

Luis Camnitzer: "No me considero un artista revolucionario"



Cortesía de Luis Camnitzer

"Puedo luchar contra el individualismo de la autoría y el mercado inmediatamente me caracteriza como autor de la lucha del combate contra el individualismo de la autoría".

Gustavo Pérez Diez 2015-10-28 17:07

Al artista conceptual uruguayo y, ocasionalmente, también asesor pedagógico, [Luis Camnitzer](#) (Lübeck, Alemania, 1937), quien no precisa de mucha presentación, dada su reconocida y dilatada trayectoria, se le lleva intentando etiquetar, desde hace ya algún tiempo, como un artista revolucionario, algo que como reconoce en esta entrevista con **Gustavo Pérez Diez** de ARTEINFORMADO, está muy lejos de su consideración y pensamiento.

"No me considero un artista revolucionario, sería algo sumamente presuntuoso, y tampoco creo que se me haga algún favor con ese epíteto. Soy un ciudadano que trata de utilizar el sentido común (en el buen sentido de la palabra) para ayudar a desmitificar todo lo que nos oprime y reprime", aclara Camnitzer.



Cisneros
Fontanals Art
Foundation
(CIFO)

Por el contrario, a Camnitzer lo que verdaderamente le preocupa son otros asuntos de más calado como que la educación logre integrarse con el arte.

"La integración de arte y educación que propongo, plantea que el arte devenga una metodología para adquirir y expandir el conocimiento, en lugar de continuar como un medio de producción de objetos", comenta Camnitzer, quien es muy consciente de que "es un cambio que no le conviene a nadie que esté interesado en mantener las estructuras de poder tal cual como vienen funcionando".

Precisamente de esas estructuras de poder que operan el mercado del arte (patronatos, coleccionistas, galeristas, directores de ferias y museos, etc.), así como de su estrategia para ser parte del mercado (su obra se encuentra en más de cuarenta museos) pero sin vender del todo su alma al diablo (el mercado del arte en su derivada capitalista) son otros de los temas sobre los que pivota la conversación mantenida vía mail con este interesante artista.

ARTEINFORMADO (AI): *La Cisneros Fontanals Art Foundation de Miami, creada y presidida por la reconocida coleccionista cubana Ella Fontanals-Cisneros, le ha invitado a una charla sobre el impacto global de la creciente afluencia de latinos en Miami y la creación de ésta como la nueva capital de América Latina. A nadie se le escapa que Miami es hoy uno de los puntos calientes del coleccionismo mundial, al contar con algunos de los más importantes coleccionistas latinoamericanos y estadounidenses, tras la llegada de la feria Art Basel. ¿Se trata de una estrategia comercial convertir a Miami en la nueva capital de América Latina?*

Luis Camnitzer (LC): Supongo que es una estrategia comercial en términos de crear un centro comercial, incluso una capital comercial. De ahí a pensar en que se convierta en la nueva capital de América Latina, solamente puedo sonreír. Eso sería el producto de una estrategia que necesita un estrategia y creo que ni siquiera a Trump se le ocurrió esa idea (al menos hasta ahora).

AI: *Con el restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos. ¿Cómo cree que va a afectar este asunto dentro de Miami, bastión de la disidencia cubana, pero, sobre todo, cómo se va a notar en la escena artística cubana y, concretamente, en La Habana?*

LC: Una mayoría de los artistas de La Habana, y por razones comprensibles, ya hace tiempo que están tratando de insertarse en el mercado internacional. De manera que allí no hay nada nuevo. Con las relaciones diplomáticas restablecidas pienso que por un período aumentará el turismo artístico y la novelaría producirá buenos negocios mientras que los precios estén bajos. Luego los precios se nivelarán y el rol del arte en La Habana será igual al que pueda tener el arte de cualquier otro país. Será la calidad y no la cubanía lo que determinará el atractivo.

Será la calidad y no la cubanía lo que determinará el atractivo

En cuanto a la disidencia cubana, ésta tiene las mismas características fósiles que tenemos los que defendíamos la Revolución. Todos desapareceremos pronto y espero que los fanatismos dejen de informar a las relaciones internacionales. La ideología del consumo arrasará con todo. Mientras que hasta ahora Miami era un barrio de La Habana, me temo que dentro de un par de décadas La Habana será un barrio de Miami. Es lo que llamo la "floridación" de Cuba. Aunque tampoco se sabe. A lo mejor entran enormes capitales chinos, rusos y árabes, y convierten a La Habana en la deseada capital cultural. Las maniobras financieras son impredecibles.

AI: *Desde hace ya algunos años, el Arte Latinoamericano se ha convertido en la gran apetencia de la escena artística internacional, en gran medida, por el impulso dado por los grandes museos y coleccionistas estadounidenses. ¿Cómo interpreta este boom por América Latina?*

LC: Todos los booms son burbujas mercantiles. En el siglo XVII se produjo el boom de los bulbos de tulipanes, la gente invertía todas sus pertenencias en la compra de bulbos y cuando pasó la moda quedaron en quiebra. En ese sentido no le tengo mucha confianza al boom. Por un lado, sin embargo, me alegro que la xenofobia que existía cuando yo llegué a Nueva York a principios de los sesenta y el único lugar en que podíamos exponer era la Galería Sudamericana, finalmente haya desaparecido temporalmente con respecto al arte. Falta que desaparezca en lo demás también y que la nefasta

religión del excepcionalismo de EEUU pierda sus acólitos.

Una vez que los precios se pongan al día, las reglas de juego cambiarán

El boom latinoamericano, como sucedió también en la literatura, nos benefició. Pero el boom literario ya pasó, y el del arte creo que también va a pasar. Sigue operando la mentalidad de cuotas y eso no da una plataforma estable. El boom, además, también es producto de la realización que los precios latinoamericanos para obras de calidad comparable o mejor es mucho más bajo que el de los precios de obras hegemónicas. Una vez que los precios se pongan al día, las reglas de juego cambiarán.

AI: *Hablando ya de Vd., el mercado y sus aliados -los medios de comunicación y la maquinaria publicitaria-, le presentan como el artista revolucionario que reflexiona, critica y desmonta lo establecido. ¿Considera esta forma de presentarle una estrategia del mercado?. ¿Se siente un artista libre a sus presiones?*

LC: No me considero un artista revolucionario, sería algo sumamente presuntuoso, y tampoco creo que se me haga algún favor con ese epíteto. Soy un ciudadano que trata de utilizar el sentido común (en el buen sentido de la palabra) para ayudar a desmitificar todo lo que nos oprime y reprime. A veces hay zonas grises en esto y la coherencia absoluta es imposible. En ese sentido el ser libre de las presiones del mercado es imposible, ya que éste coopta todo. Puedo luchar contra el individualismo de la autoría y el mercado inmediatamente me caracteriza como autor de la lucha del combate contra el individualismo de la autoría.

Desde mi punto de vista como artista entonces tengo estar constantemente evaluando hasta que punto estoy utilizando el reconocimiento de mi presencia como autor para poder desmitificarlo, y hasta que punto estoy construyendo mi propio mito o promoviendo mi marca comercial.

El ser libre de las presiones del mercado es imposible, ya que éste coopta todo

Es un dilema que enfrentamos todos los artistas con preocupaciones sociales, y que no tiene una solución clara. Lo único que se puede hacer es tratar, por un lado, de no pasarse totalmente para el lado comercial, y por otro, el no confundir la propia individualidad con la tarea en la que uno quiere trabajar. Es ahí que hay una gran diferencia ética entre ser un artista revolucionario y ser un artista que está ayudando a que se genere una revolución. El mercado prefiere atribuir los cambios culturales a autores individuales, porque eso es lo que se vende. Pero en la realidad los cambios culturales son colectivos, anónimos y extremadamente lentos.

AI: *En algunos de sus escritos habla de cinismo ético, de la posibilidad de estar, de venderse con lucidez política. Lo cual le ha otorgado al menos una cierta libertad individual. ¿Ha sido una forma de penetrar en el sistema del arte, introduciendo su obra en una treintena de museos así como en reconocidas colecciones privadas, tras su participación en la Bienal de Venecia en 1988 y la Documenta XI?*

LC: La cuestión siempre es la de ¿quién utiliza a quién y para qué intereses?. Es allí que el cinismo ético permite evaluar la situación y decidir si uno quiere o no prostituirse conscientemente. Se evita así la prostitución inconsciente, que es un acto acrítico y que se produce insidiosamente. En base a este principio decidí hace varias décadas que yo iba a coleccionar museos en lugar de permitir que me coleccionen. Traté entonces de entrar en la mayor cantidad posible de instituciones que tuvieran la palabra museo en su título. Lo divertido es que una vez que uno colecciona algunos, los demás vienen solos porque piensan que hay una garantía o validación de calidad (ahora ya tengo más de cuarenta). En cierto modo, es una estrategia para la creación de necesidades artificiales, típica de las operaciones mercantiles.

La cuestión siempre es la de ¿quién utiliza a quién y para qué intereses?

En cuanto a la Bienal de Venecia y Documenta no tuvieron mucha importancia para mis logros, quizás fue al revés. Pero también fue producto de coincidencias. En el momento dado yo conocía a gente en las organizaciones y que decidieron meterme a mí en lugar a otro artista de igual o mayor calidad.

Estar en el momento y lugar apropiado en el momento preciso, le ahorra al selector el tener que pensar más o invertir más tiempo buscando. Todo esto es siempre una lotería en la cual uno tiene o no tiene el billete con el premio.

AI: *En su producción visual y ensayística ha establecido ciertas claves fundamentales para el arte periférico, también habla de un arte sin fronteras con la nueva globalización. ¿Dónde debemos situar hoy el centro (hegemonía) Vs periferia (subordinación)?*

LC: El centro ya no es un punto geográfico sino infográfico, o sea: el centro está en donde está porque es desde donde fluye el torrente financiero y en donde se genera la información. Los grupos de poder ya no están en un lugar, no solamente son nómadas sino que son ubicuos. El rico está en un punto variable y es centro, y el pobre que esté a un metro de él es periferia. Esta situación se acentuó primero con la Internet en términos de información, y ahora se acentuará físicamente con los flujos migratorios.

El centro ya no es un punto geográfico sino infográfico

Es posible que surjan murallas del tipo Estadounidense e Israelí en todo el mundo, pero son soluciones geográficas y anacrónicas que solamente generan violencia en lugar de soluciones. Las unificaciones de hegemonía y subordinación cultural entonces pasan a ser con respecto a una nueva definición de "barrio" que se organiza más por intereses que por localidad. El arte que represente esos intereses, por más que haya un idioma global, ya sea latín, Esperanto o inglés, siempre terminará fragmentado en dialectos, si no en idiomas separados.

AI: *Vd. es un gran defensor del papel pedagógico del Arte. Ha sido asesor pedagógico de la Colección Patricia Phelps de Cisneros, fundada por esta influyente coleccionista venezolana, y curador Pedagógico de la VI Bienal do Mercosul, en Porto Alegre (Brasil), comisariada por el español Gabriel Pérez-Barreiro, director y comisario jefe de la anterior colección privada. Con motivo de una conferencia en el 11º Encuentro Internacional de Medellín (MDE) Vd. comentaba que "el arte y la educación en el mundo contemporáneo parecen representar el triunfo del sistema". ¿Continúa perdiéndose la batalla de convertir el Museo en una escuela como ilustra una obra suya en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en Santiago de Chile?*

LC: Me temo que sí. La integración de arte y educación que propongo, plantea que el arte devenga una metodología para adquirir y expandir el conocimiento, en lugar de continuar como un medio de producción de objetos. Es un cambio que no le conviene a nadie que esté interesado en mantener las estructuras de poder tal cual como vienen funcionando.

Solamente puede ser corregido por el sistema educativo, y esto en la medida que la educación logre integrarse con el arte

AI: *En alguna ocasión ha dicho que "el artista tiene que estar parado detrás del espectador y ayudarlo a abrir los ojos". ¿El cubo blanco de la galería o el pedestal del museo ayudan en esta tarea?. ¿Sigue pensando que el poder homogeneizante del mercado puede ser corregido por el propio sistema del arte?*

LC: Pienso que solamente puede ser corregido por el sistema educativo, y esto en la medida que la educación logre integrarse con el arte. Eso ayudaría desacralizar el objeto artístico, a verlo como la caja de cereales en el supermercado (que requiere habilidades críticas inesperadas), nos liberaría del fetichismo y nos permitiría usar las cosas como estímulos para la especulación e imaginación ilimitadas.

AI: *Los más importantes museos internacionales cuentan con patronatos y comités de compras integrados por grandes coleccionistas, posiblemente, el ejemplo más ilustrativo sea el MoMA de Nueva York. ¿Qué opinión le merece este modelo de gestión museística?. ¿Es un modelo de futuro?*

LC: No, es un modelo del pasado. Es un modelo que homenajea más a los miembros del comité que a los artistas y que además obliga al artista a "donar" un porcentaje del precio para que se efectúe la

transacción. Presupone que toda la industria artística se basa en el patronazgo y la filantropía.

Hay mecenazgos y filantropías desinteresadas, pero como sistema me parece feudal

El modelo correcto es presuponer que las contribuciones culturales son tan importantes como lo son las contribuciones tecnológicas para la construcción de una buena sociedad. Por lo tanto no puede ser un proceso que quede librado a la voluntad arbitraria y a la generosidad informada por los egos, sino que tiene que formar parte del código que se construye alrededor de las necesidades y los derechos natos del individuo. Obviamente hay también mecenazgos y filantropías desinteresadas, pero como sistema me parece feudal.

AI: Finalmente, ¿son los más influyentes curadores, directores de museos y de las principales ferias internacionales, galeristas y coleccionistas los validadores del arte en estos momentos?

LC: Sí, por que son los designados como "gate keepers" o gorilas de la cultura y controlan el canon que dice que cosa es buena y que cosa es mala. Claro que esto es una generalización y dentro de esos porteros hay gente crítica y hay gente sumisa. Pero la tarea más importante sería que se dieran cuenta que hay que enseñar a cuestionar el canon para que la gente pueda decidir que partes son válidas y sirven al bienestar colectivo y que partes solamente están allí para servir una separación de clases sociales.

Como artistas no queremos realmente aumentar la circulación de los museos. Queremos afectar a la gente.

En el momento actual el éxito de los museos se mide por la cantidad de gente que circula por los espacios físicos en lugar de medir la cantidad de cambios que se produce en espacio del pensamiento de los visitantes. Como artistas no queremos realmente aumentar la circulación de los museos. Queremos afectar a la gente.