

72(897-)

PLUMA & PINCEL

Nº 14 — ABRIL-MAYO DE 1984
PRECIO: \$ 150. — (IVA INCLUIDO)

TODA LA CULTURA



TRAÉ:
ARRAU
TOCAN BRAVO
EL PIANO
CORTAZAR
V/S HOPENHAYN
ORWELL 84
ZURITA Y
DOWNNEY
CHARLAN
ETC

SIN CULTURA POPULAR NO HAY CULTURA NACIONAL

Conversación entre Raúl Zurita y Juan Downey

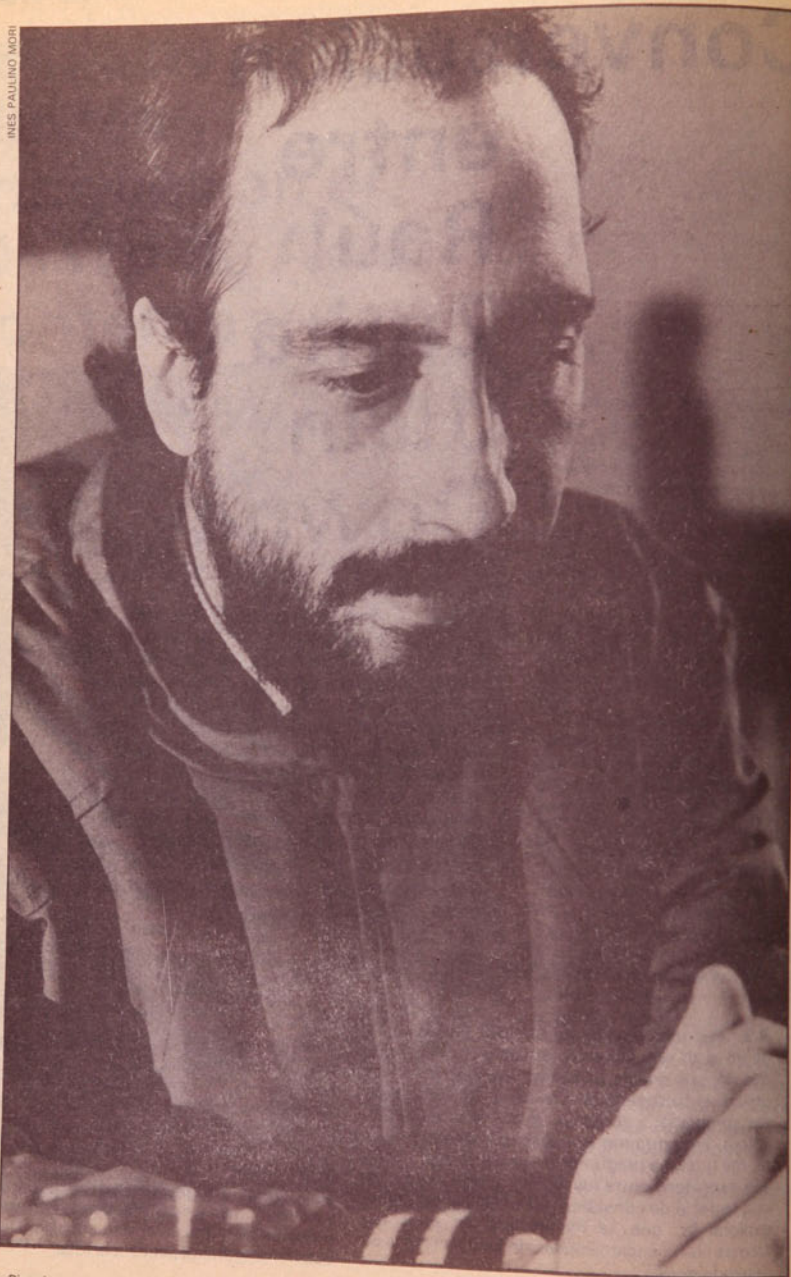
Juan Downey, arquitecto dedicado a las artes visuales y radicado en el extranjero o viajando de un extremo a otro del planeta para montar sus exposiciones, va a exhibir en Santiago, a partir del 11 de junio próximo, una exposición que ha titulado "Veinte años de dibujos, grabados y videos". En Santiago, y luego de ver los videos, el poeta Raúl Zurita y Juan Downey, entablan una conversación. Ninguno de los dos participantes necesita mayor presentación, por lo que pasamos a una transcripción anticipada en su forma textual y coloquial.

R.Z.: Recuerdo una entrevista en la que se te preguntó si tú eras un video-artista y tú contestaste que no, que eras un artista y que, en ese sentido, tú utilizabas cualquiera manifestación que consideraras apropiada... el dibujo, el grabado o el video. Ahora, encontrando eso absolutamente pertinente, me gustaría preguntarte si, no obstante, hay razón exprofeso entre los dibujos y el video. Si hay una especie de constante dar en la cual tú estarías explorando, que se manifestaría en estas dos formas como encarnaciones de lo que estarías ordenando detrás.

J.D.: La manera como trabajo es en paralelo, de manera que a medida que voy haciendo un videotape; que lo voy pensando; que lo voy escribiendo; que lo voy definiendo, no tan sólo para poderlo producir sino también para poder conseguir el apoyo; el dinero y apoyo; el tejido de gente alrededor, que es necesario para producir algo tan complicado, van apareciendo los dibujos, y que son, más y más, una manera de graficar los procesos mentales en el acto creativo. De manera que hay una interdependencia total.



INES PAULINO MORE



Raul Zurita

36 — Pluma y Píncel

Los dibujos a veces oscilan más hacia una documentación de las ideas que se muestran en el video-tape, pero en otros casos, con una manera de ordenarme la cabeza, de entender yo mismo lo que estoy haciendo; como es el caso del dibujo grande, que tiene 6 metros por 1.20 metros, que lo dibujé a medida que desarrollaba "Información Retenida". Ese dibujo es, muy específicamente, un mapa gráfico de la confusión que había en mi cabeza durante el acto creativo.

R.Z.: En ese sentido, es tremendamente interesante porque, en cierto modo, "Información Retenida", que es el título del video, deja de ser información retenida en la medida que tú haces visible los procesos que llevan a la construcción de un video. A) menos una parte de esa información ya no está retenida, en la medida que tú das las topología mental en que se construye eso.

Ahora, eso a mí me parece extremadamente fuerte e inquietante también. Porque cuando uno, como espectador o telespectador en este caso, se enfrenta a la obra final, asiste por supuesto a un, por así llamarlo, momento perfecto de ella, donde de una u otra forma todos los procesos de construcción ya han sido solucionados de la manera en que se muestra.

Sin embargo, la confrontación con los dibujos, tal como lo vi, sobre todo en el de los "Espejos", te entrega ese plan intermedio, por así decirlo, el "entre" que hay entre esas dos cosas que es por donde realmente se colaría casi toda la realidad que uno ve; entre el dibujo y lo que tú estás viendo, que son como los dos confines.

Y siguiendo un poco con eso. ¿Tú, a partir del video, verías la construcción de una obra unitaria que va siguiendo distintos momentos o, por el contrario, esa construcción, es también un poco más azarosa, digamos, en el sentido de que no necesariamente obedece a un pre-diseño? Esto lo digo porque, al margen de lo que tú puedas pensar, si yo veo una tremenda unidad, algo más que una simple unidad en progreso, y que, está llegando a una especie de paroxismo, más sacable, más abierta, con más elementos, pero donde sin embargo, los temas, creo que son exactamente dos, tres puntos que se están tocando y que son claves, que tienen que ver con la comunicación, pero bastante más complejo que eso. Entonces, en el fondo, te quería preguntar, si tú ves esto como una especie de sinfonía o de sonata, donde las distintas partes se van ensamblando. O en rigor, cada video es completamente diferente de los otros.

J.D.: No, sin duda hay una continuidad, y esa continuidad se da de dos maneras. Uno, es azarosa, y dos, está preplaneada y preestructurada. Por ejemplo: hablemos, de la parte dos, primero, que es el aspecto planeado estructurado. Tanto el video-tape del "Espejo" y el nuevo, "Información Retenida", son parte de una serie que, como tú sabes, se llama "El Ojo Pensante" y del cual ya escribí las trece partes. Asimismo, el trabajo de Chiloé, el trabajo sobre los yanomanis, el trabajo que hice en México, corresponden a otra serie que se llama "Transaméricas", y que también fue estructurado de antemano.

Antes de empezarlo yo ya había definido lo que "Transaméricas" era. Consistía en crear un Network, no puedo encontrar otra palabra, un sistema, un organismo de comunicación horizontal, entre los distintos grupos, agrupaciones culturales, en los continentes americanos. De manera que había una idea de mapa, de crear con video un mapa de los continentes americanos, donde las comunicaciones de un grupo a otro no están controladas desde arriba, sino que están hechas directamente por mí; de manera que hay el filtro de mi subjetividad en esa comunicación. Pero en todo caso había un plan mayor.

En el caso de la serie del "Ojo Pensante", se ha llegado a estructurar, pero, sin duda, ya habían trabajos anteriores que se pueden considerar como semillas, muy específicamente, "Platón Ahora", que es el primer video-tape largo que hice, y las "Meninas". "Platón Ahora" lo hice en el año 72, y las "Meninas" en el año 75. Esa serie de trabajos, "Transaméricas" y el "Ojo Pensante", se refieren en general a la conciencia humana. A una toma de conciencia. En el video "Transaméricas" había un deseo de recuperar las raíces, de enraizarme de nuevo en la esencia de lo latinoamericano, de manera que el mapa de los continentes americanos era una metáfora de mi confusa mente; entonces, al empezar a tomar las partes, empezaba un proceso de introspección, de manera que todos los trabajos se refieren a la conciencia.

Ahora, la otra posibilidad... Tú usaste la palabra azaroso. Es una buena palabra, pero quizás es mejor describirlo como obsesión. El trabajo mío se basa en descubrir lo que es una obsesión para mí, que es muy difícil, lo que realmente me obsesiona. A veces pasan semanas o meses en que estoy como golpeando en una roca para tratar de romperla y descubrir qué es lo verdaderamente obsesivo. Como sucede en el proceso, ahora, del

video-disco, que realmente no he encontrado esa chispa. Sé que quiero hacer eso, pero no se qué es lo que realmente me excita.

Este proceso de descubrir las obsesiones es muy ayudado con un proceso de lecturas. Leo de una manera azarosa. No siento obligación de leer, no siento obligación ni siquiera de leer un libro entero, me da lo mismo. O de leerlo al revés. Lo que realmente me interesa es encontrar ese placer de leer que viene de una cosa personal. Hay mil libros interesantes; no decido racionalmente cuál es interesante, sino que caigo dentro de un abismo, y de ahí empiezan a salir cosas. Lo que unifica, en general, es un problema de la relación de la mente humana con el exterior. Y hay el proceso racional de estructuración, donde escribo de antemano lo que voy a hacer, y el proceso que tú llamas azaroso, y que yo lo llamaría la búsqueda de la obsesión, y creo que la muerte para mí va a ser cuando no haya obsesiones, eso va a ser la muerte.

Antes, habías mencionado una idea, la relación entre los distintos aspectos de la obra, en la cual también deberíamos hablar de grabados y dibujos, que son distintos medios. ¿Por qué uso uno o el otro?

Hay una fisicalidad; hay un placer físico de dibujar, muchas veces porque trabajé en los años 60 con elementos de arte conceptual donde la mano, la marca de la mano, el gesto del brochazo, se consideraba algo inferior, versus la pureza del concepto. He llegado a pensar en esa época, que debería controlar yo ese placer y no dejarme llevar. Pues sucede lo mismo en el video, hay el placer de usar la cámara, es un placer físico en el ojo; es una cosquilla casi delirante en el cerebro y en el ojo, de grabar video con la cámara. Así como es un placer el editar. Yo paso horas de horas editando, y es una experiencia, quizás menos física y más mental, pero sí hay algo de placer físico en el editar; hay una celebración, un sé cuando, y da risa, no porque sea divertido, sino porque está bien. Incluso en el grabado hay un placer, una fisicalidad al encontrar la plancha y rasparla al imprimirla, etc.

R.Z.: Eso de descubrir las propias obsesiones lo encuentro también muy clave. Pero verlo, como tú lo has dicho, entra en otras dimensiones; además de descubrir cuáles son mis obsesiones, es en cierto sentido, descubrir cuál es la consistencia y cuál es la razón por la cual estoy parado, por la que sigo vivo. Es muy bello eso, entonces la muerte sería la ausencia total de obsesión. Te fijas de que, tú te pones a trabajar, y todo este enorme esfuerzo físico, este esfuerzo, lo haces ya cuando estás, efectivamente, obsesionado con el trabajo. Ahora, aquí hay algo que a mí me interesa mucho, que es extremadamente clásico en eso.

Clásico en el sentido, ... casi solemne, del esfuerzo físico, casi una especie de glorificación, ¿te fijas? Porque yo veo absolutamente análogo; incluso me emociona el verlo así, está fisicalidad, el esfuerzo físico, el placer del ojo, del cerebro o del grabar, parecido al esfuerzo que realizaba el escultor del renacimiento cuando esculpía sobre el mármol.

En ese sentido, todo el proceso lo encuentro enormemente comunicativo; el hecho de que tengas que escribirlo, que tengas que mandarlo. Pero que me entrega además información adicional, información palpable, estos dibujos. Te



fijas en que tú hablas en la forma en que se va graficando el caos inicial, el caos mental, el caos de ideas. Entonces, cada vez, yo analogizo más tu trabajo con una actitud, que yo me atrevería a llamar "renacentista", entre comillas, emparentado con la gran literatura, y eso te lo digo porque hay algo de heroico, casi de titánico. Por ejemplo, el último proyecto tuyo, que se llama "El Ojo Pensante", está estructurado en trece capítulos. Lo usual sería que un tipo se conformara en "El" capítulo, y pasara inmediatamente a otra cosa. Entonces, este intento, tú dices que es el estudio de la conciencia, pero agotarlo por todos los vértices.

Ahí es donde yo veo la cosa casi titánica, heroica y muy cercana a los grandes frescos; en que una plasmación de una idea, o de una obsesión, se agota en toda su perspectiva. Probablemente, como Proust, que después de terminar de escribir "La Búsqueda del tiempo perdido", el tipo pudo morir, yo veo que aquí hay una cosa tan increíble; el sólo hecho de los trece capítulos; la fuerza; la monumentalidad del proyecto; el irlo haciendo. Hay algo en ese sólo dato, que es muy emocionante. Una cosa que llega a emocionar, antes de verlo. Por el sólo hecho que lo cuenten y, como te digo, eso, no es lo usual. ➔



Downey trabajando su video.



Raul Zurita

El lugar común es que se diga que vivimos en un mundo fragmentado, lleno de informaciones parciales. Por lo tanto, lo que construyamos va a ser, necesariamente, deshecho, parcialidades. Toda una salida, por así decirlo; el arte, la literatura contemporánea, en base a fragmentos. Sin embargo, está el intento de agotar una idea, desde todos sus marcos posibles. Eso lo encuentro extremadamente... muy impresionante.

J.D.: Se experimenta como un vértigo al definir el abismo dentro del cual voy a saltar, y el vértigo todavía es mayor si el abismo es más grande, si la oscuridad es más infinita. Por otro lado, para mantener vivo el proceso de descubrir las verdaderas obsesiones, me permito pensar que no lo voy a terminar, o sea, me hago un juego. Esto no es un matrimonio, el que yo tengo con ese trabajo enorme. Y al decir, eso, nuevamente se abre el deseo del vértigo. Ahora, ya me prometí a mí mismo, en parte, por las dificultades de hacerlo, me permití pensar que me había aburrido, y que ya no me obsesionaba más. Inmediatamente, y antes de darme cuenta, escribí en detalle la tercera parte, que se va a llamar "*The Blue Prince of Power*", en sentido arquitectónico, y que se refiere a arquitectura fascista, de cierta manera, a la gran arquitectura fascista; y me atrae y me obsesiona, muy específicamente, porque si hay algún pensamiento político en mí que sea sincero, es el rechazo de toda política.

No creo que eso sea práctico en la sociedad en que vivimos, pero, sin embargo, puedo pensar que eso es lo más humano, la libertad más total de todo individuo, la negación de la formulación del estado. El estado que agrupa, el estado que manda. Entonces, porque existe ese rechazo tan fuerte en mí de todo pensamiento político, y eso es algo que me enseñaron los yanomanis, muy específicamente el antropólogo Pierre Clastres,

que escribió un libro bellísimo que se llama "*La Sociedad Contra el Estado*". Plantea el pensamiento anárquico, basado en casos de tribus amazónicas. Como existe ese rechazo a la política, me atrae de una manera bestial la arquitectura fascista, digamos. Entonces hay una oposición, y entre esos dos polos, una transformación, una traducción, o lo que llama Sardue "*La Simulación*", y Barthes llama "*Shifter*".

La obsesión reaparece, y el trabajo creativo se empieza a desarrollar con fuerza, cuando me digo a mí mismo, en un acto estratégico, no lo voy a hacer; tengo flojera, tiré la esponja; entonces, surge la chispa de nuevo. Es un poco lo que pasa con la memoria. Es un truco que me enseñó el autor de teatro Edward Albee. Estábamos conversando una vez sobre Proust, justamente, "*En busca del tiempo perdido*", que es curioso, porque es un libro sobre la memoria, y no nos podíamos acordar del nombre de un personaje; entonces, él me propuso como estrategia: sigamos hablando y hagamos un esfuerzo consciente de olvidar. Y empezamos a jugar a olvidar ese personaje, y no habían pasado ni 10 segundos cuando el nombre saltó en la mente de ambos, así, rápidamente. Y pasa un poco lo mismo con las obsesiones. Es una garra. Ahora te referías... Te parece que es una actitud clásica, o casi renacentista, el definir un trabajo de una manera tan..., casi heroica o de epopeya. En otro sentido es renacentista, y es que creo, firmemente, que un artista tiene que manifestarse a través de medios distintos, así como su obra tiene que cambiar. Lo contrario de lo que sucede, muchas veces, en el mercado internacional de arte contemporáneo. De que se obliga al artista a continuar repitiendo una fórmula, porque el salirse de la fórmula podría destruir el mercado. Creo en lo opuesto, que lo que hay que hacer, justamente, es romper la fórmula, y destruir el mercado, conscientemente, para que la obra tenga vigencia. Entonces me parece totalmente válido, ...que yo enseñe arquitectura, por ejemplo, que haga videos, dibujos, que haga grabados, o que escriba. Me parece que todo artista debería tomar ese punto de vista humanista, en el sentido renacentista justamente, de hombre total.

R.Z.: ¿Has pensado respecto a los escritos, apuntes? ¿En publicarlos, publicarlos en formato de libros?

J.D.: He publicado ciertas cosas, por ejemplo, la experiencia en el Amazonas: un diario del cual publiqué dos partes. De este enorme diario que escribí, tomé dos temas y construí dos capítulos. Un tema es la relación entre los indígenas primitivos y los equipos electrónicos. Ese capítulo se llama Noreshi Towa, que es como ellos le dicen

al cine y a la fotografía; y publiqué otro capítulo, que es el acto canibalístico. Es un crimen en respuesta y todos los actos canibalísticos que se derivaron de esto. Ese capítulo se llama "Comer el Espíritu", comérselo realmente, físicamente. Y escribí la estructura del libro y me puse a esperar si alquien le interesaba, pero, curiosamente, interesaron como capítulos y a nadie le interesa el resto.

Por volver al caso del ejemplo amazónico, durante ese mismo período, ese mismo año, pude practicar lejos del teléfono, y el vino, una meditación disciplinada y constante, día a día, e hice dibujos, grafiqué los espacios de esa meditación; entonces construí un vocabulario respecto al espacio circular, espiral, de la meditación, y de ahí salió el espacio espiral que aparece en casi todos los dibujos míos. Que es un espacio, que se centra en cuatro lugares, o en tres lugares distintos. En los grabados también se usa ese espacio.

Ahora, no hay muchas otras notas, porque escribir se me hace extremadamente difícil, casi imposible. Las narraciones de los video-tape, que los he escrito yo mismo, son siempre escritas en un momento de chispazo, completamente inesperado, y son escritas, de punta a cabo en una sola sesión, y no son nunca corregidas.

R.Z.: Aparentemente, en el ánimo de esta especie de confrontación, de los medios que utiliza, sería seguramente, muy interesante que también aparecieran esas notas; interesante, porque hay una cosa. Uno, como espectador, se ve, interesará. Y otro, que yo hallo con un interés que pertenezca, en última instancia, a los que ya están, estrictamente, comprometidos con la cosa de la creatividad. Que es el fondo, que describiendo a través de la imagen más externa, el video siempre muestra algo detallado, que pertenece, que es un reflejo construido, de una determinada realidad. Pero que, sin embargo, en el caso tuyo, más que nunca, se ve; una especie de, en última instancia, radiografía interior. O sea, los símbolos, la imagen, los signos, están afuera, son posibles de ver, porque en primera instancia hablan de ti mismo, no en el sentido del autorretrato, algo más que eso; o sea, al dar cuenta de cuáles son tus procesos mentales, tus procesos de construcción, uno se pregunta, como espectador, bueno, ¿cuáles son en general los procesos mentales?, ¿de qué forma uno construye esas imágenes, y construye, al mismo tiempo, su propia conciencia? Entonces, cuando uno los ve, es como una especie de autoradiografía; es enormemente intenso, porque lo obliga a preguntarse sobre la autoradiografía de uno. Al final de cualquier proceso de aprehensión, digamos, de conciencia, o de conocimiento.

Y se hace muy evidente una cosa: de que todo proceso de aprehensión, es siempre, una forma de

hablar de ese mismo proceso de aprehensión, más de lo que se está mostrando, lo que en último caso se ve, es cómo uno ve. Por supuesto, en los buenos trabajos, eso se hace siempre evidente. En los malos, no. Cómo se mira, ahora, el video; en ese sentido es una cosa muy privilegiada, porque hace que se note, con mucha más nitidez que en otros medios. Uno ve, pero lo que ve, ve como ve. Se saca una especie de películas con rayos X, se radiografiza.

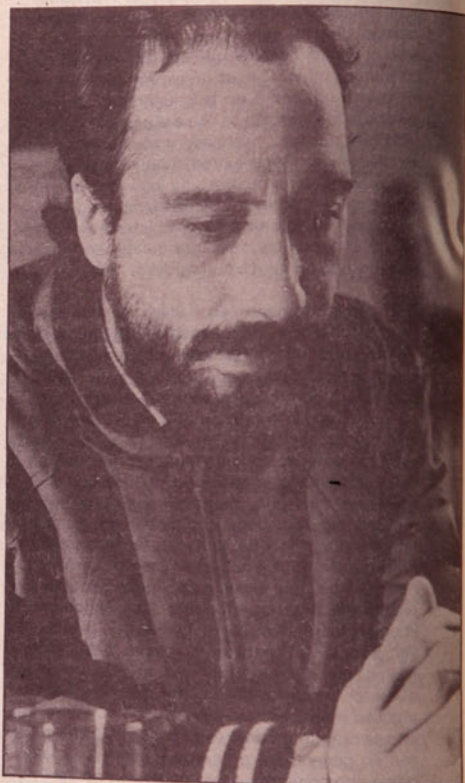


Downey trabajando su video.

J.D.: Ahora, en cambio en la de los "Espejos", se habla de esta ambigüedad de la que habla el historiador Leo Steinberg. El signo muestra una sola cosa. El mensaje tiene que ser claro, único y en sentido de prediseñar las conductas, y el carácter del arte es la ambigüedad, o sea, su disfunción.

R.Z.: Para mí resulta muy llamativo, y tal vez vuelva a lo mismo, que para mí esa ambigüedad tú la has construido internamente. Claro, por un lado muestra los signos; los signos son efectivamente lo que es, por otro lado, la obra de arte. Sin embargo, ese mismo carácter para mí, cuando tú usas el video, se traslada al modo en que lo presentas. El video es algo cuyas normas, por así decirlo, son claras, son normas técnicas, o sea, son circuitos electrónicos, son ondas, en fin. Frente a eso los dibujos viene a ser como la cosa, como la zona de ambigüedad. Es curioso que la misma relación entre signo y arte, yo la veo entre el video y el dibujo. Siendo el video más el signo y el dibujo más la información retenida.

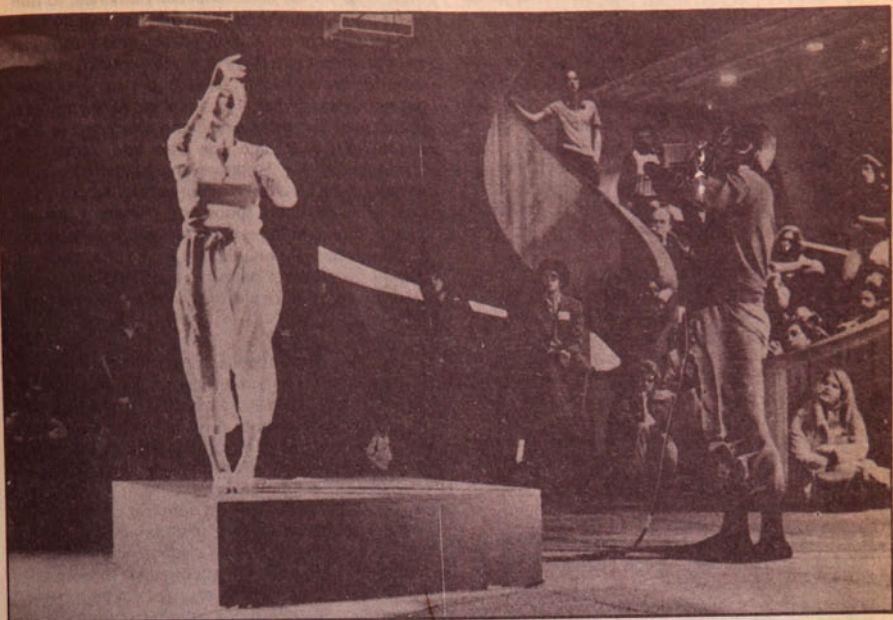
Ahora, esto es muy aproximativo, porque el video en sí mismo, inmediatamente que tú entras en el espacio de la pantalla, nuevamente se esfuma. Pero hay un dato preciso en el video, un dato básico; no se si será la concreción del aparato, de algo que es muy inmovible y que el trazo del dibujo no lo tiene, o sea, los límites son mucho más rígidos. Es curioso cómo, en ese sentido, cuando tú pones los dibujos frente a los videos, la sensación de disfuncionalidad, de apertura, se va hacia el dibujo y no hacia el video. En ese sentido el video pasa a ser el dibujo fijo y los dibujos pasan a ser los videos. Se produce ahí una especie de diálogo, de cambio de funciones, cuando tú los enfrentas en un espacio simultáneo que a mí me resulta curioso y muy interesante. Cómo traspasan sus propiedades, en el sentido de que se saltan, por así decirlo, edades, técnicas



Raul Zurita

distintas, con la mayor fluidez en su confrontación.

Es interesante este asunto de la confrontación de los medios. En este instante, cuando tú sabes que es la misma mano y el mismo ojo el que está



Downey trabajando

detrás y cómo trasladan sus propiedades. Y en ese sentido cómo se pueden analogizar, perfectamente la relación entre el signo, signo ciudadano, y el símbolo artístico; se produce una especie de analogía. Es raro, porque todos los discursos de los ensayos de Leo Steinberg que tú utilizas; los videos, por ejemplo el de los "Espejos", entregan una información que por un lado atañe el video que, por supuesto, atañe a la imagen que se está mostrando, pero en lo que a mí me gustaría meterme mucho más, en el sentido de poder desarrollarlo, porque es casi un poema; es cómo el ocuparlo tú en tu trabajo, ese discurso, efectivamente, el espectador y lo que está detrás del espectador, entra en esa cuestión y le da un volumen. Es una exposición que al emplearlo de esa manera, de esa forma, se traslada hacia otros campos, hacia otras zonas que el mismo trabajo posibilita, del mismo modo que esta relación signo y arte se traslada a un campo inesperado dentro del mismo, que no estaba previsto tal vez por el mismo discurso.

Cuando se ven esas imágenes de Miguel Angel con el niño. Son terribles por la ambigüedad ya, pero a finish. Yo pensaba, te fijas, que esa ambigüedad, estaba trasladada a mí, como espectador, o sea, que todo lo que el hecho de

estar sentado viendo producía, —sé que estoy siendo bastante confuso, y espero clarificarlo yo mismo— es esa mezcla, por un lado, de éxtasis, como frente a una escena divina, y por otro lado, de complicidad, casi de violación. Hay algo que pasa en este trabajo. Hay algo que pasa con el discurso, con los textos que tú pones, que haces leer...

J.D.: Hay algo en todos los trabajos de tratar de invitar al espectador a una autointrospección. No sé si se puede decir autointrospección, pero quiero decirlo así, porque quiero como redoblar el significado de caer en sí mismo; para ser universal, hay que entrar dentro de sí mismo, y entonces, como la espiral misma, porque es un espacio hipnótico, los dibujos te chupan, como un tirabuzón, tu conciencia está delante de tí y no detrás de tí.

Ese proceso que se lograba con las *mandalas*, digamos, en el Oriente también aparece en un nivel técnico dentro del video con el parpadeo de la imagen, distintos tipos de parpadeos, o distintos tipos de editados rápidos, que permiten que se produzca una proyección desde el espectador; de manera que la percepción de la realidad no son rayos de luz que rebotan en los objetos que

nos entran por los ojos, sino que son rayos de luz que se encuentran con rayos de nuestra conciencia que salen hacia afuera y se chocan fuera de nosotros. Entonces percibir es como casi hacer el amor, es un encuentro, hay algo que va y hay algo que viene. En cuanto a los textos de Leo Steinberg, proponen de cierta manera, no sólo en "Las Meninas", no sólo en el texto sobre "Las Meninas", sino también en el texto sobre los signos, propone un triángulo incesante donde el espectador es uno de los vértices. Entonces él propone una, un espacio triádico, donde las cosas están oscilando.

Quizás últimamente el escritor que más me fascina es Lacan. Él propone una psicología a propósito, no de lo que significan los signos, sino de los significantes mismos. Ha habido muchas instancias en que la gente cree ver en los videos algo que realmente no está. Me ha pasado innumerables veces. Así como porque hay tanta información tan densa, a medida que se las ve más y más, se descubren nuevas cosas. También se descubren cosas que no están, ¡y eso me interesa mucho! porque eso es la proyección de la psique individual.

R.Z.: Hay algo de lo que tú estás diciendo que debe ser absolutamente nítido cuando se trabaja con el video-disc, porque ahí, este encuentro, la proyección de la conciencia y la cosa de la luz que chocan, es en realidad el evento, eso es lo que se va a poner en escena, técnicamente, físicamente: ese choque de las dos cosas. Esta va a ser la obra, yo creo. Hay algo de todo esto que apunta al video en una forma muy imperativa. Después de escucharte, es fantástico, cierto. Tú ves un video, vas descubriendo nuevas cosas, pero también imaginas cosas que no están; tú dices que es la proyección; yo inmediatamente diría que lo más fantástico son las cosas que se imagina uno y que no están. Ahora, claro, con el video-disc eso se puede poner en evidencia, de una forma también ambigua; pero esa va a ser la puesta en escena de las cosas que en realidad no están, pero que las tiene el tipo adentro. En ese sentido es muy, muy fascinante. No sólo es asunto del medio, sino fascinante... la idea de que la obra esté puesta ahí para que cada tipo haga su strip-tease de frentón.

J.D.: La obra proporciona los medios para que el espectador la crea y lo que me fascina es el secreto, porque como es una sola persona frente al video-tape, lo que esa persona hace con la obra no lo verá ni lo hará nadie más. El tipo con el video está especulando un poco, va a tener una comunicación perfecta, intransferible y...

R.Z.: El tipo puede llegar a plantearse qué diablos significa esto de llegar a entenderse con otras personas. Porque la comunicación es secreta; diga-

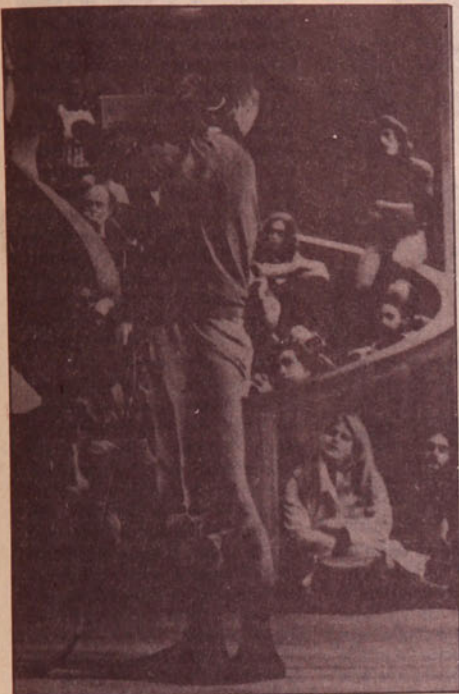
mos, si le damos características humanas, lo que es un poco absurdo, se diría que hay una conversación perfecta de tú a tú, una cuestión de lógica sin trabas donde todos los términos están absolutamente claros. Es tan perfecto que yo puedo preguntarle necesariamente qué diablos será entonces cuando yo no me comunico con el video-disc sino cuando me comunico con otro tipo donde esa comunicación de lenguaje en realidad, ha sido siempre la historia del mal entendido. Ahora yo lo veo fascinante sobre todo por el derrotero, por así decirlo, que tu obra ha ido siguiendo, en el sentido de que tú decías también que se le achacaba a tu trabajo un carácter narrativo, casi literario y que eso tenía relación con el hecho de ser latinoamericano.

J.D.: Hay una oposición entre estructura y contenido, yo creo, y para dar un ejemplo que es un poco casi simplista, creo que en el arte alemán, en el arte inglés, en el arte de Estados Unidos, incluso a veces en el arte francés, lo que interesa por sobre todas las cosas no es el contenido o el tema, sino que interesa la estructura, los elementos mínimos por usar un término de las artes visuales. Lo que interesa es la ordenación misma y creo que en la conciencia sudamericana eso es imposible. Pensamos de otra manera, simplemente. Entonces, cayendo en uno mismo, uno descubre las relaciones entre contenido y estructura y eso es lo que a mí me interesa.

Se puede pensar en muchos ejemplos; quizás podemos pensar en tu propia poesía. Yo veo que hay una manipulación del lenguaje que transforma el castellano, estás cambiando la estructura del lenguaje aunque sea, aparezca, sintácticamente correcto. En realidad no lo sería; tú lo has convertido en sintácticamente correcto, pero no lo era; de manera que ciertamente la estructura del castellano la has ampliado. Eso, en oposición al contenido que tiene mucha importancia, es lo que crea la chispa en tu poesía; entonces creo que estoy trabajando con un proceso semejante. Hay en los dibujos del espacio espiral o hay en los video-tape un interés por la percepción en el sentido abstracto de lo que eso significa. Cómo funciona físicamente la cámara oscura del ojo; cómo vemos; cómo la imagen a través de un proceso eléctrico químico en el ojo se convierte en ideas. Eso lo hay, pero nunca aparece puro. Siempre viene la impureza y eso es lo que está prohibido, por ejemplo, o estuvo prohibido, en el arte conceptual.

Podríamos llamar a esto un barroco, pero creo que la palabra está mal usada. Hubo un crítico español y esto no me acuerdo quien me lo contó, puede haber sido Gastón Orellana, puede haber sido Balmes, hace muchos años en España, el crítico, si mal no recuerdo, se llama o se llamaba

Moreno Galván y refiriéndose a las artes visuales sudamericanas dijo que era un error decir que eran surrealistas, que en Sudamérica operamos en una siesta constante. Entonces no es surrealista. Es una conciencia a medio despertar, a medio dormir, que por lo demás es bastante profundo decir eso porque ese es el momento cuando el cerebro produce las ondas cerebrales más altas ¿no? cuando uno está medio despierto, medio dormido. Entonces no es como en el surrealismo, un deseo de entrar en el subconsciente, en el mundo de los sueños, sino es medio filo de la conciencia, que compartimos todos.



Downey trabajando su video.

R.Z.: Esta pregunta es realmente de colegio, no se puede hacer, pero es un margen de la imagen de la pirámide, al final de "Información Retenida". Yo creo que la palabra genial en realidad tiende a sacarse cualquier problema del cuerpo, pero si yo a algo calificarla de genial sería toda esa secuencia final, con los nómades y de pronto este viaje en el avión y esta pirámide que se aparece, la pirámide absolutamente construída, en los equipos, en los laboratorios, y que es, sin embargo, infinitivamente más real que cualquier

imagen de la pirámide de Egipto que hubieras puesto, que ese encuentro entre lo más milenario, lo más arcaico, que es la imagen que está incorporada al inconsciente humano; de la pirámide de Egipto, que forma parte yo diría, de toda nuestra estructura cerebral, y que sin embargo aquí se subvierte en su grado máximo y se la lleva el plano de la más estricta modernidad; es casi una imagen futurista, de repente parece un platillo volador. Yo, ese momento, lo encuentro uno de los más lúcidos que hay; es una especie de síntesis de toda tu obra, de todo tu trabajo, en la medida que es capaz de unir en el mismo minuto, aquello que está más arraigado en la historia, que está más perdido, lo más inmemorial —como decía —con la técnica, ya elevado a su grado máximo de contemporaneidad, de eficacia, de pureza, de limpidez, entonces yo ahí entiendo lo que tú dices de la percepción, del juego de la percepción y también esta cosa del contenido.

Pero haciendo un ejemplo muy burdo, yo creo que, probablemente, un videoteista japonés o norteamericano, podría haber hecho un juego en relación a los planos que se ven de la imagen, con las distintas perspectivas dentro y todo. Pero creo que no lo habría puesto en relación a la pirámide, o sea, con la pirámide que es un elemento lleno de contenido; o sea, no puede haber nada con más contenido que la pirámide. Lo encuentro muy lúcido. Porque por un lado no se hace, no hay ninguna concesión al Historicismo, ninguna concesión fácil, sino que cuando se hace, se pega a lo más arcaico, lo más construido, electrónicamente construído. En otras palabras, se habla de lo que tiene más memoria que nada o más historia que nada, a través exactamente de aquello que no tiene memoria, que es una construcción, que solamente existe en el laboratorio, que solamente la puedes hacer en un laboratorio. Bueno, eso —tal vez por quitarme mayores profundizaciones de encima— es lo que yo encuentro absolutamente genial o sea, una cosa de genio. Nunca he visto algo que dos cosas se reúnan con mayor precisión. A tal punto, que es una escena frente a la cual dan ganas de pararse, de decir bis, de aplaudir lo magistral. Es para el bronce.

J.D.: Yo creo que hay muchos niveles. Esa escena resume y trae todos los elementos dispares del video-tape a un solo punto. De manera que es un punto omega para usar una palabra de Theilhard de Chardin. Por otro lado, en otro nivel, representa una experiencia que he vivido dos veces en mi vida en presencia de objetos de arte egipcio, he sufrido una especie de trance, que no lo puedo explicar.