



JUAN DOWNEY

UNA UTOPIA DE LA COMUNICACIÓN

2013

Edición que compila una selección de textos del artista chileno que se interesó por la cibernética, la electromagnética y el video. Primera retrospectiva en México que abarca tres décadas de producción artística: sesenta, setenta y ochenta.

COLECCIÓN ARTE CONTEMPORÁNEO

15 x 21, rústica, español/inglés

Editoras/Editors
Julieta González
Arely Ramírez Moyao

Ensayos/Essays
Julieta González
Sarah Montross
Nicolás Guagnini
David Ross

Coordinación editorial/Editorial Coordinator
Arely Ramírez Moyao

Diseño editorial/Editorial Design
Cristina Paoli Charles - Periferia Taller Gráfico

Corrección/Proofreading
Arely Ramírez Moyao
Isabel Guerrero Hernández

Traducción/Translation
Pilar Carril, Ricardo Cázares Graña

Textos de Juan Downey: © *Juan Downey. With Energy Beyond These Walls*
(Valencia: IVAM Centre del Carme, 1998). Derechos de autor: Marilys Belt
de Downey, NY

Fotografía/Photography
Daniela Uribe

Portada/Front cover
Juan Downey en Caracas/Juan Downey in Caracas, 1977. Foto/Photo: Marilys Belt
de Downey. Cortesía de la autora/Courtesy of the autor

Solapas/Flaps
Frente/Front: *Plato Now/Platón ahora*, 1972. Foto/Photo: Harry Shunk
Atrás/Back: *The Singing Mute/El mudo que canta*, 1977. Still

Juan Downey. Una utopía de la comunicación / A Communications Utopia
Primera edición: 2013

D.R. © 2013 Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.
Paseo de la Reforma y Gandhi s/n, Bosque de Chapultepec, 11580
Miguel Hidalgo, México, D. F.

ISBN: 978-607-605-227-3

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación sin la previa autorización por escrito de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form or by any means without the prior written permission of the Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.
Impreso en México/Printed in Mexico

JUAN DOWNEY

UNA UTOPIA DE LA COMUNICACIÓN

A COMMUNICATIONS UTOPIA

 **CONACULTA**

 Instituto
Nacional de
Bellas Artes

FUNDACION
OLGA Y
RUFINO
TAMAYO

MUSEO
TAMAYO
arte contemporáneo

10	JUAN DOWNEY'S COMMUNICATIONS UTOPIA Julieta González
82	"A NOSTALGIA OF THE FUTURE": TIME, TECHNOLOGY AND ORIGINS IN JUAN DOWNEY'S ART Sarah Montross
118	FEEDBACK IN THE AMAZON Nicolás Guagnini
184	THE TRAVELER David Ross
225	TEXTS SELECTED Juan Downey
226	A NOVEL
242	ELECTRONICALLY OPERATED AUDIO-KINETIC SCULPTURES
250	TECHNOLOGY AND BEYOND
256	ARCHITECTURE, VIDEO, TELEPATHY. A COMMUNICATIONS UTOPIA
268	INVISIBLE ARCHITECTURE
295	TRAVELOGUES OF VIDEO TRANS AMERICAS, 1973-5
324	THE ARPANET DIALOGUES
335	LIST OF WORKS
355	BIOGRAPHY
363	CREDITS AND ACKNOWLEDGMENTS

7 PRESENTACIONES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

María Cristina García Cepeda
Directora general del Instituto Nacional de Bellas Artes

Carmen Cuenca Carrara y David Cohen Sittón
Directora del Museo Tamayo Arte Contemporáneo
Presidente de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

11	UNA UTOPIA DE LA COMUNICACIÓN DE JUAN DOWNEY Julieta González
83	"NOSTALGIA POR EL FUTURO": TIEMPO, TECNOLOGÍA Y ORIGENES EN EL ARTE DE JUAN DOWNEY Sarah Montross
119	RETROALIMENTACIÓN EN EL AMAZONAS Nicolás Guagnini
185	EL VIAJERO David Ross
225	SELECCIÓN DE TEXTOS Juan Downey
246	ESCULTURAS AUDIO-CINÉTICAS OPERADAS ELECTRÓNICAMENTE
252	TECNOLOGÍA Y MÁS ALLÁ
260	ARQUITECTURA, VIDEO, TELEPATÍA. UTOPIA DE LAS COMUNICACIONES
269	LA ARQUITECTURA INVISIBLE
270	RELATOS DESCRIPTIVOS DE VIDEO TRANS AMERICAS 1973-1975
312	MÁS DE DOS. VIDEOTAPES
335	LISTA DE OBRA
355	BIOGRAFÍA
363	CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS

La década de los sesenta fue seminal en el uso de medios alternativos a la pintura, la escultura, el dibujo o la fotografía. Varios artistas empezaron a utilizar la videocámara como parte de su práctica creativa y surgió el videoarte, un nuevo género que no sólo sirvió para documentar otras manifestaciones artísticas como los *happenings* o los performances sino que creó un discurso propio con gran presencia en la actualidad.

El artista chileno Juan Downey (1940-1993), formado originalmente como arquitecto, fue uno de los precursores del videoarte en la escena neoyorquina. Su interés por la cibernética lo llevó a estudiar la electromagnética y la comunicación para más tarde asumir las posturas de “comunicador cultural” y “activador antropológico” como él mismo se denominó.

Con una propuesta integral y que refuerza su sentido con el paso del tiempo, Downey vio en el videoarte el medio para dar a conocer su obra y desarrollar en ella los conceptos que teóricos como Norbert Wiener, Buckminster Fuller y George Bateson desplegaron en las teorías de la comunicación y la información, entre ellos el de retroalimentación.

Esta idea lo inspiró a procurar que, en sus performances, dibujos, instalaciones y videos, el público fuera más allá de la contemplación pasiva, instándolo a pensar el papel de los medios de comunicación, la cultura de masas y la tecnología, aspectos que el Museo Tamayo Arte Contemporáneo pondera con la

exposición *Juan Downey. Una utopía de la comunicación*.

En el contexto actual, donde las Tecnologías de la Información y la Comunicación proyectan importantes cambios en los paradigmas culturales y artísticos sobre los que es preciso reflexionar, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes presenta una de las revisiones más exhaustivas que se hayan hecho en los últimos años sobre la obra de este artista para quien resultó imprescindible articular técnica, teoría y política a fin de materializar de alguna forma su preocupación por la integración del ser humano con el medio ambiente.

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente
Consejo Nacional para la Cultura
y las Artes

Para el Instituto Nacional de Bellas Artes es un privilegio presentar en México el proyecto *Juan Downey. Una utopía de la comunicación*, el cual integra la retrospectiva más completa montada hasta ahora en torno a este artista visual, cuya obra se ha vuelto un referente de la creación contemporánea de la segunda mitad del siglo xx.

Juan Downey (1940–1993) nació en Chile. Se tituló arquitecto igual que su padre, pero su aguda sensibilidad lo llevó a explorar distintas vertientes artísticas; entre ellas, la pintura, el dibujo, la gráfica, el video y la instalación.

A los 20 años emigró a París y a los 25 se estableció en Nueva York donde encontró el ambiente propicio para desarrollar su obra, que con el tiempo sería reconocida como una reflexión multidisciplinaria en torno a la realidad social, política y cultural en América Latina.

No obstante ser considerado — junto a Nam Jun Paik, Frank Gillette y Peter Campus—, un pionero del videoarte en el mundo, lo cierto es que Downey consiguió que en su obra, las artes plásticas y visuales concurrieran para construir un discurso, en el que el espectador juega un papel activo donde sus emociones son parte fundamental de las obras.

La exposición presentada en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, así como el presente catálogo, ofrecen una perspectiva integral del artista, a través de documentos, fotografías, libros, bocetos y, desde luego, de la obra emblemática del autor. Mención especial merecen *Against*

Shadows (1970) y *A Vegetal System of Communications for New York State* (1972) por ser reconstrucciones realizadas *ex profeso* para esta exposición: la primera, por el equipo del Museo Tamayo; y la segunda, por la talentosa artista mexicana Leslie García.

Destaca igualmente *Video Trans Americas* (1973-1976), en el que Downey se interna en la cotidianidad de varias etnias originarias de América Latina y las enfrenta a los medios audiovisuales de grabación.

Este catálogo recoge los ensayos de Sarah Montross, Nicolás Guagnini, David Ross y Julieta González, a quien además debemos —y reconocemos— el concepto curatorial del proyecto.

Agradecemos a Marilyn Belt de Downey, por la gentileza de prestarnos gran parte de la obra aquí reunida.

Con iniciativas como ésta, el INBA reitera su compromiso de profundizar en la obra de aquellos precursores en el uso de nuevas tecnologías aplicadas al arte. Esperamos sinceramente que el lector disfrute este volumen y que, a través de él, la obra de Juan Downey llegue a las nuevas generaciones de creadores latinoamericanos.

María Cristina García Cepeda
Directora General
Instituto Nacional de Bellas Artes
y Literatura

Uno de los ejes programáticos del Museo Tamayo es investigar y difundir la obra de artistas significativos de la década de los sesenta y los setenta que hayan sido piedra angular en el desarrollo del arte contemporáneo.

Juan Downey fue uno de los primeros artistas latinoamericanos, radicado en Nueva York después de una estancia en Barcelona y París, que exploró el uso del video desde una perspectiva comunicacional en la que abordó conceptos como *feedback*, *playback*, y *delay*, además de que entre su heterogéneo cuerpo de obra se pueden encontrar investigaciones en relación con la cibernética, la energía, la arquitectura y la antropología.

Considerado uno de los artistas más importantes de la segunda vanguardia del siglo xx, Downey es muy conocido por su obra clave *Video Trans America*, un conjunto de videos que registra la vida cotidiana de algunas comunidades indígenas de América Latina, con la particularidad de que el artista hizo que los indígenas se grabaran a ellos mismos y se vieran (reconocieran) entre unos y otros grupos. De este modo puso en práctica el *feedback* o retroalimentación, aparte de que buscó mostrar a los indígenas desde una perspectiva diferente a la visión antropológica dominante.

Esta primera retrospectiva del artista en México está dividida en nueve secciones que agrupan las distintas etapas creativas de Downey: *Con energía más allá de estos muros; Una investigación del mundo del arte; Energías invisibles; Platón, ahora; Video Trans Americas; De la*

desinformación a la manufactura del consentimiento; Ciclos de vida; Un círculo de fuegos y El ojo pensante.

La curadora de esta exposición, Julieta González, en esta publicación nos entrega un ensayo que detalla las indagaciones teóricas y prácticas de Downey como comunicador cultural, como él mismo se denominó, e invitó a dos autores más para abordar la obra de este artista chileno: Sarah Montross, doctora del Institute of Fine Arts, de la Universidad de Nueva York, y David Ross, curador. Asimismo, se publica la traducción al español de un ensayo del artista y escritor Nicolás Guagnini que realizó en 2008 para la revista *October*. Este catálogo se complementa con una serie de textos del propio Downey que dan cuenta de su capacidad creativa y de registro.

Esperamos que este libro contribuya al estudio de la obra de Downey, además de una memoria sobre su exposición en este museo.

Carmen Cuenca Carrara
Directora
Museo Tamayo Arte Contemporáneo

David Cohen Sitton
Presidente
Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

JUAN DOWNEY'S COMMUNICATIONS UTOPIA

JULIETA GONZÁLEZ

The power of the arts to anticipate future social and technological developments by a generation and more has long been recognized. In this century Ezra Pound called the artist «the antennae of the race». Art as radar acts as «an early alarm system», as it were, enabling us to discover social and psychic targets in lots of time in order to prepare to cope with them. This concept of the arts as prophetic contrasts with the popular idea of them as merely a form of self-expression. If art is an «early warning system» to use the phrase from World War II, when radar was new, art has the utmost relevance not only to the study of media but to the development of media controls.

—Marshall McLuhan, *Understanding Media*, 1964

McLuhan's statement reflects a shared sentiment within the artistic community in the 60s; that artists could pick up the signals emitted by scientific progress and put their particular sensibilities and discursive strategies at the service of society at large. Juan Downey was one such artist, whose work foresaw the future of technology as a driving force, and in correspondence with this vision, manifested a constant concern for the relations between humankind and technology throughout his prolific career. Downey's practice developed against the backdrop of cybernetics' systemic view of the world; one recast in computational terms as a series of homeostatic systems regulated by feedback dynamics. This essay thus attempts to map the influence of cybernetic thought on Juan Downey's entire oeuvre, identifying it

UNA UTOPIA DE LA COMUNICACIÓN DE JUAN DOWNEY

JULIETA GONZÁLEZ

Hace mucho tiempo que se reconoce el poder de las artes para anticiparse una generación o más a acontecimientos sociales y tecnológicos futuros. En este siglo Ezra Pound llamó al artista «la antena de la raza». El arte, como radar, actúa como «un sistema de alerta precoz» que permite descubrir los blancos sociales y psicológicos con el tiempo suficiente como para hacerles frente. Este concepto de las artes proféticas contrasta con la idea popular que se tiene de ellas simplemente como una forma de autoexpresión. Si el arte es un «sistema de advertencia precoz» para usar la frase de la Segunda Guerra Mundial, cuando el radar era nuevo, el arte reviste importancia crucial no sólo para el estudio de los medios, sino también para el desarrollo de los controles de los medios.

—Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación*, 1964

La postura de McLuhan refleja una idea compartida por la comunidad artística de la década de 1960: que los artistas eran capaces de captar las señales emitidas por el progreso científico y de poner sus sensibilidades y estrategias discursivas al servicio de la sociedad en general. Juan Downey fue uno de estos artistas, cuya obra previó el futuro de la tecnología como fuerza impulsora y, en correspondencia con esta visión, manifestó su constante preocupación por las relaciones entre la humanidad y la tecnología a lo largo de su prolífica carrera.

El ejercicio artístico de Downey se desarrolló en el contexto de una visión sistémica del mundo basada en la cibernética y

as the connecting thread that runs through his diverse and heterogeneous bodies of work; from his early electronic sculptures to the deconstruction of the ethnographic canon in the works he produced as the result of his stay with the Yanomami in the mid-seventies. The focus on the specific time frame corresponding to the foundational period for many media-based art practices such as video art, electronic and computer-based or digital art responds to an attempt to trace some of the cultural, philosophical, and technological genealogies of the different bodies of work that Juan Downey produced throughout the course of his career, charting, in the process, the demise of cybernetics in the late 1970s and the shift in communications theory towards postmodern semiotic analysis as it was reflected in the artist's last body of work, *The Thinking Eye*.

The countercultural movements of the 1960s and 1970s provide a unique context for an understanding of the cultural implications at large of cybernetic thought, as they mirrored the cultural, ethico-philosophical, and theoretical shifts that marked the transition from first to second order cybernetics. It is within these specific shifts and some of the ideas that emerged from them (reflexivity, observer participation, information as action), that I would like to frame the discussion on Juan Downey's work and its cybernetic affiliations, in which we may identify the role that systemic thought played in Downey's particular engagement with art's social function.

SOME MORE BEGINNINGS: FROM THE FIRST MACHINE AGE AND ART'S DESIRE FOR SOCIAL TRANSFORMATION TO THE SECOND MACHINE AGE'S QUEST FOR AN INFORMATION REVOLUTION

The Mussorgsky of the future is giving a coast-to-coast concert of his work, using the Radio apparatus to create a vast concert hall stretching from Vladivostok to the Baltic, beneath the blue dome of the heavens.

—Velimir Khlebnikov, *The Radio of The Future*, 1921

To understand Downey's particular vision of his role as an artist in the context of the information and technological revolution of the 1960s and 1970s it is necessary to revisit yet an earlier period, at the dawn of the 20th century, during which the complex intersection between art and technology was animated by art's utopian desire for social agency. Nowhere is this more evident than in the Soviet Constructivist ethos, which sought to manufacture a radical transformation of society through an alliance between aesthetic pursuits and the dynamics of

reformulada en términos informáticos como una serie de sistemas homeostáticos regulados por la dinámica de la retroalimentación. Por tanto, este ensayo intenta detallar la influencia del pensamiento cibernético en toda la obra de Juan Downey e identificarla como el hilo conector que une todos sus grupos de trabajos heterogéneos y diversos, desde sus primeras esculturas electrónicas hasta su deconstrucción del canon etnográfico en las obras producidas como resultado de su estancia entre los indios yanomami a mediados de la década de 1970.

El enfoque en este lapso específico que corresponde al período fundacional de muchas prácticas artísticas basadas en los medios, como el videoarte, el arte electrónico y computarizado, o arte digital, responde al intento por identificar algunas de las genealogías culturales, filosóficas y tecnológicas de los diferentes conjuntos de obras que Juan Downey produjo en el transcurso de su carrera, y describir, al mismo tiempo, la desaparición de la cibernética a finales de la década de 1970 y el giro en la teoría de la comunicación hacia el análisis semiótico posmoderno que se manifiesta en su última serie de videos *The Thinking Eye* (El ojo pensante).

Los movimientos contraculturales de las décadas de 1960 y 1970 constituyen un contexto único para entender las repercusiones culturales del pensamiento cibernético en cuanto reflejaron los cambios culturales, ético-filosóficos y teóricos que marcaron la transición de la cibernética del primero al segundo orden. Es dentro de estos giros específicos y algunas ideas a las que dieron origen (reflexividad, participación del observador, información como acción) que quiero enmarcar el análisis de la obra de Juan Downey y sus afinidades cibernéticas, en las que se puede identificar el papel que el pensamiento sistémico desempeñó en el compromiso de Downey con la función social del arte.

ALGUNOS OTROS COMIENZOS: DE LA PRIMERA ERA DE LA MÁQUINA Y EL DESEO DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL DEL ARTE A LA BÚSQUEDA DE UNA REVOLUCIÓN DE LA INFORMACIÓN EN LA SEGUNDA ERA DE LA MÁQUINA

El Mussorgsky del futuro está ofreciendo un concierto de costa a costa de su obra, usando el aparato de radio para crear una vasta sala de conciertos que abarca desde Vladivostok hasta el Báltico, bajo la cúpula azul del firmamento.

—Velimir Khlebnikov, *The Radio of The Future*, 1921

industrial production.¹ The “first machine age”² thus provided the original impetus for many of the early 20th century avant-gardes, which incorporated the imperatives of the industrial age into their artistic practices, taking into account industrialization’s social and economic implications. In their affiliation to the machine aesthetic, the productivists were concerned with the object, the commodity; they did not foresee the transformation of information into capital, and the shifts in power that this would bring about. Velimir Khlebnikov’s utopian essay, “The Radio of the Future,” stands out, however, as exceptional in this sense as it foresaw the transit towards a “second machine age” and the role that information and communication would play in the construction of a new social ideal.

In his 1968 essay “Systems Esthetics” Jack Burnham proposed a new way of looking at the dematerialized and then-emerging conceptually-based practices from the standpoint of the systems theory formulated by Ludwig von Bertalanffy, and placed the productivist paradigm shift at the root of his genealogy:³

For some readers these pages will echo feelings of the past. It may be remembered that in the fall of 1920 an ideological schism ruptured two factions of the Moscow Constructivists. The radical Marxists, led by Vladimir Tatlin, proclaimed their rejection of art’s false idealisms. Establishing ourselves as “Productivists,” one of their slogans became: “Down with guarding the traditions of art. Long live the constructivist technician.” As a group dedicated to historical materialism and the scientific ethos,

¹ For the advocates of productivism it was of paramount importance to insert their work within the means of industrial production and distribution, and thus they engaged in experiments in industrial and textile design in the belief that these mass-produced objects would eventually by virtue of their widespread dissemination effect substantial change in everyday life (*byt*) that would gradually transform the proletariat into the utopian society envisioned by the revolution.

² I use the term “first machine age” in reference to the arguments advanced by Reyner Banham in his seminal book, *Theory and Design in the First Machine Age*.

³ Burnham states in his essay that “the priorities of the present age revolve around the problems of organization. A systems viewpoint is focused on the creation of stable, on-going relationships between organic and nonorganic systems, be these neighborhoods, industrial complexes, farms, transportation systems, information centers, recreation centers, or any of the other matrices of human activity. All living situations must be treated in the context of a systems hierarchy of values. Intuitively many artists have already grasped these relatively recent distinctions, and if their “environments” are on the unsophisticated side, this will change with time and experience.” In “Systems Esthetics,” *Artforum* (September 1968).

Para entender la visión peculiar que tenía Downey de su papel como artista en el contexto de la revolución informática y tecnológica de las décadas de 1960 y 1970, es necesario reconsiderar un período anterior, en los albores del siglo XX, durante el cual la intersección compleja del arte y la tecnología estaba animada por el deseo utópico del arte de servir como agente del cambio social. En ninguna parte es más evidente esto que en la idiosincrasia del constructivismo soviético, que trató de fabricar una transformación radical de la sociedad mediante una alianza entre los ideales estéticos y la dinámica de la producción industrial.¹ Así, la “primera era de la máquina”² dio el ímpetu original a muchas de las vanguardias de principios del siglo XX, que integraron los imperativos de la era industrial a sus prácticas artísticas, tomando en cuenta las implicaciones sociales y económicas de la industrialización. En su afinidad con la estética de la máquina, los productivistas se interesaron por el objeto, la mercancía, y no previeron la transformación de la información en capital y los cambios en el poder que esto provocaría. Sin embargo, “The Radio of the Future”, el utópico ensayo de Velimir Khlebnikov, destaca como una obra excepcional en este sentido, ya que presagiaba el tránsito hacia una “segunda era de la máquina” y la función que la información y la comunicación desempeñarían en la construcción del nuevo ideal social.

Jack Burnham, en su ensayo “Systems Esthetics” de 1968, propuso una nueva forma de examinar las prácticas desmaterializadas y conceptuales que en aquel entonces estaban apareciendo desde el punto de vista de la teoría de sistemas formulada por Ludwig von Bertalanffy, y situó el cambio del paradigma productivista en el origen de su genealogía:³

¹ Para los defensores del productivismo era de importancia primordial insertar su trabajo dentro de los medios industriales de producción y distribución y, por ese motivo, realizaron experimentos con el diseño industrial y textil, porque estaban convencidos de que estos objetos producidos en forma masiva producirían a la larga, en razón de su difusión generalizada, cambios considerables en la vida cotidiana (*byt*) que poco a poco transformarían al proletariado en la sociedad utópica imaginada por la revolución.

² Uso el término “primera era de la máquina” en referencia a los argumentos presentados por Reyner Banham en su libro fundamental *Theory and Design in the First Machine Age* (Teoría y diseño en la primera era de la máquina).

³ Burnham afirma en su ensayo que “las prioridades de la época actual giran en torno de los problemas de organización. Un punto de vista sistémico se centra en la creación de relaciones estables y continuas entre los sistemas orgánicos e inorgánicos, sean estos vecindarios, complejos industriales, empresas agrícolas,

most of its members were quickly subsumed by the technological needs of Soviet Russia. As artists they ceased to exist.⁴

This was particularly the case of Karl Ioganson, whose 1922 *kredo* "From Construction to Technics and Invention" contains the phrase loosely quoted by Burnham in his essay "down with art, long live technics." What Burnham implied by "artists ceasing to exist" would seem to be in line with Ioganson's view of himself not as an artist or even a technician, but rather as an inventor, proposing a new role for the artist that in some way approximated Ezra Pound's view of artists as "the antennae of the race." Ioganson was clearly aware of the technical limitations of artists at the time, in his view, technics was subordinated to invention; a concept that allowed him to circumvent the lack of technological know-how as it disengaged invention from purpose.⁵ Moreover, it was Ioganson who actually fabricated the first structure resembling what decades later Buckminster Fuller would define as a *tensegrity*, based on a design by Kenneth Snelson, a student of Fuller's at Black Mountain College.⁶ However, as Maria Gough argues in her book on productivism, Ioganson cannot be fully credited for the structural use that the *tensegrity* would have in architecture, as the technology of the time had not yet produced cables capable of withstanding high amounts of tensile stress, but in his self-fashioned role of the *artist as inventor* Ioganson posited an idea that would be taken up again by Snelson and Fuller decades later despite the fact that they were probably not familiar with Ioganson's Spatial Constructions.

We could thus say that it was within this paradigm of *invention* that artists working with technology in the 1960s and 70s, unwittingly or not, recast themselves. The "second machine age" was an age of dematerialization; of information, networks, flows, and miniaturization, where everything had the potential to be divided into bits and organized as systems. Its early stages brought about not only utopian visions of the

⁴ Jack Burnham, "Systems Esthetics," *Artforum* (September 1968).

⁵ For a lengthy analysis of the dichotomy between technics and invention in Karl Ioganson's work and writings see: Maria Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution* (Berkeley, Los Angeles, London: The University of California Press, 2005).

⁶ Kenneth Snelson claimed that Buckminster Fuller took credit for the structure, coining the term *tensegrity*, a contraction of the words "tension" and "integrity," whereas Snelson has always called it a "floating compression." Gough also revisits this incident in her discussion of Ioganson's invention of the aforementioned structure in the early 1920s.

Para algunos lectores, estas páginas evocarán sentimientos del pasado. Se recordará que en el otoño de 1920 un cisma ideológico escindió en dos facciones a los constructivistas de Moscú. Los marxistas radicales, dirigidos por Vladimir Tatlin, proclamaron su rechazo de los falsos idealismos del arte. Se establecieron como "productivistas" y una de sus consignas fue: "Mueran las tradiciones del arte. Larga vida al técnico constructivista". Como grupo dedicado al materialismo histórico y el *ethos* científico, las necesidades tecnológicas de la Rusia soviética subsumieron a casi todos sus miembros, que dejaron de existir como artistas.⁴

Esto fue en especial lo que ocurrió con Karl Ioganson, cuyo *kredo* de 1922 "De la construcción a la técnica y la invención" contiene la frase que Burnham parafrasea en su ensayo: "muera el arte, viva la técnica". Lo que Burnham implica cuando dice que "los artistas dejaron de existir" parecería acorde con el punto de vista de Ioganson sobre sí mismo, no como artista, y ni siquiera como técnico, sino más bien como inventor que propone un nuevo papel para el artista que en cierto sentido se aproxima a la visión de Ezra Pound sobre los artistas como "las antenas de la raza". Ioganson estaba plenamente consciente de las limitaciones técnicas de los artistas en una época en que, en su opinión, la técnica estaba subordinada a la invención, un concepto que le permitía soslayar la falta de conocimiento tecnológico que desvinculaba el invento de una finalidad específica.⁵ Más aún, fue Ioganson quien fabricó la primera estructura que se asemeja a lo que décadas después Buckminster Fuller definiría como *tensegrity* (traducido al español como *tensegridad* o *integridad tensional*) con base en un diseño de Kenneth Snelson, discípulo de Fuller en el Black

sistemas de transporte, centros de información, centros recreativos, o cualquier otra de las matrices de actividad humana. Todas las situaciones vivas deben tratarse dentro del contexto de una jerarquía sistémica de valores. A nivel intuitivo, muchos artistas han comprendido estas distinciones relativamente recientes, y si sus "entornos" se encuentran del lado poco sofisticado, esto cambiará con el tiempo y la experiencia." En "Systems Esthetics", *Artforum* (septiembre de 1968).

⁴ Jack Burnham, "Systems Esthetics," *Artforum* (septiembre de 1968).

⁵ Para leer un análisis extenso de la dicotomía entre técnica e invención en la obra y los textos de Karl Ioganson, véase Maria Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution* (Berkeley, Los Angeles, Londres: The University of California Press, 2005).

future that found a voice in the arts, from architecture to music, literature and the visual arts, but, in a way similar to that of the “first machine age” avant-gardes, also a desire on behalf of artists to function within the logic of their own time. Juan Downey was no exception and it seems pertinent to frame him within the paradigm of *invention* when discussing his work in the light of cybernetic theories and the technologies of the information revolution that significantly defined both the Cold War era and 60s and 70s counterculture. In the same way that Ioganson conceived of a new constructive form that was not structurally feasible with the technical means of his time but which later provided the principle for megastructures, geodesic domes, and other forms that departed from the rigid structural schemes deriving from post-and-lintel construction, Juan Downey’s works and writings proposed networks of communication that though intuitable were not technologically feasible at a time when the personal computer, the internet, and the social networks that shape our lives so significantly today only loomed in the distant horizon.⁷

PARADIGMS / CONTEXTS / MODES

We might say that in creative art man must experience himself—his total self—as a cybernetic model.

—Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, 1972

In one of his notebooks Downey outlines a diagram where the influences and lines of thought running through his work are distributed in the following categories: PARADIGMS/CONTEXTS/MODES. While it is difficult to decipher the internal logic underlying this diagram, we can read it as a map of influences in his work, it also gives us an insight into the operative modes that shaped his practice, making it possible to single out some of its elements in order to equally analyze the paradigms, modes, and contexts that framed his production.

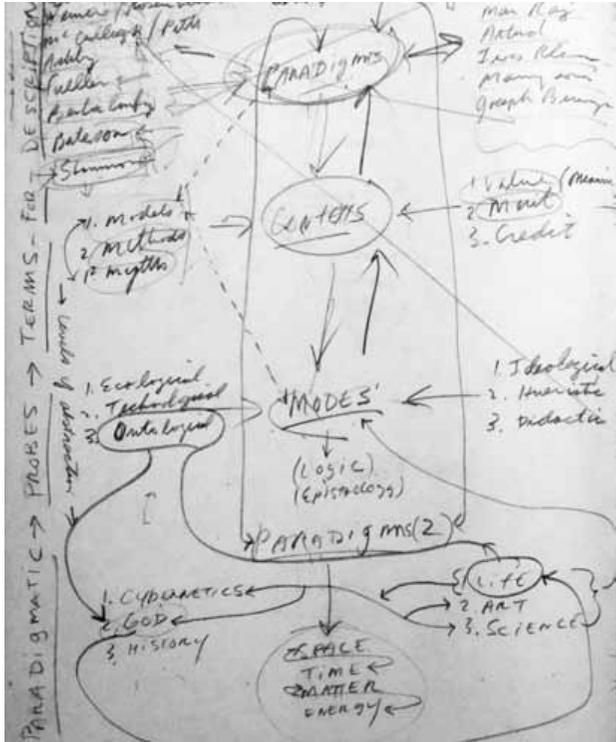
A rather factual overview of the names listed in this diagram sheds light on the medullar function of cybernetic thought in Downey’s conceptualization of his artistic practice. The names of the cyberneticians penned down by Downey in his diagram offer us more clues to

⁷ In an interview with Art 21 on *Radical Software*, Beryl Korot comments on the fact that while artists working with electronic media in the early 70s saw a radical potential in television and video, they never imagined that their visions would actually materialize in the computer-based technologies of today. See <http://www.youtube.com/watch?v=hIXB1CHmOQ>

Mountain College.⁶ Sin embargo, como Maria Gough argumenta en su libro sobre el productivismo, no puede atribuirse a Ioganson todo el mérito del uso estructural que la integridad tensional tendría en la arquitectura, ya que la tecnología de la época aún no había producido cables capaces de soportar cantidades enormes de esfuerzo de tracción, pero en su papel autoasumido del artista como inventor, Ioganson planteó una idea que retomarían Snelson y Fuller décadas después, a pesar del hecho de que quizá no estuvieran familiarizados con las construcciones espaciales de Ioganson.

Así, podríamos decir que fue dentro de este paradigma de la *invención* que los artistas que trabajaban con la tecnología en las décadas de 1960 y 1970, de manera deliberada o no, asumieron un nuevo papel. La “segunda era de la máquina” fue una época de desmaterialización, de información, redes, flujos y miniaturización, donde todo tenía el potencial de dividirse en bits y organizarse como sistema. Sus primeras etapas produjeron no sólo visiones utópicas del futuro que encontraron voz en las artes, desde la arquitectura hasta la música, pasando por la literatura y las artes visuales, sino también, de modo muy semejante al de las vanguardias de la “primera era de la máquina”, el deseo de los artistas de funcionar dentro de la lógica de su propio tiempo. En el caso de Juan Downey no es excepcional en este sentido y parece pertinente enmarcarlo dentro del paradigma de la *invención* cuando se analiza su obra a la luz de las teorías cibernéticas y la revolución de las tecnologías de la información que definieron en gran medida tanto la era de la Guerra Fría como la contracultura de las décadas de 1960 y 1970. Del mismo modo en que Ioganson concibió una nueva forma constructivista —inviabile estructuralmente con los medios técnicos de su época, pero que precedió los principios de las megaestructuras, las carpas geodésicas, y otras formas que divergían de los rígidos esquemas arquitectónicos derivados de la construcción de columnas y vigas—, las obras y los textos de Juan Downey proponían redes de comunicación que aunque podían intuirse no eran técnicamente factibles en una época en que la computadora personal, el internet y las redes sociales que definen nuestras vidas

⁶ Kenneth Snelson aseguró que Buckminster Fuller se atribuyó el mérito de la estructura y acuñó el término *tensegrity* (tensegridad), una combinación abreviada de las palabras “tensión” e “integridad”, mientras que Snelson siempre la ha llamado “compresión flotante”. Gough también retoma este incidente en su análisis de la invención de Ioganson de la estructura antes mencionada a principios de la década de 1920.



Detalle de cuaderno del artista/Detail of artist's notebook, ca. 1971

a reading of his work in terms of a contextual analysis than the names of the artists that appear on the opposite side of the diagram (Marcel Duchamp, Man Ray, Antonin Artaud, Yves Klein, Piero Manzoni, and Joseph Beuys).⁸ The mention of Einstein at the top of the list

⁸ Despite the fact that we may identify a range of influences of these artists on Downey's work: Yves Klein's "air architectures" on Downey's concern for dematerialization and his concept of invisible architecture; Downey's interest in channeling energy flows comes through as indebted to the experiments in this direction by Piero

de manera tan significativa en la actualidad apenas se vislumbraban en el horizonte lejano.⁷

PARADIGMAS / CONTEXTOS / MODOS

Podría decirse que en el arte creativo el hombre debe experimentarse —todo su ser— como un modelo cibernético.
—Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, 1972

En uno de sus cuadernos Downey bosquejó un diagrama en el que las influencias y las líneas de pensamiento que guiaban su trabajo se distribuían en las siguientes categorías: PARADIGMAS/CONTEXTOS/MODOS. Aunque es difícil descifrar la lógica interna de este diagrama, podemos interpretarlo como un mapa de influencias en su obra, que a su vez nos proporciona un acercamiento a los modos operativos que definieron su práctica, haciendo posible que podamos destacar algunos de sus elementos para analizar por igual los paradigmas, los modos y los contextos que enmarcaron su producción.

Una revisión objetiva de los nombres que aparecen en este diagrama esclarece la función medular del pensamiento cibernético en la conceptualización que Downey tenía de su práctica artística. Los nombres de los *cibernetistas* que anotó en su diagrama ofrecen más indicios para interpretar su trabajo en términos de un análisis contextual que los nombres de los artistas que aparecen del otro lado del mismo (Marcel Duchamp, Man Ray, Antonin Artaud, Yves Klein, Piero Manzoni y Joseph Beuys).⁸ La mención de Einstein en el primer lugar de la lista revela el interés de Downey por la

⁷ En una entrevista con Art 21 sobre *Radical Software*, Beryl Korot comenta el hecho de que aunque los artistas que trabajaban con medios electrónicos a principios de la década de 1970 vislumbraban un potencial radical de la televisión y el video, nunca imaginaron que sus visiones se materializarían en las tecnologías informáticas de la actualidad. Véase <http://www.youtube.com/watch?v=hIXIB1CHmOQ>

⁸ A pesar que se puede identificar una amplia gama de influencias de estos artistas en el trabajo de Downey: las "arquitecturas aéreas" de Yves Klein en la preocupación de Downey por la desmaterialización y su concepto de la arquitectura invisible; el interés de Downey por canalizar los flujos de energía parece basado en los experimentos en este sentido realizados por Piero Manzoni y el Gruppo Zero; el teatro de Artaud, el cine y la experiencia entre los tarahumaras de México quizá fueron la fuente de inspiración de la búsqueda de Downey en el Amazonas; Beuys y Downey tenían en común un interés por lo chamánico y por la televisión como medio de comunicación.



198 *Against Shadows/Contra las sombras*, 1968





208 Vista de *Sin título* (de la serie *Continental Drift*)/
Untitled (from the series *Continental Drift*) section, 1988





218 Sección *Un círculo de fuegos*/A *Circle of Fires* section

