



■ la escuela

■ galería

presentación

el equipo

becas

página del director



Yanomami
Alto Orinoco, Noviembre 1976 - Mayo 1977,
de la serie Video Trans Américas 1973 -1979.

Información de la muestra:

<http://www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio/>

EFFECTO DOWNEY
TELFÓNICA ARGENTINA
21 de junio al 20 de agosto

EFFECTO DOWNEY: EL PLANO DE LA
EXPOSICIÓN
Por Justo Pastor Mellado, curador.

EL PLANO

El interés que tengo sobre la obra de Juan Downey, artista chileno fallecido en 1993, está basado en la mirada que éste construyó sobre situaciones de identidad, articulando la autobiografía y la historia local, empleando el video como arma de una narrativa crítica. Fue uno de los artistas pioneros del video arte y de la videoinstalación en los Estados Unidos, a mismo título que Nam Jun Paik, Frank Gillette o Peter Campus. Estos artistas se caracterizaron por montar una forma de arte discreto, que explotaba el potencial del video como agente transformador de la experiencia perceptiva. De este modo forjaron una crítica de las emisiones televisivas produciendo obras fuertemente comprometidas con las identidades personales y comunitarias.

Esta exposición toma en cuenta la importancia que la obra de Juan Downey posee para el conjunto de artistas que he convocado. Por eso la he titulado EFFECTO DOWNEY. Justamente, para hacer prevalecer la presencia del diagrama de su obra en las singularidades de las obras de los artistas que forman parte de esta muestra. He trabajado sobre las complicidades formales que se anudan de manera inconsciente a nivel de las obras mismas, intentando responder al siguiente principio: ¿cómo mirarnos mirando a otros artistas que, a su vez, nos devuelven su mirada?

En este sentido, la pregunta que sostiene esta muestra se convierte en un problema universal, al mismo tiempo que permanece anclada a la particularidad subjetiva de los artistas aquí presentes, situados en la posición de etnógrafos de nuestra escena plástica local. En este sentido, esta es una muestra realizada pensando en la disposición comparativa de varias escenas locales cercanas. No solo por la geografía, sino por la topología que se construye a través de la mirada downeyana, a nivel del "inconsciente de obra".

En este terreno, la disposición de la sala del Espacio Fundación Telefónica favorece la distribución enunciativa de las obras. Una exhibición depende de la tolerancia espacial de una planta.

El programa de las obras está sujeto a esa primera negociación "conceptual". En la primera planta he montado en dos cubículos claramente separados la instalación de Juan Downey, "About Cages" y una selección de su videografía. En la segunda planta he distribuido las obras de Adriana Bustos, Fredi Casco y Mario Navarro, por un lado, y las de Ingrid Wildi y Claudia Casarino, por otro.

LA INFRAESTRUCTURA

La primera planta opera como infraestructura económica de la muestra, destinando la segunda planta a la localización de las obras a título de superestructura jurídico-política. Es preciso disponer de una gran dosis de humor marxiano para comprender el alcance de esta distribución. El propio edificio del Espacio Fundación Telefónica resume la memoria industrial de las telecomunicaciones, y en esta medida, trabaja de modo estratificado la declinación de un diagrama de obras. No quiere esto decir que la obra de Downey es a las obras de los demás artistas, una obra infraestructural. He dispuesto que sea, de manera manifiesta, de este modo. Así funciona la ficción metodológica que pongo en función. Hablaré, entonces, de la determinación en última instancia de la obra de Juan Downey en el diagrama de montaje.

Juan Downey montó "About Cages" en 1987 en el World Wide Video Festival-Kijkhaus, en La Haya. Esta consiste en una video-instalación extremadamente simple, que contempla un video monocal de un solo monitor, situado al centro de una jaula con pájaros, junto a dos altavoces exteriores. Este modo de conectar el plano de los pájaros con los planos sonoros de unos relatos determinó el título de la muestra, en directa alusión al "efecto Kulechov", proveniente de la teoría del montaje cinematográfico.

Lev Vladimirovic Kulechov fue un teórico y director de cine soviético de la época de las primeras vanguardias, que realizó un supuesto experimento que resultó decisivo. En sus viajes por los pueblos haciendo cine, se le ocurrió proyectar una foto del rostro de un hombre, el actor Murjikin, y luego una de un plato de sopa. La gente asociaba unívocamente que Murjikin tenía hambre. Kulechov repite la experiencia, pero reemplaza la foto del plato de sopa por la de una de una mujer en un féretro: la gente piensa que Murjikin está triste. En el efecto Kulechov el valor de las cosas está determinado por aquello que las rodea. Pero quizás la mejor definición sea la que nos proporciona el crítico español David Cacho (en Flores Catódicas) cuando sostiene que el efecto Kulechov lo inunda todo y que

lo aplicamos en la vida cotidiana cuando juzgamos a las personas de acuerdo a sus parejas -ino puede ser muy lista viviendo con ese imbécil!-.

Justamente, tomando esta interpretación común de la conyugalidad, monté la hipótesis de esta muestra a partir de dicho efecto. Sobre todo, porque el valor de las obras está determinado por la proximidad conectiva de las demás. Es así cómo las unas se leen desde las otras. A lo que debo agregar que en cada obra existen estos momentos de montaje que las constituyen como tales.

Por ejemplo, Juan Downey concibió "Abour Cages" estando en Ámsterdam, después de haber leído las confesiones de un agente de los servicios represivos de la dictadura chilena. En ese momento, se dirigía a Leipzig para realizar la cinta "J.S.Bach". La lectura del relato del torturador le impidió conciliar el sueño. A la mañana siguiente, el único modo de recorrer sus salas vacías se encontró con la ausencia de los Frank, así como con su memoria. La confesión del torturador y el diario de una joven judío-holandesa resonaron para dar sentido a la humana condición que vincula al preso y al carcelero; al enjaulado y la jaula.

He montado la reconstrucción de esta pieza, en Buenos Aires, con el propósito de acelerar conexiones y establecer filiaciones trucas de problemas que ponen en escena las presencias espectrales de los que no pueden acudir a la cita reclamada, hoy, por el deseo reconstructivo y reparatorio de los ciudadanos. En un parlante se escucha el relato del torturador, mientras en el otro, un fragmento del diario de Ana. No se trata de poner en un mismo plano ambos relatos, sino de hacerlos funcionar en un montaje, por así decir, "paralelo". Son dos relatos hechos comparecer en el tiempo real del sonoro, puesto en contrapunto con el registro modificado (ralenti) del vuelo de unos pájaros que pueblan un dispositivo de "puesta en abismo" del encierro.

La selección de videos, en cambio, se juega a ser una "retrospectiva" incompleta que despliega los elementos centrales de su diagrama de obra total. Por esta razón toma en consideración una docena de cintas que corresponden a los momentos más significativos de su trabajo. Es decir, pertenecientes a las series Video Trans America (1973-1978) y El Ojo pensante (1980-1990).

LA SUPERESTRUCTURA

En la superestructura de la segunda planta, lo jurídico está controlado por las representaciones de obra de

Adriana Bustos, que trabaja la regulación de la pose de un ejemplar emblemático en la cultura argentina: el caballo. Pero esta vez, un caballo de cartonero comparece como "personaje" principal en una historia de representación desfalleciente, teniendo de telón de fondo la reproducción ampliada de un paisaje de un maestro cordoluego, la regulación representativa prosigue con la obra de Fredi Casco, quien conecta en una misma coyuntura de enunciación, dos tecnologías de la representación de la cita bíblica, como parodia de los relatos de "origen" de la Sagrada Familia. La posición de un "José" y una "María" de barro pintado construye la escena de una natividad mediada por la representación videográfica de un "niño" de barro pintado, mediado por la tecnología de un dispositivo de vigilancia.

Finalmente, el dibujo sobre muro recubierto de película plástica de los esquemas de producción de la experiencia de la "internet socialista" que se desarrolló en Chile, durante los años 1972-1973, en plena Unidad Popular. Mario Navarro reproduce la escena-grafía del proyecto OPSROOM (sala de operaciones), concebida a petición del gobierno de Allende en 1972. Esta no era tanto una "war-room" (sala de comando militar) sino una central de planificación de la economía. Su objetivo era pilotear los parámetros de la producción de las industrias bajo control del Estado, con la ayuda de dos computadoras.

Esta sala estaba equipada de siete sillones ergonómicos fabricados en plástico en el estilo de la escuela de Ulm. Sus usuarios tenían como propósito montar un modelo de economía socialista piloteado con la ayuda de un modelo cibernético, en 1972!

Los tres artistas mencionados ocupan la zona jurídica de la planta. Es decir, aquella en que operan las escenas productivas de las regulaciones gráficas, objetuales y fotográficas de estrategias de representación. Lo que ponen en crisis son procedimientos de conocimiento, tanto de la propia historia del arte como de la productividad de las obras.

En esta superestructura, las artistas Ingrid Wildi y Claudia Casarino trabajan directamente la crisis de la representación política, en un terreno en que los discursos públicos están impedidos de recuperar sus condiciones de producción. Miden, si es posible hablar así, la impostura de su visibilidad en la filigrana de sus versiones subordinadas.

En su obra, Ingrid Wildi emplea planos fijos para realizar una entrevista en la que se interroga la aprehensión de lo real y su

articulación con el imaginario. A través de una edición extremadamente pulcra, monta una constelación de relatos caracterizados por una constante preocupación por la memoria precaria y la desaparición.

Claudia Casarino proyecta sobre un conjunto de prendas blancas colgadas en el interior de un ropero semiabierto, fragmentos de relatos autobiográficos en que aparecen escenas conyugales. El mobiliario sirve de marco de referencia para la fijación de la autorepresentación mediada del retrato de familia, como inversión del imaginario cole LA

PORTADA

El plano de la exposición se articula con la imagen de la portada, para señalar el propósito estratégico de un proyecto como EFECTO DOWNEY. La portada, tanto de este tríptico como del catálogo por editar, reproduce la imagen de un yanomami sosteniendo una cámara video en sus manos. Para un yanomami, la cámara es "noreshi towai"; término que literalmente significa "tomar el doble de una persona". Pero también se extiende al temor de verse atrapado por otro. Sin embargo, los yanomami sostienen con el video una relación de retroalimentación, que les permite verse a sí mismos como en un espejo, pero en una situación tal, que la imagen desaparece en el momento mismo en que el cuerpo se desplaza de la superficie reflectora. Los yanomami juegan y graban con la cámara, realizando un retrato del propio Downey, en el que invierten los papeles entre observador y observado, convirtiéndolo en parte de la tribu que ha ido a observar. Esta es la razón de porqué esta foto debía ser portada del catálogo, del tríptico y convertirse en la rúbrica de la muestra.