

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Juan Downey

Autor/es:
Villaplana, Virginia; Expósito, Marcelo

Citar como:
Villaplana, V.; Expósito, M. (1998). Juan Downey. Banda aparte. (12):55-60.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42288>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Juan Downey

Autor/es:
Villaplana, Virginia; Expósito, Marcelo

Citar como:

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42288>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





JUAN DOWNEY

HACIA UNA UTILIZACIÓN SOCIAL RADICAL DE LOS *MASS MEDIA*

INTRODUCCIÓN

DE LA ISLA

La comunicación se intenta mientras busco a la muchedumbre de exiliados errantes por el mundo que constituyen mi país. A los veintidós años atravesé el frío invierno alemán. Todo era ajeno, empezando por la lengua hablada. El azar me condujo hasta una iglesia gótica, cuando se estaba diciendo una misa en latín. Súbitamente me sentí en casa. Sentía "madre" en los pliegues de una lengua que apenas comprendo. A los cuarenta y cinco años confundido ya lo que leo con lo que pienso, y lo que sueño con lo que me cuenta la gente. Por lo tanto, creo que probablemente he leído y soñado lo siguiente: "Desde que vine del subdesarrollado Tercer Mundo, me hizo fuerte vivir en un constante shock cultural dentro del entorno invadido por los medios de comunicación electrónicos. Como el isleño, que es el único que conoce el continente, porque él o ella llegó a su costa por el agua y desde el bote aún distante, abarcaba una perspectiva más amplia. Por que me eran ajenos los medios de comunicación electrónicos se convirtieron de pronto en un mapa claro, en una sensual textura. Yo sentía "madre" en los pliegues de ese texto. La relativa fuerza de mis obras de video reside en el hecho de que nunca vi la televisión hasta los veintiún años, y muy poco en las dos décadas siguientes. Como no recibí una educación cinematográfica formal, tardé mucho en articular mi propio lenguaje con imágenes en movimiento. Incluso reinventé el jump-cut con una capacidad especial en el gatillo de la conciencia. Luego, procedí a reinventar para que los espectadores chisporroteen significados frescos.



Yanomami, Indios del Alto Orinoco, 1976

El olor del aguarrás, Juan Downey, 1987

El trabajo de Juan Downey (1940-1993) con los *mass media* tiene su origen en la postvanguardia americana de los años setenta, formado como arquitecto en Santiago de Chile, establece su exilio en Nueva York tras residir brevemente en París y Washington. Su intención de hacer visibles los sistemas invisibles de energía, así como la investigación en los modos de transmisión y comunicación, definen sus intervenciones entre sujeto, tecnología y entorno, desde sus primeras esculturas y proyectos electrónicos, hasta sus videos realizados en comunidades del centro y sur del continente americano, proponiendo un intercambio cultural entre fronteras e identidades. El video se convirtió en el medio de expresión elegido por Juan Downey como instrumento arquetípico que conectaba las propuestas estéticas de su trabajo y la utilización social de la tecnología video debido a su potencial de retroalimentación y reflectividad. En este sentido, la reflexión sobre su propia identidad desde una perspectiva postcolonial y el rechazo a las políticas intervencionistas de su país de adopción, Estados Unidos, suponen una contribución reflexiva al discurso postcontemporáneo del multiculturalismo.

JUAN DOWNEY, MÁS ALLÁ DE ESTOS MUROS. ENTREVISTA CON NURIA ENGUITA Y JUAN GUARDIOLA

VIRGINIA VILLAPLANA / MARCELO EXPÓSITO

Las guerras contra la humanidad y la naturaleza (es decir, la extracción violenta de los frutos de la tierra) han constituido tanto la razón de ser como el incentivo para el desarrollo urgente de la tecnología. La tecnología mal aplicada genera riqueza aparente, pero en el proceso crea disonancia en la interacción entre humanidad y naturaleza.

El progreso abrumador de la industrialización es atribuible a la producción masiva de éxito: la misma forma repetida para todo el mundo. Este ideal es coetáneo con el surgimiento del socialismo. Pero las cadenas de montaje y, como resultado, las series de formas idénticas son extrañas dentro de un contexto natural (...)

La tecnología del más allá. Nueva York (publicado en inglés en *Radical Software*, vol II, nº5, Nueva York)

P: En la introducción al catálogo *Con energía, más allá de estos muros*, la exposición retrospectiva de Juan Downey que habéis comisariado en colaboración para el IVAM/Centre del Carme (Valencia, 1997), hacéis referencia al proceso de elaboración de la exposición como un proyecto (y resultado) "impuro". ¿Podéis comentarnos cuál fue su origen y, en concreto, qué obras definieron los ejes de la exposición? ¹

R: En realidad se podría decir que fue algo intuitivo. Nos acercamos a Downey con un vago conocimiento de su obra, de algunos de sus vídeos e instalaciones como es el caso de su trabajo con los Yanomami; pero desconocíamos el impresionante *corpus* de fotos, dibujos y proyectos que se encontraban "olvidados" en su estudio. Además, habíamos trabajado en la investigación que el IVAM realizó con motivo de la exposición de Gordon Matta-Clark, íntimo amigo de Downey, y fue allí donde empezamos a interesarnos por él ². Los dos trabajaron en el Nueva York de los años setenta y, como el resto de los artistas de la escena conceptual, sus trabajos eran totalmente desconocidos no sólo para el público español sino también para gran parte del público norteamericano. Este desconocimiento, unido a la falta de documentación, hacía muy difícil la comprensión y catalogación de sus numerosas piezas. De ahí el calificativo de "impuro" ya que nos enfrentábamos a un

artista poco purista respecto a los materiales, técnicas y géneros "tradicionales", incluso en el campo del arte contemporáneo. Por eso, a diferencia del resto de las exposiciones sobre arte, no partíamos con una lista de obras a exponer previamente elaborada, sino que ésta se iba formando a medida que descubríamos materiales de trabajo. Es decir, preferimos desde el primer momento no decidir *a priori* la muestra, sino que ella misma se materializara a partir de nuestra investigación. Fue un auténtico *work in progress* que dió como resultado una exposición que, como nos gusta señalar, tuvo en las series *Video Trans Americas* (1973-1979) su columna y en *The Thinking Eye*

1. Véase también Enguita y Guardiola: "Juan Downey: un proyecto impuro (del caos de los materiales a la limpieza expositiva)", en Eugeni Bonet (ed.): *Encuentros Video en Pamplona 1996. Actas y Documentos de Trabajo*, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra, 1997, pp. 41-48. Este escrito fue realizado antes de que la exposición y el catálogo tomasen cuerpo, y es un buen desarrollo de muchas de las cuestiones a continuación apuntadas.

2. Exposición de Matta-Clark que fue comisariada por Corinne Diserens y de la cual existe un imprescindible catálogo publicado por el IVAM en 1993; también en España, una exposición más reciente que comprendía principalmente sus dibujos tuvo lugar hace apenas unos meses en el MACBA en Barcelona. Es curioso observar que los tres artistas mencionados a lo largo de esta entrevista, Downey, Matta-Clark (Nueva York, 1943-1978) y más tarde Ana Mendieta, compartían origen latino (Matta-Clark era hijo del pintor chileno Roberto Matta). En todos los casos se trata de artistas cuya obra, tras su muerte, ha sido constantemente recuperada y su ausencia plantea cuestiones de presentación y conservación del arte contemporáneo y de aquellas "obras" realizadas bajo explícito cuestionamiento de los procedimientos tradicionales; por lo tanto, la alusión de Enguita y Guardiola no es ociosa y en ello incidiremos un poco más adelante. Cabe decir en este momento que Downey y Matta-Clark, más allá de la conexión personal compartieron una formación como arquitectos, que se refleja de forma evidente en su trabajo. Downey dejó inacabado un proyecto de vídeo acerca de la arquitectura de Centroamérica y el Cono Sur —cuyas notas de trabajo inéditas, una suerte de guión previo al desarrollo del proyecto, reproducimos a continuación de esta entrevista— y Matta-Clark fue autor de una extraordinaria serie de "agresiones" a —y, en algunos casos, "liberaciones" de— casas y edificios que agujereaba y transformaba mediante contundentes acciones individuales o colectivas, ocasionalmente recogidas en películas y vídeos como *House Splitting* (1973), *Intersection Conique* (1975) y *Office Baroque* (1977). *Fresh Air* (1971), por cierto, es una grabación en vídeo realizada por Downey sobre una acción de «ecología urbana» de Matta-Clark, una *performance* en la ciudad de Nueva York durante la cual el artista colocaba en plena calle un pequeño vehículo que suministraba «aire puro» a los transeúntes.



Con energía más allá de los muros, Cuzco, Serie Video Trans Americas, 1973-79

(1974-1989) su cabeza, acompañadas por otras piezas paralelas a modo de extremidades.

P: Para quienes desconozcan el trabajo de Downey puede resultar chocante escuchar vuestras observaciones acerca de materiales desconocidos o documentación inexistente, cuando no hablamos precisamente de un artista del siglo XIX, ni siquiera de las vanguardias, aunque muriese hace unos años, en 1993. ¿En qué medida resulta paradójico aplicar este tipo de arqueología histórica a un artista contemporáneo? Sobre todo cuando gran parte de su trabajo fue realizado en vídeo, un medio que se califica generalmente como "novedoso".

R: Efectivamente resulta extraño, a la par que paradójico, hablar de arqueología en vídeo; pero es una realidad. Desde que el vídeo irrumpió en el mundo del arte, allá por la década de los sesenta, siempre ha llevado la etiqueta, cuando no auténtico estigma, de «nuevas tecnologías», lo que comporta toda una serie de males. Todo lo "nuevo", por ende, no es "antiguo". Es decir: no es susceptible de colección, investigación, conservación y divulgación, tareas a las que se encomiendan nuestros "sabios" museos. Pero la realidad es otra muy distinta. Si bien es cierto que el vídeo como medio creativo está relativamente sin historiar, como formato no lo es tanto. La historia del vídeo es la historia de sus diferentes soportes, fruto de su rápida expansión y desarrollo: así, las obras realizadas en la década de los setenta lo fueron en su mayoría en 1" (una pulgada, bobina abierta), y se encuentran por lo tanto en un formato obsoleto, lo que implica la imposibilidad de su visionado (y por lo tanto difusión) y altos costes económicos para su conversión y recuperación. A este problema de la conservación del vídeo se une otro hecho, y es que la mayoría de los artistas que

lo utilizaron en dichos años lo hicieron tanto por su potencial de medio alternativo como por su carácter efímero frente a la presencia objetual de la obra de arte. Y, sobre todo, sin ninguna pretensión de "trascender" el momento de su utilización. El resultado es que la mayor parte del trabajo realizado en vídeo por dichos artistas, auténticos pioneros del medio, está perdido o en vías de extinción. Además, es bien sabido que el vídeo es una tierra de nadie. Las filmotecas e historiadores de cine lo maltratan como "inferior" y los museos, críticos y comisarios de arte contemporáneo ignoran su existencia. Pero, bueno, es éste un fenómeno que ocurre tanto aquí en Europa como en los Estados Unidos o en Japón.

P: A este respecto, ¿qué problemas plantea la reconstrucción de las vídeo-instalaciones *Video Trans Americas* (1976) o *About Cages* (1987) sin la presencia del artista?

R: Pocos y muchos. Es decir, como se sabe, la instalación es una práctica artística relativamente contemporánea. Su historia, con algunas excepciones, tiene sólo tres décadas. El problema surge, como en el caso del vídeo, cuando el sistema artístico, en este caso el museo, intenta asumirla en el seno de sus colecciones y prácticas expositivas. Si el artista está vivo no hay grandes problemas, aparte de los presupuestarios; pero cuando el autor ha fallecido empiezan las complicaciones. Esto se debe a que son prácticas que fueron concebidas con una intencionalidad efímera en sus inicios, de ahí que los artistas apenas se preocuparan por su documentación y menos aún por su conservación. Es también el caso de Downey, aunque hay diferencias respecto a las dos instalaciones que comentáis. *About Cages* es una pieza reciente, realizada en 1987 para el World

Wide Video Festival en La Haya y expuesta en otros lugares, por lo que existe abundante documentación, tanto de planos y dibujos del artista como de imágenes de su instalación en diferentes centros de arte. Los problemas surgen con *Video Trans Americas*. Fue realizada por Downey una sola vez en 1976, con motivo de su exposición monográfica en el Contemporary Arts Museum de Houston. Ya en su día el montaje fue problemático pues se trataba de la mayor vídeo-instalación realizada por un artista, mucho antes de las mega-instalaciones que han hecho tan popular a Nam June Paik. En esta pieza Downey dibujó un mapa de América y sobre el mismo instaló una serie de monitores que reproducían los vídeos que había realizado, en los tres años anteriores, por todo el continente. Sin embargo, al cie-



Vista de la vídeo-instalación *Video Trans Americas*, 1974 © Main Street / Lorenz (Fragmento)

rrer de la exposición la ciudad de Houston sufrió un intenso temporal de lluvias que ocasionó, entre otras cosas, la inundación de los sótanos del museo, justo donde almacenaban la documentación de las exposiciones y, por consiguiente, se perdió toda información sobre esta pieza que, además, el artista no volvió a realizar. Cuando en el transcurso de la investigación descubrimos esta obra inmediatamente pensamos en exponerla, ya que la sala central de la capilla del IVAM/Centre del Carme se asemejaba a su espacio original, pero la falta de documentación nos frenó. No obstante, poco a poco fuimos reuniendo la información, los diarios del artista, un artículo por allí, un *dossier* de prensa por allá, entrevistas con personas que vieron la vídeo-instalación... Y sobre todo los vídeos, pues muchos de ellos se encontraban en diferentes museos y distintos formatos. Al final conseguimos un conjunto de notas que nos permitían realizar una reconstrucción muy fiel. De ahí que decidiéramos incluirla pero señalando que sea trataba de una reconstrucción. En realidad todas las instalaciones lo son, de manera que, en este sentido, hay que considerarlo no tanto como una «recreación» sino como el resultado de un aparato museográfico o expositor que materializa plenamente el significado del concepto «museografía», es decir, la aplicación de unas técnicas expositivas que traducen un ideario museológico predeterminado. Y creemos que el resultado fue bastante sorprendente.

P: Habéis sido personas, por lo tanto, enormemente implicadas en problematizar (o, cuando menos, habéis vivido problemáticamente) la museología como política; nos gustaría tener vuestra valoración acerca de la manera en que la obra de un artista como Downey pueda ser incorporada en el seno de las políticas de autolegitimación cultural de una institución museística en el momento de su historización. Downey fue un artista enormemente interesado en reflexionar y cuestionar las políticas culturales dominantes, paralelamente a la crítica del concepto «desinformación» mediática, como en el caso de *Corner* (1985).

R: En efecto, y parafraseando a Noam Chomsky, la desinformación es una técnica utilizada por los medios de comunicación impresos y electrónicos para crear una opinión, es una herramienta de medias verdades y de supresión de información que finge ser objetiva y justa. El museo, como cualquier otra institución legitimada y económicamente sostenida en ocasiones por el Estado, se establece como un órgano de control e instrumento de propanganda de determinados poderes. La diferencia es que los museos obedecen a unas directrices diferentes que en el caso de los medios de comunicación, directrices que son intrínsecas al propio sistema artístico. Cuando hablamos de poder en política o en los medios de comunicación hablamos de un control más amenazante e influyente que el que se pueda ejercer desde la cultura, ya que sus líderes de opinión tienen una influencia masiva si los comparamos con el restrictivo «mundo del arte». Pero, aparte de este aspecto cuantitativo, creemos que, efectivamente, los museos, al decidir qué artistas mostrar, qué tendencias difundir o qué obras coleccionar de cara al «futuro» y de esta forma crear la historia, emplean una técnica, o tal vez táctica, igualmente desinformativa e interesada. No obstante, y de forma similar al resto de las estructuras ideológicas, tiene sus fallas y grietas y es ahí donde ciertos conservadores introducen elementos (o artistas) que desestabilizan —aunque tímidamente, no lo vamos a negar— la rigidez de la

institución museística. Es más, creemos que, dentro del sistema artístico, el trabajar del lado del museo te permite un mayor ámbito de maniobra que al hacerlo desde la crítica o la galería comercial, las cuales, como es notorio, se encuentran mucho más sometidas a esos peligros perturbadores que antes indicabais.

P: Dando un paso atrás, os habéis referido al hecho de que Downey desarrolló una parte importante de sus estrategias y valores-guía en el seno de las prácticas de ruptura de los años sesenta y setenta. Sin duda alguna, también vuestro posicionamiento como mediadores culturales sintoniza con los presupuestos críticos de aquel momento en que los sectores más avanzados de la práctica artística hicieron entrar en crisis la institución arte. Nos gustaría que valoraseis, después de haber convivido intensamente durante muchos meses con su práctica, en qué medida su trabajo, o qué aspectos del mismo, puedan seguir siendo inasumibles institucionalmente hablando o, cuando menos, siguen suponiendo una interferencia en los valores dominantes de la institución arte en la medida en que son representados también por el museo actual; valores-guía del trabajo de Downey que, sin duda, habréis intentado preservar —más allá de la conservación de la mera fisicidad de sus obras.

R: Bueno, no hay que olvidar que ya en los años setenta, y en el caso concreto del vídeo de creación, hay precedentes de instituciones museísticas, o mediadores culturales como bien señaláis —como fueron el Everson Museum of Art o el Long Beach Museum of Art en California— que no sólo facilitaron el acceso del público a los trabajos realizados en vídeo por los artistas, sino que se erigieron en auténticos motores de reflexión y difusión del medio, a la vez que críticos con el concepto de museo. En cuanto a qué aspectos hemos apreciado como inasumibles por la institución o qué valores del trabajo de Downey hemos intentado preservar en este orden de cosas, sería un tema largo y, sobre todo, delicado de contar. Pero os daremos algunas pistas. Por ejemplo, una parte importante de la obra fotográfica realizada por Downey durante su estancia con los Yanomami entre 1976 y 1977 se encuentra en diapositivas. Se trata de un trabajo excepcional, no sólo por la belleza o "artisticidad" de las imágenes, sino por constituir un documento antropológico esencialmente importante. Es posible que en otro tipo de acercamiento a la obra de Downey se hubiera optado, ante la vista de este material, por el positivado y ampliación de la copia, de acuerdo a los cánones contemporáneos, produciendo así obra «nueva» y encarnándose el comisario automáticamente en el propio «artista», suplantando al autor original. Es algo muy común en la obra de los artistas de los años setenta —véase el caso de Ana Mendieta—, generalmente alentado desde la galería comercial o incluso por los propios herederos de los y las artistas; este procedimiento se convierte en certificado de autenticidad a través del conservador o comisario de turno³. De ahí que decidiéramos no exponer obra que no hubiera sido "creada" por Downey para tal fin, dejando así para el catálogo la documentación de los diferentes materiales encontrados. Al mismo tiempo, el catálogo ha ido más allá que la publicación al uso y se ha convertido, gracias al diseño, en un auténtico laboratorio de las ideas y proyectos del artista, desde sus *works in progress* hasta su denuncia social y posicionamiento político. No hace falta insistir en el desgaste y fricción que nos supuso el realizar esta publicación en el marco de unas instituciones obsesionadas con tener cualquier tipo de



Instalación IVAM - Centre Carme, 1997, *Video Trans Americas*, 1973-79

3. Ana Mendieta (La Habana, 1948-Nueva York, 1985), mencionada en la nota anterior, fue una artista cubana afincada en los Estados Unidos, adonde fue trasladada por su familia siendo una niña para escapar de la revolución. La obra de Ana Mendieta, un impresionante corpus, ha sido también constantemente recuperada en los últimos años, tras su muerte. Existen diversos aspectos del trabajo de Mendieta que pudiera resultar interesante —y muy sorprendente— analizar comparativamente con Downey, aprovechando la referencia tangencial de Enguita y Guardiola. Tanto Mendieta como Downey nacieron en el seno de familias acomodadas y emigraron a los Estados Unidos, donde maduraron como personas y artistas. La obra de uno y otra es motivada en gran medida por el impulso de recuperación de sus raíces: Mendieta realizó un viaje a Cuba donde tomó contacto con el sincretismo religioso; Downey mantuvo una larga estancia ya mencionada entre los Yanomami, recorrió el continente desde Estados Unidos a Tierra de Fuego con una primitiva cámara de vídeo —cuyo resultado fue la ya mentada serie de vídeos y videoinstalación *Video Trans Americas*— y realizó asimismo una catártica serie de cintas durante la dictadura pinochetista: *The Motherland* (1987) y *Return to the Motherland* (1989). Estos momentos fuertes en la obra de Mendieta y Downey se caracterizan por una doble tensión; por un lado, el desgarramiento de la pérdida de identidad y la necesidad de restablecer vínculos identificativos/identitarios con su cultura originaria; por otro, la crítica al imperialismo y a la hegemonía cultural angloamericana, informados por los modelos cuestionadores de la antropología clásica dominante —y en esa medida, con el resultado de un estricto autocuestionamiento de los métodos propios a la hora de desarrollar la obra artística. Lo que subyace en los comentarios de Guardiola y Enguita, en definitiva, es que tanto Mendieta como Downey fueron enormemente conscientes de los peligros de proyectar una mirada "colonialista" sobre "lo primitivo", de identificarse falsamente con el cuerpo "prepolítico" del otro o de "estelizarlo", imponiendo y normalizando la diferencia cultural. De ahí el valor de las tensiones que en todo momento anidan en su trabajo. Y las políticas historiográficas/museográficas occidentales aplicadas en muchos casos a artistas de este tipo, por ejemplo en la línea que Guardiola y Enguita apuntan, más allá de los fines meramente comerciales, suponen una estrategia reactiva de reincorporación de tales procedimientos críticos al canon eurocéntrico. Por lo demás, se recomienda una visita al excelente catálogo sobre Mendieta publicado en castellano con motivo de la exposición que recorrió el Centro Galego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela y la Fundació Tàpies de Barcelona, así como otros centros de arte europeos y estadounidenses, entre 1996 y 1997.



Vídeo-instalación *About Cages*, 1988 © Tom McGovern

«catálogo», con tal de que sea a tiempo para la inauguración y presentación a la prensa.

P: ¿Qué valoración hacéis, en definitiva, de los resultados de vuestro propio proyecto, en qué medida están en sintonía con tales planteamientos que se quieren desestabilizadores?

R: Las intenciones al recuperar y exponer su obra eran, entre otras, las que os hemos expuesto, pero acerca del resultado se hace difícil valorar su repercusión. Una exposición es un evento muy efímero y limitado, por lo tanto su repercusión es mínima. En cambio, el catálogo no. Y es aquí donde hemos concentrado, insistimos, todas nuestras fuerzas y las de un equipo cómplice. Gracias a su colaboración hemos hecho posible distinguir positivamente entre la exposición y la publicación. Son ámbitos distintos que necesitan un tratamiento separado. Actualmente nos encontramos con la paradoja de que existen presupuestos millonarios para proyectos expositivos y no para trabajos de investigación. Las escasas becas existentes no incluyen partidas económicas que posibiliten publicar el fruto de las investigaciones realizadas. Sin embargo, los museos y centros de arte se caracterizan por investigar poco, exponer mucho y publicar en exceso. Por ello, a pesar de la falta de humildad, en el proyecto de Juan Downey hemos intentado conciliar, en la medida de nuestros medios, todos estos aspectos. Por finalizar con la cuestión de los planteamientos que calificábamos de

"desestabilizadores", concebimos nuestra profesión desde la posición de productores culturales. En este sentido, todavía no hemos perdido nuestros referentes, sabemos que estamos aquí por el trabajo de otros compañeros y compañeras en tareas de producción que son los y las artistas, e intentamos tenerlo siempre presente a pesar que muchos colegas en nuestra profesión creen justo lo contrario. En realidad, en esta profesión, como en muchas otras, existe una ética y un código deontológico que, tristemente, se olvida a menudo.

[Quienes coordinamos esta sección queremos agradecer a Juan y Nuria su generosa colaboración a la hora de elaborar este monográfico de Toponimias sobre Juan Downey.]⁴

4. El catálogo homónimo de la exposición *Juan Downey. Con energía más allá de estos muros* ya disponible en el momento de esta entrevista, fue realizado por los comisarios Juan Guardiola y Nuria Enguita con la diseñadora Nieves Belenguer y la colaboración de Marta Arroyo y Josephine Watson. Una versión más amplia de esta entrevista se encuentra disponible en el Forum (foro permanente sobre políticas artísticas) de Aleph <<http://aleph-arts.org/pens/forum>>.