

Juan Downey

el ojo pensante



Curadora

Julieta González

Cocuradora

Marilys Belt de Downey

Editora Catálogo

Marilys Belt de Downey

Textos

Carla Macchiavello

Valerie Smith

Julieta González

Nicolás Guagnini

Diseño Catálogo

Juan José Downey

Producción Gráfica

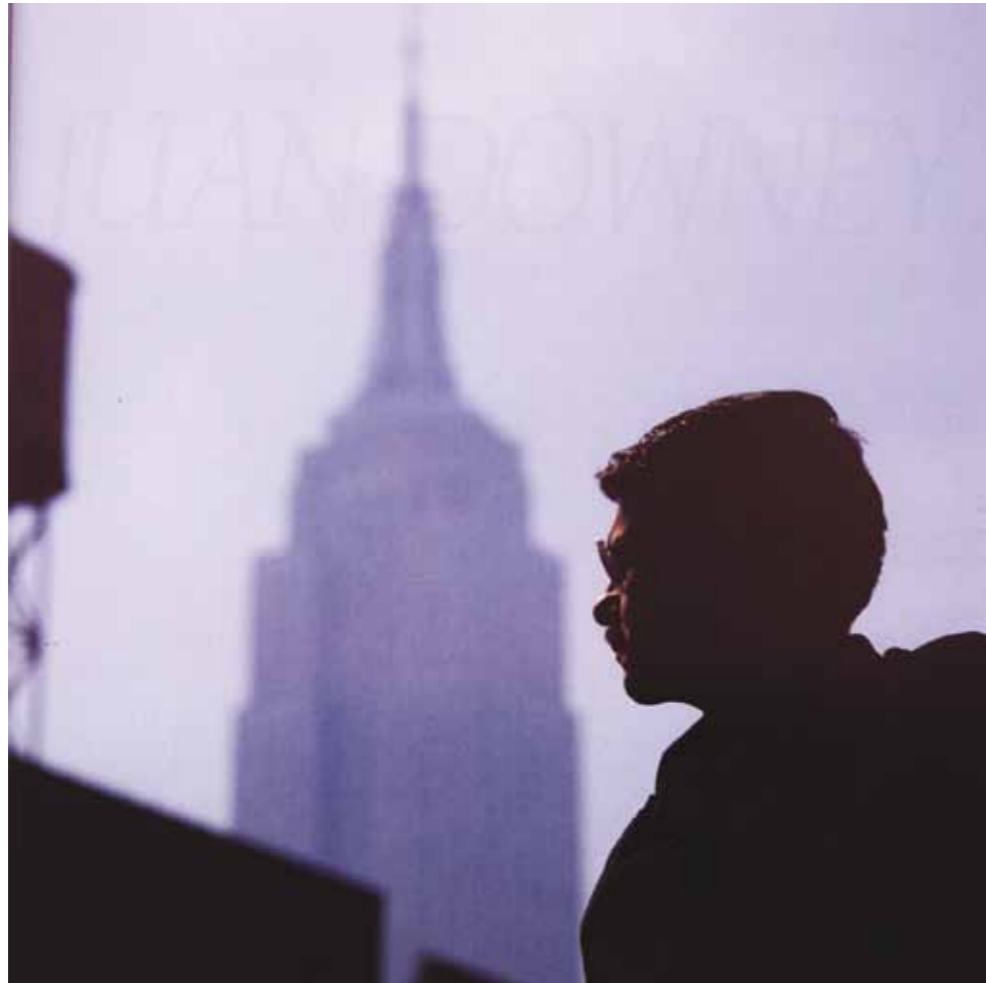
Jaime Oyarzo

Manuel Sánchez

Juan Downey

el ojo pensante

Indice



Juan Downey, New York 1969

Presentación Presidente Fundación Telefónica Chile	7
Introducción. Julieta González	9
Vento Caldo. Carla Macchiavello	19
Entrando en la Imagen. Valerie Smith	43
Notas sobre el Programa para una Falsa Antropología de Juan Downey. Julieta González	59
Querido Juan. Nicolás Guagnini	85
Instalaciones Exposición.....	93
Biografía Juan Downey.....	121
Obras Expuestas.....	153
Indice de Fotografías.....	165
Juan Downey. The Thinking Eye (textos en inglés).....	173
Manifiesto de Doug Michels	219
Despedida de Doug Michels.....	223

Presentación

Desde su apertura en el año 1996, la Sala de Arte Fundación Telefónica Chile, se ha caracterizado por poner a disposición del público en forma permanente y gratuita, exposiciones de destacados artistas, tanto nacionales como extranjeros, buscando contribuir a la difusión del arte y la cultura.

La exposición “Juan Downey - El Ojo Pensante”, así como la edición del presente volumen, constituyen una nueva demostración de ese compromiso que ha sido permanente a lo largo de nuestra historia y constituye una nueva contribución de Fundación Telefónica, en el marco de la celebración del Bicentenario de la República de Chile.

En efecto, no es casual que la muestra más importante de nuestra decimocuarta temporada de exposiciones haya correspondido a este destacado artista chileno, uno de los precursores del video arte en el mundo y cuya prolífica obra es muy reconocida fuera de nuestras fronteras, y -sin embargo- no tan conocida entre nosotros.

Fundación Telefónica se enorgullece en acercar al público nacional la obra de Juan Downey, un chileno adelantado a sus días, mediante la más completa retrospectiva de su obra que haya tenido lugar en nuestro país. Más de cien piezas entre grabados, pinturas, videos, esculturas electrónicas e instalaciones, dan cuenta de un recorrido por la prolífica obra del autor. Del mismo modo, escritos de destacados autores tanto del ámbito nacional como del extranjero, dan cuenta en la presente publicación de la vasta obra de Juan Downey, que habiendo sido creada en la segunda mitad del siglo pasado, está hoy plenamente vigente.

El esfuerzo desplegado para la realización de esta muestra y la masiva acogida que le ha brindado el público nacional, refuerzan en nosotros la convicción de lo relevante que ha sido, sigue y seguirá siendo para nuestro país, el compromiso de Fundación Telefónica con la educación, el arte y la cultura.

Emilio Gilolmo López

Claudio Muñoz Zúñiga

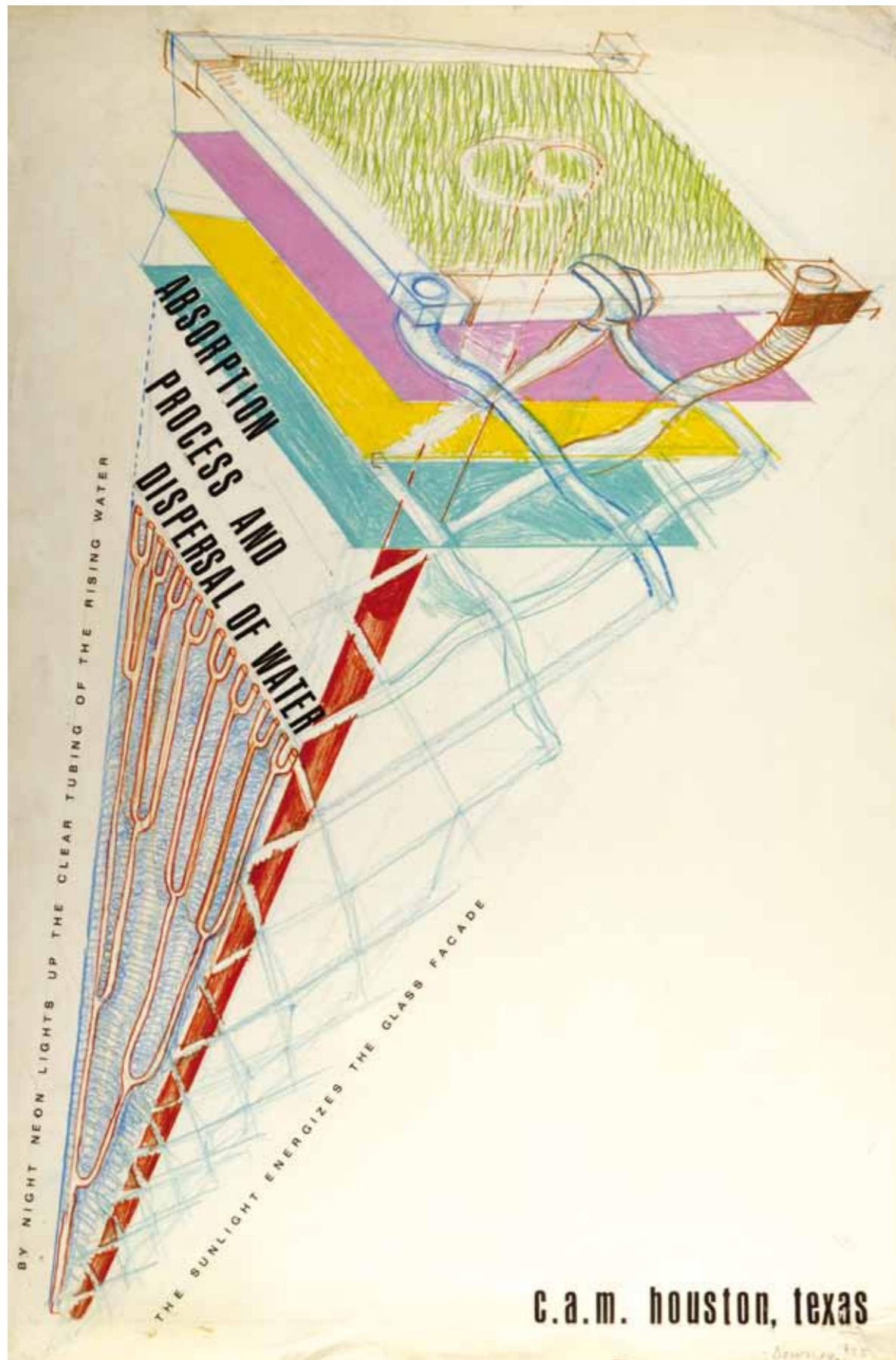
Presidente Fundación Telefónica Chile

Emilio Gilolmo López, fue Presidente de Fundación Telefónica Chile hasta el 21 de Abril de 2010. Claudio Muñoz Zúñiga es Presidente de Fundación Telefónica Chile, a partir de esa misma fecha. La exposición “Juan Downey - El Ojo Pensante”, se llevó a efecto en Sala de Arte de Fundación Telefónica Chile, entre el 30 de Marzo y el 27 de Junio de 2010.



Introducción

Julieta González



C A M, Houston, Texas 1975

La obra de Juan Downey se despliega a través de un amplio espectro de prácticas; dibujo, instalación, *performance*, video, pintura. Asimismo aborda una serie de temas complejos y pertinentes en su momento acerca de la utilización de las nuevas tecnologías en el arte y las implicaciones que esto tendría en cuanto a su alcance y significación en un contexto más allá del espacio del museo. A inicios de su carrera en los años sesenta, Downey se interesó por el arte cinético y la tecnología¹; sus dibujos tempranos, situados en el territorio de la ciencia ficción

al representar híbridos entre seres humanos y máquinas, pronto dieron paso a instalaciones y esculturas electrónicas que involucraban la participación activa del espectador. Sus esculturas electrónicas, de las cuales se incluyen dibujos y bocetos en esta exposición, se anticipan a las dinámicas de tiempo diferido y retroalimentación características de las prácticas más experimentales del video desarrolladas algunos años más tarde. Estas obras, así como sus dibujos tempranos, estaban en sintonía con ideas muy recientes como la del “cyborg” y exploraban las conexiones entre el hombre y la máquina, reflejando cierto pensamiento “ciber-utópico” de la época, el cual proponía a la tecnología como una extensión del cuerpo y una visión de la humanidad conectada a través de redes de comunicación que hoy vemos cristalizadas en la Internet y la telefonía portátil.

Desde este momento Downey se revela como un artista interesado en los sistemas –de comunicación, de transmisión de energía, de intercambio material y simbólico–y esta aproximación a la cultura y a la naturaleza se convierte en una constante en su obra. Habiéndose formado como arquitecto, Downey traslada sus primeros intereses en la tecnología al campo de la arquitectura y realiza una serie de obras que ponen de manifiesto sus ideas más concretamente en ese campo, específicamente en obras como *A Clean New Race* (Una nueva raza pura), 1970, *Life Cycle: electric Light + water + soil → flowers → bees → honey* (Ciclo de vida: luz eléctrica + agua + tierra → flores → abejas → miel) 1971 y *A Vegetal System of Communications for New York State* (Un sistema vegetal de comunicaciones para el estado de Nueva York), 1972. Los dibujos de proyectos para su casa en la playa, *Mi casa en la playa*, 1975, el Contemporary Arts Museum en Houston, *C.A.M.*, 1975, y el concurso de viviendas para la F.D. Roosevelt Island en NY, *Roosevelt Island Competition*, 1975, conciben la arquitectura como una serie de espacios que canalizan los flujos de energía y pueden ser vistas hoy como modelos para una arquitectura autosustentable y consciente de la ecología.

La utopía cibernética de Downey planteaba una reformulación radical de las relaciones entre hombre y la tecnología: “la tecnología cibernética operando en sincronía con nuestros sistemas nerviosos es la alternativa para una humanidad desorientada.

(1) En París, Downey conoció y entabló una amistad con Julio Le Parc, miembro fundador del Groupe de Recherche d'Art Visuel, G.R.A.V.



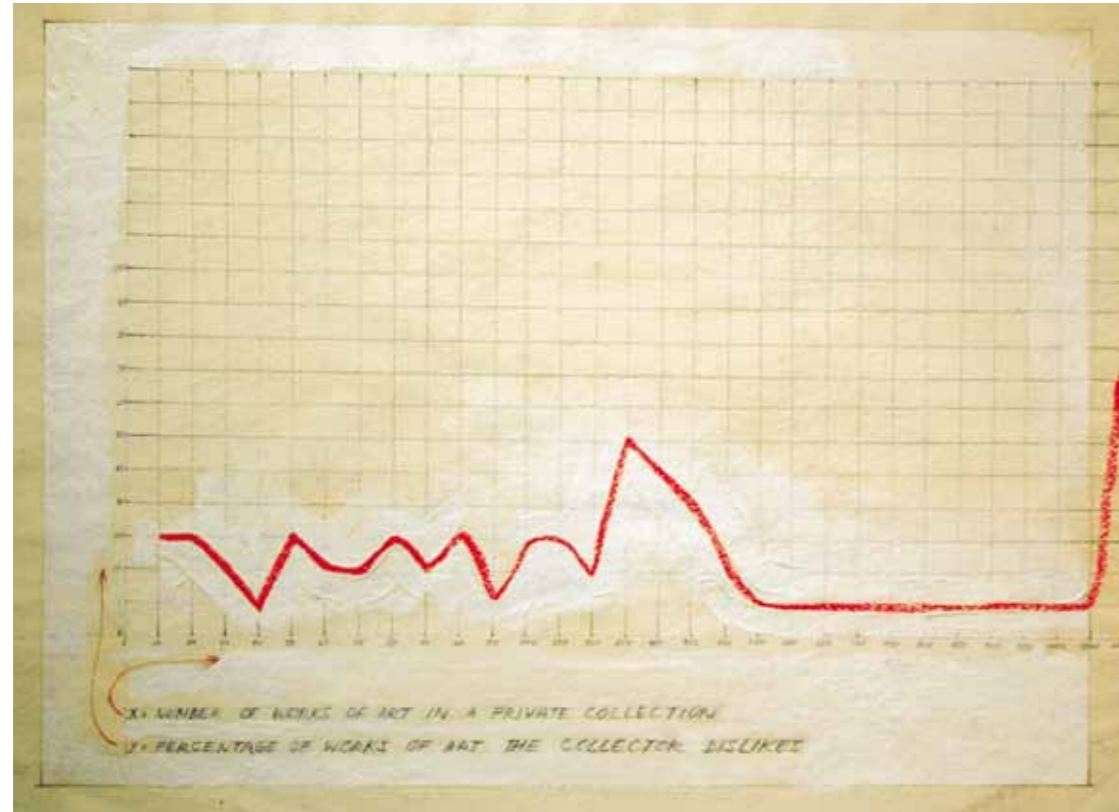
Invisible Energy in Chile Dictates a Concert in New York 1969

La electrónica, extendiendo inevitablemente el sistema nervioso humano, reconfigura la manera en que ocupamos el ambiente. Al expandir nuestra percepción, los circuitos electrónicos fortalecen la relación hombre-espacio (...) irónicamente, la brecha entre el hombre y la naturaleza sólo puede ser cerrada por la tecnología. El proceso de re-tejernos dentro de los patrones naturales de energía es *Arquitectura Invisible*, una actitud de total comunicación dentro de la cual las mentes ultra-desarrolladas serán telepáticamente celulares con un todo electromagnético”². Asimismo, Downey concebía el albergue como un “campo de intercambio neural” y en este sentido el video y la arquitectura encontraban un terreno común en su trabajo. Las primeras obras en video de Downey evidencian su interés en las posibilidades espaciales del video, y en el potencial que ofrecía la conexión entre hombre y la transmisión de ondas electromagnéticas para la creación de espacios virtuales o no. Valiéndose de la capacidad de transmisión en vivo del video, sus desfases de tiempo, y del carácter especular de la retroalimentación, Downey logra esa arquitectura invisible en los video-performances *Three Way Communication by Light* (1972) y *Plato Now* (1973).

Juan Downey fue una figura pionera del video arte y en un momento en el que el medio comenzaba a ser utilizado por artistas que vieron en el mismo un enorme potencial; el poder comunicativo del medio televisivo, la inmediatez de su transmisión, los circuitos cerrados y sus diversas posibilidades de edición y “feedback”, se prestaban para múltiples experimentos no sólo en términos de imagen sino de percepción y comunicación. El video, a diferencia del cine, entró rápidamente al espacio expositivo; los museos se dedicaron a exhibirlo y coleccionarlo y las galerías a comercializarlo. El contexto en el que Juan Downey realizó sus primeras obras en video era uno de efervescencia e innovación, animado por las utopías cibernéticas y tecnológicas de una época en la que aún no existía el ordenador personal ni los adelantos que tomamos como hechos cotidianos hoy en día pero en la que se percibía un extraordinario optimismo en cuanto a las posibilidades que ofrecían los avances tecnológicos de la época.

Para apreciar la obra de Downey en su justa dimensión es preciso entender las condiciones de su inscripción en la escena neoyorquina de inicios de los setenta, un período en el que se dieron rupturas radicales de todo orden, en cuanto a la circulación del arte, la relación con el espectador, la crítica de las instituciones. El arte se desplegó a través de distintos medios y prácticas, la mayor parte de éstas fundamentadas en un distanciamiento del objeto y en su desmaterialización, lo cual implicaba una mayor diseminación y democratización del arte. Algunas de estas manifestaciones –el *performance*, el *land art*, la instalación *site specific*– generaban una riqueza de documentos que mediaban entre obras emplazadas en sitios remotos o realizadas en momentos específicos y su posterior exhibición en el espacio del museo o la galería.

(2) Juan Downey, *Technology and Beyond*, en “Radical Software”, Volumen II, N° 5, invierno 1973.



A Research in the Art World 1970



Fresh Air 1971

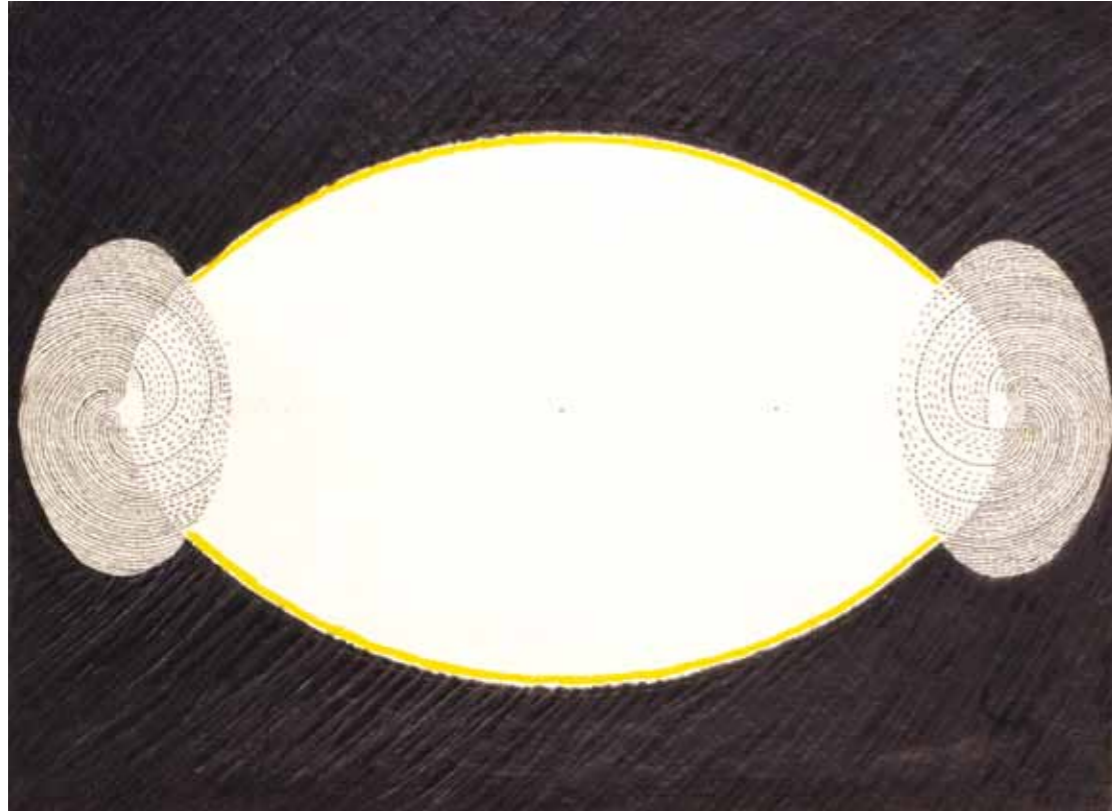
Por otro lado, las prácticas conceptualistas se articulaban a partir de la crítica institucional, la apropiación de las dinámicas de distribución y diseminación de los medios masivos y la circulación del capital, convirtiéndolos en espacios para el arte a título propio³. Las iniciativas gestionadas por artistas y el colectivismo constituyeron frentes significativos que presentaban alternativas al discurso construido por la institución⁴. Downey estuvo involucrado con varios de estos colectivos, *Perception* grupo fundado por Eric Siegel, Steina y Woody Vasulka y que, además de Downey, estuvo integrado por Frank Gillette, Beryl Korot, Ira Schneider y Andy Mann; escribió para la revista *Radical Software*, editada por Korot y Schneider; colaboró con el grupo de arquitectos, artistas gráficos y diseñadores ambientales *Ant Farm*, conformado por los arquitectos Doug Michels, Chip Lord, y Curtis Schreier; exhibió en la galería Howard Wise, una de las primeras dedicada mostrar video y formó parte de los artistas cuyos videos fueron difundidos por Electronic Arts Intermix, fundada por Wise al cerrar su galería en 1971. En esta misma época, Downey colabora con Gordon Matta-Clark en el proyecto *Fresh Air* (1971-1973) distribuyendo oxígeno a los transeúntes en las calles de Manhattan. Obras pertenecientes a la serie *A Research on the Art World*, 1970, se pueden vincular a las prácticas conceptualistas que involucraban a la audiencia de manera participativa en estudios que tomaban la forma de ciertas prácticas provenientes de la sociología y la antropología⁵.

Si bien la obra de Juan Downey de este período puede ser leída a través de los códigos muy precisos del contexto neoyorquino de los años setenta, el tema de América Latina sigue siendo una gran inquietud para él. Desde sus primeros trabajos de video-performance se manifiesta un marcado interés por la identidad y la diferencia; primero en términos más estructurales, en sus video-performances en los que proyectaba imágenes de personas sobre otras creando un desdoblamiento de la identidad (*Three Way Communication by Light*, 1972, *Bill & Laura*, 1973, y *Ternary Transfigurat*, 1973); que luego se extienden hacia una concepción ontológica del Otro que interpela la mirada sesgada de la antropología occidental.



Radical Software, Volumen 2. 1973

- (3) La serie *Inserções em circuitos ideológicos*, 1970, de Cildo Meireles puede verse como un ejemplo relevante de estas dinámicas; el artista utilizó los canales de circulación tanto de las botellas de Coca Cola como de los billetes para poner en circulación una serie de mensajes de contenido político.
- (4) Según David Ross en su texto de catálogo para la exposición del décimo aniversario del programa de video del Long Beach Art Museum en California, "no contentos con emular o simplemente parodiar la presencia de los medios masivos, una generación de artistas tomaron la oportunidad de actuar directamente desde la tecnología y lenguaje de los medios populares. Surgieron las revistas hechas por artistas; se establecieron galerías y espacios manejados por artistas (basadas en parte sobre una comprensión del museo como medio); y finalmente, en relación a una serie de afortunados desarrollos tecnológicos, los artistas exploraron el medio más poderoso y complejo de nuestros tiempos: la televisión". Ross destaca la relación que existe entre el interés por el video y el surgimiento de espacios e iniciativas independientes, especialmente en Nueva York en los años setenta, donde a finales de esa década la masificación de la televisión por cable significó aún otro espacio de experimentación para los artistas.
- (5) Paralelamente Hans Haacke también había estado desarrollando una serie de encuestas de un corte claramente más político pero orientadas, al igual que las de Downey, a una reflexión sobre los sistemas. Las afinidades entre la obra de Downey y de Haacke son varias, sobre todo en cuanto al reconocimiento del público y del espectador como factor determinante en la obra. Asimismo, ambos participaron en la exposición *Air*, organizada por James Harithas en el Everson Museum en 1970.



Meditation. circa 1976-77



Meditation. circa 1976-77

Esta preocupación constante por la identidad lo embarca en uno de sus cuerpos de trabajo más extensos y complejos que lo ocuparían durante gran parte de la década de los setenta. En 1973, Downey emprende una serie de viajes que lo llevarían desde Nueva York a diversas localidades en el continente Americano --México, Guatemala, Perú, Bolivia, Chile-- registrando las culturas autóctonas de cada localidad y luego mostrándolas a sí mismas y a otras durante el viaje. Utilizando las capacidades del video como el “playback” y aludiendo a sus posibilidades topológicas Downey realiza, “un recuento en video desde Nueva York a al extremo sur de América Latina. Una forma de doblamiento sobre sí mismo en el espacio y evolución en el tiempo. Transmitiendo una cultura en el contexto de otra, la cultura en su propio contexto y, finalmente, editando todas las interacciones del tiempo, espacio y contexto en una obra de arte”. El resultado de este viaje sería mostrado en sucesivas y diferentes instalaciones como *Video Trans Americas*. A raíz de este viaje Downey decide irse a la selva amazónica venezolana y reside allí, junto a su esposa Marilys y la hija de ésta Titi Lamadrid, durante varios meses entre los Yanomami, realizando uno de los cuerpos de trabajo más singulares de la historia del arte contemporáneo, en el que se intersectan los diversos intereses de Downey para desmantelar la objetividad pretendida de la observación etnográfica. Durante el año que Downey reside entre los miembros de esta tribu, una de las más aisladas y primigenias en el mundo entero, se dedica a realizar dibujos (*Meditaciones*) que, aunque abstractos, formaban parte de sus observaciones etnográficas sobre otra cultura. Como continuación de la experiencia de *Video Trans Americas* de utilizar las capacidades tecnológicas del video para mostrar una cultura a sí misma y a otras culturas, Downey también realiza videos y confronta a los indígenas a la experiencia de la retroalimentación y el “play back” del video, lo que supone una realidad inédita para ellos. Downey no propone el video como simple herramienta del documento sino más bien como un medio que recoge y transmite la transformación del propio artista ante su experiencia del Otro.

Con estas obras, fundamentales en la producción del artista, Downey se posiciona a sí mismo como un “comunicador cultural y un antropólogo estético activador, cuyo medio de expresión visual es el video”, las complejas transacciones de sentido producidas en ese encuentro entre el artista y el Otro marcarían en lo subsiguiente el resto de su obra.

A su regreso a Nueva York, a finales de los setenta, y hasta su muerte en 1993, Downey continuó realizando videos que reflexionaban sobre los medios, la cultura de masas y la representación. En la serie videos que conforman *The Thinking Eye* (El ojo pensante), 1974-1989, Downey proyecta esa mirada antropológica hacia la cultura occidental en un intento de resolver su conflicto de identidad, como él mismo explica sus motivaciones en un texto titulado *The Other Within*: “...*Video Trans Americas* y la serie de obras en video *The Thinking Eye*, no son documentales convencionales sobre aspectos de la tradición indoamericana y de la cultura occidental, más bien son ramas de la misma preocupación; enfrentarme al “yo” en la integridad de su ambigua complejidad, y representar esto aludiendo a ambas culturas, la amerindia y la europea, mi legado binario como chileno y el contexto binario en el cual me desarrollé”.



Map of Chile. Anaconda 1975

En este sentido, Downey mantiene siempre esa perspectiva del comunicador cultural y antropólogo estético al aproximarse a las grandes narrativas de la cultura occidental. Esto se hace muy evidente en los códigos formales y narrativos de estos videos que pertenecen a las convenciones del documental televisivo y se distinguen de sus tempranas obras en video que privilegiaban la experiencia espacio-temporal. Era la época de los inicios de la televisión por cable y de las estaciones independientes⁶, y el enfoque de Downey se dirige más hacia un análisis estructuralista del medio televisivo.

La exposición incluye un grupo de obras realizadas en diversos momentos de su trayectoria dedicadas a temas políticos, y gran parte de éstas abordan de manera crítica la situación política en Chile, desde los conflictos que resultaron en el golpe de estado de 1973 hasta la dictadura militar de Augusto Pinochet⁷. Aunque Downey viviera y trabajara en el extranjero, nunca perdió el contacto con su país. Esta sección de la exposición pone de manifiesto las afinidades políticas e ideológicas de Downey (en obras alusivas a Allende, a la dictadura, y al intervencionismo de corporaciones como *About Cages*, 1987, *Map of Chile (Anaconda)*, 1975) así como también la experiencia del desarraigo que le producía el estar lejos de su tierra, como lo muestran los videos *The Motherland*, 1987, y *The Return of the Motherland*, 1989.

Las obras incluidas en la exposición son representativas de diversos intereses y aproximaciones al arte y a la cultura de Juan Downey, así como de los diferentes contextos en los que produjo su trabajo. A través de los textos de sala y material de archivo presentados en la muestra, nuestra intención fue, principalmente, la de proponer una lectura de la obra del artista a partir de sus propios escritos y pensamiento; más allá del objeto, y enfatizando la naturaleza proyectiva de la obra del artista, la exposición presenta a Juan Downey como pensador, de ideas avanzadas y visionarias, consciente de las complejidades de su tiempo.

Los ensayos incluidos en este catálogo, que acompaña la exposición, dan cuenta de las distintas facetas e intereses de Juan Downey. Cada autor se aproxima a la obra del artista desde diversas perspectivas: Carla Macchiavello explora las relaciones entre el cuerpo y la tecnología en su trabajo; Valerie Smith propone una reflexión acerca de la comunión de Downey con los sujetos de su obra; la falsa antropología de Downey es el tema de mi ensayo crítico para este catálogo; Nicolás Guagnini le escribe una carta póstuma al artista en la cual esboza la posición de Downey frente a la condición del espectador.

(6) PBS, Public Broadcasting Service, e iniciativas de artistas como Cable Soho, y The Artist's Television Network de Jaime Davidovich, entre otras.

(7) A manera de anclaje en el contexto en el cual fueron concebidas y realizadas estas obras Marilys Downey propuso que se colocaran en el espacio de un pentágono. En 1972 Downey había participado en la marcha del Pentágono en Washington D.C. produciendo *The Imperialistic Octopus*. El tema del pentágono como símbolo de las políticas intervencionistas norteamericanas en América Latina fue explorado asimismo por diversos artistas latinoamericanos, en especial los mexicanos del Grupo Proceso Pentágono, quienes realizaron una instalación en forma de pentágono, dentro del cual se encontraba una escenificación de un lugar de tortura, para la Bienal de París de 1977, y en forma de protesta por la presencia curatorial de Angel Kalenberg, a quien ellos veían como representante del régimen dictatorial de Uruguay en ese momento.

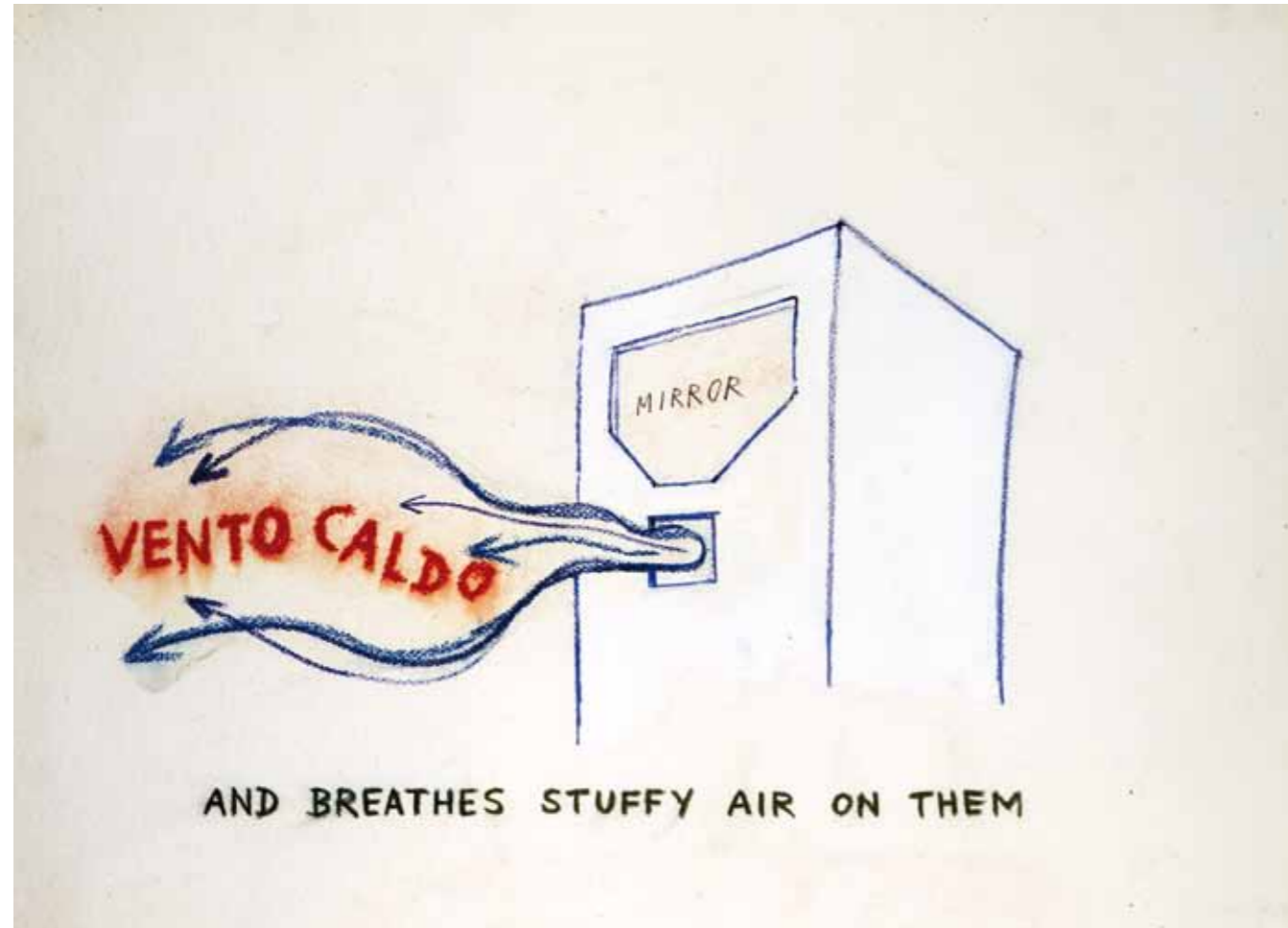
Vento Caldo

Carla Macchiavello

Vento Caldo:

El cuerpo en las esculturas electrónicas de Juan Downey

Carla Macchiavello



And Breaths Stuffy Air on Them 1970

El problema de los medios y su interfase con el cuerpo humano se ha vuelto cada vez más complejo en un mundo altamente tecnológico, digitalizado y conectado, desencadenando discusiones en torno a la desaparición del cuerpo y los efectos de su reemplazo por entidades virtuales. Entre las posiciones que celebran la llegada de un cuerpo completamente cibernético o plenamente integrado a las máquinas y aquellas que se resisten a los efectos de la “vida virtual”¹, la cuestión de cómo los medios electrónicos intervienen efectiva y aparentemente invisiblemente en nuestra vida y entorno cotidianos queda en suspenso, con la especificidad del cuerpo humano flotando a la deriva entre “metáforas de lugar virtuales”². En las esculturas electrónicas que el artista chileno Juan Downey creó entre 1967 y 1971 hay un interés por volver visible los sistemas que comunican e intervienen en nuestra vida y espacio diarios, haciendo tangible y concreta la interacción de los medios y la tecnología como instancias de mediación entre el ser humano y su entorno. Si los medios son literalmente aparatos que actúan ‘entre’ dos materias, ellos unen y comunican diferentes espacios y organismos, permitiendo su diálogo. Aunque Downey anticipaba que esta conversación podía no ser armónica ni equitativa, en sus esculturas apuntaba a cómo la comunicación entre cuerpos, espacios y tecnologías podía transformar esas mismas condiciones si se tomaba conciencia de ellas. En las esculturas electrónicas, el cuerpo humano se volvía elemento indispensable de activación, participación y transformación del entorno, unido a las tecnologías que la humanidad ha desarrollado en muchas más formas que las evidentemente visibles. Si en algunos casos las esculturas de Downey parecían borrar los límites entre cuerpos humanos y otras materialidades, esto no tenía por fin eliminar la agencia del cuerpo sino por el contrario, resaltar las interacciones y las conexiones entre ésta y la realidad mediática. Este interés era también político, pues al darle centralidad al cuerpo como agente, se lo imaginaba como capaz de alterar la realidad siendo responsable también de sus cambios.

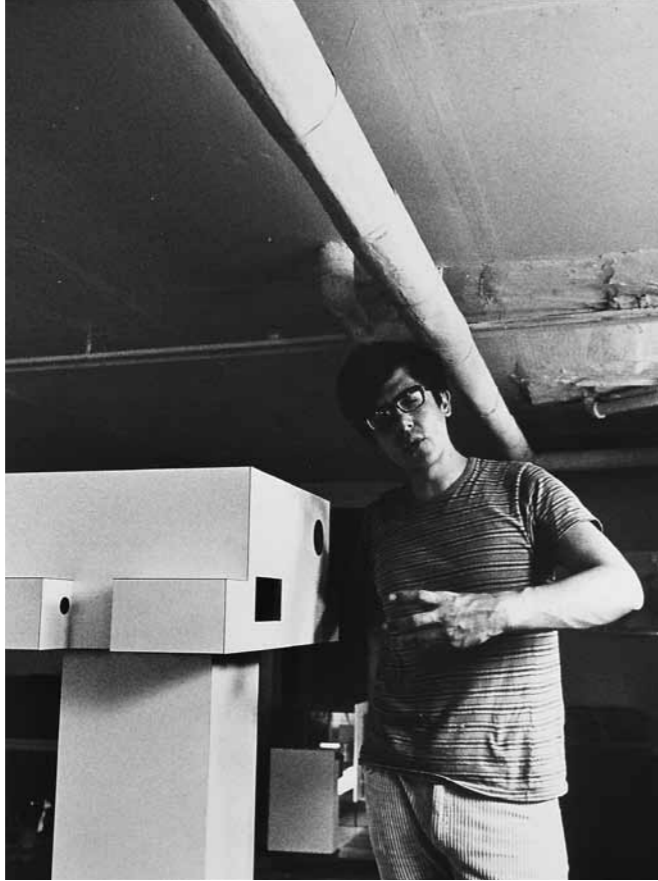


Taller Juan Downey en Washington DC.

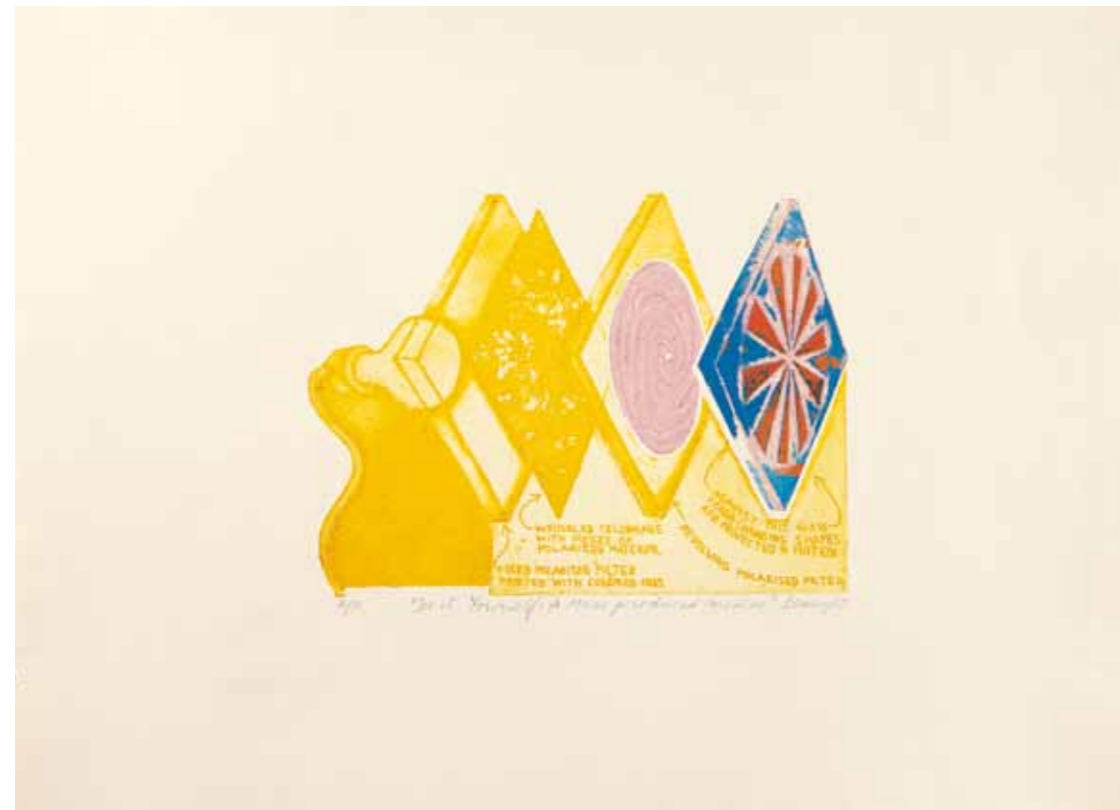
El interés de Downey por los medios tiene sus comienzos en su viaje a París en 1963 para estudiar grabado. En cuanto técnica genera una intervención en un espacio, transformando una superficie y comunicando a través de una imagen. Todas las esculturas electrónicas de Downey encuentran su doble en dibujos y grabados que son más que ilustraciones explicativas del funcionamiento de los aparatos, formando en vez un mapa, una topología y otro sistema de comunicación y mediación.

(1) Tal es el título de un libro de James Brook y Jaian A. Boal, *Resisting the Virtual Life: The Culture and Politics of Information* (San Francisco: City Lights, 1995).

(2) Este término es utilizado por Paul Adams en su artículo “Network Topologies and Virtual Place”, *Annals of American Geographers*, Vol. 88, No. 1 (March, 1998), pp. 88-106, para definir los términos que se usan cotidianamente para referirse al espacio generado por los medios como “ciberespacio”, “frontera electrónica” y “café virtual” entre otros.



Taller Juan Downey en Washington DC.



Do it Yourself: A Mass Produced Machine, 1967

Del grabado como sistema de inscripción e intercambio de información, y de su concepto de “matriz”, Downey pasaría a otro modelo de registro más inmaterial que encontraba en ese momento su máxima expresión en la electrónica. En París, Downey conoce a distintos artistas que venían desarrollando desde los años cincuenta un trabajo con la tecnología y el movimiento, explorando en particular su relación con el ser humano en un intento por originar nuevas experiencias estéticas. Entre ellos se encuentra el artista griego Takis quien estaba realizando esculturas cinéticas con componentes electrónicos y magnéticos, el grupo alemán ZERO y sus experimentos con las proyecciones de luz, y el argentino Julio Le Parc quien trabajaba con móviles que crean reflejos y transparencias con su movimiento. Es Le Parc quien introduce a Downey al Groupe de Recherche d’Art Visuel, el cual se interesaba desde 1960 en la creación de una experiencia visual no emotiva ubicada en el plano de la “percepción fisiológica”³, centrándose en cómo el movimiento incorporaba un elemento temporal a la obra de arte. Esta última dejaría de ser un mero objeto estático de contemplación, pues el movimiento introduciría un devenir nuevo en la experiencia estética, expandiendo las posibilidades de la obra de crear “situaciones” visuales. El deseo de suscitar experiencias perceptuales en vez de objetos había llevado a los miembros de G.R.A.V. a incorporar cada vez más en sus trabajos elementos electrónicos que activaban distintos cambios en el ambiente, desde la luz al sonido, el resultado siendo variable y dependiente tanto de las máquinas como de la participación de la audiencia. La idea era generar “situaciones colectivas a las cuales contribuía cada acción individual”⁴. A los experimentos cinéticos del G.R.A.V. y su interés por los cambios dentro de un ambiente se unía el impacto creciente de la cibernética en la época, la cual se dedicaba a estudiar sistemas cerrados y sus cambios a través de la retroalimentación de la información⁵. Según esta posición, las máquinas formaban complejos de relaciones sujetos al cambio, similares en su comportamiento a otros sistemas.

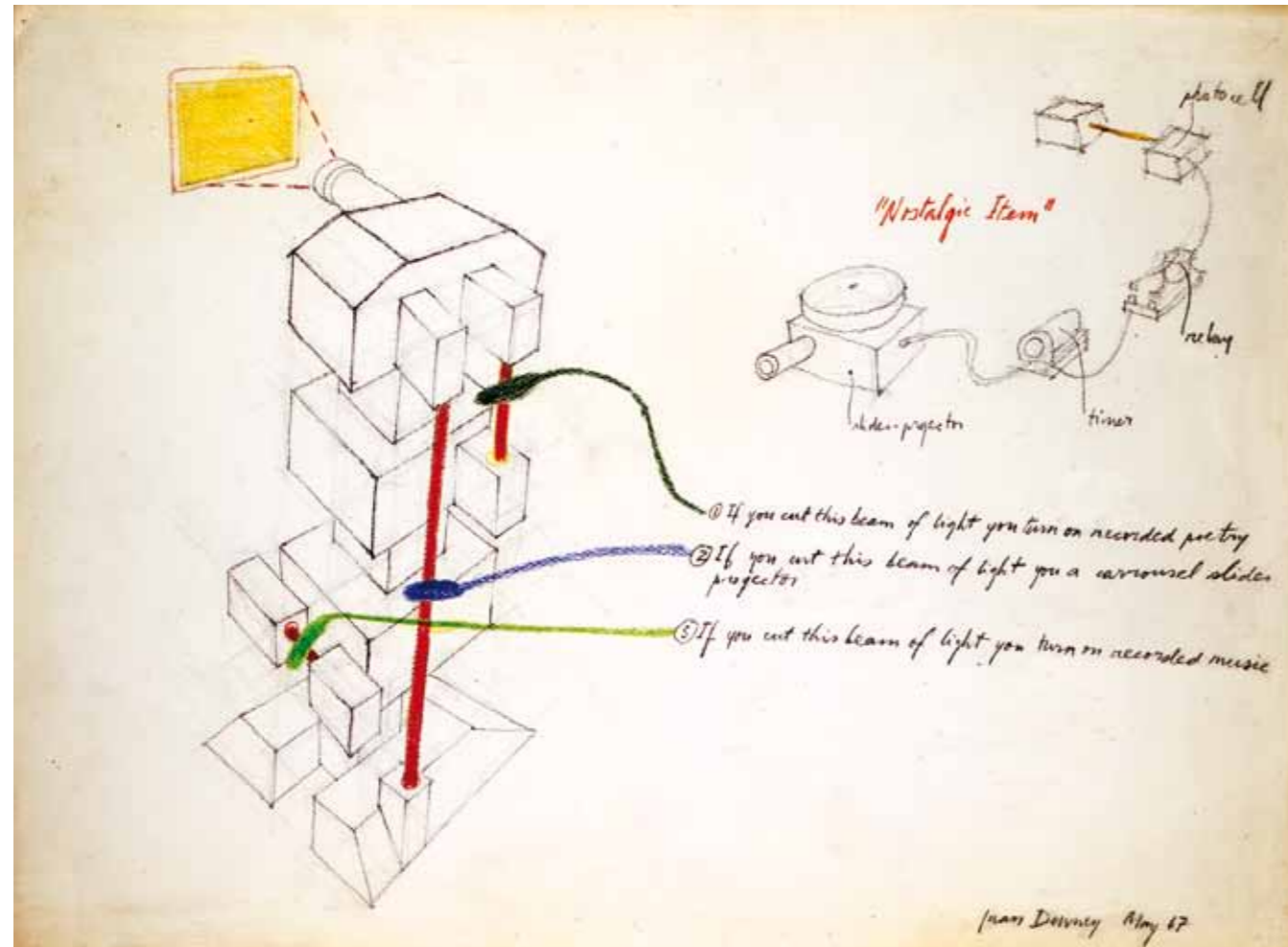
Cuando Downey llega a Washington D.C. en 1965 y comienza a crear sus primeras esculturas electrónicas, se encuentra con un ambiente transformado por la electrónica y los nuevos medios. La discusión en torno a la tecnología y su conexión con las artes se hallaba liderada desde 1965 por E.A.T (“Experiments in Art and Technology”, Experimentos en Arte y Tecnología), una de las organizaciones que generó un espacio de diálogo y colaboración entre el arte, la ingeniería, la industria y las nuevas tecnologías. Fundada por Billy Kübler y Robert Rauschenberg, E.A.T. consideraba que la tecnología era un medio con capacidades transformativas en la cultura y el medio ambiente, y proponía un proyecto de carácter utópico donde “la colaboración del artista y el ingeniero emerge como un proceso contemporáneo sociológico revolucionario”⁶.

(3) G.R.A.V., “Propositions sur le mouvement”, Paris, Enero, 1961. Las traducciones de los documentos del G.R.A.V. son de la autora.

(4) G.R.A.V., “Proposition pour un lieu d’activation”, Paris, 1963.

(5) La cibernética también planteaba que animales y máquinas podían ser considerados como sistemas de retroalimentación interrelacionadas, siendo similares en la manera en que sus patrones se organizaban.

(6) Billy Kübler y Robert Rauschenberg, E.A.T. News, Vol. 1, No. 2, (June 1, 1967).



Nostalgic Item 1967



Nostalgic Item sculpture 1967

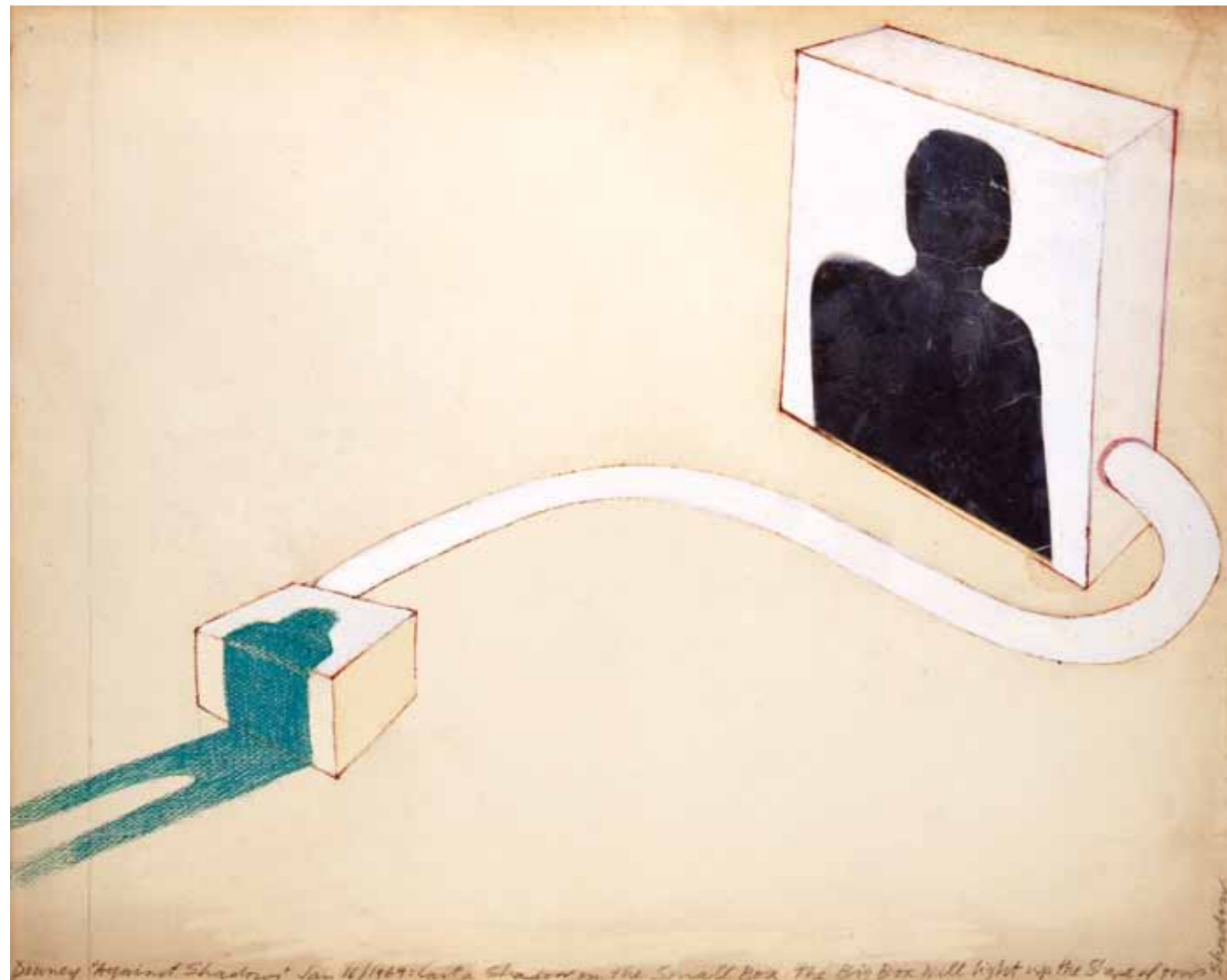
Si bien el problema de cómo esta colaboración entre arte y tecnología transformaría el entorno quedaba en punto suspensivos⁷, la idea pregonada por E.A.T. de que el arte electrónico podía generar un cambio en la sociedad y las relaciones humanas dado su aspecto aparentemente democrático y universal estaba relacionada con el ambiente político efervescente y utópico de la época y la prevalencia de teorías sobre el potencial de los medios como las de Marshall McLuhan⁸. El autor se refería en diferentes textos a una sociedad cada vez más interconectada través de la tecnología, siendo ésta un elemento fundamental en la transformación histórica de las relaciones entre las personas, su medio, sus modos de organización y sus capacidades cognitivas. Según McLuhan, la tecnología había llegado a convertirse en una extensión de los sentidos del ser humano a tal punto que se podían tener conversaciones a larga distancia por teléfono de manera instantánea, como si se estuviese viendo efectivamente a la persona con quien se habla. Esta rapidez tecnológica convertía al mundo en una "aldea" intercomunicada, una situación que aumentaría la conciencia y la responsabilidad individual de manera inusitada, pues al estar al tanto de eventos en cualquier parte del mundo instantáneamente, la humanidad de cierto modo, participaría en esos acontecimientos⁹.

Aun cuando Downey participaba del idealismo relacionado con el avance de la tecnología, también tenía conciencia de la obsolescencia del medio y del problema de imaginar un mundo completamente electrónico. Una de las primeras esculturas electrónicas que realiza cuando llega a Estados Unidos llevaba el nombre de *Nostalgic Item* (Artículo nostálgico) 1966, sugiriendo tanto un objeto del pasado, un lamento por algo que ya no existe y al que se desea volver, como una memoria electrónica y física capaz de preservar y reproducir experiencias. En sí misma, la escultura evocaba un cuerpo humano por medio de una construcción de bloques rectangulares organizados verticalmente los cuales enmarcaban un sistema de luces sensitivas al movimiento. Al ser interrumpidas por el cuerpo, las luces activaban distintos movimientos, echando a correr un carrusel de diapositivas, prendiendo una grabadora que reproducía poemas, ó encendiendo música. Los tres medios de reproducción involucrados, fotografía, audio y narrativa, actuaban como distintos tipos de memoria y registro que eran vueltos a reactivar, como con un recuerdo, a través de una acción corporal. El pasado se volvía presente a través de un cuerpo subrogante y uno móvil de carne y hueso, su aparición en el presente dependiente de la interacción entre ellos.

(7) Downey colaboró en sus primeros proyectos electrónicos con el ingeniero Fred Pitts, a excepción de "La caja blanca" (The White Box) de 1968.

(8) Ver, por ejemplo, *La Galaxia Gutenberg*, trans. Juan Novella, (Madrid: Aguilar, 1982), originalmente publicada en inglés como *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Canada: University of Toronto Press, 1962) y *Understanding Media: The Extensions of Man* (Nueva York: Penguin Books/Mentor, 1964), *Comprender los Medios de Comunicación: Las Extensiones del Ser Humano* (Madrid: Paidós Ibérica Ediciones, 2009). Es interesante notar que uno de los primeros libros de McLuhan que tratan con la tecnología, *La Galaxia Gutenberg*, tiene por centro a la imprenta como una tecnología de comunicación que afecta la organización social. En su libro, McLuhan utiliza a la imprenta como un puente que conecta a la comunicación oral con la tecnología electrónica del momento.

(9) McLuhan, *Understanding Media*, op. cit., p. 4.



Against Shadows 1969

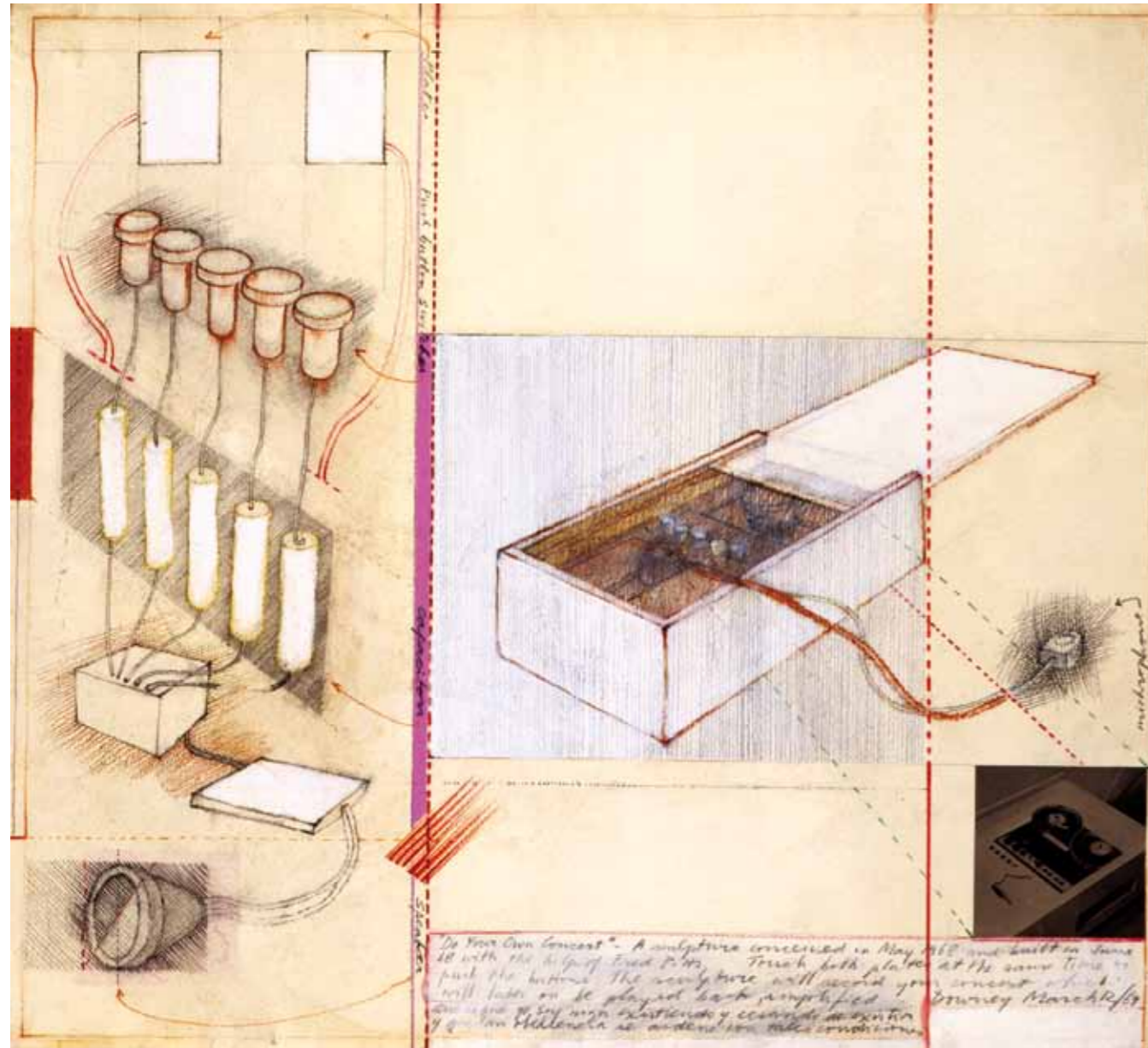
Do your own Concert (Haz tu propio concierto) de 1968, era una caja semi-abierta que permitía a una persona grabar música generada electrónicamente al tocar unos interruptores y platos sobre unos discos de vinilo dentro de ella, música que luego podía ser reproducida y alterada por otros participantes con nuevas composiciones. En el caso de *The White Box* (La caja blanca) del mismo año, el sonido de palmadas activaba una caja que proyectaba imágenes polarizadas sobre una pared y a la vez emitía sonidos, cada composición variando de acuerdo a la interacción de distintos participantes con los sensores. Según Downey, sus esculturas gustaban a “los niños, los científicos, los hombres que ayudaron a construir las esculturas y los vendedores de aparatos electrónicos en almacenes”¹⁰, pues ellos comprendían el aspecto “juguetón”, seriamente poco serio y experimental de los objetos y las situaciones que producían¹¹. Las experiencias e interacciones entre jugadores y máquinas eran las que conformaban e in-formaban las obras, alterando la percepción del objeto y del espacio circundante.

Sin embargo, este era un juego donde se cuestionaba también el poder de las imágenes y la ilusión de autonomía en ellas provocada por la tecnología. En una escultura como *Against Shadows* (Contra las sombras) de 1968, se cuestionaba por ejemplo el origen del arte y su conexión con el doble y la memoria. La obra consistía en un cubo ubicado en el suelo que contenía fotocélulas sensibles sobre el cual se proyectaba una luz, la caja conectada a una serie de bombillos dispuestos en una retícula sobre la pared adyacente. Las sombras arrojadas sobre la superficie de la caja estimulaban a las fotocélulas que comenzaban a enviar señales a los bombillos en la pared, prendiéndolos. Al ser las sombras desplazadas al panel vertical, la interrupción de la luz era reconfigurada como nuevas formas compuestas de luminosidad. Esta era una inversión de la historia de la sombra en el arte y su representación como el doble de un cuerpo, pues por una parte, la escultura trocaba el funcionamiento del mito de Butades que cuenta Plinio¹², en el cual la sombra del ser amado que se va es capturada y fijada en un muro a través de su contorno, creando así un recuerdo o retrato de éste. Mientras los comienzos del arte se originaban según Plinio en convertir a una ausencia (la falta de luz, la falta de un cuerpo) en una presencia (su sombra, su doble o imagen), en la escultura la sombra horizontal era reconvertida en un contorno electrónico y lumínico fluido vertical que llenando un vacío visual con luz. Si en el mito el arte nacía de un deseo de permanencia, en la escultura de Downey las sombras “proyectadas” en la pared eran inestables y su registro poco duradero, su contorno siendo una versión ampliada de círculos de luz, una suerte de puntillismo lumínico exacerbado, precario y sujeto al cambio.

(10) Juan Downey, “Esculturas Audio-Cinéticas Operadas Electrónicamente, 1968,” originalmente publicado como “Electronically Operated Audio-Kinetic Sculptures (1968)”, *Leonardo*, Vol. 2 (1969), pp. 403-406.

(11) Douglas Davis captaba bien este aspecto lúdico cuando en “hágalo usted mismo” intenta describir la obra de Downey a través de frases incompletas que deja completar al lector. Ver, Douglas Davis, “hágalo usted mismo”, originalmente “faites-le vous même”, catálogo exposición del mismo nombre (París: Galería Jacqueline Ranson, 1968).

(12) Para una referencia completa del mito y su análisis, ver Víctor I. Stoichita, *Breve Historia de la Sombra* (Madrid: Ediciones Siruela, 1999), pp. 15-22.



Do Your Own Concert 1969

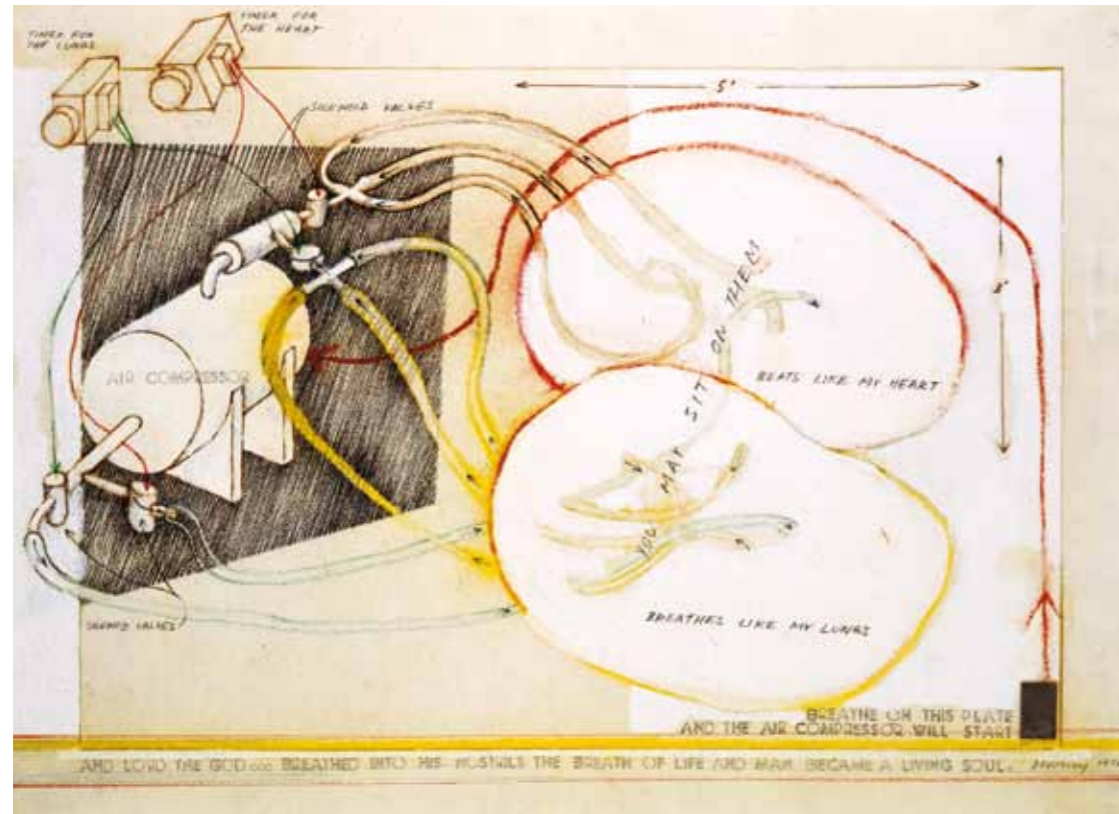
Esta nueva sombra electrónica permitía por otra parte que dos cuerpos separados en el espacio se unieran virtualmente en su reproducción luminosa, de manera que dos manos que se superponían sobre la caja sin tocarse aparecían en su doble de luces como una sola, reunidas a través de la máquina en un reflejo y encuentro virtual fugaz. El doble de luces era uno ambiguo, con contornos inestables, ya que mientras reproducía una imagen también negaba la identidad con sus fuentes¹³.

La participación del público en la creación y percepción de la obra, y el potencial revolucionario de esta actividad en relación a la tecnología que pregaban E.A.T. y teóricos como Marshall McLuhan, no se resolvían para Downey sólo en las manipulaciones que podía llegar a realizar la audiencia. Si existía un peligro en la tecnología, éste se ubicaba en la ilusión de control y democracia de su uso, así como en su aparente esencia liberatoria. En 1968, Downey afirmaría que las esculturas electrónicas creaban “la ilusión de que el público puede participar en la obra de arte”¹⁴, otra suerte de mito que engañaba a espectadores asombrados del mundo que creían que ellos mismos estaban determinando su ambiente. La utopía existente detrás de la idea de hacer participar efectivamente al espectador en la creación de la obra de arte, un ideal que yacía en distintas prácticas del momento como el *happening*, era resaltada cuando se la imaginaba tan sólo como un mero hacer cómplice del espectador al darle capacidad de interacción con unos elementos predeterminados¹⁵. En ese caso, el concepto dominante de la visión en la percepción del arte y su conexión con un espectador pasivo recipiente de cierta información visual era simplemente reemplazado por un modelo más activo donde el espectador no sólo veía sino hacía cosas, “prendiendo” la obra. Para Downey, el sujeto dejaría de ser un observador pasivo cuando tomara conciencia del orden del mundo, de su funcionamiento a través de distintos tipos de energías interconectadas, dándose cuenta que sus propios movimientos, así como el acto de mirar, jugar, conversar y expresarse, se encontraban conectados con ambiente y los medios de manera concreta, produciéndose un diálogo entre ellos. Al determinismo tecnológico de la época, Downey proponía una interacción entre sujetos, máquinas y su entorno, una negociación capaz de revelar un espacio de interfases híbridas e incluso confusas entre distintos cuerpos.

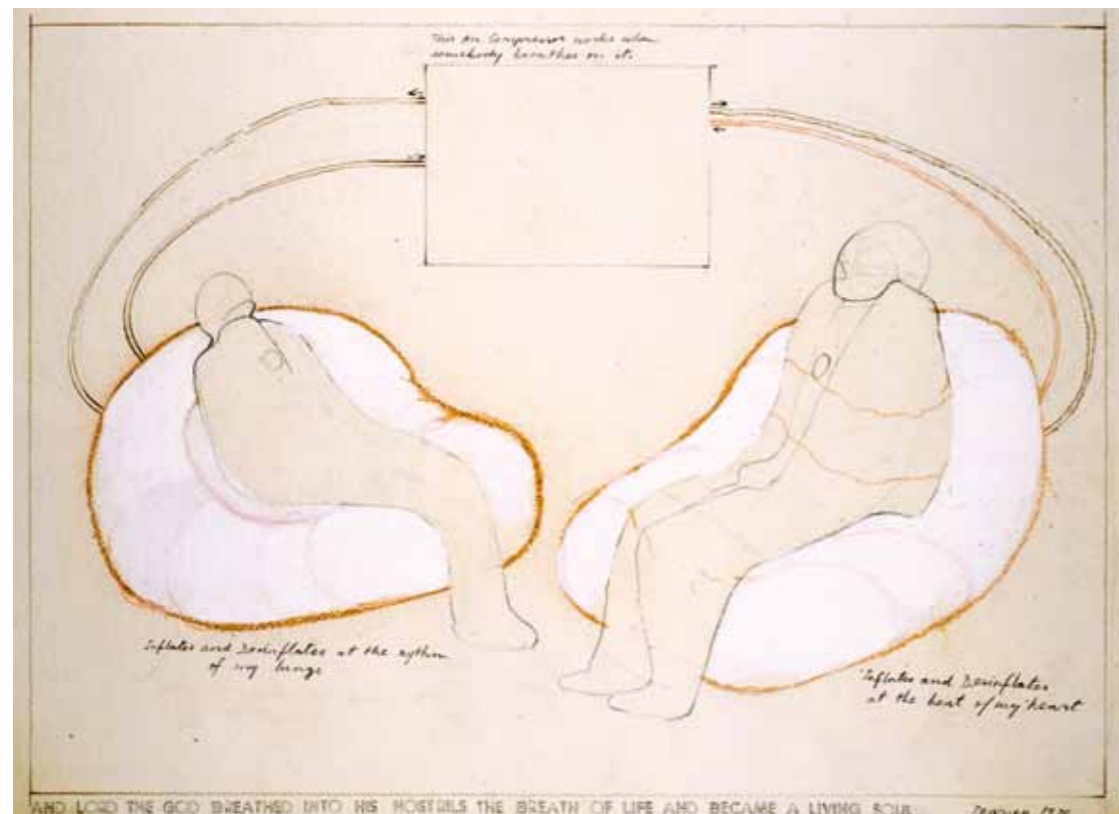
(13) Unos pocos años más tarde, Downey continúa trabajando con el concepto de la sombra, el doble, y la tecnología en el arte, incluyendo al video como medio de visualización en una re-interpretación del mito de la caverna de Platón en una obra como “Plato Now”.

(14) Juan Downey, “Esculturas Audio-Cinéticas Operadas Electrónicamente, 1968,” originalmente publicado como “Electronically Operated Audio-Kinetic Sculptures (1968),” *Leonardo*, Vol. 2 (1969), pp. 403-406.

(15) En 1968, Downey se refiere a la creación de las esculturas electrónicas como parte de un nuevo desarrollo en el arte de obras que son efímeras y precarias, por oposición a un tipo de trabajo aurático y duradero. Para Downey, se trataba más bien de crear experiencias a través de obras efímeras que resaltarán el acontecer del momento. Tal pensamiento se enmarca dentro de los referentes del arte conceptual y de los comienzos del *happening*, el primero planteando tanto un distanciamiento de la obra finita y el posible comercio asociada a ésta, y el otro invitando a un acercamiento del arte a la vida cotidiana.



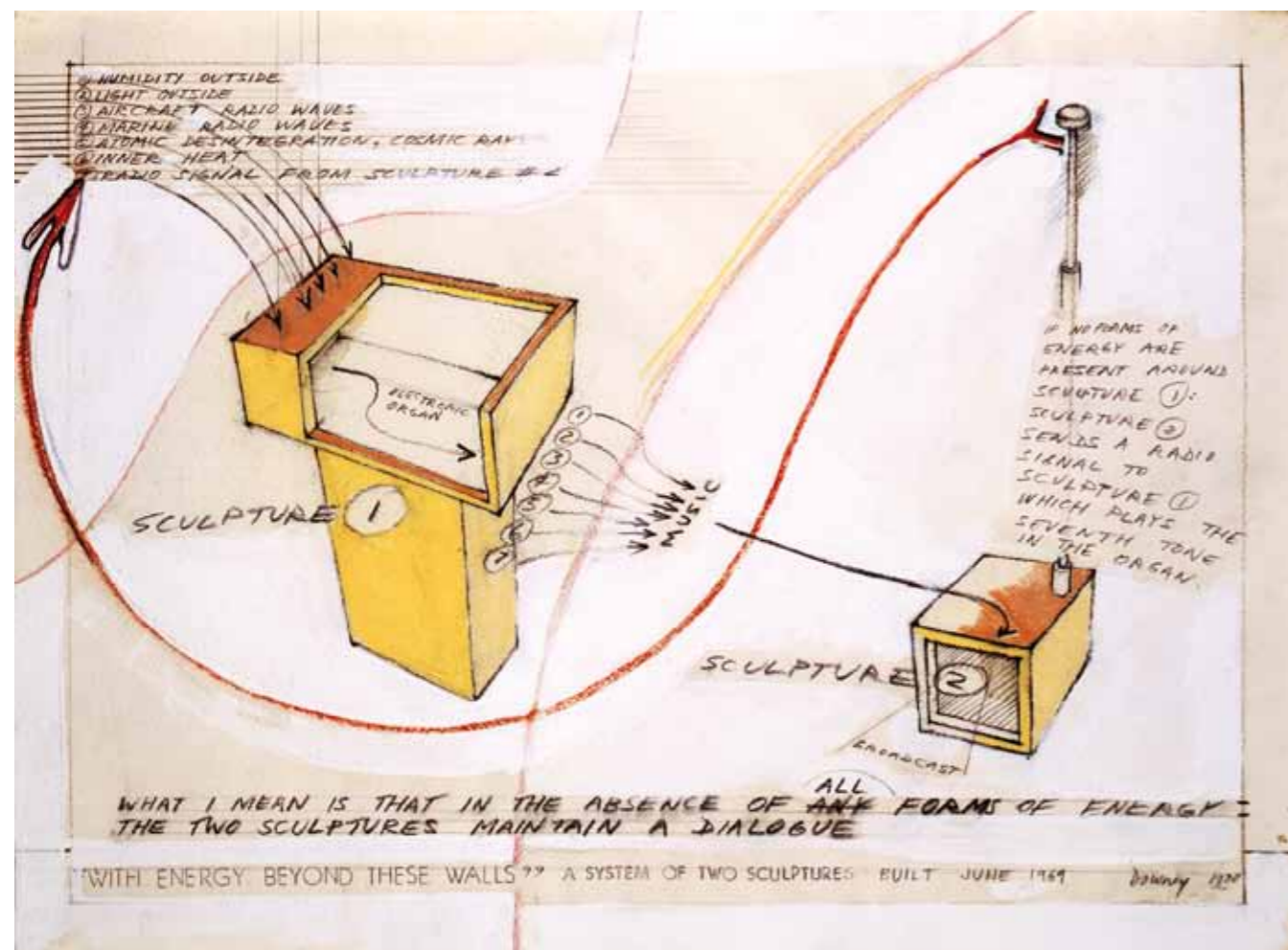
And Lord the God...Breathed Into His Nostrils the Breath of Life and Man Became a Living Soul 1970



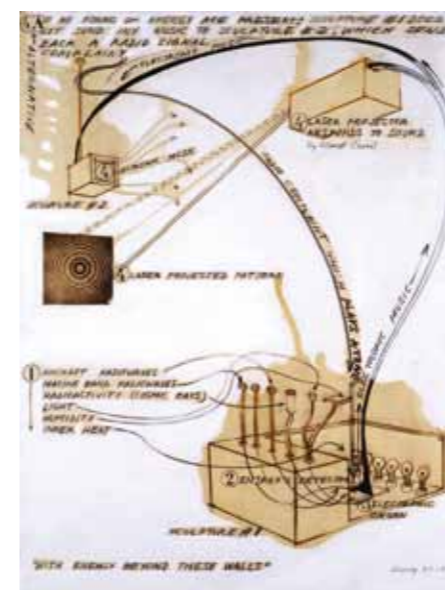
And Lord the God Breathed into his Nostrils the Breath of Life and Became a Living Soul 1970

Mientras las primeras esculturas electrónicas aún conservaban relaciones con el arte cinético, el planteamiento de Downey se va separando de las obras que aún permanecen estáticas e inclusive del control a que una *performance* está sujeto. Sus obras se distinguen no sólo por su materialidad precaria (usualmente compuestas de ensamblajes electrónicos, cajas de formica y tubos de plástico) que hacía eco de los planteamientos conceptuales “desmaterializadores” de la época, sino por el énfasis puesto en la conexión entre un participante y el objeto como un sistema de relaciones que va generando otras asociaciones y que afecta al ambiente circundante. El cuerpo se volvía el elemento fundamental en esta ecuación en cuanto éste generaba sus propios estímulos, influyendo el proceso de percepción y creación de la obra. Para Downey no se trataba tan sólo de lo que está afuera del cuerpo del espectador y es meramente recibido como un estímulo, sino de la co-creación y reprocesamiento de tal información. En el caso de *Tremors* (Temblores), presentada en el Everson Museum de Syracuse en 1971, las energías magnéticas del edificio captadas por un sismógrafo se transformaban en las vibraciones concretas de una plataforma sobre la cual caminaba la audiencia. Cada paso dado también transformaba el campo de energías, variando en su intensidad y volviendo perceptible a través de todo el cuerpo la vida del lugar. La máquina emergía no sólo como un cúmulo de relaciones entre distintas partes dependiente en su origen y manipulación de un ser humano, sino que funcionaba y significaba a través de la interacción con distintas materialidades, energías y cuerpos¹⁶. En las esculturas electrónicas la máquina no era la única que procesaba información sino que el cuerpo humano y el espacio in-formaban, o daban cuerpo, a ésta. La unidad y conjunción del cuerpo y máquina en las obras de Downey se encontraba enmarcada por la noción de sistema. Varios dibujos apuntan a una similitud entre cuerpo y tecnología en cuanto ambos forman y se componen de distintas redes de comunicación y transmisión de energía. En los dibujos correspondientes a la escultura electrónica titulada *Respiration Circulation (Self portrait)* (Respiración Circulación. Autorretrato), de 1968, los dos globos de color rojo con forma de llantas inflables de la instalación que enmarcaban al centro un parlante invisible reproduciendo los latidos del corazón y la respiración del artista eran representados como dos pulmones humanos, los cables de la escultura volviéndose literalmente arterias uniéndolos como válvulas a una compresora de aire motora. En la escultura, los globos se inflaban y movían al ritmo de la respiración y latidos del artista, su movimiento siendo activado cuando una persona se acercaba a la obra y respiraba sobre una placa sensible. Si el género del auto-retrato en el arte involucra una re-presentación del cuerpo del artista, u otra suerte de sombra, Downey lo volvía en la escultura un doble electrónico y una materialidad sensible que el público podía tocar y percibir a través de distintos sentidos. Mientras en el dibujo el funcionamiento de la máquina se asemejaba por medio de una analogía visual al del cuerpo humano, al unir en la instalación a la vibración y calor del aparato electrónico, los globos, el audio, las pulsiones del artista, y el cuerpo de los que las tocaban, Downey volvía concreta esta conexión.

(16) Tal posición encuentra más tarde otras formas y contenidos a través de videos como “El espejo” de 1981 o “El caimán de la risa de fuego”, donde quien enmarca es siempre a su vez enmarcado.



With Energy Beyond These Walls - A System of Two Sculptures 1971



With Energy Beyond These Walls 1970

No faltaba un elemento lúdico e irónico en la obra, en cuanto Downey incorporaba en el dibujo la posibilidad de que la persona le diera un uso completamente distinto a la escultura y se sentara sobre los globos/llantas/pulmones, utilizándolos como almohadas e inclusive sillones.

A fines de los sesenta, la noción de sistemas cobraba prominencia como elemento definitorio de la realidad actual y del arte. En Septiembre de 1968, Jack Burnham publica en *Artforum* un artículo titulado *Systems Esthetics* (Estética de Sistemas) en el cual el autor plantea la existencia de un cambio de paradigma dentro de una sociedad altamente tecnológica, donde el poder ya no se encuentra tanto en la posesión de objetos como símbolos de valor sino en la información.¹⁷ De una cultura que se concentra en el objeto se pasa a una orientada por la noción de sistema, donde la interacción entre las distintas partes de un complejo, o el “cómo las cosas funcionan”,¹⁸ se vuelve más importante. Según Burnham, el arte verdaderamente moderno era aquel que mostraba que el arte no residía en los objetos sino en las “relaciones entre personas y entre personas y los componentes de su ambiente”¹⁹. A diferencia de las relaciones establecidas por una *performance* en la cual la idea de “proscenio”, y por ende de espectadores pasivos, aún se hallaba presente, para Durham el concepto de sistemas rompía con las fronteras del arte tradicional, en cuanto cualquier situación de la vida cotidiana podía volverse un sistema. Los únicos elementos necesarios para su aparición eran la interacción entre “materiales, energía e información en distintos grados de organización”²⁰, de manera que tanto a los medios de transporte como distintos barrios, los complejos industriales, e inclusive el arte podían ser considerados como un sistema.

Muchas obras de artistas de principios de los setenta utilizaban directamente la palabra “sistema” y parecían ilustrar tales teorías como en los casos de Hans Haacke y Les Levine²¹. Pero a diferencia de las teorías de Burnham, las esculturas electrónicas de Downey anteponian el cuerpo humano como elemento determinante y determinado por los sistemas. Si para Burnham el sistema operaba independientemente del ser humano²² y era tratado como un concepto abstracto donde “la información precisa toma prioridad por sobre la historia y la ubicación geográfica”,²³ para Downey la interacción entre ambos y su contexto eran fundamentales para su operación y significancia.

(17) Burnham escribiría en los siguientes años otros artículos relacionados con el concepto de sistemas, como “Real Time Systems” de 1969.

(18) Jack Burnham, “Systems Aesthetics”, *Artforum*, Vol. 7, No. 1 (Septiembre, 1968), pp. 30-35.

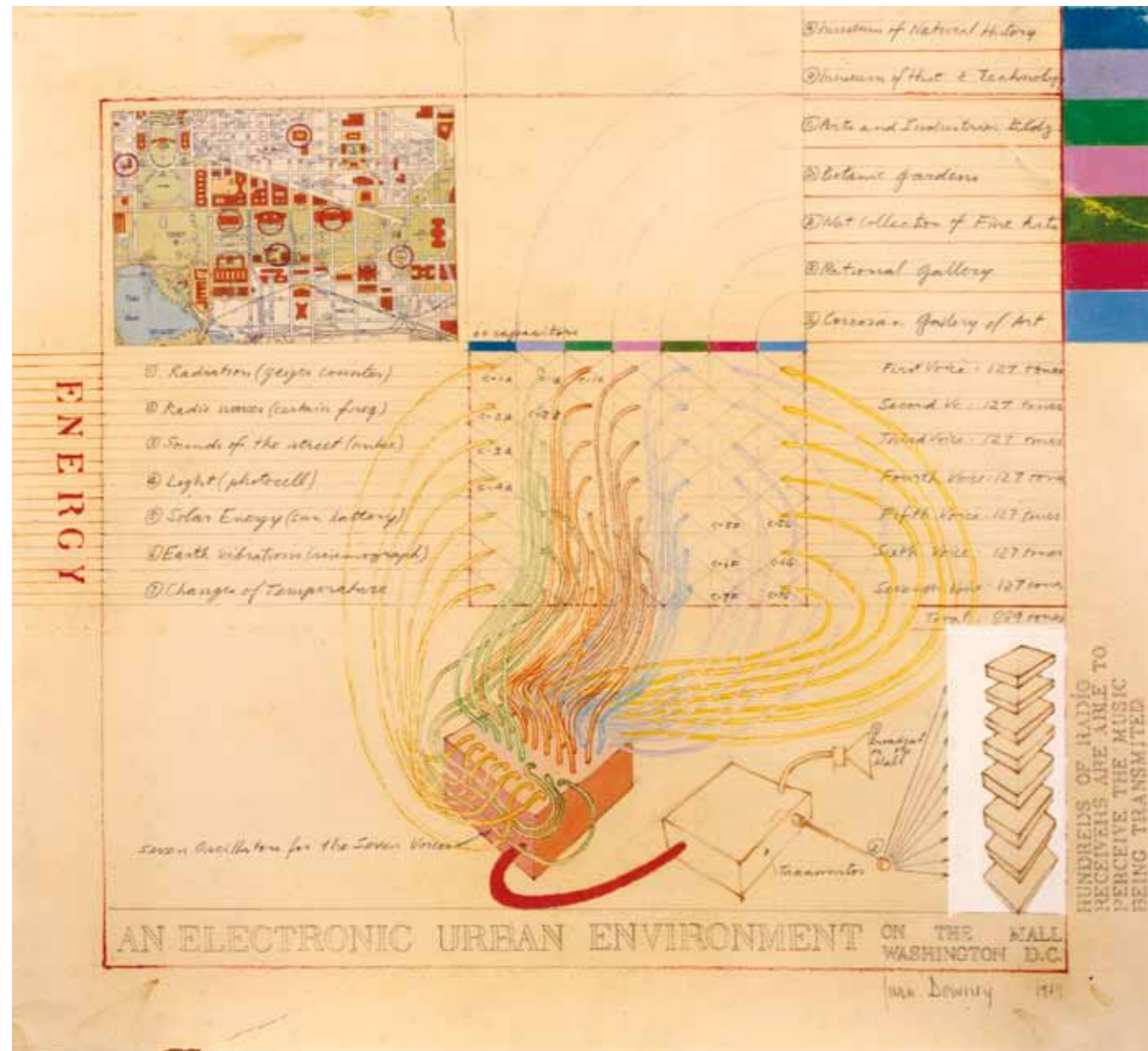
(19) Ibid.

(20) Ibid.

(21) Entre las más conocidas están las obras de Haacke “Photo-Electric Viewer Programmed Coordinate System” de 1966-68 y su serie “Real Time Systems”, y “Systems Burn-Off X Residual Software” de Les Levine. Ambas fueron mostradas en la exhibición de 1970 curada por Burnham en el Museo Judío de Nueva York titulada *Software, Information Technology: Its New Meaning for Art*.

(22) Según Burnham, “los sistemas existen entidades independientes continuas aparte del espectador. En la jerarquía de control de los sistemas, la interacción y la autonomía se convierten en valores deseables.” Ibid. Burnham citaba a Hans Haacke, quien decía que los procesos interdependientes del sistema evolucionaban “sin la empatía del espectador. Éste se convierte en un testigo.” Ibid.

(23) Ibid.

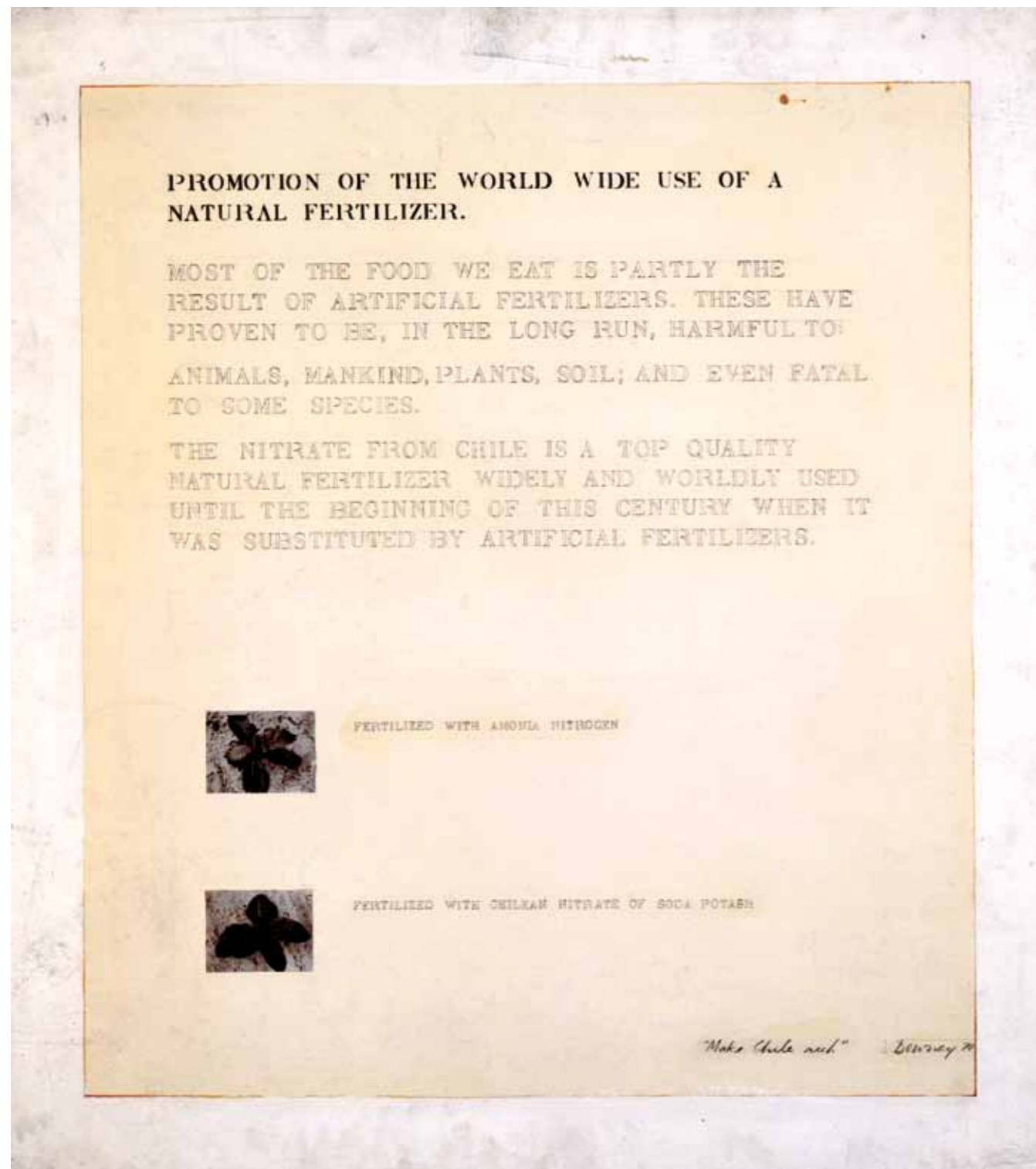


An Electronic Urban Environment 1969

En las obras que el artista comienza a realizar a fines de los sesenta y principios de los setenta que continúan incorporando las interacciones entre electrónica y ser humano, se añade un elemento espacial específico que trastoca las relaciones autónomas y descontextualizadas de los sistemas, reflexionando en vez sobre las condiciones particulares en que éstos tienen lugar. *Electronic Urban Environment* (Ambiente electrónico urbano) de 1969, por ejemplo, fue una *performance* e instalación electrónica realizada en Washington D.C. donde siete aparatos de medición de energías como un contador Geiger, una célula fotoeléctrica, una batería solar y un sismógrafo, registraban los cambios en el medioambiente de diferentes instituciones culturales encontradas en uno de los sitios más visitados y simbólicos de la ciudad: el “mall” y sus cercanías. Los lugares escogidos tenían una carga significativa importante, en cuanto representaban distintos tipos de espacios donde la historia se congelaba (el museo de historia natural, el museo de historia y tecnología, el edificio de artes e industria, la colección nacional de arte, la galería nacional, la galería Corcoran) o contenían energías vivas (el jardín botánico). La información energética emitida por cada institución y sus respuestas al medio ambiente eran enviadas a un oscilador que a su vez alimentaba un aparato de transmisión que generaba siete notas electrónicas distintas. La unión componía un concierto variable, dependiente de los cambios energéticos en los edificios. Esta pieza musical electrónica podía ser oída en cada institución escogida o a través de ondas de radio a la distancia, conectando lugares con historias muy distintas a una variedad de oyentes y paseantes. Los espacios físicos estáticos eran reconvertidos en entidades vivas y cambiantes, la arquitectura transformada, desmaterializada y rematerializada en voces que producían otros tipos de interacciones entre los visitantes y el espacio.

Continuando con la experimentación en torno a la manifestación de energías invisibles en el ambiente que había comenzado ese mismo año en el contexto de la galería²⁴, Downey comienza a destacar las relaciones políticas y sociales que establecen los sistemas y cómo estos efectivamente transforman el ambiente. En el caso de *Make Chile Rich* (Haga rico a Chile) de 1970, el elemento electrónico desaparece para dejar atrás una compleja red de conexiones. Una bolsa conteniendo nitrato de potasio de soda extractado de Chile fue montada sobre un pedestal y yuxtapuesta a un collage con un texto que revelaba el sistema de relaciones entre el consumo de comida, los fertilizantes naturales como el nitrato, y los intereses económicos de grandes compañías fabricantes de versiones sintéticas.

(24) Un ejemplo es “Con energía más allá de estos muros” (With Energy Beyond These Walls). Esta era una escultura que convertía energías invisibles al ojo humano en otras manifestaciones físicas por medio de dos cajas separadas en el espacio que se conectaban a través de ondas de radio y mantenían una conversación entre ellas. En la primera escultura, distintos tipos de energía eran percibidos por un contenedor Geiger y detectores de humedad, luz, calor y ondas de radio, los cuales iban respondiendo al ambiente y al propio calor de la máquina. Cada registro de energía enviaba una señal a un órgano eléctrico dentro de la escultura, cada señal emitiendo un sonido electrónico distinto, componiendo así una pieza que cambiaba según las condiciones variantes del medio ambiente. Las notas sin embargo eran inaudibles para el público pero eran captadas por la otra escultura y siendo amplificadas por ésta. Si la primera escultura no enviaba señales, la segunda se “quejaba” enviándole a la primera una señal de radio.



Make Chile Rich 1970



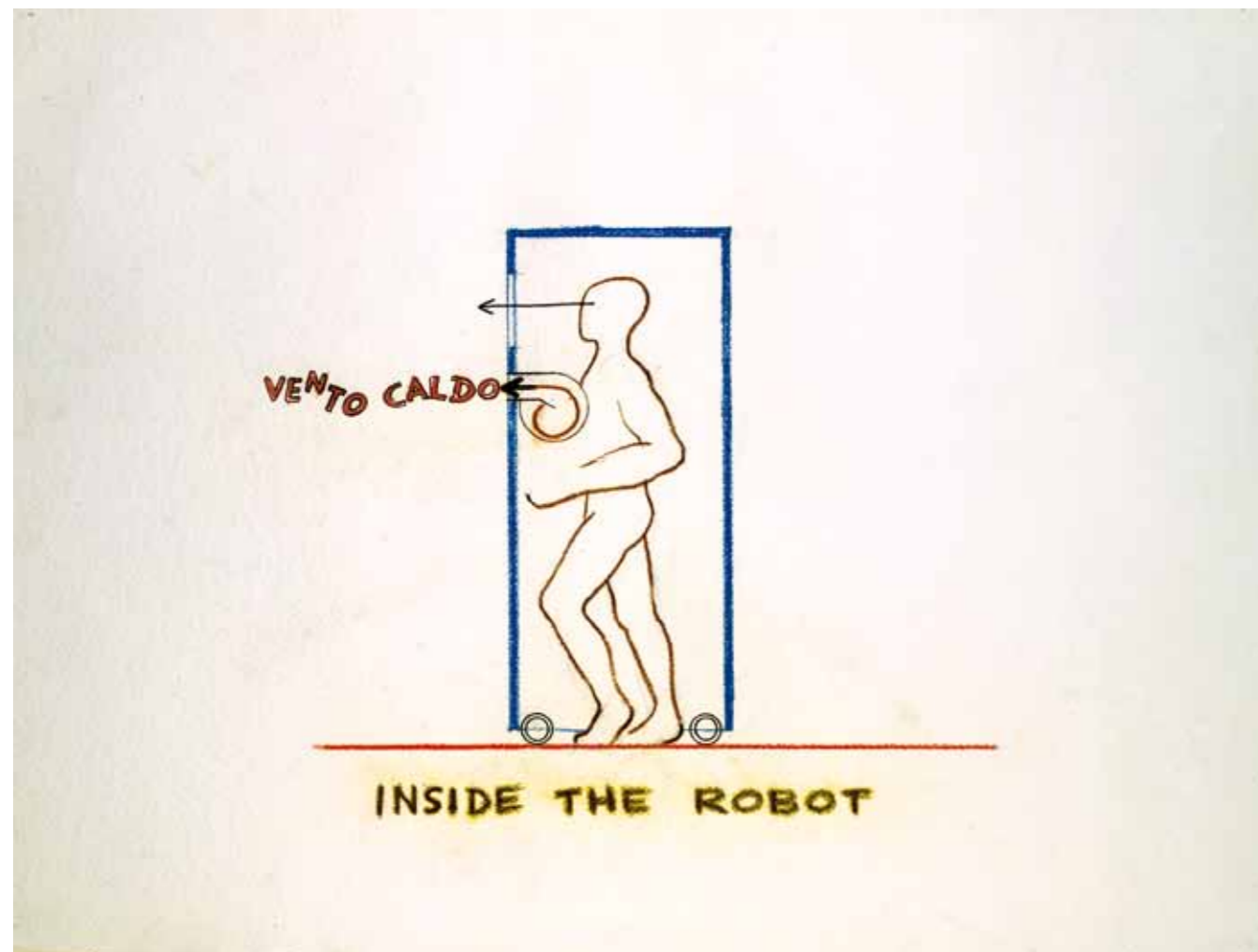
Chilean Nitrate Soda Potash 1970

Mientras el nitrato chileno había dejado de ser utilizado como fertilizante aún cuando, como demostraban las fotografías del collage, éste favorecía el crecimiento de las plantas, los fertilizantes sintéticos promovidos por compañías norteamericanas dado su bajo costo de producción dejaban residuos tóxicos dañinos al medio ambiente, los animales y el ser humano. Un año más tarde, Downey crearía una instalación con plantas vivas nutridas con nitrato de soda chileno en el sótano de la galería 112 Greene Street en Nueva York, volviendo visible en suelo norteamericano los efectos favorables del fertilizante extranjero. El espacio del arte se volvía en un jardín vivo, un sitio de cultivo productor a su vez de aire limpio y plantas orgánicas cuya vida estaba enmarcada por múltiples sistemas. De la economía al arte, el medio ambiente y el cuerpo, los sistemas de relaciones expuestos por Downey revelaban las interconexiones entre distintos intereses y pasados, pues las plantas de nitrato de carbono habían sido desarrolladas en Chile en su mayor parte por empresas norteamericanas. Curiosamente, tal conexión fue percibida por algunas agentes culturales en Chile, llevando a la censura de la obra *Make Chile Rich* en 1971 cuando se iba a mostrar en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago.

En un texto de 1973 publicado en la revista *Radical Software* titulado *Technology and beyond* (Tecnología y más allá), Downey amplifica las conexiones entre la tecnología, el cuerpo y el medio ambiente.²⁵ Según el artista, el desarrollo de sociedades industrializadas había generado un quiebre violento con la naturaleza, produciendo tan sólo “riqueza aparente” en algunas sociedades, así como una obsesión con los objetos y una separación de los individuos. Hasta el momento, el avance de la tecnología cibernética contemporánea había sido utilizado por gobiernos en torno al “marketing de objetos en masa”, contribuyendo a la alienación global. Sin embargo, la tecnología se encontraba unida al ser humano en más de una forma, en cuanto operaba “en sincronía con nuestros sistemas nerviosos”, expandiendo la percepción y re-estructurando o re-informando “la manera en que ocupamos el medio ambiente”. Downey proponía volver a “entrelazar” al ser humano “en los dibujos de energía natural” a través de una “arquitectura invisible.” Ésta era definida por el artista como “una actitud de comunicación total en la que las mentes ultra-desarrolladas serán telepáticamente celulares con respecto a un todo electromagnético”, un campo que conectaría al cuerpo con otros por medio de ondas cerebrales. Si bien esta teoría parecía pregonar una completa sumersión de la tecnología con el cuerpo humano, constituyéndolo en una suerte de “cyborg” utópico que borraría cualquier diferencia entre distintos seres humanos²⁶,

(25) Todas las citas siguientes son del texto traducido en el catálogo de la exposición *Juan Downey: With Energy Beyond These Walls (Con energía más allá de estos muros)*, (Valencia: IVAM, 1998), pp. 193-194. El texto original fue publicado en inglés como “Technology and Beyond”, *Radical Software*, Vol. II, No. 5, 1973.

(26) Como muchos otros artistas en ese momento, Downey tampoco consideraba las diferencias de acceso a la tecnología entre distintas sociedades, particularmente aquellas del llamado tercer mundo. Sin embargo, Downey consideraba que la cultura occidental que rechazaba arrogantemente a la naturaleza podía aprender de las culturas que consideraba “primitivas”, ya que estas últimas tenían un desarrollo mucho más avanzado en sus relaciones orgánicas con la realidad como un ambiente integrado de energías.



Inside the Robot 1970

ésta también se hallaba basada en un reconocimiento más simple de cómo los cuerpos se comunican no sólo a través del lenguaje verbal, sino por medio de sus corporalidades, los artefactos que crean y las energías que transmiten. Downey intentaba sensibilizar al espectador de estos movimientos y sus conexiones, volviendo visibles las transformaciones que podían realizar en el espacio. En última instancia, la tecnología misma desaparecería, dejando sólo cerebros intercomunicados neuronalmente, reconectados con los movimientos y ciclos naturales a través de sus energías invisibles.

No deja de ser irónico que la única escultura de Downey que no incorporara un elemento electrónico fuese aquella que más hablara sobre el problema de la tecnología y su aparente eliminación del cuerpo. *Pollution Robot* (Robot polución) de 1970 consistía en una caja con ruedas de 2 metros dentro de la cual se introducía una persona. La caja tenía un espejo a la altura de los ojos y una ranura a la altura del pecho de la cual salía aire caliente producido por quien se encontrara adentro. Durante una exposición de obras electrónicas en la galería Howard Wise de Nueva York, Downey se introdujo en la caja y comenzó a moverla alrededor de la galería siguiendo a la audiencia, tirándoles aire caliente y devolviéndoles su imagen en el espejo. El mito del fantasma de la máquina se volvía tangible hasta el punto que gran parte del público pensó que la escultura efectivamente se movía por su propia cuenta. Si como decía Donna Haraway, nuestras máquinas “están inquietantemente vivas y nosotros atterradoramente inertes”²⁷, Downey intentaba desarmar esa ilusión, desmitificando a la tecnología y reconectando a la máquina con el ser humano por medio del cuerpo. A la ilusión de independencia y vida propia que crea la tecnología, Downey añadía la inevitabilidad de su conexión con el cuerpo y el “vento caldo” o soplo humano tibio que la informaba y le daba un carácter político capaz de transformar el entorno.

(27) Donna Haraway, “Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”, en *Ciencia, Cyborgs y Mujeres: La reinención de la naturaleza* (Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1995), p. 258. Originalmente publicado como, “A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980’s”, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), pp. 148-181.

Entrando en la imagen

Valerie Smith

Entrando en la imagen

Meditaciones sobre la obra de Juan Downey

Valerie Smith



Meditación 1978

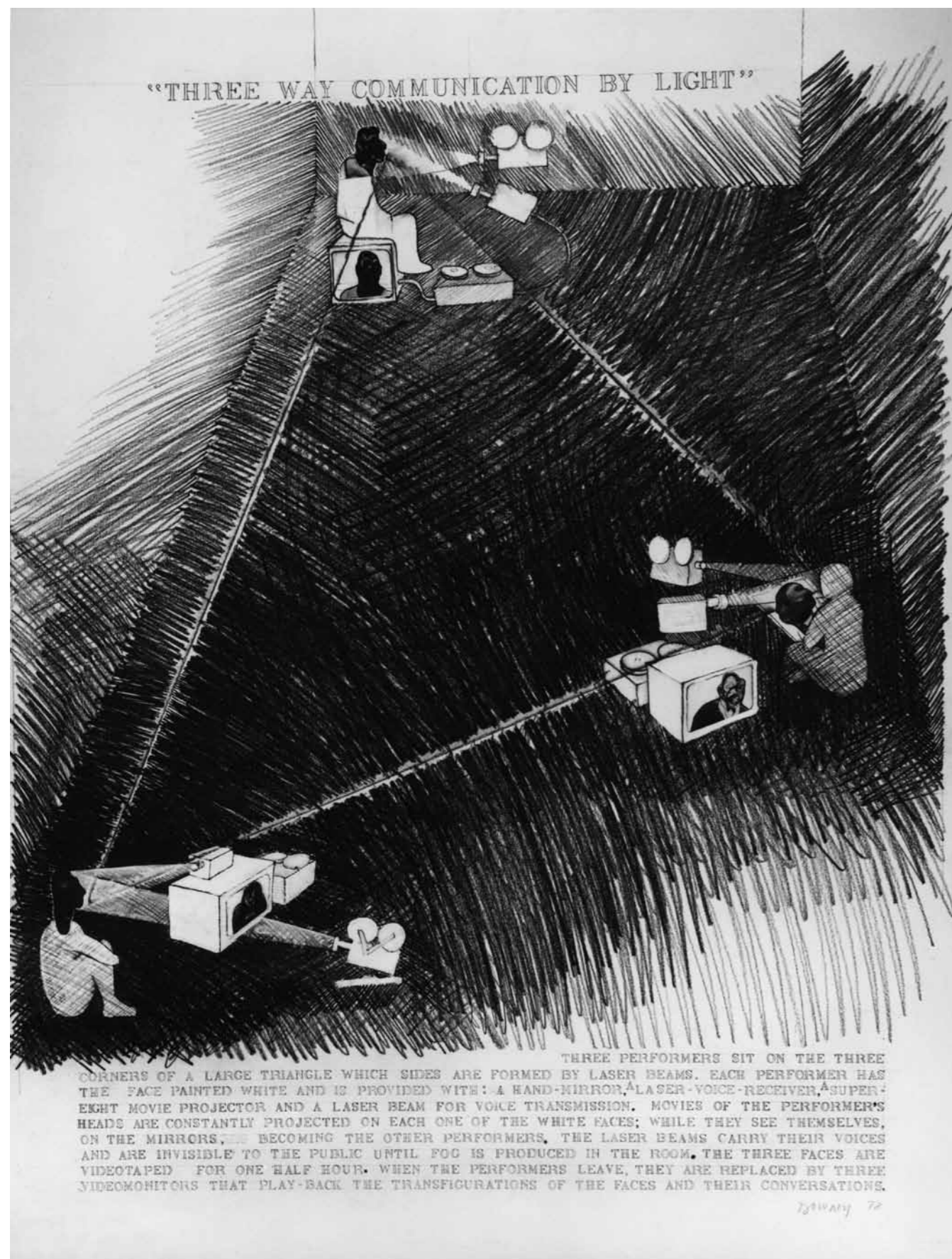
Juan Downey quiso absolver las diferencias entre sí mismo, su medio y su sujeto, en casi todas las fases de su trabajo. Nunca le bastó representar, transmitir, necesitaba comulgar, entrar en la imagen. Encontramos una expresión particularmente fuerte de este deseo en su obra con los espejos, en sus *Meditaciones*, y en algunas obras en video en las que la ilusión y la realidad, la representación y los métodos utilizados para representar se imitan los unos a los otros, hasta casi convertirse en una sola cosa. Su deseo de fusionarse con el medio, de nadar en el sujeto, de “convertirse en la corriente misma” se alojó cada vez más en su identidad como artista y como chileno; a pesar de haberse establecido en el extranjero, espiritualmente seguía arraigado en su país. Al final, el lugar no era el mensaje. Si bien adoptó el Norte como su base, nunca se sintió enteramente cómodo allí, pero tampoco en el Sur. Su exilio autoimpuesto sólo fortalecía la urgencia de comunicar y pertenecer.

Muchas de sus performances mientras vivía en Washington D.C. fueron meditaciones acerca del desarraigo. Implicaban un viaje desde el centro para registrar un espacio foráneo y periférico, para después regresar al centro con una percepción alterada. Estas actividades se hicieron tecnológicamente más complejas con el advenimiento del video, a menudo involucrando la participación de varias personas y ocasionalmente bailarines. Estos experimentos culminaron en enero de 1973 con *Plato Now*, una obra que había sido concebida anteriormente pero que fue realizada por la primera vez a raíz de una invitación de James Harithas, director del Everson Museum of art, en Syracuse, Nueva York. Empleando la alegoría de la caverna de Platón, Downey construyó una obra alrededor de la percepción, la comunicación, y la toma de conciencia, conceptos esenciales que permanecerían constantes en su obra a lo largo de su carrera. En una sala oscura, nueve actores¹ se sentaban en un estado pre-meditativo, intentando lograr un estado alfa. Conectados a electrodos que registraban el *biofeedback* (bio-retroalimentación) de sus cerebros, esta actividad interna también determinó la repetición de citas pregrabadas de los diálogos de Platón. Habiendo llegado al estado alfa, fragmentos del *Timeo*, el *Teeteto* y *La República* comenzarían a ser transmitidos a través de los audífonos que llevaban puestos. A su vez, las sombras de la audiencia detrás de ellos aparecían en la pared en frente de ellos, mientras cámaras de circuito cerrado individuales filmando a cada uno de los nueve “meditantes” y registrando sus expresiones faciales retransmitían a través de monitores que daban hacia el público. Era una situación muy circular del tipo me-ves-viéndome-a-mí-mismo-internalizando-a-Platón. Downey siempre gravitó hacia esta eterna forma de contemplación interna, la disfrutó y la dominó magistralmente.



Juan en hamaca en Caracas 1977

(1) La palabra adecuada en inglés es “performer” la cual no tiene traducción al español (puede ser actor, ejecutante, intérprete pero ninguna se ajusta al género de la *performance* en el arte contemporáneo)



Three Way Communication by Light 1972

Tal vez la distancia en la expresión de cada persona, tal y como se representaba en los monitores de televisión, ese semblante etéreo, contribuyó a la percepción general de una empresa conjunta – una imagen mental colectiva³. Por otro lado puede ser vista como un signo político. La caverna de Platón es una historia de división; una división que Platón asociaba con la educación, pero que Downey vio como expresión de poder. Esta división le proporcionó a Downey un símbolo de las reales desigualdades políticas y económicas que existían, y existen aún, entre el Norte y el Sur⁴. Al escoger a ocho actores, aparte de sí mismo, entre ellos un expresidario⁵, Downey proporcionó un modelo para igualar las diferencias sociales e individuales entre los meditantes y así presentar un frente colectivo a los espectadores.

Ya para este momento, casi una década después de marcharse de Chile, Downey había comenzado a formular su voz personal, lo cual implicaba un “retorno a mis raíces, a lo que era estrictamente latinoamericano”⁶. También quedaría en evidencia que la contribución especial de Downey sería la de encontrar ese hilo conductor entre la gente, los lugares y las cosas a través del nuevo medio del video, cosa que ya había comenzado a hacer en Washington y en *Plato Now*; “transmitir una cultura en el contexto de otra así como una cultura en su propio contexto...”⁷. Sin embargo, Estos viajes entre Norte y Sur América fueron, por último, una búsqueda existencial. Harían avanzar su conciencia de sí mismo y deseo de comulgar pero no del todo. Durante siete meses, entre noviembre de 1976 y mayo de 1977, Juan Downey viajó con su esposa Marilyns y su hijastra Titi a una de las partes más remotas del mundo, entre el norte de Brasil y el sur de Venezuela, por el río Orinoco. Siguiendo su voz interna y un romanticismo Conradiano, “mientras más te adentras más se oscurece”, llegó al Territorio Federal Amazonas, a pesar de un muro de subterfugios y agresiones por parte de las autoridades locales. Para el momento de su llegada al Alto Orinoco, Downey ya era un viajero experimentado, luego de más de tres años viajando y grabando a través de distintos países de Centro y Sur América y llevando a sus pueblos evidencia visual de sus diferencias culturales y costumbres compartidas. Pero sus días como “comunicante cultural y antropólogo activador” culminarían en su estadía prolongada entre los Bishassi y Tayeri, así como en sus viajes a las comunidades Karohi de los Yanomami con los cuales “colaboró”.

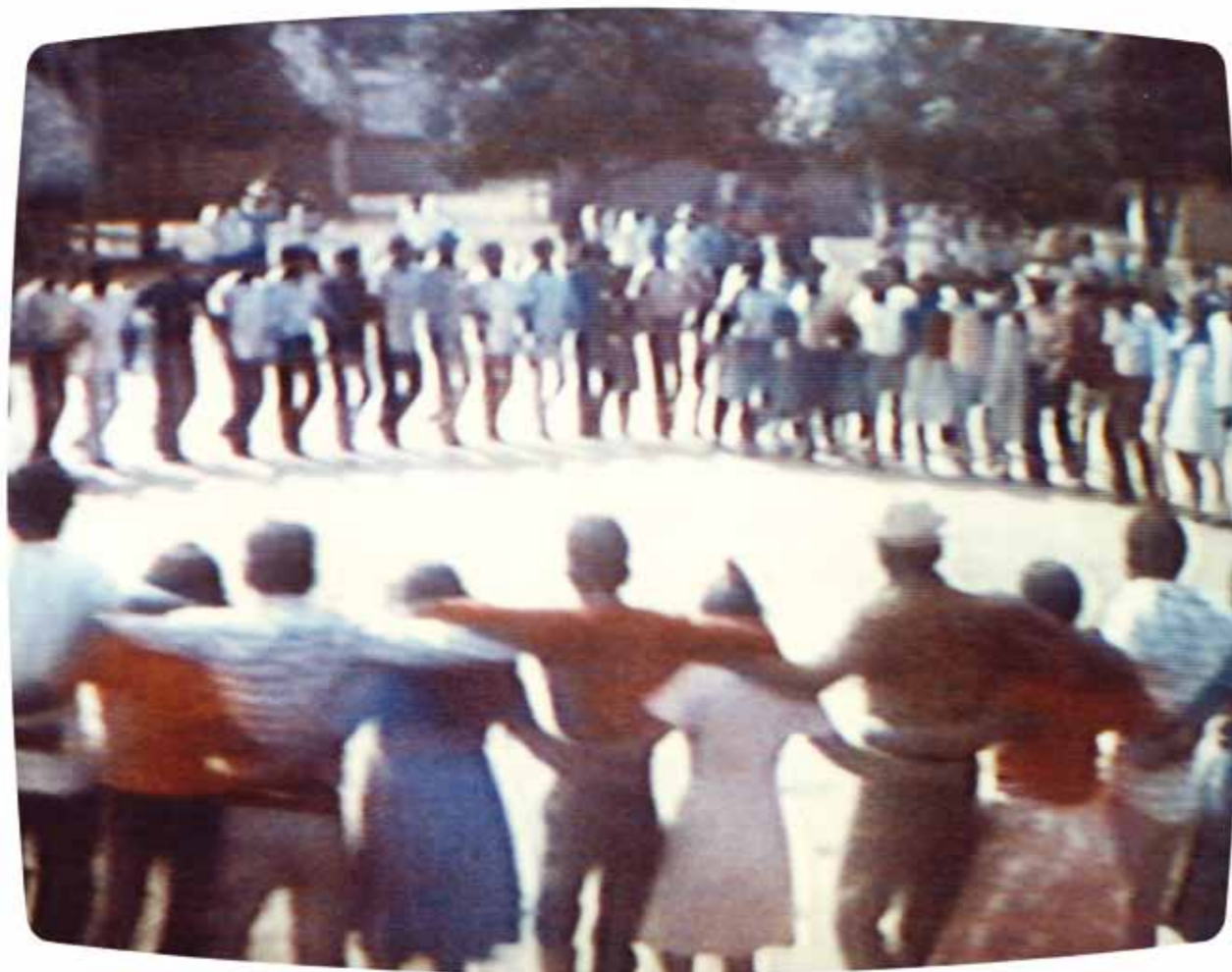
(3) Harithas, James y Ross, David, *Off Spring of My Soil, Juan Downey's Art of the 1960s and the 1970s*, publicado en Juan Downey, *With Energy Beyond These Walls*, IVAM Institut Valencia d'Art Modern, España, 1998, p. 328.

(4) Esto no habría podido ser más premonitorio que en Washington D.C., una ciudad que Downey había dejado cuatro años antes de crear esta pieza, que sin embargo seguía muy presente en su mente, especialmente a medida en que las relaciones internacionales entre los Estados Unidos y Chile comenzaron a caldearse hasta culminar en la muerte de Salvador Allende en septiembre de ese año tras el golpe de estado apoyado por la CIA. En *Plato Now*, no hay referencias explícitas a la política exterior norteamericana en Chile, pero la cita de *La República* se refiere a lo visible y a lo invisible en términos de aquellos que tienen y los que no tienen.

(5) En conversación con Marilyns Downey, Nueva York, diciembre de 2009.

(6) IVAM, p.330.

(7) Ibid.



Guahibos 1976

En la transcripción del audio y el texto para el video *Guahibos*, 1976, una obra más temprana (agosto-septiembre de 1976) que documentaba poblaciones que ya habían sido expuestas al materialismo occidental, Downey refleja un profundo deseo de encontrarse allí, "... ¡Oh, sangre india pura! Si tan sólo pudiera recostar mi cabeza sobre tu vitalidad secreta, y luego dejar que el río de nuestro diálogo no se detuviera nunca más!"⁸. Mientras grababa todos los aspectos de la vida local y el ambiente natural, aparentemente para un programa televisivo "fundamentado sobre valores estéticos así como el tiempo, la forma y la composición" se identificó con lo que consideraba una fuerza o inocencia inmaculada que quería encontrar y lograr para sí mismo; "darle a cada ser humano el derecho de los misterios exclusivos. La confrontación con lo desconocido es la única búsqueda valiosa"⁹. Ciertamente hay idealismo en sus palabras, pero también una emoción en la anticipación y la certeza de que se encontraba cerca de una fuente pura en el territorio amazónico, como si la pudiera devorar, así como la idea lo devoraba a él.

Downey no comenzó a experimentar el sentimiento de consumación espiritual sino hasta que había obtenido el permiso para viajar por el río y establecerse entre los Yanomami, practicando sus propios rituales de meditación y dibujo, al lado de sus prácticas de curación chamanistas; "sobre mis ojos hay una esfera que emana luz sin calor, inmutable, constante en su misterio. Quiero penetrar esa esfera y dejarla crecer, pero caigo en el olvido. A veces, la luz aparece en el centro superior de mi cráneo y se distribuye por mi piel, hacia abajo. ¿Será éste el principio mismo de la vida? ¿Por qué se consume?"¹⁰. La idea de ser consumido reaparece en el guión de *The Laughing Alligator*, 1976-1977, cuando describe su aburrimiento ante la filmación de video y su deseo más bien como "... una demostración de la arquitectura más esencial –habitar, morar, físicamente así como psíquicamente, dentro de los seres humanos que terminarían por comerme"¹¹.

Muchos de sus dibujos de este momento parten de un centro, evocando las formas circulares del *shabono*, la vivienda comunal de los Yanomami y la cosmología de estos es descrita en el video *The Laughing Alligator*. Se ha dicho que los colores que Downey utilizó están relacionados a aquellos que vieron los Yanomami bajo la influencia de alucinógenos. Sin embargo, cuando Downey utilizaba lápices de color, porque muchos de sus dibujos fueron hechos con un simple lápiz de grafito, eran los colores que sentía mientras meditaba. Estas impresiones, ya sea exageradas a través por medios químicos o de manera natural, ya existen en la mente de uno; no son exteriores a ésta. Downey tomó lo que vio como "presencias saturadas.. densos líquidos donde el ojo interior se desliza sobre un medio que se desliza"¹² para crear el signo elemental del espiral.

(8) De las transcripción de audio y texto de V.T.A., *Guahibos*, agosto, 1976, publicado en IVAM, p. 336.

(9) Texto del diario de Juan Downey, Lima, Peru, diciembre 28, 1973, publicado en IVAM, p. 331.

(10) *Drawing with the Yanomami*, Juan Downey, publicado en IVAM, p. 337.

(11) IVAM, p. 343.

(12) De Juan Downey: *Video Tapes and Drawings*, IVAM, p. 341.



Shaman Healing Girl 1977

Desde esta estructura radiante, que generaba movimiento hacia adentro y hacia fuera en un flujo hipnótico, desplegó todo su conocimiento de la vida. A la imagen mental, a la que le costó tanto llegar, se le accedía a través de una energía invisible vinculada inextricablemente a lo que él llamó “el principio vital inmaterial”. Cada aspecto del ciclo de vida Yanomami, desde el nacimiento a la muerte, especialmente la necesidad de consumir a sus seres queridos después de la muerte, preservaba este principio vital inmaterial, su energía invisible.

Un *flashback* al verano de 1962, nos da pistas acerca de la obra que emprendería Downey al regresar de su estadía con los Yanomami. Cuando Downey completó su licenciatura en arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile en Santiago, decidió irse a estudiar pintura en Madrid. Sus vivencias allí lo impresionaron de tal manera que creó un cuerpo de trabajo entero, que consistió en instalaciones, dibujos y videos relacionados con estas experiencias. En su video *The Looking Glass*, realizado 19 años después de ese verano en Madrid, Downey cuenta que iba al Prado todos los días a ver *Las Meninas*, 1657, el lienzo más grande y más importante pintado por Diego Velázquez. Allí, en la misma galería en la que se encontraba la pintura, Downey vio un pequeño espejo que reflejaba el lienzo al otro lado de la sala. Mientras estaba parado solo, mirando la pintura y el reflejo de la pintura en el espejo, Downey tuvo una epifanía estética. “La atmósfera mágica de la sala entera, donde entraba la luz natural por una ventana lateral me envolvió muchas veces en la ilusión de que estaba de hecho en el espacio barroco del cuadro...”¹³. Sentía su cuerpo desaparecer detrás de la Infanta, su piel transformarse en pigmento, se sentía tan excitado por estas experiencias de arte totales que las comparaba a un orgasmo.

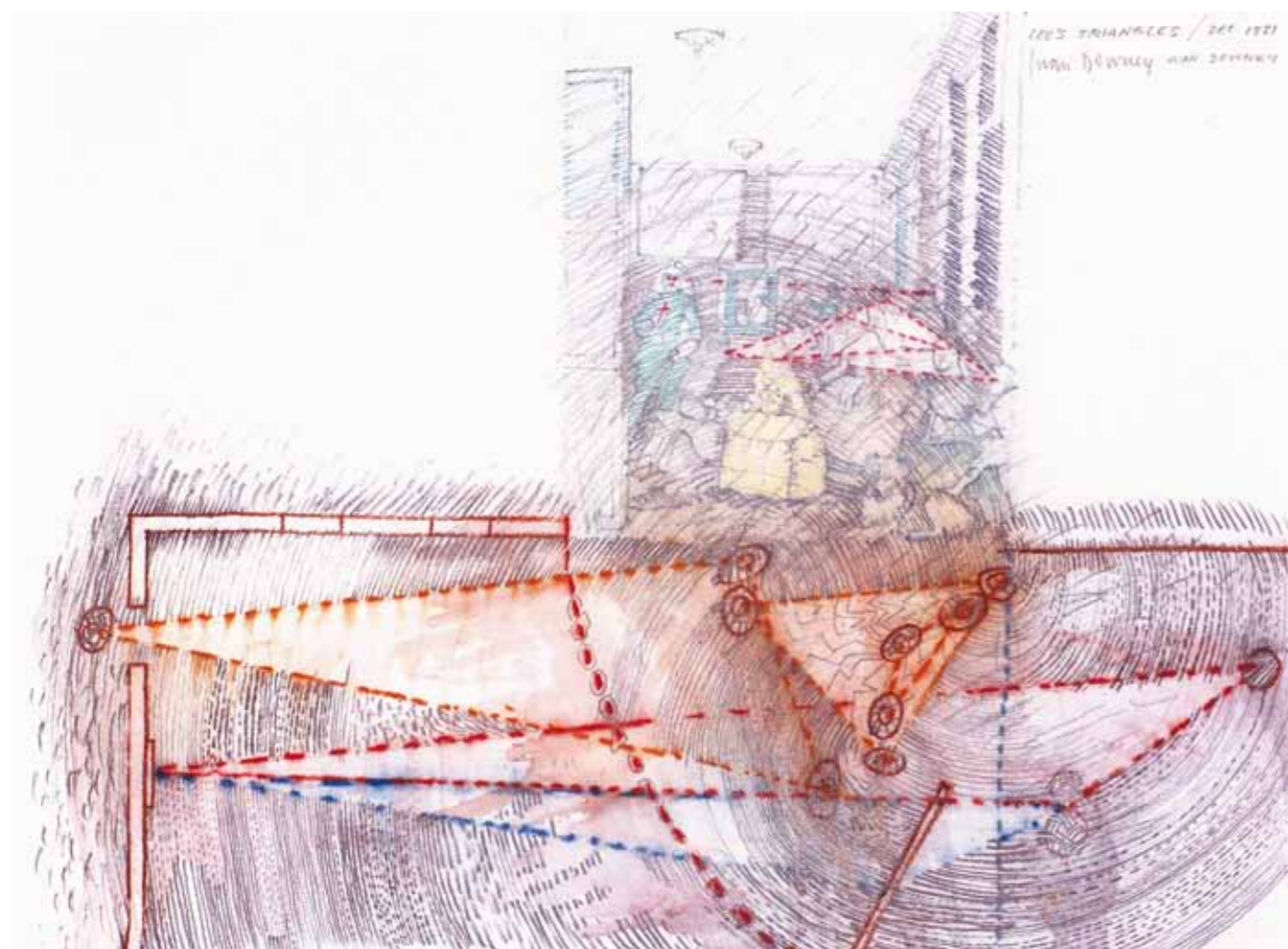
¿Qué era tan excitante para Downey? Ciertamente para un joven pintor emergente versado en arquitectura, *Las Meninas* era una obra fundamental. Era para Downey una de las primeras pinturas que se dirigía a él directamente. No describía una situación fuera del espacio del espectador, como muchas otras pinturas lo habían hecho. Más bien, a través de una sucesión de miradas y reflejos dentro de la pintura, invitaba a Downey a su superficie. Para subrayar su revelación Downey recurre al conocimiento de varios historiadores del arte¹⁴ para que den sus testimonios acerca de la compleja estructura de la pintura y su contexto imperialista de la España del siglo diecisiete. A través de sus palabras y de las entrevistas que realizó con ellos, así como a través de citas tomadas de los textos filosóficos del momento, que incluían los de Michel Foucault y a Roland Barthes, Downey deconstruye los apuntalamientos sociales, políticos y económicos que se desplegaban en su interior.



Niña Yanomami 1976

(13) IVAM, p. 356.

(14) Leo Steinberg y Eunice Lipton, entre otros, todos colegas de Downey en CUNY (City University of New York).



Leo's Triangles 1981

En *The Looking Glass*, Downey filma a Steinberg hablando de su famosa tesis sobre *Las Meninas*, describiendo los tres niveles de conocimiento que operan dentro de la pintura: lo real, lo representado y lo reflejado, y cómo estas posiciones se entrelazan para crear una dimensión psicológica predominante. Por último, Steinberg ve en *Las Meninas* una metáfora del todo, un reflejo de la conciencia. El desarrollo visual de este tema, que hace un relevo a través de una sucesión de miradas y su conexión con *Plato Now*, que es una mirada interior, no es difícil de percibir. Ambos son sistemas cerrados auto-referenciales que expanden el plano pictórico hacia su equivalente mediado en video.

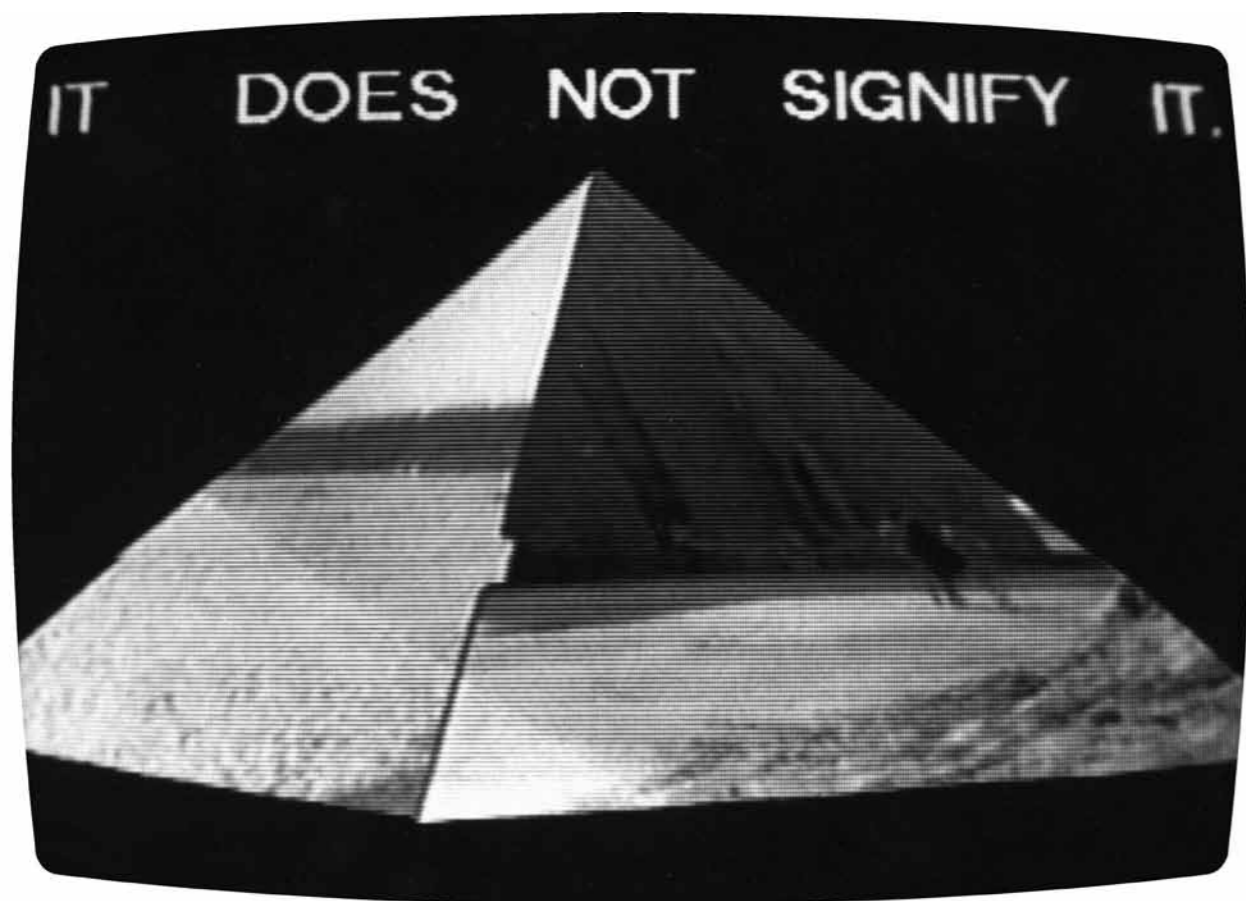
Con respecto a la idea de entrar en la imagen en un estado alterado, Downey alude al análisis de Foucault sobre el uso de los espejos en la pintura de los Países Bajos en su ensayo sobre *Las Meninas*. “En la pintura flamenca era común que las pinturas jugaran un papel duplicador. Repetían el contenido original de la pintura, sólo que dentro de un espacio cóncavo irreal, modificado y contraído ...” El contenido, por lo tanto, se “descomponía y recomponía según una ley distinta”¹⁵. La experiencia de la conciencia, de mirar al espejo y verse a sí mismo reflejado, así como la pintura y la sala donde estaba, fue sentida por Downey de una manera no convencional. Pudo entrar en la imagen hasta el punto que tuvo un efecto psicósomático sobre él; sintió que su cuerpo se desmaterializaba, una especie de metamorfosis de la carne en pintura. Hasta el uso de las técnicas cinematográficas de Downey en *The Looking Glass* enfatiza su penetración del plano pictórico. Los ritmos de la música barroca en la banda sonora acompañan los acercamientos pulsantes y distorsiones reflectivas del espacio que evocan los efectos ópticos de Julio Le Parc, a quien Downey conoció bien¹⁶. Su deseo de entrar en la imagen era tan grande que se convenció a sí mismo de que había cruzado una frontera entre la realidad y la ilusión, el arte y la vida, los reinos de lo visible y lo invisible. De este modo actualizó lo que Michael Taussig ha descrito como la práctica chamanista, “una pura transformación en la que el ser y el no ser se transforman en el estado de ser de las formas que se transforman”¹⁷. Esto se produciría a través de una intensa “conexión física” o “fluidez” con el sujeto, un deseo de entrar en la imagen, fuera éste una pintura, un video, o los Yanomami.

Dentro de la narrativa de *The Looking Glass*, Downey hace una referencia a un monólogo escrito por Roland Barthes sobre la imposibilidad de verse a uno mismo pues el espejo sólo puede reflejar los fenómenos físicos pero no *actualizarlos*. Según Downey, Barthes escribió este pasaje mientras almorzaba en un restaurante lleno de espejos. Downey pone en escena este texto en una corta, familiar y expresiva secuencia donde a través de sofisticados dispositivos de video funde su torso con un espejo.

(15) Michel Foucault, *The Order of Things, An Archaeology of the Human Sciences*, Vintage Books Edition, Random House, Inc., New York, 1973, p. 7.

(16) Downey vivió en París entre 1963 y 1965 donde conoció y se familiarizó con la obra de Julio Le Parc y de Takis, así como a Roberto Matta.

(17) Michael Taussig, *Walter Benjamin's Grave*, The University of Chicago Press, 2006, p. 140.



Shifters 1984

La voz en off dice: “Pero nunca me vi así. ¿Cómo sabes? Tal vez te parezcas o no a eso que eres tú. ¿A dónde lo encuentras? ¿A través de qué calibración morfológica o expresiva? ¿Dónde está tu cuerpo auténtico? Eres el único que nunca puede verse a sí mismo excepto en una imagen ... especialmente para tu propio cuerpo estás condenado al repertorio de sus imágenes”¹⁸. Evocamos aquí a Plato Now, la alegoría de la cueva y el problema de la realidad. En esta instancia, podemos entender cómo Downey, a través de Barthes, se imaginó a sí mismo, atrapado en un espacio infinito de replicación, una suerte de trampa atractiva –donde la cuestión de la identidad seguía carcomiéndolo por dentro.

La condición del inmigrante es una de desarraigo perpetuo que requiere de viajes periódicos de reconocimiento a los puntos de origen. Es una suerte de purgatorio entre dos mundos, ninguno de los cuales es capaz de satisfacer enteramente. La brújula de Downey lo llevó a todas partes --Europa, las Américas, y hasta a Egipto-- para renovar su lenguaje visual. Por último, sin embargo, su obra se afianzaba sobre la decisión de “aprender sobre mí mismo, para descubrir mi centro radiante, para recuperar la seguridad del feto, la iluminación del santo y el nivel alfa de los cerebros mediadores”¹⁹. Una pasión desmedida como ésta y la necesidad de traducir las experiencias meditativas –“de hacer viajar mi cuerpo y consumir mis ataduras”²⁰—hacen que la obra de Downey trascienda más allá de un lugar o tiempo particular.

(18) IVAM, p. 356.

(19) Transcripción de banda de audio de *Uros 1 & 2*, IVAM, p. 334.

(20) IVAM, p. 341.

**Notas sobre el programa para una
falsa antropología de Juan Downey**

Julieta González



Yanomami I & II 1977

Notas sobre el programa para una falsa antropología de Juan Downey

Julieta González

El hombre del que he hablado era sencillo y rudo, condición muy adecuada para ser verídico testimonio, pues los espíritus cultivados, si bien observan con mayor curiosidad y mayor número de cosas, suelen glosarlas, y a fin de poner de relieve la interpretación de que las acompañan, adulteran algo la relación; jamás muestran lo que ven al natural, siempre lo truecan y desfiguran conforme al aspecto bajo el cual lo han visto, de modo que para dar crédito a su testimonio y ser agradables, adulteran de buen grado la materia, alargándola o ampliándola. Precisa, pues, un hombre fiel, o tan sencillo, que no tenga para qué inventar o acomodar a la verosimilitud falsas relaciones, un hombre ingenuo.

Michel de Montaigne, De los caníbales

Como bien sabe, las chicas de Samoa son extraordinarias mentirosas cuando se trata de una broma. Pero Margaret aceptó nuestras historias fabricadas como si fueran verídicas. Sí, le mentimos y le mentimos.

Testimonio de Fa'apua'a Fa'amua en The Fateful Hoaxing of Margaret Mead de Derek Freeman

En algún momento a mediados de los setenta Juan Downey escribió en uno de sus cuadernos:

“Falsa antropología

Desarrollar un programa de fantasía, gordas mentiras, y grandes exageraciones, más que nada inspiradas en los escritos de Napoleon [Chagnon]: sobre indios repugnantes, chocolate instantáneo en la selva amazónica y otras decepciones culinarias ...”

El empleo de la palabra “programa” delata una agenda de intenciones muy específicas desplegadas en su obra como una constante contienda con temas relativos a la identidad, el desarraigo y la transculturación, que configura uno de los más significativos ejes temáticos en su obra. Durante los años setenta Downey produjo una serie de obras que apuntan a la consolidación de esta agenda y en las cuales se propuso dismantlar la mirada occidental; proponiendo una renegociación de la diferencia, hoy esencial para una lectura de su obra como un artista latinoamericano radicado en Nueva York que abordó estos temas en modos que precedieron a los discursos artísticos y críticos sobre las políticas de la identidad, así como a la teoría post-colonial producida en los años ochenta y noventa, a pesar de su notoria omisión de muchos de estos textos críticos.

Este ensayo intenta examinar algunos de los tropos que informan las incursiones de Juan Downey en el campo de la etnografía para así contextualizar su deconstrucción del discurso occidental sobre el Otro



Camioneta Video Trans Americas 1973

dentro de un rango más amplio de pensamiento y prácticas artísticas. El viaje, la zona de contacto, el paradigma del artista como etnógrafo y la transculturación como contra-narrativa nos ofrecen marcos discursivos para esta discusión.

Mis raíces húmedas y oscuras

A pesar de que ya los primeros video-performance de Downey de comienzos de los setenta ya problematizaban la noción del yo y del otro, como el mismo Downey lo manifiesta en su texto *The Other Within* (El Otro dentro de mí)¹ con relación a su obra *Three-Way Communication by Light*, 1971, su preocupación por la otredad parece más bien originarse en un desasosiego con su propia experiencia de ser extranjero en los Estados Unidos y, para ese entonces, un extraño en su propia tierra. Luego de graduarse de la escuela de arquitectura en su Chile natal, se fue para España, luego a París, para establecerse finalmente en los Estados Unidos. Sin embargo, luego de muchos años en Washington y después en Nueva York, donde se había integrado cabalmente a la escena conceptual de esa ciudad, América Latina parecía llamarlo en modos que expresa de diversas maneras en sus escritos publicados e inéditos:

“Cuando tenía veinte años, después de estar expuesto al mundo del arte de Nueva York, decidí regresar, a recuperar mi cultura. Después de diez años pasados en España, Francia, los Estados Unidos, el mundo desarrollado, me di cuenta de que nunca me podría adaptar. Era un choque cultural perpetuo que resultaba fácil de manejar al principio pero que con el pasar de los años sólo incrementaba la brecha y nostalgia por un país que ya no existía. ¿Cómo puedo recuperar?”²

“Nueva York es fabulosa: las ideas coexisten, interactúan, copulan, se plagian y proliferan. Sin embargo, no hay nada en Nueva York que quiera recordar ahora mismo. La esencia y la ternura están en América Latina”.³

“Encuentros, conversaciones y el análisis de mis propias raíces húmedas y oscuras nutrirán la realización de mis obras de arte”.⁴

No sería sino hasta 1973 cuando estos temas comenzarían a materializarse en un programa muy preciso, *Video Trans Americas*, que llevaría a cabo en tres viajes desde Nueva York hasta América Central y del Sur, entre 1973 y 1976; armado con una furgoneta, equipos de sonido y video, y acompañado de su esposa Marilys y su hijastro Juanfi Lamadrid, quien fungía de asistente técnico. El equipo de VTA⁵ incluyó ocasionalmente a

(1) “Desde el comienzo, mi obra en video se ha ocupado de la representación del yo como el Otro. En mis primeros trabajos de video, la instalación performance *Three-Way Communication by Light*, 1971, tres actores se sentaban en formación triangular, cada uno provisto de un circuito cerrado de televisión, un espejo y un proyector de super-8 con un film que documentaba las expresiones faciales de los otros dos actores. Hablaban entre ellos espontáneamente a través de un láser que transmitía sus voces. Sus caras estaban pintadas de blanco y sobre cada uno de sus rostros se proyectaba la película de otro de los actores, de manera que intercambiaban su apariencia física, las cuales podían observar en sus espejos y la audiencia podía observar a los tres a través de los circuitos cerrados de televisión”.

(2) Tomado de sus cuadernos personales, una versión ligeramente distinta de este texto aparece en las bitácoras de viaje de *Video Trans Americas*.

(3) Tomado de las bitácoras de viaje de *Video Trans Americas*.

(4) Tomado de sus cuadernos personales.

(5) Video Trans Americas



Juan Downey en Teotihuacan, México.

otras personas del medio artístico de Downey; el fotógrafo Bill Gerstein (primer viaje, Nueva York, Tennessee, Monterrey, San Luis de Potosí, Ciudad de México, Mérida, Veracruz, Yucatán, etc.); los artistas Beryl Korot e Ira Schneider, quienes se unieron al grupo desde Mérida a Guatemala en el primer viaje; el crítico Willoughby Sharp y el artista Frank Gillette, quienes aparecen en *Moving* durante el trecho del viaje filmado en California.

Video Trans Americas fue editado posteriormente a los viajes y fue filmado en lugares dentro de los Estados Unidos, México, Guatemala, Perú y Chile, en blanco y negro, y empleando un estilo documental enfocado en los paisajes, los pueblos y su arquitectura, costumbres, culturas, cuyas imágenes se intercalan con algunas impresiones y anécdotas personales.⁶ El género del relato de viaje parece dominar el estilo y forma los videos de VTA, y el problema de la etnografía no se aborda de manera tan explícita como en los trabajos realizados durante su posterior estadía en el Territorio Federal Amazonas, con las tribus Guahibo y Yanomami, entre 1976 y 1977. Sin embargo, *Video Trans Americas* sienta las bases para esos trabajos posteriores y la práctica de Downey comienza a operar dentro de un marco antropológico, con el video como instrumento:

“Muchas de las culturas de América existen hoy en aislamiento total, sin conocer su variedad general y mitos compartidos. Este viaje en automóvil está diseñado para desarrollar una perspectiva holística entre las diferentes poblaciones que habitan los continentes americanos, generando así interacción cultural. Una narrativa filmada en video desde Nueva York hasta la punta más austral de América Latina. Una forma de doblamiento en el espacio mientras se evoluciona en el tiempo. Reproducir una cultura en el contexto de otra, la cultura en su propio contexto y, finalmente, editando todas las interacciones del tiempo, espacio y contexto en una sola obra de arte. La información cultural será intercambiada principalmente por medio del video, filmado en el camino y reproducido en distintos pueblos, para que la gente vea a otros y a sí mismos. El rol del artista aquí se concibe como el de un comunicador cultural, un antropólogo estético activador con un medio visual de expresión: el video.”

Hay también una intención política⁷ en la obra, que claramente pone de manifiesto las afiliaciones ideológicas de Downey, apoyada, entre otras cosas, por el hecho de que Downey ve en este acto de retroalimentación

(6) Para una descripción detallada de *Video Trans Americas* ver Juan Downey, *Con energía más allá de estos muros*, Valencia: IVAM. 1998.

(7) que no discutiré en este ensayo pero que ha sido analizada a cabalidad por Nicolás Guagnini en *Feedback in the Amazon*, October, Summer 2008, No. 125, MIT Press, Cambridge, MA. En su ensayo, Guagnini enmarca la obra de Downey, específicamente *Video Trans Americas*, en el contexto de los movimientos marxistas católicos en América Latina durante los años sesenta y setenta. La teología de la liberación de Leonardo Boff, las ideas de Paulo Freire sobre la educación, entre otros. Guagnini afirma que “sin querer sobre-simplificar las contribuciones entrelazadas de Freire, Boffy Gutiérrez, uno puede establecer un paralelo entre la aproximación de Downey a la tecnología portátil del video con los intentos de estos pensadores de explotar el catolicismo y el sistema educativo para ponerlos al servicio de la liberación. Todas las formas de captura de imagen y las representaciones que éstas generan han sido parte instrumental de la dominación colonialista y neocolonialista. Por ese motivo, dentro de las luchas de liberación, muchos percibían una tecnología avanzada como el video como un a herramienta de opresión. Downey claramente tomó el colonialismo y el imperialismo como temas en su obra e intentó transformar el papel del video en la formación de una realidad en este contexto”.



Santa María de los Ríos, México 1973

y retransmisión un instrumento transformación social y política⁸. En una entrevista de 1984⁹ Downey afirma que la “retroalimentación es muy importante y va más allá. Creo que le permitirá a la sociedad verse a sí misma. Es como un espejo masivo. Es lo que Norbert Wiener, el inventor de la cibernética, llamaba “homeostasis”¹⁰, el proceso a través del cual la sociedad se ve a sí misma. Esto le permite crecer”.

La reformulación utópica del viaje de carretera que tiene lugar en *Video Trans Americas* combinó la antropología de acción con las posibilidades topológicas de la retroalimentación en video. Sin embargo, puede ubicarse dentro de una larga tradición de viajes de descubrimiento, que más bien llevan a un descubrimiento personal, y la literatura de viajes que han inspirado. Las referencias más inmediatas las podemos encontrar en el imaginario contracultural norteamericano; *On the Road* de Jack Kerouac¹¹, *The Americans* de Robert Frank, y películas de culto como *Easy Rider*, de los cuales la contraparte latinoamericana e ideologizada vendría siendo *Los diarios de motocicleta* del Che Guevara. Pero de manera más importante VTA parecería encontrar afinidades, o más bien articular una crítica del papel que tuvo el relato de viaje en la configuración de un imaginario imperial y en la constitución de sujetos tanto dominantes como subalternos. En su libro *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992) Mary Louise Pratt analiza “cómo los libros de viajes escritos por europeos sobre partes no europeas del mundo crearon un orden imperial para los europeos que estaban “en casa” y les dio su lugar en éste (...) Los libros de viajeros (...) ofrecieron a los públicos lectores europeos un sentido de propiedad, derecho y familiaridad con respecto a las partes lejanas del mundo que estaban siendo exploradas, invadidas y colonizadas (...) un instrumento clave, en otras palabras, en la creación del “sujeto doméstico” del imperio”¹². Esta idea es clave para entender la lógica de una obra como *Video Trans Americas* y su lugar en la particular agenda de Downey para una “falsa antropología”. El hecho de que el trabajo de campo sea la estrategia operativa principal en *Video Trans Americas* la ubica en un largo linaje de crónicas de viaje en las Américas, desde las crónicas de Indias del siglo XVI, los viajes de Alexander von Humboldt y Aimée Bonpland en los albores de los procesos de independencia en el subcontinente, entre 1799 y 1803, hasta la expedición a Brasil de Claude Lévi Strauss en los años treinta, luego documentada en *Tristes Tropiques*, entre otros. Sin embargo, mientras las primeras crónicas y hasta los escritos de Humboldt estaban claramente al servicio de los intereses colonialistas

(8) No debemos desestimar el hecho de que la obra de Downey tenía el potencial de alcanzar a grandes audiencias y públicos internacionales. Las diversas instalaciones de *Video Trans Americas* fueron exhibidas en museos importantes en los Estados Unidos tales como el Whitney Museum en Nueva York, el Everson Museum en Siracusa, Nueva York, y el Long Beach Museum en California.

(9) En entrevista inédita con José Román.

(10) El particular concepto de homeostasis de Norbert Wiener referido a las dinámicas de las comunidades establecen que los procesos homeostáticos son definidos como mecanismos de retroalimentación que inducen medidas para garantizar la existencia de la comunidad.

(11) Mencionado por Downey en las bitácoras de *Video Trans Americas*.

(12) Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes, Travel Writing and Transculturation*, Londres: Routledge. 1992



Video Trans Américas 1976

en el continente y en ellos el paisaje adquiriría la dimensión del prospecto, de la tierra a ser ocupada, cultivada y explotada, la mirada de Downey se dirige a las culturas nativas del continente, subvirtiéndolo en un instrumento para la crítica de los legados colonialistas en América Latina, así como en una oda a los pueblos indígenas de las Américas. En este sentido, *Video Trans Américas* parecería tener algo en común con la *Silva a la agricultura de la zona tórrida* de Andrés Bello, la cual evidencia un desplazamiento significativo, durante la época de la independencia, en la construcción literaria del paisaje, ubicándolo esta vez al servicio de las luchas de emancipación en América del Sur. Bello conoció a Humboldt durante su visita a Venezuela y la experiencia lo marcó.¹³ La descripción de la naturaleza y el paisaje en la *Silva a la agricultura de la zona tórrida*, una obra poética en el hexámetro de las Geórgicas de Virgilio, alaba la naturaleza abundante de los trópicos y hace un elogio del campo y de la agricultura como pilares fundacionales de las nuevas repúblicas, entretejiendo alusiones a las gestas independentistas. En las últimas líneas¹⁴, los nombres de los ríos, pampas, montañas y volcanes que configuran el paisaje suramericano, ya descritos de manera totalmente distinta por Humboldt en sus escritos, se convierten en significantes para las batallas de independencia, adquiriendo así una dimensión cultural e histórica. Lo mismo podría decirse de la “re-población” que hace Downey del paisaje panamericano en VTA; lo que había sido convertido en paisaje por la anterior tradición de literatura viajera en las Américas –un paisaje despojado de sus pueblos nativos, quienes eran meramente obstáculos en el camino de la colonización y explotación de los recursos naturales de la tierra—adquiere en la obra de Downey una dimensión cultural, histórica y política.

Un arte de la zona de contacto

La particular deconstrucción del canon etnográfico que lleva a cabo Downey en su obra podría inscribirse en las estrategias operativas de la zona de contacto.¹⁵ Las zonas de contacto son, según Pratt, “espacios sociales donde las culturas se encuentran, chocan, y luchan entre sí, a menudo en contextos de relaciones de poder altamente asimétricas como el colonialismo, la esclavitud o sus consecuencias tal y como se viven hoy en muchas partes del mundo”. Más aun, la zona de contacto

(13) Una de sus primeras obras, y de hecho el primer libro publicado en Venezuela, es el *Calendario manual y guía universal de forasteros en Venezuela para el año de 1810*, un inventario de datos históricos y geográficos sobre el país, y aunque no es una obra de literatura viajera le debe mucho a la precisión taxonómica de las descripciones de Humboldt del paisaje latinoamericano y Venezolano. Este libro lo menciono de manera tangencial pues sobrepasa el alcance de este ensayo pero sus implicaciones en la construcción de un estado soberano venezolano son analizadas por Claudio Briceño Monzón en *Visión geohistórica de Andrés Bello en su Calendario manual y guía universal de forasteros en Venezuela para el año de 1810*, in Andrés Bello y la Gramática de un Nuevo Mundo, Memorias V Jornadas de Historia y Religión, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 2006.

(14) “hijos son éstos, hijos,
(pregonará a los hombres)
de los que vencedores superaron de los Andes la cima;
de los que en Boyacá, los que en la arena
de Maipo, y en Junín, y en la campaña
gloriosa de Apurima,
postrar supieron al león de España»

(15) El concepto de Mary Louise Pratt nos proporciona una valiosa herramienta teórica para una relectura de la agenda etnográfica de Downey.



Yanomami 1976

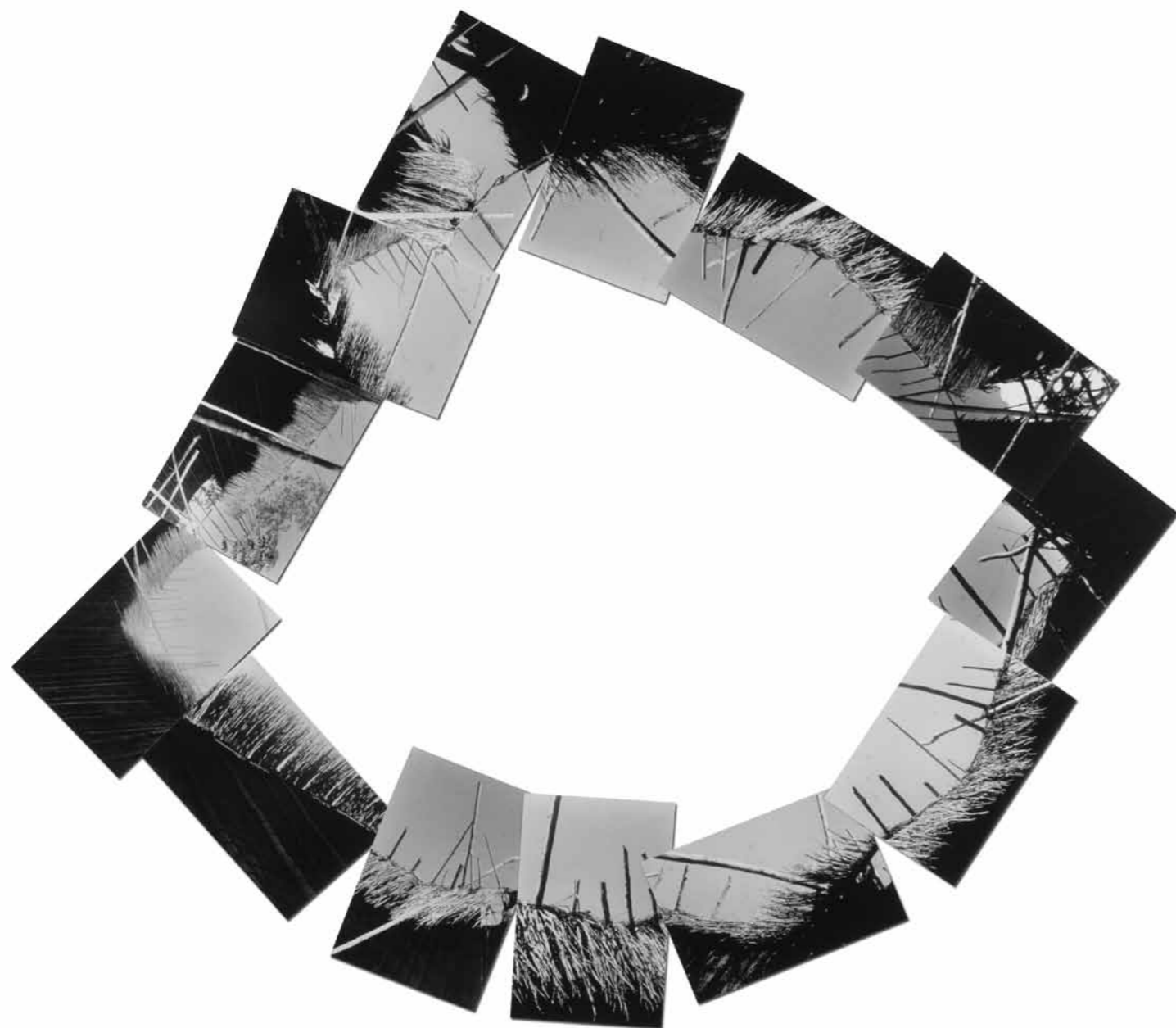
“invoca el espacio y tiempo donde los sujetos previamente separados por la geografía y la historia están co-presentes, el punto en el que sus trayectorias ahora se intersectan”. ¿Acaso esta intersección pudiera ser la utopía topológica que intentó Downey con sus experiencias de retroalimentación en *Video Trans Americas* o aun aquellas realizadas entre los Yanomami? Lo que estaba en juego en dicha experiencia era una reformulación de subjetividades, una renegociación de las relaciones de poder entre observador y observado llevada a cabo a partir de la relativización del punto de vista del observador “etnográfico”, en este caso el propio Juan Downey. Aunque no tan evidente en los videos de VTA, este proceso es articulado por Downey en sus notas y bitácoras de viaje:

“Nueva York, Mayo de 1975

Las expediciones para realizar los videos en blanco y negro de *Video Trans Americas* han concluido. Como un catalizador químico, esperaba permanecer idéntico después de que me intercambio en video hubiese iluminado a muchos pueblos americanos a través de las referencias cruzadas de sus culturas. Resulté no ser ningún catalizador pues fui devorado por la efervescencia de los mitos, la naturaleza y las estructuras lingüísticas. ¡Gilipollas pretencioso puesto en su sitio! Sólo en ese momento me hice creativo y en muchas direcciones. Yo, el agente de cambio, manipulando el video para decodificar mis propias raíces, fue para siempre descifrado y me convertí en un verdadero vástago de mi tierra, menos intelectual y más poético”.

En los videos realizados por Downey durante su estadía en el Territorio Federal Amazonas en Venezuela, entre 1976 y 1977, sus intenciones se hacen aún más precisas. Mientras el tono general es el de un documental etnográfico, hay “deslices” que sugieren lo contrario. Los tres videos analizados aquí, *Guahibos* (1976), *The Abandoned Shabono* (1978) y *The Laughing Alligator* (1979), hacen referencia a una variedad de antecedentes e interpelan las nociones preconcebidas acerca del documental, el trabajo de campo etnográfico y la representación. Si bien se han comparado los videos Yanomami de Downey con la tradición de la *etnoficción* en el cine del siglo veinte, desde Robert Flaherty hasta Jean Rouch,¹⁶ las obras de Downey se resisten a una inscripción en ese género particular; no sólo trabajaba Downey a partir de las condiciones específicas del video –retroalimentación, retransmisión, circuitos cerrados--, no hacía puestas en escena ni promovía la actuación en sus videos, al menos con los pueblos indígenas que filmaba. No obstante, la práctica de la “etnografía compartida” ciertamente parece establecer vínculos entre Rouch y Downey, pues fragmenta y distribuye el papel de la enunciación equitativamente entre el observador y el observado, horadando las representaciones unívocas de la historia y la cultura, mientras rompe con las pretensiones de objetividad de observación etnográfica.

(16) Constance Penley, *Yanomami Body Rhythms*, folleto de exposición, MATRIX/Berkley 16, University Art Museum, 1978, San Francisco.



Shabono Circular 1977

De estos videos, *Guahibos* es quizás el menos etnográfico y más demostrativo de las afiliaciones ideológicas de Downey, sin embargo marca la pauta para una comprensión de las preocupaciones de Downey en cuanto a América Latina; la desaparición de las culturas primigenias y los entretelones del populismo que como compensación para esta destrucción ofrece a los pueblos indígenas limosnas que los reducen a condiciones de extrema dependencia del estado. El tono personal prevalece al estar el documento subordinado a la narrativa de las experiencias y reflexiones del artista, evidenciado por la voz en off del artista hablando de la búsqueda de sus raíces y del proceso de introspección y descubrimiento de sí mismo en América del Sur, sobre tomas de la sombra del artista proyectada sobre el lecho del río y de los indígenas semi-asimilados (los Guahibos en este caso) realizando diversas actividades. La mayoría de las imágenes que documentan las vidas de estos indígenas sirven de telón de fondo al relato del artista de los obstáculos burocráticos que impedían establecer un contacto directo con las tribus indígenas que viven en la selva, incluyendo el episodio de su arresto por parte de las autoridades locales y, por último, su desesperanza ante el estado de corrupción y arbitrariedad que no sólo existe allí sino en América Latina en general.

Tanto *The Abandoned Shabono* como *The Laughing Alligator* anuncian claramente sus intenciones de dismantlar el canon etnográfico y el papel del film etnográfico y del video documental en la construcción del Otro. *The Abandoned Shabono* entreteteje de manera compleja ideas sobre la autoria, la representación y la etnografía, ya implícitas en la colaboración entre Juan Downey, Jacques Lizot y Eric Michaels, los dos últimos antropólogos que escribieron el guión del video con Downey. Jacques Lizot había estado viviendo durante varios años entre los Yanomami y conoció a Downey en el Territorio Federal Aazonas. Eric Michaels, sin embargo, había conocido a Downey durante un simposio organizado en Temple University alrededor de la antropología visual. Michaels estaba "interesado en descubrir si los antropólogos podían beneficiarse de la colaboración con video artistas cuyo trabajo les podía ayudar a evitar lo que él (...) concebía como la falacia de asociar el film etnográfico con las convenciones del documental"¹⁷ y hasta escribió un relato de su experiencia en la selva amazónica, *How to Look at Us Looking at the Yanomami Looking at Us* (1982). *The Abandoned Shabono* ciertamente despliega las convenciones del video arte de los setenta y del documental etnográfico para producir un género único y sin precedentes. Las descripciones etnográficas de la vida Yanomami, su organización social y cosmología alternan con una entrevista televisiva simulada en la que Downey, vestido de traje y corbata, entrevista a un Lizot ataviado de la misma manera. Downey y Lizot también analizan a los Yanomami como una sociedad del esparcimiento, visión influenciada por la lectura de Downey de *Society Against the State* de Pierre Clastres, y la presentación de información estadística que apoya a estos comentarios, como por ejemplo el hecho de que los Yanomami sólo trabajan de tres a cuatro horas al día pero consumen tres veces más proteína de la que en efecto necesitan (los índices de desarrollo consideran



Tayeri (Shabono) Vista aérea 1977

(17) Jay Ruby, *Picturing Culture, Explorations of Film & Anthropology*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000.



The Laughing Alligator 1976 - 77

el consumo de proteína como un indicador de prosperidad y desarrollo en el mundo moderno), concluyendo que “esta sociedad primitiva es más una sociedad del esparcimiento que cualquier estado industrial moderno, y es mucho más eficiente”. El video termina con una nota de advertencia; Downey y Lizot discuten el destino de las culturas minoritarias y de las sociedades tribales a manos de la civilización industrial, su intolerancia, racismo y codicia infinita que exige siempre más espacios y recursos. Downey y Lizot llega a la conclusión de que el fin de estas sociedades primigenias prefigura nuestra propia destrucción, mientras las imágenes que vemos en el video son las de soldados marchando en Puerto Ayacucho y de indígenas vestidos bebiendo alcohol y peleando. Downey le pregunta a Lizot si hay alguna solución a este problema y éste dice que la única solución, el aislamiento artificial, es inaceptable; una vez que se ha hecho contacto el aislamiento ya no es posible.

En *The Laughing Alligator*, el documental etnográfico se adentra más aún en las convenciones del video arte. Esta vez los Yanomami aparecen en los créditos como colaboradores principales en la obra, junto con Titi Lamadrid y Marilyns Downey, cuyos testimonios tienen un protagonismo significativo en el video. El desencanto de Downey con la cultura occidental abre el video, con imágenes de la contracultura norteamericana –hippies, bandas de rock, festivales de música *folk*—mientras éste dice “en 1975 me aburrí de hacer videos sobre temas norteamericanos porque descubrí que quería ser devorado por unos indios en la selva amazónica. No como un auto-sacrificio sino como una expresión esencial de la arquitectura invisible.” Con esta aseveración Downey abiertamente ubica su empresa etnográfica dentro de su proyecto artístico: la investigación de la tecnología, los campos energéticos y las posibilidades del video¹⁸. Las alusiones a la tecnología y a la cultura occidental, representadas en las imágenes de Nueva York, son frecuentes y algunas con bastante humor; un Juan Downey semidesnudo, con el cuerpo pintado y el cabello peinado a la usanza Yanomami, habla con la pantalla o manipula una calculadora, “y así se multiplicaron los Yanomami”; Marilyns Downey narra una leyenda con el Empire State de trasfondo; Titi Lamadrid describe la forma de vida Yanomami desde la perspectiva de una adolescente urbana y contemporánea. La tecnología también impacta el documento etnográfico, como lo evidencia la pasterización de las imágenes en video de los chamanes alucinando.

(18) Juan Downey elaboró el concepto de la arquitectura invisible de la siguiente manera: “la arquitectura invisible mientras sigue la tendencia de la desmaterialización (existencial para la arquitectura occidental), puede resolver la paradoja anterior al recuperar el importe energético del universo y su manifestación a través de un contexto cultural.

La idea es involucrar lo visible mientras se libera el arte de los parámetros del espectro visible. La arquitectura invisible es: primero, un intento de alterar el balance entre la masa y el espacio; y segundo, el camino hacia una interacción electromagnética entre el hombre y el ambiente. La arquitectura invisible desmaterializará los sistemas de albergue, comunicación y transporte al generar un intercambio electromagnético/gravitacional.

EL ARQUITECTO INVISIBLE SE CONVIERTE EN UNO CON LA ENERGÍA Y MANIPULA ESTE MATERIAL DE ONDAS.



Torokoiwe 1977

A través de estos cuerpos de trabajo, tanto VTA como los videos Yanomami, Downey ha ido sentando las instancias programáticas de su agenda¹⁹, que lo ubica no sólo dentro de las dinámicas de la zona de contacto²⁰ sino también se alinea con el pensamiento de escritores y antropólogos de América Latina, como Fernando Ortiz, José María Arguedas y Ángel Rama, entre otros, quienes promovieron la noción de transculturización como una manera de renegociar las posiciones del sujeto y la relación colonizador/colonizado, dando paso a formas híbridas. Al contrario de la aculturación, un proceso unidireccional mediante el cual aspectos de la cultura dominante son aceptados y asimilados por las culturas dominadas, la transculturación implica una activación de la hibridez, de la condición irrevocable del mestizo, de una identidad en crisis y en movimiento que promueve un intercambio bidireccional y en mayores condiciones de igualdad. Sin embargo, surge inevitablemente la pregunta, ¿acaso son estas obras un ejercicio de autoetnografía? Tal vez, pero la posición de Downey es un tanto atípica, como poco, no es autoetnografía en el sentido de que Downey no es un Yanomami, sin embargo se está identificando con los Yanomami y con muchos de los pueblos indígenas de América Central y del Sur, motivado por una búsqueda de sus propias raíces: su crisis de identidad lo posiciona como un sujeto híbrido y transcultural. Desde esta posición Downey produce lo que podríamos considerar como una etnografía del documento etnográfico, y el video como forma artística adquiere un valor instrumental significativo en este proceso, ya que las convenciones de una práctica artística le ofrecen una plataforma para desafiar las pretensiones de objetividad de la etnografía y la autoridad del observador. La imagen del Yanomami filmando con la cámara de video es el punto donde se despliega en su integridad la zona de contacto en la obra de Downey; un juego de miradas donde el sentido se hace heterogéneo, las posiciones del sujeto colapsan, y tanto los sitios de la observación, la enunciación y del espectador quedan comprometidos.

El artista como etnógrafo

En 1996 Hal Foster propone el paradigma del artista como etnógrafo²¹ como una variante contemporánea del “Autor como productor” de Walter Benjamin; señalando el desplazamiento de un “sujeto definido

(19) In su ensayo, *Tayeri*, Downey escribe:

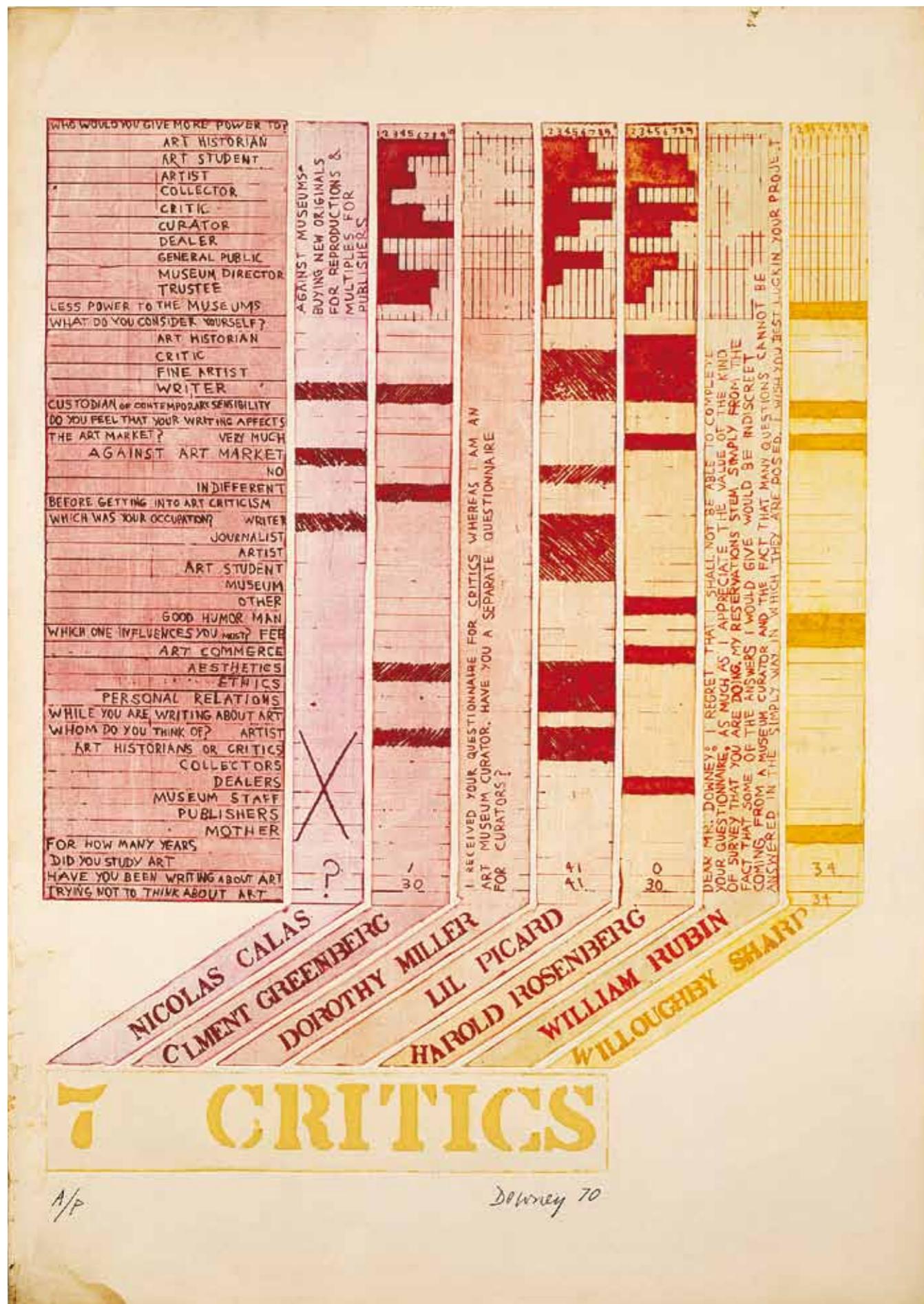
“Hay diferencias entre el Arte del Video y los documentales filmados en video si se entiende el video como el Arte de la Diferencia Cultural. El video no puede ser llamado arte a menos que presente, a través de símbolos, las conexiones vivas en la conciencia de artista y su confrontación con uno o varios contextos culturales. Un documental etnográfico hecho en video puede mostrar el proceso analítico y de decodificación del sistema simbólico de una cultura dada. En otras palabras, del trabajo de campo o de cada fase de la interlocución entre el documentalista y el sujeto observado. Mi discurso estético a través del video ofrece el resultado de un proceso de decodificación de una cultura y del proceso de interlocución entre sus mitos y los mitos de mi conciencia subjetiva.”

Este texto fue colocado en la red como parte del material de archivo que acompaña la exposición, ver:

<http://www.fundaciontelefonica.cl/arte/downey/archivos/YANOMAMI20100405115217.pdf>

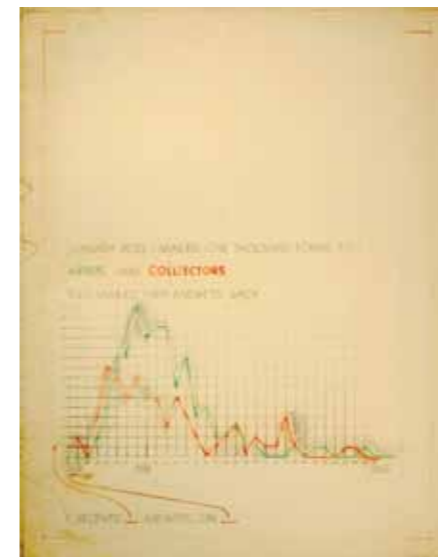
(20) “Una perspectiva de contacto enfatiza cómo los sujetos se constituyen en y por sus relaciones entre sí. Trata las relaciones entre colonizadores y colonizados, o viajeros y “viajados” no en términos de separación, sino en términos de co-presencia, interacción, entendimientos y prácticas entrelazadas, a menudo dentro de relaciones de poder radicalmente asimétricas”. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes, Travel Writing and Transculturation*, Londres: Routledge. 1992

(21) “The Artist as Ethnographer”, in *The Return of the Real*, Cambridge: The MIT Press, 1995.

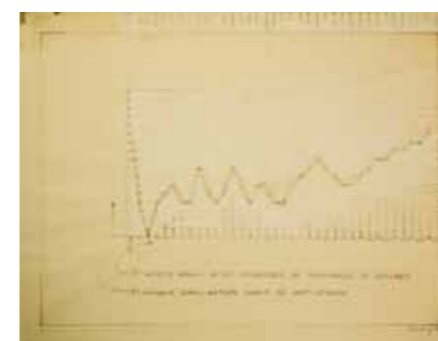


7 Critics 1970

en términos de una *relación económica* a uno definido en términos de *identidad cultural*". Para Foster, "en este nuevo paradigma, el objeto de la crítica sigue siendo en gran parte la institución capitalista-burguesa del arte (el museo, la academia, el mercado y los medios) y sus definiciones exclusivas del arte y del artista, de la identidad y la comunidad. Pero el sujeto de asociación ha cambiado: es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre lucha más a menudo el artista comprometido." Este paradigma le permite a Foster enmarcar una gran parte de las prácticas artísticas de los ochenta y noventa articuladas en torno a la identidad, las cuales acompañaron la emergencia del multiculturalismo en la teoría crítica y en la práctica curatorial; desde las exploraciones de la sexualidad femenina afroamericana en la obra de Adrian Piper y Renée Green, y las cartografías feministas de Mary Kelly y Silvia Kolbowski, hasta la polémica exposición de objetos relacionados con la esclavitud de las colecciones de la Sociedad Histórica de Maryland realizada por Fred Wilson, *Mining the Museum* (Horadando el museo), 1992, y las estrategias de nomenclatura de Lothar Baumgarten. Sin embargo, Foster cita como antecedente las estrategias contextuales del arte conceptual y las obras que implican algún tipo de trabajo de campo y/o registro estadístico como *Twenty-Six Gasoline Stations* (1963) de Ed Ruscha; *Homes for America* (1966) de Dan Graham; *Variable Piece: 70* (1971) de Douglas Huebler; *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1975) de Martha Rosler; y muchas de las obras de Hans Haacke, incluso sus *Polls* (1969-1973), y *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971* (1971).



A Research on the Art World 1970



A Research on the Art World 1970



A Research on the Art World 1970

Sorprendentemente Juan Downey ha sido excluido de esta historia que además de los artistas mencionados anteriormente incluye a Robert Smithson, Allan Sekula, Andrea Fraser, Mark Dion, Daniel Joseph Martinez, Jimmie Durham y Edward Heap of Birds. Pero si pudiéramos ubicar, entre las prácticas artísticas contemporáneas, un precedente significativo para la formulación teórica del paradigma del "artista como etnógrafo", es en la obra de Juan Downey donde con más probabilidad lo encontraríamos. Muy temprano en su carrera, Downey realizó obras que se apoyaban en el trabajo de campo estadístico como es el caso de algunas de sus esculturas electrónicas tempranas que involucraban la participación del público en la recolección de información estadística, *Information Center*, 1970, y *Research on the Art World*, 1970, una serie de encuestas sobre el mundo del arte enviadas a distintos artistas, estudiantes de arte, coleccionistas, historiadores, curadores y críticos, cuyos resultados Downey tabuló posteriormente en gráficas dibujadas. Nada más estas obras le habrían asegurado un puesto junto con los artistas conceptuales mencionados por Foster en su genealogía del paradigma del artista como etnógrafo.

No obstante, la contribución más significativa de Downey en términos de la discusión de Hal Foster reside en sus series VTA y Yanomami, que formulan el modelo del artista como etnógrafo mucho antes de la consolidación de lo que Foster llama "las políticas culturales de la alteridad", que dieron forma a gran parte de las prácticas artísticas y curatoriales de los ochenta y noventa. Durante los ochenta, el pensamiento deconstructivista activó el concepto del "otro" para legitimar los códigos estéticos de la periferia y así facilitar su inserción en una producción cultural global. Si bien este fenómeno contribuyó



Shaman Yanomami 1977

enormemente a la integración de los artistas latinoamericanos en el *mainstream* artístico de las bienales y otros eventos internacionales, así como en las exposiciones y colecciones de museos en Europa y Estados Unidos, también dio paso a una serie de exposiciones que no sólo fabricaron una iconografía de la otredad sino que también realizaron representaciones equivocadas de muchas de las prácticas artísticas de la periferia.²² La deconstrucción del canon etnográfico llevada a cabo por Downey en términos de su construcción del Otro apunta precisamente a dismantelar la hegemonía de la mirada occidental, sus estrategias van a contracorriente de los intentos de homogenización del multiculturalismo y su asimilación un tanto condescendiente del arte de las periferias. A pesar de que Foster también critica y lanza una advertencia acerca de los riesgos de una sobre-identificación con el Otro y sus ramificaciones en forma del multiculturalismo –lo cual no es el caso de Downey ya que su obra se articula a partir del sitio de la transculturación donde esta sobre-identificación ya no es posible– al no reconocer a los artistas, teóricos culturales y antropólogos no europeos o estadounidenses, su postura delata un sesgo etnocéntrico que podría en parte explicar la exclusión de Downey de su análisis.

Una comparación interesante que complementa esta discusión podría establecerse con la obra de Lothar Baumgarten, quien como Downey, residió entre los Yanomami durante un período de tiempo significativo, entre 1978 y 1980. Mucho antes de viajar al Alto Orinoco a finales de los setenta, Baumgarten comenzó a emplazar el lugar donde se pone en escena esta representación del otro, es decir, el museo etnográfico. *Unsettled Objects*, (1968-1972), una proyección de diapositivas de imágenes del museo Pitt-Rivers de Oxford yuxtapuestas con palabras como “exhibido”, “imaginado”, “clasificado”, “reinventado”, “generalizado”, “perdido”, “confinado”, “coleccionado”, “intercambiado”, “guardado”, etc. en las que el acto de nombrar parece convertirse en una estrategia operativa en su obra. Esta estrategia se despliega en sus instalaciones posteriores, donde los nombres de los pueblos nativos de las Américas se convierten, según Craig Owens²³, en el medio primario de su trabajo. Las motivaciones de Baumgarten son en esencia muy diferentes de las de Downey y aunque el objeto de su crítica es el sitio de la representación de la alteridad Baumgarten nunca busca dismantelar el canon etnográfico, que constituye un principio organizador en su trabajo. Más aún, su estrategia de nomenclatura a veces podría resultar paralela a la obsesión de Cristóbal Colón con nombrar todos sus descubrimientos²⁴ aunque busca revertir sus efectos al restaurar los nombres originales.

(22) Un buen ejemplo son dos exposiciones realizadas en los ochenta, *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, organizada por Kirk Varnedoe y William Rubin en el MOMA, y la exposición *Magiciens de la Terre*, organizada por Jean-Hubert Martin en el Centro Pompidou en 1989. A pesar de que las intenciones originales de *Magiciens de la Terre* eran las de confrontar la visión colonialista de la exposición del MOMA, ésta resultó en una serie de representaciones erradas y por último perpetuó la perspectiva colonialista que buscaba criticar en primer lugar. James Clifford ha escrito un análisis de la exposición *Primitivism* en el MOMA que resulta fundamental para entender las representaciones contemporáneas del Otro en el museo, *Histories of the Tribal and the Modern in The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard university Press, Cambridge, Massachusetts, 1988.

(23) Owens, Craig “Improper Names,” en *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, University of California, Berkeley, 1992. Este ensayo fue publicado originalmente en *Art in America*, vol 10, Octubre, 1986

(24) Ver Tzvetan Todorov, *La Conquista de América. El problema del otro*. Editorial Siglo XXI. México Distrito Federal. 1987



Niña Yanomami con avión 1977

En su ensayo, Owens hace una observación que puede ser útil a la hora de establecer una distinción fundamental entre el paradigma etnográfico en la obra de Baumgarten y la particular aproximación que hace Downey a la etnografía: “Aunque los Yanomami no sean tratados como sujetos históricos, permanecen sin embargo como (exóticos) a la vista y, tal vez de manera más importante, el destinatario de estas fotografías sigue siendo un *observador*, por lo tanto, un observador removido en espacio y tiempo de cualquier encuentro potencial con ellos. En otras palabras, las fotografías de Baumgarten de los Yanomami no desafían la constitución, tanto en el campo estético como imperialista, del sujeto europeo como “ojo”. La agenda etnográfica de Downey se construye precisamente sobre ese desafío y lejos de realizar una representación del Otro, las obras Yanomami de Downey efectivamente desmontan el aparato de representación que se activa a menudo dentro del paradigma del “artista como etnógrafo”.

De los caníbales

Poco después del descubrimiento del Nuevo Mundo, Montaigne ya nos advertía sobre los peligros de la observación sesgada y cómo este “vicio puede llevar a grandes inconvenientes”. En efecto, desde que Colón llegó a las *Indias*, la historia cultural de América Latina parece estar marcada por una serie de malentendidos y representaciones equivocadas por parte de Occidente.

Antropofagia, transculturación, mestizaje, y culturas híbridas han sido algunas de las estrategias culturales que los intelectuales latinoamericanos han ideado en el siglo XX para enmarcar las producciones artísticas y literarias de nuestro continente; una necesidad de confrontar las visiones unívocas del Occidente y de producir un discurso que provenga de una comprensión profunda de nuestras propias raíces, nuestros procesos sociales, políticos, económicos y culturales, cimentados, desde la época del descubrimiento, en una dinámica de intercambios bidireccionales entre las Américas y Europa.

Una lectura de la aproximación de Juan Downey a América Latina a través de la práctica etnográfica exige una inscripción de su obra en estos linajes, que anteceden por mucho a las fáciles homogenizaciones del multiculturalismo y que no están construidas sobre la base de la experiencia traumática de la aculturación sino más bien sobre una celebración de la transculturación como proceso de enriquecimiento más que de empobrecimiento cultural. De este modo, la verdadera contribución del programa de Downey para una “antropología falsa” puede residir en el hecho de que pone en marcha los mecanismos para hacer frente a la reducción del Otro a un ícono, y sugiere parámetros alternativos que rebasan la simple observación para entablar un diálogo con el Otro: “compleja naturaleza indígena, vamos a hablar.”²⁵

(25) Juan Downey en Guahibos.

Querido Juan

Nicolás Guagnini

Querido Juan

Nicolás Guagnini

Harlem, Enero del 2010

Querido Juan

No puedo sino escribirte. Lo que tenía para decir sobre vos, y de alguna manera sobre mí, en formatos públicos disciplinarios como el ensayo o el artículo, se ha agotado. Sólo me quedan preguntas, o quizás me queda una pregunta nomás.

Desde que Julio Le Parc y el Groupe de Recherche d'Art Visuel formaron tu noción de espectador (a propósito, entre Pablo, Roberto, y Julio tenemos una colección de personajes PC línea oficial bastante dogmática, cuasi Stalinista, entiendo que eras joven e impresionable pero no te veo aceptando verdades de pacotilla verticalmente), podríamos concebir tu trabajo como una continua renegociación de los modos de ser espectador y participante. En teoría, la utopía tecnológica ayudaría a redefinir la noción de comunidad. En realidad, luchaste contra la Iglesia y otras formas y fuerzas represivas tanto en espacio como en imagen, secuestrando y resignificando todo horizonte simbólico que se alejara frente a tus cámaras.

La cámara en la mano del indio. Tu cara, y tu cámara, reflejada en el lente. La conquista abolida. ¿Quién es el público de esa imagen, Juan? De esa imagen que nunca embarraste con la palabreja "documento", ni mucho menos enmarcaste con la igualmente desastrosa "arte". Lo que se documenta allí es una relación auténtica entre el arte más radical posible y nosotros (porque la imagen nos fuerza a un inestable "nosotros", y por consiguiente a un "ellos" quizás algo más estable), proponiendo que dadas nuestras condiciones de producción y distribución lo que podemos hacer es un experimento sin trazos. Aprendemos mucho más sobre nuestros límites, más cercanos y más presentes de lo que quisiéramos admitir, que sobre su cultura "primitiva". *J'accuse*. Pero fíjate que cuando te digo "aprendemos" me declaré tu público. Ahora acepté todas las responsabilidades. Todas juntas, de golpe. La foto me hizo responsable, Juan. No culpable, sino responsable. Un pasito más acá de la venerable Teología de la Liberación, inclusive.

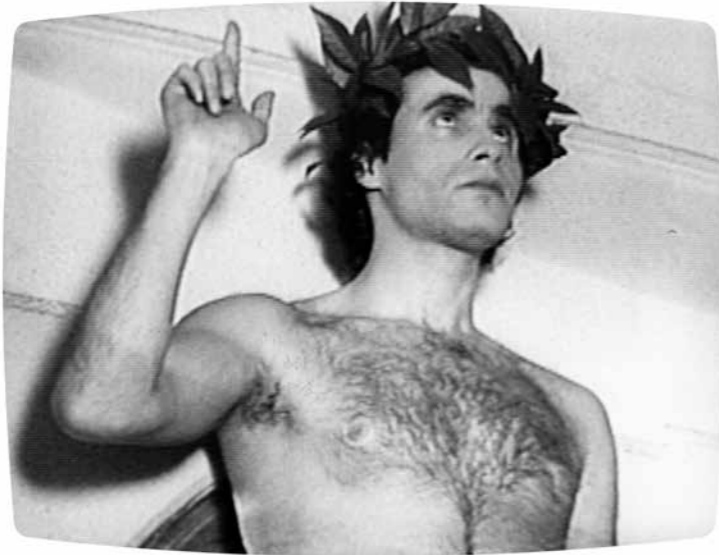
Pienso en cuando le dijiste que no a Leo Castelli. Y pienso que esas obras tardías tan densas y tan locas sobre Chile, Pinochet, el catolicismo y la casa de tu infancia (sí, me refiero a *The Motherland* y *The Return of the Motherland*) tienen como presupuesto una audiencia imposible.



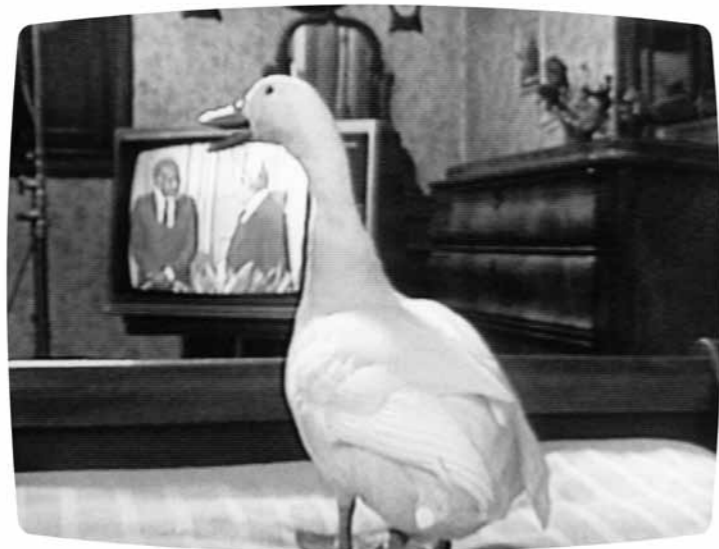
Dos Yanomami con CCTV 1977



The Looking Glass 1980



The Motherland 1987



The Return of the Motherland 1989



Chile Sí - Junta No 1974

¿Qué circuito, qué público, que interlocutores podrían realmente absorberte, suspendido entre la nostalgia y el experimento? Y luego de reducir la cuestión de la recepción y la producción a su presente infinito con la retroalimentación en video; y de hacerlo con los Yanomami ¿Quién, cómo, donde, y cuándo puede ser definido como público? ¿En qué términos? En definitiva, tu público post amazónico no termina de configurarse como posible.

Te sospecho entonces anarco detrás de todo tu humanismo. Al final ¿tu público sos vos? Sería una salida fácil, en un proyecto de inclusión universal finalmente concebirte como el universo entero. En eso me recuerdas a tu amigo Raúl Ruiz y a su crítica de la estructura narrativa que el denomina “conflicto central”.

Cito a Ruiz, que declaró en la Universidad de Duke en 1994 lo siguiente: “Evocaré aquí el primer enunciado de esa teoría: Una historia tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de ese momento, a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central. (...) Intentaré resumir mis objeciones contra esa noción de conflicto central tal como me la enseñaron en las escuelas y universidades de América del Norte y del Sur, y tal como en los últimos años ha terminado por ser aceptada a través del mundo (...) Además de excluir las escenas desprovistas de toda acción, la teoría del conflicto central excluye lo que nosotros llamamos escenas mixtas: una comida ordinaria interrumpida por un incidente incomprensible -sin razón ni rima, sin consecuencia- y que se terminará como una comida tanto o más ordinaria, Peor aun, no hay ahí lugar para escenas compuestas de sucesos ‘en serie’: varias escenas de acción que se suceden sin por eso continuarse en la misma dirección”. Por supuesto que Raúl constituyó en su exploración de cada desvío una obra tan monumental como hermética, tan polisémica como incomprensible. Y el modelo no es ni Joyce, ni Sarduy. No hay épica ni celebraciones de la forma. En definitiva, como lo prueba David Lynch como exégeta de Ruiz, si la estructura es narrativa, por más crítica que sea a las estructuras espectaculares, se puede aun así espectacularizar. Estás, me parece, más allá del espectáculo y de la narrativa.

Lo que es absolutamente delirante, Juan, es que hayas reemplazado la crítica a la narrativa por la crítica a la ideología, aun siguiendo los dictados formales y metodológicos de Ruiz (sí, sabes bien que estoy volviendo sobre *The Motherland* y su retorno). Eso no quiere decir que tu ideología no aparezca claramente, o que no tomes partidos bien definidos, y pelees tus batallas bien precisas. Pero así como desestabilizaste la noción de documento antropológico, también le enjabonaste el palo a la intersección entre memoria y política. Una esquinita que en los últimos lustros (lo digo por Documenta, entre otras festividades turísticas) nos ha dado más de un dolor de cabeza por la pauperización cualitativa de lo panfletario. ¿Pero por qué te podría interesar ese devenir del arte sustituyendo lo que la política dejó de significar, digamos, desde el 89? Con todo ese *pedigree* en tus *entourages* sucesivos (nota, Juan, la profusión de galicismos), desde Matta a Matta-Clark, de Paul Ryan a Lizot, de Paik a Neruda, eres un lobo solitario. Amo y señor de tu propio discurso, nada sobre ti se acerca a tu propia pluma. Refractario, impermeable, inmutable inclusive cuando presentas duda, tras duda. Porque ese hallazgo, Juan, el de poner en duda las condiciones de recepción *sistemáticamente*, es diferencial. Identifica la puesta en abismo del sujeto artista, del sujeto heroico y poderoso de Occidente, con el sujeto receptor igualmente poderoso en su capacidad decodificadora. Y al identificarlos los expone, los vacía, y los llena de potencialidad. Ver tu obra nos hace artistas.



The Motherland 1987



The Return of the Motherland 1989

Veo que cuanto más trato de preguntarte sobre el espectador, el público, el participante, o como lo llamemos, más me alejo de la posibilidad misma de plantear una pregunta. Y bien sabes que tu público ahora es “universal”. Te lo digo sin ironía, Juan. Sé perfectamente que es parte del diseño original. Aboliste la muerte, pero no por trascendencia o inmanencia. Simplemente demostraste que el tiempo es reversible, que los efectos iluminan las causas, y lo demostraste con el tiempo como materia prima de la otredad: le diste tu tiempo, nuestro tiempo de Occidente, a otros. No tengo preguntas, Juan. Soy tu público. Buenas noches y buen día. Para siempre.

Nicolás Guagnini

Harlem 2010

P.D. te regalo esta traducción de José A. Miralla del epigrama de Ugo Foscolo contra Vincenzo Monti

*En los tiempos de bárbaras naciones
se colgaban en cruces los ladrones.
Y en los tiempos presentes y de luces,
del pecho de ladrones cuelgan cruces.*

Instalaciones Exposición

Map of Chile. Anaconda

1973

Esta pieza, realizada originalmente para su exposición individual en el Center for Inter-American Relations – actual Americas Society-, consistía en una estructura de madera , (a modo de caja abierta) cuyo suelo mostraba un mapa físico de Chile pintado en rojo sobre el cual se encontraba una serpiente, la serpiente (viva) era una clara referencia a la multinacional norteamericana Anaconda Mining Co., una de las compañías del cobre chileno cuya nacionalización fue una de las causas de la caída del presidente democrático Salvador Allende. La instalación fue censurada unas horas antes de su inauguración obligando al artista a retirar la serpiente. Downey, en su lugar, colocó un letrero denunciando el hecho.

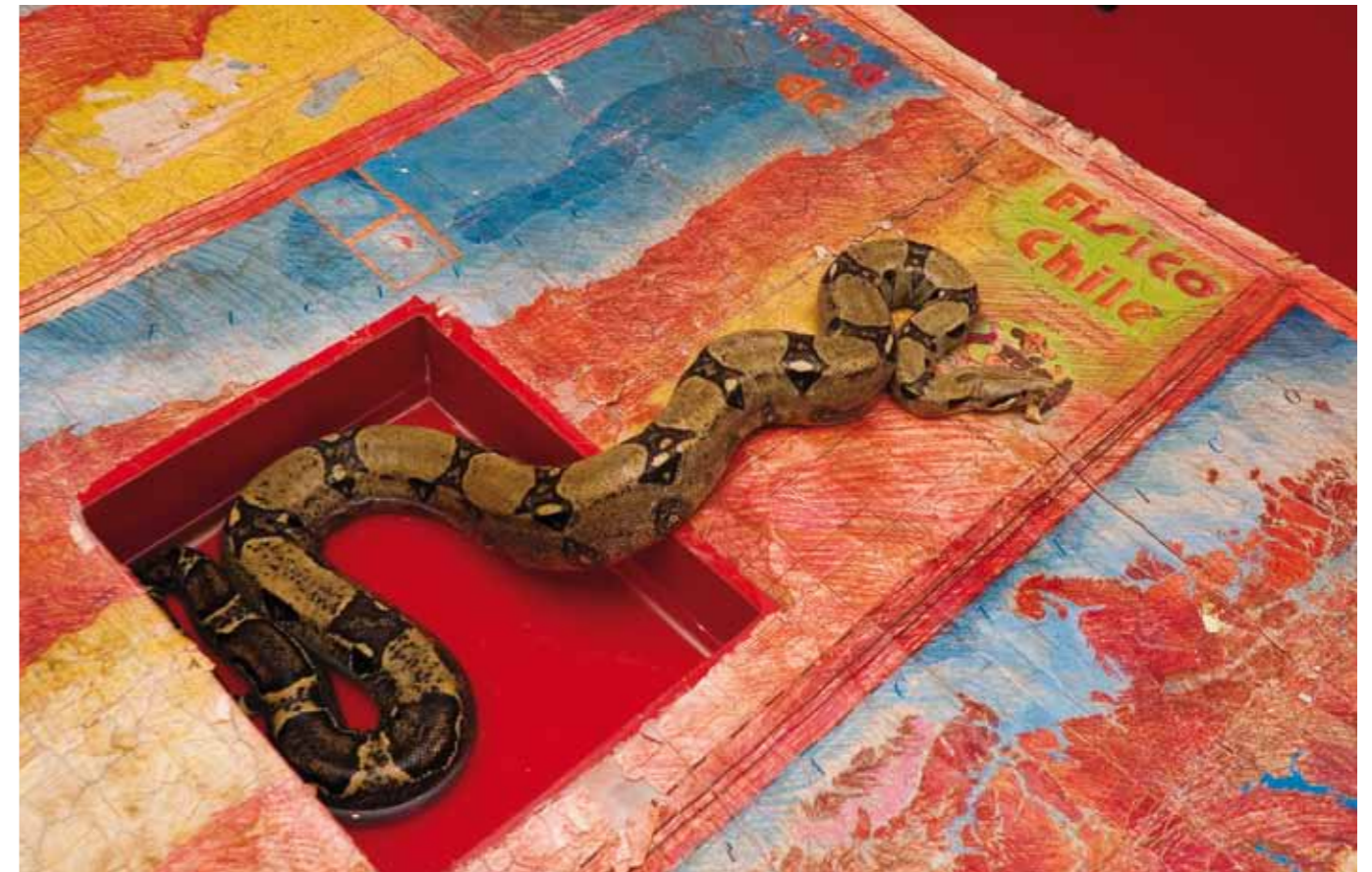
“Anaconda ausente. He sido conminado hoy a retirar una serpiente viva de mi obra de arte.”

Downey volvió a exponer esta instalación, trece años después, en el espacio alternativo de New York, Exit Art, aunque esta vez no hubo censura, la serpiente seguía sirviendo como una metáfora del miedo y la amenaza constante en lo que aun hoy, continúan viviendo los chilenos.



Map of Chile. Anaconda

This piece, originally produced for the show held at the Center for Inter-American Relations (now known as The Americas Society), was a map of Chile on which there was a live anaconda. The snake was clearly a reference to the North American multinational, the Anaconda Mining Co., one of the Chilean copper companies, the nationalization of which would be one of the causes of the downfall of democratic president Salvador Allende. The installation was censored a few hours before the opening exhibition. Thirteen years later, Downey exhibited this installation at Exit Art in New York (*The Debt*). In the year 2000, this installation was part of the exhibition *Cien Años de Arte Chileno*.



Map of Chile. Anaconda

Exhibiciones

- 1975 *Juan Downey, Energy Systems*, Center for Inter-American Relations, New York, USA. Censored.
- 1988 *The Debt*, Exit Art Gallery, New York, USA.
- 2000 *Transferencias y Densidad. Cien Años Artes Visuales: Tercer Período*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- 2005 *Beyond Geography: Forty Years of Visual Arts at the Americas Society* aka Center for Inter-American Relations, New York, USA.
- 2010 *Juan Downey: el ojo pensante*. Fundación Telefónica Santiago de Chile

Corner

1973

Juan Downey fue invitado por el comisario Geno Rodríguez a participar en una exposición colectiva de contenido socio político.

La desinformación es una técnica utilizada por los medios de comunicación impresos y electrónicos para crear una opinión y un acuerdo nacionales. Es una técnica de medias verdades, editorialismo sesgado y supresión de información pertinente. finge ser objetivo y justo. De forma mas destacada explota la creencia popular en una “prensa libre”. La propaganda, por otra parte, es una ideología promovida por el gobierno, impuesta a un pueblo, con el propósito “educativo y por su propio bien” (tal y como son percibidos por el Estado). Aquellos que viven en estados totalitarios (autoritarios) como Corea del Sur, China y Rusia, saben que el estado les impone una información específica. desgraciadamente, a menudo aquellos de nosotros que vivimos en “democracias occidentales libres” suponemos, equivocadamente, que recibimos todas aquellas noticias cuya publicación resulta conveniente. La verdad es que tanto la desinformación como la propaganda sirven al mismo propósito: el control de una población mediante la información aprobada.

Para esta exposición , Downey eligió una esquina e instalo diversos recortes de prensa procedentes de dos ideología diversas, por un lado el periódico marxista Gramma Weekly Review, publicado en inglés en La Habana, y por otro, el diario El Mercurio, en castellano y de tendencia favorable al régimen de Pinochet. Estos recortes correspondían a diferentes días, fechados entre los años 1983 y 1985, y eran relativos a la situación política chilena del momento. De este modo, titulares como “Chile an Imprisoned Nation” (Chile una nación encarcelada). “Pinochet Steps Up Represion and Receives More US Economic Aid. (Pinochet endurece la represión y recibe mas ayuda económica de EE.UU. o “Praise the State of Siege” (Elogios al estado de sitio), contrastaban fuertemente con otros del tipo “En el exterior se miente de una forma grosera”, “Renovado el solemne juramento a la bandera” o Presidente Pinochet reafirmo compromiso con la democracia”. Un ejemplo claro de como los intereses políticos definidos reciben una cuidada atención y son representa de una forma positiva, mientras que otras cuestiones políticas y sociales criticas respecto al gobierno reciben poca difusión, cuando no son concientemente manipuladas mediante la línea editorial, la supresión de ciertos contenidos objetivos, o son plagadas de frases o palabras claves dirigidas a enturbiar o “ desinformar” mediante la “información”



Juan Downey was invited by the curator Geno Rodríguez to take part in this group exhibition centered on socio-political issues, along with the artist Dennis Adams, Terry Berkowitz, Chris Bratton, Luis Camnitzer, Leon Golub, Alfredo Jaar, Jerry Kearns, Margia Kramer, Antoni Muntadas, Tim Rollins, Martha Rosler, Erika Rothenberg, Carole Schneeman, Nancy Spero and Francesc Torres, among others, who were asked to create works specially for the show. The catalogue included essays by Noam Chomsky and Edward S. Herman, together with an introduction by Geno Rodríguez, where he observed “Disinformation is a technique used by the printed and electronic media in order to create national opinion and consent. It is a technique of half-truths, bias editorialism and deletion pertinent information. It pretends to be objective and fair. Most importantly, it place on people’s belief in a ‘Free Press’. Propaganda, On the other hand, is government sponsored ideology which is forced on a people for the of ‘education and their own good’ (as perceived by the State). Those living in totalitarian (authoritarian) state like South Korea, China and Russia know that the State forced specific information on them. Unfortunately those of us living in ‘free Western democracies’ are often under the misguided assumption that we get ‘all the news that’s fit to print’. the truth is that both disinformation and propaganda serve the same purpose: control of a population by feeding it approved information”.

For this exhibition Downey chose a corner, where he placed several press cuttings from two different, and opposed, media –on the one hand the Marxist periodical Gramma Weekly Review Publisher in English in Havana, and on the other the Chilean newspaper El Mercurio, Publisher in Spanish and favorably inclined towards the Pinochet régime. The clippings, dated between the years 1983 and 1985, referred to contemporary political events in Chile. In this way, headlines such as “Chile: An Imprisoned Nation”, “Pinochet Steps up Repression and Received More U.S. Economic Aid” or “Praise for State of Sedge” marked a strong contrast with others such as “En el Exterior se Miente de una Forma Grosera” (Gross Lies Pronounced Abroad), “Renovado el Solemne Juramento a la Bandera” (Solemn Oath to the Flag Renewed) or “Presidente Pinochet Reafirmó Compromiso con la Democracia” (President Pinochet Reaffirms Commitment to Democracy) are a clear example of how concrete political interest receive careful attention and are presented in a positive way, while other political and social issues that are critical of the government are Esther not granted much coverage consciously manipulated though the editorial line the suppression of certain objective content, or filled with key words or phrases designed to disturb r deform the alleged ‘information’.

Exhibiciones

- 1985 *Disinformation. The Manufacture of Consent.* Alternative Museum, New York, USA.
- 1997-98 *Juan Downey: Con energía más allá de estos muros.* IVAM-Centre Del Carme, Valencia, España.
- 2010 *Juan Downey: el ojo pensante.* Fundación Telefónica, Santiago de Chile.

Video Trans Americas

1976

Sobre la silueta de un mapa, del continente americano dibujado en el suelo del museo, Downey colocó siete pares de monitores, sobre bases pintadas en negro, efectuando una traslación de los lugares geográficos donde habían sido rodadas las imágenes de las obras para dos canales, a los puntos del mapa dibujado en la sala de exposición.

“Downey ha creado esta exposición como síntesis y encuentro de varios niveles culturales y sociales de las Américas. La presentación del resultado muestra el mas logrado dominio del video como medio que hayamos conocido. La exposición incluye siete grupos de cintas, presentadas en video-stereo, dos monitores paralelos, sincronizados en imagen y sonido, para crear una experiencia total y profunda del lugar concreto que se esta viendo...”

Dossier de prensa del CAM, Houston 1976.

“Many of the cultures of the Americas exist today in total isolation, unaware of they overall variety and of commonly shared myths. Since 1973, I have organized expeditions of cultural exchange equipped with video, Porta-Pack throughout the Americas. Besides self-introspection I wished to develop an encompassing perspective among the various populations inhabiting today the American continents.”

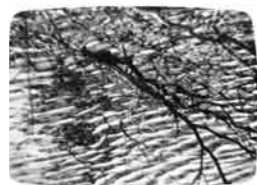
Juan Downey

Exhibiciones

- 1976 *Video Trans Américas*. Long Beach Museum of Art, Long Beach, CA.
- 1976 *Juan Downey: Video Trans Américas*. Houston Museum of Art. Houston, Texas, USA.
- 1998 *Juan Downey: Con energía más allá de estos muros*. IVAM-Centre Del Carme, Valencia, España.
- 2006–07 *Primera generación. Arte e imagen en Movimiento (1963-1986)*. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
- 2008 *Juan Downey. Video Trans Américas*, Galería Gabriela Mistral, Chile.
- 2010–11 Tate Modern. Londres, Inglaterra.
- 2010 *Juan Downey: el ojo pensante*. Fundación Telefónica, Santiago de Chile.



New York - Texas 1973



Yucatán - Guatemala 1973



Cuzco I y II 1974



Inca I y II 1974



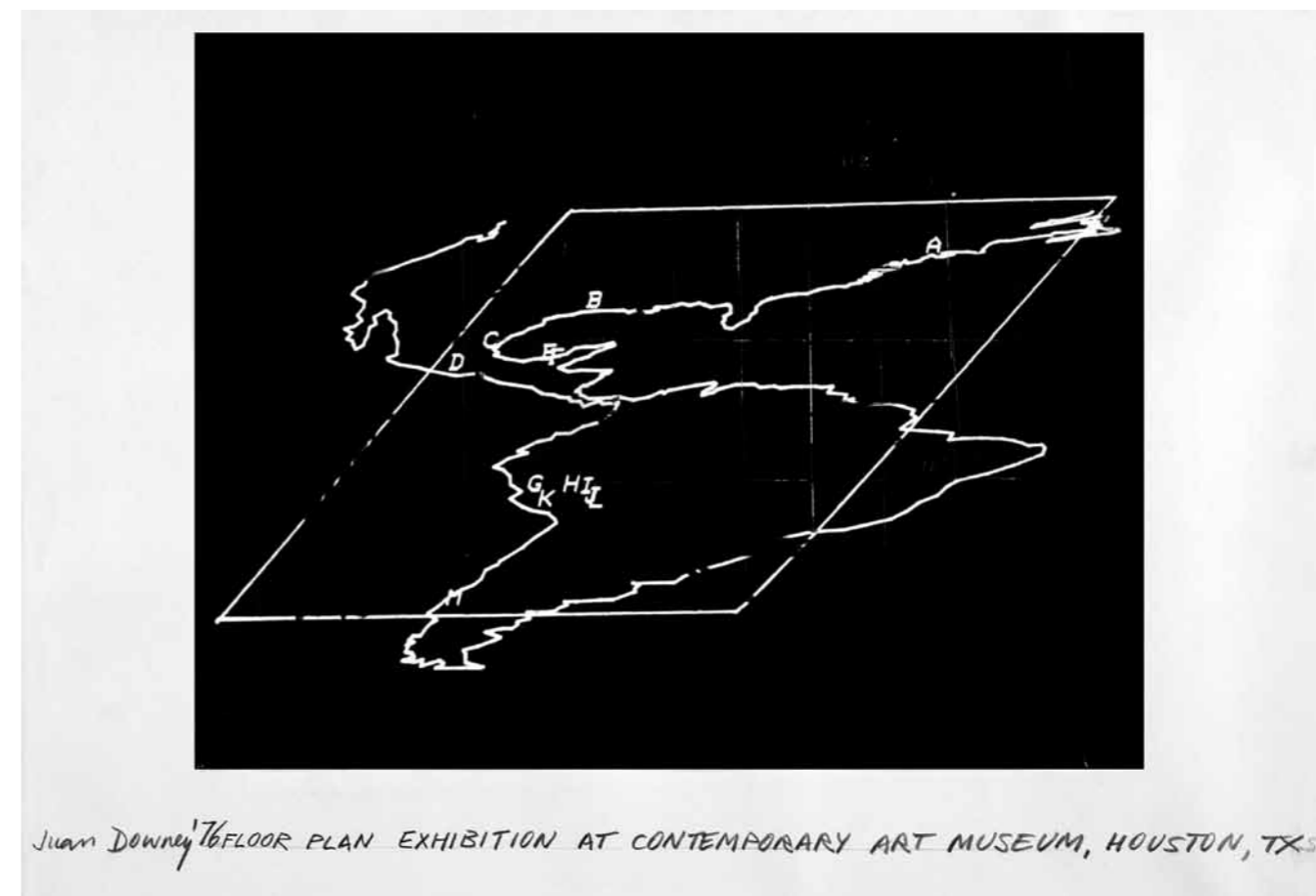
Nazca I y II 1974



Uros I y II 1973 - 74



La Frontera I y II 1974 - 73



About Cages

1986

“En Amsterdam, camino a Liepzig para rodar J.S. Bach recibí la confesión de un agente secreto chileno, Valenzuela pertenecía al Servicio Secreto de la Fuerza Aérea y había participado en la tortura y el asesinato de los oponentes a la dictadura del General Pinochet. No pude dormir pensando en cómo el ser humano es capaz de dañar a otros.

A la mañana siguiente visité el único museo que estaba abierto: el de Ana Frank. Paseándome por las salas vacías, encontré la ausencia de los Frank, así como la de su memoria: fue duro. En cierto modo, su condición, igualmente humana, del opresor. El preso y el carcelero. El enjaulado y la jaula.

Casi pude oír la confesión de Valenzuela. Sus palabras y el diario de una mujer judía-holandesa, resonaron de algún modo. La situación de los judíos durante la II Guerra Mundial, es similar a la de algunos chilenos hoy, porque, en ambos casos, son víctimas de un poder central coercitivo.”

Juan Downey en el 1er Festival Franco/Latinoamericano de Video-Arte, Santiago de Chile, 1991.

About Cages consiste en una instalación de video monocanal de un solo monitor, situado dentro de una jaula con pájaros, junto a dos altavoces exteriores. Downey concibió por vez primera la idea para esta pieza tras una visita a la casa-museo de Ana Frank en Ámsterdam. Esta visita coincidió con la lectura que hizo Downey de las confesiones de un agente del Servicio de Inteligencia Chileno que estuvo en activo durante la “guerra sucia” del régimen militar contra las aspiraciones democráticas del pueblo chileno.

De este modo, los fragmentos grabados de *Los diarios de Ana Frank* se superponen a unos extractos e las confesiones del torturador y ambos se escuchan a través de los altavoces situados a cada lado de la instalación. Estas narraciones de debilidad y de poder suenan simultáneamente a cada lado de una gran jaula que contiene cuatro canarios vivos, y un monitor de televisión que muestra imágenes de un pájaro dentro de otra jaula en un ciclo continuo de nueve minutos de duración. La imagen en video del animal enjaulado, su aislamiento y su aleteo inquieto, junto a sus nerviosos esfuerzos por picotear a través de las barras de su prisión, y el desesperado sonido de su canto, contribuyen a crear una sensación de desasosiego. Un desamparo que se enfatiza y toma cuerpo en el espectador al observar y escuchar a un tiempo la visión y los sonidos de los pájaros reales junto a los de las imágenes ralentizadas y desenfocadas por la post-producción del video. El público puede deambular libremente por el espacio de la instalación, pero la vida allí se condensa de miedo y congoja ante la intolerancia y la tiranía políticas. Este espacio metafórico, ocupado por los pájaros vivos y por los registrados en video nos habla también de la opresión política y del poder de los medios de comunicación. El monitor puede ser visto como una jaula o prisión para la libertad de expresión. De este modo, la transmisión y la recepción de la información se pone de inmediato en cuestión ante la naturaleza del medio televisivo, que se convierte para Downey en “opresor mental” y parte de un “imperio coercitivo”. Así, la televisión aprisiona la mente de un modo análogo al encarcelamiento político o al enjaulamiento de los animales salvajes. El monitor se convierte en una de las muchas cajas-jaulas de la instalación, puesto que el espectador también se encuentra en una de ellas.



About Cages

About Cages is a simple but emotional and therefore extremely eloquent installation about power and powerlessness, oppressors and the oppressed. This extremely compact installation consists of a single monitor, two loudspeakers and a cage of birds. Downey conceived the original idea for *About Cages* after a visit to the Anne Frank house in Amsterdam. At the same time he was reading the confessions of a Chilean secret agent who had been active in the 'dirty war' still going on against the democratic aspirations of the Chilean people. Sections of the 'Diary of Anne Frank' and extracts from the confessions of the torturer issue from the loudspeakers on each side of the installation, while the monitor shows the jittery hopping of a caged bird. The isolation of the little creature, its frantic efforts to bite through the bars of its cage, and its desperate-sounding singing, agonizingly reduced in speed, all contribute to an unmistakable sensation of helplessness: a helplessness which is emphasized and embodied by the real birds in the cage under the monitor. The monitor itself can also be seen as a cage: television—the media—as a prison for the free intellect. Using as his chief weapon the stylistic device of exaggeration, Downey intends to suggest that there is no difference between political oppression, the imprisonment of wild animals and the encaging power of the media.

Erik Quint, '6th World Wide Video Festival', 1987, Amsterdam, Holland, Juan Downey, *About Cages*.

Exhibiciones

- 1987 *6th World Wide Video Festival-Kijkhaus*, La Haya, Holanda.
- 1987 *The Situated Image*. Mandeville Gallery, University of California, San Diego, California, USA.
- 1988 *Time and Memory*. The Jewish Museum, New York, USA.
- 1995 *Juan Downey: Instalaciones, Dibujos y Videos*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- 1995 *Reafirming Spirituality, part III*. El Museo del Barrio, New York, USA.
- 1997-98 *Juan Downey. Con energía más allá de estos muros*. IVAM, Centre Del Carme, Valencia, España.
- 2001 49 Biennale Di Venezia. Plateau for Humankind. Award: Excellence in Art, Science and Technology. Venice, Italy.
- 2003 *Juan Downey*. Sala Audiovisual Juan Downey. Museo de Arte Contemporáneo. Valdivia, Chile.
- 2004 *Across Borders*. Bryce Wolkowitz Gallery, New York, USA.
- 2006 *Efecto Downey*. Fundación Telefónica, Buenos Aires, Argentina.
- 2010 *Juan Downey: el ojo pensante*. Fundación Telefónica Santiago de Chile.

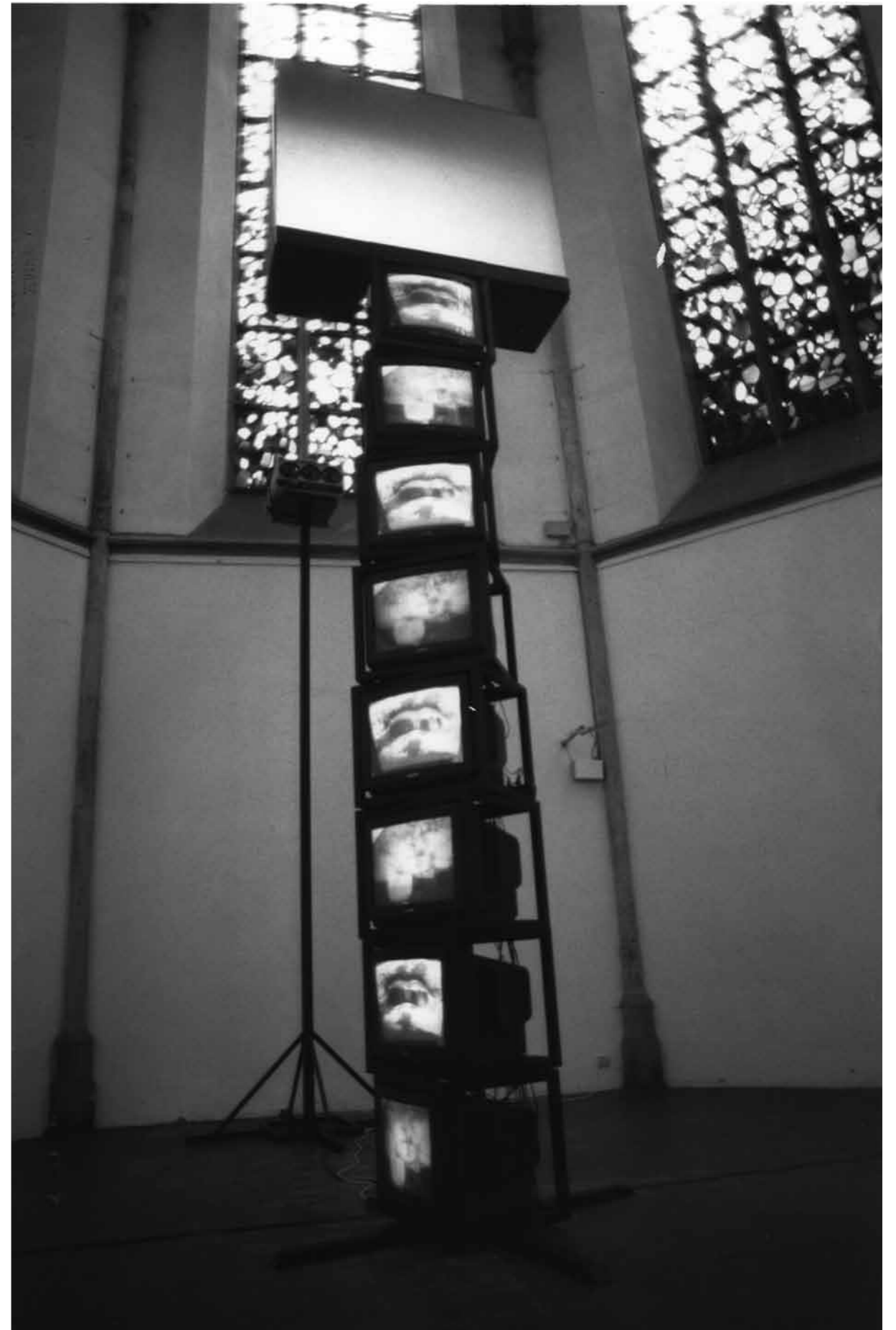


About Cages 1986

Rewe

1990

Rewe es una vídeo-instalación cuyo nombre está tomado del lenguaje de la cultura indígena Mapuche, situada en el sur de Chile. En dicha cultura el *Rewe* es un árbol esculpido, a modo de tótem, por el cual el chamán, en este caso la sacerdotisa o machi, asciende para dirigirse a los espíritus e interpretar el ritual. Éste, que envuelve sonidos de tambores y cantos, expresa las quejas y lamentos de los orantes. Una metáfora que el artista utiliza para hablar de las injusticias sufridas por la población autóctona del continente americano por parte de los europeos y la Iglesia Católica. La obra, análoga a un árbol, reúne ocho monitores de televisión situados verticalmente y una pantalla de retro-proyección que corona la copa de este singular *Rewe*. Los monitores, colocados formando una estructura totémica y desplazados ligeramente, muestran un ciclo continuo de imágenes de doce minutos de duración procedentes de dos canales diferentes, mientras que la pantalla superior muestra un tercer canal compuesto íntegramente de un texto, también cíclico, en inglés sobre una banda sonora compuesta por el músico Charlie Morrow. Juan Downey mezcla imágenes de archivo de la NASA o de películas comerciales sobre Cristóbal Colón con diversas escenas grabadas en su estudio de Nueva York y en los alrededores de Long Island. Entre las imágenes científicas y de ficción, al estilo de Hollywood, son editadas junto a otras representaciones estereotipadas de los nativos y una recreación del famoso “huevo de Colón”. Estas escenas se complementan con otras procedentes de la naturaleza, tales como flores, olas o animales, junto a las que se insertan imágenes de un trozo de escultura clásica que es sumergida en agua, destrozada por un martillo, salpicada de sangre y posteriormente quemada. Una metáfora de la destrucción que trajo consigo el “descubrimiento” y el genocidio del continente americano. Esta obra plantea cuestiones sobre el poder y la influencia del lenguaje a través de sus nominaciones. El propio artista ya adelantó el núcleo de esta cuestión en un escrito llamado *The American Indian Rewe*, además de denunciar el mal llamado “descubrimiento”, critica las definiciones y los estereotipos que representa la latinoamérica que este implica. Es decir, términos (“Indio”, “América” y “Latín”) que describen la continua lucha contra el nombre y la identidad impuestos a los indígenas del continente, quienes en palabras de Juan Downey “son definidos por lo que no son” ya que “el nombre indio de América Latina son puros regalos. La palabra indio viene del pueblo que Colon no conoció, América deriva del nombre del navegante Américo Vespucci y Latín es el lenguaje que la iglesia utilizo para penetrar en este continente. No hay nada propio (...) Creo que la instalación *Rewe* es una muestra de que no existe una verdadera identidad latinoamericana.”



Rewe

The installation is composed of eight video monitors, and one rear-view projector, stacked vertically in the shape of *Rewe* (pronounced Ray-way), a carved tree used in rituals by shamans of the Mapuche tribe of Chile. The magnificent color imagery is drawn from the English feature film *Christopher Columbus*, (“a film that blew my mind as a kid,” Downey remembers) and from landscapes videotaped by Downey in Long Island. Music created by Charlie Morrow accompanies narration by Downey that critiques the definitions and connotations surrounding the term ‘Latin American Indian’. The tower of monitors twisted into a vertical helix symbolizes the miscarried search of a sea route to India by Columbus. This voyage initiated a development that not only robbed the New World cultures of their names and their originary identity, but also paved the way for their physical extinction.

The following is an excerpt from a text written by Juan Downey, of Rewe:
“The name “Latin American Indian” defines my people by a series of negations. The “Old World” attempted to know the cultures it had conquered in the “New World”; But when naming them, they were defined by what they are not.

INDIAN: Christopher Columbus desire when he sailed west was not to reach the “New World”; but to find a new route to the spices of India and consequently to discover for the Spanish Crown an access to the wealth of India. On his way, he stumbled upon the “New World” and mistakenly believing that he had reached his original destination, he named its inhabitants “Indians”. We reluctantly carry the name of a people the sailor never met.

AMERICAN: The Florentine geographer Amerigo Vespucci discovered that Columbus had made an error of many thousands miles, when he thought he had arrived to India by sailing west. In homage to Vespucci, the inhabitants of the New World have since been called “Americans”: Central Americans, North Americans and South Americans. Reluctantly we carry the name of the geographer who revealed the sailor’s mistake.

Exhibiciones

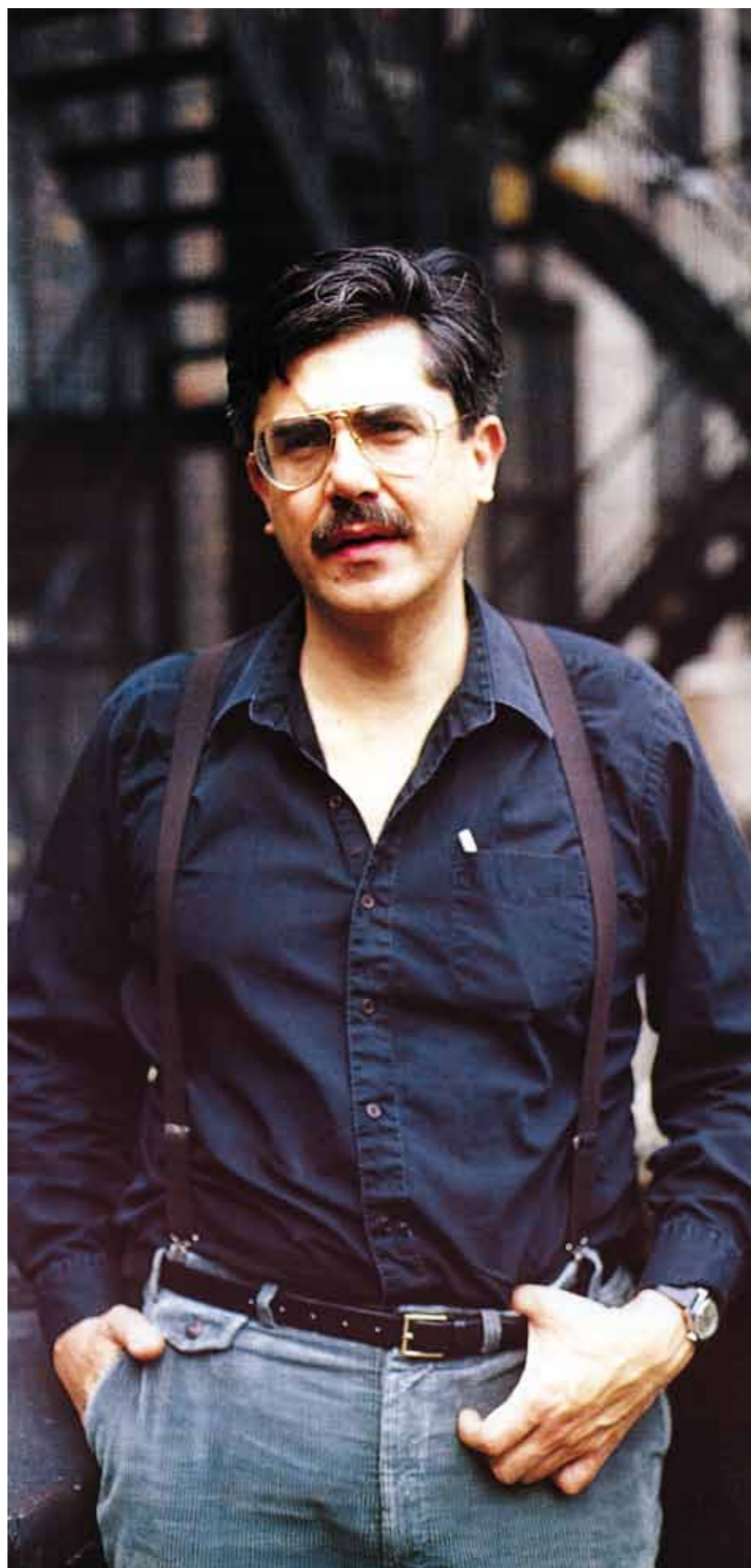
- 1991 *Efectos de Viajes*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago Chile.
- 1991 *European Art Festival*. Osnabrück, Germany.
- 1992 *Juan Downey: Video and Video Installations*. Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, New York, USA.
Migrations: Latin American Art and Modernist Imagination. Risd Museum Of Art. Rhode Island School Of Design Providence, Rhode Island, USA.
Virgen Territories Long Beach Museum Of Art, Long Beach, California, USA.
- 1996 *Legacy/Legados*, The Old State House, Harford, Conneticut, USA.
- 1997-98 *Juan Downey: con energía más allá de estos muros*, IVAM-Centre Del Carne, Valencia, España.
- 2005 *Nehuen: Mapuche Power*. Museo de las Americas, Denver, Colorado, USA.
- 2010 *Juan Downey: el ojo pensante* Fundación Telefónica Santiago de Chile.



Rewe (fragmento)

Juan Downey

Biografía



Juan Downey Alvarado, Nació en Santiago el 11 de mayo de 1940 y murió en Nueva York, Estados Unidos, el 9 de junio de 1993.

Estudió grabado en el Taller 99 y se recibió de arquitecto en la Universidad Católica en 1961. Al año siguiente, viajó a Europa donde continuó sus estudios artísticos. Entre 1962 y 1965, asistió al atelier del maestro grabador William Hayter en París.

En 1965, se radicó en los Estados Unidos Fue profesor de la Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño del Pratt Institute, Bklyn. NY, se desempeñó como profesor hasta su muerte en 1993.

Dibujante, pintor y grabador, sentía gran admiración por la pintura española, y especialmente por Velásquez. Desde su primera época, sus trabajos gráficos demuestran un constante interés por la idea de la reflectividad y el problema de la representación de la figura humana en relación con la energía en movimiento.

A inicios de la década del sesenta, Downey comenzó a trabajar con las técnicas del video-arte, disciplina en la que fue pionero en el mundo, junto al coreano Nam Jum Paik.

Su temprana muerte significó el fin de la creación de un artista talentoso e innovador que desarrolló una prolífica trayectoria que combinó los lenguajes del grabado, el video y la instalación. En su temática, desarrolló la idea de la confrontación de las culturas aborígenes y occidental, situando su trabajo en los límites del arte, la antropología, la estética y la especulación científica.

Premios, Becas y Distinciones

- 1958 • Exposición de Artes Plásticas, Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, First Prize. Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile. (Award)
- 1960 • Premio del LXXIV Salón Oficial, Dibujo y Grabado. Mención Honrosa, Santiago, Chile. (Award)
- 1964 • Festival de Grabado. Casa de Las Américas, First Prize. La Habana, Cuba. (Award)
- 1967-69 • Organization of American States. Washington DC. (Grant)
- 1971 • The John Simon Guggenheim Foundation, New York, NY. (Fellowship)
- 1972 • C.A.P.S. New York State Council of the Arts. New York, NY. (Grant)
- 1973-75 • Center for Advance Visual Studies M.I.T. Massachusetts Institute of Technology MA (Fellowship)
- 1974 • National Endowment for the Arts, Washington DC. (Grant)
• C.A.P.S. New York State Council of the Arts. New York, NY. (Grant)
- 1975 • Artist in Residence, SYNAPSE, Syracuse, NY. (Fellowship)
- 1976 • National Endowment for the Arts, Washington DC. (Grant)
• The John Simon Guggenheim Foundation, New York, NY. (Fellowship)
• C.A.P.S. New York State Council of the Arts. New York, NY. (Grant)
- 1978 • WNET/Thirteen, TV Lab. Artist in Residence, New York, NY. (Grant)
• CAPS. New York State Council of the Arts. New York, NY. (Grant)
• SYNAPSE, Artist in Residence, Syracuse, NY. WXXI/21. (Award)
- 1979 • Artist in Residence, Rochester, NY. (Fellowship)
- 1980 • National Endowment for the Arts, Media Arts: Radio, Film and T.V., Washington DC. (Grant)
• Rockefeller Foundation, Video Fellowship Award, New York, NY. (Fellowship)
- 1981 • C.A.P.S. New York State Council of the Arts. New York, NY. (Grant)
- 1982 • National Endowment for the Arts, Media Arts: Radio, Film & TV. Individual Artist, Washington DC. (Grant)
• C.A.P.S. New York State Council of the Arts. New York, NY., Arts Programming for Television, Individual Artist. New York, NY. (Grant)

- American Film and Video Festival, "The Looking Glass", Honorable Mention. New York, NY. (Award)
- 1983 • Festival de Cine y Video, "Information Withheld", First Prize. San Sebastián, Spain. (Award)
- 1984 • National Endowment for the Arts, Media Arts, Washington. DC. (Grant)
• Media Study, Buffalo, NY. (Award)
• C.A.P.S. New York State Council of the Arts. New York, NY. (Grant)
• Festival de Video de Rio de Janeiro, "Shifters", Tucano de Prata, Rio de Janeiro, Brazil. (Award)
- 1985 • C.A.P.S. New York State Council of the Arts. New York, NY. (Grant)
• Rockefeller Foundation, New York, NY. (Fellowship)
• National Endowment for the Arts, Washington DC.
• Silver Toucan Festival International Cinema, T.V. and Video. Rio de Janeiro, Brasil.
• Best Experimental Program-Silver Toucan.
• Massachusetts Council for the Arts and Humanities, MA. Kaltenborn Foundation, Boston, MA. (Grant)
• Athens Video Festival, Athens Award, First Prize. "Shifters", Athens, OH. (Award)
- 1986 • American Film Institute, Independent Filmmaker Program. (Award)
• Massachusetts Council for The Arts and Humanities. MA. (Award)
- 1987 • National Endowment for the Arts, Washington DC. (Grant)
• 6th Daniel Wadsworths' Memorial Video Festival, "J.S. Bach", Grand Prize, Wadsworths, OH. (Award)
• American Film and Video Festival, "The Motherland", First Prize, New York, NY. (Award)
• Athens Video Festival, "Shifters", Athens Award, "Shifters", Athens, OH. (Award)
- 1988 • Australian Video Festival, Independent Awards, "The Motherland", Sidney, Australia. (Award)
• C.A.P.S. New York State Council of the Arts. New York, NY. (Grant)
- 1989 • Rockefeller Foundation, New York, NY. (Fellowship)
• New York State Council for the Arts, NY, NY.
- 1990 • American Film and Video Festival, "The Return of the Motherland", Blue Ribbon Award, New York, NY. (Award)
- 1992 • National Endowment for the Arts, Washington DC. (Grant)
- 1994 • Ministerio de Educación, Fondart, Santiago, Chile. (Grant)

- 1997 • Concurso Nacional de Video y Artes Electrónicas Juan Downey Tercera Bienal de Video y Artes Electrónicas. Museo de Arte Contemporáneo 6-11 de Octubre. Stgo, Chile
Video Ganador: "Comunión", 14 min. Guillermo Cifuentes
- 1999 • Judith Rothchild Foundation, New York, NY. (Grant)
- 2000 • Educational Grant Finis Terrae University, Santiago, Chile.
Recipient: Alejandra Duarte Vergara.
- 2001 • Educational Grant Finis Terrae University, Santiago, Chile.
Recipient: Sandra Patricia Guzman Maluenda.
• 49 Venice Biennale, Plateau of Humankind. Chilean Pavillion,
"About Cages". Honorable Mention.
Exelence in Art, Science and Tecnology. Venice, Italy. (Award)
• Educational Grant Finis Terrae University, Santiago, Chile.
Recipient: Sandra Patricia Guzman Maluenda.
- 2002 • Fondo Concursable DIRAC. Santiago, Chile. (Grant)

Selección de Exposiciones Individuales

- 1961 Juan Downey, Galería Carmen Waugh, Santiago, Chile.

Juan Downey, Sala Ministerio de Educación, Santiago, Chile.
- 1962 Juan Downey, Galería Condal, Barcelona, España.
- 1965 Juan Downey, Pan American Union, Washington D.C., Estados Unidos.

Juan Downey, Casa de Las Américas, La Habana, Cuba.
- 1968 Juan Downey electronic sculpters Martha Jackson Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

Juan Downey Judson Church Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

Juan Downey University of Pennsylvania, Filadelfia, Estados Unidos.

Juan Downey ouvre, Galerie Jacqueline Ranson, París.

Juan Downey, Lunn Gallery, Washington, D.C., Estados Unidos.

Juan Downey An Electronic Environment, Smithsonian Institution, Washington D. C., Estados Unidos.
- 1969 Juan Downey Electronic Sculptures. The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., Estados Unidos.

- 1969 Juan Downey Grabados, Instituto Panameño de Arte, Ciudad de Panamá, Panamá.
- 1970 Juan Downey The Electric Gallery, Toronto, Canadá.

An Electronic Environment, Howard Wise Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

Juan Downey, Galería Conkright, Caracas, Venezuela.
- 1974 Recent videos by Juan Downey, The Kitchen, Nueva York, Estados Unidos.

Juan Downey Dibujos. Galería Conkright, Nueva York, Estados Unidos.
- 1975 Center for Inter American Relations (American Society), Nueva York, Estados Unidos.

Anthology Film Archive, Nueva York, Estados Unidos
- 1976 Long Beach Museum of Art, Long Beach, California, Estados Unidos.

Richmond College Cuny, Nueva York, Estados Unidos.

Video Trans Americas, Whitney Museum of American Art, Nueva York, Estados Unidos.

Video Trans Americas, Contemporary Art Museum, Houston, Texas, Estados Unidos.
- 1977 Everson Museum of Art, Syracuse, Nueva York, Estados Unidos.

Anthology Film Archive, Nueva York, Estados Unidos.
- 1978 Whitney Museum of American Art, Bienal Nueva York, Estados Unidos.

University Art Museum, Berkeley, California, Estados Unidos.

Yanomami Fondo del Sol, Washington, D.C., Estados Unidos.
- 1979 Mandeville Art Gallery, La Jolla, California, Estados Unidos.
- 1982 Juan Downey Drawings, Schlesinger-Boissante Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

Homenaje al Taller 99, Espacio Cal, Santiago.
- 1983 P.S. 1, Queens, Nueva York, Estados Unidos.

Juan Downey Video Installations, Leo Castelli, Nueva York, Estados Unidos.

- 1984 Juan Downey: 20 años de dibujos, grabados y videos. Galería Plástica 3, Santiago, Chile.
- 1985 San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California, Estados Unidos.
- 1987 The Thinking Eye. Video Feature. International Center of Photography. Nueva York, Estados Unidos.
- Festival Downey: Video Porque Te Ve. Cine Teatro El Biógrafo, Santiago, Chile.
- 1989 Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts, Estados Unidos.
- 1990 Bachdisc. International Center of Photography, Nueva York, Estados Unidos.
- 1992 Galería Praxis, Santiago, Chile.
- Long Beach Museum, Long Beach, California, Estados Unidos.
- Juan Downey Dibujos y Pinturas. Galería Praxis, Santiago, Chile.
- R.I.S.D., Rhode Island, Estados Unidos.
- Juan Downey. Johnson Museum, Cornell University, Utica, Nueva York, Estados Unidos.
- 1993 Retrospective Juan Downey. Festival de la Création Vidéo, Clermont-Ferrand, Francia.
- Video Vision: A Tribute to Juan Downey. New York Film Festival, Lincoln Center, Nueva York, Estados Unidos.
- 1995 Juan Downey: Instalaciones, Dibujos y Videos. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1997- 98 Juan Downey, con energía más allá de estos muros Retrospectiva. Centro del Carmen del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, España.
- 1999 Juan Downey:dibujando con los Yanomami,.Galería ArtEspacio. Santiago, Chile.
- 2003 Juan Downey Grabados, Artespacio, Santiago, Chile.
- 2005 Juan Downey, Drawings from the Looking Glass and Las Meninas, Nohra Haime Gallery, Nueva York, Estados Unidos.
- 2008 Video Trans Américas, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.
- 2010 Juan Downey: el ojo pensante. Fundación Telefónica, Santiago, Chile.

Selección de Exposiciones Colectivas

- 1959 Sala Libertad, Santiago, Chile.
- Instituto Chileno-Francés, Valparaíso, Chile.
- Instituto Chileno-Británico, Santiago, Chile.
- 1962 Sala Exposición Casa de la Cultura, Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile.
- Primera Bienal Americana de Arte, Córdoba, Argentina.
- VI Salón de Mayo, Sala Municipal de Exposiciones, Barcelona, España.
- 1963 Salon des Realités Nouvelles, Musée d'Art Moderne, París, Francia.
- Primera Bienal Americana de Grabado, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
- 1964 Salon de Mai, Musée d'Art Moderne, París.
- 1965 Artistes Latino – Américains de París, Museo. de Arte Moderno, París, Francia.
- 1967 Young Artists : Their Work. Martha Jackson Gallery, Nueva York, Estados Unidos.
- Contemporary Art of Chile, Panamerican Union, Washington D.C., Estados Unidos.
- 1968 Some More Beginnings. Brooklyn Museum, Nueva York, Estados Unidos.
- III Bienal Americana de Grabado, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
- 1969 Cybernetic Serendipity. The Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., Estados Unidos.
- 1971 Museo Nacional de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.
- Stedelijk Museum, Amsterdam, Holanda.
- 1973 Circuit. Everson Museum of Art, Syracuse, Nueva York, Estados Unidos.
- Henry Street Gallery, Seattle, Washington, Estados Unidos.
- Los Ángeles County Museum, California, Estados Unidos.

1974 Art Now'74. J.F. Kennedy Center for Performing Arts, Washington D.C., Estados Unidos.

New Learning Space. Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos.

Project'74. Kolnischer Kunstverein, Colonia, Alemania.

The November Video Exposition, Manhattan Cable TV, Nueva York, Estados Unidos.

1975 Whitney Museum of American Art, Bienal Nueva York, Estados Unidos.

Festival de Video. Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela.

9eme. Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne, París, Francia.

Video Art. Institute of Contemporary Art, Filadelfia, Estados Unidos.

Camel Award, Rotonda di via Besana, Milán, Italia.

The Video Show. The Serpentine Gallery, Londres, Inglaterra.

A Response to the Environment. Rutgers University, New Jersey, Estados Unidos.

About 405 East 13th Street, Nueva York, Estados Unidos

1976 Labyrinth. The Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., Estados Unidos.

Art Transition. M.I.T., Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos.

1977 Documenta 6, Kassel, Alemania.

Pintura Contemporánea Chilena. Instituto Cultural de Las Condes, Santiago.

1978 Leo Castelli Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

Images, La Napoule, Cannes, Francia.

3eme. Rencontres de l'Audiovidel Scientifique, París, Francia.

Autobiography. Art Gallery of Ontario, Toronto, Canadá.

19 Festival dei Popoli, Florencia, Italia.

1979 Videothos. Long Beach Museum of Art, Long Beach, California, Estados Unidos.

1979 Troisieme Salon International des Galeries Pilotes, Musée d'Art Moderne, París, Francia.

Masks, Tents, Vessels, Talismans. Institute of Contemporary Art, Filadelfia, Estados Unidos.

Video Expo, Madison Square Garden, Nueva York, Estados Unidos.

1980 Venice Biennale, U.S. Pavilion, Venecia, Italia.

The Pluralist Decade. Institute of Contemporary Art, Filadelfia, Estados Unidos.

Kunsthaus Zurich, Zurich, Suiza.

Cayman Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

1981 Whitney Museum of American Art, Bienal, Nueva York, Estados Unidos.

National Video Festival, J.F. Kennedy Center for Performing Arts, Washington D.C., Estados Unidos.

Sydney Biennial, U.S. Pavilion, Sydney, Australia.

1983 Whitney Museum of American Art, Bienal, Nueva York, Estados Unidos.

Independent Film and Video Festival, La Haya, Holanda.

World Wide Video Festival, La Haya, Holanda.

American Video, Tokyo, Japón.

Museo of New Mexico, Santa Fé, Nuevo México, Estados Unidos

1984 Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

1985 Whitney Museum of American Art, Bienal, Nueva York, Estados Unidos

1987 Whitney Museum of American Art, Bienal, Nueva York, Estados Unidos.

1988 The Latin Spirit. Bronx Museum, Nueva York, Estados Unidos.

Finis Terrae. Frances Wolfson Art Gallery, Miami, Estados Unidos.

Whitney Museum of American Art, Bienal, Nueva York, Estados Unidos.

Latin American Drawings from The Barbara Duncan Collection, Austin, Texas, Estados Unidos.

- 1988 Post Nature. New Langston Art, San Francisco, California, Estados Unidos.
- 1989 Jewish Museum, Nueva York., Estados Unidos.
Exit Art, Nueva York, Estados Unidos.
- 1990 Eye for I. Whitney Museum of American Art, Nueva York, Estados Unidos.
Passages de l'Image, Musée Beaubourg, París, Francia.
Seoul International Art Festival, National Museum of Art, Seúl, Corea.
III International Biennial of Paper Art, Leopold-Hoersch Museum, Dueren, Alemania.
- 1991 Whitney Museum of American Art, Bienal, Nueva York, Estados Unidos.
European Media Art Festival, Osnabruk, Alemania.
Efecto de Viaje, Trece artistas chilenos residentes en Nueva York. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1992 Migrations. Museum of Art, R.I.S.D., Providence, Rhode Island, Estados Unidos.
- 1993 Festival de la Création Vidéo, Clermont-Ferrand, Francia.
Grabados Chilenos, Mirada Retrospectiva. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile
- 1994 Twenty Five Years of Video Art - Artists on Artists.
The Lincoln Film Society and New York State Council on the Arts, Estados Unidos.
The Walter Reade Theater, Nueva York, Estados Unidos.
- 1997 Re-Aligning Vision. Archer M Huntington art Gallery, University of Texas at Austin, Estados Unidos de América.
- 1998 40 Años de Grabado en Chile. Los Ángeles, Chile.
Arte Contemporáneo. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
- 2000 Chile.Cien Años Artes Visuales: Segundo Período (1950 - 1973)
Entre Modernidad y Utopía, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago., Chile.
Chile.Cien Años Artes Visuales: Tercer Período (1973 - 2001)

- 2001 Chile: Juan Downey. 49a. Exposición Internacional de Arte - La Bienal de Venecia, Italia.
- 2002 II Bienal Internacional de Arte de Buenos Aires, Argentina.
- 2005 Parrilla. Corporación Matucana 100, Santiago.
Nehuen: Mapuche Power. Museo de las Américas; Denver, Colorado, Estados Unidos.
- 2006 Cincuenta Años Taller 99. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 2007 Transpacífico. Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago, Chile.
Grandes Creadores Contemporáneos: 26 Artistas. Galería Modigliani, Valparaíso, Chile.
- 2009 Subversive Practices, Art under Conditions of Political Repression, 60's -80's South America-Europe, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Alemania.

Selección Exposiciones de Esculturas Electrónicas

- 1966 Invisible Communication. Judson Church Gallery, Nueva York, Estados Unidos.
- 1967 Nostalgic Item. Martha Jackson Gallery, Nueva York, Estados Unidos.
- 1969 Juan Downey, Energy Fields. The Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., Estados Unidos.
Cybernetic Serendipity. Washington D.C., Estados Unidos.
- 1970 Information Center. Howard Wise Gallery, Nueva York, Estados Unidos.
Shadows Storage, Life Cycle. Everson Museum of Art, Syracuse, Nueva York, Estados Unidos.
- 1989 Against Shadows. Bronx Museum, Nueva York, Estados Unidos.

Transmisiones Públicas en Canales Televisivos

- 1976 VTR Series, WNET/THIRTEEN, Nueva York, Estados Unidos.
- 1979 Image Union, WTTW Canal 11, Chicago, Estados Unidos.

1980 WXXI Canal 21, Rochester, Nueva York, Estados Unidos.
 WCVB Canal 5, Boston, Estados Unidos.
 Video/Film Review WNET/THIRTEEN, Nueva York, Estados Unidos.

1982 WNET/THIRTEEN, Nueva York, Estados Unidos.
 WTTW Canal 11, Chicago, Estados Unidos.
 KQED, San Francisco, Estados Unidos.

1983 WTTW, Canal 11, Chicago, Estados Unidos.
 KQED, San Francisco, Estados Unidos.

1984 WNET/THIRTEEN, Nueva York, Estados Unidos.
 WTTW Canal 11, Chicago, Estados Unidos.
 KQED, San Francisco, Estados Unidos.
 Canal 5, Valparaíso, Chile.
 Satellite Broadcast: The Independents, producida por Media Study, Buffalo, Estados Unidos.
 Arte del Video, Madrid y Barcelona, España.

1985 WNET/THIRTEEN, Nueva York, Estados Unidos.
 KQED, San Francisco, Estados Unidos.
 WTTW, Canal 11, Chicago, Estados Unidos.

1986 WNET/THIRTEEN, Nueva York, Estados Unidos..
 WTTW Canal 11, Chicago, Estados Unidos.

1987 WNET/THIRTEEN, Nueva York, Estados Unidos.
 WTTW Canal 11, Chicago, Estados Unidos.

1988 WNET/THIRTEEN, Nueva York, Estados Unidos.

1993 WNET/THIRTEEN, Nueva York, Estados Unidos.
 WTTW Canal 11, Chicago, Estados Unidos.

Selección Colecciones Públicas

Museum of Modern Art, Moma, Nueva York, Estados Unidos

The Whitney Museum of American Art, Nueva York, Estados Unidos

Smithsonian Institute, Washington D.C., Estados Unidos

National Museum of American Art, Washington, Estados Unidos

Corcoran Gallery, Washington, Estados Unidos

Library of Congress, Washington D. C., Estados Unidos

Bibliothèque National, París, Francia

Tel Aviv Museum, Tel Aviv, Israel

Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile

Museo Nacional de Bellas Artes, Caracas, Venezuela

Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela

Hamburg Kunstverein, Hamburgo, Alemania

Centro del Carmen del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), España.

Museo de Arte Reina Sofía, Madrid, España

TATE Museum, Londres, Inglaterra.

Video Instalaciones

1972 Three-Way Communication by Light. Plato Now. B/N, 27 min., 2 canales.

1973 Monument to Charles River.

1974 Video Trans American Debriefing Pyramid. B/N, 10 min., 4 canales de video y circuito cerrado de T.V.

1976 Las Meninas. Color, 1 canal video, film loop y circuito cerrado de T.V.

1977 Yanomami Healing One. B/N, 50 min.
 Yanomami Healing Two. B/N, 50 min.

1980 Venus and Her Mirror. Color, 8 min., 1 canal video.

- 1987 About Cages. Color, 9 min., 4 canales video/audio.
- 1988 Bachdisc. Color, 30 min., video-disco interactivo.
- 1989 Encounter. Color, 9 min., 4 canales video/audio.
- 1991 Rewe. Color. 12 min. , 3 canales audio/video.

Instalaciones

- 1975 Map of Chile.

Instalaciones Electrónicas

- 1966 Invisible Communication.
- 1967 Nostalgic Item.
- 1968 Radioactivated Chair.
- Invisible Energy.
- Against Shadows.
- A Machine with Three Conditions.
- Do Your Own Concert.
- The White Box.
- The Human Voice.
- With Energy Beyond These Walls.
- 1980 Information Center.
- Pollution Robot.
- Portrait.
- Shadows Storage.
- Life Cycle.
- Tremors.
- 1989 Against Shadows.

Bibliografía Seleccionada

- Abell Sofia, María Carolina
 “Somos Vulnerables”
 El Mercurio. P.E-18, (Sun, April 18 1999) Santiago, Chile
- Abelson, Alison
 “Juan Downey , Video based on Velásquez’ Venus and Her Mirror”. Washington Review.
 Vol. 5 #3. (Oct-Nov, 1979), Washington DC.
- Abril, Anabel
 “La imatge electrònica de creació es perfila amb caràcter propi”,
 El Mòn, (September 30, 1983). Barcelona, Spain.
- Agostinis, Valentina
 “L’immagine elettronica”, Video Art degli anni 80. II Manifesto.
 (January 7, 1984). Italy.
- Aldunate, Carlos
 “Viaje Hacia La Totalidad”.
 Juan Downey: Instalaciones, Dibujos y Videos. Museo Nacional de Bellas Artes Catalogue.
 pp.18-23. (1995), Santiago, Chile.
- “En busca de la totalidad”
 Juan Downey dibujando con los Yanomami: Galeria Artespacio,
 Santiago Chile, Marzo 1999.
- Ancona, Victor
 “Video Phases with Traditional Media at Whitney Biennial”
 Videography. (May 1983). NY, NY.
- András, Edit “Rendhagyó ünnepi Kiállítások a Sohóban (An Irregular Festival Exhibition in Soho)”, pp.45-9., (June 1992) Uj Művészet Hungary.
- A.R.“Los Logros del Museo de Bellas Artes”
 El Mercurio (Sun, Jan 28, 1996).Stgo, Chile.
- Aravena, José Luis
 “Arte Joven” Gestión Noticias (Junio 1984). Santiago, Chile.
- Arestizábal, Irma “Terra Incógnita”
 Terra Incógnita. Centro Cultural Banco do Brasil.
 pp. 75-84.(May 21-July 26, 1998), Rio de Janeiro, Brasil.
- Arteche, Miguel
 “La Academia Literaria del Saint Georges College” Santiago 1955
- Atkins, Robert
 “Scene & Heard” The Village Voice.(Jun 22, 1993) N.Y., N.Y.

Balierini, Julia
"Review of Exhibitions: Juan Downey at Schlesinger-Boisante",
Art in America. #70 pp.123-4. (Nov.1982), NY, NY.

Bannon, Anthony
"Juan Downey Makes Art Personal"
Buffalo Evening News. P. 34. (Oct.15, 1975), NY, NY.

Barros, Macarena
"Rituales Misticos"
Revista ED. #43, pp 18-19 (May,1999) Santiago, Chile

Battcock, Anthony
"New Artist Video: a critical anthology"
E.P. Duntton. P.57. (1978), NY, NY.

Beals, Kathie
"Video Art Invades Gallery Space"
Weekend (September 16, 1983), p. 9. NY, NY.

Bellour, Raimond/Duguet Anne-Marie
"Autoportraits"
Communications."Video" #48 P.327. (1988), Paris, France.

" Eye for I: Video Self Portrait": a traveling exhibition
organized and circulated by I.C.I. (1989) Independent Curators
Incorporated p.12,15,
28-29. NY, NY.

"Autoportraits",
Communications 48 Video. Ecole des Hautes Études en Sciences
Sociales. (1988), Paris, France.

"L'Enter-Images, Photo, Cinéma, Vidéo", La Difference
pp.270-337.
(1990), Paris, France.

Biggs, Simon
"Reclamations (To the Artist's Voice)"
Mediamatics, Vol Z (Nov 1987). Amsterdam, the Netherlands.
Re-edited in Spanish: Il Bideoaldia, (1988). Tolosa, Guipúzcoa,
Spain.

Bindis, Ricardo.
"Homenaje a Juan Downey".
La Tercera. Stgo. Chile.

Bolten, J.
"Amsterdam Stedelijk haalt een konijn nit de hoed: Lucht-
Kunst", Het Parool, (May 19, 1971). Amsterdam, The Netherlands.

Bonet, Eugeni
"VIDEO GRATIAS o la comunicación diferida (Espacio
autobiográfico en la videografía de Juan Downey" (Spanish)
With Energy Beyond These Walls (Con energía mas allá de estos
muros).
IVAM catalogue, pp. 298-302. (1998), Valencia, Spain.

Bono, Ferran
"El IVAM acoge la obra del videoartista Juan Downey y las
fotografías de Carlos Casanova El Pais, P.8 (Wed 29 Oct 1997).
Valencia, Spain.

Borelli, Caterina.
"From TV to Video"
Cineteca Comunale Catalogue, p. 24. (Feb.1984) Bologna, Italy.

Boyle, Dierdre.
"Juan Downey's Recent Videotapes".
Afterimage, #6 (Summer, 1978), pp.10-11. NY, NY.
"Arte Chileno en el Extranjero."(1962). Buenos Aires, Argentina.

Bretón, Eduardo
"Ingeniosa Lucidez"
Superestrella, El Mercurio de Valparaíso. (August 06, 1999)
Valparaíso, Chile.

Briscoe, Linda.
"Juan Downey 1940, Santiago, Chile - 1993, New York"
Re-Aligning Visions, Alternative Currents in South American
Drawing,
Catalogue published in conjunction with the traveling exhibition
(1997 - 1999).

Briseño, Víctor
"Juan Downey y el Ojo Pensante"
Cauce # 130, (October 25, 1987). Santiago, Chile.

Buffil, Juan
"La madurez del video creativo",
Fotoramas (November 1983). Barcelona, Spain.

Buján, Juan
"National Endowment for the Arts Beca Artistas Hispanos",
La Voz Hispana (November 4, 1980). NY, NY.

Cardenas Ortega, Elisa
"La Vanguardia en Chiloé",
El Mercurio. Actividad Cultural P. C10 (Mon Jan 31, 2000).

"La Transfiguración del Video Arte",
El Mercurio. Actividad Cultural P. C12 (Sun Mar 5, 2000).

Cardenas, Luisa
Revista Ambiente 26 de mayo 1999

C.M.
“Juan Downey ‘Mi vocabulario del espacio espiral’
Qué Pasa (June 21-27, 1984). Santiago, Chile.

Camnitzer, Luis and Goldman, Shifra M.
“The Columbus Quincentenary and Latin American Art. A Critical
Evaluation”. ArtJournal (Winter 1992). NY, NY.

Carvacho, Victor.
“El Debate: Exposición Orientadora”
La Nación, (April 30, 1959). Santiago, Chile.
“El Debate: Joven Pintura de 1960”
La Nación. (Feb. 8, 1960). Santiago, Chile.
“Arte y Cultura: Exposiciones de Pintura”
La Nación. (Oct.16,1961). Santiago, Chile.

Carvajal, Pablo
“Juan Downey: TransAmérica”
Semana -Entrevista-, El Mercurio de Valparaíso.
#63. Año II. pp.17. Valparaiso, Chile.

Carreño, Mario
“Mario Carreño y los demás Jóvenes”
Política y Espíritu, número 220.(1959) Santiago, Chile

Castagneto, Piero
“Festival Cinematográfico de Valparaíso”, Artes y Letras,
El Mercurio. (August 22,1999) Santiago, Chile.

Catalán, Rodrigo
“Festival de cine de Valparaíso, la tercera es la vencida”

Superestrella, En la mira, El Mercurio de Valparaíso
(August 06, 1999). Valparaíso, Chile.

Christ, Ronald.
“Philadelphia/New Brunswick, New Jersey”
Arts Canada (May, 1980), p. 46. Toronto, Canada.

Comerlati, Mara
“Imágenes del Auténtico Corazón del Continente”,
El Nacional (August 6, 1977). Caracas, Venezuela.

Corbalán, Francisca
“Dibujando con los Yanomami: el arte como documento
La Tercera. Arte (Fri, May 21 1999) Stgo, Chile.

Cotter, Holland.
“Reaffirming Spirituality, at Museo del Barrio”
The New York Times (April 21, 1995). NY, NY.

“Art in Review One and Others”,
The New York Times. p. C32 (February 23, 1996). NY, NY.
Danto, Arthur C.
“The Whitney Biennial, 1987”
The Nation (May 16, 1987), pp. 659-662. NY, NY.

Dare, Michael
“The filmex of Video, 69 Hours at the National Video Festival
Cultural Impressions”,
L.A. Weekly (September 21-27, 1984), Los Angeles, CA.

Davis, Douglas.
“How to Operate and to Understand the Machine o Juan Downey”
Smithsonian Institution (October,1968),Washington DC.

“Do It Yourself”/”Faites Le Vous Même”
Galerie Jacqueline Ranson (April,1968). Paris, France;
Spanish trans.: With Energy Beyond These Walls (Con energía
más allá
de estos muros), IVAM catalogue (1998), p.36. Valencia, Spain.

“Downey”
Smithsonian Institution, Catalogue. (October, 1968).
Washington DC.

“How to go to a Happening (Event, Danger, party, Urban
Environment) etc.”
Washington Free Press (October 15-31, 1969). Washington D.C.
Spanish trans.: “Cómo ir a un Happening (evento, fiesta peligro,
environment urbano, etc...”
With Energy Beyond These Walls (Con energía más allá de estos
muros),
IVAM catalogue (1998), pp. 46-49. Valencia, Spain.

Delclois,Thomas
“Muestra informativa sobre la alternativa del video”
Tele/eXpres. P.21 (Fri, May 2 1980) San Sebastian, Spain.

Dee, Jane E.
“The New all State House: First exhibit Legacy/Legal”
The Hartphord Courant (Tue Apr 24, 1996)
De Koningh, Aemilia
“Videoserie van Juan Downey zegt over Kunst wat TV nallat”,
de Waarhid (January 22, 1985). Amsterdam, The Netherlands.

De La Fuente, Antonio and Maturana, Mariano
“Juan Downey artista del video. El ojo pensante”,
La Bicicleta por un camino humano, Nuevos temas, #45
(April 1984), pp. 4-8. Santiago, Chile.

Dols, Joaquin Rusiñol
“El videoartista Juan Downey presenta una Antología de
sus trabajos en el Instituto Norteamericano”,
El País (May 30, 1984), p. 62. Washington DC.

Domingo, Willis.
"Downey at Howard Wise"
Arts Magazine, vol. 44 (April, 1970), p.62. NY, NY.

Donoso, Alvaro
"Meditando con los Yanomami"
Plastica, -Breve cronica de Arte- La Estrella 28 agosto 1999.
pp.22
Valparaiso, Chile.

Ducci, Mercedes."
"Juan Downey: Llevar las Masas al Arte y no al Contrario"
El Mercurio (October 4, 1981), p. E-9. Santiago, Chile.

Eltit, Diamela.
"Madre Patria"
Juan Downey: Video porque Te Ve.
Ediciones Visuala Galería. (1987). Santiago, Chile.

Enguita Mayo, Nuria (col. Juan Guardiola Román)
JUAN DOWNEY: An 'impure' project (from the caos of
informational to expositonal
cleanliness)" Notes For (and About) an Exhibition. p.321-322.

"JUAN DOWNEY: Un proyecto 'impuro' (del caos de la
información a la pureza expositiva)".
Apuntes para (y sobre) una exposición. p.10- 3 With Energy
Beyond These Walls
(Con energía mas allá de estos muros). Book published by IVAM,
(October 1997)
Valencia, Spain.

Escobar, Paula
"El Ojo Que Piensa"
Caras, Año 5, no. 120 (16 de Noviembre 1992), pp.140-142.

Catálogos de Exposiciones Individuales

- 1965 Juan Downey of Chile, Panamerican Union, Washington DC.
- 1966 Juan Downey, Sala de Exposiciones - División de Extensión,
Universidad de Puerto Rico, San Juan, PR.
- 1967 Je-le vous même, text by Douglas Davis, Galerie Jacqueline
Ranson, Paris, France;
- 1968 Reedited in English in the catalog Smithsonian
Institution (1968), Washington DC.
- 1969 Electronic Sculpture, text by James Harithas, Corcoran Gallery
of Art, Washington DC.
Juan Downey, Instituto Panameño de Arte, Panama City, Panama.

1971 Juan Downey, text by Jim Harithas, The Everson museum of Art,
Syracuse, NY.

1977 Juan Downey. Dibujando con los Yanomami, text by Juan
Downey, Galería Adler Castillo, Caracas, Venezuela.

Más de dos videotapes de Juan Downey, text by Juan Downey,
Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela.

1978 Matrix: Living with Yanomami, text by Constance Penley,
Berkeley University Art Museum, San Francisco, CA.

1984 Oeuvres de Juan Downey, American Center, Paris, France.

Juan Downey: Veinte años de dibujos, grabados y video, texto
Raúl Zurita, Galería Arte Plástica 3, Santiago, Chile.

1987 Juan Downey VIDEO PORQUE Te Ve, text by Juan Downey,
Diamela Eltit, Anne Hoy, Patricio Marcant, Pedro Mege, Justo
Pastor Mellado, Erick Michaels, Néstor Olhagaray, José Pérez de
Arce and Constantino Torres, Ed. Visuala Galería, Santiago, Chile.

The Thinking Eye, text by Anne H. Hoy, International Center for
Photography, NY, NY.

1989 Juan Downey, text by Kathy Rae Huffman, Institute of
Contemporary Art, Boston, MA.

1992 Juan Downey: Dibujos y pinturas, text by Ann-Sargent Wooster,
Praxis Gallery, Santiago, Chile.

1993 "Une Forêt 'Videoformes' - Retrospective Juan Downey,"
Festival de la Création Vidéo, Clermont-Ferrand, France.

Video Visions 93 Meeting Points: A Tribute to Juan Downey.
31St New York Film Festival, The Film Society of Lincoln Center,
Walter Reade Theater, New York, NY.

A Retrospective and Celebration. STANDBY, The Kitchen, NY, NY.

Tribute to Juan Downey. The Mill Valley Film Festival, Millvalley,
NY.

Retrospectiva de Video Arte de Juan Downey. Museo Chileno de
Arte Precolombino, Santiago, Chile.

1993 The Video Art of Juan Downey. Juan Downey Video Retrospective.
Herbert F Johnson Museum of Art Cornell. NY.

1995 Juan Downey: Instalaciones, dibujos y videos, text by Carlos
Aldunate, John G. Hanhardt, Patricio Marchant, Mary Sabbatino
and Anne-Sargent Wooster, Museo Nacional de Bellas Artes,
Santiago, Chile.

- 1997-98 Juan Downey, Con energía más allá de estos muros, text by Eugeni Bonet, Douglas Davis, Juan Downey, Nuria Enguita, Coco Fusco, Juan Guardiola, John G. Hanhardt, James Harithas, David Ross, IVAM- Centre del Carme, Valencia, Spain.
- 1998 "Electronic Highways": New Video Art Exhibitions at Digital Video Wall. Mitsui Fudosan Inc. NY.
- 1999 Juan Downey, dibujando con los Yanomami, texto Juan Downey y Carlos Aldunate En busca de la totalidad marzo 1999
- Retrospectiva de Video Arte de Juan Downey. III Festival Cinematográfico de Valparaíso, Universidad Federico Santa María, Valparaíso, Chile.
- Meditando con los Yanomami. Galería Modigliani, Viña del Mar, Chile.
- 2000 Noreshi Towai. (Tomar el doble de una persona). MAM. Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro, Chiloé.
- Retrospectiva de Video Arte de Juan Downey. Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro, Chiloé.
- 2001 Video Time. MOMA. Museum of Modern Art, New York. NY.
- Juan Downey, Dibujando con los Yanomami. Embassy of Chile, Washington DC.
- 2005 Juan Downey Drawings from Las Meninas and The Looking Glass, Octubre 15 a Noviembre 12
- 2007 Juan Downey Meditation, Nohra Haime Gallery, Noviembre 1 a Diciembre 1
- 2008 Video Trans America, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, de 25 de septiembre a 28 de noviembre.
- 2010 Juan Downey el ojo pensante, Fundación Telefónica, Santiago de Chile, 30 de marzo a 27 de junio.

Catálogos de Exposiciones Colectivas

- 1959 Pintura de Downey y Moreno, text by Dámaso Ogaz, Sala Libertad, Santiago, Chile.
- 1964 XXème Salon de Mai, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France.
- Tres Artistas chilenos: Castillo, Downey, Nuñez, Galería Marta Faz, Santiago, Chile.

- 1965 Artistes Latino-Américains e Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France.
- 1966 The Hard Edge Trend Show, Smithsonian Institution, Washington DC.
- 1967 Exposición Latinoamericana de dibujo y grabado, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.
- Some More Beginnings. An Exhibition of Submitted Works Involving Technical Materials and Processes, organized for Experiments in Art and technology in collaboration with the Brooklyn Museum and the Museum of Modern Art, NY, NY.
- 1968 Plásticos, text by Paul Richard, The Latin American ArtFoundation, Washington DC.
- 1969 Kinesthetics, Howard Wise gallery, NY, NY.
- IX Festival de Arte, text by Elaine L. Johnson, Salón de las Americas de Pintura, Cali, Colombia.
- 1970 Artiste et découvreurs de notre temps, 3ème Salón Internationale de Galeries pilotes, Musée Cantonale de Beaux Artes, Laussane and Musée de la Ville de Paris, Paris, France.
- Air, text by James Harithas, The Everson Museum of Art, Syracuse, NY (Traveling show: Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands, 1971).
- Downey, Fernández, Gego, Morera. Latin America: New Paintings and Sculptures, Center for Inter-American Relations, NY, NY.
- 1971 Twelve Artists from Latinoamerica, text by Leslie Judd-Ahlander, Ringling Museum of Art, Sarasota, FL.
- 1972 Looking South, Center for Inter-American Relations, NY, NY.
- 1975 A Response to the Environment, Rutgers University Art Gallery, Rutgers, NJ.
- Arte de Video, text by Sofía Imbert, José Ignacio Cadavieco y Margarita D'Amico, Fundación Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Caracas, Venezuela.
- 1978 Window to the South, text by Renata Karlin, Louis Abrons Arts for Living Center, Henri Street Settlement, NY, NY.
- 1979 Videthos: Cross Cultural Video by Artists, text by Kathy Rae Huffman, Long Beach Museum of Art, Long Beach, CA.
- 1980 Masks, Tents, Vessels, Talismans, text by J. Kardon, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, PA.

1980 Drawings: The Pluralist Decade, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, PA.

Video: El Temps y L'espai. Series informatives 2, text by Eugeni Bonet, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Institut Alemany de Barcelona, Barcelona, Spain.

1982 World Wide Video Festival, Kijkhuis, The Hague, Belgium.

Sydney Biennial, Sydney, Australia.

1983 World Wide Video Festival, Kijkhuis, The Hague, Belgium.

Video as Attitude, Museum of Fine Arts, Santa Fe, University Art Museum, and University of New Mexico, Albuquerque, NM.

Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, NY, NY.

International Video Art Exhibition, Hong Kong Arts Center, Hong Kong.

Seminario Internacional sobre la creación y tratamiento de la imagen electrónica, curated by Santos Zunzunegui, San Sebastian, Spain.

Four Projects by Chilean Artists, organized by Alfredo Jaar, Washington Projects for the Arts, Washington DC.

International Week of the Desaparecido, Arch Gallery, NY, NY.

Vanguardia y Últimas Tendencias (presented by Eugeni Bonet), Municipality of Zaragoza, Zaragoza, Spain.

1984 From TV to Video (texts by Caterina Borelli and Anne-Sargent Wooster), Cineteca Comunale, Bologna, Italy.

World Wide Video Festival, Kijkhuis, The Hague, Belgium.

Mediated Narratives, Institute of Contemporary Art, Boston, MA.

San Francisco International Video Festival, San Francisco, CA.

National Video Festival, The American Film Institute, Los Angeles, CA.

Festival de Vidéo, Montbéliard, France.

I Bienal de La Habana, Museo Nacional de La Habana, La Habana, Cuba.

1er Festival Nacional de Video, Círculo de Bellas Artes, Madrid, Spain.

Video: A Retrospective (introduction by John G. Hanhardt), Long Beach Museum of Art, Long Beach, CA.

Video 84, Rencontres Vidéo Internationales de Montréal (text by Marita Sturken), Montréal, Canada.

1985 DISINFORMATION. The Manufacture of Consent (text by Noam Chomski and Edward S. Herman), Alternative Museum, NY, NY.

Video-Art-Creative-Communication, 18th International Biennial, Sao Paulo, Brazil.

Athens Video Festival, Athens, OH.

Contemporary Art Latin American Artists, Work on Paper, XV Hispanic American Festival, Washington DC.

1986 Video and Language / Video as Language, Video LACE, Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles, CA.

II Biennale de La Habana, La Habana, Cuba.

VI Festival Franco-Chileno de Video Arte (entrevista de Downey con Naranjo y Briceño), Instituto Francés de Cultura, Santiago, Chile.

1987 The Situated Image (text by Chip Lord), Mandeville Gallery, University of San Diego, San Diego, CA.

Whitney Biennial, Whitney Museum of Art, NY, NY.

World Wide Video Festival, Kijkhuis, The Hague, Belgium.

VII Festival Franco-Chileno de Video Arte (entrevista de Downey con Naranjo y Briceño), Instituto Francés de Cultura, Santiago, Chile.

The Australian Video Festival, Sydney, Australia.

The Self Portrait: Tangible Consciousness, Rutgers, The State University of New Jersey, NJ.

Hegemonía y Visualidad (text by Justo Pastor Mellado, E. Sabrowsky and Nelly Richards), Simposio Gramscis, Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, Santiago Chile.

FestRIO, Festival Internacional de Cinema TV e Video, Rio de Janeiro, Brazil.

Video Culture 1987, 5th Annual Video Culture 87, Rivoli Theater, Toronto, Canada.

1988 The Latin American Spirit: Art and Artist in the United States 1920-1970 The Bronx Museum of Arts, NY, NY. pp. 296-9. (Traveling show: El Paso Museum of Art, El Paso, TX; San Diego Museum of Art, San Diego, CA;

Instituto de la Cultura Portorriqueña, San Juan, PR; Center for the Arts, Vero Beach, FL)

Media Narratives: Constructed and Invented Myth (text by Jorinde Seydel), Institute of Contemporary Art (ICA), Boston, MA.

Finis Terrae (text by Grace Stanislaus), Francis Wolfson Art Gallery, Miami, FL.

Time And Memory: Video Art and Identity (Text by Fred Riedell), The Jewish Museum, NY, NY.

Post Nature (text by Renny Pritikin), Newlangston Arts, San Francisco, CA.

National Latino Film and Video Festival, El Museo del Barrio, NY, NY.

Infermental 7, Hallwals Contemporary Art Center, Buffalo, NY.

Convergence's / Convergencias (text by Janet Farber), Lehman College Art Gallery, NY, NY.

1989 IX Festival Franco-Chileno de Video Arte (text by Justo pastorMellado), Instituto Francés de Cultura, Santiago, Chile.

Image World, Art and Media Culture (text by Paul Arthur, Ronlad C. Simon and Lucinda Furlong), Whitney Museum of Art, NY, NY.

Eye for I: Video Self Portraits (text by John G. Hanhardt and Raymond Bellour), Independent Curators Incorporated, NY, NY.

Video 101, An Introduction to American Video Art, The Brooklyn Museum, NY, NY.

Video-Skulptur Retrospective und Aktuell 1963-1989 (text by John G. Hanhardt and Edith Decker), Dortmund Kunsthalle, Kongresthalle, Berlin, Germany and Kunsthau, Zürich, Switzerland.

Iberoamérica, últimas tendencias. Música por ordenador y video-arte, Residencia de Estudiantes, Madrid, Spain.

1990 IX Festival Franco-Chileno de Video Arte (text by Justo Pastor Mellado and Guillermo Labarca), Instituto Francés de Cultura, Santiago, Chile.

Passages de l'image (text by Catherine David, Raymond Bellour and others), Centres Georges Pompidou, Paris, France. (Traveling show: Fundación Caixa de Pensions, Barcelona, Spain- 1991).

Image World. Metamedia (text by Paul Arthur, Ronald C. Simon and Lucinda Furlong), Whitney Museum of American Art, NY, NY.

Works on Paper, The national Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea.

Videoplastique. Poetics / Language / Image, Art Gallery of South Wales, South Wales, Scotland.

10th American Film Institute National Video Festival, Los Angeles, CA.

1991 European Media Art Festival, Ösnabruck, Germany.

The 6th Australian International Video Festival, Sydney, Australia.

Whitney Biennial. Videoexhibition, Whitney Museum of American Art, NY, NY.

4ème Semaine Internationale de Vidéo Saint Gervais, Geneva, Switzerland.

Efectos de Viaje (text by Justo Pastor Mellado), Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. Cine de mestizaje, The National Latino Film and Video Festival, El Museo del Barrio, NY, NY.

1992 The Hybrid State (text by Papo Colo, Jeanette Ingberman, Luis Camnitzer, Joshua Decter,

1993 Jimmie Durham, Guillermo Gómez-Peña, Celeste Olaquiga, Krzysztof Wodiczko and Warren Niesluchowski), Exit Art, NY, NY.

XII Festival Franco-Chileno de Video Arte, Instituto Francés de Cultura, Santiago, Chile. (Traveling show: Buenos Aires, Argentina).

Virgin Territories, Long Beach Museum of Art, Long Beach, CA.

Migrations, Latinamerican Art and the Modern Imagination, Museum of Art Rhode Island School of Design (R.I.S.D.), Providence, RI.

1993 Trans-Video Program at CWS Warehouse, TIME AND TIDE, The Tyne International Exhibition of Contemporary Art (text by Corrine Diserens), Academy editions, London, Great Britain.

- 1993 Les Lieux de vidéo: International Video Art Exhibition (text by Jean Paul Fargier), Durham Art Gallery, Ontario, Canada.
- 1994 Vagamundo (text by Corrine Diserens and Mar Villaespesa), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain. (Traveling show: Fílmoteca de Andalucía, Córdoba, Spain).
- Plástica Chilena Contemporánea, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- 1995 Los artistas responden: Conversando en imágenes con el Museo. III parte: Reafirmando la espiritualidad - Artists Talk Back: Visual Conversations with El Museo. Part III: Reaffirming Spirituality (text by Susana Torruella Leval), El Museo del Barrio, NY, NY.
- Video Time. MOMA. Museum of Modern Art, New York. NY.
- Contact Zones' Video (text by Ardele Lister), Center for Photography at Woodstock, Woodstock, NY.
- 1996 Legacy / Legado (text by Luis Camnitzer), Old State House, Hartford, CT.
- 1997 Re-Aligning Visions, Alternative Currents in South American Drawings (text by Mari Carmen Ramírez, Edith A. Gibson, Paulo Herkenhoff and Beverly Adams), Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas Austin, Austin, TX. (Traveling show: El Museo del Barrio, NY, NY; Arkansas
- Art Center, Little Rock, AK; Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela .
- 1998 MARCO (Museo de Arte Contemporáneo), Monterrey, Mexico - 1998; Miami Museum of Art, Miami FL - 1998).
- 1999 Frames of Reference, The Rockefeller Foundation Film/Video/Multimedia, Fellowship Awards 1988-1999. P. 14 , P. 80. N
- 2001 Biennale Venezia. Plateau of Humankind. About Cages. Chilean Pavillion, Venice, Italy. About Cages, Excellence Science Art and Technology.

Obras Expuestas

Juan Downey: el ojo pensante

Módulo 1: Dibujos Tempranos y Esculturas Electrónicas

Do It Yourself

1967

Grabado (método Viscosidad-Hayter)

Serie de 7 grabados, sólo 6 exhibidos, 57 x 74 cm.

And Lord the God...Breathed into his nostrils the breath of life and man became a living soul

1970

Lápiz de color y acrílico sobre papel, 56 x 76 cm.

With Energy Beyond These Walls: A System of Two Sculptures

1969

Lápiz de color y grafito sobre papel, 60 x 50 cm.

Sin título (boceto para obra no realizada),

1968

Lápiz de color y grafito sobre papel, 66 x 70 cm.

A Machine With Three Conditions

1968

Lápiz de color, grafito y tinta sobre papel, 70 x 67 cm.

The Human Voice

1969

Collage, lápiz de color y tinta sobre papel, 56 x 76 cm.

And Lord the God Breathed into his nostrils the breath of life and became a living soul

1970

Collage, lápiz de color, grafito y acrílico sobre papel, 56 x 76 cm.

With Energy Beyond These Walls

1970

Lápiz de color, collage, grafito y acrílico sobre papel, 110 x 67 cm. Boceto para afiche de exposición en la galería Howard Wise, New York.

Do Your Own Concert

1969

Lápiz de color, grafito y acrílico sobre papel, 57 x 74 cm.

Against Shadows

1969

Fotocopia, fotostato, fotografía blanco y negro, lápiz de color y grafito sobre papel, 16 x 24 cm.

Fotos 1 y 2
Information Center
1970
Vistas de la exposición en la galería Howard Wise, Nueva York.
16 x 24 cm. c/u.

Foto 3
Information Center
1970
Obra en el taller de Juan Downey en Nueva York. 16 x 24 cm.

Fotos 4 a 7
Esculturas electrónicas en la Corcoran Gallery, Washington D.C.,
1969.
16 x 24 cm. c/u.

Foto 8
Do Your Own Concert en la Corcoran Gallery, Washington D.C.,
1969.
16 x 24 cm.

Foto 9
Self Portrait en la Corcoran Gallery Washington D.C.,
1969.
16 x 24 cm.

Foto 10
Against Shadows en la Galería Howard Wise, Nueva York,
1970.
24 x 16 cm.

Foto 11
Tremors en la Galería Howard Wise, Nueva York,
1970.
16 x 24 cm.

Foto 12
Self Portrait en la Galería Howard Wise, Nueva York,
1970.
16 x 24 cm.

Sin título
1965
Lápiz “sanguine” sobre papel Kraft, 50 x 70 cm.

Sin título
1965
Lápiz “sanguine” sobre papel Kraft, 50 x 70 cm.

Sin título
1965
Lápiz “sanguine” y grafito sobre papel Kraft, 50 x 70 cm.

Módulo 2: Happenings

Fotos 1 a 5
Video-ambiente en la *Soft Gallery* organizado por Marta Minujín y Richard
Squierrs, Washington D.C., 1973. 16 x 24 cm. c/u.

Fotos 6 y 7
Check a Space
1968
Happening para el New Group, Washington D.C. 16 x 24 cm. c/u.

Communication
1968
Intercambio entre Doug Michels y Juan Downey.
Fotocopia ampliada de telegrama, 16 x 24 cm.

A Fire Sculpture
1969
Collage distribuido en el *happening The Gene Davis Giveaway*,
24 x 16 cm.

Faites le vous même
1968
Tinta sobre tarjeta perforada. Invitación firmada y numerada 12/X de su
exposición en la Galería
Jacqueline Ranson, París 1968, 12 x 8 cm.

Invisible Energy Dictates a Dance-Concert
1969
Tinta y grafito sobre papel. Boceto para el afiche del happening.

Fotografía de Graciela Figueroa en el happening *Invisible Energy Dictates
a Dance Concert* realizado en Danceteria, Nueva York,
1970.
16 x 24 cm.

Invisible Energy in Chile Dictates a Concert in New York
1969
Lápiz de color, tinta y grafito sobre papel, 121,9 x 103,6 cm.
Proyecto para el Avant-Garde Film Festival de Nueva York.

Módulo 3: Sistemas de Información

7 Critics
1970
Grabado (método Viscosidad-Hayter), 75 x 60 cm.

A Research On The Art World
1970
Collage, fotocopia, acrílico, lápiz de color y grafito sobre papel, serie de
8 obras.

Módulo 4: Arquitectura Invisible y Campos de Energía

Life Cycle

1972

Lápiz a color, collage y grafito sobre papel.

Fotografías *Life Cycle*, 16 x 24 cm.

Soil + Water + Air+ Light = Flowers + Bees = Honey. Ambiente de circuito cerrado, Electric Gallery, Toronto, Canadá, 1971, y Everson Museum, New York, USA, 1971.

Seccion AA" scale_ inch

1975

Lápiz de color y grafito sobre papel, 68 x 100 cm.

Pond: Nature Sanctuary

1975

Lápiz de color y grafito sobre papel, 68 x 95 cm.

Being Alone / Sharing

1975

Lápiz de color y grafito sobre papel, 68 x 100 cm.

Contemporary Art Museum, Houston, Texas

1975

Lápiz de color, grafito sobre papel, 102 x 66 cm.

C.A.M., Houston, Texas

1975

Lápiz de color, grafito sobre papel, 102 x 66 cm.

Roosevelt Island Competition N.Y.C.

1975

Lápiz de color, collage y grafito sobre papel, 66 x 102 cm.

Plato Now

1972

Video blanco y negro con sonido realizado a partir de tomas e imágenes del video-performance *Plato Now*.

Fresh Air

1972

Video blanco y negro con sonido de acción realizada por Juan Downey y Gordon Matta-Clark en la zona de Wall Street, Nueva York, 1972. 16:50 minutos.

Fotos 1 a 5

Plato Now,

1972

Video-performance realizado en el Everson Museum of Art en Syracuse, New York, en 1972. 16 x 24 cm. c/u

Fotos 6, 7 y 8

Energy Fields

1972.

Performance realizado en 112 Greene Street, New York. 16 x 24 cm. c/u.

Foto 9

Three Way Communication by Light

1972

Fotografía del dibujo, 16 x 24 cm.

Fotos 10 y 11

Fresh Air

1972.

Acción realizada en las calles de New York. 16 x 24 cm. c/u.

Fotos 12 y 13

Ternary Transfigurat

1973

Video performance realizado en 405 E, 13th Street, New York. Participó: Titi Lamadrid. 24 x 16 cm. c/u.

Fotos 14, 15 y 16

Nazca,

1974

Video-performance realizado en The Kitchen, Nueva York. Participaron: Juan Downey, Carmen Beuchat y Suzie Harris. 24 x 16 cm. c/u.

Fotos 17 y 18

Videodances,

1974

Video-performance realizado en el Byrd Hoffmann School, 147 Spring Street, NYC. Participaron: Juan Downey, Carmen Beuchat, Barbara Dilley y Andy Mann. 16 x 24 cm. c/u

Módulo 5: Video Trans Americas

Video Trans Americas

1976

Lápiz de color, óleo y grafito sobre madera, 244 x 122 cm.

Floor Plan Exhibition at Contemporary Art Museum, Houston, TX.

1976

Dibujo sobre papel fotográfico, 42,6 x 60,9 cm.

Afiche de *Video Trans Americas* en el Whitney Museum of American Art, 1976, 75 x 60 cm.

Foto1

Camioneta de Video Trans Americas

1973

16 x 24 cm.

Foto2

Juan Downey, Marilys Downey, Juanfi Lamadrid, Titi Lamadrid, Andy Mann, Ira Schneider, Beryl Korot, Frank Gillette, en la carpa de Video Trans Americas.

1973

24 x 16 cm.

Foto 3

Autobús en Mérida, México.

1973

16 x 24 cm.

Fotos 4 y 5

Experiencias de retroalimentación en Santa María de los Ríos y San Luis de Potosí, México. 1973

16 x 24 cm. c/u.

Fotos 6 y 7

Juan Downey en Teotihuacan, México.

1973

16 x 24 cm. c/u.

Fotos 1, 2, 3 y 4

Dibujo y vistas de instalación y video-performance *Video Trans Americas (Debriefing Pyramid)* presentada en el Everson Museum of Art, Syracuse, New York.

1974

24 x 16 cm. c/u.

Foto 5

Vista de instalación *Video Trans Americas* presentada en el Whitney Museum.

1976

24 x 16 cm.

Video Trans Americas

1976

Video instalación.

Rewe

1991

Video instalación.

Selección de Videos

Chiloé

1981

Película de 16 mm. transferida a video, 18 minutos, color, sonido.

Módulo 6: Yanomami

Tayeri

1977

Lápiz de color, grafito y tinta sobre papel, 110 x 67 cm.

Meditaciones

1976-1977

Lápiz de color, grafito y plumas sobre papel, selección de 24 dibujos, 22,8 x 30,5 cm. c/u.

Fotografías de la serie Yanomami

1976-1977

Cibachrome 32 x 40 cm.

Dibujos de los Yanomami realizados entre 1976 y 1977.

Alto Orinoco, Territorio Federal Amazonas, Venezuela

Lápiz de color sobre papel, 32 x 40 cm. c/u.

Shabono Circular

1977

Fotografías blanco y negro, montaje con 13 fotos, 16 x 24 cm. c/u.

Yanomami I y II

1977

Fotografías blanco y negro, montaje con 24 fotos, 16 x 24 cm. c/u. 128 x 72 cm.

Selección de Videos

The Laughing Alligator

1977-1979

28:27 minutos, color, sonido.

The Abandoned Shabono

1977-1978

20 minutos, color, sonido.

El Caimán con la Risa del Fuego

1977-1979

17 minutos, color, sonido.

Módulo 7: El ojo pensante

Leo's Triangles

1981

Grafito y lápiz de color sobre papel, 56 x 75.7 cm.

Sin título (de la serie Las Meninas)

1980

Grafito, gouache y pastel sobre papel, 58.4 x 75.6 cm.

The Rokeby Venus
1979
Lápiz de color, grafito, pastel, acrílico y collage sobre papel,
76.8 x 56.5 cm.

Mirror /Venus
1980
Grafito, acrílico, lápiz de color sobre papel, 57.2 x 76.2 cm.

Information Withheld
1983
Fotografía de instalación en la marquesina de Times Square, Calle 42,
Nueva York.
24 x 16 cm.

Selección de Videos

Las Meninas
1975
20 minutos, color, sonido.

The Looking Glass
1982
28:49 minutos, color, sonido.

Information Withheld
1983
28: 27 minutos, color, sonido.

Shifters
1984
28:10 minutos, color, sonido.

Hard Times and Culture: Part One, Vienna 'fin de siècle'
1990
34 minutos, color, sonido.

J.S.Bach
1986
28:25 minutos, color, sonido.

Módulo 8: Arte y Política

Publicness at The Kitchen
1974
Afiche, 16 x 20 cm.

Chilean Flag
1973 Channel D, Manhattan Cable T.V.
Afiche, 16 x 20 cm.

Fotos 1, 2 y 3
Chilean Flag
1973
Fotos fijas del video del *performance*, 24 x 16 cm. c/u.

Foto 4
Foto fija del video de la acción *The Imperialistic Octopus*, realizada
en la marcha por la paz "The War is Over", 1972.
16 x 24 cm.

Foto 5
Juan Downey con *Map of Chile*. Anaconda en el
Center for Interamerican Relations, Nueva York, 1974
24 x 16 cm.

Fotos 6, 7 y 8
Boycott Grapes
1969
Fotografía de camiseta, 24 x 16 cm. c/u.

Chile sí - Junta no
1974
Fotografía de camiseta, 24 x 16 cm.

Map of Chile. Anaconda
1974
Instalación con mapa y serpiente.

Make Chile Rich
1971
Instalación, dibujo y saco de nitrato de sodio chileno.

Corner
1985
Instalación, recortes de prensa sobre la pared.

About Cages
1987
Instalación (canarios, jaulas, video, sonido).

Selección de Videos

Chile, June 1971
1974
Película de 16 mm transferida a video, 12 minutos, color sonido.

In the Beginning
1976
17:28 minutos, blanco y negro, colorizado, sonido.

Chicago Boys
1983
16 minutos, color, sonido.

The Motherland

1987

7:04 minutos, color, sonido.

No

1988

2:30 minutos, color, sonido.

The Return of the Motherland

1989

27:10 minutos, color, sonido.

Módulo 9: Cartografía

Sin título (de la serie Continental Drift)

1988

Lápiz, pastel y tinta sobre papel, 106 x 114 cm.

Sin título (de la serie Continental Drift)

1988

Lápiz, pastel y tinta sobre papel, 100 x 100 cm.

Map of America

1975

Lápiz de color y grafito sobre papel 5 partes, 60 x 70 cm.

World Map

1979

Óleo sobre tela, 180 x 205 cm.

Souzamerica

1985

Lápiz de color, grafito y pastel sobre papel, 112 x 208 cm.

Indice Fotografías

<i>Yanomami</i> 1976 Diapositiva 35 mm. Foto: Juan Downey	Portada
<i>The Laughing Alligator</i> 1976 - 77 Video 27 min. Foto: Rick Feist	Contraportada
Escritos Juan Downey (fragmento) Foto: Julieta González	Contraportada
Juan Downey, New York 1969 Foto: Tony Ramos	4
Fundación Telefónica, Santiago de Chile 2010. Foto: Benito Morales	6
<i>C A M, Houston, Texas</i> 1975 Lápiz de color y grafito sobre papel, 102 x 66 cm. Foto: Harry Shunk	8
<i>Invisible Energy in Chile Dictates a Concert in New York</i> 1969 Lápiz de color, tinta y grafito sobre papel, 121,9 x 103,6 cm. Foto: Harry Shunk	10
<i>A Research in the Art World</i> 1970 Foto: Antonia Sabatini	12
<i>Fresh Air</i> 1971 Happening. Foto: Juan Downey	12
<i>Radical Software, Volumen 2.</i> 1973	13
<i>Meditation.</i> circa 1976-77 Lápiz de color, grafito sobre papel, 42,6 x 51,8 cm. Foto crédito Joshua Nefky	14
<i>Meditation.</i> circa 1976-77 Plumas sobre papel, 42,6 x 51,8 cm. Foto crédito Joshua Nefky	14
<i>Map of Chile. Anaconda</i> 1975 Instalación censurada. Foto: Harry Shunk	16

<i>And Breaths Stuffy Air on Them</i> 1970 Lápiz de color sobre papel, 56 x 76 cm. Foto: Harry Shunk.....	20
Taller Juan Downey en Washington DC. Foto: Harry Shunk.....	21
Taller Juan Downey en Washington DC. Foto: Harry Shunk.....	22
<i>Do it Yourself: A Mass Produced Machine,</i> 1967 Grabado Foto: Harry Shunk.....	22
<i>Nostalgic Item</i> 1967 Lápiz de color y grafito sobre papel, 61 x 56 cm. Foto: Harry Shunk.....	24
<i>Nostalgic Item sculpture</i> 1967	25
<i>Video / Space / Time</i> 1968 Lápiz de color, grafito y tinta sobre papel, 103,6 x 152,4 cm. Foto: Harry Shunk.....	26
<i>Against Shadows</i> 1969 Lápiz de color, collage sobre papel, 56 x 61 cm. Foto: Harry Shunk.....	28
<i>Do Your Own Concert</i> 1969 Lápiz de color y collage sobre papel, 56 x 61 cm. Foto: Harry Shunk.....	30
<i>And Lord the God...Breathed Into His Nostrils the Breath of Life and Man Became a Living Soul</i> 1970 Lápiz de color y grafito sobre papel, 56 x 76 cm. Foto: Harry Shunk.....	32
<i>And Lord the God Breathed into his Nostrils the Breath of Life and Became a Living Soul</i> 1970 Lápiz de color y grafito y collage sobre papel, 56 x 76 cm. Foto: Harry Shunk.....	32
<i>With Energy Beyond These Walls - A System of Two Sculptures</i> 1971 Lápiz de color y grafito sobre papel, 85,3 x 103,6 cm. Foto: Harry Shunk.....	34
<i>With Energy Beyond These Walls</i> 1970 Lápiz de color y grafito sobre papel, 76 x 56 cm. Foto: Harry Shunk.....	35
<i>An Electronic Urban Enviroment</i> 1969 Lápiz de color, grafito y collage sobre papel, 81 x 102 cm. Foto: Harry Shunk.....	36

<i>Make Chile Rich</i> 1970 Lápiz de color, collage, grafito sobre cartón, 101 x 91 cm. Foto: Harry Shunk.....	38
<i>Chilean Nitrate Soda Potash</i> 1970 Foto: Harry Shunk.....	39
<i>Inside the Robot</i> 1970 Lápiz de color sobre papel, 56 x 76 cm. Foto: Harry Shunk.....	40
<i>Meditación</i> 1978 Óleo, carboncillo y tinta sobre tela, 125 x 176,5 cm. Foto: Harry Shunk.....	44
Juan en hamaca en Caracas 1977 Foto: Marilys Downey	45
<i>Plato Now</i> 1972 Lápiz de color, collage y grafito sobre papel, 75 x 101 cm. Foto: Harry Shunk.....	46
<i>Plato Now</i> 1972 Everson Museum, Syracuse, New York. Foto: Harry Shunk.....	46
<i>Three Way Communication by Light</i> 1972 Lápiz de color, grafito y collage sobre papel, 71 x 56 cm. Foto: Harry Shunk.....	48
<i>Guahibos</i> 1976 Video 25:10 min. Foto: Rick Feist.....	50
Shaman Healing Girl 1977 Foto: Juan Downey	52
Niña Yanomami 1976 Foto: Marilys Downey	53
<i>Leo's Triangles</i> 1981 Lápiz de color y grafito, sobre papel, 56 x 75, 7 cm. Foto: Harry Shunk.....	54
<i>Shifters</i> 1984 Video 28:10 min. Foto: Rick Feist	56
<i>Yanomami I & II</i> 1977 Montaje fotográfico Fotos: Juan Downey.....	60

<i>Camioneta Video Trans Americas</i> 1973 Foto: Juan Downey	62
Juan Downey en Teotihuacan, México. Foto: Marilys Downey	64
<i>Santa María de los Ríos, México</i> 1973 Foto: Bill Gerstein	66
<i>Video Trans Américas</i> 1976 Lápiz de color óleo y grafito sobre madera, 244 x 122 cm. Foto: Harry Shunk	68
<i>Yanomami</i> 1976 Diapositiva 35 mm. Foto: Juan Downey	70
<i>Shabono Circular</i> 1977 Montaje fotográfico Fotos: Juan Downey	72
Tayeri (Shabono) Vista aérea 1977 Foto: Juan Downey	73
<i>The Laughing Alligator</i> 1976 - 77 Video 27 min. Foto: Rick Feist	74
<i>Torokoiwe</i> 1977 Foto: Juan Downey	76
<i>7 Critics</i> 1970 Grabado, 100.5 x 70.5 cm. Foto: Joshua Nevsky	78
<i>A Research on the Art World</i> 1970 Foto: Antonia Sabatini	79
<i>A Research on the Art World</i> 1970 Foto: Antonia Sabatini	79
<i>A Research on the Art World</i> 1970 Foto: Antonia Sabatini	79
<i>Shaman Yanomami</i> 1977 Foto: Juan Downey	80
<i>Niña Yanomami con avión</i> 1977 Foto: Juan Downey	82
Dos Yanomami con CCTV 1977 Foto: Juan Downey	86

<i>The Looking Glass</i> 1980 Video 28:49 min. Foto: Rick Feist	87
<i>The Motherland</i> 1987 Video 9:00 min. Foto: Rick Feist	88
<i>The Return of the Motherland</i> 1989 Video 28:00 min. Foto: Rick Feist	88
<i>Chile Sí - Junta No</i> 1974 Manifestación callejera frente ITT, New York. Foto: Rick Feist	88
<i>The Motherland</i> 1987 Video 9:00 min. Foto: Rick Feist	90
<i>The Return of the Motherland</i> 1989 Video 28:00 min. Foto: Rick Feist	90
<i>Map of Chile. Anaconda</i> Americas Society 2005	97
<i>Map of Chile. Anaconda</i> Americas Society 2005	99
<i>Corner</i> Fundación Telefónica, Santiago de Chile 2010. Foto: Benito Morales	102 - 103
<i>New York - Texas</i> 1973 Video 10 min. Foto: Rick Feist	106
<i>Yucatán - Guatemala</i> 1973 Video 28:09 min. - Video 27:32 min. Foto: Rick Feist	106
<i>Cuzco I y II</i> 1974 Video 20 min. Foto: Rick Feist	106
<i>Inca I y II</i> 1974 Video 20 min. Foto: Rick Feist	106
<i>Nazca I y II</i> 1974 Video 21 min. Foto: Rick Feist	106

<i>Uros I y II</i> 1973 - 74	
Video 20 min.	
Foto: Rick Feist	106
<i>La Frontera I y II</i> 1974 - 73	
Video 14 min.	
Foto: Rick Feist	106
<i>Floor Plan Exhibition at Contemporary Art Museum, Houston, TX.</i> 1976	
Dibujo sobre papel fotográfico, 42,6 x 60,9 cm.....	107
<i>About Cages</i>	
Foto: Harry Shunk.....	111
<i>About Cages</i> 1986	
Lápiz de color, grafito sobre papel.	
Foto: Harry Shunk.....	113
<i>Rewe</i>	
European Media Art Festival, Ösnabruck, Alemania.	
Foto: European Media Art Festival	117
<i>Rewe (fragmento)</i>	
Fundación Telefónica, Santiago de Chile 2010.	
Foto: Benito Morales.....	119
Juan Downey 1990	122
Manifiesto Doug Michels	
Foto: Antonia Sabatini	220
Manifiesto Doug Michels	
Foto: Antonia Sabatini	221
Despedida Doug Michels	
Foto: Antonia Sabatini	225

Juan Downey

The Thinking Eye

Introduction

Julieta González

The work of Juan Downey covers a wide range of practices: drawing, installation, could have in terms of its reach and production of meaning in a context that went far beyond the museum and gallery exhibition space. As a young artist, during the sixties, Downey became interested in kinetic art and technology;¹ his early drawings –in which depictions of hybrids between humans and machines evidenced a clear interest in science fiction—soon gave way to installations and electronic sculptures that engaged the active participation of the spectator. His electronic sculptures, drawings of which are included in the exhibition, anticipated the time-delay and feedback dynamics that were characteristic of the more experimental video practices developed a few years later. These works, as well as his early drawings were in sync with some of the ideas circulating at the time, such as the notion of the cyborg, that explored the connections between man and machine and reflected a certain cyber-utopian thought that proposed technology as an extension of the body and a vision of humanity connected by communication networks that today we have seen materialize in the Internet and cellular telephony.

From this moment on, Downey reveals himself as an artist deeply interested in systems –of communication, of energy transmission, of material and symbolic exchange—and this approach to nature and culture becomes a constant in his work. Having studied architecture, Downey directs these early interests in technology towards the field of architecture and produces a series of works such as *A Clean New Race*, 1970, *Life Cycle: electric Light + water + soil → flowers → bees → honey*, 1971, and *A Vegetal System of Communications for New York*, 1972. His drawings for his beach house, *Mi casa en la playa*, 1975, the Contemporary Arts Museum in Houston, C.A.M., 1975, and the Roosevelt Island Competition, 1975, conceive of architecture as a series of spaces that canalize energy flows and can be seen today as models for an eco-friendly and sustainable architecture.

Downey's cybernetic utopia proposed a radical reformulation of the relations between man and technology: "Cybernetic technology operating in synchrony with our nervous systems is the alternative life for a disoriented humanity.

(1) In Paris, Downey became close Julio Le Parc, founding member of the Groupe de Recherche d'Art Visuel, G.R.A.V.

Electronics inevitable stretching the human nervous system reshapes the manner in which we occupy environment. By expanding our perception, electronic circuits strengthen the man-space relationship (...) Ironically, the man-nature chasm can only be closed by technology. The process of reweaving ourselves into natural energy patterns is Invisible Architecture, an attitude of total communication within which ultra-developed minds will be telepathically cellular to an electromagnetic whole.”² Similarly, Downey conceived shelter as a “field of neural exchange” and in this sense, video and architecture found a common ground in his work. The first video-works by Downey evidence his interest in the spatial possibilities of video, and the potential that he saw in the connection between man and the transmission of electromagnetic waves for the creation of virtual and real spaces. Using the live-transmission capabilities of video, its time-delays and the mirror-like characteristics of feedback, Downey was able to accomplish that invisible architecture in video-performances such as Three Way Communication by Light (1972), and Plato Now (1973).

Juan Downey was a pioneering figure of video art in a moment in which the medium was just beginning to be utilized by artists, who saw in it an enormous potential; the communicative power of the television medium, the immediacy of its transmission, its closed circuits and its manifold possibilities of edition and feedback, lent themselves to multiple experiments, not only in terms of image but also of perception and communication. Video, contrary to film, made a quick entrance into the exhibition space; museums devoted themselves to exhibiting and collecting it, and galleries to commercializing it. The context in which Juan Downey made his first video works was one of effervescence and innovation, animated by the cybernetic and technological utopias of a time in which the personal computer, and the technological gadgets that seem everyday to us now, did not exist but that was extraordinarily optimistic in regard to the possibilities that the technological advances of the time had to offer.

An appreciation of the work of Downey in its full dimension calls for an understanding of the conditions of its inscription in the New York art scene of the early 1970s, a period of radical ruptures of every kind, in terms of the circulation of art, its relation to the spectator, and the critique of institutions. Art was deployed through diverse mediums and practices, that most part of which were based on a departure from the object and in its dematerialization, which implied a greater dissemination and democratization of art. Some of these manifestations –performance, land art, site-specific installation—generated a wealth of documents that mediated between the often remote locations of the works and their subsequent display in the gallery or museum space.

(2) Juan Downey, Technology and Beyond, in “Radical Software”, Volume II, N° 5, Winter 1973.

On the other hand, conceptualist practices were articulated on the basis of the institutional critique, the appropriation of the dynamics of distribution and dissemination of mass media and the circulation of capital, which in turn became spaces for art in their own right³. Artist-based initiatives and collectivism emerged as significant fronts that presented an alternative to institutional discourse.⁴ Downey was involved with several of these artist collectives and publications: Perception, founded by Eric Siegel, and Steina and Woody Vasulka, whose other members, aside from Downey, also included Frank Gillette, Beryl Korot, Ira Schneider and Andy Mann; he wrote for Radical Software, edited by Korot and Schneider; he collaborated with the group of architects, graphic and environmental designers Ant Farm, formed by Doug Michels, Chip Lord and Curtis Schreier; he exhibited at the Howard Wise Gallery, one of the first galleries devoted to video and was part of the group of artists whose work was distributed by Electronic Arts Intermix, founded by Howard Wise upon closing his gallery in 1971. During this time Downey also collaborated with Gordon Matta-Clark on Fresh Air (1971-1973), distributing oxygen to passersby on the streets of downtown Manhattan. The works from the series A Research on the Art World (1970) can be framed within conceptualist practices that involved the audience’s participation in studies that were akin to sociological and anthropological practices.⁵

If the work of Juan Downey during this period can be read through the very precise codes of the New York context of the 70s, Latin America continued to be a pressing concern for him. From his very first video-performance works Downey expresses a marked interest in issues of identity and difference; first in more structural terms, in his video performances in which he projected images of people over others creating hybrid identities (Three Way Communication by Light, 1972, Bill & Laura, 1973, y Ternary Transfigurat, 1973); and then in the direction of an ontological conception of the Other that called into question the biased gaze of Western anthropology.

(3) Cildo Meireles’ series *Inserções em circuitos ideológicos*, 1970, is a good example of these dynamics, whereby the artist used the channels of circulation and distribution of Coca Cola and money to insert messages with political content.

(4) According to David Ross in his catalogue text for the 10th anniversary exhibition of the video art program at the Long Beach Museum in California, “Not content to put down or simply parody the presence of the mass media, a generation of artists seized upon the opportunity to act directly from within the technology and language of popular media. Artist-run magazines surfaced; artista-run galleries were established (based in part on the understanding of the museum as a medium); and finally, in relation to a series of fortunate technological developments, artists explored the most powerful and complex medium of our time – televisión”. Ross highlights the relation between the medium of video and the emergence of independent spaces and initiatives, specially in New York during the 70s, where by the end of the decade the massification of cable TV afforded yet another site for artistic experimentation.

(5) During the same time Hans Haacke had also been developing a series of polls of a more overtly political intent but oriented, in the same way as Downey’s, towards a reflection on systems. The affinities between the work of Downey and Haacke at this moment, specifically in regard to the acknowledgment of the public and the power of the spectator in the constitution of the work. Both artists had been included in the exhibition *Air*, organized by James Harithas at the Everson Museum in 1970.

This constant preoccupation with identity embarks him on one of his most extensive and complex bodies of work that would occupy him during a great part of the 70s. In 1973, Downey undertakes a series of trips that would take him to diverse locations in the American continent – Mexico, Guatemala, Peru, Bolivia, Chile—recording the autochthonous cultures of each place and then showing them to the inhabitants of these places and to others during the trip. Using trademark characteristics of video such as playback and alluding to its topological possibilities Downey produces “a videotaped account from New York to the southern tip of Latin America. A form of infolding in space while evolving in time. Playing back a culture in the context of another, the culture itself in its own context, and, finally, editing all the interactions of time, space and context into one work of art.” The result of these trips would be shown in successive and different installations as *Video Trans Americas*. Later, Downey decides to travel to the Venezuelan Amazonia and resides there during several months, with his wife Marilyns and step-daughter Titi Lamadrid, among the Yanomami, producing one of the most singular bodies of work in recent art history, where Downey’s diverse interests intersect to dismantle the claims to objectivity of ethnographic observation. During the period that Downey resides among the members of this tribe, one of the most isolated and untouched in the entire world, he produces a series of drawings, *Meditaciones (Meditations)*, that despite their abstract nature were nonetheless part of his ethnographic observations about this other culture. As a continuation of his feedback and playback experiences in *Video Trans Americas*, Downey also realized a series of videos in Venezuela and confronts the Yanomami with the experience of seeing themselves and other cultures, which constitutes a new reality for them. However, Downey does not propose video as a simple tool for ethnographic documentation but rather as a medium that registers and retransmits the transformation of the artist in his experience of otherness.

With these fundamental works, Downey positions himself as a “cultural communicant, an activating aesthetic anthropologist with a visual means of expression: video tape”; the complex transactions produced in that encounter between the artist and the Other would mark the rest of his entire production.

Upon his return to New York, at the end of the seventies and until his death in 1993, Downey continued to make videos that reflected on mass culture, the media, and representation. In the series of videos that conform *The Thinking Eye*, 1974-1989, Downey projects that anthropological gaze towards Western culture in an attempt to resolve his own identity conflict, as he explains in a text titled *The Other Within*: “... my series of video works *Video Trans Americas* and *The Thinking Eye* are not conventional documentaries of the aspects of the Indoamerican tradition and Western culture, but they are rather two branches of the same concern, to come to grips with the self in its full ambiguous complexity and to represent it by alluding to both cultures, the Amerindian and the European, my binary heritage as a Chilean and the binary context in which I developed” .

In this sense, Downey always maintains this perspective of cultural communicant and aesthetic anthropologist when addressing the grand narratives of Western culture. This is made very evident in the formal and narrative codes of these videos that are greatly indebted to the conventions of the television documentary and different from his early video works, which privileged spatial and temporal experiences. This was a time in New York that saw the birth of cable TV and independent cable channels⁶, and Downey’s approach shifted towards a structural analysis of the medium of television.

The exhibition also includes a series of works produced in diverse moments of his career in which the artist addresses political themes, and a great part of these works deal with the political situation in Chile, from the conflicts that led to the 1973 coup d’état, to the social, political and economic implications of the Pinochet dictatorship.⁷ Despite de the fact that Downey lived and worked abroad, he never lost contact with his country. This section of the exhibition evidences Downey’s political and ideological affiliations --in works allusive to Allende, the dictatorship and the interventionism of American corporations, such as *About Cages*, 1987, and *Map of Chile (Anaconda)*, 1975—and the sense of deracination he experienced as a result of being far away from his country that is conveyed in the videos *The Motherland*, 1987, and *The Return of The Motherland*, 1989.

The selection of works included in this exhibition are representative of the diverse interests and approaches to culture in the work of Juan Downey, as well as of the different contexts in which he produced his work. The wall texts and archival material presented in the exhibition propose a reading of the work of the artist from his own writings and thought; beyond the object, the exhibition stresses the project nature of his undertaking and presents Juan Downey as a thinker, of visionary and advanced ideas, aware of the complexities of his time.

The essays included in this publication that accompanies the exhibition account for the diverse facets and interests of Juan Downey. Each author approaches his work from diverse perspectives: Carla Macchiavello explores the relations between the body and technology in the work of Juan Downey; Valerie Smith proposes a reflection on Downey’s communion with the subjects of his work; Downey’s fake anthropology is the subject of my own essay; and Nicolás Guagnini writes a posthumous letter to the artist in which he addresses his position vis à vis the conditions of spectatorship in his work.

(6) PBS, Public Broadcasting Service, and artist initiatives such as Cable Soho, y The Artist’s Television Network de Jaime Davidovich, to name a few.

(7) In order to better contextualize the context in which these works were conceived and produced, Marilyns Downey proposed that they be displayed in a pentagon-shaped space. In 1972 Downey had participated in the Pentagon March in Washington D.C. and had produced *The Imperialistic Octopus*. The Pentagon as a symbol of U.S. interventionist policies in Latin America was also explored by other Latin American artists, the Mexican Grupo Proceso Pentágono in particular; they produced a pentagon-shaped installation within which they constructed a scene of torture for their participation in the Paris Biennial of 1977, in protest for the curatorial presence of Angel Kalenberg, whom they viewed as representative of the dictatorial regime of Uruguay at the time.

Vento Caldo:

The Body in Juan Downey's Electronic Sculptures

Carla Macchiavello

The problem of the media and their interface with the human body has become even more complex in a highly technological, digital, and connected world, triggering discussions that have revolved around the disappearance of the body and the effects of its replacement by virtual entities. Among the positions that celebrate the arrival of a completely cybernetic body fully integrated with the machine and those that resist the effects of “virtual life”¹, the question of how electronic media intervene in our life and surroundings in an effective and apparently invisible way has remained in suspense, with the specificity of the human body left floating adrift in between “virtual-place metaphors”.² In the electronic sculptures that the Chilean artist Juan Downey made between 1967 and 1971 there is an interest in making visible the systems that communicate and intervene in our life and everyday space, turning tangible and concrete the interaction of the media and technology as mediating instances between the human being and its surroundings. If the media are literally apparatuses that act “in between” two materials, they unite and communicate different spaces and organisms, allowing for their dialogue. Even though Downey anticipated that this conversation might not be harmonic or fair, he aimed in his sculptures at showing how the communication between bodies, spaces, and technologies could transform those same conditions if one became conscious of them. In the electronic sculptures, the human body was turned into an indispensable element of activation, participation, and transformation of the environment, joined to the technologies that humanity has developed in more ways than those evidently visible. In some cases, Downey's sculptures seemed to erase the limits between human bodies and other materialities, this did not aim at eliminating the body's agency, but on the contrary, to highlight the interactions and connections between the later and a mediated reality. This interest was also political, insofar by giving a central position to the body as an agent, it was imagined as capable of altering reality, being also responsible of its changes.

Downey's interest in the media has its beginnings in his trip to Paris in 1963 to study printmaking. As a technique, printmaking generates an intervention in a space, transforming a surface and communicating through an image. All of Downey's electronic sculptures find a double in drawings and prints that are more than illustrative explanations of the apparatuses' functioning, forming instead a map, a topography, and another system of communication and mediation.

(1) This is the title of a book by James Brooker and Ian A. Boal, *Resisting the Virtual Life: The Culture and Politics of Information* (San Francisco: City Lights, 1995).

(2) This term is used by Paul Adams in his article, “Network Topologies and Virtual Place”, *Annals of American Geographers*, Vol. 88, No. 1 (March, 1998), pp. 88-106. The author uses the phrase to define the terms that are used everyday to make reference to the space generated by the media, such as “cyberspace,” “electronic frontier,” and “virtual café,” among others.

From printmaking as a system of inscription and information exchange, as well as its concept of “matrix,” Downey would turn to a more immaterial model for registering reality, one that found at the time its maximum expression in electronics. While in Paris, Downey metes different artists who had been developing a work with technology and movement since the fifties, exploring in particular its relation with the human being in an attempt to originate new aesthetic experiences. Among them was the Greek artist who was making kinetic sculptures with electronic and magnetic components, the German group ZERO and their experiments with light projections, and the Argentinean Julio Le Parc who was working with mobiles that created reflections and transparencies through their movements. It is Le Parc who introduces Downey to the Groupe de Recherche d’Art Visuel, which since 1960 was interested in the creation of a non-emotive visual experience located on the plane of “physiological perception,”³ focusing on how movement incorporated a temporal element in the work of art. The latter would stop merely being a static object of contemplation, since movement would introduce a new becoming into the aesthetic experience, expanding the work’s possibilities of creating visual “situations.” The desire to generate perceptual experiences instead of objects had taken G.R.A.V.’s members to incorporate into their works more electronic elements that activated different changes in the environment, from light to sound, the result being variable and dependent both on the machines and the audiences’ participation. The idea was to give rise to “collective situations to which each individual action contributes.”⁴ To G.R.A.V.’s kinetic experiments and their interest for changes within an ambience was joined the growing impact of cybernetics at the time, which was dedicated to study closed systems and their changes through information feedback.⁵ According to this view, the machines formed complexes of relations subject to change, similar in their behavior to other systems.

When Downey arrived to Washington D.C. in 1965 and began creating his first electronic sculptures, he encountered an environment transformed by electronics and new media. The discussion around technology and its connection with the arts was led since 1965 by E.A.T (Experiments in Art and Technology), one of the organizations that generated a space of dialogue and collaboration between art, engineering, industry, and new technologies. Founded by Billy Kübler and Robert Rauschenberg, E.A.T. believed that technology was a medium with transformative capacities in culture and the environment, and proposed a project of utopian character where “the collaboration between artist and engineer emerges as a contemporary revolutionary sociological process.”⁶

- (3) G.R.A.V., “Propositions sur le mouvement”, Paris, January, 1961. The translation of G.R.A.V.’s documents are all by the autor.
- (4) G.R.A.V., “Proposition pour un lieu d’activation”, Paris, 1963.
- (5) Cybernetics also argued that animals and machines could be regarded as interrelated feedback systems, similar in the way their patterns were organized.
- (6) Billy Kübler and Robert Rauschenberg, *E.A.T. News*, Vol. 1, No. 2, (June 1, 1967).

Though the problem of how this collaboration between art and technology would actually transform its surroundings was left in a suspension state,⁷ E.A.T.’s proclamation that electronic art could generate a change in society and human relations given its apparently democratic and universal aspect was related with the effervescent and utopian political ambience of the time and the prevalence of theories regarding the media’s potential such as those of Marshall McLuhan.⁸ The author spoke in different texts of a society increasingly interconnected through technology, the latter being a fundamental element in the historical transformation of the relations between people, their environs, modes of organization, and cognitive capacities. According to McLuhan, technology had become an extension of the human being’s senses, to such an extent that one could have an instantaneous long-distance telephone conversation, as if one was actually seeing the person with whom one spoke. This technological speed turned the world into an inter-communicated “village,” a situation that would increase in an unprecedented manner individual consciousness and responsibility, since by having an instant awareness of events occurring in any part of the world, humanity would in a certain way participate in them.⁹

Even though Downey participated of the idealism related to the advance of technology, he was also conscious of the medium’s obsolescence and the problem of imagining a completely electronic world. One of the first electronic sculptures made when he arrived to the United States was titled *Nostalgic Item* 1966, suggesting both an object of the past, a lament for something that no longer exists, as well as an electronic and physical memory capable of preserving and reproducing experiences. In itself, the sculpture evoked a human body through a construction made up of rectangular blocks which were vertically organized and which framed a system of lights sensitive to movement. When interrupted by the body, the lights activated different movements, starting to run a slide machine, turning on a recorder that reproduced poems, or one playing music. The three involved mediums of reproduction, photography, audio, and narrative, acted as different types of memory and registers that were reactivated, as a recollection, through a corporal action. The past became present through a surrogate body and a mobile flesh and bones one, its apparition in the present dependent on the interactions among them.

- (7) Downey collaborated with the engineer Fred Pitts in his first electronic projects, with the exception of “The White Box” of 1968.
- (8) See, for example, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Canada: University of Toronto Press, 1962) and *Understanding Media: The Extensions of Man* (Nueva York: Penguin Books/Mentor, 1964). It is interesting to note that one of McLuhan’s first book, *The Gutenberg Galaxy*, has as its center the printing press as a communication technology that alters social organization. In his book, McLuhan uses the printing press as a bridge that connects oral communication with the electronic technology of the moment.
- (9) McLuhan, *Understanding Media*, op. cit., p. 4.

If the sculpture's title suggested that the real body could be substituted by a machine and become an object of the past in a culture more and more dependent on electronics, without a body to activate the machine the latter remained immobile and inoperative, left as a mere group of electronic motors or a minimalist looking piece of furniture. The nostalgic object could be doubly understood as the human body or technology itself.

Downey shared E.A.T.'s vision of an environmental change produced by technology and he participated in the group's call for works. In 1967 he presented *The Human Voice. A Time and Space Situation for the Ears* for the exhibition "Some New Beginnings" at the Brooklyn Museum of New York, one of the first international exhibitions dedicated to art and technology in the United States. Downey's participation consisted in an installation composed of four white boxes connected through tubes that contained a series of recorders that taped the voice of those who came close to them. While one of the boxes explained the sculpture, the other two reproduced in an immediate manner the sounds recorded by the audience, everything that was registered being in turn taped in a box located at the installation's center. In this way, those who approached the boxes could not only hear their own voices reproduced and displaced in real time and in delay throughout the space, but they could also activate the conversations and noises of other persons who had drawn near them in the past, lending their own voices to them. The playful character of this system of echoes and resonances through space partially anticipated the feedback experiments done a few years later in video by Dan Graham, and which led critics like Rosalind Krauss to speak of video in particular as a narcissistic electronic medium similar to a mirror. But Downey's sonic mirror was one with a memory, since the work generated a conversation between multiple voices accumulated over time and reactivated in the present. Such a re-creation of the immediate and distant past also produced a becoming conscious of the machine's functioning, insofar the latter was not only dependent on the audience's participation but returned to them an acoustic reflection. The sculpture gained "life" through the actual collaboration of the visitors and their immersion in the changing ambience it created, the latter leaving behind its quality as an object as it transformed the space into a place of whispers, words, and memories.

A playful space was originated through this interaction between the spectator and the electronic sculpture, with the audience becoming players. Containing rules, fixed mechanisms and pre-programmed activities, the sculptures simultaneously allowed the audience the discovery and spontaneous interpretation of its functioning modes, opening up the possibilities of relating with them and creating future behavioral patterns. A large part of Downey's electronic sculptures required that some bodies interacted with the works so that they would create more links and related actions, enhancing its manifestations through time.

Do your own Concert of 1968, was a semi-open box that enabled a person to record electronically generated music by touching some switches and plates over vinyl discs within it, music that would be later reproduced and altered with new compositions by other participants. In the case of "The White Box" of the same year, the sound of clapping activated a box that projected polarized images onto a wall and at the same time produced sounds, each composition altering according to the interactions of different participants with the sensors. According to Downey, his sculptures were liked by "children, scientists, the men who helped build the sculptures, and the salesmen of electronic objects in stores,"¹⁰ since they understood the "playful," seriously lacking seriousness, and experimental side of the objects and situations they produced.¹¹ The experiences and interactions among players and machines were the ones conforming and in-forming the works, altering the perception of the objects and their surrounding space.

Nevertheless, this was a game which also questioned the power of images and the illusion of autonomy in them provoked by technology. In a sculpture such as "Against Shadows" of 1968, the origins of art and its connection to the double and memory were questioned. The work consisted of a cube placed on the floor containing sensitive photo cells above which a light was projected, the box linked to a series of light bulbs conforming a grid on the nearby wall. The shadows cast over the bin's surface stimulated the photocells, which began to send signals to the light bulbs on the wall, turning them on. As the shadows were displaced to the vertical panel, the light interruption was reconfigured as new forms composed of luminosity. This was an inversion of the shadow's history in art and its representation as a double of the body, since on one hand, the sculpture altered the functioning of Butades myth as narrated by Pliny,¹² in which the shadow of the departing loved one is captured and fixed on a wall through its contour, creating in this way a memory or portrait of him. While according to Pliny the beginning of art originated in turning an absence (the lack of light, the lack of a body) into a presence (its shadow, its double or image), in the sculpture the horizontal shadow was reconverted into an electronic, fluid and vertical contour that filled a visual emptiness with light. If in the myth art was born out of a desire of permanence, in Downey's sculpture the shadows "projected" on the wall were unstable and their register did not last long, their contours being amplified versions of light circles, a sort of exaggerated luminous *pointillisme*, precarious and subject to change.

(10) Juan Downey, "Electronically Operated Audio-Kinetic Sculptures (1968)", *Leonardo*, Vol. 2 (1969), pp. 403-406.

(11) Douglas Davis captured well this playful aspect when in the essay "do it yourself" he tried to describe Downey's work through incomplete phrases that were left for the reader to finish. See, Douglas Davis, "faites-le vous même", exhibition catalogue (Paris: Galerie Jacqueline Ranson, 1968).

(12) For a complete reference to the myth and its analysis, see the first chapter of Víctor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow* (London, England: Reaktion Books, 1997).

This new electronic shadow permitted, on the other hand, that two separated bodies were virtually joined in their luminic reproduction, so that two hands that superposed one another above the box without touching, appeared in their light double as one, reunited through the machine in a virtually fleeting reflection and encounter. The light double was an ambiguous one, with unstable contours, since at the same time that it reproduced an image, it negated the identity of its sources.¹³

The public's participation in the creation and perception of the work, and the revolutionary potential of this activity in relation to technology as advocated by E.A.T. and theorists like Marshall McLuhan, were not just resolved for Downey in the manipulations that the audience could eventually make. If there was a danger in technology, it was the illusion of control and democratic use of it, as well as its apparently liberating essence. In 1968, Downey asserted that the electronic sculptures created "the illusion that the public can participate in the work of art,"¹⁴ another kind of myth that fooled what were otherwise mesmerized spectators of the world who believed they were influencing what happened to them. The utopia existing behind the idea of making the spectator effectively participate in the art work's creation, an ideal that was found in different practices of the time such as the happenings, was underlined when it was only imagined as the making an accomplice out of the spectator by giving him or her the capacity to interact with some predetermined elements.¹⁵ In that case, the dominating concept of vision in the perception of art and its connection with a passive spectator that only receives certain information would be simply replaced with a more active model where the spectator did not only see things but did things, turning on the objects. For Downey, the subject would stop being a passive observer when consciousness was taken of the world's order, of its functioning through different types of interlaced energies, realizing that one's own movements, as well as the act of looking, playing, conversing and expressing oneself were connected with the environment and the media in a concrete way, a dialogue being produced between them. To the technological determinism of the age, Downey proposed an interaction between subjects, machines, and their surroundings, a negotiation capable of revealing a space of hybrid and even confusing interfaces among a diversity of bodies.

(13) A few years later, Downey continued working with the concept of the shadow, the double, and technology in art, including video as a new medium of visualization in a reinterpretation of Plato's cave myth in a work like "Plato Now."

(14) Juan Downey, "Electronically Operated Audio-Kinetic Sculptures (1968)", *Leonardo*, Vol. 2 (1969), pp. 403-406.

(15) In 1968, Downey refers to the creation of electronic sculptures as part of a new development in the arts of works that are ephemeral and precarious, as opposed to an auratic and long lasting work. For Downey, the idea was to create experiences through ephemeral works that highlighted the eventfulness of the moment. Such a concept was framed by the referents of conceptual art and the beginning of Happenings, the first proposing a distancing from the finite work and the possible subsequent commerce associated with it, the other inviting to the reunion of art and life.

While the first electronic sculptures still maintained relations to kinetic art, Downey's position began moving away from works that remain static and even from the control to which a performance was subject. His works are distinguished not only by their precarious materiality (often composed of electronic assemblages, laminated Wood, and plastic tubes) that echoed the "dematerializing" conceptual proposals of the time, but for their emphasis on the connections between a participant and the object as a system of relations that engenders other associations and affects its surroundings. The body became a fundamental element in this equation as it generated its own stimuli, influencing the process of perception and creation of the work. For Downey, it was not only about what was outside of the spectator's body and was only received as stimulus, but of the co-creation and re-processing of such information. In the case of Tremors, presented at the Everson Museum of Syracuse in 1971, the building's magnetic energies captured by a seismographer were converted into concrete vibrations of a platform on top of which the audience walked. Each step taken transformed this energy field, varying its intensity and making the place's life perceptible. The machine emerged as not just an accumulation of relations between different parts dependent of a human being in its origin and manipulation, but it functioned and signified by means of the interaction among diverse materials, energies, and bodies.¹⁶ In the electronic sculptures, the machine was not the only element which processed information, but the human body and space also in-formed, or incarnated, it.

In the works of Downey, the unity and conjunction of body and machine was framed by the notion of system. Several drawings and prints point to a similitude between body and technology insofar both form and are composed of different networks of communication and energy transmission. In the drawings corresponding to the electronic sculpture titled *Respiration Circulation (Self portrait)*, of 1968, the installation's two red balloons with shape of tires that enclosed an invisible speaker reproducing the heartbeats and breath of the artist, were represented as two human lungs, the sculpture's cables literally turning into arteries, joining them like valves to a motored air compressor. In the sculpture, the balloons blew up and moved to the rhythm of the respiration and heartbeats of the artist, its movement being activated when a person approached the work and breathed on top of a sensitized plaque. If the portrait genre in art involves a re-presentation of the artist's body, or another kind of shadow, Downey converted it in an electronic double and a sensory material that the audience could touch and perceive through different senses. While in the drawing the machine's operations resembled the human body through a visual analogy, by joining in the installation the apparatus' vibrations and heat, the balloons, the audio, the artist's pulsations, and the bodies of those who touched them, Downey made concrete that connection.

(16) Such a position would later find other forms and contents in videos such as "Through the Looking Glass" of 1981 or "The Laughing Alligator," where the framer is always framed.

A playful and ironic element was not missing from the work, since Downey incorporated in the drawing the possibility of a person giving the sculpture a completely different use sitting on the balloons/tires/lungs, using them as pillows or even as sofas.

By the end of the sixties, the notion of systems gained prominence as a defining element of the current reality and art. In September 1968, Jack Burnham publishes in *Artforum* an article titled "Systems Esthetics" in which the author poses the existence of a paradigm change in a highly technical society, where power is no longer found in the possession of objects as symbols of power but in information.¹⁷ From a culture that focuses on the object there is a shift towards one oriented by the notion of system, where the interaction between the parts of a complex, or the "how things work,"¹⁸ becomes more important. According to Burnham, true modern art was that which showed that art did not reside in objects but in the "relations between people and the components of their environment."¹⁹ In contrast with the relations established by a performance where the idea of "proscenium" and therefore of passive spectators was still present, for Durham the concept of systems broke from the boundaries of traditional art, since any quotidian situation could become a system. The only elements necessary for its emergence were the interaction between "materials, energy, and information in different degrees of organization,"²⁰ so that mediums of transportation, as well as different neighborhoods, industrial complexes, and even art, could be considered a system.

Many artists' works of the early seventies directly used the word "system" and seemed to illustrate such theories, as in the cases of Hans Haacke and Les Levine.²¹ But in contrast from Burnham's theories, Downey's electronic sculptures placed the body before as an element determining and determined by the systems. If for Burnham the system operated independently from the human being²² and was treated as an abstract concept where "precise information takes priority over history and geographical location,"²³ for Downey the interactions between them and their context were fundamental for their operation and meaning.

(17) Burnham would write in the following years other articles related with the concept of "systems" such as "Real Time Systems" of 1969.

(18) Jack Burnham, "Systems Aesthetics", *Artforum*, Vo. 7, No. 1 (September, 1968), pp. 30-35.

(19) *Ibid.*

(20) *Ibid.*

(21) Among the best known are Haacke's "Photo-Electric Viewer Programmed Coordinate System" of 1966-68 and his series "Real Time Systems", as well as Les Levine's "Systems Burn-Off X Residual Software." Both were shown in the 1970's exhibition curated by Burnham at the Jewish Museum of New York titled *Software, Information Technology: Its New Meaning for Art*.

(22) According to Burnham, "systems exist as on-going independent entities away from the viewer. In the systems hierarchy of control, interaction and autonomy become desirable values." *Ibid.* (emphasis in the original). Burnham quoted Hans Haacke, who stated that the interdependent processes of a system evolved "without the spectator's empathy. He becomes a witness." *Ibid.*

(23) *Ibid.*

In the works that the artist begins to make at the end of the sixties which continue incorporating the interconnections between electronics and the human being, a specific spatial element is added that turns upside down the autonomous and de-contextualized relations of systems, reflecting instead on the particular conditions in which these take place. *Electronic Urban Environment* of 1969, for example, was a performance and electronic installation made in Washington D.C. where seven energy measuring instruments such as a Geiger counter, a photoelectric cell, a solar battery and a seismograph, registered the environment's changes of different cultural institutions found in one of the most visited and symbolic places of the city: the "mall" and its surroundings. The chosen locations had an important charge, since they represented different types of spaces where history was congealed (the Natural History Museum, the Museum of History and Technology, the building of Arts and Industry, the National Collection of Arts, the National Gallery, the Corcoran Gallery) or live energies were contained (the Botanical Garden). The energetic information issued by each institution and their responses to their environment were sent to an oscillator that fed a transmission apparatus that in turn generated seven electronic notes. Their union composed a variable concert, dependent on the building's energetic changes. This electronic musical piece could be heard in each of the chosen institutions or captured through radio waves, connecting places with very different histories with a variety of listeners and passersby. The static physical spaces were reconverted into live and changing entities, architecture transformed, dematerialized and re-materialized into voices that produced other kinds of interactions among visitors and the space.

Continuing with the experiments concerning the manifestation of invisible energies in the environment that he had started earlier that year in the context of the gallery,²⁴ Downey began to underline the political and social relations created by systems and how these effectively can transform their surroundings. In the case of *Make Chile Rich* of 1970, the electronic element disappears only to leave behind a complex web of relations. A bag containing nitrate of soda and potassium extracted from Chile was mounted on a pedestal and juxtaposed to a collage with a text revealing the system of relations between food consumption, natural fertilizers such as nitrate, and the economic interests of large companies producing synthetic versions.

(24) An example was *With Energy Beyond These Walls*. This was a sculpture that converted energies invisible to the human eye into other physical manifestations by means of two separate boxes that were connected through radio waves and maintained a conversation. In the first sculpture, different types of energy were perceived by a Geiger counter and other humidity, light, heat, and radio waves detectors which responded to the ambience and the machine's own warmth. Each energetic register sent a signal to an electric organ within the sculpture, each signal creating a different electronic sound, thus composing a piece that changed according to the environment's variable conditions. Nonetheless, the notes were not perceptible to the audience, but were captured and amplified by the second box. If the first sculpture did not send signals, the second one "complained" by sending it a radio signal.

While the Chilean nitrate had stopped being used as a fertilizer even though it favored the growth of plants, as the photographs of the collage demonstrated, the fertilizers promoted by North American companies because of their low production cost left toxic residues that damaged the environment, animals, and human beings. A year later, Downey would create an installation with live plants nurtured with Chilean nitrate in the basement of 112 Greene Street gallery in New York, making visible in North American soil the favorable effects of the foreign fertilizer. The space of art became a living garden, a place of cultivation that produced both clean air and organic plants whose life was framed by multiple systems. From the economy to art, the environment, and the body, the systems of relations exposed by Downey revealed the interconnections between different interests and pasts, since the nitrate plants had been mostly developed in Chile by North American companies. Curiously, such a connection was noticed by some cultural agents in Chile, leading to the censorship of *Make Chile Rich* in 1971 when it was going to be showcased at the Museum of Fine Arts in Santiago.

In a 1973 text published in *Radical Software* titled "Technology and beyond," Downey amplified the connections between technology, body, and environment.²⁵ According to the artist, the development of industrial societies had generated a violent break with nature, producing only "apparent wealth" in some societies, as well as an obsession with objects and the separation of individuals. Until that moment, the advance of contemporary cybernetic technology had been used by governments for the "mass marketing of objects," contributing to global alienation. Nevertheless, technology was joined to the human being in more than one way, considering that it operated "in synchrony with our nervous systems," expanding perception and restructuring or re-informing "the manner in which we occupy environment." Downey proposed "interlacing" once again the human being "into the natural energy patterns" through what he termed "Invisible Architecture." The artist defined the latter as "an attitude of total communication within which ultra-developed minds will be telepathically cellular to an electromagnetic whole," a field which would connect the body to others through cerebral waves. If this theory envisioned a complete submersion of technology into the body, turning it into an utopian "cyborg" which would erase any difference between different human beings,²⁶ it was also based on a simpler recognition of how the bodies communicate not only through verbal language, but by means of their corporealities, the artifacts they make, and the energies they transmit. Downey tried to sensitize the spectator of these movements and their relations, making visible the transformations they could make in space. In the end, even technology would disappear, leaving behind neuronally intercommunicated minds, reconnected with the movements and natural cycles through their invisible energies.

(25) All the following quotes are from Juan Downey, "Technology and Beyond", *Radical Software*, Vol. II, No. 5, 1973.

(26) Like many other artists of the time, Downey did not consider the differences of access to technology between different societies, particularly those of the so-called third world. Nonetheless, Downey considered that Western culture that arrogantly rejected nature could learn from those cultures it considered "primitive," since these had a much more advanced development in their organic relations with an ambient of integrated energies.

It is ironical that the only sculpture made by Downey which did not incorporate an electronic element was the one which spoke the strongest about the problem of technology and its apparent elimination of the body. *Pollution Robot* of 1970 consisted of an eight feet high box with wheels which a person could enter. The box had a mirror at eye level and a slit near the chest from which was expelled warm air produced by the person inside. During an exhibition of electronic works at the Howard Wise gallery in New York, Downey entered the box and began moving it around the space following the audience, throwing them warm air and returning their image on the mirror. The myth of the ghost within the machine was made tangible to the point that several members of the audience believed that the sculpture actually moved by itself. If as Donna Haraway stated, "our machines are disturbingly lively and we ourselves frighteningly inert,"²⁷ Downey tried to dismount that illusion, taking the myth out of technology and re-connecting the machine to the human through the body. To the illusion of independence and life that technology creates, Downey incorporated the inevitability of its connection with the body and the "vento caldo" or warm human breath that informed it and gave it a political character capable of transforming the environment.

(27) Donna Haraway, "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980's," *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), p. 152.

Entering the Picture

Meditations on Juan Downey's Work

Valerie Smith

In almost every phase of Juan Downey's work he wanted to absolve the differences between himself, his medium, and his subject. He was never content to simply represent, to convey. He needed to commune, to enter the picture. We find this desire especially strong in his work with mirrors, in his meditations, and certain video works in which illusion and reality, representation and the methods used to represent imitate each other, coming close to becoming one and the same thing. His drive to merge with the medium, to swim in the subject, "to become the current itself" became increasingly wrapped up in his identity as an artist and a Chilean, who geographically relocated, but was spiritually embedded in his country. In the end location was not the message. While he adopted the North as his base, he was never entirely comfortable there or in his native South. His self-imposed exile only made the urgency to communicate and to belong that much stronger.

Many of his performances while living in Washington, D.C. were meditations on defamiliarization. They involved leaving a center, recording a foreign peripheral space, and returning to the center with an altered perception. These activities became technologically more complex with the advent of video, often involving several performers and occasionally dancers. These experiments reached a high point in January 1973, when Downey performed *Plato Now*, a work that had been conceived earlier, but realized for the first time at the invitation of James Harithas, director of the Everson Museum of Art, in Syracuse, New York. Using Plato's allegory of the cave, Downey built a work around perception, communication, and conscious-raising, the essential concepts that would continue to define his work throughout his career. In a dark room nine performers sat in a pre-meditative state, attempting to achieve an alpha level state. Hooked up to electrodes that recorded the bio feed back from their brain, this internal activity also determined the repetition of pre-recorded quotations from Plato's dialogues. Having attained alpha, extracts from Plato's *Timaeus*, *Theaetetus*, and *The Republic* would start to play through the earphones attached to their heads. At the same time shadows of the audience behind them appeared on the wall in front, while individual close circuit cameras faced each of the nine meditators, recording their facial expressions played back through monitors that faced the audience. It was very much a circular reflective condition of you-see-me-seeing-myself-internalizing Plato. This eternally internal contemplative form was one Downey, gravitated towards, reveled in, and mastered.

Plato's allegory of the cave is one of the earliest instances of theater recorded that dramatizes the separation of the audience, who lives in the reality of a material world—the world of sensations—from the prisoners, who see only illusions.¹ Plato's philosophy of Forms is based on the concept that the highest and most pure form of knowledge is the idea, not the material thing itself. In this way he created a split between those enlightened few, who grasp the perfections of aspatial, atemporal, and extramental abstractions and those who cannot. Downey mediates this split through the video image and meditation. The video monitors show the meditators/performers living inside their heads just as the text describes the prisoners living inside the cave. This is a privileged world inaccessible to the audience. While Downey questions this separation by allowing the audience to participate in the meditation performance through its video image, it is also just an illusion, only a reflection of reality. In this way Downey also challenges the notion of reality and sets up a theater that is entirely played out around illusions and ideas, mental images and allegories. He did not agree with Plato that illusions were inferior manifestations, but rather just another kind of reality, closer to that of the unconscious, the world of dreams. Downey's claim is that knowledge is in the eye of the beholder, a mediated image in the head or on the screen.

These fundamental philosophical debates on the visual, so concretely played out in *Plato Now*, revealed Downey's unique way to enter the picture, not just metaphorically, but physically, and psychically. The means to achieve this was a kind of mediated meditation. The attainment of the alpha state in meditation shown on closed circuit monitors facing the audience completed the piece connecting the performer/philosopher/prisoners to the public and the material world they represented. In a very real sense the meditators created the picture; their ability to produce alpha waves was the work. The fact that Downey participated in his own performance closed the circuit even more, entirely eliminating the division between artist and artwork.

(1) In the allegory of the cave as described in *The Republic*, Plato writes of a fictional conversation between his brother, Glaucon and his teacher, Socrates. It is a pedagogic discourse, in which Socrates tells Glaucon to imagine a scene where by prisoners are fixed by chains facing a wall. There they sit, having known no other reality. A fire burns behind them and, as people pass by in front of the fire, their shadows and those of the common objects they carry on their heads are cast against the cave wall, becoming the only visible image the prisoners are permitted to see. Through this narrative Plato represents a hierarchy between privileged people who know the world of reality and those held captive who only know the world of illusions. A debate begins when one of the prisoners is released and allowed to wander out of the cave and into the light. Exposed to the sun, over a period of time he begins to understand the difference between the two worlds and returns to the cave to unsuccessfully convert the prisoners to his new reality.

In the same way that *Three Way Communication by Light*, 1971—a precursor to *Plato Now*—was a technological and conceptual study on swapping identities, *Plato Now* became a flank of nine identities subsumed into a single meditating entity, a communal whole. Perhaps the distance in each person's expression, as represented on the TV monitors, that ethereal look, contributed to the general perception of a joint endeavor—a collective mental picture.² On the other hand, it can, also be seen as political sign. Plato's cave is a story of division; one, which Plato associated with education, but Downey, saw as power. This split provided Downey with a symbol for the real political and economic inequalities that existed (and still exist) between the North and the South.³ By choosing eight performers, one, who had been a prisoner,⁴ in addition to himself, Downey provided a model for evening out individual and social differences among meditators and presenting a collective front to the public.

By this time, almost a decade since leaving Chile, Downey had begun to formulate his personal voice, which meant a “return to my roots, to what was strictly Latin American.”⁵ It would also become clear that “...playing back one culture in the context of another as well as the culture itself in its own context...”⁶—finding that connecting thread between people, places, and things, which he had begun to do in D.C. and in *Plato Now*—through the new medium of video would be Downey's special contribution. These journeys between North and South America, however, were finally always towards an existential quest. They would advance his self-awareness and desire to commune, but not entirely.

For seven months between November 1976 and May 1977 Juan Downey traveled with his wife, Marilys, and his stepdaughter, Titi, to one of the most remote parts of the world somewhere between Northern Brazil and Southern Venezuela along the Orinoco River. Following his inner voice and a Conradian romanticism that “the deeper you go, the darker it gets” he persisted into the Federal Reserve of the Amazon, despite a wall of subterfuge and aggression that ensued from local authorities. By the time he had reached the Upper Orinoco, Downey was already an experienced traveler of over three years, wandering and recording throughout the different countries of South America bringing to their peoples the visual evidence of their cultural differences and common customs. But his days as “a cultural communicant, an activating anthropologist,” would reach a climax in a prolonged stay among the Bishassi and Tayeri as well as trips to the Karohi communities of the Yanomami with whom he “collaborated”.

(2) Harithas, James and Ross, David, “Off Spring of My Soil, Juan Downey's Art of the 1960s and the 1970s”, published in Juan Downey, *With Energy Beyond These Walls*, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Spain, 1998, p. 328.

(3) Never was this more prescient than in Washington, D.C., a city Downey had left four years prior to creating this piece, but nevertheless a city quite present in his mind, especially as international relations between the US and Chile began to heat up and would eventually explode over the CIA-backed coup that ended in the death of Salvador Allende in September of that year. No explicit reference to US foreign policy in Chile is evident in *Plato Now*, but the quote from Plato's *The Republic* refers to the visible and the invisible in terms of those who have and have not.

(4) In conversation with Marilys Downey, New York, December, 2009.

(5) IVAM, p.330.

(6) Ibid.

In the transcription of the audio and text for the video, *Guahibos*, 1976, an earlier work (August-September) documenting people who had already been exposed to Western materialism, Downey reflects an unquenchable desire to find himself there, "...Oh, pure Indian blood! If I could only lean my head on your secret vitality, and then let the river of our dialogue never stop!"⁷ While he was recording all aspects of the local life and natural environment, ostensibly for a broadcast program "based on esthetic values such as timing, form and composition," he identified what he thought was an untainted strength or innocence that he wanted to find and achieve for himself; "Give to every human the right of exclusive mysteries. Confrontation with the unknown is the only valuable quest."⁸ There is certainly idealism in his words, but also an excitement in the knowledge and anticipation that he felt close to some pure the source in the Reserve, as if he could devour it, just as the thought of it devoured him.

Not until Downey had finally obtained a permit to travel up the river and settle among the Yanomami, practicing his own rituals of meditation and drawing along side their Shamanistic healing practices, did he begin to experience again the feeling of spiritual consummation, "Above my eyes there is a sphere that sheds light without heat, without change, constant in its mystery. I want to penetrate that sphere or allow it to grow, but I fall into oblivion. At times, the light appears from the upper center of my skull, and is distributed along my skin, downwards. Is this the very principle of life? Why is it consumed?"⁹ The idea of being consumed recurs in the script of *The Laughing Alligator*, 1976-1977 when he describes his boredom with shooting tape and his longing instead "...as a demonstration of the ultimate architecture—to inhabit, to dwell, physically as well as psychically, inside the human beings who would eventually eat me."¹⁰

Many of the drawings from this time spin out from a center, echoing the round or elliptical shape of the *shabonos*, the Yanomami communal shelter, and their cosmology described in the video, *The Laughing Alligator*. It has been said that the colors Downey used are related to those the Yanomami saw under the influence of hallucinogens. However, when Downey used colored pencils, because many of his drawings he made were also done with a simple graphite pencil, they were the colors he sensed while mediating. These impressions whether exaggerated through chemical inducements or naturally, already exist in one's mind; they are not exterior to it. Downey took what he saw as "saturated presences... dense liquids where [his] inner eye glides in a medium that glides,"¹¹ to create the elemental sign of the spiral. Out of this radiating structure, which generates movement both in and out in a hypnotic flow, he poured all his knowledge of life. The mental picture, which he worked so hard to achieve, was accessed through an invisible energy inextricably linked to what he called "the Vital Immaterial Principle." Every aspect of the Yanomami life cycle, from birth to death, especially the need to consume their loved ones after death, preserved this vital immaterial principle, their invisible energy.

(7) From the transcription of the audio and text for V.T. A., *Guahibos*, August, 1976, published in IVAM, p. 336.

(8) Text from Juan Downey's diary, Lima, Peru, December 28th, 1973, published in IVAM, p. 331.

(9) Drawing with the Yanomami, Juan Downey, published in IVAM, p. 337.

(10) IVAM, p. 343.

(11) From Juan Downey: Video Tapes and Drawings, IVAM, p. 341.

A flashback to the pivotal summer of 1962 clarifies the work that followed in the years after. When Downey completed his BA degree in architecture from the Pontificia Universidad Católica de Chile in Santiago, he decided to study painting in Madrid. His time there impressed him so much that he created an entire body of work, consisting of installations, drawings and videos directly relating to his experiences. In one critical video, *The Looking Glass*, completed 19 years after that momentous summer, he narrates the story of going to the Prado every day to visit *Las Meninas*, the largest canvas painted by Diego Velázquez in 1656, and the most important, in terms, of his career. There, in the same gallery in which the painting hung, Downey saw a small mirror reflecting the celebrated canvas on the opposite side of the room. While standing alone, gazing upon the painting and the painting's reflection in the mirror, Downey received an aesthetic epiphany, "The magic atmosphere of the full room, where the natural light entering from a side window enveloped me many times in the illusion that I was actually in the baroque space of the painting..."¹² He feels his "body disappearing" behind the Infanta, his skin turning into pigment. He becomes so excited by "these total art experiences" he likens it to an orgasm.

What was so exciting for Downey? Certainly, for a young emerging painter versed in architecture, *Las Meninas* was the ultimate statement. It was for Downey one of the first paintings to address him directly. It did not describe a situation outside the viewer's space, as so many other paintings had done. Rather, through a succession of gazes and reflections within the painting, it invited Downey into its surface. To underscore his revelation, Downey draws upon the knowledge of a number of art historians¹³ to bare witness to the painting's complex construction and its imperialist context in 17th century Spain. Through their words and the interviews he made with them, as well as, those inspirational quotes from the current French philosophers of the period, which included Michel Foucault and Roland Barthes, Downey deconstructs the painting's social, political and economic underpinnings at play within its interior.

In *The Looking Glass*, Downey has Steinberg recount his famous thesis on *Las Meninas*, describing the three levels of knowledge operating within the painting: the real, the depicted and the reflected and how these positions are intertwined to create a predominant psychological dimension. Steinberg ultimately sees the mirror in *Las Meninas* as a metaphor for the whole, a reflection of consciousness. The visual development of this theme, which relays through a succession of gazes, and its connection to *Plato Now*, which is an interior gaze, should not be surprising to perceive. They are both closed self-referential systems, expanding the picture plane into its mediated video equivalent.

(12) IVAM, p. 356.

(13) Leo Steinberg and Eunice Lipton, among others, all of whom were colleagues of Downey teaching at the City University of New York.

Towards the idea of entering the picture in an altered state, Downey calls upon Michel Foucault's analysis of the use of mirrors in Netherlandish painting in his essay on *Las Meninas*. "In Flemish painting it was traditional for paintings to play a duplicating role. They repeated the original contents of the picture, only inside an unreal, modified, contracted, concave space..." Content, therefore, was "decomposed and recomposed according to a different law."¹⁴ The experience of consciousness, of looking into the mirror and seeing himself reflected, as well as the painting, and the room where he stood, was felt by Downey in an unconventional way. He was able to enter the picture to such an extent that it had a psychosomatic effect; he felt his body dematerializing, a kind of transmogrification of the flesh into paint. Even Downey's use of cinematic techniques in *The Looking Glass* served to strengthen his penetration of its picture plane. The rhythms of the Baroque music in the soundtrack are played out in pulsating zooms and reflective distortions of space reminiscent of Julio Le Parc's optical effects, which Downey knew well.¹⁵ His desire to enter the picture was so great that he mesmerized himself into believing he had crossed the boundary between reality and illusion, art and life, visible and invisible realms. In this way he was actualizing what Michael Taussig has described as the Shamanistic practice, a "sheer becoming in which being and nonbeing are transformed into the beingness of transforming forms."¹⁶ This would be produced by an intense "physical connection" or "fluidity" with the subject, a desire to enter the picture, be it painting, video, or the Yanomami.

Elsewhere in the narration for *The Looking Glass*, Downey makes a reference to a monologue the French writer, Roland Barthes, wrote on the impossibility of actually seeing one's self since a mirror can only *reflect* physical phenomena not *actualize* it. According to Downey, Barthes wrote it while lunching in a restaurant filled with mirrors. Downey stages this text in a short, familiar and telling sequence where, through sophisticated video devices he melds his torso into the mirror. The voiceover goes: "But, I never looked like that. How do you know? What is 'you' you might or might not look like? Where do you find it? By which morphological or expressive calibration? Where is your authentic body? You are the only one who can never see yourself except as an image...especially for your own body you are condemned to the repertoire of its images."¹⁷ We are reminded here of *Plato Now*, the allegory of the cave, and the problem of reality. In this instance, we can understand how Downey through Barthes imagined himself, caught in an infinite space of replication, a kind of attractive trap—leaving the question of identity still gnawing at him from the inside.

(14) Michel Foucault, *The Order of Things, An Archaeology of the Human Sciences*, Vintage Books Edition, Random House, Inc., New York, 1973, p. 7.

(15) Downey lived in Paris from 1963 to 1965 where he met and came to know the work of Julio Le Parc and Takis, as well as Roberto Matta.

(16) Michael Taussig, *Walter Benjamin's Grave*, The University of Chicago Press, 2006, p. 140.

(17) IVAM, p. 356.

The immigrant condition is one of perpetual groundlessness that necessitates periodic recognizant trips to points of origin. It is a kind of purgatory between two worlds, neither of which can ever completely satisfy. Downey's compass led him everywhere, Europe, the Americas, and eventually Egypt to refuel his visual language. Ultimately, however, the work rested upon the decision "to learn about myself, to discover my radiant center, to recover the security of the foetus, the enlightenment of the saint and the alpha level of mediating brains."¹⁸ Such unabashed passion described here, and the need to translate meditative experiences—"to make it travel my body and consume my bonds"¹⁹—are what make Downey's work transcendent, beyond a particular place or time.

(18) Transcription of the audio track for Uros 1 & 2, IVAM, p. 334.

(19) IVAM, p. 341.

Notes on Juan Downey's program for a fake anthropology

Julieta González

This servant I had was a simple and rough-hewn fellow: a condition fit to yield a true testimony. For subtle people may indeed mark more curiously and observe things more exactly, but they amplify and gloze them; and, the better to persuade and make their interpretations of more validity, they cannot choose but somewhat alter the story. They never represent things truly, but fashion and mask them according to the visage they saw them in; and to purchase credit to their judgment and draw you on to believe them, they commonly adorn, enlarge, yea, and hyperbolize man so simple that he may have no invention to build upon and to give a true likelihood unto false devices, and be not wedded to his own will.

Michel de Montaigne, On Cannibals.

As you know, Samoan girls are terrific liars when it comes to joking. But Margaret accepted our trumped-up stories as though they were true. Yes, we just fibbed and fibbed to her.

Fa'apua'a Fa'amu's testimony in Derek Freeman's, The Fateful Hoaxing of Margaret Mead.

At some point in the mid-seventies Juan Downey wrote in one of his notebooks:

“Fake Anthropology

To develop a program of fantasy, fat lies, grosse (sic.) exaggerations, chiefly inspired by the writings of Napoleon [Chagnon]: on revolting indians, instant chocolate in the Amazon jungle, and other food disappointments...”

Downey's choice of the word “program” reveals an agenda of very specific intentions played out in his work as a constant grappling with issues of identity, deracination, and transculturation, configuring one of the most significant thematic axes in his entire production. During the seventies Downey produced a series of works that pointed towards the consolidation of this agenda, and in which he set out to dismantle the Western gaze; proposing a renegotiation of difference, essential today for a reading of his work as an artist from Latin America working in New York who addressed these issues in ways that preceded art-historical discourses on identity politics, and post-colonial theory produced in the eighties and nineties, despite his notorious omission from many of these theoretical analyses.

This essay attempts to examine some of the tropes that inform Juan Downey's forays into ethnography and to contextualize his deconstruction of Western anthropological discourse on the Other within a wider set of writings and artistic practices. The voyage, the contact zone, the artist as ethnographer paradigm and transculturation as a counter-narrative, offer us frameworks for this discussion.

My own wet dark roots

Despite the fact that Downey's video performances of the early seventies had already problematized the notion of the self and other, as Downey himself states in his text *The Other Within*¹ in regard to *Three-Way Communication by Light*, 1971, his concern for otherness seems to stem from a malaise with his own experience of being a foreigner in the United States and, by then, a stranger in his own land. After graduating from architecture school in his native Chile, he had left for Spain, then Paris, to finally settle in the U.S. Still after years in Washington, and then in New York, where he had seamlessly integrated into the conceptual art scene, Latin America seemed to beckon to him in ways that he expresses in multiple forms throughout his many published writings and personal notes:

"In my twenties after my exposure to the N.Y. art world I decided to return, to recuperate my culture. After 10 years spent in Spain, France, U.S.A., the developed world, I realized that I would never adapt. A perpetual cultural shock that was easy to handle at first, but age only increased the gap and the nostalgia for a country that no longer existed. How can I recuperate?"²

"New York is fabulous: ideas coexist, interact, copulate, rip-off and proliferate. Nevertheless, there is nothing in New York that I wish to remember right now. The essence and the tenderness are in Latin America."³

"Encounters, conversations and analysis of my own wet dark roots will nourish the making of art."³

(1) "From the onset, my video work has been concerned with representing the self as Other. In my first video work, the performance and installation *Three-Way Communication by Light*, 1971, three performers sit in triangular formation, each provided with a closed circuit T.V. system, a mirror and a super-8 projector with a film loop documenting the facial expressions of the two other performers. They spoke to each other spontaneously through a voice-carrying laser beam. Their faces were painted white, and onto each was projected a film of another, so that they exchanged physical appearances, which they could observe in their mirrors and the audience watched all three on the closed circuit TVs."

(2) Taken from his personal notebooks, a slightly different version of this text appears in the *Video Trans Americas* travelogues.

(3) Taken from his personal notebooks.

It would not be until 1973 when these issues would begin to materialize into a very precise program, *Video Trans Americas*, which he would carry out in three expeditions from New York to Central and South America between 1973 and 1976; armed with a van, video and sound equipment, and accompanied by his wife Marilyns, and stepson Juanfi Lamadrid, who acted as technical assistant. The VTA⁴ team was on occasion joined by other people from Downey's artistic milieu, photographer Bill Gerstein (first trip, New York, Tennessee, Monterrey, San Luis de Potosí, Mexico City, Mérida, Veracruz, Yucatán, etc.); artists Beryl Korot and Ira Schneider who went along with the group from Mérida to Guatemala on that same trip; art critic Willoughby Sharp and artist Frank Gillette, who appear in some of the footage filmed in California, *Moving* (1974).

Video Trans Americas was edited after the trips and was filmed in locations in the United States, Mexico, Guatemala, Peru, and Chile, in black and white, and employing a documentary style that focused on the landscape, the peoples, and their architecture, customs, cultures, interspersed with some personal impressions and anecdotes⁵. The genre of the travelogue appears to be the dominant form and style of the VTA videos, and the question of ethnography is not yet addressed in such an open and explicit way as in the ensuing works produced as a result of his stay with the Guahibo and Yanomami tribes in the Venezuelan Amazon between 1976 and 1977. However, *Video Trans Americas* lays the groundwork for those later works and already begins to frame his practice within the field of anthropology, with video as the instrument of his undertaking:

"Many of the cultures of the Americas exist today in total isolation, unaware of their overall variety and commonly shared myths. This automobile trip was designed to develop an encompassing perspective among the various populations which today inhabit the American continents, by means of a video-taped account, from the northern cold forests to the southern tip of the Americas, a form of evolution in time, playing back one culture in the context of another as well as the culture itself in its own context, and finally editing all the interactions of space, time, and context in a work of art. Cultural information is to be exchanged mainly by means of a videotape shot along the way and played back in villages for people to see others and themselves. The role of the artist is here conceived to be a cultural communicant, an activating anthropologist with a visual means of expression: videotape."

(4) *Video Trans Americas*

(5) For a detailed description of *Video Trans Americas* see *Juan Downey, With Energy Beyond These Walls*, Valencia: IVAM. 1998.

There is also a political intention⁶ in the work that is clearly a manifestation of Downey's left-wing ideological affiliations, and supported, among other things, by the fact that he sees this act of playing back one culture in the context of another and a culture itself in its own context as an instrument of political and social transformation⁷, in a 1984 interview⁸ he states that "feedback is very important and goes beyond. I think it will allow society to look at itself. It is like a massive mirror. That is what Norbert Wiener, the inventor of cybernetics, called "homeostasis"⁹, the process by which a society sees itself. This allows it to grow."

The utopian reformulation of the road trip that takes place in *Video Trans Americas* merged action anthropology with the topological possibilities of video feedback. However it can be located in a long tradition of voyages of discovery that more often than not lead to self-discovery, and the travel literature they have generated. The most immediate references can be found in the American countercultural imaginary that included Jack Kerouac's *On The Road*¹⁰, Robert Frank's *The Americans*, and cult films like *Easy Rider*, of which the Latin American and ideologized counterpart would be Che Guevara's *Motorcycle Diaries*. But more importantly VTA would appear to find affinities with, or rather, actually engage in a critique of the role that the travel account played in the configuration of an imperial imaginary and in the constitution of both dominant and subaltern subjects. In her book *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992) Mary Louise Pratt analyzes "how travel books written by Europeans about non-European parts of the world created the imperial order for Europeans "at home" and gave them their place in it (...) Travel books (...) gave European reading publics a sense of ownership, entitlement and familiarity with respect to the distant parts of the world that were being explored, invaded, invested in, and colonized (...) a key instrument, in other words, in creating the "domestic subject" of empire."¹¹

(6) which I will not address in this text but that has been analyzed in depth by Nicolás Guagnini in *Feedback in the Amazon*, October, Summer 2008, No. 125, MIT Press, Cambridge, MA. In his essay Guagnini frames the work of Downey, specifically *Video Trans Americas* in the context of Marxist Catholic movements in Latin America during the sixties and seventies; Leonardo Boff's Theology of Liberation, Paulo Freire's ideas regarding education, among others. Guagnini states that "without oversimplifying Freire's, Boff's, and Gutierrez's intertwined contributions, one can parallel Downey's approach to portable video technology with those thinkers' attempts to exploit Catholicism and the educational system in the service of liberation. All forms of image capturing and the representations arising from them have been an instrumental part of colonialist and neocolonialist domination. For that reason, within liberation struggles, many perceived advanced technology such as video as a tool of oppression. Downey clearly took colonialism and imperialism to be his subject matter and attempted to transform the role of video in shaping reality in this context."

(7) We must also not underestimate the fact that Downey's work had the potential of reaching large and international audiences. The diverse installations of *Video Trans Americas* were exhibited in major museums in the United States such as the Whitney Museum in New York, the Everson Museum in Syracuse and the Long Beach Museum in California.

(8) Unpublished interview with José Román.

(9) Norbert Weiner's particular conception of homeostasis in terms of a community states that homeostatic processes are defined as feedback mechanisms that induce measures to guarantee the existence of the community.

(10) Mentioned by Downey in the *Video Trans Americas* travelogues.

(11) Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes, Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge. 1992

This is key to understanding the logic of a work such as *Video Trans Americas* and its place in Juan Downey's particular agenda for a "fake anthropology." The fact that field work is the main operative strategy in *Video Trans Americas* locates it in a long lineage of travel accounts in the Americas, from the Crónicas de Indias of the 16th century to Alexander von Humboldt's and Aimé Bonpland's travels to South America at the dawn of the independence movements in the subcontinent between 1799 and 1804, up to Claude Levi Strauss' expedition to Brazil in the 1930s later documented in *Tristes Tropiques*, among others. However, while the early chronicles and even Humboldt's accounts were clearly at the service of colonial interests in the continent and in them landscape acquired the dimension of the prospective land to be occupied, cultivated, mined, and exploited, Downey focuses on the native cultures of the continent, subverting the model and turning it into an instrument for the critique of colonial legacies in Latin America, as well as an ode to the indigenous peoples of the Americas. In this sense, *Video Trans Americas* would thus seem to share a common ground with Andrés Bello's *Silva a la agricultura de la zona tórrida*, which evidences a major shift, at the time of independence, in the literary construction of landscape placing it this time at the service of the emancipation struggles in South America. Bello met Humboldt during his visit to Venezuela and was quite influenced by the German explorer¹². The depiction of nature and landscape in the *Silva a la agricultura de la zona tórrida*, a poetic work in the hexametric verse of Virgil's Georgics, extols the abundant nature of the tropics and praises the countryside and agriculture as foundational pillars of the new republics, interweaving in it the narrative of the independence struggles. In its last lines¹³ the names of the rivers, pampas, mountains and volcanoes that configure the South American landscape, already described with an entirely different intent by Humboldt in his writings, become signifiers for the battles of independence and thus acquire a cultural and historical dimension. The same could be said for Downey's "repopulation" of the Pan-American landscape in his travel account; what had been rendered into landscape by the earlier tradition of travel literature in the Americas –devoid of its native peoples, merely cumbersome obstacles in the way of colonization and exploitation of the natural resources of the land—acquires in Downey's work a cultural, historical and political dimension.

(12) One of his first works, and actually the first book to be published in Venezuela, is the *Calendario manual y guía universal de forasteros en Venezuela para el año de 1810*, an inventory of historical and geographical facts about the country, and though not a piece of travel literature in itself it is indeed indebted to the taxonomic precision of Humboldt's descriptions of the Latin American and Venezuelan landscapes. This book is mentioned rather tangentially since it surpasses the scope of this essay but its implications in the construction of a sovereign Venezuelan state are analyzed by Claudio Briceño Monzón in *Visión geohistórica de Andrés Bello en su Calendario manual y guía universal de forasteros en Venezuela para el año de 1810*, in *Andrés Bello y la Gramática de un Nuevo Mundo*, Memorias V Jornadas de Historia y Religión, Caracas:Universidad Católica Andrés Bello. 2006.

(13) "hijos son éstos, hijos,
(pregonará a los hombres)
de los que vencedores superaron de los Andes la cima;
de los que en Boyacá, los que en la arena
de Maipo, y en la campaña
gloriosa de Apurima,
postrar supieron al león de España»

My literal translation: "sons they are, sons / (he will proclaim to men) / of those who victorious conquered of the Andes the summit; / of those who in Boyacá, those who in the sands / of the Maipo, and in Junín, and in the glorious / campaign of Apurima / knew how to subdue the lion of Spain

An art of the contact zone

Downey's particular deconstruction of the ethnographic canon could be inscribed within the operative strategies of the contact zone¹⁴. Contact zones, according to Pratt are "social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today." Moreover, the contact zone "invokes the space and time where subjects previously separated by geography and history are co-present, the point at which their trajectories now intersect." Could this intersection be the topological utopia that Downey attempted with his feedback experiences in *Video Trans Americas* or even those among the Yanomami? What was at stake in the feedback experience was a reformulation of subjectivities, a renegotiation of relations of power between observer and the observed that was brought about by a relativization of the point of view of the "ethnographic" observer, in this case Juan Downey. Though not so evident in the VTA videos, this process is articulated by Downey in his notes and travelogues:

"New York, May 1975

The Video Trans Americas black and white expeditions have been completed.

Like a chemical catalyst I expected to remain identical after my video exchange had enlightened many American peoples by the cross-references of their cultures. I proved to be no real catalyst, for I was devoured by the effervescence of myths, nature and language structures. Pretentious asshole leveled off! Only then did I grow creative and in manifold directions. Me, the agent of change, manipulating video to decode my own roots, I was forever deciphered and became a true offspring of my soil, less intellectual and more poetic."

It is in the videos made by Downey during his stay in the Territorio Federal Amazonas in Venezuela, between 1976 and 1977, that his intentions become more precise. While the overall tone is that of an ethnographic documentary, there are "slippages" that suggest otherwise. The three videos analyzed here, *Guahibos* (1976), *The Abandoned Shabono* (1978), and *The Laughing Alligator* (1979) draw from a variety of sources and call into question preconceived notions about the documentary, ethnographic field work, and representation. While comparisons have been made between Downey's Yanomami videos and the tradition of *ethnofiction* in 20th century film, from Robert Flaherty to Jean Rouch¹⁵, Downey's works resist an inscription within that particular genre; not only was he working from the specifics of a medium like video –feedback, playback, closed circuits--, he did not engage in staging or encouraged acting in his videos, at least not with the indigenous peoples he was filming. Notwithstanding, the practice of "shared ethnography" certainly seems to constitute a common ground between Rouch and Downey, as it fragments and distributes the role of enunciation equally among observer and observed undermining univocal representations of history and culture, while breaking with ethnographic observation's claims to objectivity.

(14) Mary Louise Pratt's concept provides a valuable theoretical tool for a rereading of Downey's ethnographic agenda

(15) Constance Penley, *Yanomami Body Rhythms*, exhibition brochure, MATRIX/Berkley 16, University Art Museum, 1978, San Francisco.

Of these videos, *Guahibos* is perhaps the least ethnographic and more demonstrative of Downey's ideological affiliations, nevertheless it sets the tone for an understanding of Downey's concerns about Latin America; the disappearance of ancient and primeval cultures, and the inner workings of populism that as compensation for this destruction offer the indigenous peoples hand-outs reducing them to a condition of extreme dependence on the state. The personal tone prevails as the document is subordinated to the artist's experiences and reflections, evidenced by the artist speaking of the search for his roots and his process of self-discovery in South America, over the footage of his shadow projected on the river bed and of the semi-assimilated Indians (the Guahibos is this case) engaged in diverse activities. The majority of the images documenting the lives of these Indians become the backdrop for the artist's account of the bureaucratic obstacles that impede his direct contact with the indigenous tribes living deep in the forest, including the episode of his arrest at the hands of local police, and ultimately his despair faced with the state of lawlessness and corruption that not only exists there but in Latin America in general.

Both *The Abandoned Shabono* and *The Laughing Alligator* are clear in their intention of dismantling the ethnographic canon and the role that the ethnographic film or video documentary has in the construction of the Other.

The Abandoned Shabono is a very complex interweaving of ideas regarding authorship, representation and ethnography, already implicit in the collaboration between Juan Downey, Jacques Lizot, and Eric Michaels, the latter two anthropologists who co-wrote the script for the video with Downey.

Jacques Lizot had been living with the Yanomami for several years and met Downey in the Amazon. Eric Michaels, however, had met Downey during a symposium organized at Temple University in Philadelphia on the subject of visual anthropology. Michaels was "interested in discovering whether anthropologists could benefit from collaborations with video artists whose work might help avoid what he (...) conceived as the fallacy of associating ethnographic film with documentary conventions"¹⁶ and even wrote an account of his experience in the Amazon, *How to Look at Us Looking at the Yanomami Looking at Us* (1982). *The Abandoned Shabono* does indeed deploy the conventions of video art of the seventies and of ethnographic documentary in order to produce a unique and unprecedented genre. The ethnographic descriptions of Yanomami life, social organization, and cosmology alternate with a fictional TV interview where Downey, dressed in a suit and tie, interviews an equally garbed Lizot. Downey and Lizot also analyze the Yanomami as a leisure society, influenced by Downey's reading of Pierre Clastres *Society Against the State*, and the presentation of statistical information that support these statements such as the fact that Yanomami only work three to four hours a day but consume three times the protein that they actually need (indices of development factor the consumption of protein as an indicator of prosperity and development

(16) Jay Ruby, *Picturing Culture, Explorations of Film & Anthropology*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000.

in the modern world), reaching the conclusion that “this primitive society is far more a society of leisure than any modern industrial state, and far more efficient.” The video ends on a warning note with Downey and Lizot discussing the fate of minority cultures and tribal societies at the hands of industrial civilization, its intolerance, racism and endless greed that is ever-demanding of more spaces and resources, and conclude that the end of these primeval societies prefigures our own demise, while the last images are those of soldiers marching in Puerto Ayacucho and of clothed Indians drinking alcohol and fighting. Downey asks Lizot if there is a solution, and he says the only one, artificial isolation, is unacceptable; once contact has been made isolation is no longer possible.

The Laughing Alligator takes the ethnographic documentary far deeper into the conventions of video art. This time the Yanomami are credited with being the main collaborators of this work, alongside Titi Lamadrid and Marilys Downey, whose testimonials are significantly featured in the video. Juan Downey’s disenchantment with Western culture is played out in the beginning, with images of American counterculture –hippies, rock bands, folk music festivals—while he says “in 1975 I got bored with shooting any more videos of Americana because I discovered I would like to be eaten up by some Indians in the Amazon rainforest. Not as a self-sacrifice but as an ultimate expression of invisible architecture.” With this statement Downey is openly locating his ethnographic enterprise within his ongoing artistic project: research into technology, energy fields, and the topological possibilities of video.¹⁷ The allusions to technology and Western culture, embodied in the images of New York, are frequent and some are charged with humor; a scantily clad Juan Downey, wearing Yanomami body paint and haircut talks to the screen or manipulates a calculator, “and this is how the Yanomami multiplied”; Marilys Downey narrates a Yanomami legend with the Empire State in the background; Titi Lamadrid’s take on the Yanomami way of life from a contemporary urban teenager’s perspective. Technology also has an impact on the ethnographic document, evidenced by the color posterization of the video images of hallucinating shamans.

(17) Juan Downey elaborated the concept of invisible architecture as follows: “Invisible architecture, while pursuing the trend of dematerialization (existential to Western Architecture), can resolve the paradox above by recuperating the energy import of the universe and its manifestation through a cultural context.

The thought is to involve the invisible while liberating art from the parameters of the Visible Spectrum.

Invisible architecture is: first, an attempt to alter the balance between mass and space; and second, the way towards a direct man-environment electromagnetic interaction. Invisible architecture will dematerialize shelter, communication, and transportation systems by generating an electromagnetic/gravitational energy exchange.

THE INVISIBLE ARCHITECT BECOMES ONE WITH ENERGY AND MANIPULATES THIS WAVE MATERIAL”

Throughout these bodies of work, both VTA and the Yanomami videos, Downey has been laying out the programmatic instances of his agenda¹⁸, which places him not only within the dynamics of the contact zone¹⁹ but also in line with the thought of writers and anthropologists from Latin America, such as Fernando Ortiz, José María Arguedas, and Angel Rama, among others, who espoused the notion of transculturation as a way of renegotiating the subject positions of the colonizer/colonized and opening up the way for hybrid forms. Contrary to acculturation, a unidirectional process by which features of the dominant culture are accepted and assimilated by dominated cultures, transculturation implies an activation of hybridness, of the irrevocable condition of the *mestizo*, of an identity in crisis and in flux that fosters a somewhat more equal and two-way exchange. However the question inevitably arises, are these works an exercise in autoethnography? Perhaps, but Downey’s position is quite atypical, to say the least, it is not autoethnography in the sense that Downey is not a Yanomami, however he is identifying with the Yanomami and with many of the indigenous peoples of South and Central America motivated by a search for his own roots; his identity crisis posits him as a transcultural and hybrid subject. From this position Downey produces what we could consider an ethnography of the ethnographic document, and video as an art form acquires a significant instrumental value in this process, since it is from the conventions of an artistic practice that he is able to challenge ethnography’s claims to objectivity and the authority of the observer. The image of the Yanomami filming with the video camera is the point where the contact zone is fully engaged in the work of Downey; a play of gazes where meaning becomes heterogeneous, subject positions collapse, and both the sites of observation, enunciation and spectatorship are compromised.

(18) In his essay, *Tayeri*, Downey writes:

“There are differences between the Art of Video and documentaries filmed with video-tape if video-tape is understood as the Art of Cultural Difference. Video-tape cannot be called art unless it presents, through symbols, the living connections in the artist’s consciousness and their confrontation with one or several cultural contexts. An ethnographic documentary made of video-tape is able to show the analytical and decoding process of the symbolic system of a certain culture. In other words, of the field work or each phase of the interlocution between the documentalist and the subject observed. My aesthetic discourse via video-tape, offers the result of a process of decoding of a culture and the process of interlocution between its myths and the myths of my subjective consciousness.”

This text was placed on the web as part of the archival material that accompanies the exhibition, see <http://www.fundaciontelefonica.cl/arte/downey/archivos/YANOMAMI20100405115217.pdf>

(19) A contact perspective emphasizes how subjects get constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and “travelees” not in terms of separateness, but in terms of co-presence, interaction, interlocking understandings and practices, and often within radically asymmetrical relations of power. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes, Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge. 1992

The artist as ethnographer

In 1996 Hal Foster sets forth the paradigm of the artist as ethnographer²⁰ as a contemporary variant of Walter Benjamin's "Author as Producer"; signaling the "shift from a subject defined in terms of *economic relation* to one defined in terms of *cultural identity*." For Foster, "in this new paradigm, the object of contestation remains in large part the bourgeois-capitalist institution of art (the museum, the academy, the market, and the media), its exclusionary definitions of art and artist, identity and community. But the subject of association has changed: it is the cultural and/or ethnic other in whose name the committed artist most often struggles." This paradigm enables Foster to frame a large part of the identity-based art practices of the 80s and 90s that accompanied the emergence of multiculturalism in critical theory and curatorial practice; from the explorations of African American female sexuality in the work of Adrian Piper and Renée Green, and the feminist mappings of Mary Kelly and Silvia Kolbowski, to Fred Wilson's polemical display of slavery-related objects from the collections of the Maryland Historical Society, *Mining the Museum* (1992), and Lothar Baumgarten's naming strategies. However, he goes back to the contextual strategies of conceptual art citing works that engage in some sort of field work and/or statistical register such as Ed Ruscha's *Twenty-Six Gasoline Stations* (1963), Dan Graham's *Homes for America* (1966), Douglas Huebler's *Variable Piece: 70* (1971), Martha Rosler's *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1975), and many of the works of Hans Haacke, including his *Polls* (1969-1973), and *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971* (1971).

Quite surprisingly, Juan Downey is excluded from this history that aside from the aforementioned artists includes Robert Smithson, Allan Sekula, Andrea Fraser, Mark Dion, Daniel Joseph Martinez, Jimmie Durham and Edward Heap of Birds. But if we were to locate, among contemporary artistic practices, a significant precedent for the theoretical articulation of the "artist as ethnographer" paradigm it is in Juan Downey's works that we would most likely find it. Very early in his career, he had engaged in statistical field work as is the case of his early electronic sculptures that involved the participation of the public in the recollection of statistical information, *Information Center* (1970), and *Research on the Art World* (1970), a series of polls on the art world sent to different artists, art students, collectors, historians, curators and critics, which he then tabulated into graphs. These works alone would have earned him a place alongside the conceptual artists mentioned by Foster in his genealogy of the artist as ethnographer paradigm.

(20) "The Artist as Ethnographer", in *The Return of the Real*, Cambridge: the MIT Press, 1995.

Nevertheless, Downey's most significant contribution in terms of Hal Foster's discussion resides in his VTA and Yanomami series of works that formulate the artist as ethnographer model well in advance of the consolidation of what Foster calls the "cultural politics of alterity", which shaped a great part of the artistic and curatorial practices of the 80s and 90s. During the 80s deconstructionist thought activated the concept of the "other" in order to legitimate the aesthetic codes of the periphery and thus facilitate their insertion within a global cultural production. While this phenomenon greatly assisted the integration of Latin American artists into the artistic mainstream of biennials and other international events, as well as into museum exhibitions and collections, it also gave way to a series of exhibitions that not only fabricated an iconography of otherness but that also misrepresented many of the artistic practices from the periphery²¹. Downey's deconstruction of the ethnographic canon in terms of its construction of the Other aims precisely at dismantling the hegemony of the Western gaze, his strategies run counter to the homogenizing intent of multiculturalism and its patronizing assimilation of the art of the peripheries. Despite the fact that Foster is also critical and wary an over-identification with the Other and its ramifications in the guise of multiculturalism--which is not Downey's case as his work is acted out from the site of transculturation where this over-identification is no longer possible-- his failure to acknowledge artists, cultural theorists and anthropologists outside Europe of the US, evidences an ethnocentric bias that could in part explain Downey's exclusion from his analysis.

An interesting comparison that complements this discussion could be made with the work of Lothar Baumgarten, who like Downey, resided among the Yanomami for a significant length of time, between 1978 and 1980. Long before traveling to the Upper Orinoco in the late 70s, Baumgarten began addressing the site where this representation of the other was staged, namely the ethnographic museum. *Unsettled Objects*, 1968-1972, a slide show of images from the Pitt-Rivers Museum in Oxford juxtaposed with words such as "displayed", "imagined", "classified", "reinvented", "generalized", "lost", "confined", "collected", "traded", "stored", etc., where naming seems to become an operative strategy in his work. This strategy is played out in his subsequent installations where the names of the native peoples of the Americas become, according to Craig Owens,²² the primary medium of his work.

(21) A good example are two exhibitions organized in the 80s, MoMA's *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* organized by Kirk Varnedoe and William Rubin and the exhibition *Magiciens de la Terre*, curated by Jean-Hubert Martin at the Centre Pompidou in 1989. Despite the fact that the original intentions of *Magiciens de la Terre* were to confront the colonialist vision of the MoMA exhibition, it resulted in a series of misrepresentations and ultimately perpetuated the colonialist perspective it aimed to contest in the first place. James Clifford has written an in-depth analysis of the *Primitivism* exhibition at MoMA which is central to an understanding of contemporary museum representations of the other, *Histories of the Tribal and the Modern in The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge: Harvard University Press, 1988.

(22) Owens, Craig "Improper Names," in *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, University of California, Berkeley, 1992. The essay was originally published in *Art in America*, vol 10, October, 1986

Baumgarten's motivations are in essence very different from Downey's, and even though the object of his critique is the site of representation of alterity he never seeks to dismantle the ethnographic canon, which is an organizing principle in his work. Moreover, his naming strategy would sometimes appear to be akin to Columbus' obsession with naming all of his discoveries²³ even though it seeks to reverse its effects by restoring the original names. In his essay Owens makes an observation that can be of use in establishing a fundamental distinction between the ethnographic paradigm in the work of Baumgarten and Downey's particular approach to ethnography: "Although the Yanomami may not be treated as historical subjects, nevertheless they remain (exotic) sights and, perhaps more importantly, the addressee of these photographs remains a *viewer*, hence, an observer removed in both space and time from any potential encounter with them. In other words, Baumgarten's photographs of the Yanomami do not challenge the constitution, in both the esthetic and imperialist arenas, of the European subject as an "eye"." Downey's ethnographic agenda is precisely built upon such a challenge and far from engaging in a representation of the Other, Downey's Yanomami works effectively dismount the representational apparatus that is often carried out within the "artist as ethnographer" paradigm.

On Cannibals

Soon after the discovery of the New World, Montaigne already cautions us against the perils of biased observation and how this "vice can lead to many great inconveniences." Indeed, since Columbus set foot on the *Indies*, the cultural history of Latin America seems to be marked by a series of misunderstandings and misrepresentations on behalf of the West.

Anthropophagy, transculturation, *mestizaje*, and hybrid cultures, have been some of the cultural strategies that Latin American intellectuals have devised in the 20th century in order to frame the literary and artistic productions of our continent; a need to confront the univocal visions of the West and to produce a discourse that would stem from a profound understanding of our own roots, our social, political, economic and cultural processes grounded, since the time of discovery, in a dynamic of bidirectional exchanges between the Americas and Europe.

A reading of Juan Downey's approach to Latin America via ethnographic practice calls for an inscription of his work within those lineages that by far precede the facile homogenizations of multiculturalism and that are not constructed upon the traumatic experience of acculturation but rather on the celebration of transculturation as a process of cultural enrichment and not of impoverishment. Thus, the ultimate contribution of Downey's program for a "fake anthropology" may be that it sets in motion the mechanisms for contesting the reduction of the Other to an icon, and suggests alternative terms of engagement, that forgo simple observation in order to establish a dialogue with the Other: "complex Indian nature, let's talk."²⁴

(23) See Tzvetan Todorov, *La Conquista de América. El problema del otro*, México Distrito Federal: Editorial Siglo XXI. 1987

(24) Juan Downey in *Guahibos*.

Dear Juan

Nicolás Guagnini

Harlem, January 2010

Dear Juan

I cannot but write to you. Through public disciplinary forms of address such as the essay or the article, I have already said what I had to say about you, and in some way about myself. I have only questions to ask now, or perhaps just one single question.

Since Julio Le Parc and the Groupe de Recherche d'Art Visuel formed your notion of the spectator (by the way, between Pablo, Roberto and Julio we have a collection of commie characters of a rather dogmatic official line, almost Stalinist, I understand you were young and impressionable but I do not see you vertically accepting shoddy truths), we could conceive of your work as a continuous renegotiation of the ways of being of the spectator and the participant. In theory, the technological utopia would help redefine the notion of community. In reality, you fought against the Church and other repressive forms and forces, both in terms of space and image, hijacking and resignifying every symbolic horizon moving away from your lens.

The camera in the hands of the Indian. Your face, and your camera, reflected on the lens. The abolished conquest. Who is the public of that image, Juan? Of that image that you never soiled with the cliché of the "document," or, for that matter, framed within the equally disastrous cliché of "art." What is documented there is an authentic relation between the most radical art possible and us (because the image forces us into an unstable "we," and consequently into a somewhat more stable "them"); proposing that, given our conditions of production and distribution, our only option is an experiment without outlines. We learn much more about our limits, closer and more present than we would care to admit, than about their "primitive" culture. *J'accuse*. See that when I say "we learn" I have declared myself part of your public. Now I have accepted all the responsibilities. All of them together, at once. The photograph made me responsible, Juan. Not guilty, but responsible. A small step beyond the venerable Theology of Liberation, even.

I think of when you said no to Leo Castelli. And I think that those late works, so dense and so crazy, about Chile, Pinochet, Catholicism, and your childhood house (yes, I am referring to *The Motherland* and *The Return of the Motherland*) presuppose an impossible audience.

What circuit, what public, what interlocutors could really absorb you, suspended between nostalgia and experiment? And after reducing the issue of reception and production to its infinite present with video feedback; and of doing it with the Yanomami, who, how, where and when can be defined as audience? On what terms? Definitely, your post-Amazonian public does not ever configure itself as possible.

I then suspect you are an anarchist behind all your humanism. In the end, your public is yourself? It would be an easy way out; within a project of universal inclusion to finally conceive of yourself as the whole universe. In that you remind me of your friend Raúl Ruiz, and his critique of the narrative structure, which he denominates “central conflict.”

I quote Ruiz, who declared the following in 1994 at Duke University: “I will evoke here that first enunciate of that theory: a story takes place when someone wants something and another does not want him to obtain it. From that moment, through a series of different digressions, all the elements of the story are organized around that central conflict. (...) I will try to sum up my objections against that notion of central conflict just as I was taught to do in schools and universities in North and South America, and just as it has come to be accepted throughout the world (...) Aside from excluding scenes devoid of all action, the theory of central conflict excludes everything that we call mixed scenes: an ordinary meal interrupted by an incomprehensible incident—with no reason, rhyme or consequence—and that will end as an ordinary meal nonetheless. Even worse, there is not place there for scenes composed of events “in succession”: several successive action scenes that do not necessarily give each other continuity in the same direction.” Raúl, of course, constituted in his exploration of each detour a work that was as monumental as it was hermetic, as polysemic as it was incomprehensible. And the model is not Joyce, or Sarduy. There is no epic or celebrations of form. In all, as David Lynch, as exegete of Ruiz, has proved; if the structure is narrative, even if it is critical of spectacular structures, it can be spectacularized, it seems to me, beyond spectacle and the narrative.

What is absolutely delirious, Juan is that you have replaced a critique of the narrative for a critique of ideology, even following the formal and methodological dictates of Ruiz (yes, you know that I am talking about *The Motherland* and its return). This does not mean that your ideology does not appear clearly, or that you do not take well-defined sides or fight your precise battles. But in the same way that you destabilized the notion of anthropological document, you also put a spanner in the works at the intersection between memory and politics; a little corner that in the last years (and I refer to Documenta and other touristic festivities) has given us more than a headache due to the qualitative pauperization of the pamphletary. But why would you be interested in that unraveling of art, substituting what politics ceased to signify, let’s say, after 1989? With all that pedigree in your successive *entourages* (note, Juan, the profusion of galicisms), from Matta to Matta-Clark, from Paul Ryan to Lizot, from Paik to Neruda, you are a lone wolf. Lord and master of your own discourse, nothing about you comes close to your own writing. Refractory, impermeable, immutable, even when you present doubt after doubt. Because that finding, Juan, that of *systematically* calling into question the conditions of reception, is differential. It identifies the *mise en abîme* of the artist subject, of the heroic and powerful subject of the West, with the receptor subject, equally powerful in its decoding capacity. And in identifying them it exposes, empties them, and fills them with potential. Looking at your work makes us artists.

I see that the more I try to ask you about the spectator, the public, the participant, or whatever we choose to call it, I move farther away from the very possibility of asking a question. And you well know that your public is now “universal.” I say it without irony, Juan. I know perfectly well that it is part of the original design. You abolished death, but not by transcendence or immanence. Simply you demonstrated that time is reversible, that effects illuminate causes, and you demonstrated it with time as the raw material of otherness: you gave your time, our Western time, to others. I don’t have questions, Juan. I am your public. Good night and good day. Always.

Nicolás Guagnini

Harlem, 2010

P.S. I give you this translation by José A. Miralla of Ugo Foscolo’s epigram against Vincenzo Monti.¹

*En los tiempos de bárbaras naciones
se colgaban en cruces los ladrones.
Y en los tiempos presentes y de luces,
del pecho de ladrones cuelgan cruces.*

(1) Translator’s note:
In the times of barbarian nations
thieves were hung on crosses.
And in present and enlightened times,
from the necks of thieves hang crosses.

Manifesto

Doug Michels

DOUG MICHELS

New America: Vision of the 21st Century

It is 1791. Big bass rise up to snap at mayflies on the Potomac River while young statesmen banter in the rough streets of America's new capitol. Washington, as a city, is still wet behind the ears.

But the city is home to a man with a vision.

Architect Pierre-Charles L'Enfant has carefully inked out his ideas for a new city on a linen scroll. Plans get underway; the city slowly becomes an entity of broad boulevards and parks.

Two hundred years later, L'Enfant's concepts have not dimmed. They have, in fact, provided inspiration to another man with a vision.

Washington architect Doug Michels and his urban design team have crafted a plan which will take the city into the next millenium.

It is called New America — a Capitol City for the 21st Century.

This is a bold move but not a brazen one. The dynamic "Future Map" is respectfully rooted in L'Enfant's tradition of the grand, green city. But it has been adapted for the highly intelligent, super-tech urban center of tomorrow.

New America will boast an East Mall, a U.S. Capitol Sphere and the Great Globe of Freedom. Twin towers punctuate a vibrant new skyline, a Presidential Dome and a Supreme Court made not of marble, but of streamlined crystal.

The design is patriotic, eternal and symbolic, as L'Enfant had originally intended. But there is the dynamic of the future at work.

Doug Michels and the architects of New America have seen to that.

JUAN,
THE FUTURE IS COMING...
AGAIN!

EXTREMELY YOURS,
DMG



1
4
0
9

2
1

S
T

N
W

W
A
S
H
I
N
G
T
O
N

D
C

2
0
0
3
6

2
0
2

2
9
6

1
0
7
9

Future Idea Manifesto

NEW AMERICA

LEFT	FORWARD	RIGHT
LIBERAL 1	VISIONARY	1 CONSERVATIVE
NIHILISTIC 2	CREATIVE	2 NOSTALGIC
COUNTERCULTURE 3	ADVANCE	3 COUNTEREVOLUTION
POST-MODERN 4	ETERNAL	4 ANTI-MODERN
DECADENT 5	SUPERHUMAN	5 REACTIONARY
IRONIC 6	IDEALISTIC	6 MYOPIC
REAR-GUARD 7	AVANT-GARDE	7 OLD-GUARD
SUBVERSION 8	PROGRESS	8 STATUS QLO
DEGENERATION 9	DISCOVERY	9 RETROGRESSION
COMMUNISM 10	FREEDOM	10 CAPITALISM
APPROPRIATION 11	ORIGINALITY	11 RESTORATION
SECULAR HUMANISM 12	INSPIRATION	12 RELIGIOUS DOGMA
ABSTRACTION 13	PROPHECY	13 REALISM
PLURALISM 14	FUSION	14 AUTHORITY
BIG GOVERNMENT 15	INDEPENDENCE	15 BIG BUSINESS
DESECRATION 16	CREATION	16 PRESERVATION
INVERSION 17	INVENTION	17 IMITATION
MEDIA BURN 18	COMMUNICATION	18 MILITARY POWER
RATIONAL 19	MAGICAL	19 CONVENTIONAL
DOVE 20	DOLPHIN	20 HAWK
WELFARE STATE 21	DREAMSTATE	21 CORPORATE STATE
COLLECTIVIST 22	INDIVIDUAL	22 CONFORMIST
ECOTOPIAN 23	FUTURIAN	23 OLD-FASHIONED
PRO-ABORTION 24	BIRTHRIGHTS	24 ANTI-CHOICE
RELATIVE 25	DYNAMIC	25 ABSOLUTE
PERMISSIVE 26	CELESTIAL	26 REPRESSIVE
URBAN 27	FRONTIER	27 SUBURBAN
SOCIALISTIC 28	SYNERGESTIC	28 MONOPOLISTIC
DISSIDENT 29	TOUR DE FORCE	29 ESTABLISHMENT
ANARCHIC 30	INNOVATIVE	30 ARCHAIC
BOLSHEVIST 31	PIONEER	31 BOURGEOISIE
TRADE-UNION 32	TEAM SPIRIT	32 MANAGEMENT
DECONSTRUCTION 33	CONSTRUCTION	33 RECONSTRUCTION
FAR LEFT 34	FAR OUT	34 FAR RIGHT
INTERNATIONALE 35	GLOBAL	35 NATIONAL
DEMOCRAT 36	NEW AMERICAN	36 REPUBLICAN

DOUG MICHELS

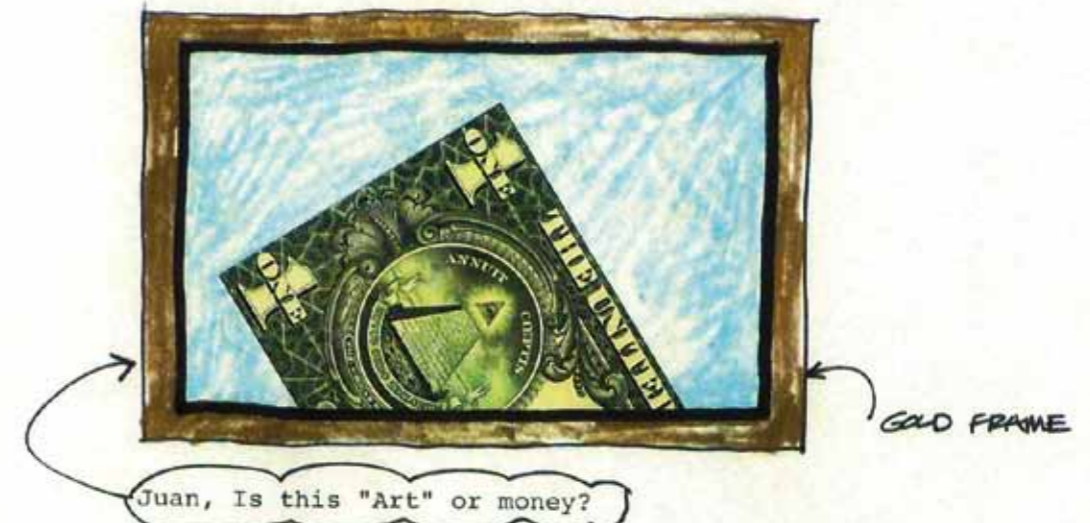
Despedida

Doug Michels

 "Like a Dolphin"
DOUG MICHELS JAPAN

JUAN DOWNEY WAS ALWAYS AHEAD OF HIS TIME, AND HE STILL IS.

In situations of aesthetic danger,
Downey drew first and asked questions later



A dedicated "Modern Pioneer" in the age of Post-Modernism, Juan's art was always true. It had to be, his life depended in it. Decade after decade, his perceptions remained fresh, always illuminating the hidden seams of realism.

In the sixties, Juan Downey was the first artist to propose using space satellites as a medium in a global performance piece. Always a multimedia artist, in the 70's Downey quietly absorbed video technology into his work, and snakes too! "Now where did I leave that Anaconda?", Juan wondered seriously. Always exploring for new mediums of creative expression, Ambassador Downey turned to diplomacy for his innovative Yanonami initiative. In his role as "The Ambassador of Art", Juan converged avant-garde diplomacy with cultural communications. Juan was "Multi-Cultural" before multi-cultural was cool.

Now Juan is working on the ultimate performance piece...
He has become invisible.

HEAVEN ©

Doug Michels

4.1.1994

Sala de Arte Fundación Telefónica

Fundación
Telefónica

Presidente
Claudio Muñoz

Vicepresidente Ejecutivo
Andrés Wallis

Gerente Arte y Cultura
Francisco Aylwin

Directora Arte y Tecnología
Claudia Villaseca

Coordinadora Arte y Extensión
Patricia Hasbún

Arquitecto
Alicia Müller

Diseño Gráfico
Benito Morales

Programa Educación a través del Arte
Claudia Villaseca
Carolina López
Riva Quiroga
Hernán Rivera

Guías
Rodrigo Carreño
Cristóbal Farriol
Marcela Pereda

Tallerista
Ricardo Moreno

Prensa
Claudia Esquivel

Web
Claudia Villaseca
Fusiona

Fotografías Sala de Arte
Benito Morales

Asistente Administrativo
Andrés Cancino

Secretaría Ejecutiva
Cinthya Márquez

