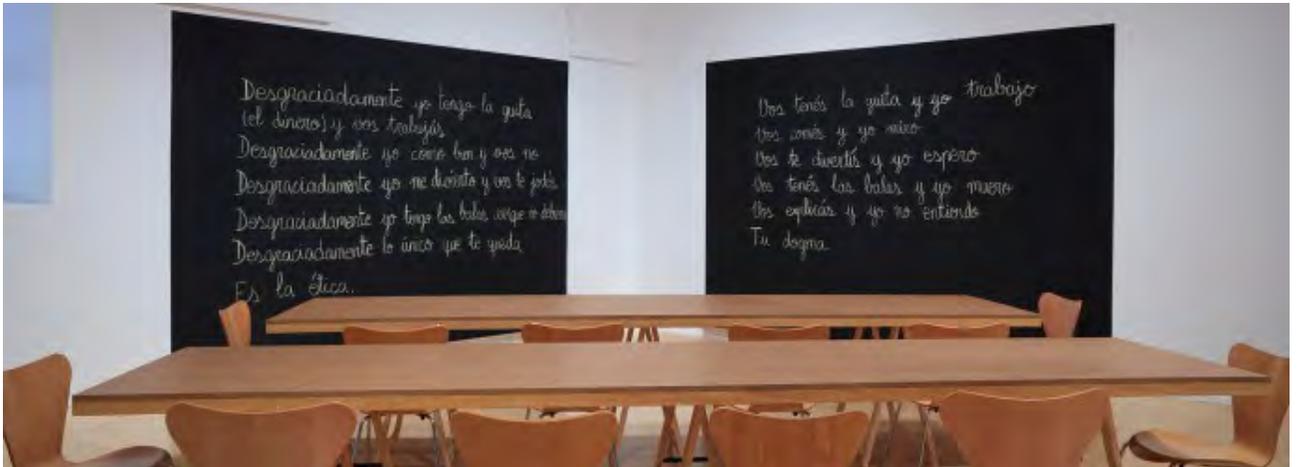




[exit-express.com]

VOCES



Luis Camnitzer, *Aula*, 2005. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018.

LUIS CAMNITZER: “EL ARTISTA (Y EL POLÍTICO) IDEAL ES ANÓNIMO”

MONTSERRAT ROJAS CORRADI E INÉS R. ARTOLA | 5 diciembre, 2018

Luis Camnitzer nació en Lübeck, Alemania. Su familia de origen judío se refugió en Uruguay en el año 1939, huyendo del nazismo. Camnitzer tenía un año cuando llegó a Montevideo, por lo que sus raíces biográficas están en esta ciudad, donde estudió Bellas Artes y arquitectura. Luego volvió a Alemania con una beca para estudiar en la Academia de Múnich, en 1957, donde durante un año profundizó los conocimientos que dieron pie a su formación artística, relacionada con la escultura y el grabado. El vuelco en su obra aconteció cuando se fue, gracias a otra beca, a vivir a Nueva York. Ahí se encontró con el auge del arte pop y los *happenings*. Camnitzer se enfrentó a sí mismo como artista y sobre su arte como grabador y reflexiona: “Soy artista que hace grabado, no un grabador que hace arte”[1]. Dicha reflexión le permitió entender que lo importante era lo que generaba más que cómo lo hacía. En 1965 tuvo entonces una crisis en su quehacer, lo que sin embargo le abrió las puertas hacia el desarrollo de un arte conceptual. Su camino como artista cambió radicalmente, no solamente por su propio desplazamiento del arte, sino porque además la dictadura uruguaya (1973-1985) le impidió volver a su

país. Hay algo de Camnitzer que no nos deja indiferentes, y es que es imposible revisar su obra sin vincularla a su biografía.

El artista se destaca como uno de los máximos representantes del arte conceptual latinoamericano. Además es teórico de arte y de educación, siendo líder en este campo. Su trabajo es político, irónico y al mismo tiempo muy sensible a las identidades de las historias latinoamericanas. Actualmente, y hasta el 4 de marzo, el Museo Reina Sofía de Madrid le dedica la retrospectiva *Hospicio de utopías fallidas*.

Inés R. Artola: Viene de exponer en Antofagasta (Chile)[2] y Buenos Aires (Argentina)[3] y aterriza ahora en el Reina Sofía de Madrid[4], ¿hay diferencias entre los estados de las sensibilidades (artísticas, sociales, políticas, etc.) del público para proyectar una muestra? ¿qué diferencias hay en cuanto a reacciones?

Luis Camnitzer: Generalmente en mi obra no hago referencias a conocimientos herméticos (o si lo hago, los explico), y me preocupo por encontrar mi mejor manera de tratar a las complejidades sin complicaciones y sin jergas artísticas. Así que, mayormente, mi obra funciona con cualquier público siempre que comparta ciertos acuerdos tácitos conmigo. Mucho de lo que hago trata de desmitificar preconceptos y mitos, de manera que con eso (si los mitos son compartidos) también puedo asegurar un cierto público generalizado. Claro que hay posiciones políticas que no siempre son compartidas, pero allí las obras idealmente despiertan la polémica y no un rechazo dogmático.

Montserrat Rojas Corradi: ¿Cómo ves el trabajo de educación artística en territorios donde no hay escuelas de arte, ni museos o espacios dedicados al arte contemporáneo como fue el caso de tu participación en el de Arte SACO en Antofagasta, Chile?

LC: Probablemente el trabajo en lugares sin escuelas de arte y sin lugares especializados sea más fácil que en uno con accesos pre-diseñados. Con el arte como una actividad codificada en escuelas y museos es muy fácil crear clases artístico-sociales, incluso llegar a construir un sistema de castas y parias artísticas. El proceso de educación entonces se convierte en exclusivista y las actividades de extensión cultural corren el peligro de ser paternalistas y limitarse a la información. En Antofagasta me gustó poder especular sobre el desarrollo de un proceso que va de abajo para arriba y que por lo tanto tiene una chance de ser auténtico sin necesidad de recurrir al populismo condescendiente. Me interesó mucho lo que estaba haciendo el equipo del Museo de Artequín[5] en ese sentido y los resultados que lograron.

IRA: La diferencia entre Norte y Sur, ¿es también europea? ¿O aquí en Europa es entre Este y Oeste? ¿Hasta qué punto tu trabajo consiste en cierta ironía entre centro y periferia?

LC: Creo que eso de norte/sur y este/oeste ya no funciona con la misma simpleza de antes. Para mí el centro/periferia es un problema de información y no de geografía y que hoy nos movemos en un mundo infográfico y no geográfico. La consecuencia es que el esquema centro/periferia pasó a funcionar como si fuera una emulsión. La imagen apropiada ya no es el mapa sino la mayonesa. Yo puedo ser el centro o la periferia y la persona al lado mío la periferia o el centro y estamos como en glóbulos en una suspensión. Los procesos



Luis Camnitzer, 2018. Fotografía de Ross Collab.

migratorios, que espero algún día se liberen completamente y se puedan estabilizar sin racismos y fundamentalismos, acentúan esa emulsión y nos obligan a revisar parámetros que son anacrónicos. El imperialismo ya no se mide en términos de ocupación territorial sino en el control de los flujos de información, y parte del síntoma es cómo le hablamos a la persona que está al lado nuestro.

MRC: Considerando una línea de tu trabajo sobre arte y educación, ¿te sientes más cómodo operando en espacios no institucionales o cuestionando desde dentro las instituciones tradicionales como los museos? ¿Cómo se refleja esto en América Latina?

LC: No me importa realmente en dónde opero. Supongo que a final de cuentas el terreno de operación es la mente de los que pueden afectar cambios. Los museos en América Latina, aún si tratan de emular a los museos hegemónicos, tienen menos peso institucional, menos inercia, y por lo tanto son más flexibles. En realidad, me interesan más los sistemas escolares que los museos. Pero por razones biográficas terminé siendo un artista y no un maestro de escuela. Así que uno hace lo que puede en donde puede.

IRA: La palabra es una herramienta en su arte y en sus textos. Después de tantos años, ¿qué mensaje ha permanecido en su teoría, experiencia artística, en su ética y estética? ¿Cuál le gustaría que fuese la esencia de su legado si tuviera que definirlo en pocas palabras?

LC: La esencia de ese legado sería una distribución equitativa del poder en una situación ética en la que no predominan los egos. Pero tengo serios problemas con la palabra "legado". Es porque justamente ubica la actividad en un ego particular. La "distribución equitativa" mencionada no es una misión o una contribución personal. Es nada más que ayudar a dar energía para que el ente social colectivo se mueva en una dirección en la cual el individuo, sin perder sus cualidades y calidades como tal, se enganche para que el colectivo pueda sobrevivir. El problema de la actividad artística hoy es que está diseñada para celebrar al ego por encima de lo colectivo. Y eso pasa incluso en el arte que se auto proclama como colectivista. El artista (y el político) ideal es anónimo. Es verdad que en la realidad no puede ser anónimo porque tiene que acumular un mínimo de poder para que se le escuche. Pero la meta no puede ser la acumulación de poder sino el que se le escuche. En todo esto el ego tiene que ser minimizado y controlado.



Luis Camnitzer, *Jane Doe*, 2012-15. (Still)

MRC: Me interesa tu postura sobre la "ignorancia". Este término está muy cerca del arte y la sociedad actual, en ese sentido ¿de qué manera lograr que la ignorancia pase a ser una propuesta en el arte, en la política y la sociedad?

LC: En el arte, aun si no conscientemente, la ignorancia está integrada en la actividad porque buscamos algo que no conocemos. En las relaciones sociales en general hay una ideología que equipara el conocimiento a la propiedad, y el que no tiene propiedad es considerado como un pobre. El ignorante por lo tanto es un pobre y en una sociedad estratificada se le puede despreciar. Pero si la ignorancia es un campo abierto para ser explorado

por todos para el bien colectivo, se convierte en una zona positiva y estamos en otra actitud, en otra ética y, en consecuencia, en otra política. La solución es redefinir la función de la educación para ayudarnos a explorar y a articular, no a acumular datos.

IRA: ¿Continúa practicando el “cinismo ético”? ¿Es el único modo de sobrevivir? ¿Alguna receta para seguirlo y no volverse esquizofrénico?

LC: El Cinismo Ético es nada más que una forma de pensamiento crítico. Permite analizar la situación y nuestra posibilidad de actuación frente a ella. Se trata de decidir dónde, por qué y cómo damos el brazo a torcer sin abandonar nuestros principios. Creo que es un asunto de posición y no de receta. La parte de cinismo está allí justamente para poder mantener una salud mental que cada día parece estar más amenazada.

MRC: En un momento de conversación contigo comentaste que la biografía era un factor para leer la obra de algunos artistas. En tu caso, habiendo experimentado la migración de la migración, el exilio del exilio ¿hasta qué punto tu obra se puede leer, comprender o experimentar desde una historia biográfica?

LC: En realidad lo que dije fue que algunos datos biográficos pueden ser importantes para entender una obra, pero que en general son nada más que anécdotas sin importancia que distraen de la lectura cognoscitiva de la obra en la relación problema-solución o intención-resultado. En cuanto a migración y exilio en mi caso, quizás me hayan ayudado a desarrollar el sentido de una distancia crítica frente a las cosas. El bi- o multi-lingualismo permite ver, mientras se está hablando, el lenguaje que uno habla desde otro idioma. Si consideramos al arte como un idioma, esa actividad ya está implícita siempre que no seamos prisioneros de lo que hacemos. Pero eso son verdades que se auto-sostienen y que no necesitan de mi biografía para entenderlas. Debo confesar que nunca entendí por qué hay biografías o, peor, por qué hay gente que se obsesiona al punto de escribir autobiografías o construir mausoleos escritos.

MRC: ¿En qué momento desplazaste el grabado al campo del arte contextual y conceptual? IRA: ¿Y cuánto ha subido el precio de tu firma por centímetro?

LC: El cambio fue alrededor de 1965, cuando mis grabados (expresionistas todavía) se hicieron cada vez más grandes y aburridos y me estaba empezando a sentir como que estaba tejiendo bufandas. Dejé de trabajar por unos meses y un día me di cuenta que describir una imagen podía ser tanto o más poderoso que hacerla, que al describirla se formalizaría en la imaginación del lector, y que con eso me ahorraría tiempo y gastos de producción. Cuando empecé a vender mi firma por centímetro fue una manera de cortar caminos. Si a la gente le importa la firma más que la obra, ¿por qué perder el tiempo en hacer obra? Y fui al grano. En 1971, a pesar de que eran solamente un poco más de 2 dólares por centímetro, no tuve mucho éxito comercial. Ahora el clima ha cambiado, pero en realidad no me compran la firma sino la “obra de la firma”. No sé cuánto daría el centímetro hoy, pero es muchísimo más. Pero no es más que justo. Siempre consideré que el comprador de mi obra me debe los intereses acumulados en el tiempo que transcurre entre la producción y la adquisición, porque durante todo ese tiempo trabajó con dinero que en realidad es mío.

IRA: ¿Cómo crear un arte reivindicativo con cuestiones de actualidad y que, al tiempo, trascienda?

LC: Si la obra es narrativo-anecdótica y re-presentacional, o sea, se basa en presentar otra vez datos ya conocidos, las chances de trascendencia en el tiempo se reducen. Si la obra es presentativa, o sea que en cierta medida presenta en lugar de representar, y además produce evocaciones que se realizan en el espectador en lugar de transmitir información, las posibilidades de trascendencia son mayores. La primera opción es bastante simple, didáctica y localizada. La segunda es compleja y lleva a la co-autoría del espectador. Generalmente la distinción no es nítida y las obras navegan en ambos campos en diversos grados. Morandi y Velázquez para mí

son pintores
fundamentales aún
si no me interesen
las vasijas ni los
reyes y sus familias.
Pero son trabajos
que me hacen
trabajar por más
tiempo que pase.

**MRC: ¿Crees que el
arte y la memoria
pensada desde los
derechos humanos
puede cambiar el
sentir de la
humanidad?**

LC: Me temo que
muchos le atribuyen
demasiado poder al
arte y que para ser
honesto debo
responder que no.
Justo ahora, en el
Reina Sofía, tengo
que lidiar con la
presencia del
Guernica, que
probablemente sea el
ícono más
importante de
protesta contra el
fascismo, las guerras
y la violencia dentro
de la cultura

hegemonía occidental. Mirando la obra una y otra vez no puedo dejar de pensar que su importancia probablemente no esté en el aspecto artístico. Está en que gracias a diversos tipos de publicidad la obra se ha convertido en una pantalla sobre la cual proyectamos nuestros repudios al fascismo. La calidad de ícono o de símbolo no fue manufacturada por Picasso (tiene cuadros infinitamente mejores, e incluso los croquis preparatorios me parecen más fuertes que esa pintura) sino por nosotros como co-autores de la obra, que la completamos con nuestra proyección. Pero esto no quita que como artistas también somos ciudadanos, y como buenos ciudadanos nuestra misión es resistir. Y como buenos ciudadanos artistas tenemos que actuar asumiendo que nuestra resistencia y nuestras opiniones cuentan en ayudar al apoyo de ciertos valores y a la mejoría de la humanidad. Así que el hacer arte tenemos que tomar en cuenta esas y muchas otras cosas. Pero siempre hay que hacerlo sin permitir que el ego megalómano predomine en la tarea. La contribución es la misma



Luis Camnitzer, *Please Look Away*, 2015. Vista de la exposición en Sala de Arte de la Fundación Minera Escondida de Antofagasta. © Luis Camnitzer/Artists Rights Society (ARS), New York

que el grano de arena puede tener en la construcción de la montaña. Si tiene éxito, es porque es pequeña y anónima, ya que los cascotes solamente distraen. Con eso presente, el arte y la memoria pensados desde los derechos es muy importante aun si no logra los cambios deseados.

Notas

[1] Catálogo Luis Camnitzer, Daros Latinoamérica, Editorial Hatje Cantz. Alemania, p. 37, 2012.

[2] *Mas allá de dos obras de Luis Camnitzer*, Festival de Arte SACO, Antofagasta Chile, curada por Montserrat Rojas Corradi

[3] *5 piezas 2011-2018*, Parque de la Memoria, Buenos Aires, curada por Florencia Battiti

[4] *Hospicio de utopías fallidas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, curada por Octavio Zaya.

[5] El museo de Aréquín es un museo interactivo que trabaja con reproducciones de diversos movimientos artísticos internacionales. Luis Canmitzer fue invitado al Festival de Arte SACO, donde tuvo la oportunidad de visitar este museo y una exposición realizada por secundarios en relación al Origen y Mito en Antofgasta.