



Juan Downey

Ministra Presidenta del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
Paulina Urrutia Fernández

Subdirector Nacional
Arturo Barrios Oteiza

Jefe Departamento de Creación Artística
Leonardo Ordoñez Galaz

Directora Galería Gabriela Mistral
Claudia Zaldívar Hurtado

Encargado Proyectos Galería Gabriela Mistral
Germán Rocca

Asistente Montaje Galería Gabriela Mistral
Alonso Duarte Montiel

Video Trans Américas

Juan Downey

Curadora
Marilyns Belt de Downey

Encargado Montaje
Bernardo Oyarzún

Asistentes de Montaje
Carlos Ardile, Tomás Brinck, Constanza Fernández,
Sasha Seguel, Dominique Schwartz, David Soto

Diseño
Juan José Downey

Calibración de fotografías
Eliana Arévalo

Traducción
Kristina Cordero

Esta es una publicación de Galería Gabriela Mistral del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Los textos contenidos en el presente catálogo no representan necesariamente la opinión de esta institución.

© Galería Gabriela Mistral. Todos los derechos reservados.
Prohibida su reproducción parcial o total.

© Obra: The Juan Downey Foundation

© Fotografías catálogo: Juan Downey, Marilyns Belt y Bill Gerstein

© Fotografías exposición: Jorge Brantmayer

© Textos: Valerie Smith y Claudia Macchiavello

La presente edición contempló un tiraje de de 1.200 ejemplares.

Registro de Propiedad Intelectual N° XXXXXX

ISBN XXX-XXX-XXXX-XX-X

Santiago de Chile, septiembre de 2008







Muchas de las culturas de las Américas existen hoy en día en total aislamiento, inconscientes de su variedad de conjunto y de los mitos compartidos. Este viaje en automóvil fue ideado para desarrollar una perspectiva integral de las diversas poblaciones que actualmente habitan los continentes americanos, a través de un relato grabado en video, desde los fríos bosques del norte hasta la punta sureña de las Américas; una forma de evolución en el espacio que envuelve el tiempo, visionando una cultura en su propio contexto y en el contexto de otras, y finalmente montando todas las interacciones de espacio, tiempo, y contexto en una obra de arte.

La información cultural será intercambiada mediante lo que se ha filmado en video por el camino, y proyectado en los pueblos para mostrar unas personas a otras y a si mismas. El papel del artista se concibe aquí como la de un comunicante cultural, un antropólogo activador con un medio de expresión visual: el video.

Nueva York, primavera de 1973 (antes de las expediciones).

Juan Downey



Many of America's cultures exist today in total isolation, unaware of their overall variety and of commonly shared myths. This automobile trip is designed to develop a holistic perspective among the various populations inhabiting the American continents, thus generating cultural interaction. A video-taped account from New York to the southern tip of Latin America. A form of enfolding, 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.

Cultural information will be mainly exchanged by means of videotape shot along the way and played back in the different villages, for the people to see others and themselves. The role of the artist is here conceived as a cultural communicant, as an activating aesthetic anthropologist with visual means of expression: video.

New York, 1973 springtime (before the expeditions).

Juan Downey



El mirar cruzado: conciencia diásporica en *Video Trans Américas* de Juan Downey

En la obra del artista chileno Juan Downey el mapa funciona como una forma de arquitectura visual, que al traducir espacios e información topográfica en representaciones planas, encarna por medio de desplazamientos una doble mirada. Los videos, mapas e instalaciones de Downey proponen la mirada diaspórica de la “doble conciencia” que se conforma en un ir y venir, en un pasaje actual o metafórico entre dos o más lugares, describiendo procesos de migración, traducción e inestabilidad como articuladores de identidad. Doble conciencia que articula también para las Américas una política del espacio y unos espacios políticos en constante definición y movimiento.

El mapa sin título de 1973 que abre la muestra, no sólo articula las tres partes temáticas de esta exposición -videos, mapas y meditaciones- en su respectiva presentación de un monitor, las siluetas de las Américas, y círculos concéntricos, sino que también se convierte en una representación a escala de la primera parte del proyecto de Downey titulado *Video Trans Américas*. Entre 1973 y 1974 Downey realizó una serie de viajes por Centro y Norteamérica, y Chile para terminar en 1975 con recorridos por Perú y Bolivia, en un intento idealista de estrechar la comunicación y el diálogo entre los pueblos americanos por medio de una tecnología móvil. Así, en un comienzo, Downey propuso *Video Trans Américas* como un acercamiento espacial y visual entre poblaciones culturalmente remotas, creando un mapa móvil a través de las imágenes en video que se mostrarían en cada pueblo visitado. Este encuentro físico entre comunidades diversas y el propio artista en su improvisado rol de antropólogo, instauraría zonas de contacto entre ellos, promoviendo una suerte de conciencia de la existencia de múltiples posiciones y temporalidades en un mismo continente. En el dibujo de esta exposición, la idea original de la comunicación que recorre *Video Trans Américas* queda plasmada en las múltiples líneas y cables que conectan a las distintas masas de las Américas, sugiriendo intercambios energéticos multi-direccionales a través del continente.

Pero si bien el mapa parece encarnar la idea de retroalimentación comunicativa que en los setenta parecía estar al alcance de la mano de los artistas a través del video, éste también indica que cada acto de comunicación es una mediación, una transformación del material enunciado. En el dibujo, unos tubos unen la representación convencional del continente americano a su imagen desplazada horizontalmente en una pantalla de televisión. Doblemente traducida al cambiar de medio así como su orientación, la imagen de las Américas que Downey propone es una caída desde la altura soberana

del norte, descenso que no se reemplaza por su versión sureña invertida y redimida a la manera de Torres García. El desplazamiento que la obra de Downey actualiza es de otro orden, uno que critica a una modernidad latinoamericana dependiente y los centros de legitimación que la niegan, al habitar simultáneamente distintas posiciones dentro de estos mapas. Perteneciendo un poco mucho y muy poco a cada lugar, la obra de Downey cultiva una posición de vaivén que no se resuelve de forma dialéctica por un tercer término. Por el contrario, tanto el mapa como los videos que conforman la instalación *Video Trans Américas* dan cuerpo a un habitar doble, a la posibilidad de una mirada que está adentro y fuera mirándose, y mirando a otros, invitando a pensar en un modelo transversal de flujos culturales que evoca la variedad del continente.

El desplazamiento es clave en la obra de Downey y el dibujo antes mencionado se asemeja a la serie de mapas de los años ochenta titulada *Deriva continental*. La noción de deriva sugiere un vagar sin rumbo fijo, similar al estado de concentración y apertura necesario en la meditación, un vagar que se extiende al espacio físico de la instalación como un territorio por explorar. Si la teoría de la deriva continental se refiere a las formas cambiantes de los continentes, los cuales habrían formado una sola masa hace miles de años y lentamente comenzaron a desprenderse, ésta sugiere que sus mapas son formas cambiantes de representación espacial. El mapa de Downey no es un sistema de inscripción fijo sino variable, que así como localiza puntos de referencia para la orientación espacial, también los niega y desplaza. La identidad del mapa y los lugares que señala cambia, dependiendo de la ubicación de su autor y de quienes lo observan. Como explica Downey en el video *Yucatán*, para algunos indígenas de México un lugar es idéntico a sí mismo, pero al estar determinado por las circunstancias va cambiando y, las ideas de orientación y medición occidental pierden su funcionalidad y sentido.

Un lugar es uno y varios al mismo tiempo, y en él coexisten presente y pasado. En los videos *Lima-Machu Picchu* la piedra de la montañosa ciudad incaica parece inmutable, estática y eterna frente a los acontecimientos políticos contemporáneos que ocurren en la Plaza Mayor de Lima. Pero esa piedra es también parte de la ruina, de la civilización muerta cuya grandeza lentamente es comida por el tiempo, los turistas y los procesos naturales de entropía. Mientras en el centro de la ambición colonial en Sudamérica, cuyo lujoso pasado se deja entrever en los balcones tallados rodeando la catedral, la cámara de Downey muestra el movimiento de trabajadores que en 1971 levantaban pancartas y lienzos protestando ante el gobierno, en el monitor adyacente la imagen fija de Machu Picchu actúa como un contrapunto visual y temporal. Downey yuxtapone la vanidad de los imperios locales y foráneos que se encontraron en el siglo dieciséis y siguen coexistiendo en la actualidad, si bien el proyecto colonial se ha transformado en una novel versión de capitalismo y globalización. En *Lima-Machu Picchu* la historia del colonialismo en América del Sur se muestra continua y mutante, una historia de subyugación interna y externa que hasta el día de hoy repite en forma post-industrial un proyecto de control, ya sea del espacio,

los mercados, los flujos de personas y la naturaleza. Si el proyecto colonial comenzó con un afán civilizador que blandía la bandera cristiana como arma de guerra, como se sugiere al comienzo de *Cuzco I & II*, cuando una niña baila al compás de la canción "Onward Christian Soldiers", las imágenes de la ciudad de Cuzco revelan en los movimientos cotidianos de sus habitantes los efectos persistentes y contradictorios del proyecto globalizador cristiano. Frente a la blancura de la cal española superpuesta a la presencia masiva de la piedra incaica, transitan indígenas, mestizos y trabajadores de clase baja, el otro lado de la colonización. Ésta última no sólo viene desde afuera, sino también se produce dentro de los países post-coloniales, como una réplica invertida del modelo externo: indígenas, minorías, mujeres, entre otros grupos han sido parte de una subyugación interna en las Américas, producto de proyectos ilustrados republicanos que los dejaron fuera de su historia progresista y de sus leyes. No obstante, ellos transforman los pies de la catedral en un mercado informal y un centro de vida social que si bien transplantada, excluida de la ciudadanía de las nuevas naciones o neutralizada bajo una caracterización étnica homogenizante, encuentra otros modos de socialización e intercambio. En los videos de Downey, el impulso colonizador sigue moviéndose en el presente en varias direcciones, producto de encuentros y desencuentros entre diferencias de tiempos, economías y visiones de mundo, que se han ido definiendo en ese espacio intersticial que parecieran ser las Américas.

La instalación *Video Trans Américas* y sus videos están plagados de referencias a la pluralidad de puntos de vista producto del desplazamiento. Si éste último se manifiesta tanto en la transferencia del mapa de las Américas desde un computador al piso de la galería (originalmente mostrada en el CAM de Houston, en 1976), como en la traducción de los paisajes físicos vividos en imágenes de luz móviles, hasta su levantamiento topográfico por medio de monitores en la sala, la instalación también corporaliza el concepto de tránsito al involucrar al espectador en la creación de sus propios recorridos. Es esta performatividad por parte del espectador la que forma parte de la "doble conciencia" (tomo aquí el concepto de Paul Gilroy) presente en la obra de Downey, una conciencia simultánea de más de dos posiciones producto del desplazamiento. Si bien el término en Gilroy alude a una diáspora racializada a través del Atlántico y a la experiencia de un espacio intersticial entre naciones que pretenden definir unas identidades fijas, el concepto de doble conciencia sirve para pensar una forma de percepción y entendimiento de varios espacios y tiempos simultáneamente. A diferencia del "montaje" cinematográfico ruso y su interés por producir un tercer término sintético, la doble conciencia manifiesta una zona intermedia de flujos, donde el contacto es difícil de dividir.

La invitación que propone la instalación a involucrar el cuerpo y la mirada en un des-doblaje simultáneo, sugiere una conversación entre distintos tipos de conocimiento. En *Nazca I & II* un hombre repite con su andar el trayecto formado por las líneas en el árido suelo de la planicie

peruana, trazos cuya forma sólo puede ser vista en su integridad desde el cielo. Mientras el cuerpo humano provee una medida para comprender las líneas avanzando horizontalmente, inmerso en la experiencia fenomenológica del espacio, en el otro monitor un aeroplano realiza su propio trayecto desde el cielo, recorriendo repetidamente las formas que se extienden en el suelo. Si el video recuerda aquel de Robert Smithson sobre el "Spiral Jetty", donde las tomas de Smithson recorriendo su obra se interrumpen por tomas desde una avioneta, en la instalación de Downey la división de las imágenes entre dos monitores acentúa la discrepancia entre las escalas y la variación de un mismo objeto, y su significado producto de la posición de un cuerpo. Si bien pareciera que el quiebre fundamental del mundo occidental entre cuerpo y mente queda plasmado en el video en las miradas horizontales y verticales, son las mismas líneas de Nazca las que ponen en duda la superioridad de alguna de estas dos posiciones, coartando la capacidad de cada una de convertirse en la mirada hegemónica.

Los videos de la primera parte de *Video Trans Américas* forman una crítica a la razón dominante ilustrada y su manera de articular la percepción de la realidad en planos lineales y discretos. En la instalación esta crítica se concibe como una de-construcción del video, como aparato mecánico capaz de reproducir la realidad de forma objetiva y única, insistiendo en una mirada quebrada, bifocal y dispersa. La noción de percepción estérea, basada en la forma en que los ojos humanos están ubicados lado a lado en el frente de la cabeza y la manera en que las imágenes de un objeto visto desde ángulos distintos son procesadas en la mente simultáneamente produciendo una imagen única tridimensional, formó parte importante de la edición de los videos realizada en 1976 tras el regreso de Downey desde Sudamérica. Ya en *Nueva York/Texas I & II* de 1974, el paisaje urbano de Nueva York y el sur de Estados Unidos se muestra desde distintos ángulos en dos canales. Las imágenes quedan divididas entre el marco provisto por un automóvil en movimiento en la carretera, símbolo del desarrollo industrial moderno veloz y lineal, y una perspectiva humana pausada que recorre superficies y capta gracias a su destiempo la existencia dentro de la ciudad cosmopolita de grupos sociales liminales. Esta división perceptiva se acentúa en los videos realizados en Sudamérica, como si la historia del continente sólo pudiese ser contada a saltos e interrupciones, con dos o más ojos que necesitan estar en movimiento constante y mirar doblemente.

En los videos *Cuzco I & II* e *Inca I & II* el juego entre sincronía, contrapunto y diferencia se vuelve más complejo. Las imágenes que pasan simultáneamente en los dos monitores son diversas pero están también interconectadas temática y formalmente tanto en su repetición como en su diferencia. En los videos de Downey, la iteración es siempre variable o nunca parece ser la misma, ya sea en términos de los ángulos de las tomas de un mismo objeto o en la aparición a destiempo en uno u otro monitor de una misma imagen. El paisaje de valles, terrazas y montañas en Ollaytantambo y Pisac, las caras de sus habitantes, sus trabajos y costumbres se compone

y descompone continuamente, es interrumpido por bandas y zonas grises, negando la posibilidad de reconstituir una imagen única de un lugar. Esta diacronía y bifocalidad pueden leerse como metáforas de las Américas y los lugares visitados por Downey, espacios que podrían calificarse como estáticos y tradicionales dentro de parámetros económicos progresistas, pero que sin embargo revelan tanto en su diversidad como en su destiempo respecto a ese avance moderno, la coexistencia y el contacto a veces amable, a veces violento, de realidades diversas.

Se le podría criticar a Downey y a la primera parte de *Video Trans Américas* de evidenciar una mirada patriarcal respecto al objeto de sus videos, o de ostentar una actitud neo-colonial en su búsqueda de una esencia en cada lugar y cada pueblo. Los paisajes de Yucatán, Guatemala, Cuzco y el Lago Titicaca pueden verse como postales idílicas de un pasado que intenta resistir los embates de la modernización, paisajes pastorales de orígenes que el artista inmigrante anhelaba nostálgicamente. En *Cuzco I & II* Downey expresa nostalgia por su propia niñez, cuando veía películas extranjeras que le ofrecían vistas de un mundo utópico y perfecto. En el video, las imágenes de Cuzco y sus habitantes parecen acentuar la sensación de un pasado perdido o en vías de extinción que el narrador acusa, ya sea por el color artificial en tonos sepia con que Downey tiñó las imágenes o la detención extrema en los rostros dentro de los paisajes urbanos. Pero el color sepia que recuerda fotografías de antaño da cuenta de su propio artificio, exhibiendo cómo la recuperación del pasado se produce a través de mediaciones y traducciones, incluso cuando éstas son recuerdos íntimos.

Como Downey mismo revela en *Uros I & II* su propio proyecto de descubrimiento y comunicación entre diferencias se muestra utópico. El sujeto que desea comprender otras culturas como objetos cerrados y estables, que pueden ser analizados objetivamente a través de la cámara de video u otra forma de "grafía", entra a formar parte de una conversación y se convierte en un "signo descifrado" por los otros. Es ya bien sabido que esta inversión de papeles forma parte de la crítica post-colonial a la etnografía clásica, donde el observador permanece quieto y objetivo antes los otros, y se ha comentado extensivamente sobre el uso de Downey de su propio material autobiográfico, en la forma de diarios y bitácoras, incluso mezclando las experiencias de sus familiares con su propia narración. Pero en *Video Trans Américas* no es solamente la autoridad del artista como observador pasivo lo que está continuamente siendo desestabilizado, sino también la noción de identidad fundada en una ubicación geográfica y geopolítica determinada.

Si se piensa en la identidad como algo fijo y determinado por un solo lugar, como un enraizamiento en un espacio físico estable, el desplazamiento tanto del autor, sus sujetos y los lugares que habitan, demuestra la dificultad de mantener una identidad absoluta basada en una sola posición espacial. Si conceptos como nación y territorio permiten trazar los contornos de una identidad, éstos mismos se desdobl原因 en la espacialidad vivida de sus habitantes, en los movimientos concretos de aquellos que dan forma a los "pueblos" y cuyos límites se encuentran

en movimiento, dando cuenta de situaciones geopolíticas complejas, interrelacionadas e inestables. Uno de los mejores ejemplos se encuentra en los videos *Uros I & II*: una cultura que vive en el agua, elemento móvil de por sí, en el Lago Titicaca, construyendo islas y casas de juncos que con el paso del tiempo son consumidos por el propio lago, para volver a ser construidos. Si bien los Uros habitan un mismo lugar en el mapa, éste se encuentra en constante fluctuación, como una suerte de heterotopía similar a la visualizada por Foucault. Si bien ni Downey ni los Uros pueden caracterizarse como unos piratas, haciendo del galeón un no-lugar postmoderno, es quizás la noción de viaje e impermanencia asociada a ella, la que permite imaginar un estado de pasaje entre dos o más lugares donde la identidad se construye como flujos de comunicación y contacto.

Las consecuencias políticas de una geografía móvil y de una conciencia doble son múltiples. Estas implican una crítica o al menos una mirada distinta al determinismo absoluto de las localidades, las etnias, las fronteras nacionales y las mitologías de los estados que inventan comunidades íntegras de lo que es múltiple. ¿Qué son las Américas? ¿Cómo se construyen sus fronteras internas? ¿Quién las determina y cómo cambian éstas con el paso del tiempo? En la misma instalación, que se muestra por primera vez en Chile más de treinta años después de su primera exhibición y tras quince años de la muerte del artista, se articulan los paralelos y divergencias de la historia de un lugar. En el video *La Frontera* de 1974, la historia parece repetirse como un juego de espejos: realizado tras un año del régimen militar de Pinochet, en el video Pablo Neruda recita poemas sobre las injusticias que sufren los pueblos ante los militares bajo el presidente Videla en los años cuarenta, mientras aparecen imágenes de mapuches trabajando plácidamente en campos y telares. Pero si tras el paisaje bucólico está el recuerdo de una zona de combate y el movimiento forzado de las tierras ancestrales de sus habitantes, el problema que ha representado la “frontera” para el Estado chileno a través de su historia continua hoy a través de nuevos desplazamientos económicos y sociales. ¿Cruzar la frontera o habitar la frontera? La instalación de Downey sugiere que es en el ir y venir entre aquellos lugares marcados por la frontera donde identidades múltiples, fluctuantes, toman forma, se encuentran y pueden comenzar a dialogar.

Carla Macchiavello
Historiadora del Arte



Panasonic



Panasonic

La Frontera I

La Frontera II



La arquitectura esencial de Juan Downey

En la década de los 70, la ciudad de Nueva York vivió una crisis fiscal que se convirtió en el momento idóneo para la colonización, por parte de los artistas, de zonas transicionales del paisaje urbano. Al pensar más allá del cubo blanco varios artistas también lograron plasmar obras en lugares como el desierto del sudoeste norteamericano, los páramos industriales de Passaic, New Jersey, y comunidades prefabricadas tipo 'Levittown' a lo largo de la América suburbana. Contagiado por el ambiente de agitación metropolitana de la época, Juan Downey se lanzó a lo desconocido y a la tentación del peligro, montando un viaje de investigación a América del Sur y Central. Comparado con lo que sus amigos artistas estaban pensando hacer en ese momento, acabó siendo una ruptura total. En definitiva, con esto el artista mudó de piel.

Juan Downey se distinguía de los otros artistas neoyorquinos porque era chileno. Cuando llegó a Manhattan en 1970 (después de pasar por Washington DC, París y España), el multiculturalismo y el discurso post-colonial todavía no eran temas de vanguardia. Downey encontró su voz en un punto intermedio entre la arquitectura, el diseño y la escultura, y empezó a concentrar sus esfuerzos cada vez más en el video. Había utilizado el video en unas pocas instalaciones hacia finales de los años 60, pero la llegada del Sony Portapak provocó una auténtica revolución en el medio, convirtiéndolo en una herramienta al alcance de casi todo el mundo. Por el hecho de ser tan asequible los artistas adoptaron y explotaron el medio, encontrando en él una herramienta que les permitió competir con la televisión convencional. Grupos de video empezaron a formarse y Downey se sumó a este movimiento, en el que figuraba el colectivo Perception, dedicado a la presentación y a la comunicación de información sobre y para varias comunidades distintas, a través de la televisión por cable.^[1]

Ya para el año 1973 Downey tenía experiencia con video y llevaba tiempo cavilando sobre un proyecto ambicioso, un viaje por las Américas en el que documentaría la vida en distintas comunidades. La misión del proyecto era la de producir un "intercambio cultural" para mostrar las mitologías sociales que conectaban comunidades entre sí, pero que, hasta ese momento, eran casi invisibles al resto del mundo "civilizado". *Video Trans Américas 1973-1979*, entonces, se convirtió en una expedición en dos partes. La primera parte consistía en una serie de viajes por las carreteras de México y Guatemala, Perú y Bolivia, Venezuela y Estados Unidos, y Chile (aunque no necesariamente en ese orden), realizados a lo largo de tres años. La segunda expedición

[1] Juan Downey, *With Energy Beyond These Walls (con energía más allá de estos muros)*, IVAM, Centre del Carme, España, p.94.

fue un retiro de un año en las zonas remotas de la selva tropical amazónica. Estos dos viajes representaron, en parte, una manera de asimilar el “choque cultural” que el artista había estado absorbiendo desde que abandonó Chile en 1961. Aunque Santiago es en esencia una ciudad europea, el “choque” era más bien una referencia a los excesos económicos e imperialistas de los Estados Unidos en relación al resto del mundo, especialmente América Latina. En 1973, la CIA estadounidense orquestó un golpe de estado en Chile, reemplazando al presidente socialista Salvador Allende por la dictadura militar de Augusto Pinochet. Más de una década había pasado desde su partida de Chile y había llegado el momento de reconectar de manera más profunda con su país de origen. Después de todo, fue un viaje que surgió de la necesidad de descubrir sus orígenes más lejanos: “Me di cuenta que ese choque cultural que yo sufría era posiblemente la semilla de una obra artística, y entendí que era importante volver a mis raíces, a lo estrictamente latinoamericano.”^[2] Pero por todo ese afán de vagabundear por el mundo, un afán que produjo muchas obras importantes, lo que Downey llamaba su “centro radiante” era algo que llevaba dentro.^[3]

Para el segundo viaje que realizó entre junio de 1976 y mediados de junio de 1977, Downey abandonó su cómoda existencia en Nueva York para adentrarse en los territorios fronterizos entre Venezuela y Brasil, para vivir primero entre las tribus Guahibo, Piaroa y Maquiritari en el Orinoco Central durante cuatro meses,^[4] y luego entre los Yanomami del Alto Orinoco^[5] durante ocho meses. Su video *The Laughing Alligator* (El caimán con la risa de fuego), grabado entre 1976 y 1977 y editado en 1979, fue emitido ese mismo año por Canal 13/PBS, el canal estadounidense de televisión pública. En esa cinta, realizada con la ayuda de su mujer Marilys Belt y su hijastra Titi Lamadrid, el artista revela lo que le inspiró emprender el viaje en una escena graciosa y levemente narcisista en que finge volverse loco: “Me aburrí de grabar más de las Américas, porque descubrí que me gustaría ser comido por unos indios de la selva amazónica. Por lo menos no conscientemente como un acto de sacrificio, sino como la demostración de la última arquitectura que uno podría habitar, para morar física y psíquicamente dentro del ser humano que me comería al final. Mi deseo de ser comido era tan fuerte que mucho antes, había ritualizado mi encuentro con los caníbales.”^[6] En este momento del video, Downey intenta comer/abrazar su imagen en el monitor de televisión. Elementos cómicos aparte, Downey había llegado a un punto de saturación con su exitoso proyecto *Video Trans Américas*, un impasse que era más psicológico que profesional, pero quería atravesarlo de todas maneras para llegar a otro nivel.

[2] Juan Downey, *With Energy Beyond These Walls* (Con energía más allá de estos muros), IVAM, Centre del Carme, España, p.95.

[3] *Ibid.*, p.118.

[4] La primera parte de este viaje se realizó entre junio y septiembre de 1976. Durante este tiempo Downey estuvo ausente durante tres semanas para asistir a su exposición, *Video Trans Américas*, en el Whitney Museum of Art, en Nueva York, del 30 de septiembre hasta 10 octubre, 1976.

[5] La segunda parte de este viaje se realizó entre noviembre de 1976 y mediados de junio de 1977. Desde mediados de junio hasta finales de agosto la familia estuvo en Caracas, Venezuela.

[6] Juan Downey narrando en *The Laughing Alligator* (El caimán con la risa de fuego), Cortesía de The Juan Downey Foundation y EAI, New York.

Los videos de los meses que Downey vivió entre los Yanomami, grabados hace casi 30 años, captan la tribu y su extraordinaria vida selvática, que ya había empezado a sufrir cambios y que incluso hoy en día debiera estar aún más alterado. En cuanto al trabajo de Downey, las cintas ofrecen un contexto importante para una serie de lo que antes fueron más de cien dibujos que el artista hacía después de su rito diario de meditación. Downey llevaba haciendo meditación desde los veintitantos años. En su diario de Tayeri describe la emoción que sintió al despertarse en la mañana para meditar y “escuchar sonidos de la selva como el único ruido de fondo, cierro mis ojos y encuentro un movimiento dentro de movimiento.”^[7] A pesar de estar aislado en las profundidades de la selva amazónica, Downey vivía entre los Yanomami en una choza más o menos en la periferia de su *shabono* (vivienda circular comunal). Como extranjero, sobre todo un extranjero con cámara de video y otros accesorios propios de la “civilización”, era un objeto de curiosidad e interés constantes. En su diario escribió: “La falta de soledad te puede volver loco. Los Yanomami me rodean, golpean a la puerta de mi pequeño rancho, se asoman por la ventana, o bien me miran fijo cuando leo. No pueden entender cómo, por qué, yo, a veces quiero estar sólo. Ellos solicitan mi constante atención. Quieren objetos, promesas. Llegan al extremo de regalarme su comida para luego pedírmela, y sentir la honra de haber recibido de mí esa rara ofrenda como duplicada por un espejo: el reflejo de un don.”^[8] Sin poder estar sólo, siempre dando de sí, en algún modo soltándose a la cultura de los Yanomami, Downey tenía que encontrar una manera de retirarse pacíficamente. La meditación resultó ser el medio para ese fin y fue un proceso de conectarse a lo que él identificaba como “todo lo desconocido” algo que, lógicamente, le producía un “deseo insaciable”.

Mientras meditaba, la imagen que Downey describe es la de “una esfera que alumbraba sin calor, sin cambio, constante en su misterio”.^[9] Más adelante lo describe como una luz que viaja desde el centro de su cráneo hacia abajo hasta penetrar la piel. La luz adquiere la forma de un líquido saturado y denso, a través del que quiere penetrar y viajar dentro. En este sentido los dibujos representan una forma de canalizar esos sentimientos elusivos, producidos por las sensaciones que rodean su conciencia. También son una manera de sujetar, sobre una superficie bidimensional, una proyección de lo que es esencialmente de otro mundo, incontrolable para todos menos para los maestros de meditación.

El espíritu investigativo con que Downey contemplaba América Latina y los Yanomami en particular, fue co-extensivo con su propio análisis interior, logrado a través de la meditación. No sólo registró sus experiencias meditando o grabando a los Yanomami, sino que también les dio una forma estética, y descubrió en el proceso que los dos proyectos paralelos lograban el

[7] Juan Downey, *With Energy Beyond These Walls (Con energía más allá de estos muros)*, IVAM, Centre del Carme, España, p.339.

[8] Un extracto de su diario, Tayeri, jueves 10 de marzo 1977, citado en Juan Downey, *With Energy Beyond These Walls (Con energía más allá de estos muros)*, IVAM, Centre del Carme, España, p.152.

[9] Juan Downey, *With Energy Beyond These Walls (Con energía más allá de estos muros)*, IVAM, Centre del Carme, España, p. 339.

mismo objetivo: una síntesis de la vida cultural de los Yanomami en su hábitat natural, que sedesplomaba hacia una visión única y unificada, aunque sumamente abstracta, de su universo/cosmología. Habiendo escrito todo esto, está claro que los videos, aparte de ser entretenidos e informativos para los Yanomami, dado que contaban cosas sobre ellos y sus tribus vecinas, estaban dirigidos principalmente a un público internacional, de países desarrollados. Downey tenía un propósito político, que resulta evidente en videos como *The Abandoned Shabono* (El shabono abandonado). Los dibujos, por otra parte, son libres. Ofrecen un descanso y un alivio, lejos de los conflictos y las contradicciones que deberían haber pesado sobre su conciencia y corazón por el mero hecho de estar allí, un hombre con cámara del mundo industrializado.

Los dibujos que Downey hizo en la selva son variados en términos de forma. Algunos son círculos dobles, como dos células en proceso de separación o dos fetos comenzando a unirse, mientras que otros son elípticos, otro tiene la forma de un huevo, y otro, titulado *Perfil de Energía* (*Energy Wave*) tiene una forma irónica, como una versión muy estilizada de la repetición vertical que puede producirse en la pantalla de un televisor, pero también evoca los motivos de ríos y serpientes que los Yanomami usan para pintar el cuerpo. Intencionado o no, estas obras gozan de cierto sentido del humor, especialmente los dibujos hechos con plumas que son tan livianos y fantasiosos como los pájaros de sus orígenes, y que también se ven reflejados en las expresiones juguetonas de los Yanomami que Downey plasmó en sus cintas.

La mayoría de los dibujos exhiben la clásica forma circular que se remonta a una imagen residual sostenida durante la meditación y luego transferida al papel. El rito de hacer los dibujos después de cada sesión de meditación es, de por sí, una especie de meditación sobre la meditación, una impresión que la memoria produce de una imagen mental dominante, liberada, casi como si el dibujo fuera una cosa dispensable o, más precisamente, un proceso en busca de una salida. Sin embargo, este gesto de soltarse y/o visualizar el cuadro interior de manera espontánea se complica por el rigor con que la imagen es registrada.

Primero habría que señalar que Downey tenía que trabajar con hojas de papel rectangulares que su mujer Marilyns le traía desde Nueva York. En general trabajaba con el papel orientado horizontalmente, un formato igual a lo que vemos cuando soñamos. Como seres verticales, contemplamos el mundo y vemos el horizonte, pero al meditar ese horizonte se va achicando hasta centrarse en un solo punto. Irónicamente, las espirales se vuelven cada vez más notorias debido al arrastre horizontal del papel. Al estudiar los dibujos, inmediatamente nos dan la impresión de que podría haber más —que los tonos de blanco y amarillo, que brillan desde el centro, son infinitos debido a que muchas veces Downey dibujaba hasta el borde de la hoja.

Si los videos de Downey solían tener un propósito político, sus dibujos de meditación ocupan el lado más generoso y liberal de su producción. Sin embargo, a pesar de sus cualidades aparentemente informales, Downey era muy puntilloso en su método de elaborarlos. En casi

todos los casos usaba un compás hecho de juncos para determinar el comienzo, si el centro estaba literalmente en el medio del papel o a un lado, como en los dibujos *Ushi*, *The Light* (La luz), *Meditation* (Meditación) y *Above* (Arriba). Y en la mayoría de los dibujos no hace un solo punto sino cuatro, como un cuadro o un prisma, tal vez para establecer los cuatro rincones del universo de los que nace un espiral. Los puntos del compás perforan el papel de dibujo, fijando las anclas sólidas de las que el dibujo a mano alzada puede comenzar. Las líneas se trazan con lápices de colores que avanzan despacio, con sumo cuidado. Por un lado las líneas de Downey parecen estar buscando una salida de un laberinto sin fin y por otro lado, una manera de encerrarse en ello. Son travesías hacia fondos oscuros y concentrados de negro y azul profundo, que luego, sin previo aviso, se abren para convertirse en círculos giratorios de blanco y amarillos vibrantes con dejos de los rojos y verdes encontrados en la naturaleza —como en las mismas plumas que el artista usaba para dibujar.

Con pocas excepciones estas espirales no tardan en convertirse en vórtices, algunos con bordes nítidos y otros que se van borrando. Al verlos, volvemos a pensar en la secuencia de *The Laughing Alligator* (El caimán con la risa de fuego), en la que una mujer Yanomami teje una canasta muy compleja de juncos largos y finos. Levantada como si fuera un escudo, la canasta revela sus diseños de ángulos agudos que también figuran en algunos de los dibujos de Downey. Desde esta visión microscópica de un refinado objeto funcional esencial a la comunidad Yanomami, abrimos nuestra lente a la vista macroscópica o aérea del shabono, cuya arquitectura se repite en los diseños domésticos de los Yanomami y en su ornamentación corporal, sobre todo en la corona de la cabeza afeitada y expuesta al cielo. Arquitecto de profesión, Downey se fascinó por las viviendas comunales, esos círculos cerrados diseñados para proteger a las familias en caso de guerras entre tribus, y para reflejar la estructura infalible de su cosmología. Tanto en sus dibujos como en sus videos Downey registra muy hábilmente todas las relaciones que ve, desde lo más grande hasta lo más pequeño, y la manera en que vibran con propósito y visión.

Antes de emprender su viaje a la selva amazónica, Downey había oído hablar de las costumbres caníbales de los indígenas, pero al llegar descubrió que el rumor no era cierto. En realidad son endo-caníbales y comen sus muertos sólo después de la cremación (en un polvo pulverizado mezclado con una sopa de plátano), del auténtico amor y respeto que sienten por el pariente desaparecido. El espíritu del muerto sigue vivo a través de sus descendientes, de la misma manera que los espíritus de la cosmología Yanomami son encauzados a través de sus chamanes. Antes de su viaje por el Orinoco, Downey habló de la idea de ser consumido por los indígenas, y de su deseo de estar dentro de un ser que lo había comido. Downey reconoció las correspondencias triangulares entre la meditación, los ritos fúnebres de los Yanomami, y la habilidad que tenían sus chamanes para canalizar los espíritus a través de las alucinaciones.

En la meditación la respiración, igual que el espíritu, viaja por el sistema circulatorio del cuerpo, consumiéndolo metafóricamente. El espíritu se expresa antropomórficamente en el chamán; en la meditación, la respiración se transmite por una proyección cerebral más concentrada. Los dibujos de Downey logran captar el corazón espiritual de los Yanomami y las estructuras culturales que habitan. Estos dibujos, entonces, son la “arquitectura esencial”.

Valerie Smith
Directora de Bellas Artes,
Cine y Nuevos Medios,
House of Cultures of the World.
Berlin.



video trans américas







Onandagas, Cherokees, Navajos, Apaches, Hopis, Aztecas, Olmecas, Mayas, Incas, Mapuches y Alacalufes, comparten una naturaleza, una muerte y un tiempo comunes. Un indígena de las Américas estaba acostumbrado a contemplarse a si mismo reaccionando a su propia cultura, y a enriquecer los procesos espirituales mediante un diálogo con lo desconocido. Este mito se vuelve contemporáneo en el viaje a caballito que supone la televisión de circuito cerrado: observarse a uno mismo observando, aumenta la concentración de la mente.

Llegando a la frontera mexicana, 20 de julio, 1973



New York / Texas

New York/Texas I: 1973. Video 10 min. B/N. Sonido.
New York/Texas II: 1973. Video 10 min. B/N. Sonido.



Yucatán / Guatemala

Yucatán: 1973. Video 28:09 min. B/N. Sonido
Guatemala: 1973. Video 27:32 min. B/N. Sonido



LA MEMORIA DE
LAS ANSIEDADES
DE CUANDO CHICO



Lima / Machu Picchu

Lima: 1973. Video 28 min. B/N. Sonido
Machu Picchu: 1974. Video 28 min. B/N. Sonido



Cuzco

Cuzco I: 1974. Video 20 min. Color. Sonido.
Cuzco II: 1974. Video 20 min. Color. Sonido.



Nazca

Nazca I: 1974. Video 21 min. B/N. Sonido.
Nazca II: 1974. Video 21 min. B/N. Sonido.



Uros

Uros I: 1973 - 74. Video 20 min. B/N. Sonido.
Uros II: 1973 - 74. Video 20 min. B/N. Sonido.



La Frontera

La Frontera I: 1974. Video 14 min. B/N. Sonido.
La Frontera II: 1973. Video 14 min. B/N. Sonido.

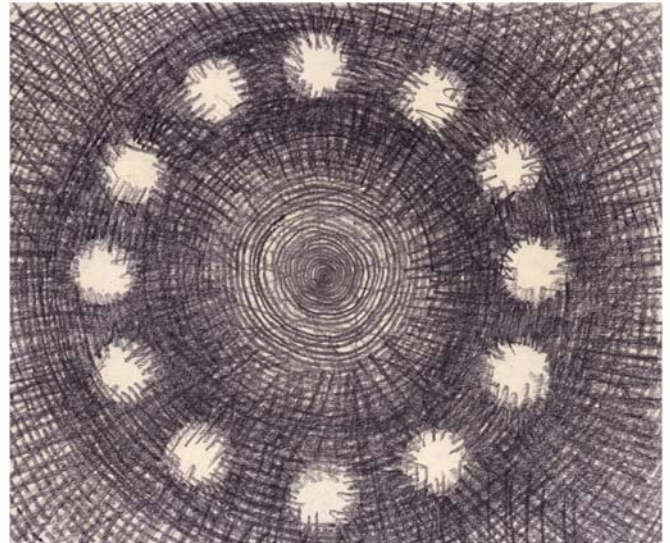
Yo, el agente del cambio, manipulando el video para descodificar mis propias raíces, había sido descifrado para siempre, y me había convertido en un verdadero vástago de mi tierra, menos intelectual y mas poético.

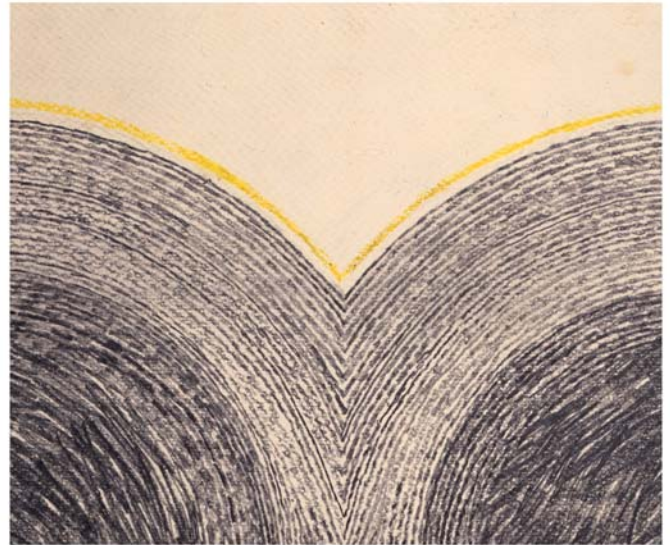
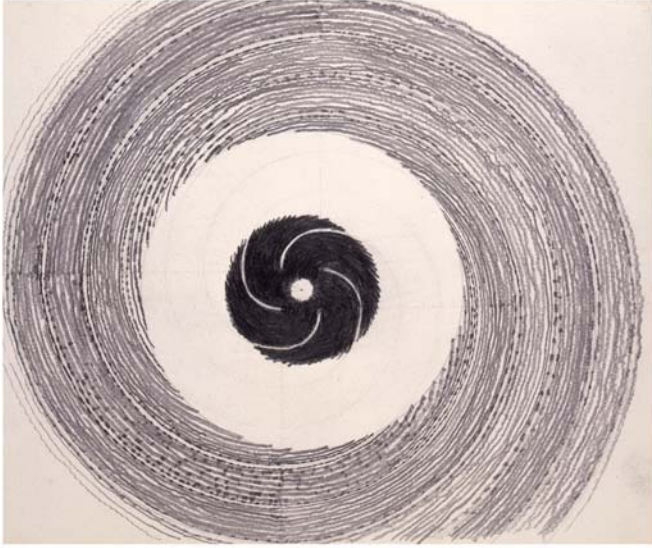
¡Se había alcanzado un nivel inesperado entre esos extraños caminos del corazón!

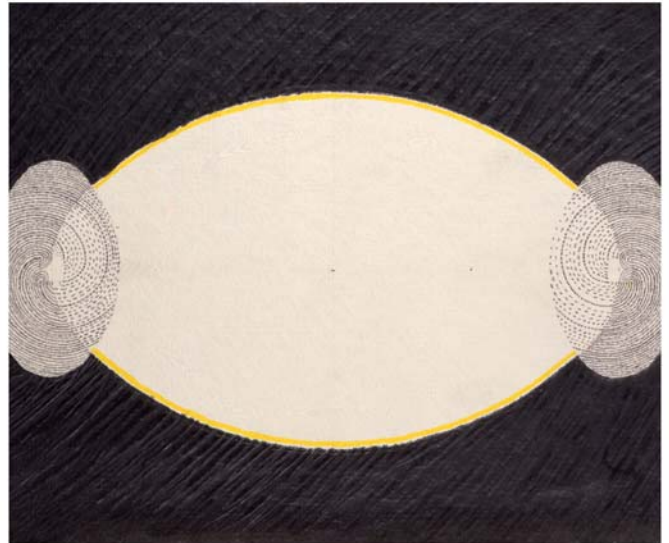
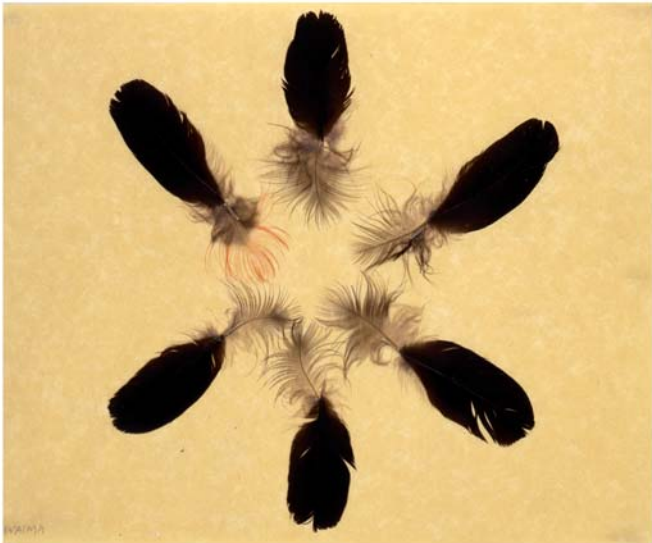
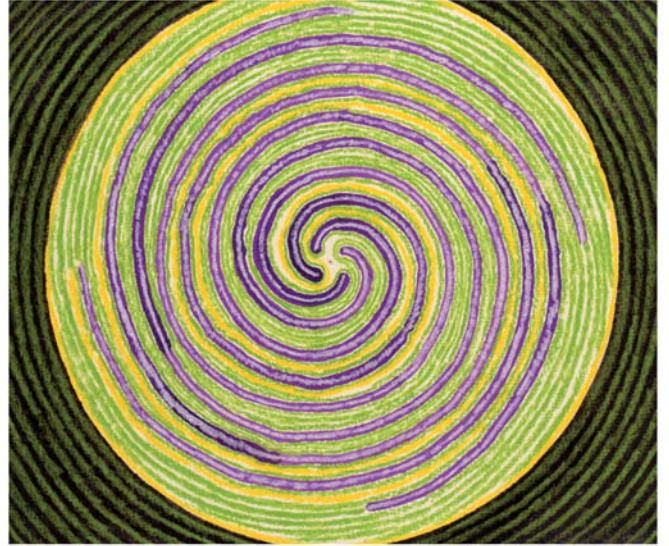
Nueva York, mayo 1975

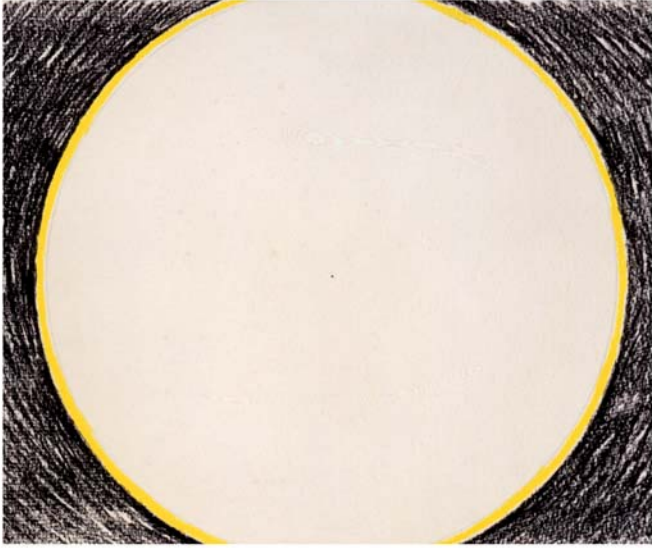
Juan Downey
dibujando
con los yanomami.

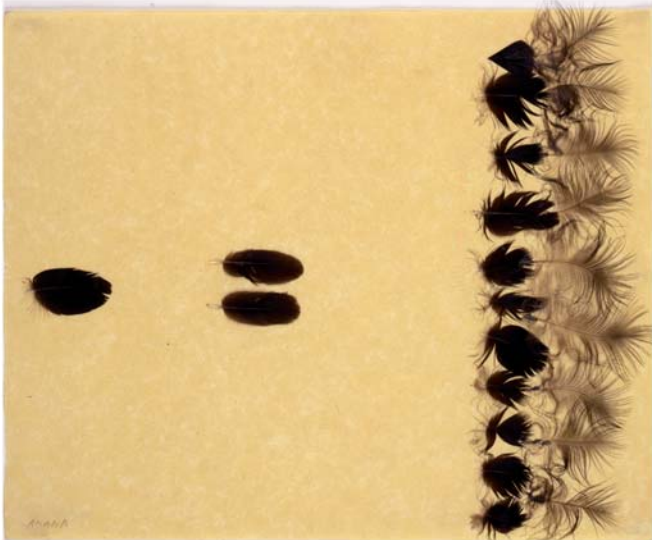
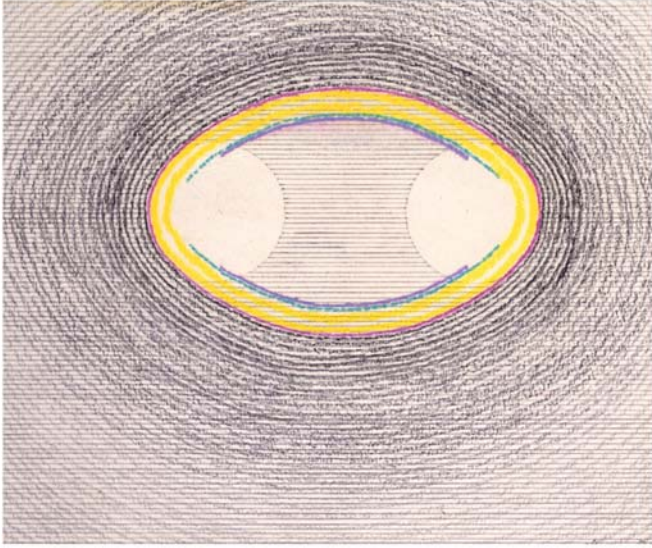
Quiero entrar en el blanco espacio de mi conciencia vacía.















quiero entrar en el blanco espacio de mi conciencia vacía
JD

Juan Downey

1940 Nace en Santiago, Chile, 11 de mayo

1960 Se licencia en Arquitectura en la Universidad Católica de Chile

1961 - 62 Viaja a Barcelona y Madrid, poco después se traslada a París.

1962 Estudia en el Atelier 17 de S.W. Hayter. Allí conoce a Roberto Matta, Takis, Julio Le Parc y Eugenio Téllez.

1965 - 69 Se traslada a Washington DC, e imparte clases en la Corcoran School of Art. Durante estos años realiza sus esculturas electrónicas. En 1968 comienza a experimentar con video.

1969 Se traslada a Nueva York y comienza a trabajar en el Pratt Institute, School of Architecture, como profesor de Diseño en el Escuela de Arquitectura y como profesor asociado en el Departamento de Medios Audio Visuales. Realiza su primera instalación de CCTV en el Smithsonian Institute, Washington DC.

1970 - 72 Se introduce en el vídeo de pleno, gracias a su colaboración con el colectivo de video comunitario Raindance.

1973 Se siente muy afectado por el golpe de estado en Chile el cual influirá en gran parte de su obra posterior. Inicia la serie Video Trans Américas que le lleva a viajar por todo el continente americano.

1976 - 77 Se traslada con su familia a la selva Amazónica para convivir durante un año con diferentes culturas indígenas, especialmente con los Yanomami. El resultado de dicha convivencia va a ser una serie de videos de incuestionable valor para la historia de la vídeo-creación y la antropología visual.

1980 Inicia una gran serie de videos monocanal titulada The Thinking Eye, compuesta principalmente por The Looking Glass, Information Withheld, Shifters, y J. S. Bach. Se trata de un proyecto concebido para la televisión pública donde sistemas de análisis interpretativos —lingüísticos, psicoanalíticos, históricos o semióticos— son aplicados a las creaciones, tradiciones o mitos históricos de la cultura occidental.

1989 Realiza Bachdisc, un vídeo-láser interactivo que desarrolla los temas musicales de J.S. Bach.

1990 Inicia una última serie de videos titulada Hard Times and Culture, relativa al nexo de unión entre la creatividad cultural y las relaciones económicas, políticas y sociales de ciertas ciudades en épocas concretas de decadencia. Sólo llegó a realizar la primera parte "Viena, fin-de-siècle".

1993 Fallece en Nueva York el 9 de junio.

BECAS Y PREMIOS (selección)

1958 Primer Premio Federación de Estudiantes, Facultad de Arquitectura y Bellas Artes. Universidad Católica, Santiago de Chile.

1960 Mención Honorífica, Premio del LXXIV Salón Oficial, Dibujos y Grabados, Universidad de Chile, Santiago de Chile.

1964 Primer Premio de Calcografía, III Festival Internacional de Grabado, Casa de Las Américas, Cuba.

1971 y 1976 The John Simon Guggenheim Foundation, Nueva York.

1972, 1976, 1982 y 1984 C.A.P.S., New York State Council on the Arts, Nueva York.

1973, 1974 y 1986 Center for Advanced Visual Studies, M.I.T., Massachussets.

1974, 75, 76, 80, 82, 84, 87 y 92 Media Arts: Radio/Film and T.V. Individual Artist, National Endowment for the Arts, Washington D.C. New York State Council on the Arts. Nueva York.

1975 Artists in Residence, SYNAPSE, Syracuse, Nueva York.

1978 WNET/13, TV LAB, Artist in Residence, Nueva York. SYNAPSE, Artist in Residence, Syracuse, Nueva York. WXXI/21, Artist in Residence, Nueva York y New York State Council on the Arts, Nueva York.

1981 y 1989 The Rockefeller Foundation, Video Fellowship Award, Nueva York. New York State Council on the Arts, Nueva York.

1982 Arts Programming for Television, American Film and Video Festival, Nueva York.

1983 Primer Premio, Festival de Cine y Video, San Sebastian.

1984 Festival de Video de Río de Janeiro, Tucano do Plata, Río de Janeiro.

1985 Kalterborn Foundation, Massachusetts. Athens International Video Festival, Athens, Ohio.

1987 American Film Institute & National Video Festival, Los Ángeles. 6th Daniel Wadsworth Video Competition, Hartford Arts Center, Connecticut. American Film and Video Festival, NY.

1988 Independents Awards, Australian Video Festival, Sidney.

1989 Blue Ribbon Award, American Film and Video Festival, Nueva York.

1994 Beca Fondart, Ministerio de Educación de Chile, Santiago de Chile.

2001 La Biennale di Venezia, 49 Esposizione Internazionale d'Arte, Excelencia en Arte, Ciencia y Tecnología.

2006-07 Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

The intersected gaze: Diasporic consciousness in Juan Downey's *Video Trans Américas*

In the oeuvre of Chilean artist Juan Downey, the map functions as a kind of visual architecture, translating spaces and topographic information through flat representations, and using a series of displacements to manifest a double gaze. Downey's videos, maps and installations offer a diasporic perspective on the "double consciousness" that is formulated through an experience of coming and going, a real or metaphoric journey between two or more places, describing processes of migration, translation and instability as articulators of identity. It is a double consciousness that also articulates for the Americas political spaces and spatial politics that are in a state of constant definition and motion.

The untitled map from 1973 that opens the show not only expresses the three thematic elements of this exhibition—videos, maps, and meditations—in their respective display via a monitor, a vision in silhouette of the Americas, and concentric circles, but it also becomes a representation, to scale, of the first part of Downey's *Video Trans Americas* project. Between 1973 and 1974 Downey made a number of trips through Central America, North America and Chile, finishing up in 1975 with itineraries through Peru and Bolivia, in an idealistic attempt to open the lines of communication and dialogue between the people of the Americas through a kind of roving technology. This, in principle, was how Downey conceived of *Video Trans Americas*, as a spatial and visual vehicle for connecting communities that were culturally quite far removed from one another, creating a mobile map with video images that he would show to all the communities he visited. The physical encounter between the artist in his improvised role as anthropologist and these different communities was intended to create spaces for contact between them, to encourage an awareness of the multiplicity of positions and temporalities that exist within a single continent. In this exhibition's drawing the original idea of communication that runs through *Video Trans Americas* is expressed through the multiple lines and cables connecting the different American landmasses, suggesting multi-directional energetic exchanges all across the continent.

However, while the map does seem to embody the idea of communicational feedback that the emergence of video seemed to place within the grasp of artists in the 1970s, the video medium also suggests that every act of communication is a form of mediation, a transformation of enunciated material. In the drawing, a series of tubes connect a conventional depiction of the American continent to an image of the same continent displaced horizontally on a television monitor. Translated two times over by a change in both medium and orientation, the image of the Americas that Downey suggests is that of a fall from the supreme heights of the north, a descent that is not replaced by its southern version, inverted and redeemed in the style of Torres García. The displacement effected by Downey's piece is of another order, for it criticizes the dependent nature of modern Latin America and the centers of legitimization that deny this by simultaneously assuming a number of different positions on the maps. Belonging quite a little and yet quite little to each of these places, Downey's work cultivates the position of a pendulum that cannot be resolved in dialectic form through a third category. On the other hand, both the map and the videos that comprise the *Video Trans Americas* installation give rise to a kind of double dwelling, the possibility of a gaze that is both inside and outside, looking at itself and looking at others, inviting us to envision a transversal model of cultural flux that evokes the variety of the continent.

Displacement is a key concept in Downey's work, and the aforementioned drawing has much in common with the map series entitled *Continental Drift*. The notion of drift suggests a kind of aimless wandering, similar to the state of concentration and receptiveness required for meditation—it is a kind of wandering that bleeds into the physical environment of the installation like a territory yet to be explored. The theory of continental drift describes the ever-changing shapes of the continents, which at some point thousands of years ago were a single continent, and this piece suggests that its maps are ever-changing forms of spatial representation. Downey's map is a system not of fixed but of variable representations, identifying reference points for spatial orientation but rejecting and displacing them, as well. The identity of the map and the places on it change depending on the location of the artist and the people who are observing it. As Downey himself explains in the video *Yucatan*, some indigenous

people in Mexico believe that a place is identical to itself but susceptible to change because it is determined by circumstance. Because of this, Western notions of orientation and measurement lose their functionality and meaning.

A place is one and many at the same time, with past and present coexisting inside that place. In the *Lima-Machu Picchu* videos, the stone of the Incan mountain city seems immutable, static and eternal, in contrast with the contemporary political events unfolding in the main plaza of Lima. But that stone also belongs to the ruins, to that dead civilization whose greatness was slowly ravaged by time, tourists and natural processes of entropy. And so, in the very epicenter of South American colonial ambitions, of an opulent past that is revealed in the carved balconies surrounding the cathedral, Downey's camera follows the movements of the workers who, in 1971, hoisted banners and waved placards in protest of the government, while the fixed image of Machu Picchu acts as a visual and temporal counterpoint on the adjacent monitor. Downey juxtaposes the vanity of the local and foreign empires that clashed in the 16th century and continue to coexist even now, even though the colonial enterprise has transformed somewhat into a newfangled version of capitalism and globalization.

In *Lima-Machu Picchu* the history of colonialism in South America reveals itself to be continuous and mutating, a history of internal and external subjugation that, to this day, re-enacts in a post-industrial context the same enterprise of control—control of space, of markets, or of the flow of people and nature. The colonial endeavor may well have begun as a quest to civilize people by brandishing the powerful weapon that is the flag of Christ, as is suggested at the beginning of *Cuzco I & II*, in which a little girl dances to the rhythm of the song "Onward Christian Soldiers", while the images of the city of Cuzco expose the persistent and contradictory effects of Christianity's global enterprise as they chronicle the everyday comings and goings of the city's inhabitants. Walking past the whiteness of the Spanish limestone, which is superimposed upon the massive presence of the Incan stone, we see indigenous people, "mestizos", and blue-collar workers—the other side of the colonization project. It is a colonization that comes not only from the outside, but also from inside the post-colonial countries, through a kind of inverted replica of the external model: indigenous people, minorities, and women, among other groups, have been part of an internal subjugation in the Americas, the product of enlightened republican initiatives that excluded them from their progressive history and laws. Despite all this, these are the people who transform the entrance to the cathedral into an informal market and a center of social activity that, though transplanted, excluded from the citizenry of the new nations, and neutralized beneath a homogenizing ethnic moniker, manage to find alternative modes of socialization and interchange. In Downey's videos, the colonization instinct continues to manifest itself in the present day, moving in every direction, the result of convergence and conflict wrought by differences with respect to time, economy and world vision that have continued to reveal themselves in that interstitial space that the Americas seem to be.

The *Video Trans Americas* installation and videos are riddled with references to the plurality of perspectives generated by displacement. This is made manifest by the way the map of the Americas is transferred from computer to gallery floor (originally exhibited at the CAM in Houston, in 1976), by the translation of real-life physical landscapes into moving images of light, and by their topographic displacement through the monitors in the gallery space, but the installation also corporalizes the concept of transfer by drawing the viewer into the creation of his own journeys. It is this performative element on the part of the viewer that forms part of the "double consciousness" (I am borrowing Paul Gilroy's concept here) that is present in Downey's work, a simultaneous consciousness of more than two positions, the result of displacement. And while Gilroy's use of the term alludes to a diaspora that is racialized across the Atlantic and the experience of an interstitial space between nations that attempt to define fixed identities, the concept of double consciousness helps to formulate a kind of perception and understanding of various spaces and times simultaneously. In contrast to the Russian cinematographic "montage" and its desire to produce a synthetic third category, double consciousness reveals a middle ground of flux in which contact is difficult to divide.

The installation's invitation to involve the body and the gaze in a simultaneous division, suggests a conversation between different kinds of knowledge. In *Nazca I & II*, a man walks down the path created by lines in the arid floor of the Peruvian plain, footsteps that can only be fully appreciated from the sky above. While the human body offers a reference for understanding the lines that advance horizontally, immersed in the phenomenological experience of space, on the other monitor an airplane is forging its own path in the sky, flying again and again

over the shapes stretching out across the ground. While the video does bring to mind the Robert Smithson video of "Spiral Jetty", in which Smithson's shots of his own work are interrupted by shots taken from a small airplane, in Downey's installation the division of the images between the two monitors underscores the discrepancy between the scales and variation of a single object, and its meaning, which is the product of a body's position. And while the fundamental breakdown between body and mind in the Western world is expressed in the video through vertical and horizontal perspectives, it is the lines in Nazca that question the superiority of both of these two positions, subverting their capacity to establish themselves as the hegemonic gaze.

The videos in the first part of *Video Trans Americas* lodge a criticism of the predominant enlightened rationalism and the way it articulates the perception of reality through linear, discreet planes. In the installation, this criticism is formulated through a de-construction of video as a mechanical apparatus capable of reproducing reality in a unique and objective manner, insisting upon a broken, bifocal and scattered gaze. The notion of stereo perception, based on the manner in which the human eyes are positioned side by side on the front of the head, and the way the images of an object seen from different angles are processed in the mind simultaneously, producing a single, three-dimensional image, was an important element of the process of editing these videos after Downey returned from South America in 1976. Already in *New York/Texas I & II*, from 1974, the urban landscape of New York and the American south are shown from different angles on two channels. The images are divided between the frame provided by a car cruising down a road –the symbol of the rapid, linear nature of modern industrial development—and an unhurried, human perspective that travels over landscapes and captures, thanks to its aptitude for the inopportune, the existence of liminal social groups within the cosmopolitan city. This perceptive division is heightened in the videos taken in South America, as if the history of the continent could only be told in fits and starts, with two or more eyes that need to be in constant movement, seeing double all the time.

In the videos *Cuzco I & II* and *Inca I & II*, the balance between synchronization, counterpoint and difference becomes more complex. The images that appear simultaneously on the two monitors are varied, but they are also interconnected thematically and formally, both in their repetition as well as their differences. In Downey's videos, iteration is always variable or never seems to be the same, either in terms of the angles of the different shots of a single object or in the untimely appearance of the same image on one or the other monitor. The landscape of valleys, terraces and mountains in Ollaytantambo and Pisac, the faces of their inhabitants, their jobs and their customs are composed and decomposed continuously, interrupted by bands and gray areas, denying the possibility of reconstituting a single image of a place. This diachrony and bifocality can be interpreted as metaphors for the Americas and the places Downey visited, spaces that might be categorized as static and traditional within progressive economic parameters, but that nonetheless reveal, both in their diversity and in their discordance with respect to the modern notion of progress, the coexistence and the contact between multiple realities that is sometimes friendly and sometimes violent.

Some might accuse Downey and the first part of *Video Trans Americas* of employing a patriarchal gaze with respect to the object of the videos, or of assuming a neo-colonial attitude in his quest to capture an essence of each place, each village he visited. The landscapes of the Yucatan, Guatemala, Cuzco and Lake Titicaca may be viewed as idyllic postcards of a past that is trying to resist the ravages of modernization, pastoral landscapes of origins that the immigrant artist nostalgically yearned for. In *Cuzco I & II*, Downey expresses nostalgia for his childhood, when he would watch foreign movies that suggested visions of a perfect, utopian world to him. In the video, the images of Cuzco and its inhabitants seem to heighten the sensation of a past that is either lost or endangered and which the narrator acknowledges, whether through the artificial, sepia-tinted colors that Downey used to dye the images, or the way the camera lingers so long on the faces in the urban landscape. The sepia tints, however, which recall the photographs of yesteryear, acknowledge their own artifice, revealing how the past can be recovered through a process of mediation and translation, even in the case of very private memories.

As Downey himself reveals in *Uros I & II*, his own project of discovery and communication between different entities proves to be utopian. The subject that wishes to understand other cultures as closed, stable objects that may be analyzed objectively through video or other form of "graphy" begins to take part in a conversation and becomes a "deciphered sign" for others. It is common knowledge that this role reversal is part of the post-colonial critique of classic ethnography, in which the observer remains still and objective in front of his subjects, and much

has been said about Downey's use of his own autobiographical material, in the form of diaries and journals, even bringing the experiences of family members into his own narrative. In *Video Trans Americas*, however, the authority of the artist as observer is constantly being destabilized, as is the notion of identity based on a given geopolitical and geographic location.

If we think of identity as something fixed, something determined by a single place, like a rootedness in a stable physical space, the displacement of the author, his subjects and the places they inhabit, show how very difficult it is to maintain an absolute identity based on a single spatial position. While concepts like nation and territory allow us to sketch the contours of an identity, these very same contours begin to break apart in the living spatiality of their inhabitants, in the concrete movements of those who give meaning to "nations", revealing that the borders of these identities are in constant flux, suggesting geopolitical situations that are complex, interrelated and unstable. One of the best examples of this can be found in the videos *Uros I & II*: this is a culture that lives in the water – a naturally mobile element—in Lake Titicaca, building islands and houses made of reeds that, as time goes by, are absorbed by the lake and then built anew. And while the Uros may inhabit the same spot on a map, it is a spot that is in a constant state of flux, like a kind of heterotopia, similar to the one Foucault envisioned. And while neither Downey nor Uros can call themselves pirates, turning their galleon into a postmodern non-place, it is perhaps the notion of voyage –and the impermanence associated with it—that facilitates the image of a kind of passage between two or more places where identity is constructed through streams of communication and contact.

The political consequences of a mobile geography and of double consciousness are many. They imply a critique or, at least, a new way of looking at the absolute determinism of localities, ethnicities, national borders and the mythologies of states that invent singular communities out of what is, in reality, multiple. What are the Americas? How are their internal borders defined? Who decides what they are and how do they change over time? The same installation that is now on display in Chile for the first time, more than thirty years after its first exhibition and more than 15 years after the death of the artist, once again articulates the parallels and variations of the history of a place. In the 1974 video *La Frontera*, history seems to repeat itself, like a game of mirrors: in this video, created the year after Pinochet's military regime came to power, we see Pablo Neruda reciting poems about the injustices people suffered at the hands of the military under President Videla in the 1940s, followed by images of Mapuche Indians working peacefully in fields and on looms. But if behind the bucolic landscape lies the memory of a combat zone and forced exile from ancestral lands, the problem that the "border" has represented for the Chilean state all throughout its history continues to persist, through new forms of social and economic displacement. Cross the border or camp out on it? Downey's installation suggests that it is by moving back and forth between those places along the borderline where multiple, fluctuating identities take shape, that people may come together and begin a dialogue.

Carla Macchiavello
Art Historian

The Ultimate Architecture of Juan Downey

The 1970s witnessed a fiscal crisis in New York City that became the perfect moment for artists to colonize transitional areas of the urban landscape. Thinking outside the white cube also led artists to locate work in places like the desert of the Southwest, the industrial wastelands of Passaic, New Jersey and Levittowns across suburban America. In keeping with a general metropolitan restlessness, Juan Downey embraced the unknown and the possibility for danger by planning an investigative trip to Central and South America. It proved to be a radical departure from what his colleagues had entertained. It was a shedding of the skin.

Juan Downey distinguished himself from other New York artists because he was Chilean. When he arrived in Manhattan in 1970 (by way of Washington, D.C., Paris and Spain) multiculturalism and post-colonial discourse had yet to become forefront issues. Finding his voice somewhere between architecture, design and sculpture he began to concentrate on video. He had used video in a few installations in the late 1960s, however, the invention of the Sony Portapak brought on a revolution, making the medium accessible to virtually everyone. The relative affordability of the medium enabled artists to use it with frequency and ultimately permitted them to compete with conventional television. Video groups began to form. Downey became part of this movement that included the collective, Perception, dedicated to the presentation and communication of information about and for various communities through cable television.^[1]

By 1973 Downey was well versed in video and had been ruminating on an ambitious project to travel throughout the Americas documenting different communities. His mission was to produce a “cultural exchange” to show the social mythologies that connect one community with another, but which had been, up to that point, virtually invisible to the rest of the “civilized” world. *Video Trans Americas, 1973–1979* became a two-part expedition. The first part consisted of several separate long road trips that took place over a three-year period through Mexico and Guatemala, Peru and Bolivia, Chile, Venezuela and the United States (although not necessarily in that order). The second expedition was an one year retreat into remote areas of the Amazonian rainforest. These two trips were in part a means of dealing with the “cultural shock” he had absorbed ever since he left Chile in 1961. Although Chile is essentially a European city, “the shock” he referred to was directed at the economic and imperialist excesses of the United States in relation to the rest of the world and South America in particular. In 1973 the CIA launched a coup in Chile replacing the Socialist president, Salvador Allende with the military dictator Augusto Pinochet. More than a decade had passed since he had left Chile and it was time to reconnect more profoundly with his native country. Ultimately, it was a trip conceived out of the need to discover his earliest origins: “I realized the cultural shock I suffered could possibly be the seed of a work of art, and I understood it was important to return to my roots, to what was strictly Latin American.”^[2] But for all his wanderlust that produced great works what Downey called his “radiant centre”^[3] was just inside of him.

On Downey’s second tour, which he made between June 1976 and mid-June 1977 in two trips, he left his comfortable existence in New York for the border lands between Venezuela and Brazil to live first among the Guahibos, Piaroas and Maquiritari tribes in Central Orinoco for four months^[4] and finally for eight months among the Yanomami in Upper Orinoco.^[5] In his video, *The Laughing Alligator*, (shot in 1976-77. Edited and broadcasted on PBS channel 13 in 1979), made with the assistance of his wife, Marilyns Belt and his step-daughter, Titi Lamadrid, he revealed his motivation for the trip in a funny slightly narcissistic scene where he pretends to go crazy: “I got bored of shooting any more of Americas, because I discovered I would like to be eaten up by some Indians of the Amazon rain forest. Not as a self-sacrifice consciously at first, but as the demonstration of

[1] Juan Downey, *With Energy Beyond These Walls*, IVAM, Centre del Carme, Spain, p. 329.

[2] Juan Downey, *With Energy Beyond These Walls*, IVAM, Centre del Carme, Spain, p. 330.

[3] Juan Downey, *With Energy Beyond These Walls*, IVAM, Centre del Carme, Spain, p. 334.

[4] The first leg of the trip was made between June, 1976 through September, 1976. Downey was absent for three weeks during this time to be in New York for his exhibition, *Video Trans America*, Whitney Museum of American Art, September 30 – ? 1976.

[5] The second leg of the trip was made between November, 1976 through mid-June, 1977. In mid-June, July and August the family was in Caracas Venezuela.

the ultimate architecture to inhabit, to dwell physically and psychically inside the human being that would eventually eat me. I so ardently desired to be eaten up that long before, I had ritualized my encounter with the cannibals.”^[6] At this moment in the video, Downey attempts to eat/embrace his image off the TV monitor. His comedy aside, Downey had reached a saturation point with his successful V.T.A. project. One that was marked by more of a psychological impasse than a professional one, and he desired to push through it to another level.

The videos from Downey’s months with the Yanomami, taped almost 30 years ago, capture their extraordinary life in the rainforest, which had already begun to change and must be even more altered today. In terms of Downey’s work, the tapes provide an important context for a series of what were once over one hundred drawings he did after his daily meditation ritual. Downey had been practicing meditation since his twenties. In his journal from Tayeri he describes his excitement upon waking up in the morning to meditate and “listening to sounds of the jungle as only background noise, I close my eyes and find a movement inside movement.”^[7] Despite the fact that Downey was isolated deep in the Amazon, he was together with the Yanomami, living in a hut somewhat on the periphery of their shabono (circular communal dwelling). As a foreigner, especially one with a video camera and other accoutrements of “civilization,” he was a constant source of curiosity and interest. He wrote in his diary: “The lack of solitude can drive you mad. The Yanomami surround me, they thump on the door of my small ranch, they put their heads through my window or they stare at me when I am reading. They cannot understand how or why I want to be alone at times. They request my constant attention. They want objects, promises. They go to the extreme of giving me their own food in order to ask me to give it back to them and feel the honour of having received that strange offering from me, as if duplicated by a mirror: the reflection of a gift.”^[8] Unable to be left alone, always giving of himself, in a way losing himself in the culture of the Yanomami, he had to find a way to peacefully withdraw. Meditation provided a means to that end and a process of connecting to what he identified as the “whole unknown” for which he understandably had an “insatiable yearning.”

While meditating, the image he describes is of “a sphere that shines without heat, without change, constant in its mystery.”^[9] Later he describes it as a light that travels from the center of his skull down through the skin. The light takes the form of a saturated dense liquid through which he wants to penetrate and travel inside. In this sense the drawings are a means to channel these elusive feelings produced by the sensations that surround his consciousness. They are also a way to fix onto a two-dimensional plane a projection of what is essentially otherworldly and uncontrollable to all but masters of meditation.

Downey’s investigative nature in relation to Latin America, and the Yanomami in particular, was coextensive with his own interior analysis through meditation. He did not just record what he experienced while meditating or while video taping the Yanomami, but gave it aesthetic form and found in the process that the two parallel projects achieved the same objective: a synthesis of the cultural life of the Yanomami in their natural habitat that collapses into a single unified vision, albeit highly abstract, of their universe/cosmology. Having written this, it is clear that the videos, besides being entertaining and informative for the Yanomami about each other and their neighboring tribes, were essentially meant for an international audience in developed countries. Downey had a political agenda, which is evident in videos such as, *The Abandoned Shabono*. The drawings on the other hand are free. They provide a respite and comfort from the conflicts and contradictions, which must have pulled at his conscience and heart for just being there, a man with a camera from the industrial world.

The drawings Downey did in the wild take on various forms. Some are double circles like separating cells or the beginnings of conjoined fetuses, others are ellipses, one is egg-shaped, and yet another, titled *Energy Wave* is ironically shaped like a highly stylized vertical roll on a TV set, but also very reminiscent of the river or snake motifs the Yanomami paint on their bodies. Deliberate or not, there is a sense of humor in some of these works. This is especially true of the feather drawings that are so light and whimsical, like the birds they came from and also mirrored by the playful expressions of the Yanomami Downey caught on tape.

Most of the drawings adopt the characteristic circular form that refers to a residual image held while meditating and transferred onto paper. The ritual of doing the drawings after each mediation session is itself a kind of

[6] Juan Downey narrating in *The Laughing Alligator*, Courtesy The Juan Downey Foundation and E.A.I., New York.

[7] Juan Downey, *With Energy Beyond These Walls*, IVAM, Centre del Carme, Spain, p. 339.

[8] An excerpt taken from his journal, Tayeri, Thursday 10th of March, 1977, cited in Juan Downey, *With Energy Beyond These Walls*, IVAM, Centre del Carme, Spain, p. 329.

[9] *Ibid.*, p. 341.

meditation on meditation, a memory trace of the dominant mind picture, released, almost as if the drawing were dispensable or, more accurately, a process in search of an outlet. Yet, this letting go and or spontaneous visualizing the inner picture is complicated by the exacting way in which the image is recorded.

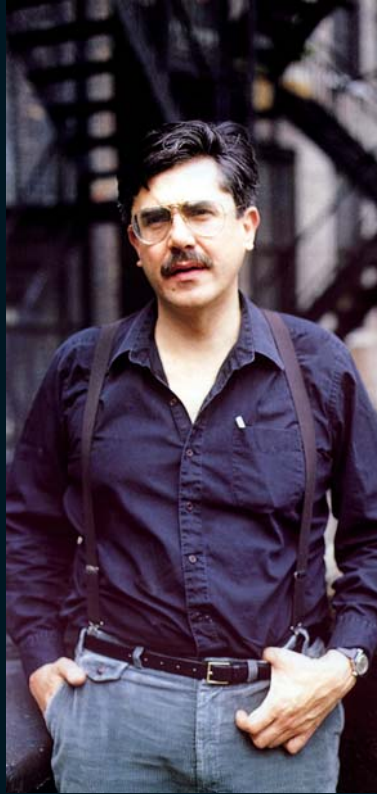
First, it should be noted that Downey had to work with rectangular pieces of paper, which his wife, Marilyn brought to him from New York. For the most part he worked on the paper horizontally. That landscape format is also the one we see when we dream. As vertical beings we look out on to the world and see the horizon, but when we meditate the horizon closes in around a concentrated spot. Ironically the spirals become more emphatic because of the horizontal pull of the paper. When we look at the drawings we instantly get the sense that there could be more—that the white and yellow colors, which glow from the center, are infinite since Downey often drew right up to the edge of the paper.

While Downey's video works often served a political purpose, his meditation drawings occupy that generous and liberal side of his production. Yet despite their seemingly informal qualities Downey was very precise in the way he worked on them. In almost every case a reed compass was used in order to find the beginning, whether the center was literally in the middle of the paper or off to the side as in the drawings *Ushi, The Light, Meditation and Above*. And in most of the drawings it is not a single point that is made, but four like a square or prism, perhaps to establish the four corners of the universe off of which a spiral is then created. The compass points perforate the drawing paper and provide secure anchors from which the free hand drawing can begin. The lines are done in colored pencils very slowly and deliberately. Downey's lines seem to be simultaneously finding their way out of and enclosing themselves inside an endless labyrinth. They are voyages into dark concentrated grounds of black and deep blue, that abruptly open up into rotating circles of vibrating yellows and white with slight touches of the reds and greens found in nature—as in the feathers he used for his drawings.

With few exceptions these spirals turn quickly into vortexes some with distinct edges and others that fade. Looking at them we are reminded of the sequence in *The Laughing Alligator*, in which a Yanomami woman is weaving an intricate basket out of long thin reeds. Lifted up like a shield the basket displays the razor edged designs that are also prevalent in some of Downey's drawings. From this microscopic vision of a refined functional object essential to the Yanomami community we open our lens to the macroscopic or bird's eye view of the Shabono, the architecture of which echoes in Yanomami domestic designs, on their bodily ornamentation, especially the crowns on their heads that are shaved and bare to the sky. A trained architect, Downey was fascinated by the Yanomami communal dwellings as closed circles, designed to protect the families against warring tribes and reflect the infallible structure of their cosmology. In both the drawings and the video he cleverly conveys the relationships of all things big and small and how they reverberate with purpose and plan.

Prior to his trip into the Amazon, Downey had heard of the cannibalistic practices of the Indians, but discovered upon arrival that the rumor was false. In fact, they are endo-cannibals and eat their dead only after cremation (in pulverized powder form mixed into a soup) out of pure love and respect for the relative. The spirit of the dead live on through their descendants, in the same way as the spirits of the Yanomami cosmology are channeled through their shamans. As a prelude to his trip up the Orinoco, Downey spoke of being consumed by Indians and his wish to dwell inside a being that ate him. Downey recognized the triangular correspondences between meditation, the funereal rites of the Yanomami and the shamans' ability to hallucinogenically conduit the spirits. In meditation the breath, like the spirit, travels through the circulatory system of the body, metaphorically consuming it. The spirit expresses itself anthropomorphically in the shaman; the breath in meditation is conveyed through a more concentrated cerebral projection. Downey's drawings have seized the spiritual core of the individual and the cultural structures they inhabit. They are the "ultimate architecture."

Valerie Smith
Head of Fine Arts,
Film and New Media,
House of Cultures of the World.
Berlin.



Galería de Arte | gm
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Emiliana



EL MERCURIO

