



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Departamento de Teoría e Historia del Arte

Juan Downey en diálogo con Video Trans Americas

Un viaje conceptual, artístico y antropológico.

Tesina para optar al Grado de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte

Isidora Romero Farías

Profesora Guía: Isabel Jara

Agradecimientos

A todos mis amores, mi familia y mi gata por el apoyo incondicional. A Fernando Pérez y Sebastián Vidal quienes a través de su extenso trabajo sobre la obra de Juan Downey me motivaron a realizar esta investigación. Especialmente a mi profesora guía, Isabel Jara que gracias a su apoyo y rigurosidad hizo posible este proceso.

Y a Juan Downey, al que me encontré por coincidencia para uno de los tantos ensayos que tuve que realizar durante la carrera, en un escrito por Néstor Olhagaray, donde expresaba “Lo primero fue Juan”.

Índice

Índice de Figuras.....	4
Resumen.....	6
Introducción.....	7
Capítulo I: El tecno-primitivismo y la cibernética.....	11
El contexto de creación de Downey.....	18
Capítulo II: El debate de la etnografía visual y sus pretensiones por una representación objetiva.	25
La parodia del espejo: Juan Downey hacia un cuestionamiento metodológico.....	30
Capítulo III: Debate sobre la representación latinoamericana: entre el videoarte y la etnografía visual.....	36
Juan Downey, participe del debate cultural latinoamericano.....	39
Capítulo IV: “The Abandoned Shabono” y “The Laughing Alligator”.....	46
The Abandoned Shabono (El Shabono Abandonado).....	50
The Laughing Alligator (El caimán con la risa de fuego).....	57
Video Trans Americas: Una obra en diálogo.....	63
Utopía del video (1972-1974).....	64
Búsqueda de la identidad primitiva (1976-1978).....	68
Diálogo en la posmodernidad. (1980 – 1989).....	73
Conclusiones.....	80
Referencias.....	84
Bibliografía.....	84
Videografía.....	87

Índice de Figuras

Figura 1: Invisible Energy in Chile Plays a Concert in New York (1969) Acrílico, lápiz y collage en carton puesto en panel. 125 x 100 cm	11
Figura 2: Rick griffin, poster para la human be-in, 1967. Cortesía de Richard Synchef Collection	14
Figura 3: Portada del Volumen II, edición n°5 de la revista Radical Software, 1973.	19
Figura 4: Fotografía, blanco y negro. Fragmento de del Volumen II, edición n°5 de la revista Radical Software con los miembros del colectivo quienes acompañaron a Downey en algunos viajes de VTA, 1973.	20
Figura 5: Frank Gillette, Ira Schneider (1969) Wipe Cycle, video instalación. 240 x 210 x 75 cm	21
Figura 6: América horizontal reproducida, extracto de dibujo de Juan Downey, blanco y negro, Radical Software, 1973	23
Figura 7: Fotograma de la Película “The Nuer” por Breidenbach, Harris y Gardner(1971).....	29
Figura 8: Juan Downey, Video Instalación “La Frontera I y II” (1973-74) presentada en la Galería Gabriela Mistral (2008)	42
Figura 9: Juan Downey y Jaques Lizot en el estudio. Fotograma de “The Abandoned Shabono”, 1978. 27:00 min, color y sonido. 1978 Estate of Juan Downey, Nueva York	50
Figura 10: Techo de Shabono perforado. Fotografía a color. 1978 Estate of Juan Downey, Nueva York	50
Figura 11: Fotografía aérea de un shabono tomada de alguna de las películas de Downey. Fotografía a color. 1978 Estate of Juan Downey, Nueva York.	51
Figura 12: Two Yanomamö with CCTV video camera. Juan Downey, 1976. The Juan Downey Foundation.....	54
Figura 13: Juan Downey registrado por Yanomami. Fotograma de “The Abandoned Shabono”, 1978. 27:00 min, color y sonido. 1978 Estate of Juan Downey, Nueva York	54
Figura 14: Joven Yanomami con cámara de video. Fotograma de “The Laughing Alligator”, 1979. 27:00 min, color y sonido. 1979 Estate of Juan Downey, Nueva York	57
Figura 15: Juan Downey en su estudio de terno. Fotograma de Juan Downey, The Laughing Alligator, 27 min, blanco y negro, color, sonido. 1979, Estate of Juan Downey, Nueva York	58

Figura 16: Juan Downey de Yanomami. Fotograma de Juan Downey, The Laughing Alligator, 27 min, blanco y negro, color, sonido. 1979, Estate of Juan Downey, Nueva York.....	58
Figura 17: Ritual Chamánico intervenido. Fotograma de “The Laughing Alligator”, 1979. 27:00 min, color y sonido. 1979 Estate of Juan Downey, Nueva York.....	59
Figura 18: Yanomami apuntando con escopeta. Fotograma de “The Laughing Alligator”, 1979. 27:00 min, color y sonido. 1979 Estate of Juan Downey, Nueva York.....	59
Figura 19: “The foreingner was afraid”, Fotograma de Juan Downey, The Laughing Alligator, 27 min, Blanco y negro, color, sonido. 1979, Estate of Juan Downey, Nueva York.	60
Figura 20: Fotografía parodia de una mujer y un cocodrilo. Fotograma de Juan Downey, The Laughing Alligator, 27 min, blanco y negro, color, sonido. 1979, Estate of Juan Downey, Nueva York	61
Figura 21: Downey contemplándose en el televisor. Fotograma de “The Looking Glass”, 1981. 28:49 min, color y sonido. 1981 Estate of Juan Downey, Nueva York.....	74
Figura 22: Fotograma de “Information Withheld”, 1983. 28:27 min, color y sonido. 1983 Estate of Juan Downey, Nueva York.	75

Resumen

La presente tesina pretende ser un primer acercamiento a la obra del artista chileno Juan Downey (1940-1993), específicamente su proyecto Video Trans Americas. El texto se enfoca en meditar sobre las principales perspectivas teóricas y estéticas con las que Downey dialogó al momento de realizar el viaje a través del continente para la construcción de su obra, proponiendo como ejes temáticos principales las problemáticas de la etnografía visual en el contexto del debate antropológico, el debate cultural latinoamericano y las influencias de la tecnología cibernética sobre la producción artístico-cultural.

Se ha seleccionado las obras *The Abandoned Shabono* (1978, 27:00 min) y *The Laughing Alligator* (1979, 27:00 min) para analizar este constante diálogo el cual el artista mantuvo a través de su trabajo, como también que al ser un proyecto de larga duración, sus perspectivas y enfoques se van transformando, desde un trabajo que principalmente se dedica a experimentar con la etnografía y la cibernética, a uno sobre lo latinoamericano y la introspección. El artista posee un constante diálogo con su contexto intelectual y estético, y posterior al viaje sus perspectivas continúan cambiando, esto evidenciado en una distancia crítica a las bases de VTA, cuando durante el desarrollo de su segundo gran proyecto *The Thinking Eye*, se enfoca en desarrollar una obra aplicando los conceptos y experiencias de su contexto posmoderno.

Introducción

“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 sí 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”. (Downey, 1973)

Esta investigación pretende ser un primer acercamiento al diálogo que el artista chileno Juan Downey mantuvo con las influencias contextuales e intelectuales presentes en su proyecto Video Trans Americas. Su trabajo sería una travesía no solamente a lo largo del continente, sino que también con los planteamientos teóricos y estéticos de su contexto. El viaje activaría una instancia de comunicación entre culturas, pero que también, sería un momento de diálogo con las perspectivas que influenciaron la realización del proyecto, pues al ser de tal extensión donde el artista pasó desde 1973 a 1977 viajando a través del continente recolectando material para su obra, nace también la problemática en cómo estos planteamientos iniciales se van transformando o relevando importancia según las instancias culturales que el propio artista experimenta por los cambios estético-políticos instaurados a través del tiempo. Por eso, cabe preguntarse ¿cómo dialogan los planteamientos teóricos y estéticos de Video Trans Americas (Downey, 1940-1993), y sus lecturas, con los cambios del campo intelectual, artístico y las ideas del propio artista?

Juan Downey, artista chileno, nace el 11 de mayo de 1940 en Santiago de Chile y fallece el 9 de junio de 1993 en Nueva York, Estados Unidos. Inició su carrera estudiando arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile, en donde desarrolló sus intereses en la pintura organizando exposiciones de su trabajo, como también, en el grabado estudiando en el Taller 99. Posteriormente, viajó a España siguiendo sus intereses de su formación como artista en pintura, y después se traslada a París para estudiar en la Escuela de arte Atelier 17, para especializarse en el

grabado en metal, siguiendo los pasos del artista chileno Roberto Matta a quien Downey admiraba. En 1965 se traslada a la capital de Estados Unidos, y posteriormente en 1967 se instala en Nueva York de manera permanente. Durante sus primeros años, el artista se dedicó a sus grabados y a ser profesor de la Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño del Pratt Institute. Durante 1973 a 1978, Juan Downey realizó el primer proyecto de larga duración de su carrera, el cual se tituló *Video Trans Americas* (VTA), embarcando un viaje a través del continente americano registrando diferentes comunidades indígenas por medio del video, con el objetivo de construir un mapa cultural interactivo.

La hipótesis de esta investigación propone que el trabajo que Downey inicia en 1973 con su proyecto *Video Trans Americas*, en cuanto a sus planteamientos teóricos y estéticos, dialogaron con la etnografía visual en el contexto del debate antropológico, el debate cultural latinoamericano y las influencias de la tecnología cibernética sobre la producción artístico-cultural. Demostrando que es un proyecto que interactúa con su entorno de creación, como también que al ser un trabajo de larga duración, sus perspectivas y enfoques se van transformando, desde un trabajo que principalmente se dedica a experimentar con la etnografía y la cibernética, a uno sobre lo latinoamericano y la introspección. El artista posee un constante diálogo con su contexto intelectual y estético, y posterior al viaje sus perspectivas siguen cambiando, lo que se puede ver en una distancia crítica a las bases de VTA, cuando durante el desarrollo de su segundo gran proyecto *The Thinking Eye*, se enfoca en desarrollar una obra más posmoderna.

Estos planteamientos estuvieron en constante diálogo con su contexto, no solamente durante el momento de construcción del proyecto, sino que también posteriormente ya terminado el viaje. El objetivo principal del texto sería: analizar el diálogo de los planteamientos teóricos y estéticos de *Video Trans Americas* (Downey, 1940-1993), con las transformaciones del campo intelectual, artístico y las experiencias del propio artista; es decir, se pretende analizar algunas problemáticas del debate antropológico y artístico con las que el Downey dialogaba. Por ello se estudió el contexto de producción de la obra, más específicamente, su tratamiento sobre la comunidad Yanomami, donde se ha seleccionado las obras *The Laughing Alligator* (1979) y *The Abandoned Shabono* (1978), así analizando sus características formales y discursivas con un enfoque sobre las bases del proyecto y las interpretaciones a las que estas se le ha dado.

La siguiente investigación fue de carácter cualitativo a base de una revisión de fuentes escritas primarias y secundarias, además de un análisis visual de las obras seleccionadas. Se realizó un análisis crítico-bibliográfico de los distintos aspectos teóricos necesarios para la investigación, partiendo desde las influencias primitivistas desde la cibernética presente en los 70', y cómo esto dialogó con la escena naciente del videoarte, la problemática sobre las pretensiones de la etnografía en crear una obra objetiva que sea un espejo de una supuesta realidad, y las preocupaciones de Downey sobre la representación del sujeto latinoamericano. Se presentan estos distintos conceptos con el objetivo de enfocarlos en la obra de Juan Downey sobre los Yanomami y analizar cómo se podrían aplicar en el análisis e interpretación de estas, y las lecturas que el propio artista formula posterior al proyecto una vez ya terminado.

Se revisaron fuentes primarias y secundarias que informaron cómo fue la producción y algunos ejemplos de la recepción de las obras de Downey pertenecientes a su proyecto Video Trans Americas. También se realizó una breve revisión de fuentes primarias como el diario de viaje del artista durante VTA, las cartas escritas por Juanfi Lamadrid durante los viajes a través del continente o las notas de prensa que surgieron cuando se presentó el proyecto en espacios como en la selección de video de la Biennial del Whitney Museum de 1983. En tanto, también se revisaron fuentes secundarias como los textos de Fernando Pérez (2018) o Julieta González (2019) los cuales describen el contexto de producción y enfoques teóricos principales que se discutían al momento de realizar estas obras. Se realizó una selección de cuadros de ambas cintas mencionadas anteriormente, *The Abandoned Shabono* (1978, 27:00 min) y *The Laughing Alligator* (1979, 27:00 min), ambas en el idioma inglés, con el acceso a ellas por parte del CEDOC en formato DVD, junto una serie de fotogramas elegidos en su visualización, además de contar con el apoyo de la transcripción de ambas obras en el libro "*Video Arte de Juan Downey*" de Macarena Dufflocq (2016), y fotografías provenientes del viaje y obras expuestas en el catálogo de la exposición *Juan Downey: El ojo pensante* (2010) y el libro *Juan Downey: 1940-1993* (2019). Asimismo, se hizo una revisión de fuentes secundarias sobre las distintas interpretaciones y discursos que se han construido sobre estas obras específicas con un enfoque principal en el desafío de la representación del supuesto otro y los nuevos modos de registro que presenta la obra de Downey.

A través de este texto se pretende crear una instancia de conversación sobre la obra de Juan Downey, pues no se intenta crear delimitaciones sobre el trabajo del artista, sino que una invitación

al análisis de las complejidades y entramados que se presentan a través del viaje de Video Trans Americas. La investigación aspira a ser una aproximación inicial sobre las obsesiones intelectuales del artista que alimentaron el desarrollo de su arte, los cambios estéticos políticos por los que Downey incursionó, y sus cuestionamientos sobre los sistemas en el cual él habitaba, a partir de la obra ya señalada. Pretendo empezar una conversación sobre la figura del artista como una que se va transformando a través de sus experiencias, un sujeto repleto de deseo por el diálogo y el análisis sobre su entorno cultural, sobre los cambios y las disoluciones dentro de las aspiraciones utópicas que presentaba su trabajo. Marcar la importancia que poseía Downey a un arte que invitara a la comunidad, al diálogo, la interacción y el cuestionamiento a través de sus diversos recursos como lo fue el videoarte.

Capítulo I: El tecno-primitivismo y la cibernética

“Julieta González y Nicolás Guagnini han (...) inscrito Video Trans Americas dentro del linaje de diarios de viaje interamericanos de exploradores y revolucionarios anticolonialistas, como Alexander Humboldt, Simón Bolívar y Che Guevara. Sin embargo, la particular combinación de Downey de nomadismo con la video comunicación intercultural también representó un subconjunto único de prácticas creativas y activistas contemporáneas.” (Montross, 2012)

La autora Sarah Montross (2012) propone un contexto específico de producción del artista, en tanto que, además de sus intereses por el viaje latinoamericano, es relevante tener en cuenta el entorno donde su obra se desarrolló. Estas prácticas contemporáneas que la autora propone serían aquellas que compartía Downey con los intereses de su escena artística por las nuevas tecnologías y las posibilidades que traían. Los trabajos del artista se concentraron en un proceso de meditación sobre lo que significaba convivir alrededor de una constante interacción con la tecnología, siendo estas partes de la vida diaria, así formulando un nuevo modo de comunicación a través de ellas.

Esta fascinación de Downey por la electrónica y las nuevas posibilidades de

interacción por medio de ellas eran algo que antecedía a la travesía por el continente americano, esto se podría ver en sus obras como *Invisible Energy in Chile Plays a Concert in New York* (1969), la cual consiste en un dibujo del mapa de América donde dos líneas con la palabra “música” conectan a Nueva York y Santiago a un satélite, también al costado izquierdo del dibujo hay una



Figura 1 *Invisible Energy in Chile Plays a Concert in New York* (1969)
Acrílico, lápiz y collage en cartón puesto en panel. 125 x 100 cm

zona nebulosa con la leyenda “Energías electromagnéticas”¹. Al introducir como ejemplo esta obra de Downey se pretende evidenciar el constante cuestionamiento que se propuso el artista ante lo tecnológico, los que siguen una línea de trabajo para la ejecución de Video Trans Americas a través del uso del video y las experimentaciones del medio, pensar sobre lo audiovisual tecnológico para problematizar las maneras de creación y representación. Esta obra sería parte de una antesala a VTA, señalando así la participación activa del artista en su contexto y el continuo interés por los movimientos e ideas que se desarrollaban en ese entonces.

En los movimientos contraculturales (60-70) existió una fascinación con el registro y el estudio de aquellos sujetos que pertenecían a la supuesta alteridad al orden de Occidente. Ejemplos de esto se presentan por el escritor Elliot Weinberger (1992), al afirmar que hay tantos filmes de los Yanomami, que en Paris en 1978 se podría celebrar un festival sobre ellos: estos incluyen un número de películas de Asch-Chagnon, un documental de la televisión Francesa, una grabación canadiense y la serie de televisión “Full Speed to Adventure”, una película de televisión japonesa, material sin editar grabado por una turista y tres videos del artista Juan Downey, partes de Video Trans Americas. La observación de estas distintas representaciones en base a los Yanomami² tendría que ser de carácter crítico pues, como el autor ha señalado, existe un pensamiento constante sobre la construcción de un discurso objetivo que se interpretaría como la “realidad” de esta tribu a través de estos registros. Pero como también existe material de tipo experimental, como el de Downey, nace un cuestionamiento sobre porqué existieron tantas representaciones sobre una misma comunidad, algo que se podría responder como parte de la fijación hacia los Yanomami gracias a la popularidad construida por los escritos dramáticos de Napoleon Chagnon en 1968 con su libro “Yanomamö: The fierce people” el cual vendió millones de copias y fue la principal caracterización de la tribu en el mundo anglosajón³.

¹ Vidal, S. (2020). Invisible Energy in Chile Plays a Concert in New York. En F.CedA, Juan Downey, el Nudo de la Vida (págs. 46-47).Santiago

² Los Yanomami son una sociedad de cazador-recolectores y agricultores de roza y quema quienes ocupan un área del bosque tropical abarcando aproximadamente 192.000 km² localizados en ambos lados de la Sierra de Parima, la cual divide las aguas del alto Orinoco (sur de Venezuela) y los afluentes de la orilla derecha del Rio Branco y de la orilla izquierda del Rio Negro (en el norte de Brasil). Constituyen una vasta y aislada cultura y grupo lingüístico, subdivididos entre varios lenguajes y dialectos. Su población total se estima ser un poco más de 33.000 personas, la cual los hacen uno de los grupos indígenas más grandes en las Amazonas que han sostenido en su mayoría su estilo tradicional de vida. (Kopenawa & Albert, 2013)

³ Davi Kopenawa y Bruce Albert (2010) hacen una revisión sobre la fama de los Yanomami entre los estudios antropológicos indicando que “No fue hasta finales de 1960, que los Yanomami de Venezuela se convirtieron en extensamente conocidos por resultado de los escritos etnográficos del antropólogo americano Napoleon Chagnon

Durante los primeros años de Downey en Estados Unidos, en la década de los 60', adquirió fuerza un contexto de creación que se ha definido por autores como Mark Watson, como Tecno-primitivismo. Este sería un tipo de estética política que se categoriza por los intereses hacia lo comunal y tribal a través de la tecnología⁴. Watson (2012), explica que durante el surgimiento de los movimientos contraculturales se podría identificar un nuevo tipo de primitivismo, distinto al del contexto del pintor Paul Gauguin, que se presenta en las diferentes expresiones creadas durante las décadas de los 60/70. El autor afirma la existencia de un discurso tecno-primitivista que actualizó la narrativa ya establecida en la época de la Ilustración, con la imagen del noble salvaje en donde el indígena era visto como sujeto que convive en armonía, no alienado y en un auténtico estado de la naturaleza. El tecno-primitivismo se considera de esta manera al existir el pensamiento sobre que los masivos avances tecnológicos de la segunda mitad del siglo XX lograrían un nuevo estilo de vida, teniendo el potencial de imitar el modelo utópico de una tribu global, adaptado a través de las teorías de comunicación como la cibernética⁵, el cual sigue las ideas de McLuhan de una consciencia colectiva por medio de la tecnología, para llegar a un estado de comunicación e interacción constante.

sobre sus organizaciones sociales y políticas. Yanomamo: The Fierce People de Chagnon, publicado en 1968, vendió probablemente varios millones de copias. Debido a los dramáticos análisis que Chagnon declara sobre la violencia de los Yanomami, el grupo desarrolló una reputación imperecedera entre los lectores anglosajones por ser "primitivos" y ávidos a la guerra"

⁴ "(...) la concepción de los 60' de la tribu como alternativa política emergente fue históricamente específica, basándose en un número de fuentes idiosincrásicas de la década de 1960, la más importante la entonces popular teoría comunicacional de Marshall McLuhan. Esta tribu de los 60' ató la colectividad a pequeña escala junto con las altas tecnologías y las experimentaciones estéticas con el fin de reinventar la relación entre arte, tecnología y política" (Watson, 2012)

⁵ Estas influencias provenientes de la cibernética estuvieron apoyadas por las ideas del filósofo estadounidense Marshall McLuhan (1911-1980), el cual desarrolló una teoría de la comunicación basada en el extenso avance tecnológico que se percibió en su contexto de creación "Hoy, tras más de un siglo de tecnología eléctrica, hemos extendido nuestro sistema nervioso central hasta abarcar todo el globo, aboliendo tiempo y espacio, al menos en cuanto a este planeta se refiere. Nos estamos acercando rápidamente a la fase final de las extensiones del hombre: la simulación tecnológica de la conciencia, por la cual los procesos creativos del conocimiento se extenderán, colectiva y corporativamente, al conjunto de la sociedad humana, de un modo muy parecido a como ya hemos extendido nuestros sentidos y nervios con los diversos medios de comunicación." (McLuhan, 1996).



Figura 2 Rick Griffin, poster para la human be-in, 1967. Cortesía de Richard Synchef Collection

Para exponer la masificación de la imagen de aquellos sujetos considerados primitivos junto a objetos tecnológicos de la época, Mark Watson coloca el caso del afiche de un evento cultural masivo con elementos tecnológicos del contexto, como lo sería lo que se reconoce como una guitarra eléctrica, así ejemplificando esta ideología tecno-primitivista al exponer un sujeto que históricamente ha sido relacionado con objetos considerados primitivos, interactuando con estas nuevas tecnologías. Esto con el objetivo de hacer un llamado a pensar críticamente en los nuevos dispositivos y en los medios que se están utilizando, señalando el autor que los marginados históricamente pueden hacer uso de estas tecnologías para enfrentar el orden imperante del

contexto de las contraculturas⁶. Se construye un tipo de estética visual que mezcle diferentes temporalidades con el objetivo de proponer una instancia comunal que contenga las características de lo tribal, pero que presente estas nuevas maneras de expresión cultural dadas por el avance tecnológico.

Según González (2019), con el progreso tecnológico y a través de su trabajo, Downey podría crear una “utopía de la comunicación” construyendo redes invisibles de mensajes, algo que se presenta en Video Trans America, donde uno de los objetivos del artista es formar un mapa a través de las interacciones y experiencias que se crearían entre las distintas comunidades que se registran. Julieta González (op cit), describe que la relación que tiene el artista con la tecnología es para entender el progreso de esta y cómo afecta las maneras de entender el cuerpo, la mente y la relación

⁶ Los autores Auther y Lerner (2012) han explicado que definir la contracultura es una tarea difícil en el contemporáneo dado las múltiples interpretaciones que se la ha otorgado al concepto, pero postulan que el movimiento que se da en la década de 60/70, se podría definir bajo las percepciones del historiador Theodore Roszak (1969), en tanto: “Roszak definió la contracultura como "radicalmente desafiada" de las normativas convencionales y los valores de la sociedad, y él reconocía sus aspiraciones a "alterar el contexto cultural total dentro del cual nuestra política diaria tiene lugar" (...) También era un "movimiento cultural" por ello "apunta más allá de la ideología al nivel de consciencia buscando transformar nuestro sentido más profundo del ser, el otro, el entorno".

sistémica con el medio ambiente. Como contribuidor a la plataforma Radical Software⁷, el artista compartió estas ideas sobre el avance de la electrónica, situándose junto al paradigma tecnoprimitivista desde su contexto de producción artística. Por lo mismo, autores como Guagnini (2008) han interpretado la obra del Downey sobre los Yanomami como un ejercicio de comunicación donde el artista, a través del video, transporta el Amazonas a Nueva York, creando una conjunción experimental entre la retroalimentación del video en vivo y la vida de las comunidades “primitivas”.

“El loop de retroalimentación entre lo primitivo y lo tecnológico acabarían con el historicismo y sus jerarquías de desarrollo y subdesarrollo, Primer Mundo y Tercer Mundo (...) El último, de hecho, recrearía el momento original del trauma que subyace toda la opresión en las Américas: el encuentro de los aborígenes con la gente tecnológicamente avanzada que usó su tecnología para explotarlos. Poniendo juntos lo primitivo y la tecnología del video en sus propios términos, Downey desharía la Conquista, al menos simbólicamente, en un tiempo excepcional” (Guagnini, 2008)

Utilizar estas nuevas tecnologías, para Nicolás Guagnini, es una respuesta del artista al problema del contacto entre las culturas indígenas y la cultura del sujeto moderno tecnológico. Las experimentaciones con las propiedades del video como la retroalimentación y la reproducción simultánea proponen una situación excepcional en el espacio-tiempo de creación, en tanto que el artista está pensando las temporalidades espaciales de la imagen reproducida, así construyendo en sus propios términos una manera de comunicarse con estas culturas a través de las propiedades del video y la creación de imágenes, confeccionando un ambiente de interacción a través de los dispositivos de registro y reproducción, como se puede ver en obras como en *The Laughing Alligator* (1978), en los ejercicios de retroalimentación cuando los indígenas usan los dispositivos y presencian su imagen reproducida al mismo tiempo. Los intereses de Downey por las problemáticas de comunicación entre culturas dan paso a una meditación profunda, lo cual también se da por sus influencias de las ideas de la cibernética⁸, en tanto que las redes comunicacionales

⁷ Radical Software (1970-74) fue una plataforma teórica para el trabajo en video con el objetivo de ayudar a provocar una revolución en el mundo de las comunicaciones, concentrándose en los problemas sociales, medioambientales y políticos de la época (Smith, 2011)

⁸ Las influencias de la cibernética sobre Downey fueron clave para el desarrollo de su obra, en tanto se podría percibir esta fascinación por ella en textos escritos por el artista como en *Technology and Beyond* de 1973 publicado a través de Radical Software, donde menciona que: “Interacciones humanas/electrónicas instalan a la humanidad a un nivel global, interconectado donde la tecnología se vuelve cada vez menos necesaria ... La tecnología cibernética atraviesa

creadas a través de estas nuevas tecnologías, instauradas en la modernidad capitalista de su contexto, construyen una nueva forma de pensar el diálogo entre sujetos.

“La tecnología cibernética que opera en sincronía con nuestros sistemas nerviosos es la vía alternativa para una humanidad desorientada”. (Downey, 1973) Juan Downey, propone que estas tecnologías tienen un potencial de ser una alternativa a una humanidad alterada por todos los avances tecnológicos de su contexto, son capaces de construir redes invisibles dadas por esta nueva relación con la electrónica, por lo que considera a estas tecnologías en sincronía con nuestros sistemas nerviosos al estar tan presentes en la vida diaria del sujeto moderno, una vía alternativa de interacción con la electrónica de su época. Surge así, una operación mediante las redes que producen un ambiente influenciado por ellas, un sistema de comunicación ideal para la realización de una comunidad interconectada, creando una tribu global de interacción a través de estos medios tecnológicos. Y si bien, son aquellas tecnologías que trae este sistema capitalista las que utiliza Downey, él medita sobre estas y propone una forma de relacionarse pensando en las potencialidades de las redes comunicacionales. Para el artista, siendo crítico de los medios de representación imperialistas, es fundamental la posibilidad de enfrentamiento con las consecuencias dadas por la industrialización avanzada.

“La utopía cibernética proponía una reformulación radical de las relaciones entre el hombre y la tecnología, lo cual se pone de manifiesto en la selección de obras incluidas en esta exposición⁹, y que presenta a Downey como un pensador de ideas visionarias y avanzadas, consciente de las complejidades de su tiempo.” (González, 2013)

Esta utopía cibernética que señala González se presentaría como una constante en el trabajo de Downey¹⁰, por lo cual se le caracteriza como un visionario de su contexto, en tanto que es encontrada en su obra una complejidad meditada a partir de las corrientes de creación con las que dialogaba. Estas ideas expuestas como bases de sus proyectos concretan una nueva manera de

el impasse el cual el uso de la tecnología pre-cibernetica nos trajo; un equilibrio ecológico amenazado por un creciente sinfín de herramientas” (Downey, 1973)

⁹ Juan Downey. *Una utopía de la comunicación* en el Museo Tamayo de arte contemporáneo, 2013

¹⁰ Como antes mencionado, Downey desde los inicios de su trabajo en Nueva York presenta intereses en la tecnología por lo que se la ha calificado como un pionero. Carla Machiavello da como ejemplo en 1967 donde presenta *The Human Voice. A Time and Space Situation for the Ears* (La voz humana. Una situación de tiempo y espacio para los oídos) para la exposición *Some New Beginnings* (Algunos Nuevos Comienzos) en el Brooklyn Museum de Nueva York, una de las primeras exposiciones internacionales en Estados Unidos dedicadas al arte y la tecnología. (Machiavello, 2008)

comunicar un estilo de vida utópico, formado por redes invisibles a través de la participación activa en un ambiente tecnológico. Es una operación que concientiza la interacción constante que emerge desde el asentamiento de las tecnologías modernas. Problematizar el contexto de tecnología avanzada, proponiendo una obra con potenciales radicales de comunicación y aspirando a una red comunicacional a través del video en VTA ejemplifica este interés clave en la obra de Downey, pues aspira a instaurar una oportunidad de diálogo cultural a través del continente utilizando los medios a su alcance.

Como otros artistas de la época, Downey dialogaba con la idea de sistema¹¹: "El universo no es un ensamblaje de partes independientes, sino una superposición, un sistema de energía interrelacionado. Todo mi trabajo se relaciona a esta visión." (Downey, 1980) Los trabajos de Downey se ven atravesados por las líneas de pensamientos que influenciaron al artista, como mencionado anteriormente, siendo la cibernética uno de los principales. Video Trans Americas es un proyecto rebalsado por los cuestionamientos del artista sobre su contexto, sobre las representaciones y cómo aplicarlas en este vivir tecnológico de su época; utilizar el medio del video no es un gesto inocente pues trata de construir una red medial, un mapa que aplique las teorías de comunicación que nacen desde los intereses del artista sobre los postulados de McLuhan. Estos sistemas de energía atraviesan por toda su obra, su postura como él, sujeto del mundo moderno imperialista, es cuestionado ante los intentos de formular un diálogo con las diferentes culturas, activar una manera de comunicar para potenciar lo comunal.

“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.”
(Smith, 2008)

La interacción constante de Downey en un contexto de creación específico instaló en su obra una reflexión sobre las estructuras de experiencia. Incursionó un viaje que terminó siendo rupturista,

¹¹ Según Shanken (2015) la cibernética y la teoría de sistemas desafió las aproximaciones convencionales a la producción de conocimiento, provocando un cambio de paradigma que se extendió a lo largo de todas las prácticas académicas, señalando, como estas teorías no estaban sujetas solamente a la ciencia y la ingeniería, sino que también, a la cultura y el arte. El autor realiza una revisión histórica de estas influencias en el arte, indicando la relevancia en la producción artística de la década de los 60' con la experimentación temprana de la idea de sistema a través de las nuevas tecnologías y circuitos electrónicos.

como lo ha señalado Valerie Smith; esta indagación hacia lo desconocido produjo maneras de representación rupturistas, de manera que preguntarse por lo primitivo en medio de la metrópolis daba la oportunidad de hacer emerger lo que allí se encontraba contenido. Ser consciente de estas redes de comunicación constantes a través de la práctica, posicionan a Video Trans Americas como un proyecto donde no solo se busca representar estas culturas alejadas de la modernidad, sino que también, abrir al diálogo sobre los efectos de las tecnologías en el diario vivir y las posibilidades que traían. Estos cuestionamientos desplegaron una posibilidad al artista para crear una obra que rebosa una potencia por el diálogo, la comunicación y el conocimiento.

El contexto de creación de Downey

“El video pasó a ser el instrumento preferido de los artistas “post 68” por su potencial de análisis y crítica de los mecanismos de control y de poder de la sociedad, en un momento en que además la televisión había entrado en la mayoría de los hogares y su imagen empezaba a convertirse en la ventana por la que mirar el mundo” (Downey, 1998).

Este diálogo intelectual entre lo etnográfico, lo latinoamericano y la cibernética se dan en un contexto específico de producción, donde Juan Downey se desarrolló como artista y tomó como influencias estas corrientes que circulaban alrededor de su espacio de creación artística. El artista reconoció un potencial en las nuevas tecnologías como medio de producción visual que le permitiera formular un debate centrado en los mecanismos de poder de la sociedad contemporánea, en tanto, estas tecnologías ya se veían arraigadas en la vida diaria del sujeto moderno. Downey da como ejemplo el aparato televisivo, que reproducía una imagen controlada por las grandes corporaciones. Esto fue un punto de crítica clave para los artistas de la época, de manera que se centraron en cuestionar este control masivo de la imagen. Al posicionarse en colectivos como Raindance y como Radical Software, interactuando con figuras como Shigeeko Kubota¹² y Frank Gillette¹³, se coloca en un contexto donde toma recursos intelectuales populares de la época como

¹² Shigeeko Kubota (1937-2015) fue una artista multimedial desde su juventud en la escena Avant Garde de Tokyo, y después de su traslado a los Estados Unidos en 1964, donde forma parte del grupo Fluxus, como también, de la escena temprana del video arte en Nueva York, siendo una de las primeras artistas en popularizar la cámara de mano Sony Portapak (Yoshimoto, 2005). Kubota colaboró activamente con Juan Downey, incluso apareciendo en escenas de *The Laughing Alligator* (1979), donde se puede reconocer una escena donde la artista habla por teléfono desde el minuto 15:18 al 15:22 de la cinta.

¹³ Frank Gillette (1941) es un artista y activista radical medial, quien fundó la Raindance Corporation en 1969 en Nueva York. Fue la intención de Gillette de crear un medio alternativo de pensamiento; una fuente de ideas,

lo fueron la posición crítica que el colectivo poseía ante el uso corporativo de los medios de comunicación en el contexto contracultural de la década de los 60', para analizarlos y construir una obra en base a este desarrollo artístico.

En los inicios del video como un medio artístico, como explica Julieta González (2019), existía una determinación por parte de los artistas en promover lo que podría contribuir la tecnología al bienestar de la sociedad ante la preocupación del rápido desarrollo de esta y sus usos en los conflictos armados de la época, así reconociendo que esta era un arma de doble filo. El videoarte se instala como un arte sin reglas ni verdades absolutas, al poseer la particularidad de ser una técnica sin instituciones históricas, ejemplos de este pensamiento se puede ver en escritos de Midori Yoshimoto (2005) donde explica cómo durante los años 70', el video les permitió a muchas mujeres lanzar su carrera sin tener que cargar con el peso de la tradición masculina existente o categorías, géneros y jerarquías establecidas. Esta libertad dada por las nuevas tecnologías propone una oportunidad de creación con una nueva perspectiva por la novedad del medio, y Downey, al fijarse en estas posibilidades de representación y construcción de debate que le permitieron la experimentación con la electrónica, produjo una línea de creación basada en esta experiencia tecnológica que venía con la interacción constante con el video y las nuevas tecnologías.

Valerie Smith (2008) describe la travesía de Downey por el video como una progresiva a través de la experimentación de las tecnologías en sus obras, afirmando que hacia finales de los 60', el artista había utilizado pocas veces el recurso del video, pero que la masificación de las cámaras de grabación más accesibles para el público le dio oportunidad como a los diferentes artistas de la época de adaptar y explorar el medio de la imagen

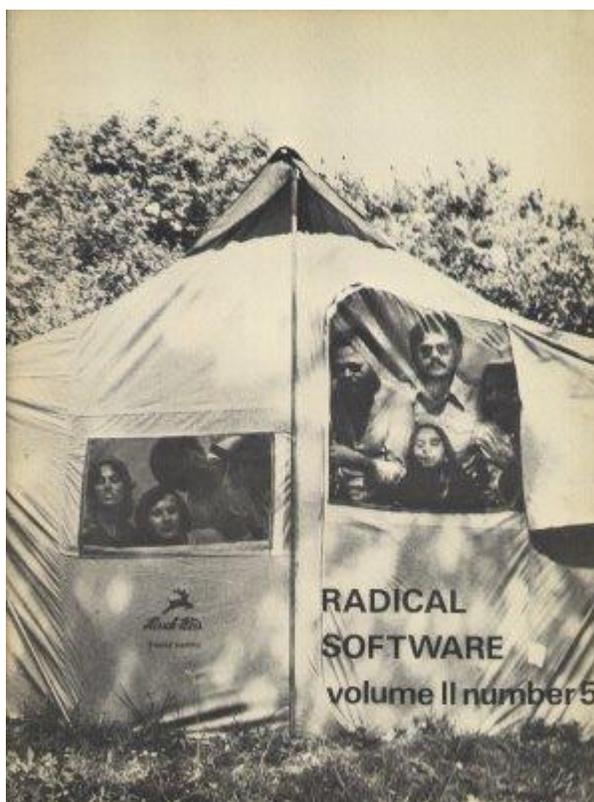


Figura 3 Portada del Volumen II, edición n°5 de la revista Radical Software, 1973.

publicaciones, cintas de video y energías proveyendo una base teórica para implementar herramientas de comunicación en el proyecto de cambio social. (Gigliotti, 2003)

tecnológica en movimiento, así convirtiéndose en una herramienta de creación y construcción de diálogo. Así, varios colectivos se crearon por la crítica al control corporativo capitalista de la televisión, compitiendo con las imágenes transmitidas por la televisión, por lo que, ellos utilizarían el medio del video casero para hacer notar este cuestionamiento. Juan Downey fue partícipe de este entorno, como ya se dijo, colaborando principalmente en el colectivo *Raindance* por medio del espacio de difusión *Radical Software*.

“Nuestra especie sobrevivirá no a través del rechazo total de la tecnología, ni tampoco acogándose incondicionalmente -sino que vía su humanización; permitiendo a la gente acceso a las herramientas de información que necesitan para moldear y reafirmar el control de sus vidas” (*Radical Software*, 1970)

Radical Software fue un magazine sobre video, plataforma primordial para la difusión de los ideales contraculturales del contexto de creación en la escena temprana del videoarte de principios de los 70'. En su primer ejemplar (1970), se publica una introducción con los propósitos de este medio



Juan Downey Ira Schneider Beryl Korot Frank Gillette

Figura 4 Fotografía, blanco y negro. Fragmento de del Volumen II, edición n°5 de la revista *Radical Software* con los miembros del colectivo quienes acompañaron a Downey en algunos viajes de VTA, 1973.

creado por el colectivo *Raindance*, que explica el uso consciente de la tecnología de una manera ecológica que no perjudique el entorno de la humanidad. El colectivo tenía como objetivo masificar el uso de herramientas de comunicación portátiles, como la cámara *Sony Portapak*, para crear una propia red comunicacional que no fuera controlada por las grandes corporaciones televisivas, humanizando las tecnologías de comunicación. La relevancia que el colectivo le da a las potencialidades de la conectividad a través de la tecnología como el video casero, tendría que ver con influencias intelectuales del contexto, como las teorías de comunicación de Marshall McLuhan, pues uno de los fundadores de *Raindance*, Frank Gillette, se inspira en la creación del colectivo por su asistencia mediados de los 60' a un seminario sobre McLuhan.

Juan Downey compartió estos ideales con el colectivo, participando activamente en la publicación de proyectos como en la edición del volumen II del ejemplar n°5 de *Radical Software*, publicado en 1973, donde introduce proyectos influenciados por estas posibles redes comunicacionales ecológicas a través de la tecnología en textos como *3 Way Communication* (3 modos de comunicación) y la introducción a uno de los grandes proyectos de su carrera *Video TransAmericas* (VTA).

“Estaban muy conscientes de la necesidad de explorar las propiedades de este nuevo medio: lejos de concebir la cámara portátil de video como un instrumento que ofrece la posibilidad de hacer cine de manera más económica, querían descubrir las posibilidades nuevas de otro modo de trabajo” (Pérez, 2018)

Fernando Pérez, destaca que las primeras generaciones que experimentaron con el videoarte tuvieron como uno de sus objetivos principales explorar los potenciales de este medio, por lo que Downey también tuvo como interés esta exploración, pues era parte de este espacio de aprendizaje de construcción artística. Así también, *Radical Software* experimentó con las propiedades del video pues construyeron expresiones como *Wipe Cycle*¹⁴ (1969) de Frank Gillette e Ira Shneider, que ponían en cuestión los recursos de reproducción que se tenía al registrar y visualizar la obra ya montada, al interactuar en un circuito con este ambiente en constante conexión y sus características mediales. La obra consistía en



Figura 5 Frank Gillette, Ira Schneider (1969) *Wipe Cycle*, video instalación. 240 x 210 x 75 cm

¹⁴ “Un sistema de retroalimentación en vivo que permite al observador posicionado en su ambiente a verse a sí mismo no solamente AHORA en tiempo y espacio, sino que también 8 segundos atrás y 16 segundos atrás, y estos están en yuxtaposición y en flujo. En suma a eso, él ve imágenes de programas habituales que vienen en periodos alternándose con su imagen en vivo, y también dos transmisiones programadas que son como un collage, las cuales van desde tomas de la tierra grabadas desde el espacio, a vacas pastando, a la calle 57. De alguna manera existe una yuxtaposición entre el ahora de la persona, lo individual, con otros elementos de información sobre el Universo y America, por lo que la

nueve monitores, donde se iban rotando a través de los televisores imágenes grabadas en la exhibición en tiempo real con un retraso de 8 a 16 segundos, como también, programas en vivo de televisión corporativa, así experimentando con las temporalidades del video y las características del circuito cerrado de transmisión.

“Solo la actitud de pasearse con una portapak registrando su punto de vista es una actividad política. El mostrar una realidad que es considerada inferior, salvaje y mostrarla como superior. La idea de crear una red horizontal de información entre los indígenas, a pesar de que la escala sea muy mínima porque yo lo hago a mano”
(Downey en Montross, 2012)

El video arte, en su etapa inicial, al tener posibilidades novedosas de creación para la producción artística, obtiene los potenciales de construir una revolución en las formas de representación en el contexto contracultural. Esto fue reconocido por Juan Downey, en tanto que, se sitúa en una conversación sobre las maneras de representar, como sus críticas a las tradiciones de la etnografía audiovisual. Destacar las posibilidades de la portapak ante el desafío de subvertir las relaciones de poder que construyó la metodología tradicionalista de la etnografía, es también reconocer que Downey se desarrolla en un contexto tecnológico específico, de aprendizaje y experimentación con las posibilidades que traían las nuevas maneras de representación. El artista ve un potencial político en esta idea de crear una línea horizontal de creación a través de este desafío hacia los cánones que posicionan hacia aquel que ha sido calificado como un otro en la categoría de salvaje e inferior a occidente.

La publicación del texto inicial de Video Trans Americas en Radical Software en 1973, como se ha desarrollado anteriormente, no solo demuestra este interés por parte del artista sobre lo tecnológico y sus influencias en la cibernética, sino también cómo estas corrientes intelectuales se mezclan con sus cuestionamientos hacia lo latinoamericano, dado que su posición crítica como sujeto moderno del continente¹⁵, dan paso a manifestaciones por parte del artista que demuestran

reacción general parece haber sido una experiencia un poco objetivante, y también algo integradora en términos de la posición de uno en el Universo” (Shneider, 1970)

¹⁵ Cabe destacar el contexto nacional en Chile de ese momento, pues meses después de esta publicación fue ejecutado el golpe de estado hacia el gobierno de Salvador Allende, el cual Downey respaldaba. La entrada de su diario de viaje el 11 de septiembre 1973 se lee: “Nunca, nunca, nunca perdonaré!” como también, construye registros como *In the*

su preocupación por la situación del territorio y su representación. La autora Sarah Montross¹⁶ describe cómo Downey participó de espacios de difusión que apoyaron a la escena artística latinoamericana, especialmente aquella radicada en Nueva York, trabajando con artistas como Marta Minujín o Carmen Beuchat. Por lo que las preocupaciones por parte del artista acerca de la visibilidad del continente, y hacer emerger el territorio a través de su propia imagen y representación, no solamente se ven en su obra, sino que también en su contexto de interacción artística intelectual, manifestando a través de distintos medios estos debates culturales.

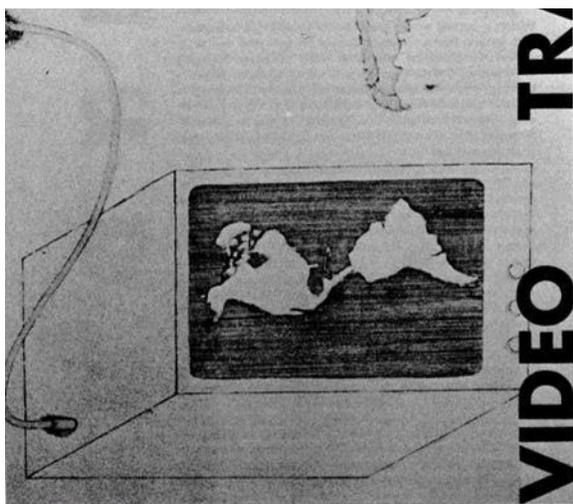


Figura 6 América horizontal reproducida, extracto de dibujo de Juan Downey, blanco y negro, *Radical Software*, 1973

La interacción constante en este contexto de producción artística en el cual se enmarca Downey durante los 60/70, apuntó a una obra repleta de cuestionamientos sobre las corrientes intelectuales que circularon en su ambiente de creación. Plantearse llegar al límite de estas conversaciones construyó una obra repleta de introspección sobre su propia postura ante estos debates, sobre él como sujeto partícipe de estas discusiones y diálogos, y cómo afectaron el ambiente en el cual Downey convivía. La obra de Juan Downey fue un recurso del propio artista para analizar su posición como partícipe de las transformaciones culturales que se estaban formulando en ese contexto, las corrientes intelectuales con las que dialogaba y las maneras de representación que habían sido instauradas. Video Trans Americas fue un viaje que dialogó no solamente con sus bases teóricas sobre lo latinoamericano, etnográfico, la cibernética y las nuevas tecnologías, sino que también con el contexto en el cual todo esto se estaba desarrollando. Este viaje de larga duración dialogó no solamente con aquellos sujetos presentes en la obra, sino que también con su entorno, y también

Beginning (1975), obra de la compañía Teatro Aleph, exponiendo al final que miembros de la compañía han sido secuestrados por la junta militar y demanda la liberación de todos los artistas. También participó en la propaganda del No del plebiscito de 1988, un fragmento de propaganda transmitida el 11 de septiembre muestra el video de su autoría donde aparece la palabra “No” repetidas varias veces.

¹⁶ “Downey y el escritor Julián Cairol trabajaron en un periódico llamado Cha-cha-chá (1974), donde, Marta Minujín recuerda que fue fundado para “indicar cómo el arte de América Latina no estaba siendo incluido en la discusión global” (Montross 2012)

con la postura del mismo artista sobre el desarrollo de estas corrientes iniciales que dieron base al proyecto; es una obra que invita al análisis de estas bases y a los cambios producidos por el desarrollo de nuevas experiencias.

Capítulo II: El debate de la etnografía visual y sus pretensiones por una representación objetiva.

“Hay una tribu, conocida como los cineastas etnográficos, que creen ser invisibles (...) adoran a una terrorífica deidad conocida como Realidad, cuyo eterno enemigo es su gemelo malvado, Arte. Ellos creen que, para permanecer vigilante contra este mal, uno debe dedicarse a una serie de prácticas conocidas como Ciencia. Su cosmología, sin embargo, es inestable: por décadas han discutido con rencor entre ellos sobre la naturaleza de su dios y cómo es mejor servirlo. Se acusan entre ellos de ser discípulos secretos de Arte; el peor insulto en su lenguaje es “estética””. (Weinberger, 1992)

Las pretensiones de la película etnográfica han sido cuestionadas y discutidas por autores como Eliot Weinberger, así presentando desde un tono irónico las preocupaciones constantes de los directores sobre la legitimidad (en cuanto veracidad) del material registrado. El autor relata la supuesta devoción a lo que él califica la “Realidad”, y que esta tendría sus bases a través de una práctica científica, estos dichos vienen desde las pretensiones de los directores en crear un producto que sea capaz de registrar una cultura de manera objetiva, así construyendo un material audiovisual a través de la cámara que pueda capturar “realidades”, tratando la película etnográfica como un espejo sin filtros. Las discusiones metodológicas tradicionales sobre cómo lograr traducir una cultura al material audiovisual, han dispuesto un rechazo a lo artístico, como lo menciona el autor, al proponer una aversión a lo estético. Pero este recurso experimental ha sido también empleado en diferentes trabajos etnográficos visuales¹⁷ que, si bien han sido cuestionados, de igual manera son destacados sobre el valor de lo documentado, proponiendo otras formas de montar la película etnográfica.

Ejemplo claro de esto, sería las reacciones a la serie de obras de los Yanomami de Juan Downey, presentadas en 1978 en la Visual Anthropology Conference organizada por el antropólogo estadounidense Jay Ruby (Jonsson, 2012), las cuales fueron vistas como una explotación del arte por el arte, pero también fueron valoradas por algunos de los antropólogos presentes que

¹⁷ Anne Grimshaw (2011) realiza un repaso de una metodología de la película etnográfica de tipo más experimental donde se utilizan recursos estéticos como en el documental observacional, ejemplos más contemporáneos de esto serían *The Language of Wine* (2005) de Roderick Coover o *Schoolscapes* (2007) de David MacDougall.

colaboraron con Downey, como Eric Michaels¹⁸, quien consideró los videos al presenciarlos en la conferencia como: “provocativos, inteligentes y visualmente distintos de lo que había visto en el género documental anteriormente” (Michaels, 1982). Por lo que surgiría los cuestionamientos hacia este rechazo a lo "experimental" para la construcción de la antropología visual, pues el mismo Michaels (op. cit) indica que gracias a estas cintas de Downey presentadas en la conferencia, el desagrado de sus estudiantes sobre los Yanomami cambió hacia figuras fascinantes¹⁹. Es entonces que surge el debate sobre cómo es que a través del arte se podría crear esta discusión sobre las supuestas realidades objetivas que son registradas a través de la cámara, y cómo estos mismos cuestionamientos hacia las pretensiones de la etnografía desencadenan nuevas expresiones. Indicar la problemática hacia la cuestión metodológica construye un registro de tipo experimental, proponiendo una conversación sobre las diversas maneras de representación, como también, qué es lo que visibilizan el tipo de obra etnográfica que aplica recursos estéticos.

“(…) La “gente” representada por la etnografía es siempre alguien más. Nosotros, gente blanca ciudadana, conservó, históricamente, el film tecnológico y la metodología "científica" para registrar y analizarlos a ellos: los no occidentales y algunos pueblos blancos remotos.” (Weinberger, 1992) El film etnográfico nace como un medio que representa “otros” grupos, en tanto que se considera un registro de culturas no occidentales²⁰, una “salvaguarda” de expresiones culturales. Pero ¿con qué propósito sería este interés por registrar y reservar este material? La relación entre sujeto-objeto que abarca la etnografía visual como método de estudio, es considerada bajo los márgenes de una mirada científica y objetiva, con tal de construir un análisis que marque “realidades”, o al menos pretendería ser capaz de capturar tal concepto. Guardar lo “real” estaría posicionado al director-sujeto y su dispositivo para registrar, que es la cámara de filmación, como un símil de un

¹⁸ Eric Michaels (1948-1988) de origen estadounidense fue etnógrafo y teórico de artes visuales, estudios mediales y programas televisivos. Su trabajo publicado ha tenido un impacto en varios sitios discursivos desde la estética, análisis político, el film etnográfico y la antropología, hasta los estudios tecnológicos. (Michaels, 1994) El antropólogo colaboró con Downey escribiendo textos sobre la obra del artista como en “Como vernos viendo a los Yanomami, viéndonos” (1982), como también, fue parte del equipo que escribió el guion para la obra de Downey “The Abandoned Shabono” (1978).

¹⁹ “Los indios yanomami, un grupo para el cual Chagnon/Asch films (Chagnon y Asch 1970-1973) proveía un punto de comparación. Me impresionó particularmente, las tajantes diferencias entre las películas y los videos. La feroz gente que Asch había filmado provocando un desagrado entre mis estudiantes se convirtieron en atractivas figuras humanas en las cintas de Downey.” (Michaels, 1982)

²⁰ Weinberger (1992) postula esto al presentar la reflexión de que la primera película realizada en 1895 considerada etnográfica es sobre una exposición de África del Oeste, donde Félix-Louis Regnault, registra una mujer Wolof. Y no los registros anteriores del panorama occidental.

espejo con la capacidad de reflejar cada detalle de una cultura ajena a la suya, transformándose esta en un objeto. Pero ¿cuál sería el trasfondo del registro de lo ajeno?, pues se ha afirmado que es occidente aquel que históricamente ha poseído el potencial tecnológico para realizar esta tarea de captura. En tanto que, se busca comprender al otro en posición a occidente²¹, para su supuesta salvaguarda; la fascinación por su cultura se traduce en un trabajo de registro que pretende a través de una metodología con proyecciones científica y objetivas, la extracción y explotación de un capital de tipo cultural.

Weinberger, (1992) relaciona la labor de un antropólogo con la de un colonizador coleccionista de datos, y así, entiende la del director de la película etnográfica como la de uno que busca coleccionar y preservar el comportamiento humano²². Por lo que, a los ojos de este sujeto que pone en marcha un trabajo de recolección, el impedimento y rechazo a ser registrado no es opción alguna, pues su tarea es construir una reserva de la cultura observada. Por ende, el autor propone que bajo la mirada del etnógrafo visual, el único indígena bueno es aquel que se permite capturar a través de la cámara. El buen salvaje, para occidente, seguiría siendo el arrinconado a entregar sus capitales con un fin de explotación, ya sean materiales o, en este caso en particular de la película etnográfica, culturales. Pero, surge la duda de cómo presentar estos capitales culturales ya capturados, pues el trabajo de filmación es solo una de las aristas del proceso que finaliza en la película ya montada. Cuáles serían las metodologías para construir y montar un film etnográfico que cumpla con las pretensiones de ser un material científico y objetivo, separándolo de una expresión artística y no cualquier tipo de película, sino que es una exclusiva para el conocimiento académico antropológico.

El debate que el autor expone en la cita inicial simulando una discusión sobre cómo servir adecuadamente al dios “realidad”, es uno que ha durado décadas, desde los inicios de la película

²¹ Me refiero a occidente más que una expresión geográfica, como una simbólica. La cual abarca la cultura europea/anglosajona que a través de la colonización construyó un sistema de alteridad para la expansión de sus ideales social, cultural y económicos: “Pese a su carácter universal, la construcción del otro es particularmente notable en la tradición occidental. El que la historiografía occidental ordenara la historia de la humanidad bajo el prisma de la experiencia europea, según una concepción unilineal del devenir sugería que el Viejo Continente representaba el modelo más acabado de civilización y que, en consecuencia, las sociedades no europeas llevaban un retraso que justificaba su colonización (...) La expansión de Occidente se apoyó en una ideología esencialista que dividió humanidad entre seres superiores y seres minorizados. Por tanto, el concepto de alteridad emanó una voluntad de jerarquización, de la que es a la vez medio y justificación” (Ghorbal, 2015)

²² “Donde viajeros han ido a coleccionar aventuras, misioneros a coleccionar almas, antropólogos a coleccionar datos, y colonizadores a coleccionar riquezas, los directores pronto buscaban coleccionar y preservar el comportamiento humano: el único indígena bueno era el indígena filmado” (Weinberger, 1992)

etnográfica con las producciones de Félix-Louis Regnault (1895), a aquellos como el contemporáneo de Anna Grimshaw (2011). Los esmeros por crear un material supuestamente objetivo, que posea las posibilidades de asimilar la realidad como espejo, han puesto en marcha una discusión teórica y metodológica compleja, pues ¿cómo se pretende registrar la totalidad de una cultura, sin filtro alguno?, cuando el que monta y produce la película es un sujeto atravesado por sus propias subjetividades. Desde estos cuestionamientos, se han propuesto una variedad de metodologías para construir un film que se acomode a las expectativas de la academia antropológica, como las desarrolladas por Karl Heider (2006), tomando en cuenta una película desde una perspectiva más sobria y básica, sin muchas narraciones e intervenciones, con una mínima distorsión temporal y de continuidad en el montaje. Estas metodologías, como las propuestas por Heider, se basan en un esfuerzo por terminar esta discusión sobre cómo servir a la “realidad”. Pero ¿es posible acaso capturar lo que se propone como lo real, construir un espejo sin filtros? O lo que se propone es un discurso de realidad que alimenta las percepciones de mundo de la academia tradicional de la antropología la cual se ha legitimado a través del ejercicio de la ciencia social como lo científico y objetivo, como la generación de la “verdad” sobre la supuesta realidad.

La antropóloga Margaret Mead (1977), propuso un rechazo a lo artístico, en tanto que “Creo que es muy importante, de que si vas a hacer científico sobre el comportamiento, darle acceso a la gente al material (filmado) lo más símil posible al que tuviste. No alteras, entonces el material. Hay un montón de directores ahora que están diciendo "debería ser arte" y arruinando todo lo que hemos tratado de hacer. ¿Por qué diablos debería ser arte?". Se podría interpretar que este hacer, el cual se ha estado arruinando para la autora a través del arte, sería la supuesta recopilación fílmica de la etnografía visual a través de pretensiones científicas. La antropóloga argumenta que la cámara debería ser lo más objetiva posible, sin alteraciones, siguiendo una línea tradicionalista de la etnografía rechazando las subjetividades que se relacionan a lo artístico. Pero los autores Lincon y Denzin (2005) han argumentado sobre los dichos de Mead que no existe grabación alguna sobre la vida social que pueda ser objetiva²³, por lo que también sería pertinente reconocer que aunque

²³ Denzin, N., & Lincon, Y. (2003). The Methodological Revolution. En N. Denzin, & Y. Lincon, *Turning Points in Qualitative Research* (págs. 239-241). California: Altamira Press

las metodologías de la antropología traten de ser lo más científicamente puras posibles, siempre existe un filtro subjetivo en lo filmado.

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX, existiría una nueva era de la película etnográfica, la cual se ha indicado como una de carácter más experimental, y que no seguiría reglas tan estrictas de montaje y producción. Esta etapa de experimentación se instala en la época de la contracultura (décadas de 1960 y 1970), en donde se pone en marcha un interés masivo por las producciones del campo de las ciencias sociales como la antropología y sociología²⁴, como también, se proponen cuestionamientos hacia las producciones tradicionalistas de estas ciencias sociales. Expositores de esta línea fueron producciones como “The Nuer”²⁵, estrenada en 1970, realizada con la asistencia del antropólogo Robert Gardner. Su propuesta fue criticada por autores como Heider, al considerarla un

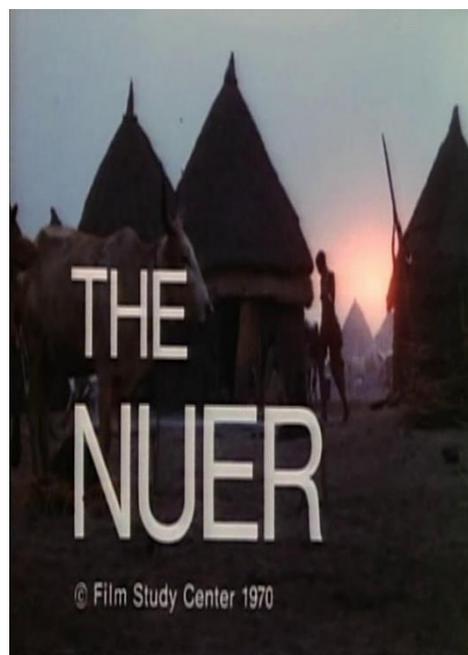


Figura 7 Fotograma de la Película “The Nuer” por Breidenbach, Harris y Gardner(1971)

claro ejemplo de la manera de no hacer etnografía visual, pues la película, para el antropólogo, opera con recursos visuales considerados bajo un principio estético y no adecuados para expresar una realidad etnográfica²⁶. Pero, como ya se ha señalado, autores como Weinberger han discutido con estos dichos, posicionando el film en sentido de un trabajo de traducción de sensibilidades a través de estos recursos experimentales del lenguaje visual, proponiendo que esta película desborda información etnográfica, a pesar de los discursos tradicionalistas.

“La mayoría del film simplemente mira a las vacas que son central en la vida de los Nuer: Acercamientos a las patas de las vacas, costados, narices y cuernos (...) después de unos

²⁴ Sarah Montross (2012) ha descrito que “Reportes etnográficos popularizados inspiraron los movimientos contraculturales de los 60 y 70, particularmente en la representación del estilo de vida alternativo y comunal, y generalizó una romantización de las sociedades “primitivas”, incluso si esto no era la intención de este tipo de estudios. Aspectos de la observación sociológica o etnográfica fueron también fusionándose con la programación televisiva”

²⁵ Esta película fue realizada (1971) por George Breidenbach y Hilary Harris con la asistencia del antropólogo visual Robert Gardner, la cual trata de los elementos fundamentales de la comunidad Nuer en el límite de Etiopia y Sudan.

²⁶ “es una de las películas más bellas visualmente que se ha hecho... Pero el film es casi sin integridad etnográfica. Por esto me refiero que sus principios son la estética cinematográfica; su encuadre, sus cortes, la yuxtaposición de imágenes son hechas sin consideraciones de ninguna realidad etnográfica” (Heider en Weinberger, 1992)

minutos de estar mirando a las vacas, (se) nos dice que las vacas son todo” (Weinberger, 1991)

Esta tarea de traducción de sensibilidades culturales, en esa película, operaría bajo una lógica observacional²⁷, más que una narración de los actos culturales filmados y el cuidado de una temporalidad lógica y objetiva. El montaje del material se dedica a la exposición, a través de los recursos de la imagen, de lo fundamental en la comunidad. Si la vida de los Nuer depende de las vacas, la película construye la presentación de una constante a través de los recursos del lenguaje audiovisual, así remarcando esta dependencia vital al animal. La narración a través de lo visual y no del discurso hablado común en la película etnográfica, los esfuerzos por presentar lo fundamental para la comunidad y no pretender poseer capacidades de captura de realidades, ponen en marcha información antropológica a través de otras metodologías, desde una perspectiva más experimental, las cuales no pretenden asimilar el producto final como un espejo de la “verdad”, sino como un acto de comunicación entre los sujetos registrados y aquel que posee el dispositivo de registro, la imagen expuesta es esta conversación.

La parodia del espejo: Juan Downey hacia un cuestionamiento metodológico

“La cámara puede ser para un antropólogo lo que un telescopio es al astrónomo o lo que un microscopio es al biólogo” (Asch, Marshall & Spear, 1973). Las producciones que se dieron en esta eran de cuestionamiento metodológico sobre la construcción y pretensiones del film etnográfico, en la época de la contracultura, contaron con autorías como las del director Timothy Asch en conjunto con el antropólogo estadounidense Napoleon Chagnon, los cuales desarrollaron proyectos como las 21 cintas sobre la comunidad Yanomami del alto Orinoco, basadas en el libro del francés, titulado *Yanomamo: The Fierce People* (1968). Asch poseía una postura sobre la antropología visual más tradicionalista, en tanto que utilizó recursos metodológicos categorizados

²⁷ Anna Grimshaw define la práctica de la película documental observacional como una más experimental que se aleja de las pretensiones lógicas objetivas científicas, en tanto, acepta la problemática de la estética y lo artístico, pues en la película observacional se encuentra: Una ausencia de muchas convenciones asociadas al film documental—comentarios, entrevistas, explicaciones, música, y comentarios reflexivos de los sujetos sobre sus experiencias (...) También evita utilizar dispositivos familiares al film etnográfico—específicamente, subtítulos o información presentada al principio del trabajo (tarjetas de título) que sirven para contextualizar el material a presentar. (Grimshaw, 2011)

como científicos y objetivos²⁸, porque sus expectativas sobre el dispositivo de la cámara la posicionaban como un instrumento al servicio de las ciencias, comparada con microscopios y telescopios, y porque presentaba en sus películas una postura de la cámara asimilándola a una de vigilancia. Los esfuerzos del director por construir un producto que fuera tratado como documento antropológico, dan a entender que se asume que estos no poseen un filtro alguno. Pero comentarios del propio Asch²⁹ han evidenciado una discriminación de eventos, seleccionando qué mostrar y qué no, construyendo una propia interpretación de los hechos y de la interacción de la comunidad registrada.

Estas cintas, han sido mencionadas por el autor Hjørleifur Jonsson (2012), remarcando el alcance masivo que tuvieron en su contexto, convirtiéndose en la interpretación de la cultura más visitada y estudiada por la academia antropológica estadounidense de la época. Jonsson expone el peligro de sus pretensiones como un documento visual realista y objetivo, en tanto que los estudiantes espectadores de este material retenían suposiciones racistas y etnocéntricas. Se estaría activando una construcción discursiva de tipo occidental colonizador, que remarcaría la posición de supuesto otro sobre la cultura ajena a la cual se está captando, con excusas para una salvaguarda y cuidado de las expresiones de la comunidad. Con eso, termina creándose un material que los posiciona a aquellos como un subalterno marginado. La rigurosidad metodológica, que rechaza las subjetividades, da un tono contradictorio a las pretensiones del film etnográfico en su esfuerzo por ser “objetivo” rechazando lo artístico, pues parecería imposible deshacerse en totalidad del ojo subjetivo que registra y monta el producto a espectral. Esta problemática se ve cuestionada en este contexto contracultural, ante la construcción de la pregunta de cuán símil a la realidad es la imagen masiva que se ha impuesto como la verdad, y las consecuencias sobre las percepciones hacia el otro que han traído estas suposiciones.

Bajo esta escena intelectual y artística de los 60' y 70', Juan Downey, construyó una obra dialogando con los cuestionamientos de la época sobre los problemas de representación y sus

²⁸ El director seguiría metodologías sobrias como las indicadas por Heider (2006) como la nula intervención del material, una técnica básica en la edición, y sin distorsiones temporales ni espaciales.

²⁹ “Chagnon tomó una secuencia de 2-1/1 minutos de un hombre Yanomami golpeando a su esposa sobre la cabeza con una pieza de madera. Lo miramos junto a James V. Neal y su esposa, pensando en incluirlo en nuestro film sobre genéticas. Nosotros tres hombres acordamos que era muy perturbador para mostrar. La señora Neel, observó esto como una vista masculina típicamente protectora y argumentó que la golpiza no era peor a lo que experimentaban muchas de las esposas en América. Nosotros acordamos; pero igual decidimos en no usar el material” (Asch en Weinberger, 1992)

intereses de reflexionar con estos. ¿Es posible construir un discurso visual objetivo y científico sin pretensiones de subjetividades? Downey, más que pretender responder esta pregunta concretamente, compone un proyecto que posiciona un cuestionamiento sobre las metodologías y presunciones por parte de la etnografía visual de aspirar a un ojo objetivo y estático, por un observador sin aproximaciones a su sujeto de estudio, y una distancia hacia este³⁰ para que no exista relación alguna con el observado. Sus intereses hacia un proceso de meditación de la "autoridad" etnográfica, levantan un sedimento para el desarrollo de su proyecto Video Trans Americas, donde su recurso principal de registro creativo fue el video. Este viaje, en que Downey se posicionó en un principio como un artista convertido en antropólogo y activador³¹ estético, consistió en el registro de una variedad de culturas esparcidas por América, así creando un mapa a través de las imágenes.

“Un indígena de las Américas estaba acostumbrado a contemplarse a sí 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” (Downey, 1973)

Las fascinaciones de Downey por explorar las dimensiones del medio del video, dio paso una experimentación sobre la observación de lo registrado, en tanto que tomó las grabaciones de las distintas culturas y las reprodujo en el contexto de otra, creando un ejercicio de comunicación entre los diferentes pueblos esparcidos a través del continente. Estas cintas, más allá de tener un propósito de contenido académico de estudio, fueron parte de la primera tanda de presentación de Video Trans Americas³² (VTA), exhibidos en instalaciones con múltiples canales de reproducción, por lo que su observación tuvo como propósito presenciar los diálogos que se dan entre las culturas al ser reproducidas simultáneamente. Aún si se pudiese considerar un ejercicio etnográfico el

³⁰ Este cuestionamiento por parte del artista sobre las metodologías utilizadas en la antropología visual, son mencionados por su esposa Marilys B Downey, quien fue parte del viaje de VTA y lo acompañó a las Amazonas, explicando que ellos trataron de no replicar las metodologías tradicionales de filmaciones, pues afirma: “Nunca fuimos a observarlos, fuimos a vivir con ellos. Los antropólogos van a observarlos como tú vas al zoológico a observar a los animales” (Sabatini, 2009).

³¹ El termino activado, Downey lo utiliza en el texto introductorio a VTA, señalando su figura como: “El rol del artista aquí se concibe como el de comunicador cultural, un antropólogo estético activador con un medio visual de expresión: el video.” (Downey, 1973)

³² Ejemplo de estas exhibiciones fueron sus presentaciones en la bienal del Whitney Museum en 1975 en Nueva York donde la obra no era solamente el material registrado, sino también toda su instalación y presentación. (Downey, 2019)

trabajo de Downey en VTA, este no sigue una metodología estricta de observación, como la mencionada anteriormente por Heider, en tanto que, el artista no está recolectando imágenes con pretensiones de una salvaguarda de material, de colección, sino que es una conversación entre él y las culturas, entre las culturas, y entre los espectadores que experimentan este exceso de imágenes al presenciar la conversación a través del multi canal.

Fernando Pérez (2018) caracteriza el trabajo de Juan Downey con el registro documental de manera que opera "la dimensión documental de la imagen técnica ligada a la capacidad de la máquina de registrar precisamente lo que no está ante nuestros ojos". Se presenta lo documentado más allá de la imagen percibida a primera vista: existe un trasfondo, un detalle entre todas las imágenes, una serie de interpretaciones, una reacción a la imagen técnica. "Lejos entonces de la idea de que la cámara de reproducción mecánica o electrónica que produce una captura "esencialmente objetiva" de la realidad." (op. cit) Entonces, se podría interpretar la imagen en movimiento, para Downey, como una que no pretende capturar realidades objetivas, la total esencia del mundo, sino que una que la altera. Es su propio ojo, lúdico y repleto de subjetividades, pero aun así, como también Pérez destaca, no se renuncia a la aspiración de hacer aparecer estas culturas que el artista califica como alejadas de la modernidad, incluso si lo capturado es deliberadamente distorsionado, pues se moldea a una mirada tanto del artista que registra y monta, como también del espectador que observa y distorsiona al mismo tiempo que crea su propia interpretación sobre lo exhibido en la obra de Downey.

Al mirar las imágenes el espectador reacciona de alguna manera a lo exhibido, lo "experimental artístico" que se le está otorgando al documental antropológico en el ejercicio de Downey, es un recurso para exhibir sensibilidades. El espejo es uno distorsionado, un reflejo de una interacción y aproximación hacia otra cultura que se procura de manifestar una obra repleta de subjetividades, armar un montaje artístico estético traduciendo a través de su trabajo una reflexión de lo representado. "Downey explora las diferencias del Otro para encontrar en ellas, como un espejo, las oportunidades de sí mismo y esto es lo que da a su obra un carácter artístico, testimonial y, a la vez, profundamente humano" (Aldunate, 1995). La travesía por las diferentes localidades de Américas provoca un viaje introspectivo en el artista y, por lo tanto, en su obra se reconoce su posición como observador, la existencia de su presencia en el registro de lo observado, es un intento

de quebrar tradiciones de estudio como la relación sujeto–objeto, observador y observado, en tanto que en sí mismo es también protagonista de su observación.

“El documental antropológico nos entrega una visión lo más objetiva posible de una realidad distante en la cual ojalá quien filma desaparezca para dejar que el sujeto filmado llene con su presencia los contenidos y las imágenes del film. Juan Downey, en cambio, nos plantea un esquema diferente en el cual él es el medio, el transmisor y transmutador de una realidad diferente la que, gracias a toda esta alquimia, es absorbida por nosotros con una intensidad diferente.” (José Pérez de Arce, 1988)

El estudio que hace Downey con la cámara es uno donde pretende accionar los límites del medio, en tanto que cuestiona la supuesta objetividad del lente, así adhiriéndose a la discusión de la etnografía visual, pues él pretende registrar estas culturas alejadas de la modernidad, en tanto, también pretende ser un antropólogo activador estético. Esta intensidad diferente proviene de sus transmisiones hacia una realidad diferente de representación antropológica tradicional, pues no busca desaparecer del registro, de la imagen del cuál él fue participante, sino que aparece más que nunca sus subjetividades entre estas experimentaciones de representaciones de aquellas culturas. Downey adquiere un lenguaje audiovisual que proponen un recurso de imagen donde se presenta un exceso de interpretaciones, conversaciones y aproximaciones entre los individuos que se está registrando.

“Con ironía y humor, su trabajo de video es una temprana desconstrucción de la unificada, mirada occidental etnográfica y sus pretensiones científicas, pero también permanece como un documento altamente fragmentado sobre la incompleta comunicación necesaria con otra cultura” (Shneider, 2008). Juan Downey, a través de sus cintas de Video Trans Americas propone un trabajo que utilizaría la etnografía para experimentar con ella, estudiar sus límites e innovar a través de lo subjetivo. Construir un ambiente donde exista una participación de los sujetos registrados, exhibir lo documentado como un dialogo entre los participantes del proyecto, no una representación certera o rigurosa de una cultura bajo los márgenes científicos de estudio, sino que una experiencia, interacción, un documento de lo vivido y sentido por el artista dentro de estas culturas. Una de las bases de VTA es cuestionar esta mirada etnográfica occidental, las pretensiones por supuestas representaciones objetivas y visibilizar la falta de comunicación entre culturas sin posicionarlas como un supuesto Otro. Las pretensiones de

presentar el dispositivo mecánico de la cámara como un espejo sin filtros, queda deformado al reconocer una mirada distorsionada que moldeará sus representaciones.

Capítulo III: Debate sobre la representación latinoamericana: entre el videoarte y la etnografía visual

“una de las características de la obra de Downey atravesada por la pulsión etnográfica es que nunca se trata sencillamente de documentar, representar o comprender al otro primitivo, indígena, habitante originario de nuestro continente, sino que dialogar con él, de verse afectado y hasta de ser devorado por él, transformarse en contacto con otra cultura de la que se aprende y a la que también, inevitablemente, se altera en ese diálogo” (Pérez, 2018)

Ante los cuestionamientos hacia las pretensiones de las metodologías de la etnografía visual sobre su posicionamiento objetivo científico de representación, surge una discusión ligada a este debate, en tanto, ¿cómo es entonces que se representa a aquel sujeto que ha sido calificado como un Otro? En el trabajo de Downey, se construye una discusión constante sobre cómo representar al sujeto latinoamericano, y también, a él mismo como individuo moderno del continente y aquellas culturas caracterizadas como Otros ante la mirada de occidente, para así formar un diálogo. Este debate que el artista cataliza dentro de su propio tratamiento artístico propone una base de desarrollo para sus proyectos como Video Trans Americas, pues Downey pretende construir un mapa cultural a través de la imagen, exhibir Latinoamérica y sus complejidades a partir de este viaje por el continente. Emerge un trabajo artístico con las pretensiones de visibilizar al sujeto latinoamericano alejado de la modernidad, que por consecuencia, aporta a la discusión sobre cómo abordar la problemática de la representación de lo latinoamericano.

La representación del indígena fue una cuestión de interés clave en el desarrollo de VTA, y como menciona Fernando Pérez (2018) anteriormente, esta obra, atravesada por la pulsión etnográfica, presenta una instancia con intenciones de generar un diálogo entre culturas. Una conversación que afecta a todos los involucrados en ella considerándolos participantes del diálogo, que serían Juan Downey, los sujetos representados en la obra, como también, la audiencia que contempla el material montado. Este acto de presentar una imagen que dialoga al mismo tiempo de representar, formula una instancia de cuestionamiento sobre lo que se está presentando y el porqué de esto ¿Por qué incentivar a tener este diálogo? El artista se posiciona en un acto crítico al construir este debate sobre lo que se está presentando, el estudio de estas culturas a través del video pone en cuestión la

fijación de la mirada occidental; el enfrentamiento a la etnografía tradicional a través de su experimentación propone la construcción de una imagen que instaura una posición sobre lo que se está representando, que sería el continente latinoamericano. Exhibir el territorio a través de diferentes medios de creación³³ emplaza el material creado por el artista a un diálogo con las demás representaciones que se han dado sobre Latinoamérica, una nueva manera de comunicación al mismo tiempo que construye un tipo de expresión artística única de Downey.

“El cambio a un modo horizontal de trabajar es coherente con el giro etnográfico en el arte y la crítica: uno elige un sitio, entra en su cultura y aprende su idioma, concibe y presenta un proyecto, únicamente para pasar al siguiente sitio en el que se repite el ciclo” (Foster, 2001)

Adentrarse en la experimentación del medio etnográfico visual significa también una manera particular de trabajar la obra, en tanto que se estaría construyendo una serie de acciones para realizar el proyecto. Hal Foster desarrolla este concepto del artista como etnógrafo como una respuesta hacia el desplazamiento del artista como productor en las expresiones del arte contemporáneo. Se podría ubicar a Juan Downey bajo este paradigma, al aplicar estas características de trabajo en su proyecto Video Trans Americas, pues se identifica un proceso riguroso en su mapeo por el continente, sus escritos sobre los encuentros con las diferentes comunidades, como también, las distintas colaboraciones que ocurrieron a través de las obras. Estas pretensiones por un modo horizontal de trabajar pone en tensión una crítica cultural y política a los modelos de representación tradicionales, algo que el artista trabaja al enfrentar tópicos formulando un proyecto que experimenta con la etnografía, así enfrentando términos de estudio tradicionales como lo son de sujeto y objeto, que como Barriendos (2011)³⁴ ha señalado, son parte de la matriz de colonialidad del régimen visual occidental al generar una interiorización naturalizada en los representados, así caracterizando al sujeto observado como intrínsecamente inferior al que observa.

“El videoarte de Downey responde a este intento político de dismantelar las estéticas realistas que caracteriza la etnografía documental para revelar las tensiones ideológicas que poseen la disciplina

³³ Downey utiliza una variedad de medios para construir su trabajo, el tratamiento sobre Latinoamérica también se puede ver en sus pinturas en tabla como Map of America (1975)

³⁴ "La matriz de colonialidad que subyace a todo régimen visual basado en la polarización e inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto (o sujeto) observado." (Barriendos, 2011)

y la práctica filmica” (Montero, 2019) El autor indica que el artista construye una obra con características políticas, revelando la tensión causada por las pretensiones de las disciplinas del documental etnográfico, algo que se podría reconocer en la instancia de crítica sobre esta tensión aplicada en Video Trans Americas. Este intento por dismantelar las estéticas realistas de la etnografía documental, se reconocen en el gesto de Downey de llamar la antropología escrita por Napoleon Chagnon una: “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 ...” (Downey en González, 2010) El artista es consciente de tensiones ideológicas que se presentan a través de la disciplina de etnografía visual, por lo que su experimentación de ella a través del montaje de su videoarte, da una oportunidad para meditar sobre estas problemáticas que surgen por el acto de representación

“Estas "imágenes sobre imágenes—esto es, imágenes que se refieren a sí mismas o a otras imágenes, imágenes que son utilizadas para mostrar lo que es una imagen" traer a cuestión no sólo la capacidad de representación, pero también "la condición determinante del trabajo—su establecimiento institucional, su posicionalidad histórica” (Mitchell en Montero 2019)

El autor Gonzalo Montero (2019), califica el trabajo de Downey como uno marcado por meta imágenes, aplicando el concepto de W.J.M Michell. Este se presentaría a través de Video Trans Americas, en tanto que es un proyecto que trata la imagen más allá de lo que se presenta³⁵, trae un lenguaje que referencia un problema de fondo, como lo es su posición histórica de representación. Esto sería, que el acto de exhibir las imágenes construidas a través de VTA activan una discusión, más allá de los elementos expuestos en la obra, accionar la problemática de, ¿qué es lo que estaría buscando Downey al representar las diferentes culturas a través del continente? Se podría

³⁵ “A través de *The Laughing Alligator*, Downey medita sobre la pregunta de la mirada y su relación con el imperialismo, y el alcance en el cual el sujeto colonial es definido por la mirada del colonizador. Su reflexión también se ubica bajo las connotaciones ideológicas y éticas sobre el video como un medio.” Montero (2019) construye este análisis enfocándose en las obras de Downey filmadas durante su estadía en las amazonas (1976-77), específicamente la obra *The Laughing Alligator* (1979), en la cual destaca el momento donde Downey apunta la cámara hacia un miembro de la comunidad Yanomami que lo amenaza con una escopeta, buscando defenderse como si el dispositivo de grabación fuera también un arma de fuego. El autor señala que este momento más que presentar solo lo registrado, también pone en pie la conversación sobre cómo las representaciones históricas sobre las comunidades indígenas de Latinoamérica han sido utilizadas como armas para oprimir a estos sujetos.

determinar, referenciado lo que se ha dicho anteriormente, como un acto de cuestionamiento hacia las representaciones históricas sobre Latinoamérica, en tanto que también se ha identificado la presencia en estas obras de cuestionamientos hacia la mirada del imperialismo occidental que ha categorizado al territorio en una alteridad naturalizada a través de lo que Lagreze (2018) considera un desmantelamiento a través del videoarte de los caracteres mercantiles de los medios técnicos de grabación, como la construcción de la otredad fundada por la propaganda y publicidad occidental que han pretendido incorporar a sus cánones políticos, culturales y económicos la realidad de las civilizaciones calificadas como primitivas.

“El arte de Downey nos retorna a donde nos posicionamos y el espacio cultural y político que habitamos. Los problemas de geografía y la economía de poder que controla nuestra relación y comprensión de las imágenes que circulan constantemente a través de su trabajo” (John G. Handhart, 1991) La obra de Juan Downey crea un espacio que retorna constantemente a lo cultural político, al entorno en el cual se habita de una manera crítica, que al mismo tiempo marca la relación entre estas dos dimensiones de vida. Las imágenes que circulan alrededor del proyecto formulan un recorrido a través de las problemáticas de representación históricas, la expresión latinoamericana, las relaciones entre observar y ser observado, los diálogos alrededor del material ya montado, las definiciones que se le han instaurado al continente y cómo estas afectan a cómo nos percibimos como sujetos modernos dentro de este territorio diverso y disonante.

Juan Downey, partícipe del debate cultural latinoamericano.

“Antes que Downey pudiera acceder completamente a su ser, que empezó haciendo a través de convertir las cintas en una épica autobiográfica, tuvo que completar el mandato político generacional de tomar el viaje obligatorio y liberador a través de las Américas.” (Guagnini, 2008).

El tratamiento estético de Downey respecto a su postura en el debate sobre la representación latinoamericana, es uno marcado por la búsqueda de la diferencia, pues él mismo se entiende como un otro asentado fuera de su propio territorio, un desadaptado al mundo “desarrollado” “Luego de pasar diez años en España, Francia y Estados Unidos, me di cuenta que nunca me adaptaría al mundo desarrollado, y desde un punto de vista inverso, que mi propio tercer mundo nunca sería un mercado para mis trabajos culturales y estéticos... Un shock cultural perpetuo fue fácil de

manejar en un principio; pero la edad sólo aumentó el abismo y la saudade hacia un país que ya no existe más” (Downey, 1976). Esto da pie hacia una construcción audiovisual del continente a través del videoarte y la experimentación con la etnografía, una expedición que contiene hacia las representaciones del territorio, de la posición del continente en la cultura visual y la expresión del sujeto latinoamericano. Este viaje a través del continente presenta un diálogo en el debate cultural de lo latinoamericano, y como ha postulado Montero (2019), Video Trans America es un proyecto que se podría insertar en la discusión de diversos movimientos culturales, como la transculturación, la zona de contacto y la antropofagia.

En cuanto a lo que se podría reconocer como revisión sobre la transculturación³⁶ en la obra de Downey, Julieta González (2010) ha indicado el trabajo del artista como uno donde existe la negociación y análisis de la relación entre sujeto y objeto, y en paralelo, de colonizador y colonizado. La autora propone que la transculturación conforma parte de los ejes temáticos de la obra de Downey, lo que se presentaría en la discusión centrada en enfrentar los discursos occidentales sobre el territorio, para armar una contra-narrativa. Los ejemplos utilizados por la autora son aquellas narrativas tradicionales de los registros de los viajes de colonizadores a través del continente,³⁷ las cuales fueron construidas con el objetivo de dimensionar el potencial de explotación del territorio. Downey subvierte esto al tomar la estructura de la travesía por el continente latinoamericano encontrada en estos escritos arraigados en lo colonial y posicionarla en dirección de las culturas nativas de América, en un intento por quebrar el legado colonial y construir una crítica hacia este. González (2010), desarrolla este argumento explicando que los relatos de colonizadores proponían en sus descripciones del complejo paisaje natural del continente como un obstáculo para su conquista o destacando los recursos para explotarlos y ocuparlos, en cambio, Downey a través de VTA, se concentra en este entorno natural para

³⁶ Montero (2019) inserta el diálogo crítico que Downey entabla con la transculturación bajo la definición de este concepto que Ángel Rama (1984) desarrolló a partir de las formulaciones de Fernando Ortiz (1940), por lo que se entendería como: “La influencia cultural es siempre un proceso bidireccional, donde ambos el colonizado y el colonizador son transformados por el encuentro de su respectiva contraparte (y también) la relación entre los modelos metropolitanos y las culturas periféricas no son solo bidireccionales, sino que también creativas y productivas. El resultado de estos encuentros, entonces, es una expresión cultural única que no responde a ningún modelo previo.” (Rama en Montero, 2019)

³⁷ “Desde las crónicas de Indias del siglo XVI, los viajes de Alexander von Humboldt y Aimée Bompland en los albores de los procesos de independencia en el subcontinente, entre 1799 y 1803, hasta la expedición a Brasil de Claude Levi Strauss en los años treinta, luego documentada en *Tristes Tropiques*, entre otros.” (González, 2010)

caracterizar la complejidad de las culturas esparcidas a través del continente y destacar la importancia que posee la relación con la naturaleza para estas comunidades.³⁸

Gonzalo Montero (2019) señala que: “Es verdad que podemos localizar a Downey en esta tradición (la transculturación), pero también es correcto decir que se inscribe a sí mismo críticamente en este modelo cultural de coexistencia porque su trabajo problematiza las posibilidades de un entendimiento mutuo entre la heterogeneidad latinoamericana”. Esta problematización sobre el posible entendimiento entre culturas se encuentra presente en el trabajo de Downey, pues se puede reconocer en sus obras como *The Abandoned Shabono* (1978), parte de las obras de Video Trans Americas realizadas durante su viaje a las Amazonas. Al final de la cinta, Downey y su acompañante concluyen que la extinción de los Yanomami es inevitable por que ya han sido contactados por las sociedades modernas, esto se puede interpretar como una inquietud por parte del artista del encuentro que ocurre entre la civilización capitalista y los Yanomami, construyendo un futuro incierto para la comunidad indígena³⁹. El artista presenta una preocupación por la asimilación de la cultura metropolitana e indígena en la sociedad Yanomami, por lo que inicia una instancia crítica para analizar las repercusiones de esto, y meditar sobre el posible momento de encuentro.

La obra de Downey también ha sido descrita como una que opera en la zona de contacto, un concepto que se entiende como: “Espacios sociales donde culturas se encuentran, chocan, y luchan entre ellas, por lo general en contextos con relaciones de poder altamente asimétricas, como el colonialismo, esclavitud, o sus secuelas, presentes en diversas partes del mundo hoy en día” (Pratt, 1991). La discusión sobre cómo Downey abarca el problema cultural se daría en este espacio que se construye en el momento del encuentro producido por su recorrido a través del continente. Su proceso de creación sería capaz de abrir paso a una zona donde exista una reflexión sobre las relaciones de poder que se han impuesto por la colonización y el imperialismo, como también,

³⁸ Esto se puede reconocer en la obra “*The Abandoned Shabono*” (1978) donde el artista destaca la relación que los Yanomami poseen con la selva y la naturaleza “La naturaleza está ahí. Produce todo el año, hay jardines que también producen todo el año, es suficiente trabajar solo un poco todos los días para recolectar lo suficiente que uno necesita, cuando uno desea comer pescado, uno va a pescar, si uno quiere comer carne, uno va a cazar. Qué necesidad hay de guardar cuando todo está al alcance de tus manos y es suficiente trabajar cuando uno necesita y en el momento en que se siente esa necesidad”

³⁹ “El futuro de los Yanomami es incierto porque ellos no pueden combatir los espíritus del mundo industrial, la codicia por recursos y la insistencia de las sociedades tecnológicas en hacer el mundo en su propia imagen.” (Downey, 1978)

propone un espacio de cuestionamientos sobre las complejidades de la identidad latinoamericana, una frontera indeterminada que propone un momento de meditación sobre el intercambio que se está dando al construir esta obra.

Esta zona de reflexión, Carla Machiavello (2008) la reconoce en la obra de Downey “La Frontera I y II” (1973-74), parte del primer viaje por el continente de Video Trans Americas. En estos registros se presentan imágenes de miembros de la comunidad mapuche trabajando el campo y en telares, mientras se



Figura 8 Juan Downey, Video Instalación “La Frontera I y II” (1973-74) presentada en la Galería Gabriela Mistral (2008)

reproduce un audio de Pablo Neruda recitando sobre las injusticias que estas comunidades sufren por la represión militar durante el gobierno de Gabriel González Videla. La autora, señala que durante esta obra se construye un espacio de reflexión a partir de la exhibición del choque entre culturas con diferentes relaciones de poder, al exponer a través del relato de Neruda en conjunto con las imágenes presentadas, cómo el Estado chileno oprime con un fin económico y social a las comunidades indígenas desplazándolos de sus tierras ancestrales donde habitan. Como ha señalado Machiavello (2008) sobre el trabajo de Downey en VTA: “¿Cruzar la frontera o habitar la frontera?”. Para la autora el recorrido por la obra del artista sugiere un ir y venir, un diálogo entre identidades cambiantes y fluctuantes, una travesía por una multiplicidad de expresiones y conversaciones que se dan a través del territorio.

Según Rojas, “Una frontera no comienza necesariamente siendo una línea, puede consistir originariamente en un territorio donde distintos sistemas de referencia y parámetros culturales se tocan, se confrontan y se superponen. Una frontera sería, pues, ante todo, una zona de contacto.” (Rojas, 2019) Esta zona de contacto que Downey crea es una zona de cuestionamiento, se cuestiona los paradigmas de representación, los procesos antropológicos y etnográficos tradicionales, se cuestiona a él mismo como sujeto y participante de su obra, el peligro de la cámara como arma y

hace presencia de este subalterno quien es participante de su obra. Cuestiona el sistema imperialista capitalista que invade Latinoamérica, la confrontación entre la cultura natural y la cultura histórica, y es así, como nace su desafío de confrontar a los sistemas de representación que se han esparcido por esta supuesta historia universal que ha tratado el estudio del subalterno en una relación sujeto objeto, y es a través de su obra y análisis donde se podrán resaltar los resultados de su búsqueda antes estas preguntas de cómo representar al subalterno.

Por último, Montero, también ha propuesto la antropofagia⁴⁰ como parte de la discusión sobre la obra de Downey, indicando el interés del artista en esta acción de canibalismo que ha sido relacionada con lo primitivo y símbolo de la alteridad latinoamericana. La acción de consumir la cultura de occidente para transformar el legado occidental y construir una nueva interpretación, incorporarlo para apropiarse de aquellos medios de representación con el objetivo de componer una nueva visualidad del territorio. Downey dialoga con la concepción de canibalismo en su obra, pues comunica que deseaba ser consumido por los indígenas⁴¹, pero ¿qué significaba culturalmente este deseo por ser devorado? Se podría interpretar que el artista es consciente que en este acto existe una correspondencia, se apropian elementos al consumirlos, se adentran en el cuerpo cultural del sujeto latinoamericano.

“Teniendo un total control sobre el procesamiento de video se ponen en conflicto directo con tal sistema de imperialismo perceptual llamado emisión televisiva que pone un terminal en tu casa y controla tu acceso a la información” (Ryan, 1971, Citado por Guzmán Lagreze, 2018). Emilio Guzmán Lagreze, posiciona la obra de Downey bajo una intención por controlar el procesamiento del video, enfrentando al sistema imperialista de la televisión corporativa al crear VTA, que utilizaba el video casero reproducido en formato televisivo. Es entonces, que se podría considerar

⁴⁰ El movimiento antropofágico surgió en mayo de 1928 en Brasil con la publicación de su manifiesto en el primer número de la revista antropofagia donde su principal promotor Oswald de Andrade lo define como: “en lugar de rechazar la cultura y las tendencias artísticas europeas por extrañas, Andrade proponía devorarlas, aventurando una exitosa correspondencia analógica entre el rito caníbal y los diversos procesos de producción circulación y apropiación cultural” (Juaregui en Montero, 2019)

⁴¹ “Nueva York, en 1975 me di cuenta que estaba aburrido de grabar más cintas de video de la vida americana porque descubrí que me gustaría que alguien me comiera, ser devorado por los caníbales es un tipo de arquitectura quiero conocer a los cazadores de cabezas quiero convertirme yo mismo en un cazador de cabezas yo quiero ir a las fuentes del río Amazonas yo quiero descubrir mi corazón entre algunos indígenas de la selva amazónica no como un sacrificio de mí mismo, al menos en forma consciente, sino como una demostración de la arquitectura fundamental habitar, residir tanto física como espiritualmente dentro de los seres humanos que eventualmente me comerían deseaba tan apasionadamente el ser devorado que mucho antes en nueva york ya había ritualizado mi encuentro con los caníbales” (Downey, 1979)

que el artista está recurriendo a la antropofagia al usar el video casero como su medio principal de producción, pues como indica Montero (2019) “o comer (consumir, incorporar) y/o ser comido (consumido, incorporado) son dos de las consecuencias del acto de enfrentamiento cultural”. Incorporar los formatos del programa televisivo de las grandes corporaciones produce una instancia donde Downey devora la cultura del conquistador (la electrónica, las tecnologías televisivas) para cuestionar la representación histórica del otro. Así como Juan Downey quería ser devorado por los Yanomami, él devora al video imperialista propagandista para su propio beneficio para cuestionar la información entregada por estos terminales televisivos corporativos. Desafiar el medio imperialista de la televisión es un acto directo contra el imperialismo occidental, con ello el artista está atacando a los paradigmas creados para calificar el subalterno en su alteridad.

Nicolás Guagnini (2008) ha destacado la travesía de Downey como una repleta de influencias ideológicas, en tanto que lo relaciona con las generaciones de artistas e intelectuales de su época influenciados por los movimientos políticos, sociales y culturales de Freire, Boff y Gutierrez⁴². Los cuales consideraban que la captura de imagen tecnológica y la representación era parte del instrumento de dominación colonialista y neocolonialista, pero Downey, a través de su ideología anti imperialista propuso cambiar el rol del video para la percepción de la realidad en este contexto. Su participación en el debate cultural⁴³ construye un diálogo con los diferentes acercamientos culturales sobre las diferencias marcadas en lo latinoamericano, un cuestionamiento hacia la mirada occidental y los debates que se crean en esta instancia crítica sobre las categorías que se le han impuesto al territorio por parte de la mirada occidental.

“su pregunta autorreflexiva por la imagen (...) desemboca en una política de las imágenes, en una exploración de la capacidad de las imágenes para transformar nuestros modos de estar en el mundo y de vivir juntos, pensando en lo que hace al hombre un animal político no es sólo su capacidad de lenguaje sino también su capacidad imaginante, su capacidad de ver y producir imágenes” (Pérez, 2018)

⁴² El autor se está refiriendo a los movimientos contruidos por Paulo Freire como la pedagogía crítica, y la teología de la liberación por Leonardo Boff y Gustavo Gutiérrez, las cuales fueron parte de las influencias para los intelectuales de izquierda latinoamericanos del contexto. (Guagnini, 2008)

⁴³ Downey no solamente trato este debate cultural latinoamericano en VTA, sino que también, ideó otros proyectos de larga duración sobre el continente como “The Blueprints of Power” (1987) donde deseaba desarrollar un análisis sobre las estructuras de poder que se dan a partir de las arquitecturas indígenas.

Las imágenes creadas a lo largo de la travesía por el continente americano construyen una instancia de reflexión de la propia imagen, cargadas políticamente al proponer un cambio sobre la representación del territorio, de manera que, se inicia un debate ante el imperialismo colonizador. Downey propone un tipo de comunicación donde su propia persona que habita en el mundo moderno de occidente instaure un intercambio con aquellas culturas oprimidas históricamente, como también, un diálogo donde los diferentes sujetos del territorio formulen un discurso propio de representación. Tomar el poder de la imagen controlada por el colonizador significa un acto de apropiación para activar la oportunidad sobre la capacidad de imaginar, producir y verse a sí mismo.

El viaje en sí mismo también es un indicio: “marchó por tierra, un viaje largo larguísimo, plagado de peligros, el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este absurdo continente que entendemos mal o que de plano no entendemos” (Bolaño en Pellizi, 2019). Fernando Pellizzi ha planteado interpretar el viaje de Juan Downey a través del continente bajo los escritos del autor Roberto Bolaño, caracterizando el viaje como una condición del viajero latinoamericano. En el momento en que se incursiona a través de este territorio repleto de diferencias se inicia un diálogo con ellas, con lo absurdo, la diversidad, lo disonante, una travesía que propone una experiencia donde existe una complejidad pertinente por los múltiples encuentros que se llegan a experimentar. Llegar a entender el territorio en su totalidad es una tarea casi imposible debido al vasto ejemplar cultural que se encuentra allí contenido, por lo que Downey, a través de sus medios compone un recorrido, una conversación que rebalsa con sus propios cuestionamientos sobre él como sujeto habitante del territorio, sobre las categorizaciones históricas que se le han impuesto, y las expresiones que se dan al momento de un desafío por la representación fuera de los márgenes de la mirada colonizadora. Estos son sus esfuerzos que resultan por una instancia comunal de comunicación.

Capítulo IV: “The Abandoned Shabono” y “The Laughing Alligator”

Como ya se ha establecido anteriormente, se podría reconocer la obra de Juan Downey como una que se encuentra marcada por sus propias influencias en tanto que dialoga con, y cuestiona a la vez, las metodologías del estudio etnográfico visual, la representación de lo latinoamericano, y las problemáticas tecnológicas comunicacionales de su contexto. Ello lo hace utilizando el videoarte como medio y soporte principal para poner en tensión los modos de estudio que conlleva la etnografía tradicional en su intento de borrar estos límites entre observador y observado, introduciendo a los sujetos indígenas al proceso de producción y registro considerándolos sus colaboradores, construyendo en conjunto las obras, así montando instancias donde los imaginarios de sujeto y objeto que se encuentra en la raíz del conocimiento humanista occidental quedarían cuestionados a través de la obra. Al mismo tiempo, mediante sus recorridos y viajes tanto visuales como alrededor del continente, logra poner en manifiesto a sus propias problemáticas relacionadas a la identidad, el origen y las formas de relación con otros mundos que no son el occidental.

Video Trans Americas (VTA) (1973-77), consistió en un viaje a través del continente americano junto a su equipo y familia, con el objetivo de crear un intercambio comunicacional entre las distintas culturas esparcidas en el territorio, siendo el medio principal, el video. : “La información cultural será intercambiada mediante lo que se ha filmado en el vídeo por el camino (...) el papel del artista se concibe aquí como el de un comunicante cultural, un antropólogo activador de un medio de expresión visual: el video.” (Downey, 1973/1975). Podríamos separar este proyecto en dos periodos. El primero sería el viaje entre 1973 y 1975 por México, Guatemala, Nicaragua, Bolivia, Perú y Chile. El segundo periodo sería el viaje a la Reserva Federal del Amazonas, al sur de Venezuela en Alto Orinoco, financiado con los fondos de la Fundación Guggenheim, entre 1976-77, donde el artista junto a su familia convivió dos meses con los Guahibos y siete meses con dos comunidades Yanomami, Bishaasi y Tayeri. Estos videos fueron registrados en color y en blanco y negro con una cámara análoga Porta Pak, siendo su formato original de reproducción una cinta magnética U-matic. Todo el material registrado en las amazonas fue filmado por Juan Downey, sus acompañantes (Marilys B. Downey, Juanfi Lamadrid y Titi Lamadrid) y los miembros de la tribu Yanomami. Los procesos de post producción (1978-79) se realizaron en el Synapse Video Center de la Syracuse University, el WXXI-TV Television Workshop y en

Electronic Arts Intermix donde Downey trabajó en la edición de las cintas junto a John Tryna (Dufflocq, 2016).

Se ha seleccionado dos trabajos de esta serie de videos filmados en las Amazonas, *The Abandoned Shabono* (1978, 27:00 min) y *The Laughing Alligator* (1979, 27:00 min), ambas en el idioma inglés. Los dos trabajos tratan sobre la tribu de los Yanomami, pero poseen elementos que las diferencian, pues autores como Jonsson (2012) y las autoras Carneiro & Vilalta (2014) han caracterizado la primera obra como una más ligadas a la etnografía tradicional, y la segunda como una más experimental y subjetiva. Es necesario destacar, para el estudio crítico de las metodologías etnográficas que Downey está desafiando, que ambos videos son presentados desde el principio con un cuadro que lee “Recorded with the Yanomami Indians” en *The Abandoned Shabono* y “Shot with the Yanomami people” en *The Laughing Alligator*, por lo que se estaría expresando estos trabajos como una colaboración con los Yanomami, y no serían creación pura de Downey y su equipo. Pero también, en conjunto a estos créditos iniciales habría que destacar el título “A Video-Tape by Juan Downey”, así definiendo el registro de estas cintas como una labor colaborativa entre los Yanomami y Downey y su equipo, pero la obra final ya editada sería autoría del artista.

Autores como Lagreze (2018) explican que, Juan Downey, a través de esta serie, desafía la supuesta otredad fundada por la propaganda occidental, y para el autor, el trabajo del artista es una permanente desconstrucción de la perspectiva postcolonial de la estética europea que se ha impuesto históricamente en América, Downey desafía estas imposiciones a través de la fusión entre etnografía y arte en su obra para enfrentar la mirada antropológica tradicional sobre las tribus clasificadas como “primitivas”. También destaca el uso del video, que es visto tradicionalmente en la televisión como un espejo de la realidad, mientras que el artista lo utiliza de una manera crítica para que el indígena se filme y documente así mismo, en vez de ser documentado. Por tanto, estos trabajos se podrían considerar como ejemplos del desafío ante la mirada colonial histórica, pero también, como indica Barriendos (2011) el desafío es uno complicado y difícil de liberarse completamente de los paradigmas occidentales coloniales, al estar tan arraigados históricamente a nuestra cultura visual, por lo que, la obra también dialoga consigo misma y sus aspiraciones sobre estas pretensiones de quebrar con las matrices coloniales de representación.

Ante este difícil desafío sobre la representación ante la mirada colonial, es que se podrían destacar las interpretaciones de Gonzalo Montero (2012) sobre la serie en las Amazonas, pues él indica que en un principio VTA, presenta contradicciones al tener la intención de construir una obra que sea capaz de actuar como un agente social para la reestructuración de la representación de América, pero imita modelos similares al posicionar al intelectual como el encargado de la tarea de representar al sujeto que se ha calificado como subalterno históricamente, y es el intelectual occidentalizado el que termina construyendo las representaciones, en tanto, estaría marcando este límite de representación el cual es difícil superar. Pero el autor también explica que Downey es consciente de la existencia de este desafío, por lo que la manera de resolver estas limitaciones, para el artista, sería burlarse de ellas en sus obras a través del humor y la parodia, esto se vería en videos como en *The Laughing Alligator* donde Downey utiliza recursos como caracterizarse como Yanomami, haciendo un gesto de burla a los antropólogos que suelen presentarse utilizando terno y corbata en sus relatos.

Estas últimas obras del gran viaje a través del continente latinoamericano que realiza el artista se han considerado un punto distintivo de sus primeras intenciones, pues como se ha mencionado anteriormente, en un principio Downey construye este proyecto con una mirada política de agente social capaz de cambiar las representaciones del históricamente calificado como subalterno bajo la mirada colonialista; pero se encuentra con que estas pretensiones están operando bajo este mismo modelo, al posicionarse él, un intelectual occidentalizado, como el encargado de liberar al otro de sus representaciones. Esto se reconoce en un incidente en medio del viaje del primer periodo de VTA, donde al registrar los miembros de una comunidad en Monterrey, México, encuentra un rechazo por parte de ellos de ser filmados: “Mujeres indígenas octogenarias me gritaban coléricamente para que me fuera: “Nos quieres ridiculizar!” (...); un niño dijo: “te llevas esas películas a los Estados Unidos; pintas nuestros rostros, añades unos cuernos, y nos ridiculizas” (Downey, 1973/1975). Juan Downey al experimentar este encuentro se le considera como miembro de una cultura dominante, alguien que viene a interrumpir con el objetivo de ridiculizar la cultura que está filmando, así calificándolo de “gringo” e intelectual occidental. Es por esto, que al final de este primer viaje que la percepción que Downey posee sobre él mismo como alguien capaz de crear un nuevo tipo de representación empieza a transformarse: así este proyecto se convierte en una búsqueda introspectiva de su propia identidad a través a lo que Downey se refería, lo verdaderamente primitivo.

“Como un catalizador químico, esperaba seguir siendo idéntico después de que mi intercambio de vídeo hubiese iluminado a muchos pueblos americanos, gracias a las referencias cruzadas de sus culturas. No resulté ser un verdadero catalizador, pues fui devorado por la efervescencia de los mitos la naturaleza y las estructuras de lenguaje. ¡Un pretencioso de mierda, aplanado! Sólo entonces me volví creativo, y en direcciones múltiples.” (Downey, 1973/1975)

The Abandoned Shabono (El Shabono Abandonado):

En esta cinta, Downey presenta dos espacios, el registro en la Amazonía junto a los Yanomami y la entrevista entre el artista y Jaques Lizot, quien ayudó a escribir el guion del video junto a Eric Michaels, ambos antropólogos. La obra durante la presentación del material del Amazonas cuenta con una narración en voz en off por parte de Juan Downey, Eric Michaels y el artista sonoro Charles Morrow⁴⁴, como también, la voz de



Figura 10 Techo de Shabono perforado. Fotografía a color. 1978 Estate of Juan Downey, Nueva York.

Jaques Lizot en francés e interpretada en inglés. El montaje del primer espacio, que consiste en el registro del Amazonas, se podría organizar temporalmente en cuatro secciones: la introducción al



Figura 9 Juan Downey y Jaques Lizot en el estudio. Fotograma de "The Abandoned Shabono", 1978. 27:00 min, color y sonido. 1978 Estate of Juan Downey, Nueva York.

paisaje amazónico junto a los primeros registros de la tribu en el shabono donde se relata la estructura de este y su importancia en la cosmología yanomami; la ceremonia de encuentro entre dos villas yanomami; el material registrado de la ceremonia chamánica; y la sección dónde el artista presenta las interacciones de la tribu con los dispositivos de registro y reproducción. Estas escenas se distinguen por ser filmadas con una cámara de mano, al ser registradas por una cámara

“Portapak” que posee la característica de ser un dispositivo de grabación portátil, de modo que su relación de aspecto sería el más comúnmente utilizado en las cámaras de video caseras, el cual sería de 4:3.

⁴⁴ Charles Morrow (1942) es compositor y artista sonoro estadounidense que trabaja con música y sonidos experimentales. Colaboró con el grupo Avant Garde Fluxus durante la década de los 60'. (Charles Morrow Foundation, 2014)

El segundo espacio de la obra sería la entrevista junto al antropólogo francés (fig. 9) que se presenta a través de todo el video esporádicamente. Downey y Lizot, en esta entrevista, explican la estructura social y costumbres de los Yanomami, como también, se discute sobre el posicionamiento del pueblo Yanomami en esta era contemporánea y su representación histórica. Jaques Lizot conoció al artista mientras se encontraba en el Alto Orinoco en la villa Tayeri, y ya había estado conviviendo esporádicamente algunos años con los Yanomami, a partir de lo cual escribió textos como “El Círculo de los Fuegos” (1976), una de las interpretaciones de la tribu que influenciaron a Downey y su obra. Trata sobre un estudio de la cosmología Yanomami y su estructura social desde la perspectiva de Lizot, donde describe la vida social diaria de la tribu. Estas escenas de la entrevista fueron filmadas en un estudio con un plano fijo en las figuras del artista y Lizot.

La obra inicia con la narración de un relato proveniente de la cosmología Yanomami acompañado de tomas del paisaje Amazónico con una cámara de mano enfocada en el caudal de un río. Desde ahí corta a la entrevista con el antropólogo, Jaques Lizot, narrando las costumbres de la cultura Yanomami. Seguido, la narración se concentra en explicar la estructura del Shabono⁴⁵ (fig. 11), la arquitectura principal de la tribu,

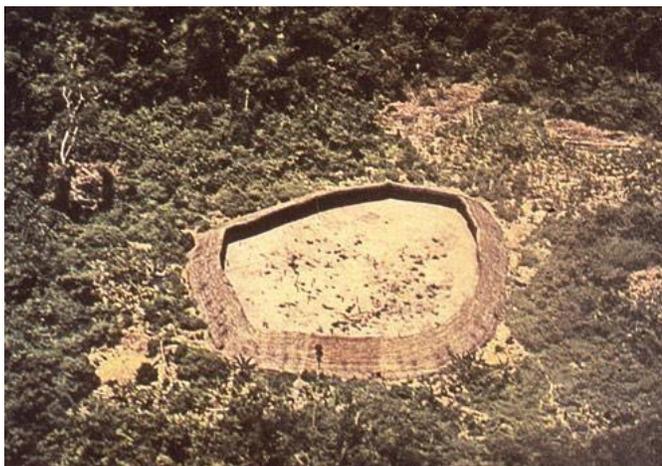


Figura 11 Fotografía aérea de un shabono tomada de alguna de las películas de Downey. Fotografía a color. 1978 Estate of Juan Downey, Nueva York.

describiendo este como una piel que toda la comunidad viste, una estructura viva que fluye en conjunto con la energía del bosque amazónico, como también, explica que un shabono abandonado demuestra el carácter de coexistencia con el bosque que posee el pueblo Yanomami con la selva

⁴⁵ La gran residencia comunal de los indígenas Yanomami del alto Amazonas es llamada shabono, en primer lugar la casa es en forma de un círculo y es un gran techo con una gran pendiente donde las familias se colocan en un círculo. Esta estructura está hecha de materiales como troncos y hojas secas, al centro de esta arquitectura se encuentra un patio abierto donde concurren las actividades comunitarias de los Yanomami, como los actos funerarios, las ceremonias de encuentro entre villas, las comidas o los rituales chamánicos. (Downey, 1978)

Amazónica al ser una arquitectura desechable que cuando es abandonada, su estructura y sus materiales se mezclan con la selva.

“Es una belleza más impactante la de descubrir un *shabono* abandonado con hierbas y arbustos creciendo abundantemente en el patio central. Estructuras colapsadas, techos perforados, ya siendo reabsorbidos por la jungla. Probablemente la prueba más clara de la sabiduría de estos indios; ellos no contaminan, ellos no alteran con los objetos creados por el hombre. La armonía primigenia de la Amazonia (...) El acercamiento indígena, ocupar un lugar solamente por un periodo de tiempo, determinado por la duración de sus materiales de construcción. Crea una arquitectura que participa con los propios flujos de energía del bosque.” (Downey, 1978)

En la apreciación del artista por la estructura desechable del *shabono*, se notan las influencias intelectuales del artista, pues se presenta un interés comunicacional proveniente de sus intereses en la cibernética en esta concentración por el sistema construido alrededor de la estructura arquitectónica del *shabono* y la selva, que para Downey representa cómo la comunidad Yanomami interactúa y se expresa con su entorno⁴⁶; se percibe también su diálogo con el tecno-primitivismo al señalar su búsqueda por lo primitivo destacando la sabiduría de la tribu por la manera en la que se relacionan con la naturaleza, una estructura conectada con su entorno a diferencia de la arquitectura del mundo moderno que se instala como un monumento separado de su ambiente. Se enfatiza esta estructura como una forma del sistema de comunicación, en cuanto los flujos de energía que unía a las varias villas del pueblo Yanomami a través de la Amazonia; el *Shabono* es un tótem comunicacional con la naturaleza que conecta las diferentes localidades de la tribu de manera multidireccional al estar en armonía con la selva.

“La cibernética es un llamado al cambio social: (...) aspiro a una sociedad con redes de comunicación fuertes con potenciales multidireccionales, al contrario de nuestra jerarquía actual, opresiva y piramidal, que desinforma a la base a fin de mantenerse en la cima. ¡Hago un llamado a una diversidad de señal en las redes multidireccionales!” (Downey en González, 2019)

⁴⁶ “Es una cultura delicada a lo que está en tránsito (...) Todo lo que ellos hacen se pudre, desaparece, es orgánico. No ensucian la selva” (Downey, 1977)

A partir de estas concepciones de Downey sobre las potencias de la cibernética como un agente social, es posible marcar un interés claro al momento de construcción de la obra sobre las posibilidades de esta en el contexto de los Yanomami. La autora Julieta González (2019) ha explicado que en este viaje a la Amazonía, en medio de la selva, es donde el artista encuentra una utopía de la cibernética, pues Downey reconoce que la tribu es parte de un sistema de retroalimentación constante con el bosque amazónico. Sería por esto que el artista destaca la característica desechable de los shabono, al notar que es en este estado de abandono cuando la arquitectura recalca su característica de retroalimentación con el bosque: no es una estructura abandonada donde quedarían sus vestigios permanentes, sino que su estructura es absorbida por el follaje del paisaje.

El diálogo con sus influencias intelectuales se podría notar también en la fascinación con la estructura social de la tribu, no solamente por sus sistemas de comunicación, sino porque el artista compara a la sociedad moderna industrial de su contexto con la que él califica primitiva de los Yanomami: "Esta sociedad primitiva es mucho más una sociedad del esparcimiento que cualquier estado moderno industrial y mucho más eficiente" (Downey en Dufflocq, 2016). Indicando que este tipo de sociedad funcionaría de mejor manera que una industrial a pesar de no ser una basada en la explotación de capitales. Estando la obra atravesada por los intereses políticos e intelectuales de Downey sobre las estructuras de poder, no es solamente un acto de registro de una comunidad, pues los cuestionamientos del artista sobre el control del poder en la estructura social moderna son una influencia para la fijación de qué es lo que se presenta en la imagen y qué es lo que se destaca en el montaje de la obra.

Estas concepciones sobre la sociedad de esparcimiento, según González (2010), provienen de una lectura del artista de "La Sociedad contra el Estado", del antropólogo Pierre Clastres (1978), que estudia las relaciones de poder en las culturas nativas de las Amazonas. Aquí el autor francés explica que en las sociedades arcaicas hay una carencia de la relación del poder orden-obediencia; esto no significaría una carencia de poder, sino que sería uno sin coerción, carente de la violencia

que se constituye en el poder político occidental. Las sociedades calificadas como primitivas, como la Yanomami, se opondrían a la estructura de poder central. Las autoras Carneiro & Vilalta (2014) han señalado que estas influencias de Clastres se ven a lo largo de la obra al ser una referencia que surge en la conversación que el artista mantiene con el antropólogo francés Jaques Lizot, además de referenciar los trabajos sobre los Yanomami de



Figura 12 Two Yanomamö with CCTV video camera. Juan Downey, 1976. The Juan Downey Foundation.

los antropólogos Nepleon Chagnon (1968), Marshall Sahlins (1960) y del mismo Lizot sobre los Yanomami. Estas tres perspectivas conversarían entre sí durante la discusión entre Downey y el antropólogo, discutiendo las perspectivas más conservadoras sobre los Yanomami cuando se les ha caracterizado como sujetos feroces como en los escritos más tradicionales de la etnografía visual como en Chagnon.



Figura 13 Juan Downey registrado por Yanomami. Fotograma de "The Abandoned Shabono", 1978. 27:00 min, color y sonido. 1978 Estate of Juan Downey, Nueva York.

Aunque se ha caracterizado anteriormente como una de las obras más parecidas a una visualidad etnográfica tradicional, en *The Abandoned Shabono* también se reconoce los intereses del artista por poner en tensión la relación entre observador y observado, pues se puede apreciar una sección de la obra concentrada específicamente en este quiebre. Esto se presenta cuando el artista expone una serie de fotografías de los Yanomami interactuando con los

dispositivos de registro (fig. 12) y reproducción, seguido del material registrado por los miembros de la tribu con el título "Juan Downey shot by the Yanomami" (fig. 13), donde se presenta un acercamiento directo al rostro del artista, como también, el material grabado por el artista donde se presenta a la tribu registrándose mutuamente. "El video con su capacidad de retroalimentación instantánea puede servir otras funciones, *loops* en un círculo cerrado pueden actuar como espejos acercando espacios y reflectando la bella imagen de uno mismo" (Downey, 1978). Esto es lo que

narra el artista al mostrar este montaje de escenas de los Yanomami interactuando con los dispositivos de registro y reproducción, explicando la potencia del recurso del video de la retroalimentación instantánea, como se puede apreciar en la figura n°12: esto sería el ejercicio de registro de un individuo al mismo tiempo que contempla este material en su instantaneidad en algún tipo de dispositivo de reproducción, como el televisor que se encuentra en el suelo en la imagen.

Autores como Murphy (2017) han criticado esta postura de Downey, explicando que el *feedback* (retroalimentación) imita modelos de representación antropológicos tradicionales: “Cuando Downey señala la retroalimentación simultánea (...), afirma muchas de las percepciones más problemáticas de fundaciones geopolíticas de la antropología que él trata de subvertir”. Esto sería debido a que la manera de relacionarse con el tiempo en la retroalimentación sería un presente perpetuo, que impera en la instantaneidad. Este presente, el autor lo compara con la escritura autoritaria calificada como “presente etnográfico”, la cual el historiador James Clifford explica como una estrategia de escritura de la antropología que sustenta la autoridad del etnógrafo al implicar el recurso del tiempo activo, enfatizar la participación del antropólogo y hacerse sentir como omnipresente en el texto (Clifford en Escalona-Victoria, 2020). Murphy argumenta que las escenas donde se presenta estas interacciones de retroalimentación simultánea con los dispositivos de registros entre miembros de la tribu fueron registradas por el mismo Downey, por lo que no llegaría a reflexionar su posición como observador; en este circuito, el artista no sería capaz de observar su propia imagen, de modo que estaría operando como una autoridad que observa una acción y la registra.

En los momentos finales de la cinta, se presenta una conversación entre Lizot y Downey, preguntándose sobre el futuro de la tribu en esta sociedad industrializada: ¿qué es lo que se puede hacer para proteger a los Yanomami?, pregunta el artista, a lo que el antropólogo francés responde que considera que para proteger verdaderamente a la tribu, habría que aislarlos completamente, algo imposible en el contexto contemporáneo, puesto que ellos ya han sido contactados con la sociedad industrializada. El artista contempla que el futuro de la tribu es incierto en la época del mundo industrial, la insistencia de las sociedades tecnológicas y la explotación del capitalismo. En *The Abandoned Shabono* se invitaría al cuestionamiento sobre esta sociedad industrial capitalista que avanza y posiciona en incertidumbre el futuro de las comunidades indígenas, como también

desarrolla las propias bases que han estado presentes a lo largo de Video Trans Americas: es una obra que hace emerger las fijaciones de Downey sobre los potenciales de comunicación a través de redes invisibles, su preocupación sobre el avance del imperialismo en su contexto contracultural y los problemas de la representación histórica de aquel que ha sido calificado como un subalterno por occidente.

The Laughing Alligator (El caimán con la risa de fuego):

Es titulada de esta manera debido a una de las leyendas de la tribu sobre el origen del fuego, que el artista relata durante la obra. Este relato también presenta el origen del ritual funerario endocanibal⁴⁷ de los Yanomami, uno de los mayores intereses del Downey sobre la tribu. La obra la podríamos ubicar en dos espacios/tiempos: el primero en que se exponen escenas del artista y su familia narrando las distintas experiencias que sucedieron durante su estadía en su estudio en



Figura 14 Joven Yanomami con cámara de video. Fotograma de "The Laughing Alligator", 1979. 27:00 min, color y sonido. 1979 Estate of Juan Downey, Nueva York.

Nueva York, y el segundo serían las escenas registradas durante su período con la tribu, las cuales varían desde las tomas en la selva amazónica, los rituales chamánicos, tareas diarias, hasta los propios yanomamis con cámaras registrándose entre ellos y espectando este material (fig. 14). A través del video también se es reconocible fragmentos intervenidos especialmente al momento de presentar los registros de rituales chamánicos, donde se encuentran cuadros con una edición del color, ángulos invertidos y un montaje experimental, haciendo referencia el estado de los miembros de la tribu que se encontraban bajo los efectos de las drogas alucinógenas, con el objetivo de inducir un estado que les permitía establecer contacto con otros mundos. El montaje del registro en la Amazonía sería puesto temporalmente en cinco secciones: las escenas introductorias a la tribu con registro de su diario vivir; el altercado entre Downey y dos miembros de la tribu que lo amenazan con sus armas para la caza; Marilys B. Downey narrando una de las leyendas originarias de los Yanomami; las escenas de los chamanes mientras se narra la leyenda

⁴⁷ Downey al principio de *The Laughing Alligator* relata que deseaba ser devorado por los indígenas caníbales de las Amazonas al estar aburrido del orden de la metrópolis de Nueva York: "Pero, conocí a los yanomamis quienes no son caníbales porque se comen a sus seres amados ya muertos en orden de conservar a sus amados inmortales. Un yanomami una vez me dijo que me amaba tanto que quería comerme si moría de malaria ¿era amor verdadero? ¿es esta la arquitectura funeraria definitiva?" (Downey, 1979). Marilys B. Downey, al relatar sus recuerdos sobre las preparaciones del viaje a las Amazonas junto a Downey, explica que: "Estaba Juan decidiendo si caníbales o endocaníbales, yo rápidamente me tiré por lo endocaníbales, [entre risas] no tenía ganas de ser material de comida de los caníbales, ni que mis hijos lo fueran" (Sabatini, 2009)

del origen del fuego; y el fragmento final de la tribu interactuando con los dispositivos tecnológicos de registro/reproducción.

Las escenas filmadas en Nueva York serían principalmente del artista junto a su esposa e hijastra, Marilys B. Downey y Titi Lamadrid, narrando sus experiencias con los Yanomami, como también escenas de espacios culturales en la ciudad. Las escenas del artista en este espacio progresan de un sujeto vestido formalmente (fig. 15), a él mismo pintado como Yanomami (fig. 16). Esto se podría considerar una crítica a los discursos iniciales con el que el artista tuvo contacto sobre la tribu, aquellos que describen esta como una violenta y salvaje, desde una perspectiva occidentalizada, parodiando al antropólogo vestido de traje que se encuentra narrando desde un espacio seguro su travesía; así el artista, a través de esta transformación de vestimenta, estaría pasando desde el discurso del intelectual-antropólogo tradicional a un sujeto que ya no es solamente influenciado por la escritura antropológica/etnográfica científica, sino uno que convive con los Yanomami. Estas escenas se destacan al estar filmadas con un plano fijo mientras se presenta la parte superior del cuerpo de los narradores.



Figura 16 Juan Downey en su estudio de terno. Fotograma de Juan Downey, The Laughing Alligator, 27 min, blanco y negro, color, sonido. 1979, Estate of Juan Downey, Nueva York.



Figura 15 Juan Downey de Yanomami. Fotograma de Juan Downey, The Laughing Alligator, 27 min, blanco y negro, color, sonido. 1979, Estate of Juan Downey, Nueva York.

El montaje de esta cinta evidencia sus características del desafío hacia la experiencia documental científica de la antropología tradicional al ser uno de tipo más experimental artístico. Esto se puede percibir en cortes repentinos a la figura de Juan Downey en su estudio caracterizado como Yanomami, en la utilización de recursos de imágenes publicitarias o videos superpuestos simulando escenas reproduciéndose en la mente del artista. La intervención de cuadros (fig. 17) y

el montaje experimental no cronológico, da entender la posición de esta obra como pieza perteneciente al videoarte y no como un registro con pretensiones científicas sobre los Yanomami. El artista no pretendería mostrar una realidad objetiva sobre las costumbres de los miembros de la tribu, sino que está insertado en la subjetividad a través del montaje utilizando los distintos fragmentos que fueron grabados a lo largo de su estadía la Amazonia y los propios recursos



Figura 17 Ritual Chamánico intervenido. Fotograma de "The Laughing Alligator", 1979. 27:00 min, color y sonido. 1979 Estate of Juan Downey, Nueva York.

experimentales del artista. Para el autor Hjørleifur Jonsson (2012), Downey logra con el trabajo sobre los Yanomami el abandono de la fachada científica de la etnografía que les otorgaba a los antropólogos y directores libertad de acción para significar pueblos calificados como otros, como "tipos"; en cambio, el artista le dio atención al panorama político y retrató a los pueblos de una manera que exponía la arrogancia del encallecimiento etnográfico. Al comienzo de la obra se nos presenta en primera persona a una mujer adulta cantando y un conjunto de tres niños que se encuentran sentados en el suelo, la cámara se encuentra cercana a ellos y a su misma altura, de modo que de entrada se sitúa al espectador como un igual al Yanomami y no como un ajeno u otro a ellos; o, en el peor de los casos, un extranjero bienvenido, que se encuentra presente en los sucesos.



Figura 18 Yanomami apuntando con escopeta. Fotograma de "The Laughing Alligator", 1979. 27:00 min, color y sonido. 1979 Estate of Juan Downey, Nueva York.

Esta propuesta de integración o de cercanía del espectador con la experiencia del autor con los Yanomami se mantiene a lo largo de la obra, incluso en momentos de tensión como es el encuentro de Downey con dos indígenas en donde se nos sitúa alternadamente de frente a cada uno de ellos y nos vemos interpelados por ambos mientras que estos apuntan con un rifle y un arco frente a la cámara mientras que esta se acerca y aleja a través de un zoom en el objetivo (fig. 18).

La escena es acompañada de la voz de Downey en off relatando lo que sucedía tanto exteriormente

como dentro de él, de modo que sumerge al espectador en la acción como un partícipe de esta en primera persona, nunca como un ajeno o fuera de la acción. En la escena anteriormente mencionada es apreciable la actitud crítica de Downey sobre la representación histórica del indígena pues era consciente del peligro de la cámara; al observarse el enfrentamiento entre Downey, el cual lleva el dispositivo, y los dos Yanomami que lo apuntan con un arco y una escopeta: “Instantáneamente apunté la cámara a mi potencial asesino, como si fuera un arma de fuego (...) como si balas pudieran disparar desde el lente” (Downey, 1979). Aquí es reconocible que el artista es consciente de la peligrosidad del dispositivo de registro, de su potencial condición como arma para oprimir a las comunidades que han sido marginadas históricamente a través de la representación.

Después de esta escena hay un corte hacia una mujer Yanomami, sentada bajo el techo del shabono, donde ella expresa “El extranjero estaba asustado” (Downey, 1979) (fig. 19). En el cuadro siguiente se presenta una escena donde aparece un dispositivo de grabación en una acción donde se agranda el plano con un *zoom out*⁴⁸ hasta revelar lo que parece ser una cámara Portapak en el suelo de la selva; luego un corte a un cuadro estático de uno de los Yanomami que había sido partícipe de la



Figura 19 “The foreingner was afraid”, Fotograma de Juan Downey, *The Laughing Alligator*, 27 min, Blanco y negro, color, sonido. 1979, Estate of Juan Downey, Nueva York.

interacción de la escena de amenaza, donde aparece sonriendo a la cámara; y luego vuelve a reproducir un fragmento de la escena donde uno de los Yanomami pretende dispárale al artista con un arma de fuego, alterada su velocidad de reproducción a una más lenta. Este fragmento ha sido destacado por Murphy (2017) al señalar que aquí se presenta una acción de *playback*⁴⁹, al suponer que la mujer yanomami que expresa el miedo del artista acaba de ver la cinta al comentar esto. Se ha filmado y ha visto su reproducción con un intervalo de tiempo, algo que no sucedería con el *feedback*, al ser un proceso de registro y reproducción simultánea. El *playback* permitiría, para el

⁴⁸ La cámara se aleja de lo enfocado.

⁴⁹ Reproducción de algo previamente registrado.

autor, crear una instancia donde los miembros de la tribu son capaces de ser los observadores de las escenas, creando sus propias interpretaciones; al poder comentar su propia cultura al ver lo registrado, los Yanomami no solamente están visualizando su cultura a través de la imagen, sino que también meditan sobre ella al registrarla, así creando un espacio donde Downey, el occidental, no tendría la autoridad de la narración, sino que ellos narran lo ocurrido. Esto también se podría notar en los momentos finales de la cinta, cuando Downey indica que los miembros de la tribu poseían una particular fascinación por uno de los videos que habían ayudado a grabar, demostrando el constante interés del artista sobre las meditaciones que se construyen a partir de la experimentación con los sistemas de reproducción y registro.



Figura 20 Fotografía parodia de una mujer y un cocodrilo. Fotograma de Juan Downey, The Laughing Alligator, 27 min, blanco y negro, color, sonido. 1979, Estate of Juan Downey, Nueva York.

Uno de los fragmentos más destacados por su uso de un lenguaje no tradicional para el montaje, es cuando el artista narra el relato del origen del fuego de la tribu Yanomami. Las escenas son en su mayoría chamanes bajo los efectos de los alucinógenos, pero también el artista presenta material registrado de la selva amazónica o escenas de caza, cuadros fijos de imágenes de caimanes o de imágenes publicitarias (fig. 20).

Este recurso del lenguaje visual ha sido destacado por Jonsson (2012), en tanto que "Su narrativa y sus ángulos visuales se desplazan de la autoridad etnográfica hacia una posibilidad de una etnografía más reflexiva". El quiebre de un montaje que no es continuo cronológicamente, los cortes repentinos a cuadros fijos o las intervenciones de color de las escenas donde se presentan los chamanes (fig. 17), revela un paso hacia la reflexión de sus propios recursos, crear un tipo de montaje audiovisual que sea capaz de poner en obra este desafío a la tradicionalidad a través de recursos no convencionales.

El artista y su familia deciden vivir junto a los Yanomami y participar de sus costumbres, pues como declara su esposa "Los antropólogos van a observarlos como tú vas al zoológico a observar a los animales" (Sabatini, 2009). Es aquí donde se puede reconocer la modalidad del registro que cuestiona los paradigmas tradicionales antropológicos/etnográficos, debido a que sus intenciones

serían introducirse en la cultura de una manera no analítica, no cometer el acto de observar como un espectador. Y es en la misma obra de *The Laughing Alligator* (1979) donde también se puede reconocer este canon que ha instalado al subalterno en su alteridad, la cual se ha impuesto históricamente por la tradición académica humanista: en el momento en que Juan Downey relata que los antropólogos le advirtieron sobre la ferocidad de los indios, de nuevo sale a luz esta condición del indígena salvaje, primitivo, incivilizado que debe evolucionar históricamente; pero el artista cuestiona estos paradigmas al crear este registro, los describe de una manera en donde no remarca su incivilización y su supuesto estancamiento histórico, sino que describe sus costumbres, sus rituales, su jerarquía al mismo tiempo en que él y su familia participan de ella, incluso llegan a participar de uno de los rituales que más le interesaba al artista, el funeral Yanomami, el cual tiene la particularidad de quemar y evaporar el cuerpo del fallecido e ingerirlo todos en comunidad: este ritual, el artista, lo describe como quizás un amor de verdad.

A través de la obra Downey dialoga con su posición como sujeto participante de un intercambio cultural, del occidental que se adentra en la selva para registrar a aquellos que han sido categorizados como salvajes, feroces y primitivos. Es un trabajo que medita sobre las problemáticas de las intenciones por la representación, como también, sobre su propia persona que presenta una fascinación por las estructuras sociales de los Yanomami. El artista propone una obra más experimental con sus recursos visuales, construir a través del humor y la parodia en su montaje, y el exceso de intervenciones, una visualidad que juega con las representaciones y el discurso histórico, construyendo una distancia al orden humanista de representación. Downey se inserta como partícipe del debate sobre la imagen del continente, como también, sobre las modalidades de presentar una supuesta “realidad”. Al enfrentarse con la difícil tarea de representación de otro, construye una obra que presenta cómo su propia persona, el sujeto latinoamericano perteneciente a la metrópolis, interactúa con lo “primitivo”, con los relatos originarios del territorio.

Video Trans Americas: Una obra en diálogo

Video Trans Americas fue un proyecto de larga duración, influenciado por su contexto de creación, como también por las percepciones del propio Juan Downey sobre el viaje, los registros y sus obras. La autora Sarah Montross (2012), en su análisis cartográfico del proyecto, ha definido VTA como uno que, a medida que progresa, va transformándose; no es estático en sus bases pues las experiencias del propio artista y los cambios intelectuales de la época dan paso a una obra con percepciones múltiples. El viaje de Downey es uno de conocimiento, diálogo y cambios; sería imposible definir su obra como una con bases fijas, pues estas van fluyendo en relevancia, como también, cuestionando estas mismas para crear una obra autocrítica e introspectiva. Se reconocería cambios a través de tres contextos de producción del artista: sus inicios del viaje, los cuales estarían concentrados en sus intereses por las posibilidades que traen los nuevos medios, influenciado por los discursos del tecno-primitivismo y la cibernética, lo etnográfico y lo latinoamericano; el viaje al Amazonas, donde Downey crearía un espacio introspectivo en este encuentro entre culturas; y por último, el tiempo de una mirada a su propia obra ya desde una distancia crítica, una vez terminado el viaje de Trans Americas y adentrándose en otros proyectos como *The Thinking Eye*. Claramente, Juan Downey, dialogó no solamente con sus propias vivencias, sino que también con los cambios intelectuales de la época y las críticas que se instauran sobre estos campos como la antropología, la acción política a través del arte, o las características de los nuevos medios hacia una nueva representación.

Juan Downey, después de diez años de terminar su viaje por el continente americano, da una conferencia en la Fundación Rockefeller, en Italia en 1989, donde explica que estas cintas son una parodia del modelo colonial de representación, y describe “*The Laughing Alligator*” como “En lugar de una visión general de la cultura yanomami, es un documental que parodia los modos occidentales de antropología en los que lo primitivo, lo salvaje, es decir Otro, aparece como una serie de amenazas que enfrenta una familia occidental.” (Downey, 1989). Esto indica que el artista tiene un constante diálogo con su propia obra incluso una vez ya terminada su proceso de creación, la acción de postular sus visiones sobre las intenciones de su obra da una instancia de retroalimentación con ellas y posicionan las bases como unas que emergen durante el progreso de creación del propio artista. Otro ejemplo de este diálogo cambiante, lo indican los autores Montero (2019) y Jonsson (2012) cuando señalan estas cintas del viaje entre 1976-77 al Amazonas, como

un desarrollo en la propia visión de Downey sobre los modos de representación a un viaje más introspectivo. Desde esta mirada, se podría definir que los enfoques del artista a través de VTA no fueron estáticos, pues su propia travesía alrededor del continente, los hechos históricos que ocurrieron en medios de ellos, y las diferentes interacciones que tuvo con las comunidades del territorio, remitieron en la transformación de su pensamiento. Por lo que, este giro de enfoque que Downey experimenta ya alejado del contexto de registro de las obras da a entender que, entre el final del viaje en 1977 y la conferencia de 1989, el artista también ha experimentado sucesos que definen una distancia crítica hacia sus ideales iniciales de creación.

Utopía del video (1972-1974)

Como se ha desarrollado anteriormente, Juan Downey, en los primeros momentos del proyecto⁵⁰, presenta las bases iniciales de Video Trans Americas, las cuales fueron influenciadas principalmente por los intereses en los nuevos medios de su contexto artístico. Siguiendo una línea de creación que dialoga con los planteamientos intelectuales de su participación en Radical Software, como la cibernética, el tecno-primitivismo, y los cuestionamientos sobre los usos corporativos del video, Downey, construye un proyecto que pone en pie estas líneas de pensamiento y sus propios cuestionamientos sobre la representación del Otro latinoamericano. El artista utilizaría el video casero como su medio de creación principal, el cual tendría como objetivo activar un nuevo tipo de comunicación y construir una red cultural a través del continente americano, como también sería un estudio sobre las características tecnológicas de registro/reproducción del video y las experiencias que se crearían al presenciar estas imágenes. Las ambiciones hacia una cartografía a través de las oportunidades que estas nuevas tecnologías traen, como lo es reproducir la imagen en movimiento de una cultura en el contexto de otra, presentan una propuesta que aspira hacia un estudio y diálogo con estas nuevas maneras de representación y comunicación entre las culturas registradas.

“La retroalimentación era un concepto que yo había derivado de la cibernética y de la teoría de comunicación y me interesaba trabajarlo estéticamente. La electrónica me permitió eso” (Downey, 1982). El interés del artista por los nuevos medios es potenciado por las posibilidades que estos poseen para crear instancias de experimentación sobre los modos de comunicación e interacción.

⁵⁰ Este primer momento sería el viaje por México, Guatemala, Nicaragua, Bolivia, Perú y Chile

Este primer momento de Video Trans Americas está marcado por la experimentación con lo tecnológico y sus potenciales, al ser un medio el cual el artista fue pionero, como también, las fijaciones del artista por las redes invisibles de comunicación a través de la tecnología. Downey, con anterioridad, ya presentaba obras con estos tópicos como base: por ejemplo, en Happenings como “The Human Voice”, que consistía en una interacción entre los participantes mientras hablaban, sus voces eran grabadas, y esas grabaciones eran reproducidas en la misma instancia de conversación, así creando un espacio de retroalimentación⁵¹. Sus trabajos con las posibilidades de comunicación que traía la electrónica remitirían claramente en VTA, a través del video y con aspiraciones, a una red cultural; porque en este proyecto, Downey aspiraría a la construcción de una especie de tribu global por medio de su viaje y experimentación con los medios de registro.

“El acto de comunicación en *Video Trans Americas* posicionó claramente a la información como acción, llevando dentro de ella una *utopía de comunicación*: la de potenciar a las audiencias que Downey encontró durante su expedición por medio de la experiencia de la retroalimentación en video.” (González, 2019)

La autora Julieta González, ha definido estas aspiraciones de Video Trans Americas como un sistema comunal interactivo a través de la tecnología, como una utopía de la comunicación, en tanto que el artista pretende una integración de las culturas indígenas del continente a través de las características de reproducción del video, como lo es la retroalimentación (feedback) y el playback. Potenciar a las audiencias registradas, significaba para Downey, activar una interacción cultural poco vista antes gracias a las posibilidades de comunicación y representación que traía experimentar con nuevos medios como el video. Cuando Downey presenta Video Trans Americas por primera vez en Radical Software, también publica dos textos⁵² que dan una introducción a su postura sobre los potenciales de la tecnología y los nuevos medios para crear un nuevo tipo de comunicación, diálogo e interacción, así demostrando su claro interés por desarrollar y

⁵¹ Este fue parte del proyecto The human voice. A time and space situation for the ears que Downey concibió en 1967 y realizó en 1968 con el ingeniero Fred Pitts, para el concurso creado por Experiments in Art and Technology, y su exhibición Some More Beginnings en el Museo de Brooklyn de Nueva York.

⁵² Estos textos serían aquellos publicados en la edición del volumen II del ejemplar n°5 publicado en 1973 de Radical Software, titulados Technology and Beyond y 3 Way Communication los cuales desarrollaban sus preocupaciones sobre la tecnología en su contexto “La tecnología cibernética operando en sincronía con nuestros sistemas nerviosos es la alternativa para una humanidad desorientada. La electrónica inevitablemente estirando el sistema nervioso humano, reforma la manera en que ocupamos el medio ambiente. A través de la expansión de nuestra percepción, electrónica, circuitos electrónicos fortalecen la relación hombre-espacio, renderizando su aparente dependencia.” (Downey, 1973)

experimentar con estos tópicos. La importancia de estas bases intelectuales se presenta desde los inicios del proyecto, el alcance de estos conceptos rondaba en el contexto artístico intelectual con el cual Downey interactuaba, es por esto por lo que estarían en las fundamentaciones de Video Trans Americas.

Como ha definido el autor Fernando Pérez (2016) sobre esta utopía de comunicación en Downey, el artista poseía “una confianza en las posibilidades de la tecnología de abrir nuevos modos posibles de vida en conjunto”, así poniendo en acción un diálogo con las influencias intelectuales del contexto desde la cibernética. La ambición por nuevos sistemas de comunicación a través de una actividad cultural, política y estética, pondrían como base de inicio los intereses del artista en este proyecto, en tanto que, los sistemas de reproducción de la imagen medial, como también los discursos construidos a partir de la interacción con estas imágenes y sus características técnicas, serían un medio para plantear los cuestionamientos estéticos-políticos sobre los problemas de la representación y los usos de estas nuevas tecnologías en un contexto postguerra. El contexto cultural de producción, ponen en cuestión una crítica hacia el sistema capitalista de información de la época, en tanto, comparte las ideas de la cibernética de McLuhan, y los cuestionamientos que el artista compartía sobre esto, se presentarían igualmente junto a las problemáticas de la representación de lo latinoamericano y el sujeto que ha sido calificado como otro históricamente.

“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 sí 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.” (Downey, 1973)

Juan Downey presenta un interés por crear instancias de cuestionamiento hacia la representación y los sistemas de comunicación de una manera cultural-política, al calificarse a sí mismo como el comunicador cultural y activador estético de los cuestionamientos que traen Video Trans Americas. Esta instancia de reacción sobre la cultura observada instaura los intereses que el artista posee sobre las posibilidades del video y que van de la mano con sus preocupaciones sobre la identidad latinoamericana, así, VTA al poseer las ambiciones por una red cultural de

comunicación, ponen en cuestión al mismo tiempo la representación histórica del continente. Proponer esta instancia de encuentro entre culturas, constituye una invitación a la introspección como sujeto contemporáneo a estas tecnologías donde se es partícipe del debate sobre la representación histórica del continente. El artista a través de sus aspiraciones a una utopía de la comunicación por medio del video demuestra sus bases teóricas especialmente sobre la cibernética y la electrónica, pero que también irían de la mano junto a los debates de las expresiones del continente americano y los cuestionamientos hacia las metodologías de representación tradicionales.

No obstante, las ambiciones por un nuevo sistema de representación a través de los nuevos medios se ven cuestionadas a partir de sucesos que serían problemáticos para los ideales por una utopía de la comunicación. Por ejemplo, el rechazo por parte de las mismas comunidades que se ha mencionado anteriormente, pues el artista se encuentra con sujetos que resisten ser registrados por la creencia de que el material sería llevado de vuelta a Estados Unidos con el objetivo de caricaturizarlos y ridiculizarlos. El mismo Downey, a partir de este hecho, dice que ha sido un pretensioso al pensar que puede ser responsable de un cambio cultural, cuando es también visto como un occidental y calificado de “gringo”. El segundo hecho clave es, a un mes del viaje de VTA, cuando ocurre el golpe de estado en Chile y la instauración de la dictadura cívico militar, tras lo que Downey experimentaría un quiebre de identidad al reconocerse ya no como un extranjero en Estados Unidos, sino como un exiliado y también como testigo de las consecuencias del creciente capitalismo por la Guerra Fría. El video y sus características seguirán siendo uno de los intereses del artista, pero la cuestión por su propia identidad entrará como un tópico central en su trabajo, él como un exiliado, un sujeto contemporáneo, coexistiendo en el capitalismo y la contracultura.

“Odio el arte no-político ¿Qué es esta mierda? ¿Es esto arte o política? ¿Debería el arte ser político? El arte y la política no combinan, pero quedan muy bonitos juntos, al igual que el aceite y el agua ¿Ha sido el arte para las masas alguna vez? ¿Será siempre elitista? (...) La Estética y la Revolución son difíciles de equilibrar: un poco de esto y ¿de aquello, cuánto? (Downey, 1973/75). Juan Downey, ha mencionado en entrevistas que no se consideraba a sí mismo un video artista⁵³, sino

⁵³ Durante una entrevista con Soledad Fariña en 1982, Downey, menciona “(...) no se dio una situación en la que yo dijera: “Voy a hacer Video”. Tampoco definiría así mi trabajo, yo hago arte, el video es un instrumento.”

que el video solo era un medio para él, y él lo que hacía era arte con cualquier soporte que le fascinase. Las implicaciones políticas de su obra a través de la experimentación de los nuevos medios es también una búsqueda de los potenciales políticos en estas tecnologías que estaban siendo controladas por el sistema imperialista capitalista de las corporaciones televisivas. Este gran viaje que Downey embarca durante Video Trans Americas es uno donde el propio artista se desarrolla como sujeto político, pues también se cuestiona su propia identidad como un involucrado en la gran esfera urbana del capitalismo imperialista de occidente. Es por esto que también se cuestiona cómo puede actuar como agente de cambio, ¿se podría lograr alguna revolución a través del arte? Su búsqueda por un escape de esta modernidad radical propone una segunda parte del proyecto, aquella donde se cuestiona su identidad a través de la búsqueda por lo primitivo.

Búsqueda de la identidad primitiva (1976-1978)

En 1976, recién terminada la edición de las obras de las primeras series de VTA, Downey decide dar un paso más en su proceso personal de descubrimiento a través del continente americano. El deseo de profundizar en la búsqueda de los orígenes le conduce a la ribera del Amazonas, lugar señalado porque constituye el asentamiento de numerosas comunidades de indígenas que, con dificultad, han conseguido mantener su identidad y sus territorios frente a la influencia y el expansionismo de la cultura (católica) occidental. (IVAM, 1998)

Este inicio de la segunda serie de obras de VTA, marcan el paso a un enfoque sobre los cuestionamientos sobre su propia identidad, dado las experiencias que trajo el primer viaje, como lo fue el mencionado rechazo por parte de los mismos miembros de las comunidades que Downey quería registrar, como también las incertidumbres que le traía el contexto al artista, al ser testigo del avance del imperialismo. Como establecimos, a un mes de inicio de VTA ocurre el golpe de estado en Chile, hecho que afecta a Downey de manera profunda, escribiendo en su diario de viaje: “Nunca, nunca, nunca perdonaré!”. Así expresa un rechazo total hacia el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende y la instauración de la dictadura cívico militar. Este hecho remarca los ideales que el artista compartía en el contexto de los movimientos contraculturales de la época,

era anti-imperialista⁵⁴, crítico a los usos de las nuevas tecnologías para la guerra y la capitalización de la información a través de la televisión por parte de las grandes corporaciones. Por lo ende, esta búsqueda por lo primitivo en estos asentamientos que él considera aislados de la sociedad moderna, serían un estudio a su propia identidad en el contexto del expansionismo del imperialismo por la Guerra Fría, en tanto que destaca como estas comunidades han logrado mantener su identidad frente a la colonización occidental.

El artista narra en una de sus primeras obras en la Amazonía, Guahibos (1978): "He estado buscando mi propio ser en Sur América. He estado buscando algunos indios muy puros en Sur América. He estado buscando unas mentes primitivas en Sur América" (Downey en Jonsson 2012). Aquí se marcan estas intenciones por parte del artista de una búsqueda a través de lo que él considera primitivo, sus aspiraciones por encontrarse a sí mismo a través del intercambio con estas culturas y la participación en ella. "¿Era el deseo de ser "comido" entendido como la búsqueda final por una identidad Sur Americana original?" (Carneiro & Vilalta, 2014). Este es un cuestionamiento que se plantean las autoras a partir de las fascinaciones iniciales de Downey con el funeral endocanibal de los Yanomami y sus deseos por ser devorado por ellos. La segunda parte de VTA, presentaba una aspiración por parte del artista de encontrarse a sí mismo a través de una realidad no occidentalizada; implicaba una búsqueda por identidad a través de la experiencia con las comunidades indígenas de la Amazonía. Pero ¿qué es lo que diferenciaría al artista de otro occidental buscando la iluminación en lo considerado primitivo? Para las autoras, sería que Juan Downey, crea una instancia de comunicación, que construiría un proceso de meditación cultural no con el objetivo de un estudio para su aprovechamiento, sino que para la comunicación e intercambio entre culturas. Estos videos sobre los primitivo, para Downey, serían un tipo de antídoto para su realidad urbana.

⁵⁴ Esto relata el artista sobre un sueño que tuvo mientras se encontraba conviviendo con los Yanomami: "¡ Me sentí extrañamente descansado una vez despierto; tanto, que pensé que se acercaba el amanecer y encendí la radio. Para mi sorpresa, escuché las noticias de medianoche: el gabinete de Pinochet ha renunciado en pleno, Pinochet es acusado internacionalmente por violación de derechos humanos, y musulmanes negros han tomado por las armas varios edificios de gobierno en Washington D.C., guardando como rehenes a cien empleados. ¿Será posible tanta felicidad? Hoy día, la mañana siguiente, lo de Pinochet me parecía una posible realidad; pero Washington D.C. aterrizado por los musulmanes me parece algo soñado, un elemento anárquico que hay en mí y que yo quisiera ver en acción. ¡Qué maravilla sería si el Imperio de USA se derrumbara de veras y nuestros países de Latinoamérica fuesen libres de veras! ¡Qué orgullo sentiría yo por los negros si éstos dominasen! ¡Y qué miedo también a su racismo, a esa venganza en los blancos, que no será menos cruel que todo el dolor que éstos por siglos han infligido en aquellos! ¡Cada gota de explotación será pagada!" (Downey, 1977)

El ejercicio de comunicación antes mencionado, que el artista realiza con las comunidades indígenas de las Amazonas, era uno de sus intereses principales. El antropólogo Eric Michaels (1987), quien como mencionado anteriormente, fue uno de los colaboradores en la construcción de la obra de Downey, explicó que el artista en sus primeros cuatro meses de este viaje estaba más interesado en participar con los Yanomami en un proceso de comunicación que en obtener un producto artístico, empleando estos juegos de retroalimentación a través de los dispositivos de registro que Downey compartió con los miembros de la tribu. Este proceso le dio oportunidad al artista de aprender su cosmología y las aristas de la cultura que le interesaría registrar para sus videos, como también se presentaban sus intenciones por desafiar los formatos de documentación tradicionales.

“Mi intención en este programa de video es estirar los límites del formato documental, de expresar la intensa experiencia personal de la cual está compuesta el paisaje primitivo, por medio de secuencias organizadas de movimientos corporales y ritmos naturales” (Downey, 1976). A partir de estas declaraciones del artista al principio de su viaje a la Amazonía, se podría afirmar la presencia de uno de los tópicos que se encuentra a través de todo el proyecto de VTA, que sería el desafío ante la tradicionalidad en sus trabajos al querer discutir con los formatos documentales de la etnografía visual. Aunque ya no buscaría ser el catalizador de una red cultural, como en los inicios del proyecto en 1973, todavía se reconocería la existencia de una experimentación hacia nuevas maneras de representar a las comunidades del continente americano. Esto mediante prácticas de registro colaborativas con los indígenas, como también en el lenguaje que utiliza para exponer los desafíos de la representación del supuesto otro, que, como fue antes mencionado por el artista, sería la parodia de las representaciones tradicionales.

Durante su estadía con los Yanomami, Downey (1977), empieza a cuestionarse sobre esta búsqueda sobre lo primitivo, se pregunta a sí mismo:

“¿Cómo vivir en una sociedad primitiva cuando aquellos, con quienes viniste a compartir un estilo de vida arraigado en la selva y sus espíritus, se te acercan llenos de ternura, pero también con constantes exigencias cuya satisfacción engendraría la destrucción de esa misma vida que admiras?”

El artista afirma que los miembros de la tribu demandaban por objetos de la modernidad, cosas como radios, medicinas o armas; expresa que solicitan aquellos productos de la cultura

“extranjera”, la cual Downey dice odiar. Califica a los indígenas como sujetos que están atraídos por los artilugios que trae lo moderno, pero también crítica esta postura de los Yanomami, pues el artista expone que es esta misma cultura occidental la que los ha marginado, y ha tratado de mezquinos e impuros. Estas experiencias podrían considerarse como agentes de cambio en el pensamiento del propio artista, pues si en un principio Downey consideraba a los Yanomami como una sociedad verdaderamente primitiva, esto va transformándose a través de su viaje, al darse cuenta de que estas sociedades ya han sido contactadas por occidente. Se podría interpretar que este hecho da paso al recurso del humor en las obras de Downey que años después es confirmado por él mismo. Los procesos de registro se concentrarán en esta crítica hacia la marginación por parte de occidente a las culturas vistas como inferiores, así montando cintas como *The Abandoned Shabono*, donde el recurso de la entrevista con Lizot se podría ver como una especie de parodia a los estudios de televisión para criticar los escritos de Napoleon Chagnon que califica a los Yanomami como “feroces”, como también, para preguntarse sobre el aislamiento de esta sociedad y su sobrevivencia a la progresiva colonización de la modernidad.

Al final de su viaje, Downey, se considera un agente cultural, lo cual se ve en textos donde describe la travesía de *Video Trans Americas* desde 1973 a 1977: “Aquí, arte es el documento de un proceso, y no la manipulación de materiales pasivos. El rol del artista es entendido como el de un comunicador cultural” (Downey, 1978). Desde esto, sería pertinente considerar la decisión de Downey de calificar su proyecto artístico como un proceso, en tanto que está describiendo la totalidad de VTA, y reconociendo que las distintas experiencias a través del viaje moldean las características del proyecto. Reconocerse como sólo comunicador cultural y ya no como un antropólogo estético⁵⁵, da entender que el artista y las intenciones de su obra han pasado por una transformación a través de los diferentes encuentros con las comunidades que experimenta, desde el rechazo en los primeros viajes de las comunidades a ser filmadas a la demanda por tecnologías occidentales por aquellas culturas “primitivas”. Quizás también habría que cuestionarse ¿por qué seguiría considerándose un comunicador cultural si han cambiado sus expectativas iniciales? Esto podría ser desde que uno de los tópicos que persiste a través de la construcción del proyecto, es el posicionamiento de las culturas americanas que han sido históricamente marginadas por la

⁵⁵ Es necesario recordar que durante la introducción del proyecto en 1973, Downey se reconoce como ambos antes de la travesía por el continente. (Downey, 1973)

sociedad occidental; si bien a través del viaje existen distintos objetivos centrales en las obras, el cuestionamiento por la representación y la percepción de estas comunidades es una constante.

Juan Downey presenta una aspiración al diálogo al adentrarse en la Amazonía, pero este viaje altera su percepción al encontrarse con que los mismos sujetos a los que él consideraba primitivos, llaman a la modernidad al demandar objetos producidos por las nuevas tecnologías. Las obras con los Yanomami como *The Abandoned Shabono* y *The Laughing Alligator* fueron parte de su meditación cultural y política, son manifestaciones de su posición sobre su encuentro con estas culturas, un cuestionamiento hacia las preocupaciones del propio artista como son el avance del imperialismo y la colonización, como también las problemáticas de la representación de aquel que ha sido calificado como un inferior a occidente. Estas obras más que pretender liberar a aquellos sujetos de su categoría de otro al mundo moderno, es una invitación al diálogo, es su propia conversación con estas culturas, una introspección hacia las aspiraciones del artista como sujeto moderno el cual se adentra en un territorio ajeno, en una travesía por conexiones y redes de comunicación: es una obra repleta de transformación, pues el mismo artista se transforma al momento de entrar en contacto con este viaje.

“Desde 1972, lideré expediciones culturales a Bolivia, Chile, Guatemala, Mexico, Nicaragua y Perú, equipado con una cámara portable portapak. En 1976, viajé a Venezuela, auspiciado por la fundación Guggenheim, a vivir y trabajar con las tribus indígenas del alto Orinoco. Desde Agosto a Octubre, 1976, me quede entre los Guahibos y desde Noviembre a Mayo, 1977, entre los Yanomami (...) Aquí, el arte es el documento de un proceso y no la manipulación de materiales pasivos, y el rol del artista es entendido como el de un comunicante cultural.” (Downey, 1978)

Es así como el artista describe *Video Trans America*. Una vez terminado el viaje, el artista es un comunicador cultural porque no está exhibiendo productos sin contexto: la obra es todo el documento del proceso, del viaje, del diálogo que ha construido a lo largo de su travesía por el continente. Si bien las bases del proyecto en un principio fueron claras, a medida de la transformación del propio artista por su obra, estas se van transformando. Downey, descubre una instancia de comunicación, como también formula maneras de montar su propia obra para hacer aparecer los encuentros que él ha experimentado a lo largo de VTA. Esta búsqueda por lo primitivo de Downey da a entender que su obra no solamente busca hacer aparecer los sujetos representados

en ella, sino que también a él mismo; a través de su obra emerge un cuestionamiento de identidad y de la posición de la disonancia temporal entre lo primitivo y la modernidad dentro de un territorio, como también, dentro su propio sujeto.

Diálogo en la posmodernidad. (1980 – 1989)

“Ciertamente que la red de conceptos y pensamiento «post» se asemeja a una imagen cambiante: tomando la perspectiva adecuada se pueden discernir también en ella los contornos de una modernidad radicalizada, de una Ilustración autoilustrada y de un concepto posracionalista de razón” (Wellmer, 2004)

Juan Downey fue participe del giro intelectual cultural posmoderno, en tanto existe un discurso de análisis sobre las propias aspiraciones iniciales del viaje desde esa perspectiva crítica. Este giro intelectual de su contexto es el de una modernidad radicalizada como ha desarrollado el autor Albrecht Wellmer (2004). La etapa cultural en la que se encuentra el artista en este punto es uno de análisis y agotamiento de la racionalidad del humanismo, es una obra creada en este capitalismo radical que abrumba a Downey, en tanto que cuestiona bases de su propia obra y los sistemas en la cual esta se inserta, pone en tensión el orden imperante de su contexto de producción. La distancia crítica con la cual el artista analiza su trabajo es uno donde ya se ha desplazado a una obra directamente más introspectiva, en tanto que construye su proyecto *The Thinking Eye*, un ojo pensante que deconstruye su propia mirada. El artista coloca en tensión símbolos visuales que han rondado las estructuras e imágenes a lo largo de la historia occidental, cuestionando estas tradiciones iconográficas a través de su programa televisivo.

Como mencionado anteriormente, durante *Video Trans Americas*, Downey produjo una obra que dialogó con los intereses teóricos de su contexto como lo fueron las tecnologías de comunicación a través del enfoque de la cibernética, o los discursos antropológicos populares de su época como los de Chagnon. El artista vuelve a dialogar con las teorías populares de su contexto posmoderno durante el proyecto *The Thinking Eye*, al enfocarse en una obra que coloca una especial atención en los sistemas visuales, en el signo y el lenguaje. Esto se puede reconocer en su obra *The Looking Glass* (1982), donde Downey desarrolla sus intereses sobre cómo los reflejos, ilusiones y espejos operan en el arte occidental, como también, en la cultura y vida (EAI, 2022). Durante una sección



Figura 21 Downey contemplándose en el televisor. Fotograma de "The Looking Glass", 1981. 28:49 min, color y sonido. 1981 Estate of Juan Downey, Nueva York.

de la obra, el artista narra un monólogo que el autor Roland Barthes escribió para sí mismo⁵⁶, así demostrando cómo utiliza referentes claves de su contexto para la construcción del proyecto.

Este texto de Barthes que el artista utiliza proviene del libro Roland Barthes por Roland Barthes (1975), donde el autor construye una autobiografía a través de su repertorio de imágenes proponiendo crear un texto sobre su persona a través de fragmentos. La

construcción de un texto sobre el yo a través del análisis de estos fragmentos es algo principal en el proyecto The Thinking Eye, por lo que no es menor el texto de Barthes en esta obra, pues actúa como material de referencia para desarrollar uno de los objetivos del proyecto, el cual es “descifrar el ser a través de la obsesión cultural. Inglaterra, Francia, y España son mis ancestros” (Downey citado en EAI, 2022) Si VTA se transformó en una obra introspectiva sobre su posición como sujeto moderno parte del continente latinoamericano, The Thinking Eye es un estudio introspectivo de él como sujeto parte de la visualidad de occidente, donde se analiza las estructuras de los signos, símbolos y lenguaje visual que han rondado las expresiones históricas de creaciones como las pinturas renacentistas o barrocas, así poniendo en tensión la forma en cómo se relaciona con aquellos signos que se han canonizado como lo tradicional y verdadero.

⁵⁶ “Pero yo nunca tuve esa apariencia— ¿Cómo lo sabes? ¿Cuál es el “tu” al que puedes o no parecerte? ¿Dónde lo encuentras? — ¿a través de que calificación morfológica o expresiva? ¿Dónde está tu verdadero cuerpo? Tu eres la única persona que no puede verse a sí misma excepto como imagen; nunca ves tus ojos a menos que estén opacados por la mirada que reposa sobre el espejo o el lente (Estoy interesado en verme a mí mismo (adición por JD) mis ojos: aún y especialmente para tu propio cuerpo, estás condenado al repertorio de tus imágenes” (Downey en Dufflocq, 2016)

En 1985 Ann Sargent Wooster describe las aspiraciones de las primeras generaciones del videoarte como “bajo una continua influencia de Marshall McLuhan y nociones Hippias de amor universal, ellos vieron la televisión como un medio para aliviar las diferencias y juntar a las comunidades”. Pero estas concepciones sobre el video a los inicios de los 80 fueron desplazadas a segundo plano dado los avances tecnológicos: ya no reinaba los potenciales revolucionarios del video casero

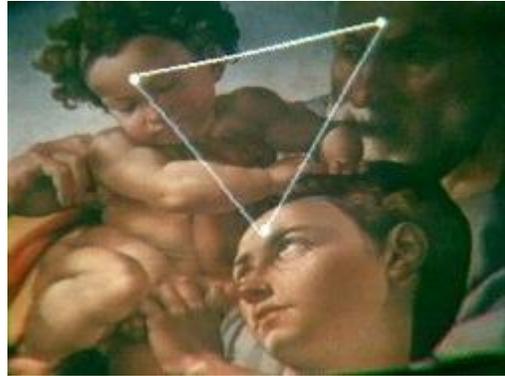


Figura 22 Fotograma de “Information Withheld”, 1983. 28:27 min, color y sonido. 1983 Estate of Juan Downey, Nueva York.

a través de la cámara portátil pues, para la autora, los avances tecnológicos fueron modificando el medio a uno con estándares de creación y edición más altos y computarizados. Desde esta mirada, se podría exponer como ejemplo del avance tecnológico del videoarte en la obra de Downey con Information Withheld (1983), parte de la serie The Thinking eye, donde el artista continúa con este viaje investigativo sobre las complejidades de los signos de la cultura occidental, como también aquellos símbolos que activan en su propio ser un retorno en sus traumas personales. La construcción de esta obra propone una instancia de análisis sobre las transformaciones intelectuales del artista, en tanto sigue con su acercamiento a los estudio visuales y semióticos de la imagen, como también, presencia nuevos intereses sobre las posibilidades del video, quizás ya no tanto desde una perspectiva sobre sus potenciales utópicos revolucionarios, sino que desde los avances tecnológicos del medio, de la flexibilidad que posee como medio de trabajo para la producción de su obra.

Juan Downey (1987), en uno de sus textos sobre el desarrollo de su carrera y obra, postula que “no se descifra nada haciendo videos”, refiriéndose a que en Video Trans Americas había un deseo de exploración por sus raíces culturales y étnicas, que lo llevó a la documentación de sus interacciones con las diversas culturas de América, pero que esto fracasó. Los esfuerzos por descifrar su propia identidad se derrumban, y como también indica:

“Erase una vez un tiempo que creíamos que el video equilibraría la política mundial (...). Esperábamos subvertir la manipulación corporativa y piramidal de la mente. Ahora bien, el sueño se ha hecho trizas con el mundo hambriento y torturado más que nunca”

Estas posiciones del artista sobre el propio desarrollo de sus aspiraciones personales hacia su obra -ya el viaje de VTA había concluido hacía 10 años, expondrían un cambio de interpretación sobre sus trabajos. El artista también afirma durante esta distancia crítica a su viaje que, desde un principio, su obra se ha preocupado por representar al otro (Downey, 1989), por lo tanto, se podría asumir este como un tópico constante en sus videos a pesar del cambio de sus percepciones sobre el poder de estos como agentes de cambio. Pero este rol de comunicador cultural al que Downey todavía reconoce al final de sus viajes del proyecto, en 1977, ya no tendría la misma relevancia en este contexto, como tampoco las aspiraciones utópicas de crear una red cultural horizontal interactiva a través del video, como expresaba en 1973. Pero si persisten sus cuestionamientos hacia las representaciones históricas del supuesto Otro que estaría a través de toda la duración del proyecto

Si bien, esta visión sobre la búsqueda de sí mismo a través de sus viajes ya no persiste de la misma manera que un inicio, Downey afirma que obras como *The Laughing Alligator*, se “explora como el *Ser* y el *Otro* posiblemente nunca lograrán un intercambio cultural” (op. cit). Juan Downey reconocería la existencia de un límite en estos intentos de intercambio, estas explicaciones que da respecto a la ironía y el humor en sus obras parecieran ser interpretaciones meditadas como resultado de las nuevas percepciones sobre las posibilidades del video en su contexto (comparado a sus inicios), pues ya no existiría esta aspiración hacia una utopía de la comunicación a través de la tecnología que alguna vez hubo.

Otro ejemplo para reconocer este constante diálogo que Juan Downey tuvo con las influencias intelectuales de su contexto posmoderno, son también sus intereses por el concepto de rizoma desarrollados por los autores Gilles Deleuze y Felix Guattari⁵⁷. Durante una entrevista en 1989 junto a Justo Pastor Mellado, Downey reconoce no entender muy bien el concepto, pero aun así lo utiliza para ejemplificar cómo él entiende las posibilidades del video⁵⁸, en tanto considera este medio uno donde existen linealidades múltiples, capaz de generar interpretaciones que se expanden como el entramado de raíces de un tubérculo que crece debajo de la tierra, por lo que afirma en ese momento que no le interesa el video por ser una tecnología nueva, sino que por su flexibilidad de producción. El artista durante esta entrevista demuestra sus intereses constantes por un diálogo

⁵⁷ Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). Introducción: Rizoma. En G. Deleuze, & F. Guattari, *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia* (págs. 06-29). Paris: Les Editions de Minuit.

⁵⁸ Downey, J. (1987). Entrevista a Juan Downey por Justo Mellado. (J.P. Mellado, Entrevistador)

con los discursos estéticos e intelectuales de su contexto para desarrollar su trabajo, en tanto existe una desilusión acerca las posibilidades del video como dispositivo capaz de enfrentar las manipulaciones corporativas y la política mundial, pero también se apoya en teorías como el modelo rizomático para explicar sus visiones del porqué todavía le interesa el formato del video y los potenciales que ve en su uso.

Esta distancia crítica que el artista exhibe diez años después de concluir el viaje cuestiona las aspiraciones por un arte emancipatorio a través del video que Downey poseía en un principio. Aunque desde un principio de su viaje él se cuestiona por el rol de la política en el arte, por las dificultades de construir un arte que sea verdaderamente para las masas, o uno que pueda poner en potencia una revolución, igualmente creía en la posibilidad de la comunidad de las redes a través de la tecnología para desafiar la modernidad capitalista. Pero al presenciar su contexto histórico, Juan Downey experimenta una desmesura tecnológica que lo abruma sobre los potenciales tanto emancipatorios como explotadores. A través de esta nueva producción artística, Downey toma una distancia de su viaje a través del continente buscando sus raíces latinoamericanas y los diálogos que se dieron en el contexto contracultural durante la producción de VTA. Durante esta nueva etapa, el artista se concentra en construir obras introspectivas que cuestionan sus raíces occidentales, la influencia que posee en su mirada la cultura europea, desde los discursos posmodernos de la semiología, los estudios visuales, como también, presentando un interés continuo por los discursos intelectuales y estéticos de su contexto contemporáneo como el ejemplo de querer entender los conceptos desarrollados por Deleuze y Guattari.

“Pasar profundamente por los contenidos hasta vaciarse de ellos y llegar al borde de la nada, del signo desnudo de las diversas geografías: U.S.A, África, Europa, Latinoamérica, que se autorizan como territorios a través de la historia que tejen sujetos. Pero Downey, hace ver en su obra que no son sujetos, sino discursos” (Eltit, 1987)

La autora Diamela Eltit analiza la obra de Downey de esta manera: la considera una travesía nómada que excede el viaje en sí, donde se presentan signos saturados de anomalías. Un trabajo cargado de recursos, construyendo así un análisis de los discursos del orden imperante que obliga identidades y opera como fin. Juan Downey organiza una escritura identitaria a través de su

búsqueda que pone en pie una crítica hacia los discursos que han naturalizado el lenguaje. En este sentido, el artista tendría la potencia, a través del viaje, de transgredir, ingresar y desnaturalizar el orden. Se posiciona fuera del margen con el objetivo de insertarse en complejas narrativas para cubrir y descubrir las “verdades” inexistentes. El trabajo de Downey es uno crítico, en donde vuelve a sus contradicciones de manera que estas no operen para ser parte de una identidad que funcione como agente de poder, sino para desnaturalizar los discursos que han impuesto estas características en su propia persona.

En 1987, Juan Downey propone un proyecto para la televisión pública que seguía en su línea de trabajo sobre las estructuras de las comunidades indígenas de Latinoamérica, titulado “The Blueprints of Power”, donde pretendía realizar un análisis sobre la arquitectura de estos pueblos, tomando como experiencia las obras realizadas durante el transcurso de Video Trans Americas, como la instalación Inca Split (1976) y los videoartes de la comunidad Yanomami como The Abandoned Shabono. Sería un documental sobre la permanencia y transición en la arquitectura de los indígenas americanos, Downey a través de este programa seguiría sus intereses por lo latinoamericano, y ya con esta distancia de VTA, quizás no sería una obra concentrada en sus raíces y descubrimiento a través del viaje, sino que un estudio de las relaciones de poder que se generan a través de la arquitectura. De igual manera, en 1988 el artista propone otro proyecto, el cual titula “Thy Kingdome Come”, que consistía en estudiar los impactos de la colonización y el imperialismo en las comunidades mapuches de Chile. Por lo que se podría interpretar que, aunque en el artista exista cierta desilusión sobre las aspiraciones utópicas del video como un medio revolucionario de liberación, aun así, lo sigue usando como dispositivo político para poner en práctica sus preocupaciones culturales y sociales, pues como mencionado anteriormente, lo califica como un medio flexible para la producción artística.

El artista dialoga con las bases que activan su primer gran proyecto el cual es Video Trans Americas, sus intereses teóricos y los cuestionamientos hacia su propio contexto catalizan una obra introspectiva y política. Si bien, se puede reconocer una distancia sobre sus ideales iniciales como lo serían estas aspiraciones a una obra emancipadora a través del, el artista seguiría en su posterioridad estas bases sobre sus intereses en lo latinoamericano, la cibernética y los problemas de la etnografía visual, en tanto siguen como en pie un diálogo con estas para la creación de nuevos proyectos, pero también, se encuentran relevados a nuevas estéticas con las que dialoga el artista

durante esta nueva etapa de creación artística. Juan Downey, propone una instancia de conversación sobre su obra, la cual está repleta de los propios cuestionamientos que el artista mantuvo a lo largo de su carrera, como también, es consciente de los cambios de época y los efectos que esto tuvo en su obra y sus intereses. El trabajo de Downey es uno el cual no se podría definir como un material intacto, es un diálogo constante con su cultura y obsesiones, es una obra donde el artista medita sobre su propia persona participe de una comunidad, como sujeto político y estético que altera el entorno al crear una conversación a través de sus expresiones artísticas.

Conclusiones

“La necesidad de hacer video nace como una dependencia del aguarrás, la droga, el médium, del urgente deseo de conectarse. Ardiente como el deseo del electrón, que dentro del tubo de vacío, se dirige cual centella desde la oscuridad reinante adentro hacia el ojo externo que lo mira. Y en efecto, lo que se comunica solamente es ese deseo de contacto: una comunicación diferida. Después de todo, lo que genera la corriente de electrones es una diferencia de potencial estético.” (Downey, 1985)

La obra de Juan Downey es una extensa conversación, una invitación al diálogo y a la comunidad, una urgencia al deseo a conectarse con el entorno en el que habita. No es una obra que se ubica en un solo lugar, es nómada, repleta de viajes que culminan en una transformación a través de las nuevas experiencias del artista. Su trabajo es uno extenso de análisis sobre su propia persona participe de su contexto de creación y sus propias preocupaciones, como lo es Video Trans Americas. Adentrarse en este viaje donde se invita durante la construcción de obra a la participación activa de los sujetos representados en ella, significa una instancia de creación de nuevos discursos de representación, una meditación sobre la propia imagen y las diferentes expresiones que se van construyendo a durante la travesía.

A lo largo del texto se ha aspirado a una aproximación inicial de las bases fundamentales que dieron paso a la obra de Downey, y cómo estas culminaron en un diálogo dentro de su propio trabajo. Video Trans Americas fue influenciado por estos cuestionamientos de la etnografía visual, en tanto que, este debate es uno amplio y sin resoluciones definidas, por lo que, el propio artista fue participe de estos diálogos que se abrieron a partir de las problemáticas que se construyen por las pretensiones de una representación supuestamente objetiva y sin filtros. Downey conservó el recurso del documental etnográfico para construir una obra subjetiva, así también, creando una nueva instancia de representación al formular un diálogo con las maneras de representación históricas de los sujetos que la antropología ha históricamente trabajado, con aquellos que se les ha instaurado una posición inferior a Occidente, aquellas culturas las cuales se les pretende salvaguardar y capturar a través del registro académico. Las problemáticas que nacen desde esto son aquellas con las que el artista trabajó a lo largo de su obra para también cuestionar y ser participe de las problemáticas de representación del continente latinoamericano.

La línea de trabajo que Juan Downey presentó en la época del debate cultural de Latinoamérica, centrado en la etnografía visual, ha sido considerado bajo su contexto, en tanto que se le ha posicionado como participe de las perspectivas que trataron los problemas de los impactos del imperialismo y la colonización en el continente. Como se ha mencionado anteriormente en el texto, la obra de Downey es una que coloca en tensión las maneras de representar al históricamente calificado como otro, aquellas expresiones que alimentan la matriz colonial visual para inferiorizar al sujeto latinoamericano. Su trabajo es uno político que dialoga con los procesos donde se desarrollaron las teorías culturales han que se han denominado como transculturación, zona de contacto y antropofagia, siendo que quizás no instala solamente en una, sino que en permanente conversación con ellas. La preocupación del artista sobre lo político a través de la imagen se ve expresada por medio de su trabajo artístico, especialmente Video Trans Americas, el cual utilizó el video para poner en cuestión sus inquietudes sobre el contexto político por las que estaba pasando el continente en su momento.

Estos procesos de las que se preocupó por desarrollar el artista a través de su tratamiento artístico de la imagen tecnológica fueron influenciados por su contexto de creación, en tanto que el artista dialogó con las corrientes tecno primitivistas y la cibernética que alimentaron las fascinaciones que los potenciales de comunidad y cambio en su contexto contracultural artístico. El diálogo que Downey mantuvo con sus pares al participar de diferentes instancias de creación se instauró bajo una experimentación de las posibilidades del video, al ser un medio novedoso de creación, como también se apreciaba un potencial para el desarrollo de las teorías de comunicación presentadas por Marshall McLuhan para aspirar a una tribu global a través de las redes invisibles que construirían por medio de la interacción de estas nuevas tecnologías. El artista construyó una meditación sobre su posición como sujeto que interactuaba en un entorno repleto por industrias culturales que controlaban los medios de comunicación, aspiró junto a sus pares a una alternativa de la televisión corporativa capaz de crear un espacio de diálogo e interacción.

Podríamos reconocer este viaje estético político culminado en sus obras como The Abandoned Shabono y The Laughing Alligator, donde se desarrollan sus diferentes influencias teóricas y contextuales, en tanto que ambas obras son un diálogo con ellas. Se identifica estas influencias sobre los discursos etnográficos de las culturas primitivas ubicadas a través del continente, concentrando el caso en la comunidad Yanomami, cuestionando cómo han sido representado por

occidente, en tanto que el artista opera una actividad de representación desafiando las metodologías de observador/observado, sujeto/objeto, al invitar a los indígenas a utilizar los recursos de registro y reproducción que lleva a la Amazonía. Durante esta estadía con ellos el artista también aplica sus intereses por las redes de comunicación y las interacciones que se dan a través de las propiedades del video, lo cual se aprecia en sus fijaciones en las características arquitectónicas de las estructuras Yanomami y su relación con la naturaleza, como también, los juegos de retroalimentación que se construyen alrededor de la interacción con los dispositivos de registro.

Downey dialoga con las bases de su obra pues no se encuentran estancadas en un tiempo fijo. Como se ha señalado anteriormente, su trabajo no es uno de definiciones simples, pues sus propias interpretaciones alrededor de sus expresiones van conversando con el contexto en el cual el artista se ubica a través de sus viajes artísticos. Se ha analizado durante las tres etapas anteriormente señaladas esta constante transformación y experimentación que se dio a lo largo de VTA, como lo serían sus bases en la utopía del video a través de las concepciones de la cibernética y sus influencias tecno-primitivistas (1973-75); el enfoque a una obra más introspectiva y experimental artísticamente durante su viaje a las Amazonas (1976-77); y el diálogo posterior a Video Trans Americas que mantuvo con las influencias estéticas e intelectuales de las décadas de 1980-1989.

Juan Downey propone una mirada repleta de cuestionamiento sobre los sistemas en el cual él se encuentra, sobre su participación en estos, sobre las verdades históricas que se han instaurado. Su trabajo pretende invitar al diálogo y activar conversaciones acerca de la interacción y participación dentro de estos sistemas. El artista interactuó con una variedad de contextos e influencias teóricas a lo largo de sus proyectos como en Video Trans Americas, y más que concretar límites claros, invitó a un encuentro para difuminar fronteras de creación, una obra que excede definiciones estáticas pues son una instancia de interpretación constante a través de su transformación por los diferentes entornos en las cuales se ubicó. Este largo viaje presencié los cambios culturales, estéticos y políticos que se presentaron dentro de su propia persona, es una búsqueda por su propio sujeto participe tanto de la cultura occidental como también de aquel territorio que ha sido marginado históricamente el cual es Latinoamérica.

Esta investigación pretende invitar a un análisis de la obra de Juan Downey desde la perspectiva de él como un sujeto de sus propias experiencias, reconocer su obra como una rebalsada de

introspección y deseo de comunicación. Sin duda, su trabajo es uno que aún queda por investigar donde se podría también analizar sus fijaciones sobre la presencia del barroco como ha hecho la obra de Fernando Pérez (2018) o su posición sobre las preocupaciones políticas de su contexto, como también, las particularidades de la mirada del artista, su ojo pensante. El trabajo de Downey que pretende activar a una conversación, que no fue solo la obra final, sino que todo el viaje en sí, se podría caracterizar como una travesía artística realizada con el objetivo de abrir un diálogo, uno complejo y repleto de interpretaciones, en el cual el artista construye una obra atractiva para proyectar su deseo por recuperar la comunidad; es una conversación entramada para descubrir discursos que poseen un cuestionamiento constante que seguirá mientras más uno se adentra en su obra.

Referencias

Bibliografía

- Aldunate, C. (1995). Viaje hacia la Totalidad. En Downey, Juan Downey: instalaciones, dibujos y videos. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Arce, J. P. (1987). Juan Downey y el videoespejo. En G. Visuala, Video Porque TeVe (pp. 73-74). Santiago: Ediciones Visuala Galería.
- Auther, E, A. L. (2012). The Counterculture Experiment: Consciousness and Encounters at the Edge of Art. In A. L. Elissa Auther, *West of Center: Art and Counterculture experiment in America, 1965-1977* (pp. xvi-xxxvi). Minnesota: University of Minnesota Press.
- Asch, T., Marshall, J., & Spier, P. (1973). Ethnographic film: structure and function. Annual review of anthropology, 2, 179-187.
- Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. Regímenes de visualidad emancipación y otredad desde América Latina - Nómadas 35, 13.
- Charles Morrow Foundation. (2014). Biography. Obtenido de Charles Morrow : <https://www.charliemorrow.com/bio.html>
- Downey, J. (1973, Invierno). Technology Beyond. *Radical Software*, pp. 2-3.
- Downey, J. (1973, Invierno). Video trans Americas. *Radical Software*.
- Downey, J. (1973/1975). Relatos Descriptivos de Video TransAmerica 1973-1975 Obtenido de Juan Downey: El ojo Pensante: <http://200.54.125.64/arte/downey/archivos.html>
- Downey, J, Fariña, S. (1982) "Juan Downey: haciendo señales." En Ruptura : documento de arte, 8-9. Santiago: Edic. C.A.D.A.
- Downey, J. (1985). El olor a agua ras. Juan Downey: 1940-1993 (págs. 425-430). 2019: Ediciones MP.
- Downey, J. (1987) "Noreshi Towai" En Video porque Te Ve, 61-64. Santiago: VISUALA.
- Downey, J. (1978-1989). Notas de prensa de Downey. Obtenido de Juan Downey: El ojo Pensante: <http://200.54.125.64/arte/downey/archivos.html>
- Downey, J. (1989). El otro adentro. Juan Downey: 1940-1993 (págs. 425-430). 2019: Ediciones MP.
- Downey, J (1998). With energy beyond these walls. IVAM. Valencia.
- Downey, J. (1998). Registros Amazonas, Juan Downey 1976-77. En I. V. (IVAM), Juan Downey : With energy beyond these walls (Con energía más allá de estos muros). Santiago: Valencia, España : IVAM Institut Valencià d'Art Modern.

- Downey, J. (2016). The Abandoned Shabono. En M. Duffloq, Video Arte de Juan Downey: Selección de 14 Obras, Transcripción & Notas (págs. 142-155). Santiago: Centro de arte digital en memoria a Juan Downey.
- Downey, J. (2016). Guahibos. En M. Duffloq, Video Arte de Juan Downey: Selección de 14 Obras, Transcripción & Notas (págs. 142-155). Santiago: Centro de arte digital en memoria a Juan Downey.
- Downey, J. (1987). Entrevista a Juan Downey por Justo Mellado. (J. P. Mellado, Entrevistador)
- Denzin, N., & Lincoln, Y. (2003). The Methodological Revolution. En N. Denzin, & Y. Lincoln, *Turning Points in Qualitative Research* (págs. 239-241). California: Altamira Press.
- EAI. (Octubre de 2022). *Electronic Art Intermix*. Obtenido de The looking glass: <https://www.eai.org/titles/the-looking-glass>
- Eltit, D. (1987). Madre Patria. En G. Visuala, *Video Porque Te Ve* (págs. 14-16). Santiago: Ediciones Visuala Galería .
- Escalona-Victoria, José Luis. (2020). La etnografía, el presente y la idea de historia. *LiminaR*, 18(1), 24-35. Epub 15 de mayo de 2020. <https://doi.org/10.29043/liminar.v18i1.732>
- Foster, H. (2001). El Artista como Etnografo . En H. Foster, *El Retonar de lo Real: La vanguardia a finales de siglo* (págs. 175-207). Madrid: Ediciones Akal.
- Gigliotti, D. (2003). *A Brief History of RainDance*. Retrieved from Radical Software: <https://www.radicalsoftware.org/e/history.html>
- Grimshaw, A. (2011). The bellewether ewe: recent developments in ethnographic filmmaking and the aesthetics of anthropological inquiry. *Cultural Anthropology*, 247-262.
- Ghorbal, K. (2015). La construcción del otro en América Latina: orígenes y paradigmas de una ideología
- Gregory Bateson, Margaret Mead. (1977). Margaret Mead and Gregory Bateson on the use of the camera in anthropology. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 4, no. 2, 78-80.
- González, J. (2010). Notas sobre el Programa para una Falsa Antropología. In J. González, *Juan Downey: el ojo pensante* (pp. 59-84). Santiago: Fundación Telefonica .
- González, J. (12 de Mayo de 2013). *Juan Downey Una utopía de la comunicación. Por Julieta González*. Obtenido de Tráfico Visual: <https://traficovisual.com/2013/05/12/juan-downey-una-utopia-de-la-comunicacion-por-julieta-gonzalez/>
- González, J. (2019). Una utopía de la comunicación de Juan Downey. In J. R. Ramos, *Juan Downey 1940-1993* (pp. 467-493). Madrid: Ediciones MP.
- Guagnini, N. (2008). Feedback in the Amazon. *October*, 125, 91-116. Retrieved April 29, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/40368513>

- Hanhardt, J. G. (Editorial Lord Cochrane). The eruption of dream into study: notes on the art of Juan Downey. In A. H. John Hanhardt, *Juan Downey : of dream into study*. Santiago: Editorial Lord Cochrane.
- Heider, K. G. (2006). *Ethnographic Film: Revised Edition*. Texas: University of Texas Press.
- Ira Shneider, F. G. (1970, verano). FRANK GILLETTE and IRA SCHNEIDER, PARTS I and II of an interview. (J. Yalkut, Interviewer)
- Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). (1998). *Juan Downey : With energy beyond these walls (Con energía más allá de estos muros)*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern.
- Jonsson, H. (2012) Cracking up an Alligator: Ethnography, Juan Downey's Videos, and Irony
- Kopenawa, D., & Albert, B. (2013). *The Falling Sky: Words of a Yanomami Shaman*. Cambridge: the belknap press of harvard university press.
- Lagreze, E. A. (2018). Análisis antropológico-técnico de la obra de Juan Downey:. *Revista de Humanidades de Valparaíso*, 187-204.
- Machiavello, C. (2008). El mirar cruzado: conciencia diásporica en Video Trans Américas de Juan Downey. En G. G. Mistral, *Catálogo Video Trans Américas: Juan Downey* (págs. 5-12). Santiago: e Galería Gabriela Mistral del Consejo Nacional.
- McLuhan, M. (1994). *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Michaels, E., & Ruby, J. (1982). 5. How to Look at Us Looking at the Yanomami Looking at Us.
- Montero, G. (2019). Who is shooting? Technological Representation and the Ideologies of Latin American Difference in Video Trans Americas by Juan Downey. *A Contra Corriente*, 248-263.
- Montross, S. (2012). *Cartographic Communications: Latin American New Media Artists in New York, Juan Downey and Jaime Davidovich (1960s-1980s)*. Nueva York: Institute of Fine Arts: New York University.
- Murphy, B. (2017). Juan downey's ethnographic present. ARTMargins and the Massachusetts Institute of Technology
- Pellizi, F. (2019). Juan Downey y los Yanomami: Viajes a través de América. En J. R. Ramos, *Juan Downey 1940-1993* (págs. 511-525). Madrid: Ediciones MP .
- Pérez, F. (2018). *La imagen inquieta: Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto* . Santiago, Chile: Mundana ediciones.
- Pratt, Mary Louise. "Arts in the contact zone". *Profession*. (1991): 33-40. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992.
- Radical Software, The Alternate Television Movement. (1970). Presentation. *Radical Software vol.1 Number 1*, 1-23.
- Barthes, R. (1977). Roland Barthes by Roland Barthes. Editions du Seuil: Londres.

- Rojas, S. (2019). Bajo el Mundo hay un Planeta. 1-14.
- Sabatini, J. I. (Dirección). (2009). *Juan Downey: más allá de estos muros* [Película].
- Shanken, E. A. (2015). Introduction//System Thinking/System Art. In E. A. Shanken, *Systems, Whitechapel Documents of Contemporary Art* (pp. 12-19). Cambridge: Whitechapel Gallery and MIT press.
- Schneider, A. (2008). Three Modes of Experimentation with Art and Ethnography. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 14(1), 171–194
- Smith, V. (2008). La arquitectura esencial de Juan Downey. En G. G. Mistral, *Catálogo Video Trans Américas* (págs. 13-18). Santiago: Galería Gabriela Mistral del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Vidal, S. (2020). Invisible Energy in Chile Plays a Concert in New York. En F. CEEdA, *Juan Downey, el Nudo de la Vida* (págs. 46-47). Santiago.
- Vilalta, Helena and Carneiro da Cunha, Manuela (2014) Yanomami, Let'sTalk. Afterall. ISSN
- Watson, M. (2012). The Countercultural "Indian": Visualizing Retribution at the Human Be-In. En E. Auther, & A. Lerner, *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977* (págs. 209-223). Minneapolis: MCA Denver.
- Weinberger, E. (1992). The Camera People. *Transition*, (55), 24-54. doi:10.2307/2934848
- Wellmer, A. (2004). La dialecta de modernidad y posmodernidad. In N. Casullo, *El debate modernidad - posmodernidad* (pp. 201-228). Buenos Aires: Retorica Ediciones.
- Wooster, A. S. (1995). Juan Downey. In Downey, *Juan Downey: instalaciones, dibujos y videos* (pp. 24-32). Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Yoshimoto, M. (2005). Historical Background and Common Issues. In *Into Performance: Japanese Women Artists in New York* (pp. 9-44). NEW BRUNSWICK, NEW JERSEY; LONDON: Rutgers University Press. (Pérez, 2018)

Videografía

- Downey, J. (1979). Laughing Alligator. *Laughing Alligator*. Nueva York.
- Downey, J. (1978). The Abandoned Shabono. *The Abandoned Shabono*. Nueva York.
- Downey, J. (1977). Guahibos. *Guahibos*. Nueva York
- Downey, J. (1981) The Looking Glass. *The Looking Glass*. Nueva York