

CON EL ARTISTA LUIS CAMNITZER

"Aprendí a pensar en Uruguay"

Pedro da Cruz

LUIS CAMNITZER es artista visual, investigador, docente y crítico. Nació en Lübeck, Alemania, en 1937, y un año más tarde su familia emigró a Uruguay. Estudió en la Escuela de Bellas Artes y la Facultad de Arquitectura. En 1964 se radicó en Estados Unidos. En 1969 ingresó como profesor en la State University of New York, en la que enseñó durante treinta años. En 2007 fue curador pedagógico de la Bienal del Mercosur en Porto Alegre, y en 2008 publicó *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Una serie de sus obras, pertenecientes al acervo de DAROS Latinamerica, son actualmente mostradas en el Museo Nacional de Artes Visuales.

TOMA DE CONCIENCIA.

-Nacido en Alemania, crecido en Uruguay, activo en Estados Unidos. ¿Cómo percibís las distintas posturas sobre tu origen y pertenencia nacional?

-Siempre me extraña que haya una creencia subyacente de que el lugar donde nacés se te mete en la estructura genética y te condiciona. Me parece una posición muy reaccionaria e irreal, anticientífica.

-Tú viniste a Uruguay con tu familia cuando tenías un año.

-Exacto. Siempre digo que si mis padres hubieran esperado un año, hubiera nacido en Uruguay. ¿Y eso me hace distinto? No. Sería exactamente la misma persona. Entonces, la nacionalidad, en la medida en que crees en que la nacionalidad tiene sentido, o la nación tiene sentido, la ubicas por los entornos culturales. No por los entornos donde respiraste por primera vez, sino donde tomaste conciencia por primera vez. Y yo tomé conciencia en Uruguay. Los olores, como el de la calle mojada cuando se seca al salir el sol. Es un olor muy particular que no lo reconozco en otros lugares. O la luz. A mí me gusta volver a Montevideo por la luz. Extraño la luz de Montevideo. Hay una limpidez que no encuentro en otros lados. Mis hijos también vienen para ver qué carajo es esa luz. El asunto es que yo aprendí a pensar, a tener conciencia, a hacer conexiones en Uruguay, y soy uruguayo. En Estados Unidos todavía me siento un tipo que viene de otro planeta. No me asimilo. Por otro lado, al irme, yo empecé una trayectoria de vida diferente a las de los que se quedaron. Son dos caminos paralelos, o divergentes, pero que no se cruzan. Estoy trabajando para un público que no existe, el del Uruguay de los años 50 y 60, y vivo un poco en una nube ficticia. Eso es el exilio.

FUERA DE FRONTERAS.

-¿Cuándo saliste de Uruguay por primera vez?

-En 1961 con una beca Guggenheim. Regresé a los seis meses, y volví a salir en 1964.

-¿Esa fue la definitiva?

-Sí. Pero no fue voluntaria. Me casé, y se fue prolongando. Mi esposa en esa época era Liliana Porter, que es argentina.

-¿Fue entonces que fundaron el New York Graphic Workshop?

-Sí. En 1965 armamos con Liliana y el venezolano José Guillermo Castillo un taller de grabado en el que nos propusimos romper las fronteras del grabado tradicional. En ese momento había preguntas que no tenían respuesta. ¿Por qué un grabado tiene que ser en papel? ¿Por qué todas las copias tienen que ser iguales? ¿Por qué tiene que ser chato? Empezamos a deconstruir sistemáticamente la técnica, y llegamos a que lo importante era poder hacer una edición y poder repetir las condiciones que generan la obra. Ahí estaba el acento, no en la obra, sino en las condiciones que la generan. Dejé la artesanía del grabado para convertirme en artista pensante.

-¿Te acercaste entonces a lo conceptual?

-Coincidió históricamente con lo que en Estados Unidos se hacía bajo la etiqueta de conceptual. Pero vivíamos relativamente lejos de Nueva York, en un pueblo de Nueva Jersey, por lo que no estábamos en un circuito de información. Y nos interesaba más cómo usar el contexto en el que estábamos trabajando para, con un mínimo esfuerzo, activar un máximo resultado. Entonces, si hubiéramos tenido que ponerle un nombre a lo que estábamos haciendo, hubiéramos utilizado la palabra arte contextual y no arte conceptual.

-¿Intentaste volver a Uruguay?

-Volví en 1969, una visita larga, para ver cómo podía engranar otra vez. Ya la dictadura había empezado. Estaba Pacheco Areco. Te paraban en la calle, te revisaban. Había libros prohibidos. Estaba muy embromado, y en Nueva York me habían ofrecido un puesto en una universidad, que al final decidí aceptar. Entonces volvimos a Estados Unidos, y nos fuimos quedando. Nos divorciamos en 1979, y me volví a casar con una norteamericana. Tuvimos hijos, y al final era toda una familia de norteamericanos. No tenía derecho a decirles que nos fuéramos a Uruguay. En Estados Unidos sigo estando de paso.

-¿Después de cuarenta años?

-Sí. Desde 1964, más de cuarenta años. Casi cincuenta. Pero extraño como loco. Después de la dictadura he tratado de venir una vez por año, o cada dos años. Por suerte en términos afectivos el reloj uruguayo es muy lento. Uno puede interrumpir una frase, volver cinco años más tarde, y completarla sin notar que ha pasado el tiempo.

CENTRO-PERIFERIA.

-Criado en la periferia, activo en el centro. ¿Cómo has vivido la relación centro-periferia?

-Todo el mundo debería educarse en la periferia. Porque te da la habilidad de hacer conexiones que en el centro no podés hacer. La periferia se basa en el ingenio. Rebuscarte para que las cosas funcionen. Y eso te flexibiliza la mente, mientras que en el centro todo está solucionado por objetos, herramientas y servicios, lo que al final te condiciona la forma de pensar. Entonces es bastante chocante pasar de una cultura de generar cosas a una cultura en la que se te limita a consumir cosas. Esto es esquemático, pero refleja la esencia del problema. Tal vez la conciencia de ese choque es lo que me llevó a no asimilarme. Filosóficamente me pone en la posición de pensar que el arte no es una forma de producción, sino una forma de dirigirse al conocimiento, una metodología para conocer, una forma de subvertir el conocimiento que existe, una forma de hacer conexiones "prohibidas", y especular con la imaginación en lugar de con estereotipos dados. Todo eso para mí viene de la periferia.

-¿Cómo fue la experiencia de curador pedagógico en la Bienal de Porto Alegre en

2007?

-Fue muy interesante. Gabriel Pérez-Barreiro, curador de la Bienal, me invitó a hacerlo. Invertimos los términos. La idea era convertir la Bienal en un instituto pedagógico que hace una exposición cada dos años. La Bienal tenía un equipo educativo muy lúcido, y logramos trabajar sin obstáculos. Hicimos algo inusitado: diseñar una bienal desde cero con el factor educativo integrado de entrada. Creo que lo logramos, ya que la Bienal terminó siendo llamada la bienal pedagógica. No fue idea nuestra, sino una reacción popular. El mejor elogio.

LIBERACIÓN LATINOAMERICANA.

-¿Cuándo apareció tu libro Didáctica de la liberación?

-Primero fue publicado en inglés por la Universidad de Texas en 2007. Después lo traduje, mal que bien, y salió en Uruguay en 2008. Luego fue reeditado en España, y recientemente una tercera vez en Colombia.

-Es un libro que parece haber tenido gran repercusión, especialmente en el ámbito latinoamericano. ¿Es así?

-No sé, puede ser. Pero hay otro factor importante. Es tan caro mandar paquetes de libros por correo que al final es más barato hacer ediciones nuevas. Así que no te puedo decir que tenga éxito...

-Es muy interesante la distinción que hacés en el libro entre arte conceptual y conceptualismo. ¿Por qué esa diferencia?

-Porque arte conceptual es una etiqueta de Estados Unidos, que se refiere a un arte posminimalista, que continuó el proceso de reducción formal que empezó el minimalismo. Aunque eso suena muy claro, no es tan claro, porque las fechas no coinciden. Como hubo arte conceptual al mismo tiempo que arte minimalista no se puede hacer ese razonamiento, ya que sería muy esquemático. El arte conceptual es un problema de estilos formales, y no de lo que realmente trata el arte en general.

-¿Y el conceptualismo?

-En América Latina hubo en realidad una estrategia de llevar información de un lado a otro sin que te jodieran, lo que después, injustamente, se trató de integrar al arte conceptual, incluso contra la voluntad de muchos artistas. Ese acento en la estrategia de comunicación, esquivando la represión de la estructura de poder, es un problema totalmente distinto al problema de cómo llegar al alma o el espíritu del arte. Ésta es en el fondo una propuesta muy oscurantista y reaccionaria. El arte no tiene alma o espíritu. Existe la eficiencia de comunicación. Cómo lograr comunicar algo sin que se pierdan cosas en el proceso de transmitir esa información, y como lograr que el que la recibe lo haga en la forma en que vos querés. Punto.

-¿El artista como comunicador?

-Sí. Por eso me interesó Simón Rodríguez, que era venezolano (antes de que existiera Venezuela). Ya en los años 20 del siglo XIX Rodríguez diagramaba sus textos de forma que reflejara su pensamiento y lo reprodujera en el lector. No le interesaba el arte, o no sabía de qué se trataba. Para él no era un asunto estético, sino puramente un asunto de solucionar el problema de la comunicación y evitar la erosión de la información. Eso me parece fundamental. Es algo que echó raíces que, aunque no las reconozcamos conscientemente -al final de cuentas nadie sabe bien quién fue Rodríguez- crearon el abono para una forma de pensar periférica, que genera otro arte. Y que al clasificarlo como arte conceptual lo disminuye, y ubica lo latinoamericano como consecuencia del arte hegemónico, y no lo es.

-¿Por eso el subtítulo "Arte conceptualista latinoamericano"?

- Sí.

EXPOSICIÓN ITINERANTE.

-¿Qué mostrás en la actual retrospectiva del Museo de Artes Visuales?

-No es una retrospectiva. Faltan obras fundamentales, como la serie de la tortura, El Memorial -que expuse en el Museo de la Memoria el año pasado- e instalaciones como las que realicé en Venecia y San Pablo. Hay cantidad de cosas que no están, y que una retrospectiva tendría que tener. La exposición sí refleja el interés de DAROS Latinamerica por coleccionar obras de un periodo de ruptura estética en América Latina. Cuando hablan de retrospectiva, siempre digo que mi primer retrospectiva fue cuando expuse en 1961 en el Museo de El País, que dirigía María Luisa Torrens. Ahí metí todo lo que tenía. En esta exposición el acento está en los años 60 y 70. Ya se mostró en Zurich, Nueva York, Zapopan, Vancouver, Bogotá y Medellín. A veces meto obras que no son de DAROS, por ejemplo aquí Living room. Depende de los espacios. De Montevideo sigue a Chile, y posiblemente a Asunción, según como esté el ambiente político.

-¿Querés agregar algo?

-Saludos a la barra.

Arte y educación

-¿Cuál fue tu formación?

-Me formé en la Escuela de Bellas Artes. Empecé en 1953. La Escuela era increíblemente académica. Mi primer maestro fue Severino Pose, y después Juan Martín y Armando González "Gonzalito", uno de los mejores profesores que tuve en mi vida. Gonzalito un día me dijo: "Me parte el alma, pero te lo tengo que decir. Vos sos expresionista, y no tengo derecho a obligarte a hacer realismo. Así que andate."

-¿Por qué elegiste el taller de escultura?

-Si hubiera aplicado a pintura no hubiera entrado a la Escuela.

-¿Tenían que hacer una prueba?

-Sí, de dibujo. Y yo era una bestia. Pose "perdía" mi examen de dibujo a mitad de año para no dañar mi promedio. Perdí Dibujo tres veces en la facultad. Gonzalito entonces me enseñó unos trucos para mular. Finalmente, gracias a él, aprobé dibujo. Gonzalito era muy dogmático políticamente (tenía un busto de Stalin en el taller aún después de la época de Kruschov) pero de una generosidad humana bárbara.

-¿Qué pasó en la Escuela?

-La Escuela era tan reaccionaria pedagógicamente que decidimos cambiarla. Pero los estudiantes de la generación esclarecida de la AEBA [Asociación de Estudiantes de Bellas Artes], Ruben Prieto y la gente que después fundó Comunidad del Sur, se graduaron al mismo tiempo, y quedó un vacío. No hubo Asociación, no hubo conexión con la FEUU. De golpe hubo un pozo. Y ahí Gonzalito empezó a hacer campaña de que yo llamara al estudiantado para rehacer la AEBA. Me decía que había cantidad de dinero del porcentaje para la arquitectura dedicado a las artes que no se estaba usando, y que había que reclamarlo. Yo era muy ingenuo, y claro, el plan era que con esa militancia se podían lograr murales al estilo mexicano. Se logró armar la Asociación de Estudiantes y nos reconectamos con la FEUU. Terminé como

secretario general de la AEBA.

-¿En que año?

-En 1956-1957. Logramos que la Escuela entrara a la Universidad. Esa fue la primera tarea. Después saqué una beca a Alemania para estudiar escultura en la Academia de Munich. Fui con pasaporte de misión oficial, era una especie de semidiplomático. El proyecto que justificaba eso era estudiar planes de estudio en Alemania. Cuando regresé, volví con conocimientos de planes de estudio de las escuelas de Ulm, Kassel y otras más convencionales. Para entonces la AEBA seguía funcionando con nueva gente. Me integré a la directiva, e hicimos la reforma del plan de estudios. Los primeros dos años, en 1960-1961, la reforma funcionó muy bien. Realmente cambiamos las reglas de juego sobre cómo pensar en arte y pedagogía. El nuevo plan estaba muy influido por María Montessori y Herbert Read. Todo el mundo admiraba a Joseph Beuys por su posición pedagógica, y de hecho era lo que nosotros estábamos haciendo en Montevideo. Nada más que era Montevideo y no Europa, y por lo tanto nadie sabía.

-¿Cómo evolucionó la Escuela?

-Cuando volví en 1969 la Escuela estaba muy mal, totalmente convencionalizada. Todavía se hacían los mismos ejercicios que habíamos desarrollado en 1961. Ocho años después se había convertido en una escuela tan académica como la que habíamos cambiado. En 1969 fui a la Escuela y tuvimos un encontronazo bastante fuerte. Hubo un choque. Junto con otra gente quería armar un taller de pedagogía del arte, pero no nos dejaron realizar el proyecto. Me irradiaron un poco porque me había ido a Nueva York. Después no sé qué pasó. Cuando en Estados Unidos hablaba de lo que habíamos hecho en Montevideo la gente babeaba. Cuento esto porque en Nueva York, cuando empecé a enseñar, me basé en la experiencia de la Escuela, y seguí, sigo en la misma. Con el correr de los años fue cada vez más claro que el asunto del arte estaba en formular problemas interesantes, solucionarlos de la mejor manera posible, y encontrar la manera de comunicarlo. Esa fue la base de la enseñanza en mi departamento en la Universidad de Nueva York, y todavía creo en eso. Creo que evolucioné, pero sin eso no sería quien soy.

Tupamaros

-Un pasaje de Didáctica de la liberación fue interpretado como que tú considerabas la toma de Pando por los tupamaros como una obra conceptualista. ¿Fue esa tu idea?

-No. No fue tan esquemática. Esa interpretación fue hecha por los que en realidad no leyeron el libro. Los analfabetos me simplificaron.

-¿Cuál fue tu razonamiento?

-Lo que digo es que varias de las operaciones de los tupamaros, a diferencia de las de otros movimientos guerrilleros, iban más allá de la eficiencia militar, ya que tenían elementos que terminaron siendo estéticos. Que es otra cosa.

-¿Por ejemplo?

-En la operación de Pando podían haber participado dos mil tupamaros -si existían tantos-, ir como un batallón, ocupar Pando, y se acabó. Ese es el esquema militar, y si las condiciones son propicias ganás. En cambio lo que los tupamaros armaron fue casi una obra de teatro. Cada "actor" tenía un sub-actor que podía tomar su lugar si no aparecía. Todo fue basado en una experiencia teatral. Y cuando pensaba en eso no sabía que Mauricio Rosencof estaba metido en la operación. Quedó claro que tras la procesión fúnebre había un diseño muy cuidadoso que era paralelo, similar, a lo que haría un artista. Es claro que los tupamaros no querían hacer una obra de arte.

Lo que querían era hacer relaciones públicas. Ganar el afecto, la simpatía popular, con recursos que cayeran bien. Es mucho más crudo que hacer una obra de arte. Había mucho arte que pasaba al campo de la política. Lo que me interesaba no era sólo que había una frontera entre arte y política que estaba identificada y tratando de ser deconstruida por los artistas, sino que del lado político también había un reflejo, un contra-acto, que atacaba la misma frontera. En este caso por los tupamaros. El grupo argentino Tucumán Arde fue otro ejemplo.

-¿Cómo definís el arte entonces?

-En esa época se trataba, y aún se trata, de que la palabra arte era muy cerrada, muy estrecha, y encerraba conceptos que no se podían expandir. Estoy buscando formas de -sin perder lo que el arte te permite hacer- ver como podés expandirlo y llevarlo a ser una cosa vital, creativa, cotidiana, de buena calidad. Reconozco que esa posición es sesentista, típica de la ideología de los años 60, pero a mí no me importa si la cosa es pasada, fuera de moda o no. Me importa si la idea mantiene su validez. Y para mí la mantiene. No es un problema de nostalgia del pasado, sino que mientras sigamos pensando en túneles disciplinarios, de los cuales el arte es uno, no vamos a poder Conocer (con mayúscula) el universo de la forma en que debiéramos conocerlo. Y al ser la palabra arte como un recipiente privilegiado, elitista, lo que se está permitiendo es que algunos puedan ser artistas y otros no. Como artistas tenemos un monopolio de actividad a la que no permitimos que otros accedan. En términos sociales y políticos eso para mí no es aceptable. Si es del 60, bienvenido.

-Luego de que se publicara el libro, accedió a la presidencia José Mujica, dirigente histórico del MLN. ¿Ves en su gestión algo que pueda ser interpretado como una "obra"?

-No creo que un presidente tenga ese poder.