



# “La misión del artista es la de eventualmente autoeliminarse”

*Una conversación con Luis Camnitzer, uno de los artistas conceptuales latinoamericanos más importantes de los últimos tiempos, de paso por Lima.*

POR ANDRÉS HARE  
PUBLICADO: 2014-10-11

Luis Camnitzer (1937) es un artista uruguayo de origen alemán que formó parte de la vanguardia del conceptualismo durante la década de los sesenta. Su trabajo comprende principalmente el grabado, la escultura y las instalaciones, aunque la verdad es que en muchos casos la obra de Camnitzer excede las clasificaciones tradicionales de las bellas artes. El artista, siempre desde una posición radical, se ha dedicado a hacer hincapié en temas como la injusticia social, la represión y una acerada crítica a las instituciones. Camnitzer es también un cuestionador ferviente de la función que cumplen el arte y los artistas dentro de la sociedad.

Durante cuatro décadas, Camnitzer se ha caracterizado por su uso de la ironía y el humor para poner en evidencia los procesos del lenguaje y el pensamiento que usualmente damos como incuestionables. Aunque está afincado desde los sesenta en Nueva York, su trabajo sigue estando enlazado a la realidad de América Latina y sus problemas. Camnitzer es una figura clave para entender los debates actuales en torno a las ideas del post-colonialismo, el conceptualismo y la pedagogía del arte.

En su breve paso por Lima, conversamos con el artista respecto de sus intereses actuales y aquellas preocupaciones esenciales que lo han acompañado a lo largo de su carrera.

**Usted ha dicho que el artista interviene quirúrgicamente entre lo racional y lo irracional, y que esa intervención tiene un impacto grande y duradero en la dimensión política y psicológica de la colectividad. ¿A qué se refería exactamente?**

No me acuerdo cuando lo dije, ni el contexto. Pero, a mí me parece que el arte es un método para expandir el conocimiento para reorganizarlo, y eso abarca las cosas racionales y las cosas no racionales. Las cosas conscientes y las cosas inconscientes. La intuición no es un mecanismo oscurantista, místico, sino que es una habilidad que se puede entrenar y el artista es, probablemente, el *intuitor* máximo en ese sentido. El artista es el que tiene la intuición disciplinada y por lo tanto tiene acceso a zonas que quien no ha desarrollado la intuición no tiene. En ese sentido, interviene en un campo que no es tocado por otras disciplinas y que ayuda a las otras disciplinas.

### **¿Cómo es ese entrenamiento de la intuición?**

Repetir y repetir. Hacer conexiones que son inesperadas, conectar cosas que se supone que no se pueden conectar. Y lentamente vas creando una a distancia crítica. Entre esas cosas, vas creando una base de datos que es distinta a la base de datos convencional de supervivencia o funcional y que te sirve de referencia para otras conexiones que todavía no se hicieron. En ese sentido, es un mecanismo que no funciona linealmente como causa y efecto, se va acumulando y por lo tanto puedes hacerlo consciente. Sino que es más como un escaneo de un patrón, de una configuración que se superpone a la base de datos y hace un clic. Es muy rápida. Parece que viene de una musa o un ángel que está afuera, pero en el fondo no es nada más que ese mecanismo: comparar una configuración con otra; cuando haces el clic, tienes la imagen. Eso es casi instantáneo.





*He practiced every day.*

PRACTICABA TODOS LOS DÍAS-DE LA SERIE TORTURA URUGUAYA, 1983.

**De su trabajo podría decirse que siempre invita a la subversión, tanto en términos políticos y psicológicos como de la percepción en general. ¿Cuáles son sus detonantes?**

El primero es el de diferenciar entre qué cosas fueron decididas por mí y qué cosas fueron decididas para mí. Mirar a la realidad desde ese punto de vista y reevaluar esas decisiones. Hay decisiones que fueron hechas en mi lugar que son correctas, que me ayudan en la vida y otras que no están hechas para mí sino en el interés de otros. En esa disyuntiva de elegir y decidir entra la política. Son decisiones que le sirven a otro pero que a mí me obligan a seguir y me llevan a interiorizar, por educación, a no darme cuenta que estoy siguiendo. La resistencia a ese proceso es un acto político.

**Hace mucho tiempo, en su texto "La Corrupción en el Arte / El Arte de la Corrupción" usted menciona la idea del "cinismo ético" como una estrategia para revertir los efectos inmediatos del mercado y la estereotipación tanto cultural como la del propio artista. Me gustaría que hable un poco sobre eso.**

Lo que pasa es que la pureza absoluta es utópica y te inhabilita para sobrevivir. No hay manera de no corromperte. En el momento en el que usas una moneda estas usando un valor sucio, que tiene cadáveres detrás y no hay manera de evitarlo. No se trata de no usar dinero, por ejemplo, o de no comprar leche porque la vaca fue maltratada o produce gases que aceleran el calentamiento global. Pero si necesitas una conciencia de eso, tienes que asumir la responsabilidad de que estas usando dinero sucio o de que estas ayudando al calentamiento de la tierra al tomar leche o comer carne. Y con esa conciencia tratar de dirigir tus estrategias para mejorar el mundo. Ahí hay un cinismo: estas usando algo que sabes que está mal. Pero, porque sabes que está mal y tienes cierta distancia de eso, no te corrompe. Lo que te corrompe realmente, es dejar que eso suceda sin tener conciencia. Un poco como que la prostitución inconsciente es mala, la prostitución consciente es reversible.



*The weight drove his pulse into the wall.*

EL PESO LLEVÓ SU PULSO A LA PARED-DE LA SERIE TORTURA URUGUAYA, 1983.

**No se trata tampoco de asumir ese uso de lo corrupto y asumir esa responsabilidad, porque es algo inevitable. Por el contrario es porque hay un campo para maniobrar dentro de eso.**

Es un campo si tienes conciencia. Por ejemplo, en la democracia siempre estamos forzados a elegir el mal menor, nunca te presentan un ideal contra algo negativo. Una opción es decir "bueno, a mí no me interesa la democracia y me retiro, no participo", la otra es votar y tratar de mejorar el mecanismo. Con el dinero es un poco lo mismo. Eliges el escapismo total para mantener tu pureza, entonces te sientes puro, pero no estas ayudando a lo colectivo o por el contrario, tratas de ayudar a la colectividad. Esa es una decisión muy difícil. En el fondo depende un poco del temperamento, de una cantidad de cosas muy personales y subjetivas.

**Y mantener esa distancia crítica frente a eso, ¿implica también ponerse una coraza, evitar que ingrese al fuero interno?**

Un poco, sí.

**Ya en eso, ¿cómo ve usted el mercado del arte contemporáneo en este momento?**

El mercado del arte contemporáneo es el mercado del arte y punto. A lo mejor llevado a un extremo. Lo que logró el mercado es cambiar la definición del arte y sacarla de ser un agente de cambio cultural para ser una producción de objetos comerciales. No es tan blanco y negro tampoco, porque todos los productos que se hacen en última instancia, arte o no, forman parte de la cultura. Pero la función del artista fue lentamente sacada de su origen: de especular, de maravillarse, de compartir todo eso. Para mí el arte es, en cierto modo, el campo extremo de la distancia crítica. Al enfocarte más en la artesanía y en la producción del objeto adquirible, estás cambiando tu función y lentamente corrompiéndola. Es muy insidioso y no tienes conciencia de lo que está pasando. El artista normalmente hace algo, le gusta, lo enmarca, lo cuelga y eso es arte. En términos cognoscitivos a lo mejor no tiene nada que ver con arte o es una confirmación de algo que ya se sabe, ósea no contribuye al conocimiento. Lo único que hace es polución.



EL PAISAJE COMO UNA ACTITUD, 1979.

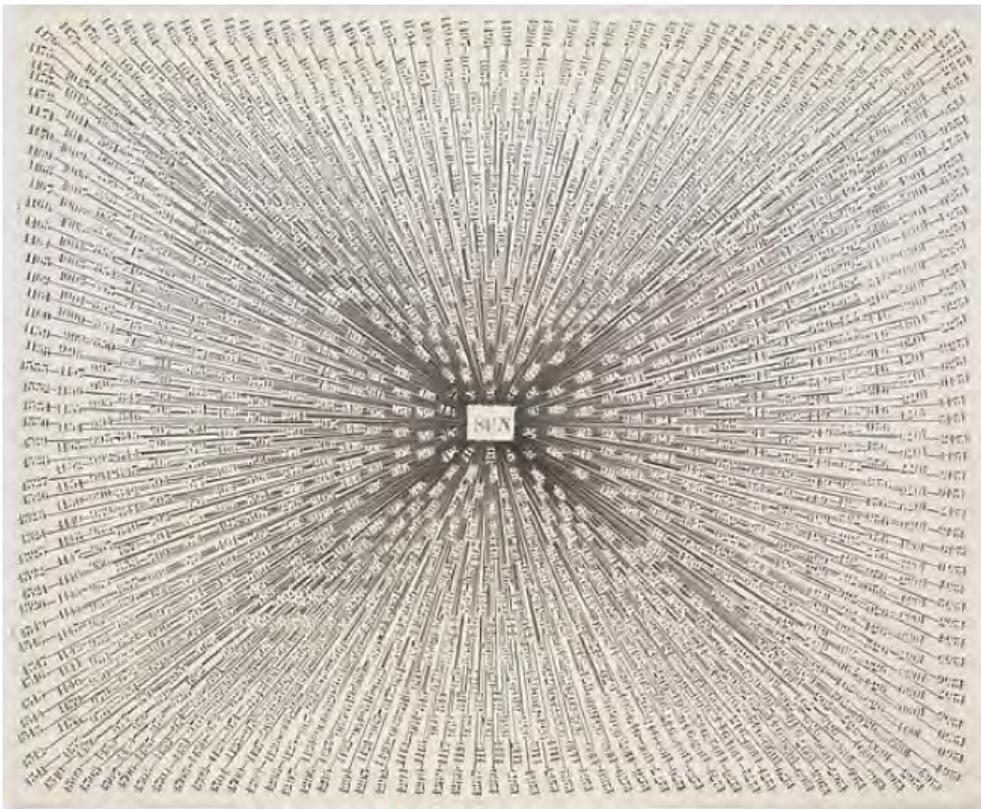
**Una de sus estrategias para evitar eso, ha sido por ejemplo, hacer múltiples reediciones de una misma pieza o hacer ediciones en distintos idiomas de la misma pieza. Esas son formas de rehuir el preciosismo...**

Si, originalmente sí. Yo hacía ediciones infinitas para vencer al mercado. Pero un día me di cuenta que el infinito es un concepto muy relativo y que mi infinito estaba por el número ocho, que era la extensión de la familia. Lo que pasa entonces es que estás, por el hecho de llamarlo infinito reduciendo el precio a cero prácticamente y el que lo adquiere no adquiere uno de infinito sino uno de ocho. Entonces la ganancia es del

adquiere uno de infinito sino uno de ocho. Entonces la ganancia es del comprador y yo me quedo como un idiota. Lo dejé, porque esa es una falsa democracia. El que adquiere la obra no es el necesitado sino el sofisticado de clase media, que colecciona. Estoy subvencionando a alguien que no quiero subvencionar.

**Diría usted que el que adquiere la obra nunca es al que la obra va dirigida.**

En cierto modo. Cuando lo hago en dos idiomas no es un problema de democratización. Es una realidad mía, yo vivo en dos mundos. No quiero sacrificar un mundo en nombre del otro.



LOS INFINITOS RAYOS DEL SOL, 1975-1978.

**Aunque usted se inició en el grabado, rápidamente excedió ese medio en muchos sentidos. Me da la sensación de que evita una preocupación por los medios de producción de la obra o por la producción de la pieza. Hoy eso es algo generalizado, ¿cómo lo ve usted?**

Ya no estoy casado con el grabado. Trabajo con ideas, con problemas. Decido, a partir del análisis de lo que estoy haciendo, cual es el mejor medio para hacerlo. A veces es grabado, aunque cada vez menos. Porque es un proceso muy tedioso y sucio. Idealmente mando a hacer cosas. El ideal último es la telepatía, en la que no hay que hacer nada, pero no me funciona.

**Volviendo al tema del mercado, ese decantamiento hacia lo conceptual, ¿es también una estrategia para rehuir esos mecanismos?**

En su momento, sí. En parte porque como latinoamericano en Nueva York no tenía acceso a galerías. Teníamos un grupo con Liliana Porter y José Guillermo Castillo, el New York Graphic Workshop y decidimos hacer exposiciones por correo. Era una manera de responder al hecho de no tener galería. Llegar al público por correo no cuesta nada y no hay propiedad. Eso es medio mítico, porque hoy esas cosas que mandábamos por correo tienen valor mercantil. Es algo que pasó con todas las obras conceptualistas que estaban destinadas a ser efímeras y a ser tiradas a la basura. Eventualmente la gente que las guardó, hoy tiene un capital.

Eso era muy idealista, pero era irreal. Hoy no me ato a eso. Hoy me ato a la relación problema-solución. Trato que sea lo más eficiente posible y lo más mínima. En el sentido de que no tenga decoración inútil, que no sea una concesión al gusto. Si hay concesión al gusto es cínica, es una manera de comunicarme más eficientemente. No tengo un preconcepción estética sobre la obra, dejo que la estética sea el resultado del proceso. Nunca utilicé oro o diamantes en mi obra y no creo que lo haga. Si tengo un problema que requiere utilizar esos materiales y me parece que es importante hacer la obra, no en términos presuntuosos sino porque sería infeliz si no la hago, terminaría usándolos.



CUATRO MUESTRAS POR CORREO DESDE EL INSTITUTO DI TELLA, 1969.

**Sobre las exhibiciones por correo, ¿hasta qué punto siente usted que su obra ha sido marcada por las condiciones coyunturales, no solo políticas o de pensamiento, sino en términos concretos, de producción?**

Lo concreto fue que en aquel momento, en los años sesenta, los tres éramos latinoamericanos, en una situación bastante xenofóba por parte del mercado y no teníamos dinero. Entonces trabajamos de una forma más económica. El grabado es caro, esa es la otra contradicción. Uno piensa que hace grabado por razones económicas y de distribución, pero hacer un

aguafuerte es carísimo. Necesitas equipo y materiales de primera. La forma barata de imprimir sería tener un periódico y tener un periódico implica que eres millonario. La libertad de expresión es una cosa muy relativa; incluso la libertad de expresión de un millonario que tiene un periódico, no la del ciudadano medio. El ciudadano medio tiene acceso al grabado en forma relativa, pero tiene que explotarse para hacerlo. Hacer una impresión te puede llevar una hora y después no se vende. Si haces una edición grande, estas clavado con la edición grande y un exceso de horas de trabajo que no sirven para nada. Toda esa ensalada conformó una realidad, que no solucionamos claramente en su momento. Fue muy tentativo y bienintencionado, pero hoy no sé qué haría en esas mismas condiciones. Pero, ciertamente me llevó a decirme que si trabajo con una idea, con una descripción visual, en lenguaje, en lugar de hacerla ahorro trabajo manual, ahorro material y puedo llegar a la mente del espectador de manera más eficiente y económica. Eso estaba en la base.

**Su obra también ironiza constantemente sobre la idea del artista y sus atribuciones, aun así es imposible desligarse de ese lugar. ¿Cómo logra mantener esas ideas a raya?**

Si yo me dedico a mirar las cosas con distancia crítica, no tengo derecho a excluirme del proceso. Tengo que dirigir la mirada a mí mismo o a mi función y la de mis colegas. El que use la ironía y el humor, pues ¿por qué no? Si yo decido como artista que puedo usar cualquier cosa, eso incluye la ironía y el humor. Excluirlos sería negar la idea de usar cualquier cosa. Por otro lado, pienso que la misión del artista es la de eventualmente autoeliminarse; empoderar a la otra gente para que funcione por sus propios medios sin la ayuda del artista. El buen artista es como el buen maestro: el buen maestro no crea dependencia, sino que trata de que el alumno vuele por sus propios medios lo más rápido posible. Para mí, la función del artista es la misma. Yo estoy funcionando como intermediario entre el universo y el consumidor, tratando de ayudar a organizarlo, pero es como el almacenero que está entre el agricultor y el comprador. Es una función un poco parásita y hay que tratar de eliminarla.





### **¿Cuáles serían esos mecanismos para emancipar el público?**

Desmitificar la función del artista, que es lo que me lleva a la ironía. Hacer entender al espectador que aunque no lo haya desarrollado, tiene el poder nato de hacer esas cosas, que el sistema educativo y social lo oprime y trata de que no lo ejerza. Porque cuestionar los órdenes, es una actividad subversiva literalmente, estas invirtiendo el orden. Eso es peligroso para el estatus quo y la estructura del poder. Hay intereses que se empeñan en que no hagas eso. El artista lo puede hacer porque hay un hueco en la sociedad para el bufón de la corte, en que se permite decir ciertas cosas que otra gente no puede decir. Pero en realidad es un campo que debería ser accesible a todo el mundo y debería liberarse a todo el mundo para que lo haga. Entonces tendríamos una sociedad mucho más funcional.

### **Usted ha afirmado que ha dejado de ser artista, se ha aproximado más al campo de la docencia y ese es uno de sus intereses permanentes. ¿Qué significa exactamente dejar de ser artista?**

No dejo de ser productor de arte, que es otra cosa. Todo lo que hago es arte. Veo la parte pedagógica como una manifestación artística. Lo que quiero decir es que, creo que es más eficiente a esta altura de mi vida, en que tengo menos ideas de producción, el poner mis esfuerzos en cambios estructurales y no en la fabricación de cosas. Si pudiera lograr un cambio de planes de estudio, tendría un efecto mayor que colgando un cuadro en la pared. No es que me niegue a hacer arte en términos tradicionales sino que estoy reconociendo la situación y actuando acorde a ella. Si se me ocurre una obra, la hago. No es como "ah no, yo prometí no hacer arte". Eso Duchamp lo hizo una vez y lo hizo mal, o mintió cuando lo dijo.





UN MUSEO ES UNA ESCUELA.  
EL ARTISTA APRENDE A COMUNICARSE.  
EL PÚBLICO APRENDE A HACER CONEXIONES.  
INTERVENCIÓN EN EL GUGGENHEIM DE NUEVA YORK, 2011.

### **Es la extensión natural de sus preocupaciones.**

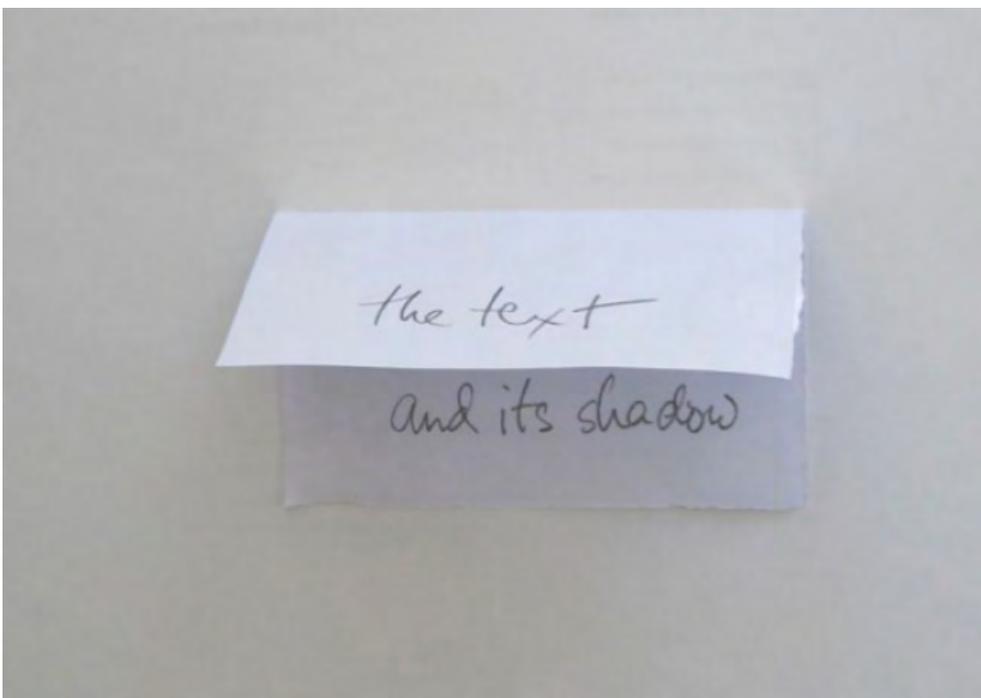
Si, soy la misma persona. Nada más que estoy enfocando un poco distinto.

**En el mismo texto ("La corrupción en el arte...") usted dice que tal vez el único camino transitable hacia una utopía es mantener activa la facultad de especular. ¿Estamos hoy día tan inmersos dentro de la lógica del capitalismo que solo resta sostenernos sobre esa mínima capacidad de especulación sobre una realidad distinta?**

Ese texto tiene veinte años...

### **No ha perdido vigencia.**

El otro día estaba pensando que en esa época o antes, en los años sesenta, uno especulaba sobre cambio social radical y sobre la utopía; hoy, yo por lo menos, ya no tengo nostalgia sobre el cambio utópico sino tengo nostalgia de la habilidad de pensar en el campo utópico. Es como muy deprimente. Ya no veo la posibilidad de un cambio, sino que extraño la idea de poder pensar en un cambio. En ese sentido, eso es como viejo. La situación hoy es sumamente terrible, creo que el mundo nunca estuvo tan mal como hoy y con tan poca esperanza.



EL TEXTO Y SU SOMBRA, 2009-2012.

**De algún modo es importante porque, parte de la situación actual tiene que ver con que estamos siendo conducidos constantemente a creer que no existen otras formas...**

Eso es verdad y la conciencia de eso es muy importante. Pero no sé cuántos puntos críticos ya fueron pasados y son irreversibles. Una vez que tienes al mundo totalmente disgregado en fundamentalismos, se necesita muchas generaciones para borrar eso; y no sé si hay tiempo. Una vez que pasas cierto punto crítico de calentamiento global no puedes enfriarlo. No se si no pasaremos ese punto. Ahora se está derritiendo todo, el nivel del mar está subiendo, el clima es totalmente impredecible, tsunamis y volcanes en todos lados... Es como que el mundo se está revelando contra lo que le hemos hecho. A lo mejor los griegos tenían razón en atribuir dioses a todas las cosas físicas que nos rodean. A lo mejor exagero. Eso no quita que siga luchando, pero es como una inercia; ya no es desde la esperanza.