

K



LUIS CAMNITZER

Artist



LUIS CAMNITZER
muestra antológica



9 de mayo al 25 de agosto 2007 / Sala I

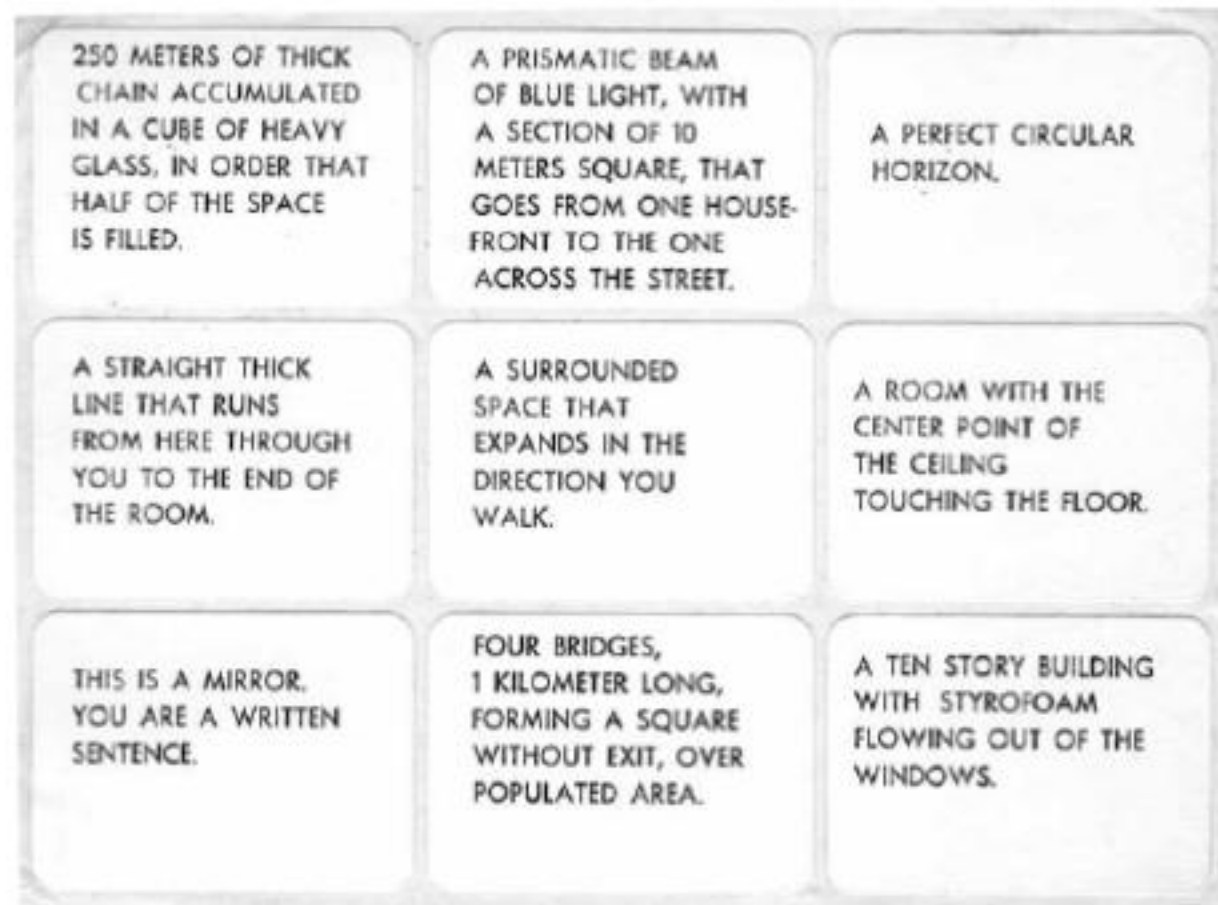
Camnitzer (1937, uruguayo) comienza una carrera que terminará triunfando en la Bienal de San Juan, con una obra tristemente conceptual, que recibe el premio a la gratuidad y al esnobismo (...)

Marta Traba, Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970.



Máquina de escribir (1959), yeso, destruida, última obra como estudiante en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Montevideo.

MANIFIESTO



Etiquetas adhesivas (1966), exposición por correo del New York Graphic Workshop.



App. 0.5 Cubic Meters of Air Stretched into a Prism (Aprox. 0,5 metros cúbicos de aire estirados a ser un prisma) (1967). Instalación Loeb Center, New York University, New York.

Presumo de ser un artista revolucionario. Tengo una visión del mundo y la misión de ponerla en efecto. Quiero eliminar la explotación del hombre por el hombre, lograr una distribución equitativa de tareas y bienes, construir una sociedad justa, libre y sin clases.

Para lograr mi ideal tengo que comunicarme con la mayor cantidad de público posible, algo que solamente puedo lograr con una gran producción y un buen sistema de distribución de mi obra. La obra no puede quedar reducida a unos pocos ejemplos artesanales exhibidos esporádicamente.

Para llegar al público que quiero convertir a mis ideas necesito medios de producción que hagan mi tarea lo más eficiente posible.

Necesito, también, mano de obra contratada que pueda trabajar en aquellas partes que no requieren mi esfuerzo creativo y que se puedan ejecutar bajo mis instrucciones.

Con pocos medios económicos a mi alcance para la adquisición de equipo y maquinaria, me veo forzado a utilizar mi ingenio. Tengo que buscar ocasiones que me favorezcan, aprovecharme de errores ajenos, regatear precios. En otras palabras, tengo que actuar con más inteligencia que aquellos que seguramente se aprovecharían de mí en caso de un descuido.

La misma situación económica me impide contratar ayudantes al salario que se merecen. Tengo que pagar lo menos posible, alargar las horas de trabajo y lograr un máximo de productividad con un costo mínimo. Si en este proceso me llegara a sobrar dinero, lo debo invertir en más y mejor equipo, y en el empleo de más gente bajo las mismas condiciones.

El mayor obstáculo para la difusión de mi obra es la competencia.

Hay otros artistas que con ideas parecidas a las mías y con otras, interfieren con mi posible contacto con el público. El público gasta dinero en obra que no es la mía. Con ello distrae su atención de las metas revolucionarias de mi obra y el dinero mal invertido no me permite mejorar mis condiciones de producción. Tengo que lograr imponer mi obra por encima de estos obstáculos.

Obviamente no puedo eliminar físicamente a los artistas que compiten conmigo. Pero sí puedo tratar de desprestigiarlos, de crear rumores, de enemistarlos con sus galeristas, y en general, de sabotear sus canales de difusión. Con algo de suerte y un poco de manipulación podré, entonces incorporar esos canales de difusión de obra al mío, asegurando mi preeminencia en el público.

Mis ventas incrementarán, con lo cual podré, adquirir más y mejores medios de producción y contratar más ayuda. Podré, considerar la posibilidad de acceder a nuevos públicos, crear incluso un mercado internacional para mi arte. Con ello, el día que mis ideales revolucionarios se hagan realidad estará al alcance de mi mano.



El artista durante el proceso de montaje en sala I.



Conversatorio con el artista. Videoteca MADC, Mayo 2007.



Asedios Críticos. 28 junio 2007. Sala I.



Inauguración. 9 de mayo del 2007, sala 1 del MADC.



Vistas parciales de Sala 1

EL GENIO DEL ARTISTA (1977)

El genio del artista es definido por el público a quien el artista elige-para definirlo como genio. Un error en esa elección en un solo espectador puede crear la diferencia entre ser un genio o solamente casi un genio. El asesinato de ese espectador en particular es la forma más simple y directa para convertirse en un genio total e indiscutible.

El primer problema que encara el artista es, por lo tanto, la identificación del o de los disidentes. Es concebible que se podría desarrollar un mecanismo el cual, reaccionando frente a cambios epidémicos de carga eléctrica provocados por la desaprobación del espectador, lo o los identificara. También es concebible que esos mismos cambios eléctricos pudieran activar otro mecanismo que pudiera envenenar a los disidentes por medio de alguna sustancia de acción lenta y que no deje rastros. Estos mecanismos podrían estar discretamente integrados a la obra de arte, sin causar sospechas de ninguna especie. Una obra de arte de esta naturaleza funcionaria satisfactoriamente siempre que el público discrepante sea relativamente pequeño. Una gran cantidad de disidentes--y por lo tanto de muertes--llamaria la atención y podría ayudar a ubicar la fuente de eliminación. Esto podría llevar a acciones judiciales en contra del artista por un lado, y a la baja del precio de la obra de arte en el mercado por otro.

Otra forma de encarar el problema es de educar en lugar de matar. Este proceso es muy posible, legal y satisfactorio. Permite el uso de métodos de publicidad selectiva, es decir la selección de un público favorablemente predispuesto a la obra, a través de canales de difusión precisos. Obviamente al usar una revista de arte como vehículo, un gran porcentaje de público desinteresado queda descartado de antemano. Solamente aquella gente directamente desinteresada en la obra es la que habría que identificar. Pero, incluso trabajando con este público restringido, los costos de una campaña promocional son suficientemente altos como para, en general, poner esta idea fuera del alcance del artista. E incluso, aun si los fondos estuvieran disponibles, el artista tendría que tener profundos conocimientos sobre la dinámica de la opinión pública, la creación de necesidades artificiales, la formación de gustos y los métodos de psico-manipulación.

Si un artista tuviera estos conocimientos, los podría poner a su servicio incluso sin la disponibilidad de fondos económicos. Los conocimientos podrían estar concentrados en la obra misma. Se estaría trabajando a una escala más modesta, pero no menos eficiente. La obra de arte misma educaría a la opinión pública en su propio beneficio a través de lo que genuinamente se podría llamar un proceso pedagógico. Los disidentes quedarían reducidos a un mínimo y, como ventaja secundaria, aparecerían las posibilidades económicas para montar una campaña publicitaria en otro momento.

De lo que antecede podemos concluir que hay tres posibilidades para establecer con éxito el genio de un artista. Ninguna de estas posibilidades funciona por si sola, pero una combinación inteligente y equilibrada de las tres puede ser satisfactoria. Las tres formas son:

- 1) La creación de obras de arte que eduquen y formen a su propio público.
- 2) El uso racional e inteligente de la publicidad selectiva.
- 3) El asesinato limpio y sin rastros del espectador disidente a través de un dispositivo imperceptible.

1) Creo que mi obra en general, y especialmente en este caso particular guía y educa a su propio público en los términos que ya hemos discutido.

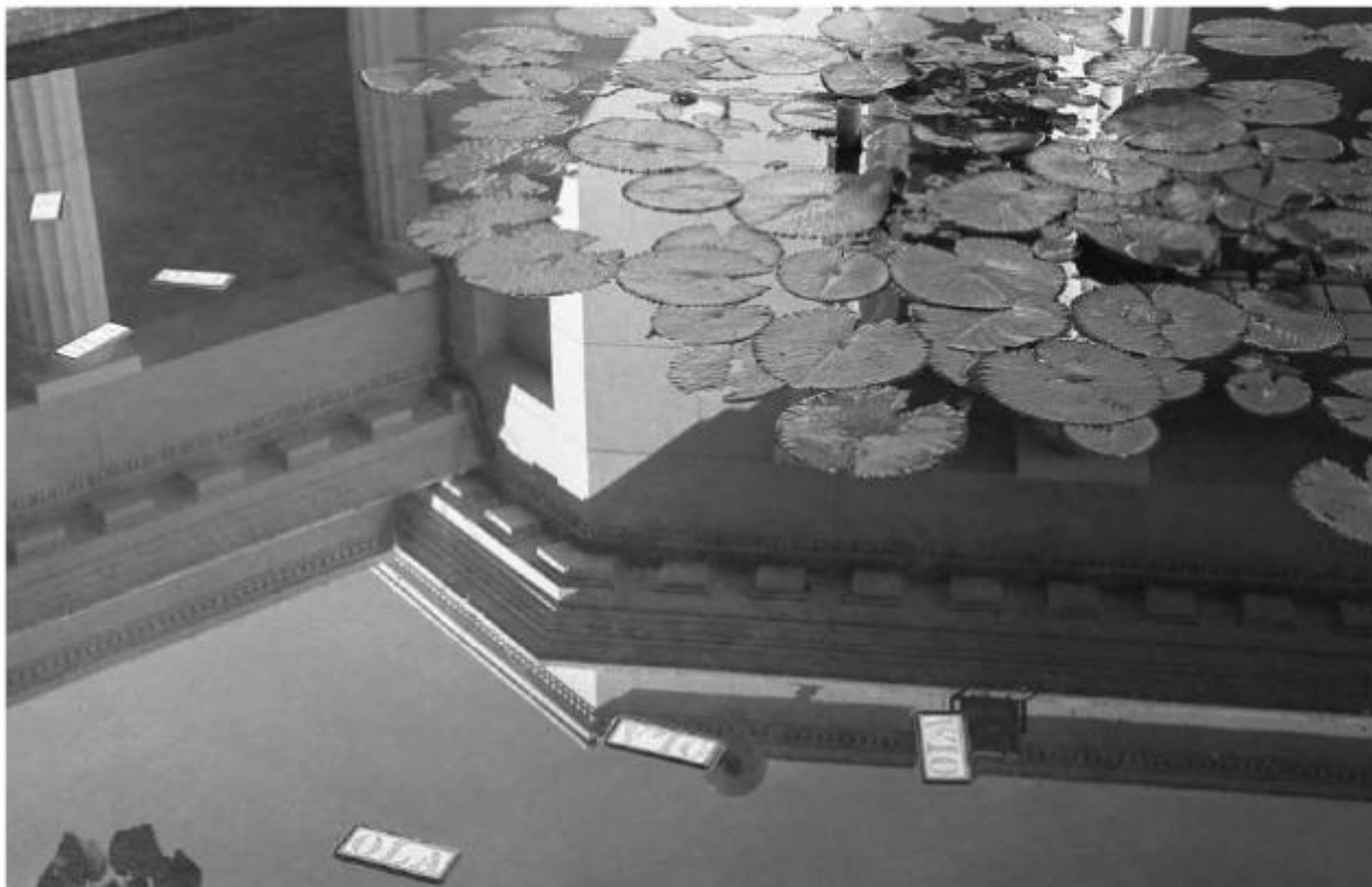
2) Creo que al publicar esto en esta publicación, estoy haciendo un uso racional e inteligente de los métodos de publicidad selectiva, dado que me estoy dirigiendo a un público que ya está a favor mio.

Luis Camnitzer, 1977.



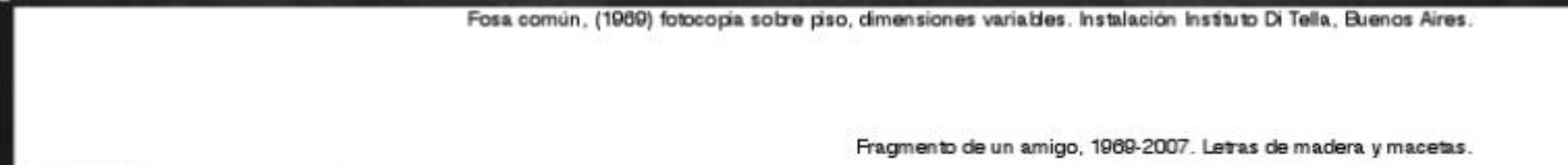
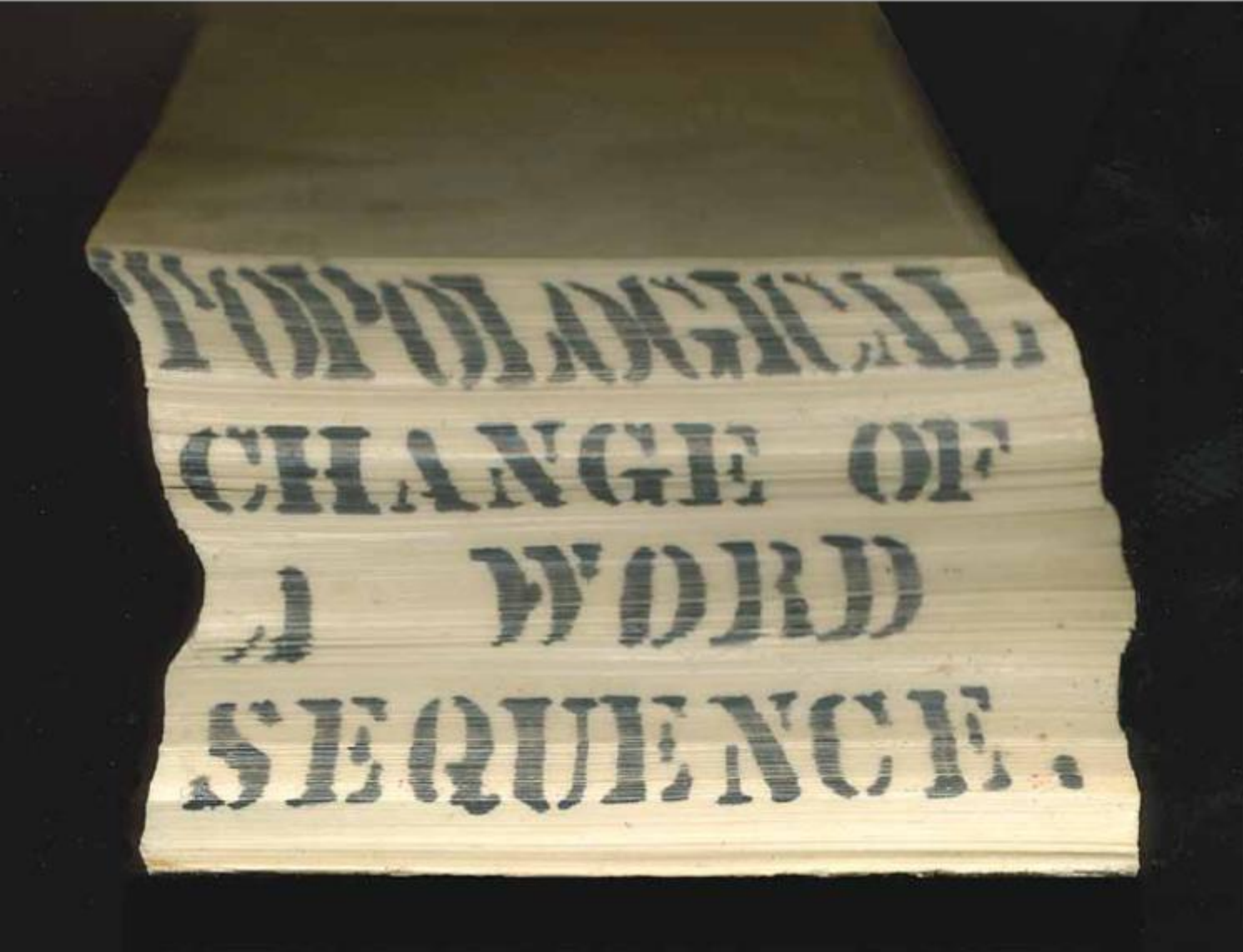
4 exposiciones por correo, 1969.

Olas, 1969, fotocopias sobre madera en estanque, dimensiones variables. Instalación Museo de Bellas Artes, Caracas.





Fosa común, (1999) fotocopia sobre piso, dimensiones variables. Instalación Instituto Di Tella, Buenos Aires.



Fragmento de un amigo, 1989-2007. Letras de madera y macetas.



REALISMO (1977)

El universo contiene un gran número de átomos, pero es un número finito, limitado. Este hecho, científicamente probado, determina que la materia formada por esos átomos también sea limitada.

No es casual que una vez que este hecho fue probado, hubieron cambios de actitud en muchas manifestaciones culturales. En la misma Historia del Arte súbitamente aparece el collage, el objet trouvé, y la reutilización de materiales ya usados. Con esta actitud se aumentó la disponibilidad de materia para la fabricación artística.

Si hubiera una réplica de todos los objetos existentes, esta disponibilidad aumentaría aun más. Desgraciadamente esto es imposible dado que, por definición, no existe materia suficiente para duplicar el Universo.

El advenimiento de la fotografía y de las técnicas derivadas de ella parece solucionar parcialmente este problema. No podemos duplicar el Universo materialmente, pero lo podemos duplicar en imagen.

La documentación precisa de todos los objetos existentes en el Universo ayudaría a aliviar la eventual crisis ocasionada por la disponibilidad limitada de materia. La conciencia de esta crisis desarrollará nuevas pautas estéticas, más acordes con la verdad de la realidad en que vivimos.

Producirá un arte realista en el verdadero sentido de la palabra.

Esto es un espejo, usted es una frase escrita, 1966 - 1973
aluminio grabado y espejo.





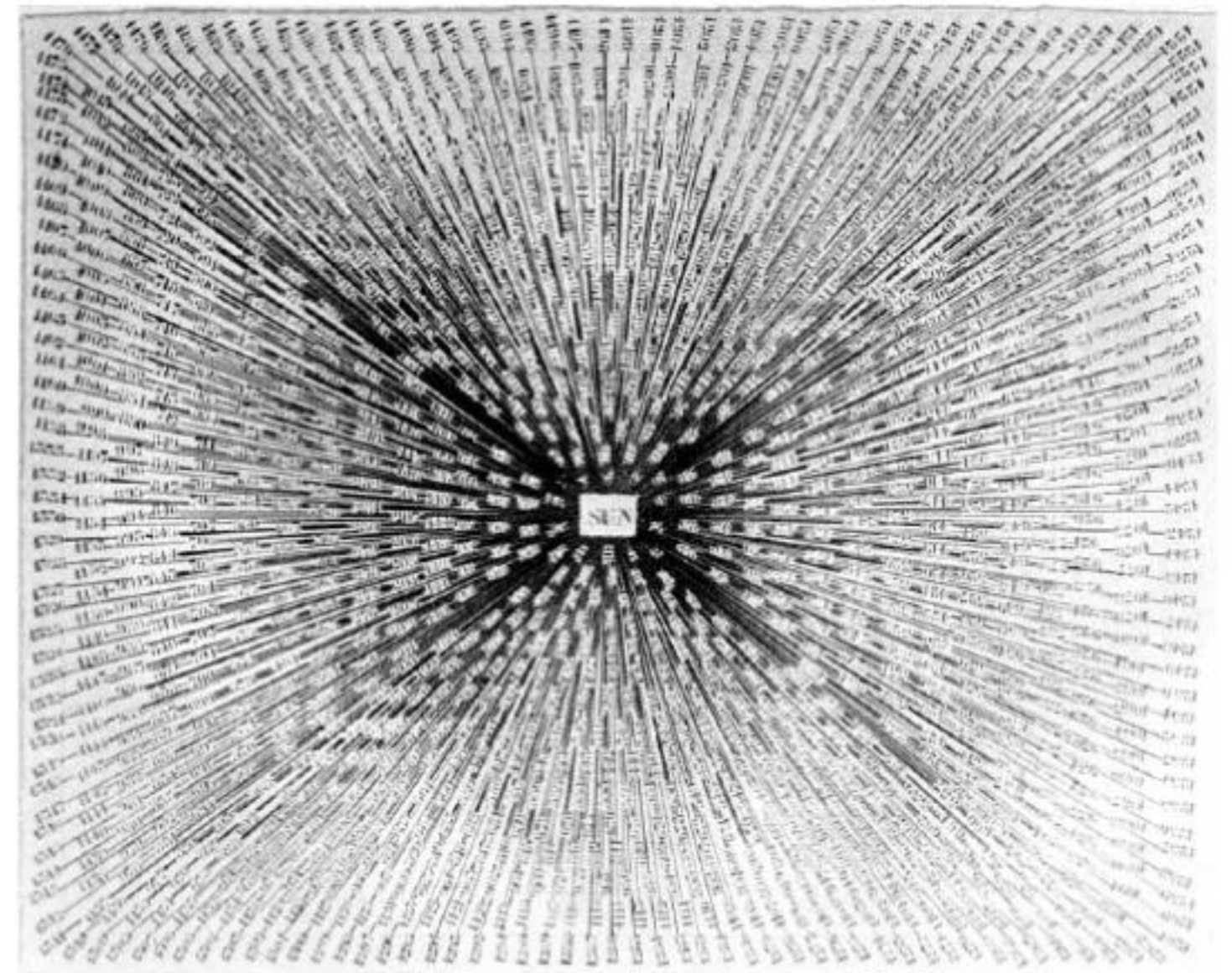
Leftovers (Restos) 1970, cartón, gasa, anilina y tinta, unidades de 30 x 60 x 30 cm. Instalación Paula Cooper Gallery, Nueva Cork. Colecciones Yeshiva University, New York, y Tate Modern, Londres.



Firma por centímetro (1971-73), serigrafía y lápiz sobre papel.



Firma por tajadas, 1971-2007
papel troquelado con láser.



The Infinite Rays of the Sun (Los infinitos rayos del Sol) (1975-78), lápiz sobre papel.



PINTURA ORIGINAL

SUPERFICIE: CMS² 50908

MATERIALES: \$8.36

MANO DE OBRA: \$153.00

CONCEPTO: \$5000.00

FIRMA: \$160.75

COMISION DE GALERIA: \$5322.11

FECHA: MAYO 6, 2007

TOTAL: \$10644.22

[Handwritten signature]

CMS. 18

CONSTANCIA

Expositor: **LUIS CASAPRER, Maestro pintor**
 Artista: **Pintura en panel del Sr. Arturo Pratges Insuarez**

Por este medio se declara que el Sr. Arturo Pratges Insuarez, autor del presente cuadro, se encuentra en posesión de 7000 (7 mil) cms² de pintura en panel de 100 x 70 cms.

Por la mediación de este 2^o medio se declara que el Sr. Luis Casaprer, autor del presente cuadro, se encuentra en posesión de 7000 (7 mil) cms² de pintura en panel de 100 x 70 cms.

Hecho en San José, a los 06 días del mes de mayo del 2007 año.

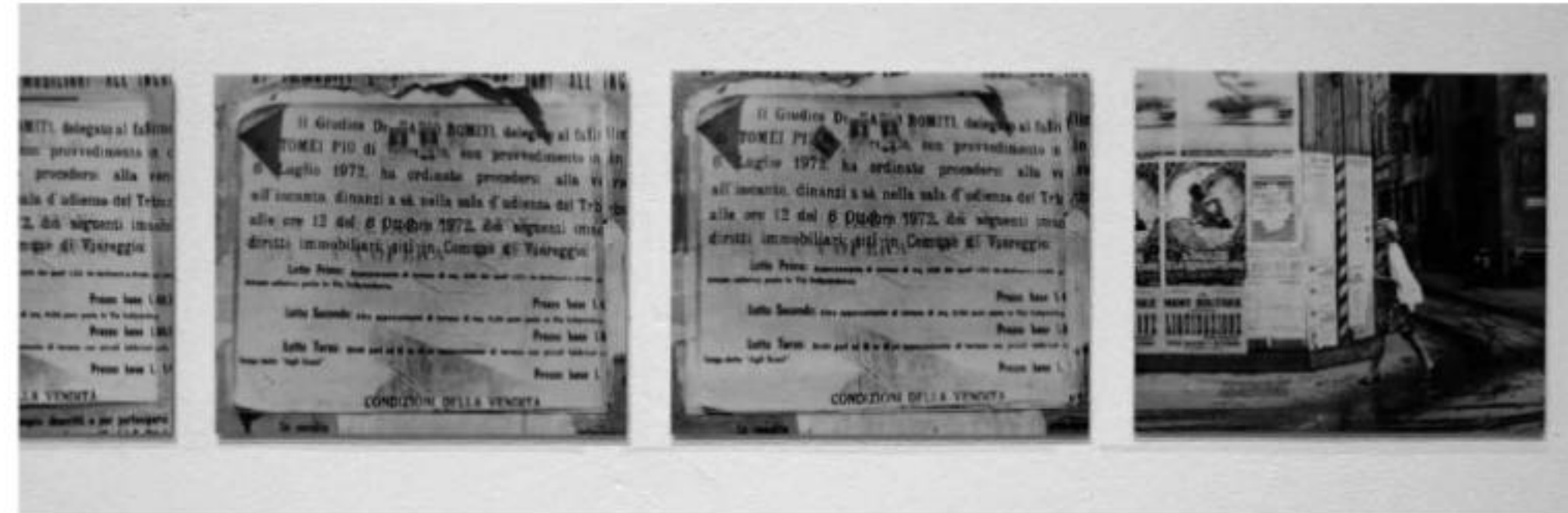
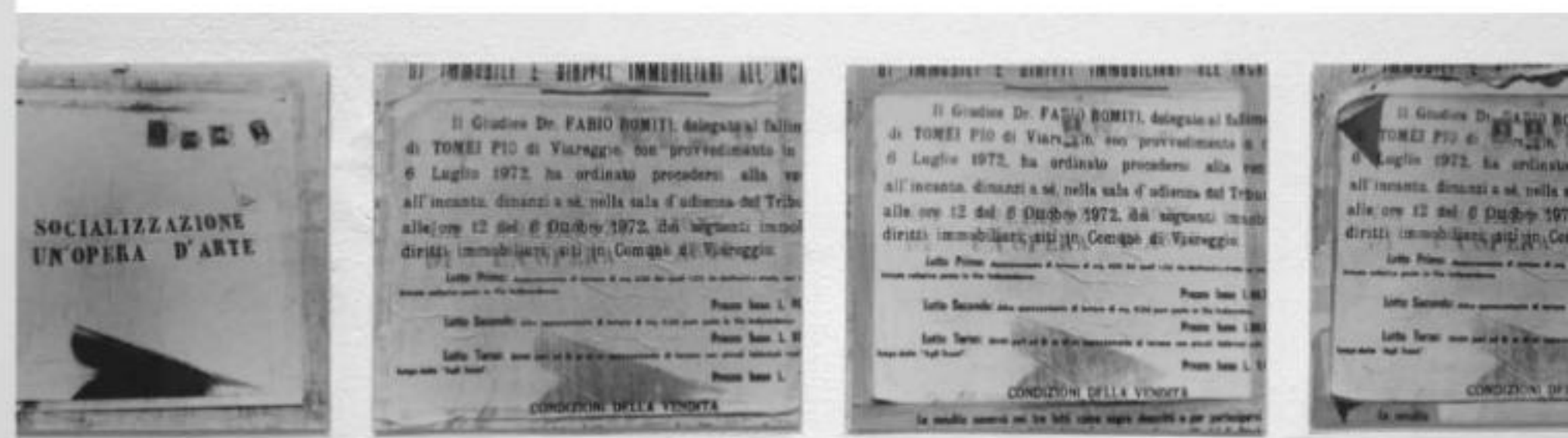
[Signature]

Luis Casaprer
 Galería MACO

Pintura original, 1972-2007.



La colección de arte, 1972-1984.



La socialización de una obra de arte, 1972 fotografía.

INSPIRACIÓN (1978)

Se me ha preguntado bajo que circunstancias se me ocurre una idea. El proceso es aproximadamente como lo describo a continuación:

Mi pulso pierde velocidad hasta que ya no lo puedo ubicar. Mi cuerpo me produce la sensación de disolverse lentamente hasta que se convierte en imperceptible. La luz suavemente va perdiendo intensidad y la realidad exterior adquiere un tono más cálido, un velo sutil como producido por el uso de anteojos de sol anaranjados. El suelo aparenta perder su horizontalidad, pasando a un plano inclinado de aproximadamente 8 grados.

A partir de este momento me siento como sobre un colchón de aire, no tocando el suelo a causa de una separación mínima. Se produce un relajamiento total, nada conocido ni recordado ocupa mi espacio interior. Después de un lapso de tiempo inmedible, el lugar donde uno supone el cielo se tensa. El aire vibra a causa de sonidos extraños, aunque no sin melodía.

La zona por encima de mí comienza a oscurecerse más y más, aisladamente de la luz que me rodea. La oscuridad se intensifica y define una línea como de rajadura que toma una luminosidad insoportable, mientras que el sonido aumenta de volumen adquiriendo calidades de fanfarria. Árboles que no veo detrás de mí temblan levemente y murmuran. La rajadura se abre y chorros de configuraciones inmateriales fluyen y se desparraman en un bailoteo glorioso inundando todo con rayos de luz rosada y turquesa.

Una forma se separa del grupo, no la puedo ver, pero de golpe siento una leve presión en mi hombro izquierdo y un aura perfumada. El lóbulo de mi oreja se mueve gracias a una pequeña brisa. Tengo la sensación de que algo se está formando, algo que conecta mi ombligo con mi cerebro.

Súbitamente puedo leer una idea dentro de mí. Vuelvo a ser yo mismo, la realidad recupera su forma, como si nada hubiera sucedido.

Nadie me creerá que estas son las circunstancias bajo las cuales se me ocurren las ideas. Parecería increíble que todo esto suceda cada vez que se me ocurre algo. El escepticismo está justificado. En realidad solamente me sucedió una vez, cuando tuve la idea de escribir esta explicación.

Luis Camnitzer. 1978.



A ... Covering the Word..., 1973
aluminio grabado.

¿Es esta porción de la pared un reflejo perfecto de la pared de enfrente o es real? La reacción primera frente a estas posibilidades tiene tres argumentos en favor de que sea real y no un reflejo perfecto: 1) Se supone que este ambiente tiene que tener una pared en este lugar para definirlo como ambiente. 2) No se percibe una superficie pulida, ni sus límites, elementos que tradicionalmente definen a un espejo como un espejo. 3) No percibimos nuestra imagen en el reflejo.

Es interesante notar que tendemos a aceptar el reflejo de un espejo como la forma de reproducción más exacta del objeto original reflejado. Más exacta aún que una fotografía de altísima definición. Sin embargo, definimos un reflejo en base a las limitaciones que convierten al reflejo en una réplica imperfecta del objeto. La interferencia de la imagen del observador, la conciencia de la superficie reflejante tanto en tamaño como en calidad, son obstáculos burdos en contra de un reflejo perfecto. Pero preferimos descartar la posibilidad de un espejo perfecto antes que aceptar la existencia de un ambiente sin una pared en el lugar esperado.

Un cambio en los ángulos de reflexión y el uso de espejos intermediarios podrían lograr la desaparición del reflejo del observador en el espejo observado, logrando un reflejo limitado al área deseada. Un espejo suficientemente grande podría eliminar la percepción de los límites que sirven de referencia para definir la superficie reflejante. Un control en la iluminación podría eliminar los brillos. La pared necesaria para la definición de nuestro ambiente podría estar ubicada detrás de la superficie reflejante.

Los argumentos en contra de que esta porción de la pared sea un reflejo perfecto no son demasiado fuertes. Para saber la verdad no queda otra alternativa que comparar, centímetro por centímetro, lo que vemos aquí con la porción correspondiente en la pared opuesta.

¿Es esta porción de la pared un reflejo perfecto de la pared de enfrente o es real? La reacción primera frente a estas posibilidades tiene tres argumentos en favor de que sea real y no un reflejo perfecto: 1) Se supone que este ambiente tiene que tener una pared en este lugar para definirlo como ambiente. 2) No se percibe una superficie pulida, ni sus límites, elementos que tradicionalmente definen a un espejo como un espejo. 3) No percibimos nuestra imagen en el reflejo.

Es interesante notar que tendemos a aceptar el reflejo de un espejo como la forma de reproducción más exacta del objeto original reflejado. Más exacta aún que una fotografía de altísima definición. Sin embargo, definimos un reflejo en base a las limitaciones que convierten al reflejo en una réplica imperfecta del objeto. La interferencia de la imagen del observador, la conciencia de la superficie reflejante tanto en tamaño como en calidad, son obstáculos burdos en contra de un reflejo perfecto. Pero preferimos descartar la posibilidad de un espejo perfecto antes que aceptar la existencia de un ambiente sin una pared en el lugar esperado.

Un cambio en los ángulos de reflexión y el uso de espejos intermediarios podrían lograr la desaparición del reflejo del observador en el espejo observado, logrando un reflejo limitado al área deseada. Un espejo suficientemente grande podría eliminar la percepción de los límites que sirven de referencia para definir la superficie reflejante. Un control en la iluminación podría eliminar los brillos. La pared necesaria para la definición de nuestro ambiente podría estar ubicada detrás de la superficie reflejante.

Los argumentos en contra de que esta porción de la pared sea un reflejo perfecto no son demasiado fuertes. Para saber la verdad no queda otra alternativa que comparar, centímetro por centímetro, lo que vemos aquí con la porción correspondiente en la pared opuesta.

EL MATERIAL Y SU IMAGEN (1978)

Un tema que desgraciadamente nunca ha sido estudiado por la ciencia y ha sido, quizás, rozado marginalmente por la ficción, es la relación entre los materiales y las imágenes. El problema se convierte en particularmente interesante una vez que las imágenes representan a los materiales o sea al establecer una correlación precisa entre un material y su imagen correspondiente.

Es notorio que un material es discontinuo, que existe un espacio intermolecular. Es sabido también que entre los materiales sólidos no existe la perfección estructural. El material sólido más perfecto llega a tener un mínimo de 100 dislocamientos por milímetro cuadrado analizado.

Por otra parte tenemos que la imagen es, por definición, continua, es un campo de unidades de información sin quiebres, y es estructuralmente perfecto. No hay dislocamientos estructurales en la información, lo cual no significa que no existan errores, pero los errores son un elemento relativo que solamente aparece en el acto de correlación, o sea que no es estructural.

Antes de seguir adelante con este análisis, tenemos que diferenciar entre dos clases de imágenes: la que denota al material y la que lo documenta. La que denota al material es la imagen que nos permite percibir al material mismo, es la imagen "del" material, es la que vemos cuando miramos al material en sí. La que documenta es la representación del material, es una imagen "con respecto" al material. Ambas clases de imágenes nos presentan problemas sumamente sugerentes al intentar el hacer una correlación de series contiguas entre imagen y material.

Si el análisis precedente y trabajando intuitivamente, uno supondría que la correlación entre un material y su imagen es perfecta y es con esta presunción que de hecho nos manejamos en la vida cotidiana. ¿Pero que sucede si la correlación se estudia más precisamente? En el caso de la imagen que denota al material tenemos que si bien (aceptando una generalización cualitativa) cada molécula tiene su correlación en la imagen, los espacios intermoleculares no están representados. Dado que la imagen es continua, es obvio que hay más moléculas en la imagen que en el material que la origina. La magnitud de la discrepancia está en relación inversa a la densidad del material.

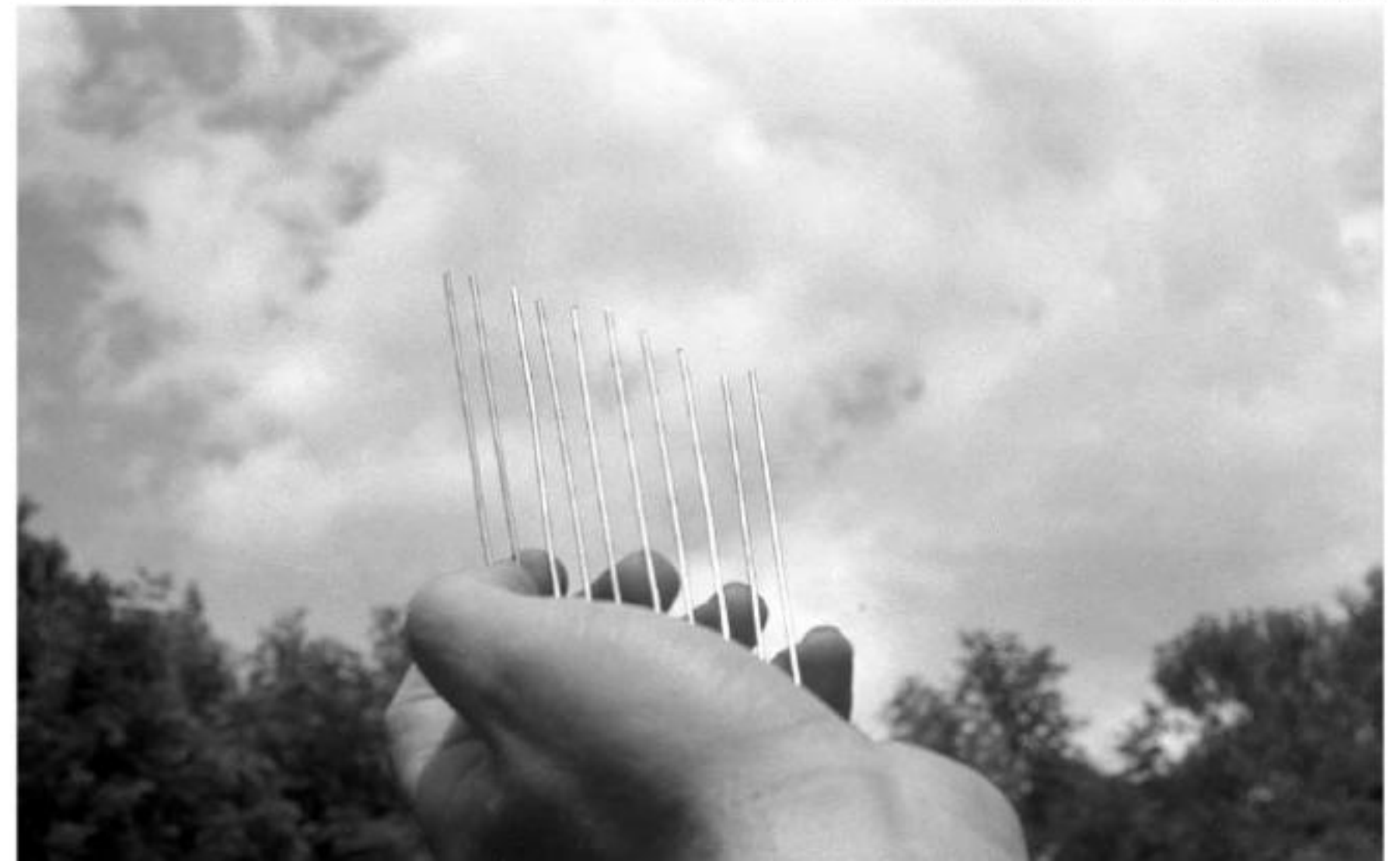
En el segundo caso, el de la imagen que documenta, tenemos que el material portante de la imagen es en general distinto al material documentado. Aquí el problema se complica dado que hay dos series de espacios intermoleculares, generalmente desfasados, y las moléculas representadas no coinciden generalmente con las moléculas reales (aunque se acepte como si coincidiera en virtud de la generalización cualitativa ya mencionada).

El corolario de todo esto es importante por sus implicancias para la documentación en general y también para varias modalidades del arte: Para una documentación más precisa de un material, si no se quiere usar la imagen denotada por el material (o sea el material mismo como en el caso del "collage"), hay que usar el mismo material como portante de su información, documentando encima. Como ejemplo específico: si un artista quiere representar un ladrillo, la información será más precisa si la imagen del ladrillo es pintada sobre un ladrillo y no sobre una tela. Sería incluso aún más precisa si el ladrillo usado es el mismo que se está representando, pero esto desgraciadamente no siempre es posible.

Luis Camnitzer, 1978.



El descubrimiento de la geometría (1978), fotografía digitalizada, 2006, dimensiones variables.
La invención de la lluvia (1978), fotografía digitalizada, 2006, dimensiones variables.



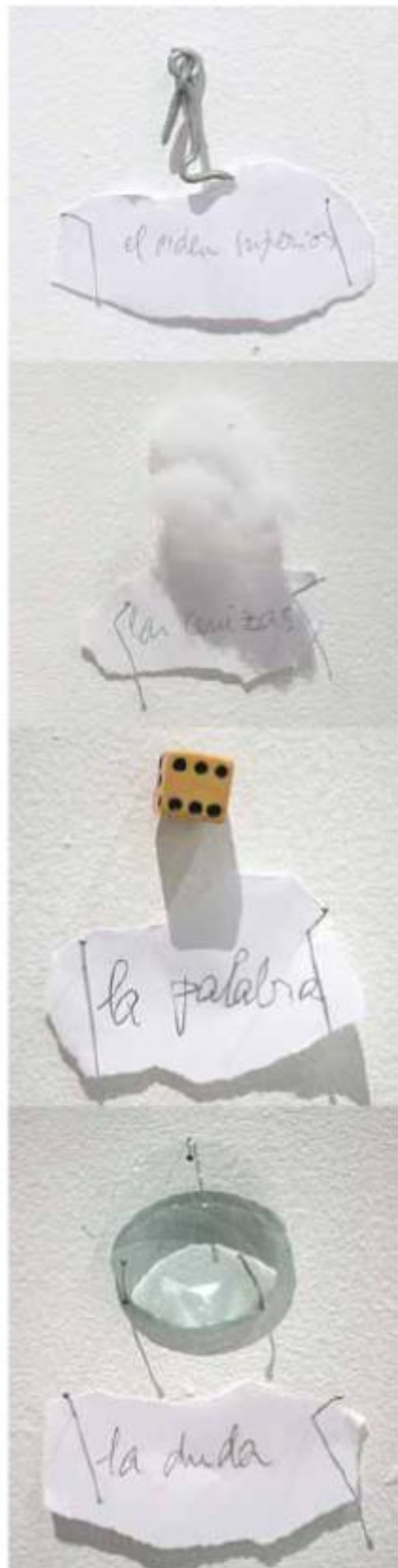


La invención de la rueda (1979). Versión digital (2008), dimensiones variables.

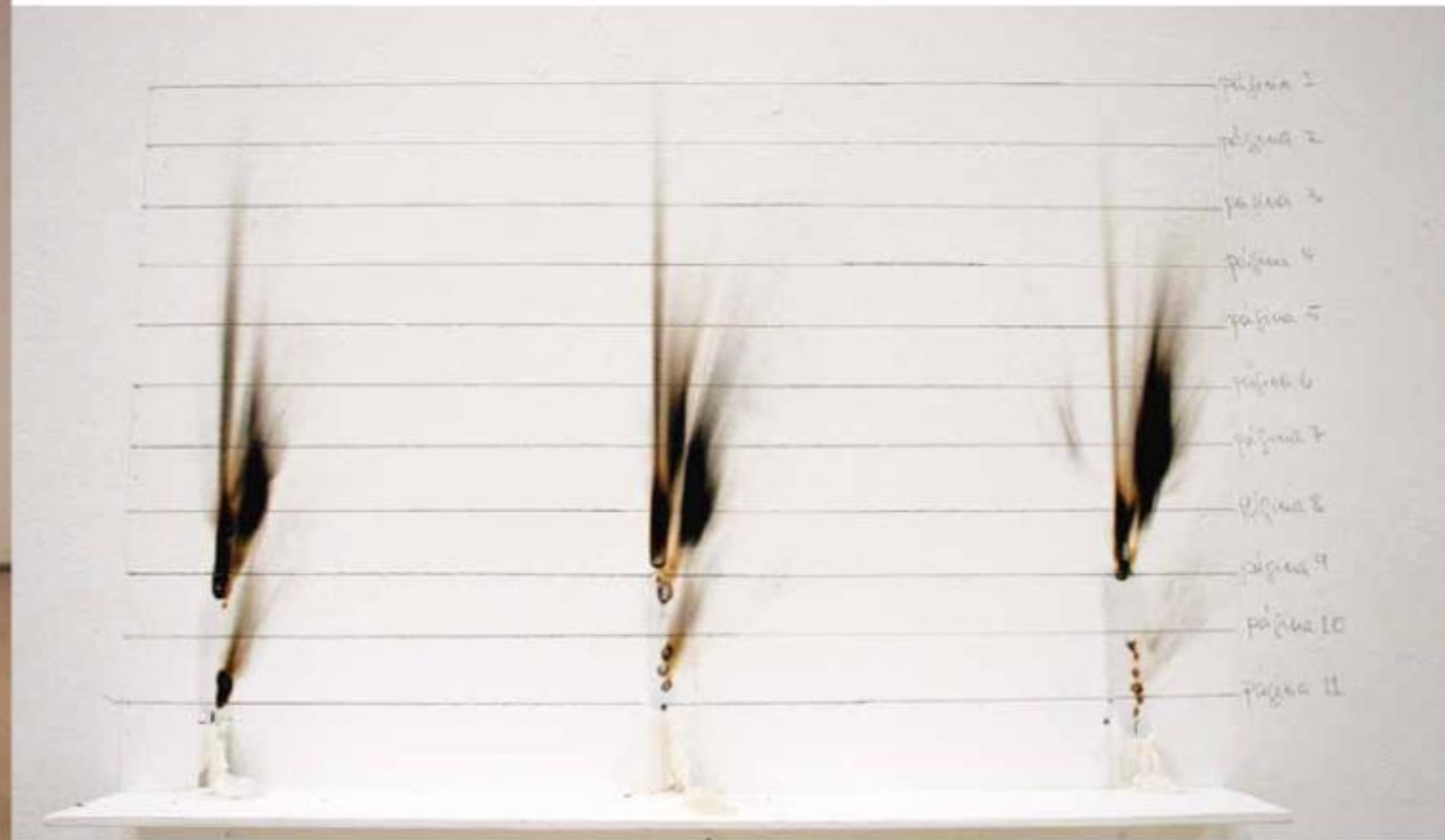
El Paisaje como actitud (1979) versión Mario Sagradini, versión digital (2008), dimensiones variables.



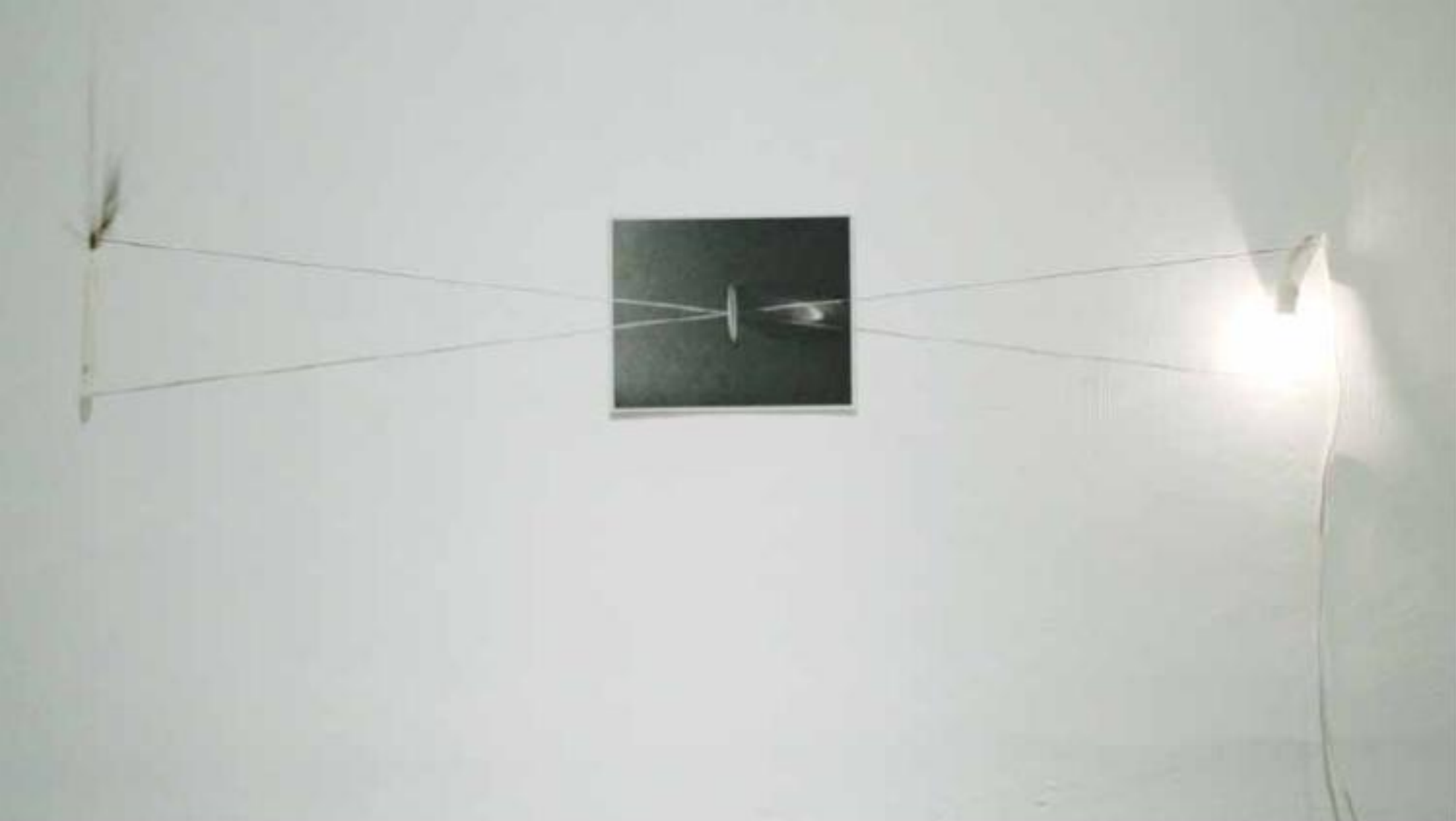
Mona Lisa / Marcel Duchamp, 1978
fotomontaje (digitalizado, 2008).



Objetos arbitrarios y sus títulos, 1979.



El libro del tiempo, 1979. Velas y lápiz.



La lección de óptica, 1980. Fotografía laminada, vela y lámpara.



Preguntas y respuestas (diálogo bajo hipnosis), 1980, fotografía.



Murió satisfecho..., 1980. Fotografía retocada.

Mamá, no tengas miedo. Mamita, estaré en casa cuando llegue allí, sólo quiero que lo sepas/ A mi familia y mi madre y mis tres preciosas hijas., las quiero mucho. Las quiero, a todas. Fuerza nena. Te quiero para siempre. Fuerza, y los quiero a todos. Los quiero, los quiero. Eso es todo. Pido al Señor que los bendiga a todos. Tammy, Irene, Betty, Dan, Judy - los quiero a todos. Y Jack, gracias. A mi familia, los quiero a todos. Cuidense. Los quiero a todos. A todos. Que mi hijo sepa que lo quiero. Cuidate. Los quiero. Mamá, fuerza! Mi amor, te quiero. Sean fuertes y cuidense. Gracias por estar ahí. Quiero a mis hijos. Quiero a mi familia. Díganle a mi familia que los quiero a todos y que los veré en el Cielo. Fuerza. Te quiero. Te quiero. Es mi hora. Los quiero a todos. Celina, te quiero. Los quiero a todos y nos veremos del otro lado. Mantengan la frente en alto y sean fuertes. Los quiero a todos. Me habré ido en la carne, pero siempre quedará con ustedes en mi espíritu. Los quiero Me van a hacer falta. Los quiero. Los quiero a todos, Díganle a Mamá que la quiero. Aun si muero mi amor por ti nunca morirá. Los quiero a todos. Los quiero a todos, mucho. Muchas gracias. Te quiero. Dale mi amor a todos. Dale mi amor a todos, OK? Los quiero Mamá y Papá, y a toda mi familia. A ti Irene, gracias. Los quiero a todos. Los quiero mucho. Y a mi familia, los quiero y los veré en el Cielo. Espero que todos estén en paz. Hoy recibo la mía. Los quiero a todos. Dejo mi amor aquí; nunca dejaré de quererlos. Mi amor se queda aquí. Y solamente quiero decirle a Mamá que la quiero y que la veré en el Cielo. Te quiero Earline, y a todos mis amigos que me apoyaron. Me siento bendecido

quiero a todos, y eso es todo. Los quiero a todos. A mi familia, que me mantuvo fuerte, le doy mi amor. Solamente quisiera decirle a mi familia que los quiero mucho, y sé que ellos me quieren. Díganle a Mamá que la quiero. Los quiero a todos. Díganle a mi madre que la quiero y que continúe conmigo. Adiós a mi familia; los quiero a todos. Te quiero, Papá mis queridos, les extiendo mi amor imperecedero. Ustedes me trajeron aquí para ajusticiarme, no para dar un discurso. No tengo últimas palabras. Estoy preparado.



He practicaed every day (From de Uruguayan Torture Series) / Practicaba todos los días (de la serie de la tortura uruguaya). (1983). fotografado a cuatro plantas, 75x 55 cm.

He practicaed every day.

Dos objetos idénticos, 1981. Billete y papel periódico. (Colección Daros, Zurich)



Últimas palabras, (ajusticiados en Texas 1982-2006), 2007, impresión digital.





Buzón (Tiananmen), 1990
bronce y resina.



El viaje, 1991
cuchillos grabados y adornos de navidad.



La trampa, 1994
goma y harina.



Las ideas del pasado,
el pasado de las ideas, 1994
vidrio esmerilado, piedra y madera.



En el patio de entrada de mi escuela primaria había un armario con puertas de vidrio. Los estantes estaban llenos de pájaros embalsamados, cristales y cantidad de objetos extraños e inexplicables para la edad de seis años. Supuestamente servían para endulzar el ingreso a las ciencias, usando más la atracción del gusto que el raciocinio. Dentro de esta colección se destacaba una serie de probetas de vidrio que contenían arenas de los distintos desiertos del mundo. Aparte de las diferencias notables de color y de la autoridad institucional de la escuela, no había nada que garantizara la credibilidad de las etiquetas. No se me ocurrió en esa época que toda la colección podía ser y seguramente era un producto de la imaginación de alguna maestra bien intencionada y creativa. Pero sí recuerdo que el conjunto de tubitos me pareció extraordinariamente misterioso, evocador y valioso, tanto que quería apropiarme de la colección. Me marcó la memoria en tal forma que cuarenta y cinco años después volví al patio para refrescar la experiencia. El armario ya no estaba y ninguna de las varias personas que interrogué recordaba haberlo visto o sabía de qué cosa estaba hablando. El recuerdo, sin embargo, era tan fuerte que hoy sospecho que trasladé el armario, molécula por molécula, a la realidad alterada de mi memoria. Recordando, estoy seguro que la experiencia no solamente determinó mi ingreso al arte sino que también fue responsable de una pervisión que comenzó a cobrar forma durante mi primera veintena de años. Yo colecciono museos.

He estado coleccionando museos durante más de cuarenta años y debo confesar que siempre favorecí la cantidad por encima de la calidad. Tengo una treintena de museos en mi colección. También tengo algunas bibliotecas, y si bien las incluyo en mi currículo, no les doy la misma importancia. Ni siquiera sé cuántas bibliotecas tengo. Un mal museo es mucho más importante que una buena biblioteca y en esto es la nomenclatura lo que importa. Resiento esas colecciones que actúan como si fueran museos pero que no asumen el nombre. Podría mencionar algunas, como la Archer Huntington Gallery de la Universidad de Texas, que recientemente por suerte se convirtió en el Blanton Museum, o la colección del argentino Jorge Helft. Ambas pretenden ser museos, pero algún problema de afectación los inhibe de asumir el título. Aplaudo en cambio a Omar Rayo, cuyo museo está en mi colección. En mi lista no lo pongo como Museo Rayo sino como Museo de Grabado y Dibujo Latinoamericano. Ambos nombres son ciertos, pero el segundo me luce mejor en mi listado.

Mi primer museo fue el de Arte Moderno de Buenos Aires. Hice una exposición en una galería de esa ciudad, creo que en 1961, y el director vino personalmente y eligió una obra. No recuerdo que me la hayan pagado, pero nunca olvidaré la sensación de éxtasis. Sentí como que dejaba de ser una ficción personal y privada. Me había convertido en un artista de verdad, con una real calidad museística. Vagamente, y manteniendo las distancias, de golpe había sido aceptado en la misma cofradía habitada por gente como Leonardo y Picasso.

Muchos años más tarde conocí a un nuevo director del mismo museo. En una conversación de esas que suceden en las inauguraciones, el hombre me contó que habían inventariado la colección del museo, que habían encontrado mi obra en la lista pero que no lograban encontrar el objeto correspondiente. ¿Sería yo tan gentil como para que les diera otra en su lugar? La conversación nunca se continuó, ni formal ni informalmente, y la situación quedó ahí sin resolución. Lo que importa aquí es que la mención del hecho me planteó un dilema ético que no se me había ocurrido antes. ¿Que pasa cuando un museo pierde mi obra? ¿Tengo la obligación automática de borrarlo de mi colección o lo puedo seguir mencionando? ¿Que pasa si un museo se desliga de mi obra, por ejemplo para venderla y con ese dinero comprar otra u otras obras?

Yo no sé quien se encarga de legislar estas cosas, quien es responsable de los protocolos, o a quien pedirle consejo. En el caso argentino decidí mantener el museo en mi colección. Después de todo, fue por pura casualidad que me enteré de la ausencia de la obra. La comunicación fue al vuelo y el nuevo director parecía

interesado en reemplazarla. Pero reconozco que en realidad fue la codicia la que me llevó a la decisión. En esa época tenía relativamente pocos museos en mi colección y me costaba desprenderme. Pero, aparte, seamos justos, mi relación con ese museo estaba basada en un acto de adquisición iniciado por ellos. La calidad de sus servicios relativos a la protección de las obras no es de mi responsabilidad. Si no saben cuidar las cosas, que se jodan ellos, no yo.

El problema de la divergencia o contradicción entre la adquisición de las obras y la presencia física de las mismas se repitió dos veces más. Una de ellas terminó resolviéndose sola. También ocurrió en Buenos Aires, con el Museo del Grabado en el cual tenía una obra. Durante muchos años el museo pareció borrado del mapa, hasta que, no hace mucho, fue reinaugurado. Pero en el largo interin, me enteré después, el museo había pasado a ser una colección privada, creando un período durante el cual no supe que pasó con mi obra. El segundo caso fue el del Museo Nacional de Bagdad. Durante la primera Guerra del Golfo el edificio del museo fue bombardeado y nunca logré enterarme si entre las pérdidas también se encontraba mi obra.

Mis respectivos accesos a estos dos museos fueron muy distintos pero igualmente interesantes. En el caso del museo argentino se me pidió una donación antes de que fuera museo. A principios de la década del sesenta un coleccionista privado se dedicó a pedir regalos de obras a los artistas con la promesa de hacer un museo. Dentro de esta maniobra yo, obviamente, era el candidato ideal. Para mí la donación pedida no era tal, era una inversión a largo plazo que eventualmente iría (y fue) a parar en mi colección.

La historia iraquí fue más institucional aunque no menos arbitraria. Pocos días antes de comenzar la guerra entre Irak e Irán se había inaugurado la Bienal del Tercer Mundo en Bagdad. Para la ceremonia de entrega de premios la guerra ya había florecido e interfirió con el programa festivo. De apuro, los invitados fueron puestos en un autobús que atravesó el desierto para depositarlos en una frontera que no era con Irán. Quizás debido a la tensión imperante algunos planes sufrieron cambios. El plan original era que el jurado revisara las obras expuestas y elegiera algunas para adquirirlas con el fin de formar una colección. Con el cambio de clima se decidió ahorrar tiempo y comprar todas las obras participantes. Incluida, por lo tanto, también la mía. A pesar de las situaciones algo ambiguas que acabo de contar, decidí mantener a ambos museos en mi colección.

Si tuviera que hacer una narración cronológica, el segundo museo en mi lista sería el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Esto podría sonar como algo importante, pero no fue mérito mío sino de un amigo, Antonio Frasconi. Conoci a Antonio, un grabador uruguayo prominente y bien establecido en los EEUU, en una de sus visitas al Uruguay. Poco después fui a Nueva York. Con una generosidad inesperada entre colegas, Frasconi me llevó al museo y me presentó al curador de la colección de grabados, quien era un viejo amigo suyo. El curador eligió dos obras y me pidió un precio. Le di la cifra arbitraria de cincuenta dólares cada una, con lo cual se pasó al comité de adquisiciones. El comité aprobó la compra y me ofreció veinticinco dólares por grabado, invocando la pobreza del museo. Fue esta experiencia la que me enseñó que mi vida estaría dedicada a la filantropía. Años después, otras obras mías fueron al Museo como donación pura.

La estructura de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York siempre fue un misterio para los que no trabajan allí. A través de amigos me he enterado que hay más de una. No solamente tienen lo que se considera la colección real y conocida. Hay otra colección que se utiliza para referencias documentales. Y todavía una tercera colección que es de documentos puros. Hoy las diferencias entre arte e información sobre el arte son bastante sutiles, de manera que es muy probable que el orden aquí solamente sea aparente. Un ejemplo me tocó de cerca. En 1966, con Liliana Porter y José Guillermo Castillo, hicimos una tarjeta de Navidad que consistió en un grabado en madera que usamos para moldear galletas. La galleta, junto con un manifiesto correspondiente, fue enviada al museo. Por una amiga que trabajaba allí me enteré que el envío causó grandes problemas. Como tarjeta era información archivable, era un documento. Pero también parecía ser una obra. Aparte de esto, estaba prohibido poner comida en los estantes. Si me hubieran preguntado, yo mismo no sabría decir si era arte, información referente al arte, o comida artística. Y las galletas que yo tenía en mi propia colección hoy están reducidas a un montoncito de migas.

No sé en cual o cuales colecciones del MoMA están mis obras personales. Como mi colección de museos se basa en un concepto bastante esquemático, nunca me preocupé por averiguarlo. Es cierto que nunca las vi colgadas en las paredes del museo. Pero también es cierto que voy muy poco al museo.

La obra de arte que tuvo más éxito en mis intentos de adquirir museos fue una que hice en equipo con un amigo. Fue "El aguafuerte perfecto", creado en 1970 junto con Stephen Klein, un arquitecto norteamericano. En realidad no fue algo hecho con la intención de ser una obra de arte. Fue un producto para vender por correo. Con Klein habíamos creado una compañía comercial registrada bajo el nombre de CLIP, una sigla que significa "Controlled Life in Packages" o Vida Controlada en Paquetes. El eslogan de la compañía decía que "eliminamos el azar de la vida" y para cumplir con esa misión nos dedicamos a diseñar una serie de productos funcionales. Entre los productos se encontraba el "balanceador de patillas", una cinta de plástico con perforaciones que permitía afeitarse amba patillas hasta la misma altura. Usando el mentón como punto de origen de la medida, se contaban las perforaciones de ambos lados y se marcaba la altura deseada con espuma de afeitarse. También estaba el "autoacariador para gatos", un túnel de lana dentro del cual el gato podía frotarse cuando el dueño no estaba disponible. Los productos se anunciaban en el New York Times y tuvieron distintos grados de éxito comercial, aunque ninguno nos sacó de la miseria.

De la decena de productos, "El aguafuerte perfecto" fue quizás el que tuvo menos éxito. Fue ofrecido como una pieza de referencia cualitativa objetiva para toda colección de obra gráfica con aspiraciones de ser seria. Nuestro producto trataba de establecerse con respecto a un grabado normal en el mismo rol que el metro de platino en París tiene para todos los metros del mundo. Desgraciadamente no recibimos muchas órdenes y el fracaso comercial nos forzó, una vez más, a ejercer la filantropía. Decidimos ofrecer, gratis, nuestra creación a los museos más importantes del mundo, como también a la Oficina Nacional de Normas que está en la ciudad de Washington y a la que está en París y tiene el metro de platino. Para nuestra sorpresa la donación fue aceptada por el Museo de Arte Moderno, el Museo Metropolitano y el Museo Whitney en Nueva York, y todavía conservo las cartas de agradecimiento. Amablemente, la Oficina de Normas en Washington nos hizo saber que se dedicaban a normas de otra índole y que nuestro invento era ajeno a sus funciones. La institución francesa nos ignoró completamente.

La aceptación por parte del Museo Whitney fue un golpe político de verdadera importancia. Tuvo implicaciones teóricas que nadie en los Estados Unidos, ni siquiera el museo mismo, supo percibir. Es más, creo que hasta el día de hoy, las autoridades del museo no se han dado cuenta de lo que han hecho. El título completo del Museo Whitney es "Museo Whitney de Arte Americano", donde la palabra americano significa americano del norte. Normalmente la obra hubiera debido ser catalogada bajo la autoría de CLIP. Pero por algún motivo, el inventario del museo terminó registrando la obra bajo el nombre de los propietarios de la compañía. Debido a la lógica alfabética, quedó mi nombre primero. Y debido a pereza burocrática quedo mi nombre solo, cosa que destruyó la amistad con mi socio. Pero fue así que me convertí en el primer artista americano no-norteamericano que está en la colección del museo. Sin haberlo planeado, rompí la barrera provincial y chauvinista que hasta entonces había sellado las puertas del museo para los artistas de la América verdadera. Pero más importante para mí, un museo que siempre había pensado inaccesible para mi colección, se convirtió en una de mis posesiones más preciadas.

Nunca tuve escrúpulos en anotar al Whitney como parte de mi colección. De hecho, el museo todavía me manda invitaciones a sus inauguraciones dirigidas a la dirección de CLIP. Pero mi relación con el Museo Real de Amberes me causó dudas más serias y aquí tenemos un ejemplo de un museo que decidí no incluir en mi lista. Es un museo con una franca antipatía hacia el arte contemporáneo. La directora un día, hablo aquí de 1992, me contó con orgullo que ella había sido la que había modernizado el museo con la adquisición de obras de Ensor y de Permeke. Hay también algún Magritte, pero eso por belga, no por estética. En los sótanos del museo, curiosamente, tienen uno de los cuadros tajeados de Fontana. Cuando lo estaban buscando para una mega-exposición de arte latinoamericano que se hizo en 1992, el empleado encargado de encontrarlo finalmente se acordó donde estaba. "Ah", dijo, "la tela de El Zorro". Una pieza de Ana Mendieta fue tirada a la basura antes de la inauguración porque la directora vio una hormiga que salía de la gramilla que formaba parte de la instalación.

En la misma exposición una de mis instalaciones estaba cerca de una pared sucia con manchas de goteras. Las marcas marrones no interferían con mi obra, pero daban un aspecto general de desaliño a la sala.

Pedí que las retocaran pero se me informó que el contrato con los pintores no incluía los retoques. Como yo no pertenecía al sindicato tampoco me podían permitir que yo arreglara la pared. Mi solución fue apropiarme de las manchas. Usando un lápiz, las reclasifiqué como obra de arte. Fue un trabajo sutil y, de acuerdo a informes recientes, la obra todavía está instalada. Estoy seguro que esa pieza, a menos que sea descubierta por la directora, no será eliminada. Como ya ha sucedido otras veces en la historia del arte, particularmente con Diego Rivera, lo más probable es que un día pinten la pared de blanco y sellen mi obra para siempre. En lugar de ser un objeto de la colección pasará a ser una parte de la estructura del museo. A pesar de esa conexión tan íntima, que trasciende la trivialidad del coleccionismo, mi sentido ético me impide incluir el museo en mi colección.

Siento que existe una relación simbiótica entre las colecciones. Es una relación que lleva a que un tipo de colección genere y fertilice a la otra y vice-versa. En mi caso, en donde la meta principal es la de coleccionar una serie de abstracciones prácticamente intangibles, paradójicamente me veo forzado a fabricar objetos concretos que puedan ser poseídos. Cuantos más museos tengo, mis objetos se hacen más coleccionables lo que hace que mi propia colección de museos aumente con una facilidad creciente. La moraleja de todo esto se me escapa, pero siento que aquí hay algo importante. Quizás habría que encargar un estudio biológico sobre cómo la simbiosis puede cambiar los instintos que se encargan de la supervivencia de las especies, o cómo el capitalismo puede ser una metáfora que permite entender el proceso vital de los seres no-pensantes.

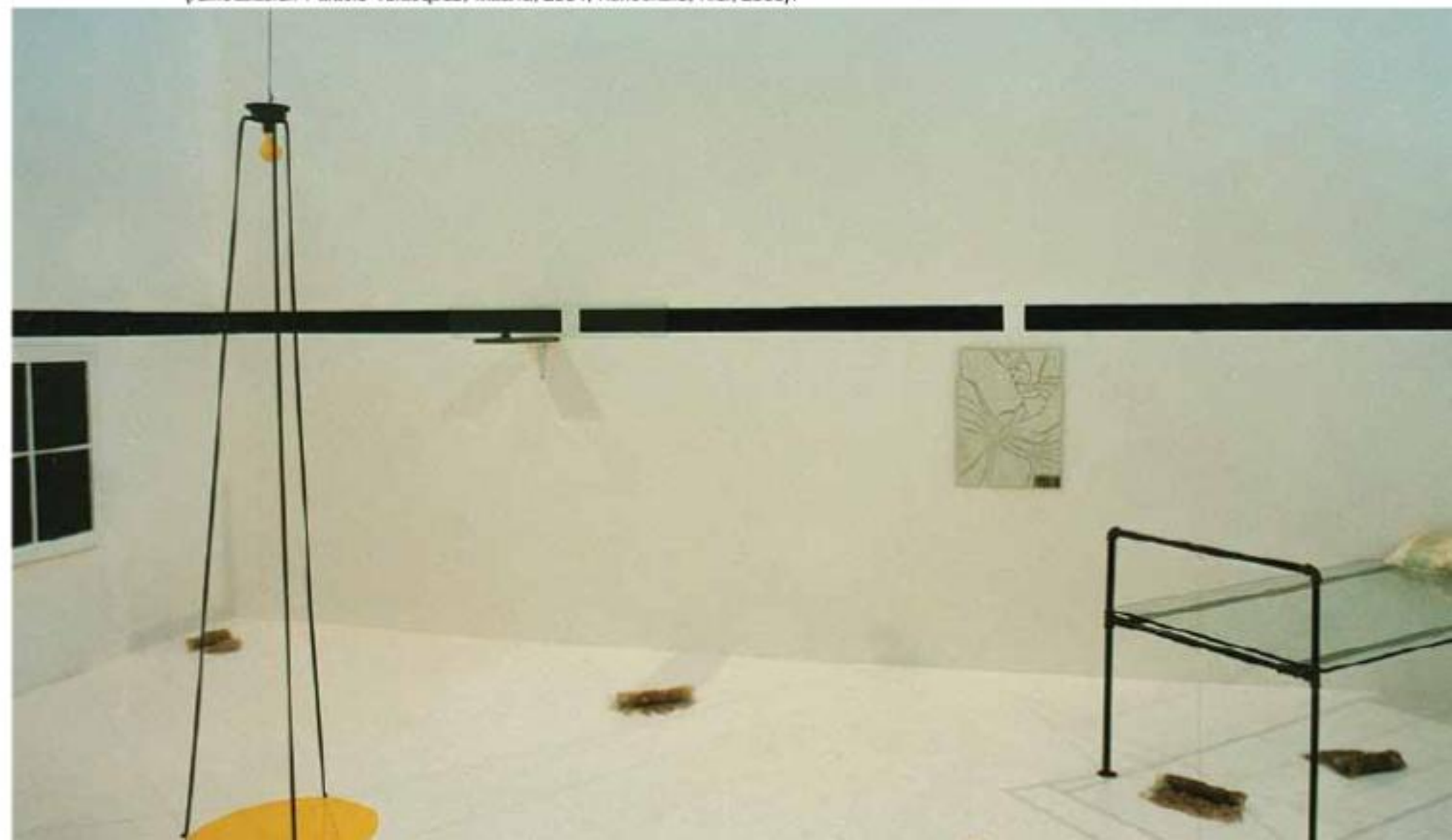
Pero la pregunta candente en realidad es: cuánto tiempo dura una simbiosis que se basa en la propiedad? Yo no sé, por ejemplo, que hicieron los artistas alemanes que habían sido clasificados como "degenerados" una vez que fueron echados de los museos copados por el nazismo. ¿Mantuvieron a esos museos en sus biografías o los borraron? Tampoco sé que sucederá con el arte ya-no-tan-contemporáneo en las colecciones de los museos de arte contemporáneo. Los vínculos basados en la propiedad son frágiles y eso puede convertirse en un factor muy amenazante, especialmente cuando uno se da cuenta de la inestabilidad de las instituciones y de las bases teóricas sobre las cuales operan.

En ese sentido, los museos que se limitan a los temas y las cosas más específicas son mucho más estables e interesantes, aunque frecuentemente por eso mismo están fuera de mi alcance. Mi museo favorito es uno que nunca podré tener en mi colección. Es el Museo della Specola, en Florencia. Fue llamado así por la gente de la ciudad porque en el techo se había construido un observatorio, y observatorio en latín es "specula", cosa de la cual me enteré leyendo el catálogo. La palabra specula es fascinante en sí misma por la riqueza de sus resonancias: observación, especulación en el sentido teórico y económico, espejo, etc. y creo que de ahí parte un porcentaje de mi interés.

El museo se inauguró en 1775 y desde entonces alberga una colección de esculturas de cera que fue hecha para el estudio de la anatomía médica. La colección continuó creciendo hasta finales del siglo XIX. Las figuras, a veces presentadas en poses miguelangelescas y en otras durmiendo pacíficas siestas, tienen grandes zonas de piel levantada. Esto permite la inspección detallada de los órganos cuidadosamente reproducidos. En algunos casos, como en el de una joven mujer esculpida por Clemente Susini y Giuseppe Ferrini en 1782, las partes se pueden sacar del cuerpo, permitiendo lecturas múltiples de las profundidades anatómicas más recónditas. La cara madonesca de la mujer se inclina levemente hacia un costado y su mirada se pierde distraídamente en el infinito, imperturbada por el intenso voyerismo que genera en el público, o por la posible manipulación de sus entrañas.

Esta obra simboliza y sintetiza la Specula. Pero también simboliza y sintetiza la relación que en nuestra sociedad tenemos con el arte en una forma mucho más certera que las obras específicamente artísticas en museos específicamente dedicados al arte. La perfección de estas referencias produce en mí un intenso deseo de posesión. No vacilaría en sacrificar muchos de los nombres en mi lista a cambio de éste. Pero debo reconocer también que si la Specula formara parte de mi colección, mi lista perdería su coherencia. Su inclusión solamente es posible como una posesión única; me obligaría a sacrificar todos los demás museos. No sé si estoy preparado.

El Mirador (1996), técnica mixta, 600 x 600 x 500 cm. Instalación Elenal de San Pablo. (reinstalación Palacio Velásquez, Madrid, 2001; Kunsthalle, Kiel, 2003).



“LA ESTÉTICA VENDE,
LA ÉTICA DERROCHA.”

“MIRAR SIN PAGAR
ES ROBAR.”



“LAS PAREDES DESNUDAS
CARECEN DE EROTISMO.”

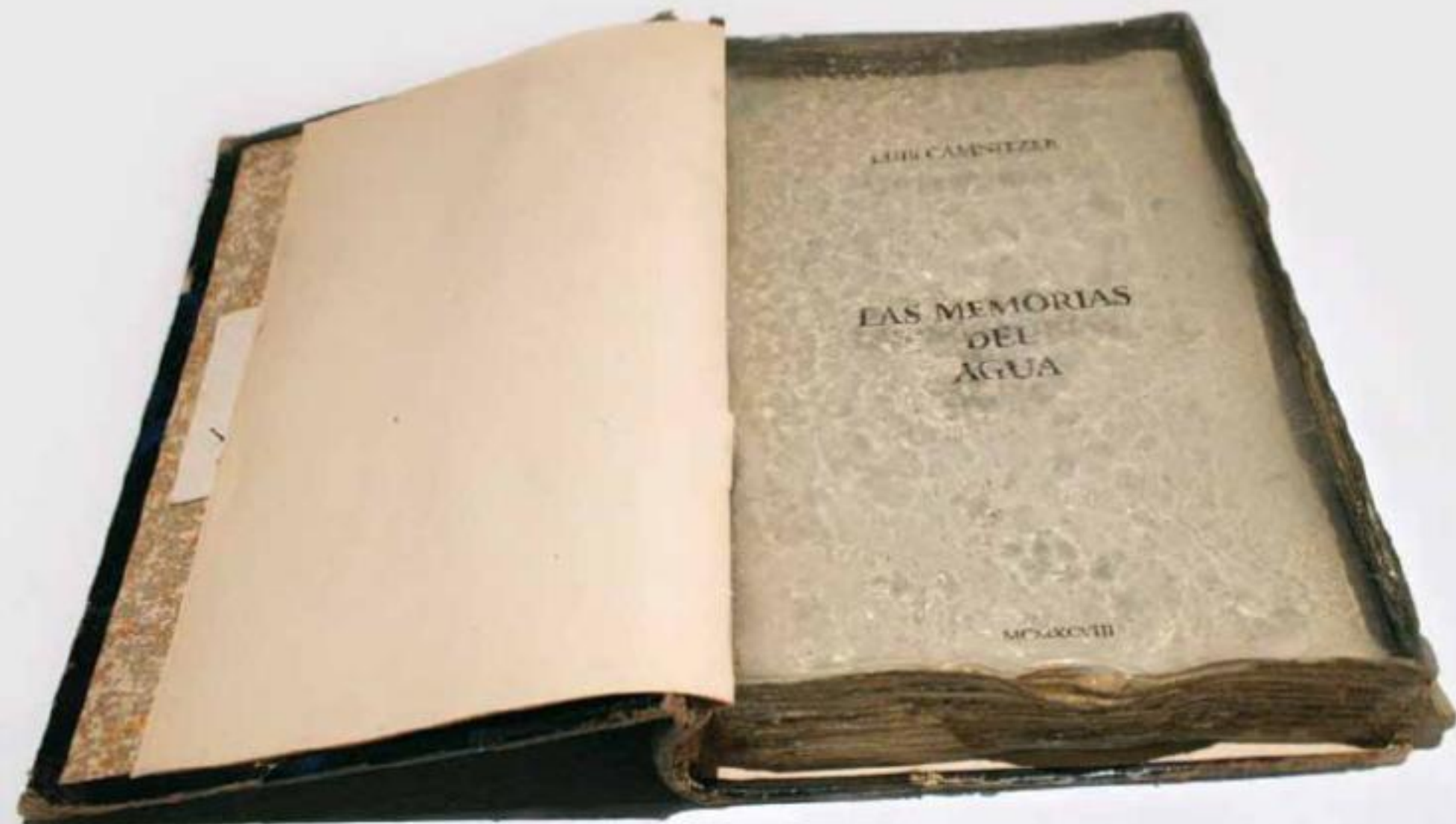
“EL ESPÍRITU DEL ARTE
HABITA EN LA FIRMA.”

“UNA FIRMA ES ACCIÓN,
DOS FIRMAS SON TRANSACCIÓN.”



Autoservicio, 1996
fotocopias y sello de goma.

Las memorias del agua, 1998
libro y poliéster.



The Waiting Room (La Sala de Espera)
(1999), detalle.

The Waiting Room (La sala de espera)
(1999), técnica mixta, dimensiones variables.
Instalación I Bienal de Liverpool (reinstalación
Whitney Bienal, 2000)





Documenta Project
(Proyecto para Documenta)
2002, técnica mixta,
800 x 400 x 400 cm.
Instalación Documenta XI,
Kassel, 2002.

Documenta Project
(Proyecto para Documenta).
2002, detalle.

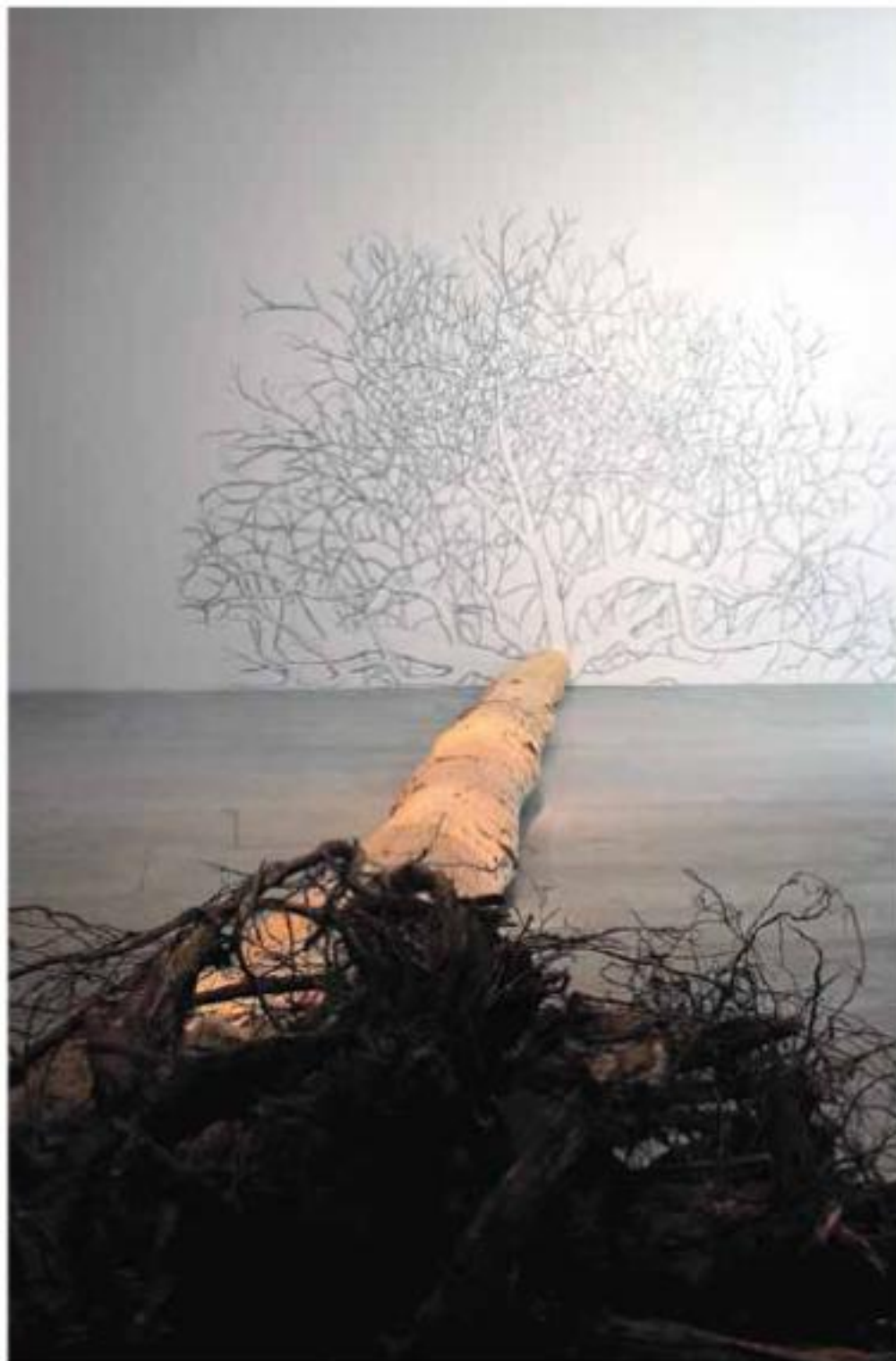


Sin título, 2002-2003,
fotografía lenticular y offset.

Instalación en el Palm House Liverpool (2004), árboles de navidad artificiales y carteles. III Bienal de Liverpool.



Proyecto Pontevedra (2008), tronco con raíces, 7000 lápices y dibujo a carboncillo, 300 x 1000 x 500 cm. Instalación 59ª Bienal de Pontevedra.



La cuadratura del círculo, 2004
fotografía lenticular.



Miro, Admiro, Mio. 2008
Proyección (2007 MADC).



Banco de España, 2004
fotografía digital.



Brújula, 2004
escaneo digital.

Casa, 2008
escaneo digital.



INSTROSPECTIVA/RETROSPECTIVA (2003)

Luis Camnitzer

La Kunsthalle de Kiel, en Alemania presenta una muestra retrospectiva del artista uruguayo Luis Camnitzer.¹ El artista, que vive en los EEUU desde 1964, nunca abandonó su representación latinoamericana y, extrañamente, todavía declara que vive en Uruguay. Camnitzer, especialmente para los lectores de esta publicación, probablemente sea mejor conocido como un escritor sobre asuntos de arte, una reputación que le molesta soberanamente. Aún hoy, claramente irritado, recuerda que cuando hace muchos años fue presentado al crítico peruano Juan Acha, éste recordaba haber leído sus artículos pero no conocía su obra.² Es comprensible que, virando el ejemplo, los curadores decidieran no exponer los artículos de Camnitzer. En su lugar exhibieron su producción de arte visual hecha entre 1966 y 2003, dando una visión comprehensiva y bien organizada, aún si no exhaustiva, de su desarrollo artístico. Un catálogo informativo e ilustrativo de su obra acompaña la muestra.³

No hay muchos artistas latinoamericanos que tienen muestras retrospectivas en Alemania y uno puede preguntarse que ocasionó la elección de este artista en particular. La respuesta puede ser tan simple como el hecho de la supervivencia. Camnitzer nació en Alemania en 1937 y fue llevado al Uruguay por sus padres cuando tenía un año. Su ciudad natal, Luebeck, está en Schleswig-Holstein, el estado del cual Kiel es la capital. Nacido allí, habiendo huido del nazismo por ser judío, siendo un artista latinoamericano y habiendo sido validado por Documenta XI en 2002, Camnitzer es un espécimen raro dada la cantidad de cuotas que satisface. Uno puede decir que la elección fue fácil y carente de riesgo.

Las críticas que escribe Camnitzer, ácidas y agresivas, lo muestran gozando los ataques de lo que, muchas veces incorrectamente, percibe como fallido e imperfecto. Su producción artística se nutre de esas mismas características, y por lo tanto no puede decirse que está sujeto a los vaivenes de la moda. Mientras que a él mismo le gusta pensar que por esto está ubicado fuera del "establishment" artístico, el hecho que Camnitzer publica con regularidad en cierto modo invalida esta presunción. Camnitzer tiene oportunidades que otros artistas carecen para difundir sus ideas, y tiene más chances para lograr un reconocimiento de su nombre y para acumular influencia de lo que una marginalidad real permitiría. Quiéralo o no, encaja en la odiada categoría de "guardián del portón de la cultura". Cuando se le preguntó si en ese papel él se mantiene adentro o afuera, Camnitzer pareció totalmente confundido. En una conversación posterior, aunque evadiendo el tema, afirmó su intención de diseñar un nuevo portón.⁴ La respuesta, a su vez, confundió al autor de esta nota. Pero es evidente que Camnitzer no tiene intención alguna de renunciar a su condición de guardián, aún si efectivamente cambia el portón.

Entrando a la Kunsthalle uno se encuentra con la gran pared "Leftover" (Sobra) que Camnitzer hiciera en 1970. La obra consiste de 80 cajas envueltas en gasa manchada con una imitación de sangre y pretende ser un homenaje a los mártires que lucharon por la independencia de América Latina del yugo del neo-colonialismo y de las dictaduras. Sin embargo, en ausencia de los comentarios del artista, las cajas también podrían contener partes de los cuerpos de los mártires de cualquier otra causa. La obra también podría ser interpretada como una especie de Muro de los Lamentos, algo que desvirtuaría completamente las intenciones del artista. El trabajo aparece flanqueado por "Ejecución" (1970), un espejo perforado por una bala y con sangre (falsa, una vez más) fluyendo por el orificio. El observador se ve reflejado en el espejo y recipiente de un balazo. No es exactamente un inicio auspicioso para una muestra.



¿Dónde está el dinero?. 1970-2007
madera ejecutada por Beatriz Morera.



La sala siguiente contiene la mayor parte de lo que se puede considerar material retrospectivo. Es interesante y desilusionante a la vez el ver la obra conceptualista inicial del artista. Mientras que una revisión de fechas puede confirmar que Camnitzer se encuentra entre los antecesores del conceptualismo latinoamericano, las cosas no son tan simples. Las "Frasas" de Camnitzer fueron indudablemente tempranas (1966). En ellas el artista trata de describir, precisamente, una situación visual mientras se mantiene cuidadosamente al margen de la poesía. Pero el artista argentino León Ferrari ya había hecho su "Cuadro escrito" en 1964, robándole la primicia. Una diferencia importante es que la obra de Ferrari tiene una calidad sensorial gracias a la forma en que describe el cuadro y distorsiona su escritura. Camnitzer, en cambio, usa un lenguaje "objetivo" y tipografía industrial. Esto probablemente lo ubica en el contexto del estilo neoyorkino minimalista de la época, un estilo que Camnitzer parece creer que estaba combatiendo.

Otra de las obras consideradas cruciales en la producción de Camnitzer es su "Firma por centímetro", en donde el artista firma sobre la imagen impresa de una regla para luego calcular el precio de venta de acuerdo a la medida. Otras obras relacionadas acompañan este trabajo. Camnitzer, por ejemplo, copia su propia firma, con lo cual se plantea la duda si una copia hecha por el propio autor es una falsificación o un segundo original. Pero el escritor español/mexicano Max Aub anticipó la obra de Camnitzer en veinticinco años: en Josep Torres-Campanans, la biografía de un pintor ficticio, Aub describe su sueño de hacer una firma tamaño mural. Dado el énfasis que Camnitzer pone en la ética, tanto en sus escritos como cuando produce su obra, es poco probable que el artista tuviera conciencia de sus precedentes, lo cual se demuestra lo peligrosa que es la ignorancia en el arte. Es imprescindible el estar al tanto en todo momento de la producción de los colegas. El problema es que en esto Camnitzer ni siquiera es original, dado que la exploración fútil de ideas ya planteadas por otros es algo bastante común.

En la retrospectiva de la Kunsthalle, Camnitzer parece ser un artista falto de persistencia. Se podría incluso decir que le falta confianza en sí mismo. Cada uno de los problemas que se plantea termina generando no más que unos pocos ejemplos. Es como que Camnitzer espera que el espectador le complete el trabajo, que de alguna manera lo lleve a su final lógico. Viendo el conjunto de la obra uno termina especulando sobre donde precisamente se encuentra la frontera entre la participación del público y la pereza del artista. Esto podría ser un problema interesante para estudiarlo y generar obra apropiada, y quizás fue la intención del artista, pero no hay ningún indicio al respecto en la muestra. Cuestionado sobre este tema, Camnitzer atribuyó su falta de foco más al miedo de aburrirse que a una estrategia intelectual.³

El énfasis en una diversidad de propuestas, en oposición a una maduración lenta de un tema por medio de una aplicación de técnica es, por supuesto, un problema típico de mucho de la producción del arte conceptual. Durante la década de los sesenta, las técnicas fueron sacrificadas en beneficio de las ideas. Las estéticas dominantes contra las cuales surgió el conceptualismo acentuaban la materialidad y el terminado de las obras. El Expresionismo Abstracto se dedicaba al uso emocional de la materia pictórica; el Arte Pop y el Minimalismo trataban de lograr un terminado imaculadamente industrial. Para algunos, el Conceptualismo fue una forma de rebelión contra todo esto, tratando de separar la creación de la artesanía. No hay nada intrínsecamente incorrecto en todo esto, e incluso hoy en día la propuesta conceptualista tiene cierta validez, dado que las ideas pueden ser más sublimes que los ejercicios artesanales. Pero hay que reconocer también que este desfasaje ahorró cantidad de trabajo en la ejecución de obras, y ciertamente le abrió las puertas a mucha gente torpe.

La muestra de Camnitzer incluye algunas de las obras que expuso en la Bienal de Venecia cuando representó al Uruguay en 1988. Las pocas obras expuestas aquí están fuera de contexto (la instalación original tenía más de veinte obras que conformaban una totalidad coherente) y permiten ver una serie de pequeñas imperfecciones que distraen del impacto. Pequeños grumos de pegamento marrón y otras fallas arruinan la pretendida impresión de liviandad y de misterio. La sospecha de la torpeza por lo tanto se afirma aún más.

Las piezas de Venecia también traen a la memoria las polémicas de la época con respecto si la elección de Camnitzer para la Bienal fue una decisión apropiada. Camnitzer había estado ausente de su país por más de

dos décadas y eran muchos los artistas de calidad que estaban viviendo en el Uruguay y que podían haber tomado su lugar. Se rumoreaba que su selección fue debida a favoritismo dada una larga amistad con el director del museo nacional, pero la acusación nunca pudo ser probada.⁶

Cuatro instalaciones más bien severas, le dan estructura a la exposición. Tres de ellas están exquisitamente iluminadas con muy poca luz (desde 1981 en adelante, Camnitzer parece tener una fijación con los bombillos de luz con el voltaje reducido), creando un ambiente de silencio y de amenaza. Uno se pregunta si las piezas que forman parte de las instalaciones hubieran sido capaces de lograr ese mismo efecto por sí solas, sin la escenificación. Es evidente que la luz así controlada oculta las imperfecciones técnicas. Como contraste, la cuarta instalación, "el Mirador" (1996) está iluminada con exceso. El espectador no puede entrar en la sala. Inicialmente expuesta en la Bienal de San Pablo en 1996, "El Mirador" solamente permite que el visitante, parado en un corredor oscuro, atisbe la instalación a través de una rendija estrecha. El artificio resulta discriminatorio dado que la gente pequeña no puede ver la obra a menos que alguien los levante.⁷ Pero también es una experiencia frustrante para aquellos "afortunados" que pueden ver. Uno nunca logra captar toda la instalación y para tener una idea del conjunto tiene que caminar alrededor de los cuatro costados de la pieza. La distancia de los objetos logra aquí lo que en las otras se consigue por medio de la luz disminuida, una inspección detallada es imposible.

A pesar de estas críticas, hay que reconocer que la muestra como conjunto no carece de atractivo. Una de las causas seguramente es el espacio de las salas de la Kunsthalle, que se prestan para montajes espectaculares; pero también se debe al director del museo, quien curó la muestra con cuidado, además de la ayuda otorgada por un equipo extraordinario de técnicos.⁸ Es probable que el propio Camnitzer, quien tiene alguna experiencia en curaduría, también haya tenido alguna influencia. Surge la pregunta entonces sobre la importancia de la presentación en la percepción de calidad de las obras expuestas. El montaje de una exposición es una obra de arte en sí misma, y cuando es lo suficientemente poderosa, puede llegar a rescatar al arte más mediocre. No estoy sugiriendo aquí que la obra de Camnitzer sea mediocre, pero la duda queda flotando en el aire.

Hay también otras preguntas a raíz de la muestra. Cuando se discute el desarrollo de la cultura como un todo, ¿en que momento preciso importa la individualización de la presentación artística? Parecería que la señalización accidental del trabajo de un solo artista distrae la atención de los progresos culturales. El enfoque en un individuo puede promover las ventas de la obra del artista al asignarle un nivel particular, pero eso es un asunto comercial más que cultural.⁹ Le puede asegurar pasajeramente un lugar en la historia, pero esto puede ser más una manera de guiar la percepción del público que una descripción de la realidad. En el siglo XVII, el propietario alemán de la Villa Monastero en Varenna, Italia, hizo instalar cuatro murales enormes de mayólica en el muro bordeando la escalera. El mural festeja a cuatro gigantes de la cultura alemana tal cual se les percibía en ese momento. Los héroes son Bach, Helmholtz, Kant y Schlueter. Andreas Schlueter (1664-1714), el único nombre casi anónimo del cuarteto, no tenía prácticamente responsabilidad alguna en términos de un desarrollo cultural, al menos uno que el ciudadano promedio sepa recordar. Schlueter fue el pintor de la corte, favorecido por Federico el Grande, rey de Prusia. Después de la muerte del rey, la gloria del artista desafortunadamente se fue desvaneciendo.

Afortunadamente Camnitzer tiene conciencia de estos problemas (fue él mismo quien destacó el ejemplo de Schlueter en este contexto), pero su superficialidad con respecto al tema es descorazonadora. Negándole importancia a su propia retrospectiva, Camnitzer dice "Tuve retrospectivas durante toda mi vida. Mi primera exposición ya había sido una retrospectiva".¹⁰ Esto, por supuesto, no constituye una respuesta que tenga que ver con el problema de las retrospectivas como un género de exposiciones. Camnitzer piensa sin embargo que la perseverancia es un factor importante para recibir un reconocimiento y que la longitud de su carrera (cumplió 66 años) seguramente es la mejor justificación para este evento.¹¹ Con respecto a los problemas del envejecimiento, Camnitzer parece tener una perspectiva más clara. "En vejecer es contagioso, es una epidemia", dice, y "la mictu-

rición sustituye el recabado de datos".¹² Pero parece existir una contradicción de actitudes sin embargo. Camnitzer insiste que "no fue la exposición lo que me importaba, solamente quería una monografía".¹³ De hecho, Camnitzer parece más preocupado por el espesor del libro que por lo que hay adentro, y parece que logró lo que se proponía si es que un lomo de dos centímetros y tapa blanda cumplan con las condiciones.

-
- 1 21 de noviembre, 2003, al 11 de enero de 2004.
 - 2 Conversación con el autor, 30.11.2003
 - 3 Luis Camnitzer, Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Kiel, 2003
 - 4 Conversación con el autor, 12.12.2003
 - 5 Conversación con el autor, 11.12.2003
 - 6 Durante muchos años ambos expresaron abiertamente sus discrepancias políticas, pero esto también pudo ser una estrategia cuidadosamente planeada para desviar las posibles críticas.
 - 7 Después de repetidas quejas por parte del público, las autoridades del museo hicieron construir un escalón alrededor de la instalación para corregir el problema.
 - 8 Camnitzer también subraya la importancia de sus galeristas en esta empresa.
 - 9 Camnitzer niega enfáticamente que esta clase de actividades haya tenido algún impacto en sus ventas y ofrece la inspección de sus recibos de pago de impuestos para probarlo. Afirma saber "exactamente como se siente una organización sin afanes de lucro". Conversación con el autor, 15.12.2003.
 - 10 Conversación con el autor, 1.12.2003. La primera exposición de Camnitzer fue en 1961 y efectivamente incluía toda la obra que había producido hasta ese momento.
 - 11 Conversación con el autor, 1.12.2003
 - 12 Estas citas son más antiguas, pero no tienen fecha precisa.
 - 13 Comentarios hechos a Dirk Luckow, director de la Kunsthalle, durante la instalación de la muestra en o alrededor del 18.11.2003



Sin título, 2007
Impresión digital.

PENSAMIENTO CRITICO

Voy a partir de la premisa que necesitamos una distancia crítica para que nuestro pensamiento funcione como queremos que funcione. El problema es que si esto lo pasamos al arte, nos encontramos con una situación bastante complicada porque tenemos que lidiar con dos zonas que hasta cierto punto tratan de anularse mutuamente. Por un lado tenemos que, como artistas, usamos el arte para ventilar cantidad de cosas bastante íntimas y en las cuales estamos totalmente inmersos. Somos unos neuróticos obsesivos y hacemos obras en donde canalizamos esa energía. Tenemos terrores sobrecogedores y tratamos de sobreponernos a ellos o de domarlos. Tenemos angustias y nostalgias que nos aplastan, y tratamos de calmarlos y de satisfacerlos. O sea, la crítica desapasionada parece ser casi imposible.

Además, el problema aquí es que con alguna suerte todo lo que hacemos en esta zona de actividades será buena terapia. Pero buena terapia no es necesariamente buen arte. Para peor, cuando hacemos arte de este tipo, esta zona terapéutica está reservada al auto-diálogo. No lo quiero llamar "monólogo", aun si a veces consiste en eso, porque el monólogo no siempre es escuchado, ni siquiera por quien lo hace. En cambio el auto-diálogo si implica que hay un oyente--que hay un cierto grado de retroalimentación hacia uno mismo. El artista aquí habla y se contesta. Se contesta borrando, ajustando el color, o incluso rompiendo la obra. Pero los criterios que gobiernan esta respuesta, aunque tienen un pequeño principio de distancia crítica, están contaminados por la función terapéutica: el artista se dice a si mismo: "la obra me sirve o no me sirve para solucionar mis problemas personales". Si me sirve, la obra está muy bien. Si no me sirve, la hago otra vez, o me olvido y hago otra cosa.

Ésta es precisamente la imagen que nos queda del artista romántico del siglo diecinueve. El artista presume que si la obra satisface sus propias necesidades, forzosamente tiene que también satisfacer las necesidades de los demás, y si no es así, mala suerte. La culpa en este caso es del público y nunca del artista, ya que éste se ubicó a si mismo en una posición sagrada. Esta es una posición asombrosamente coherente con la del liberalismo capitalista de la misma época. En el siglo XIX romántico, la misión primaria del individuo (o del país, como ideología colectiva) era cumplir con su destino manifiesto o con su talento y hacer la mayor cantidad de dinero posible sin preocuparse por los demás. Como los demás supuestamente tienen el mismo derecho, si no lo ejercen es por culpa de ellos y no por culpa de uno. Por lo tanto, esos culpables, haraganes e ignorantes, merecen su pobreza, y casi se podría decir que lo que quieren verdaderamente, su misión en la vida, es trabajar para aquel que define su misión como la de triunfar. Esa teoría culminó en la caricatura promocionada por Ronald Reagan a fines del siglo XX. Para peor, Reagan explicaba además que era bueno que los ricos se hicieran más ricos porque, al final, ese exceso de dinero gotea hacia los niveles sociales más bajos y beneficia a esos mismos pobres que no quieren trabajar para ser ricos por sus propios medios. Y con esto Reagan no hablaba de filantropía--que es una forma de indemnización--sino del destino hipotético de los excesos causados por la explotación en el mercado de la oferta y la demanda. En arte esto equivale a decir que cuanto más neurosis propia cure el artista con su arte, mejor estarán todos los que no son artistas. Lo que probablemente tiene algo de verdad, aunque no en el sentido en que estamos hablando aquí.

De cualquier manera, en esta instancia estoy describiendo una posibilidad de satisfacción del artista establecida por la relación que tiene con su obra. Pero esta satisfacción solamente describe una primera zona. Tenemos una segunda zona, y esta es el espacio comunicativo que se abre entre la obra y el espectador. Este campo se conoce generalmente bajo el nombre vago y obvio de "comunicación". Lo interesante de esta segunda zona es que la función de la obra a partir de este momento ya no es ni la de satisfacer al artista, ni tan poco la de satisfacer al espectador. La función de la obra en esta segunda zona es comunicar algo al espectador.

Que esa comunicación sea satisfactoria para el espectador (o desagradable, o molesta, o placentera) no es más que un aspecto secundario y sin mayor importancia. Lo importante es que la obra va a comunicar algo que más o menos se ajusta a una intención vaga o precisa que el autor tiene. Esta intención del artista no es necesariamente equivalente a un programa explícito. Puede ser una intención que, con ciertos peligros, incluso podemos llamar intuitiva.

Más adelante volveré a discutir algunos aspectos de esa "intención". Por el momento me limitaré a decir que personalmente preferiría que la palabra "intuición" fuera prohibida en el arte. No el acto de intuir, pero si la palabra. El uso del término, más veces que no, sirve para justificar la pereza que nos separa de la explicación. Pero no puedo negar que la intención puede estar definida intuitivamente. Intuitiva o racional, lo verdaderamente importante es que exista una escala de evaluación que permita decidir si la obra va por buen camino. La existencia y comprensión de esta escala son fundamentales para que la comunicación funcione. Bien o mal, la escala es utilizada tanto por el artista como por el público.

En las decisiones relacionadas a la comunicación: por ejemplo si seguir por ahí o no, si corregir esto o aquello, si tratar otra vez pero con una posibilidad distinta, es éste el campo en donde el artista se convierte en el primer consumidor de su obra. El artista es el primer espectador, el primer crítico, y en cierto modo, el primer cliente. Es en este momento en que tiene que ser capaz de quedar fuera de la obra para poder verla: tiene que establecer una distancia crítica. Ya no puede estar en terapia.

Todo esto suena a una gran perogrullada, con la salvedad que es muy difícil hacerlo, especialmente en el momento mismo de la producción. Dejando pasar el tiempo, es mucho más fácil establecer una distancia crítica. Mirar la obra de otro, y la creación de la distancia es aun más fácil. Pero mantener la distancia crítica mientras se está trabajando es bastante difícil. La metáfora que encontré más apropiada durante todos estos años es la de estar nadando bajo el agua y simultáneamente estar parado en el borde de la piscina mirándome nadar bajo el agua. Es una especie de desdoblamiento de la personalidad del tipo de estar soñando al mismo tiempo que se sabe que se está soñando y se toman notas sobre el sueño. Pero si tomamos demasiadas notas nos despertamos y no podemos volver al sueño, y si nos quedamos en el sueño no podemos anotar y al final nos olvidamos de todo.

La parte racional de todas estas cosas que están en la zona de comunicación es bastante manipuladora. Es por eso que la separación moralista que tendemos a hacer al poner las bellas artes de un lado y la publicidad de otro, es bastante espuria. Ambas actividades son, hasta cierto punto, mercenarias. Y es mejor que nos responsabilicemos de ese aspecto en lugar de ignorarlo. Palabras tales como composición, armonía, paleta, textura, no son más que eufemismos para darle un nombre elegante e inofensivo a algunos de los instrumentos usados para manipular al espectador. Son todos recursos que se dirigen a controlar la lectura de la obra de acuerdo a ciertos intereses. O sea que los medios son similares en ambos campos, bellas artes y arte publicitario. Es la naturaleza de los intereses la que determina la ética de la obra. Si sabemos que el cigarrillo mata y eso no nos inhibe de crear un aviso publicitario genial que aumente la venta de cigarrillos, obviamente estamos haciendo algo éticamente criticable. Tanto en el arte publicitario como en las bellas artes el autor sirve a una causa. La causa puede ser comercial, personal, social, o combinación de ellas, no importa. Siempre hay una causa, y es la causa la que determina la ética de la obra, no el campo en el que se opera.

Quando yo era estudiante a mediados de los años cincuenta habia mucha gente que creia que la pintura

de caballete era inmoral. El muralismo era considerado como la única forma ética de hacer pintura. Hoy diría que el asunto es al revés, que un mal mural hace mucho más daño que un mal cuadro al óleo y que por lo tanto prefiero que la gente haga cuadritos. Pero en la época se confundía el arte con la propiedad del arte. El cuadro era malo porque podía ser poseído por una persona, la cual por definición era rica, burguesa, elitista y perversa. En cambio el mural es propiedad pública, el público es pobre y proletario y por lo tanto es bueno.

Diría entonces que en la época había un segundo tipo de distancia crítica. Era una distancia crítica que permitía separarse de las necesidades individualistas y que al usar la propiedad como criterio, de hecho también aceptaba de alguna manera que la comunicación es un hecho importante. Sin embargo era una distancia mal medida, una distancia que solamente permitía la visión esquemática de las cosas. Como esa distancia venía cargada ideológicamente, uno pensaba de muy buena fe que todas las complejidades quedaban solucionadas, ya que para eso sirven las ideologías.

Hay, por lo tanto, dos categorías de distancias críticas, distintas aun si a veces se entrecruzan. Una es la necesaria para la crítica del proceso artístico. La otra funciona en una dimensión social y continúa mucho después de terminada la obra, cosa que no quita que pueda o deba retroalimentar las obras siguientes. Si durante las discusiones sobre si hacer cuadros o murales, la distancia crítica se hubiera medido éticamente en lugar de ideológicamente y habrían aparecido otras cuestiones importantes. Entre ellas por ejemplo: la posibilidad de que el burgués elitista y perverso pueda ser reeducado, o sea que el público de galería tiene tanto derecho a ser el blanco de una buena comunicación como cualquier otro público. Y como ese segmento de la población que va a galerías tiende a tener más poder que el que no va a galerías, sería bastante útil lograr su reeducación.

Otra cosa que se hubiera hecho visible: que el arte de galería posiblemente educa más al artista que al público. El público de galería va con ciertas expectativas fetichistas relacionadas a cierto respeto y sus deseos de posesión del objeto artístico. Como diría Julio César: "Miro, admiro y me miro". La galería explota esto y el artista por lo tanto tiende a querer satisfacer la situación. Pero el que caiga en eso, solamente quiere decir que el artista no supo establecer una distancia crítica con respecto a la "institución galería" para contrarrestar los efectos de esa presión.

Finalmente otro ejemplo está dado por el arte público, el cual normalmente tiene una cierta permanencia física y por lo tanto tiene aspectos totalitarios que funcionan independientemente de su mensaje explícito. Si un mural me cuenta que soy o debo ser libre, pero al mismo tiempo me obliga a verlo todos los días aunque no tenga ganas, me está robando libertad a pesar de lo que me está diciendo.

Se podría acusar a esta segunda distancia crítica, la revelada por la posesión física del objeto artístico, de ser más sociológica que artística. Se podría afirmar que es solamente la primera distancia crítica la que es importante para el artista, esa que permite decidir si la obra se va desarrollando bien o mal, lo que en el mundo de la industria se tiende a llamar "control de calidad". La acusación presupone que el artista solo se debiera preocupar por cosas que corresponden a una definición estrecha del arte considerado como una disciplina, y que el artista no tiene una responsabilidad social. Pero desde el momento en que aceptamos que el arte comunica, que el artista está diciendo algo, esa responsabilidad existe. Al decir algo y funcionar en un sistema armado para que al menos un segmento de la población (ya que no toda la población) escuche o registre lo que el artista esté diciendo, estamos actuando dentro de una zona en donde se efectúa una cierta distribución de poder. El artista tiene el poder de decir lo que quiere, y por lo tanto tiene que medir las consecuencias de esa expresión y responsabilizarse de ellas. El público tiene el poder de aceptar o rechazar, o incluso de ignorar, ese mensaje. A niveles más sutiles, el

público puede establecer reglas a las que el artista se ve obligado a someterse para poder comunicarse, y el ritual de las galerías y museos con todos sus guardianes intelectuales son justamente un producto de esas reglas.

Como todo esto afecta profundamente que es lo que se puede decir y como se dice, no importa si la segunda distancia crítica es calificada como sociológica o artística. Tiene suficiente impacto en el quehacer artístico como para que el artista deba tomarla muy en serio y tenga que incluirla en el quehacer artístico. Es, por lo tanto, una distancia crítica que todavía opera en el día de hoy.

Podemos ahora volver a la "intención" del artista y su manifestación en la obra. La intención del artista probablemente sea el primer tema a discutir en todo esto, y probablemente es por donde yo hubiera empezado si no me hubiera metido con el tema de "pensamiento crítico". Pero no importa. Todo está tan entrelazado que el nudo empieza en el punto preciso por donde uno lo toca. Además la noción de "intención" es otra de esas que vienen cargadas ideológicamente. Presume el libre albedrío, que somos dueños absolutos de nuestras decisiones, y que las desviaciones de nuestras decisiones ideales son pura culpa de unas circunstancias explicables y justificables. En arte supuestamente uno está en un campo donde ese libre albedrío se manifiesta con libertad máxima. En términos relativos eso es verdad y yo mismo definí el arte para mí mismo como el único "territorio libre" que tengo y el "campo en el que puedo ser omnipotente sin hacer daño al prójimo". Son lindas explicaciones pero no son del todo ciertas. El ejemplo típico es el del artista que explica su obra con "lo hice porque me gusta y basta". Aparentemente no hay ningún reglamento que lo limite ni ninguna rendición de cuentas que lo obligue a justificar sus actos. Nadie puede impedir que haga lo que quiero, así que lo hago, y al que no le guste que se joda. Pero hay dos cosas aquí. Una es que si es verdad que la obra no es terapia sino comunicación, hay una rendición de cuentas ya que el público puede reaccionar. Segundo, que el gusto es justamente una de las actividades menos libres que tenemos. No sabemos porque nos gusta algo, o sea que al satisfacer el gusto justamente eliminamos nuestra posibilidad de decidir por nuestra cuenta. Y esa posibilidad de decidir es la señal de libertad. Claro que todavía queda la libertad de decidir si cumplir con nuestro gusto. Pero en general nos gusta algo que nos queda cómodo, algo que conocemos de experiencias previas. Al satisfacer el gusto, por lo tanto, estamos eliminando o minimizando la posibilidad de lo desconocido.

El gusto, salvo en los casos muy idiosincrásicos, es un artefacto cultural, o sea colectivo, que termina siendo interiorizado. No hay más que analizar el proceso por el que pasó la minifalda: un choque inicial causado por la ruptura con el pasado y cierta confrontación con el pudor, luego la aceptación escéptica, la victoria total al crear la necesidad de usarla y forzar la sensación de inadecuación si no se usaba, con el mercado saturado se pasó al rechazo usando el argumento que la moda pasó. El gusto fue sustituido con el uso de la fecha y la obsolescencia, para luego abrir las puertas al retorno con el adjetivo "retro". En cada paso el gusto está operando en toda su autenticidad, sin conciencia de la manipulación efectuada por la moda. En general hablamos de "gustos personales", de "gustos adquiridos" y de "fabricación de gustos". Diría que son todos sinónimos y que no representan la libertad. Gusto, entonces, es otra palabra que me gustaría prohibir.

Ahora volvamos a la intención. Cuando se plantea el asunto de la intención que uno tiene al hacer una obra o una serie de obras, otra manera de formular esto es preguntarse ¿Cuál es el problema que se quiere resolver? Es prácticamente lo mismo, sólo que al tener que formular las cosas en el formato de un problema, uno necesita un poco más de rigor y de precisión. Esto no significa que se tenga que hablar de matemáticas, "quiero sumar dos más dos" por ejemplo. La formulación en términos de problema puede pasar por toda una gama, des-

de "sacarme la rabia" hasta "cambiar el mundo" pasando por "expresar la dulzura de las flores", "copiar la cara de mi tía" o uno de los problemas más interesantes: "lograr la ausencia de problemas". Este último es un problema fascinante porque exige la presencia constante de la distancia crítica inmediata. El artista tiene que constantemente estar atento para detectar si hay algún problema que potencialmente pueda estar emergiendo durante la producción de la obra. En ese caso tiene que inmediatamente cambiar de rumbo para que no llegue a articularse. En cuanto aparece una armonía, tiene que romperla; en cuanto aparece un mensaje inteligible, tiene que destruirlo; y así sucesivamente. Incluso si llegara a una representación del caos por este camino, tiene que negarlo, porque eso constituye una formulación de un problema. El interés de la ausencia total de problemas como problema es interesante justamente porque es un problema que no tiene solución.

A mí me interesa esta forma de plantear las cosas por dos motivos. Uno, porque en cierto modo obliga al artista a rendir cuentas. No creo que el arte pueda ser narcisista y auto-indulgente y creo que el artista tiene una responsabilidad con su público. Esto es aun más así porque el artista tiene la posibilidad de elegir su público. Al exponer en una galería o en la calle, el artista no solamente está eligiendo un espacio, sino al público que verá la obra. Pero admito que esto puede ser una posición personal, incluso auto-indulgente por mi parte.

El otro motivo es que no veo por qué la actividad artística deba tener el derecho a una falta de rigor. Si exigimos un cierto rigor de los científicos, no entiendo porque no lo exigimos de los artistas. Cuando son buenos, ambos exploran los límites del conocimiento y tratan de expandirlo. La diferencia entre artistas y científicos puede estar en la metodología que emplean, pero no puede estar en el rigor exigido. Si no, es como decir que el artista tiene el permiso de ser perezoso pero el científico no. Ambos pueden ser perezosos o no, pero esas son características personales. Son características que pueden dañar la cantidad de producción pero que no pueden afectar la calidad. Si la pereza llega a afectar la calidad, ya no es pereza sino falta de rigor.

La formulación en términos de problemas nos acerca al científico en cuanto a la demanda del rigor. Con el problema claro podemos juzgar si la obra de arte constituye una buena solución o si le estamos errando. Si por ejemplo la pregunta es cuanto es dos más dos, y sistemáticamente nos da cinco, le estamos errando y lo sabemos. Pero es aquí justamente donde el artista se separa radicalmente del científico. Uno diría que si al científico le da cinco y no sale de allí, es candidato al suicidio o al cam bio de profesión. Pero si al artista dos más dos le da cinco, el artista tiene la libertad de hacer lo que en otras disciplinas se consideraría una trampa. El artista tiene la posibilidad de reformular el problema para que se adapte a la solución. Esta reformulación obviamente no sería una maniobra banal como sería sumar 2.5 más 2.5. Esta sería la trampa que cometería el científico. Pero la reformulación del artista podría ser "molestar al que sabe que dos más dos es cuatro llevándolo al punto de hacerlo dudar". En este caso se podría decidir que el mejor medio artístico para lograr esto sería una campaña publicitaria nacional que difundiera el mensaje $2 + 2 = 5$, sin agregar comentarios. Otra reformulación podría ser "pintar la operación errónea en una forma pictórica tan sublime que el espectador no llegue a registrar que hay un error en la matemática". O se podría reformular el problema como que se quiere llevar a que el espectador cuente los elementos de la ecuación y no el significado de los cuatro primeros símbolos (2, signo de adición, 2, signo de igual). Solamente el último, el resultado matemático, sería verdadero simultáneamente como signo y como significado.

Lo que importa es que al final del ejercicio artístico exista una integración indisoluble entre el problema y la solución. En arte no importa cual surgió primero. No importa si la pregunta generó la respuesta o si la respuesta generó la pregunta. Importa que una vez que están juntas ya no se pueden separar.

Este proceso no es propiedad exclusiva del artista y no está completamente vedado al científico. Es un proceso de retroalimentación, y tanto artista como científico, usando una distancia crítica inmediata, siempre escuchan lo que les está diciendo el proceso y las etapas parciales por las que van pasando. La diferencia está solamente en que el control de calidad del científico responde a otras metodologías que el control del artista, y eso permite una flexibilidad mayor en el arte, pero no menos rigor.

Esta descripción debiera eliminar los miedos que muchas veces despiertan las explicaciones. Se dice que si explicamos todo no queda sitio para la creación; que si se puede decir con palabras no hace falta hacer la obra. Esto y totalmente de acuerdo en que la obra de arte, si lo es tal, no puede ser agotada en una explicación. Si la obra no hace más que traducir visualmente un programa explicitado en palabras, estamos en presencia de la ilustración redundante de un texto y por lo tanto de una obra innecesaria. Y la obra de arte tiene que ganarse su propio derecho de piso para existir. Tiene que ser inevitable, axiomática e imprescindible. Que curiosamente son condiciones que también le exigimos a la ciencia. Todas ellas no existen si un texto o programa previo ya lo dice todo.

Esto nos lleva a otro tema. Obviamente, la integración perfecta del problema con su solución no es suficiente para determinar que estamos en presencia de una obra de arte. A su manera, la ecuación de $2 + 2 = 4$ es una relación perfecta. En sus propios términos y sin introducir las libertades artísticas que me permitieron previamente, es una relación inobjetable, pero no llega a ser una obra de arte. Y la razón que no es una obra de arte está en su banalidad, es algo super-sabido, un lugar común que no dice nada y que no nos mueve el piso. En otras palabras, es una buena integración de problema con solución, pero es un problema que no tiene interés.

Entonces ya no se trata solamente de tener una intención clara o de formular un problema para encontrar una solución. Eso lo puede hacer cualquiera. Se trata de tener una intención nueva, de formular un problema interesante, de preguntar una pregunta que realmente valga la pena y genere respuestas que sacudan el universo. Un amigo científico una vez me comentó que los premios Nobel eran otorgados a gente que planteaba preguntas sustanciosas y científicamente revolucionarias, no aquellos que trabajaban laboriosamente en contestarlas. No sé si es cierto, mi amigo era uno de esos que planteaba esas preguntas, pero nunca se sacó el premio y creo que murió un poco amargado en lo que pensó que era su fracaso. Pero en arte tenemos que sí, que el artista hace ambas cosas, plantea una pregunta bárbara y luego se convierte en su propio esclavo (o si es rico, contrata esclavos) para contestarla laboriosamente.

Es justamente esa segunda parte la que aprendemos en la escuela de arte. Cuando yo tenía que copiar bustos romanos y naturalezas muertas, la escuela me estaba educando para ser esclavo. Toda escuela que da primacía a la habilidad técnica en lugar de subrayar la formulación y solución de problemas, es una academia que educa para ser esclavos. Es irónico que William Morris en el siglo XIX ya dijera que la esclavitud separa a la gente del arte, y aquí en una escuela de arte aprendíamos a ser esclavos.

Quiero ahora discutir brevemente la parte irracional de la creación artística. La pregunta obvia aquí es la de si es posible desarrollar una metodología para producir algo irracional. No tengo una respuesta definitiva a esta pregunta, en parte por falta de conocimientos de psicología. Como una metodología consiste en un sistema de pasos no necesariamente lógicos, supongo que la respuesta es positiva. Un ritual religioso sería un ejemplo, siempre que se admita que la intención de la metodología es lograr una comunión real con la deidad elegida. Pero si en su lugar la intención verdadera es la de crear una identidad comunitaria de un cierto tipo, entonces la evaluación de esa misma metodología del ritual cambia de carácter y puede adquirir aspectos incluso maquiavélicos. Se estaría

usando la imagen de un dios para manipular al público para que haga otras cosas que no tienen nada que ver con el dios que se menciona.

En arte muchas veces se utiliza lo aleatorio (interpretaciones Rorschach, libre asociación, tirar dados) para llegar a lo irracional, pero no es un camino que considero totalmente convincente. En realidad, tengo que confesar que no me gusta la palabra irracional en estas cosas. No sugiero el prohibirla, al menos no por ahora, pero no me parece un término muy útil para utilizar en el arte. Para lo único que sirve realmente es para advertir que hay muchas más cosas en el mundo que aquellas que podemos pensar lógicamente. Aparte de que eso es algo bastante obvio, al llamarlo irracional le damos un valor excesivo a lo que llamamos racional, cosa que tampoco lo es tanto. Nos centramos en lo racional; las cosas son o no son racionales. Y si no lo son, tendemos a pensar que estamos en presencia de algo negativo. Pero si estamos haciendo arte para expandir las fronteras del conocimiento, estamos entre otras cosas expandiendo lo que aceptamos como racional. Es así como entramos en lo irracional, pero no por que queremos abandonar lo racional, sino porque los que limitan la definición de lo racional nos obligan a ello. De acuerdo a esto, a lo mejor entonces, sí, habría que prohibir también la palabra irracional.

Me interesa más aquí la palabra "inesperado", en el sentido también de lo impredecible. El uso del azar ayuda en esto de lo impredecible, pero también parece un recurso un poco fácil. El artista abandona su responsabilidad y se la deja al destino. Frente a la obra puedo decir, "no es culpa mía, fue el destino", con lo cual se me arruina mi teoría sobre eso de que hay que rendir cuentas. En su momento (Dada, surrealismo, Fluxus), la introducción de lo aleatorio fue importante por razones históricas. Había que romper el monopolio del control que la Academia atribuía al artista. En eso fue un acto contestatario muy encomiable. Pero ya pasó, ya no contribuye nada a menos que se le encuentre alguna vuelita que, si, sea "inesperada".

Lo aleatorio en realidad no garantiza lo inesperado, después de todo y por definición, uno espera que pase cualquier cosa. Lo que sí produce es algo impredecible, que es otra cosa y que también es algo relativo ya que es predecible que pase cualquier cosa. Esto, que parece más que nada un juego de palabras, sin embargo tiene importancia porque inmediatamente nos lleva a otras cosas como la "originalidad" y lo "derivativo".

Uno podría decir que si se hace algo inesperado que va más allá de lo que se conoce en un momento dado, se está haciendo algo original y que eso está muy bien. Pero implícitamente "original" también significa que uno se separa del rebaño y que es vencedor de una competencia, que uno sobresale. Esto me recuerda que cuando yo iba a la escuela primaria las notas eran: sobresaliente, muy bueno, bueno, regular y deficiente, con los sorprendentes escalones intermedios como por ejemplo buenoregular y regularbueno. Lo interesante de estas notas era que no decían nada sobre lo que uno estaba haciendo sino que solamente ubicaban a los alumnos entre sí. O sea que se trataba de competir, no de lograr. En lugar de exigir el "logro perfecto" se exigía ganarle al prójimo. Es entendible que en el mundo comercial uno quiera saber donde se ubica un estudiante con respecto a la norma.

En arte, donde supuestamente no hay ni debiera haber normas, el uso de la palabra "original" crea una norma y distorsiona ideológicamente el proceso creativo. No quiero prohibir la palabra porque algún día puede ser útil si la investimos con el significado de "originar" otras cosas. Aunque esa palabra sería más bien algo como "originante", o sea que sí, también podemos prohibir la palabra "original". La palabra "original" se identifica con el individualismo extremo, algo que no tiene nada que ver con una cultura de la comunidad. Es interesante que la palabra idiota, originalmente, cuando todavía se la consideraba una palabra griega, era utilizada para describir al individuo que se interesaba solamente por él mismo y que ignoraba las necesidades de la comunidad. Me interesa por lo tanto más la palabra ruptura que la palabra original.

Para insistir un poco más, la palabra "original" tiene aun otro problema aparte del individualismo, y es uno que nos refiere directamente al colonialismo. Porque cuando hablamos de arte original, generalmente la originalidad no se define localmente sino en un centro cultural y se supone que tiene un valor absoluto. Entonces, pasan dos cosas. Una, el centro nos manda sus originalidades para que las sigamos, y después nos dice que hacemos cosas "derivativas". La otra, el centro adopta nuestras originalidades y las incorpora a la cultura hegemónica, en cuyo caso el proceso se llama "reciclaje", "multiculturalismo" o algún eufemismo sin esas connotaciones negativas que tiene "derivativo".

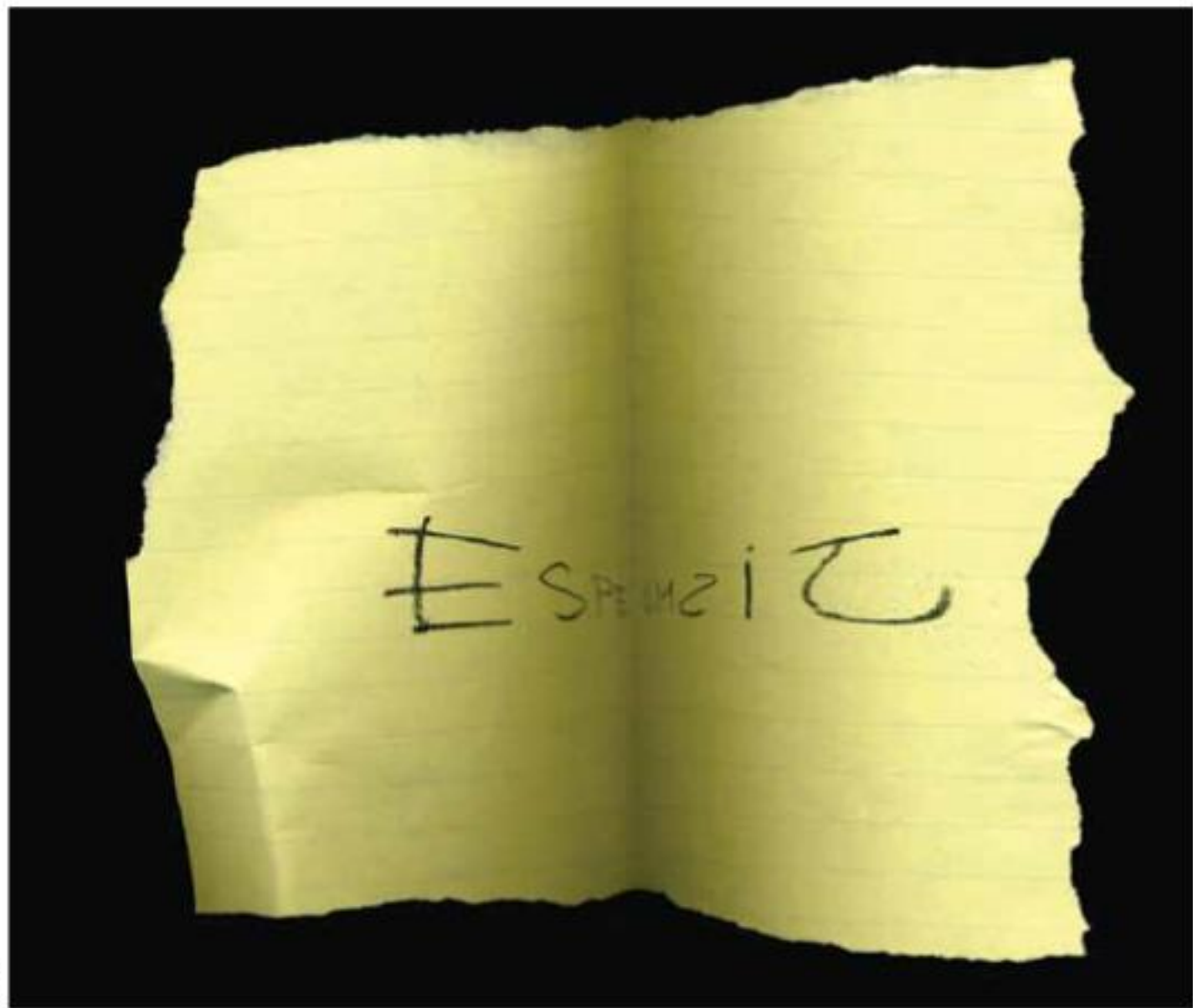
Si el arte fuera un campo abstracto y cerrado como las matemáticas, sería un campo de propiedad colectiva sin atribuciones localistas o chovinistas y todo el mundo contribuiría a un fondo común. Pero el arte no funciona así. Siendo comunicación tiene sobreentendidos locales y comunitarios, tiene una función de solidificar identidades y pertenencias culturales al mismo tiempo que expandir y enriquecerlas. Las matemáticas codifican ideas que tratan de ser axiomáticas y no permite los dialectos. El arte pocas veces trata de ser axiomático y menos veces lo logra. El arte generalmente tiende al dialecto. Ese dialecto puede ser localista, incluso folclórico, o hegemónico con pretensiones globalizantes. Pero aun si hegemónico e imperialista, no deja de ser un dialecto--siempre es provincialista. El imperialismo es provincialismo con mucho poder.

El término "originalidad" disimula todo esto y obliga a preguntar ¿original con respecto a qué? para resolver las ambigüedades. La palabra ruptura es más contextualizada y creo que más certera. Cuando expandimos el conocimiento estamos rompiendo un límite o rompiendo con un pasado, una tradición, una serie de prejuicios o de convenciones, o una imposición. Una obra "original" me puede hacer admirar a un artista individualmente, pero me puede dejar frío. Una obra que introduce "ruptura" afecta mi manera de ver las cosas en general y en lo que se refiere a mis distancias críticas. Como "ruptura" es un término relativamente des-individualizado me permite estimar mejor en donde ocurre, si en lo local, en lo central, o en las cercanías de lo axiomático.

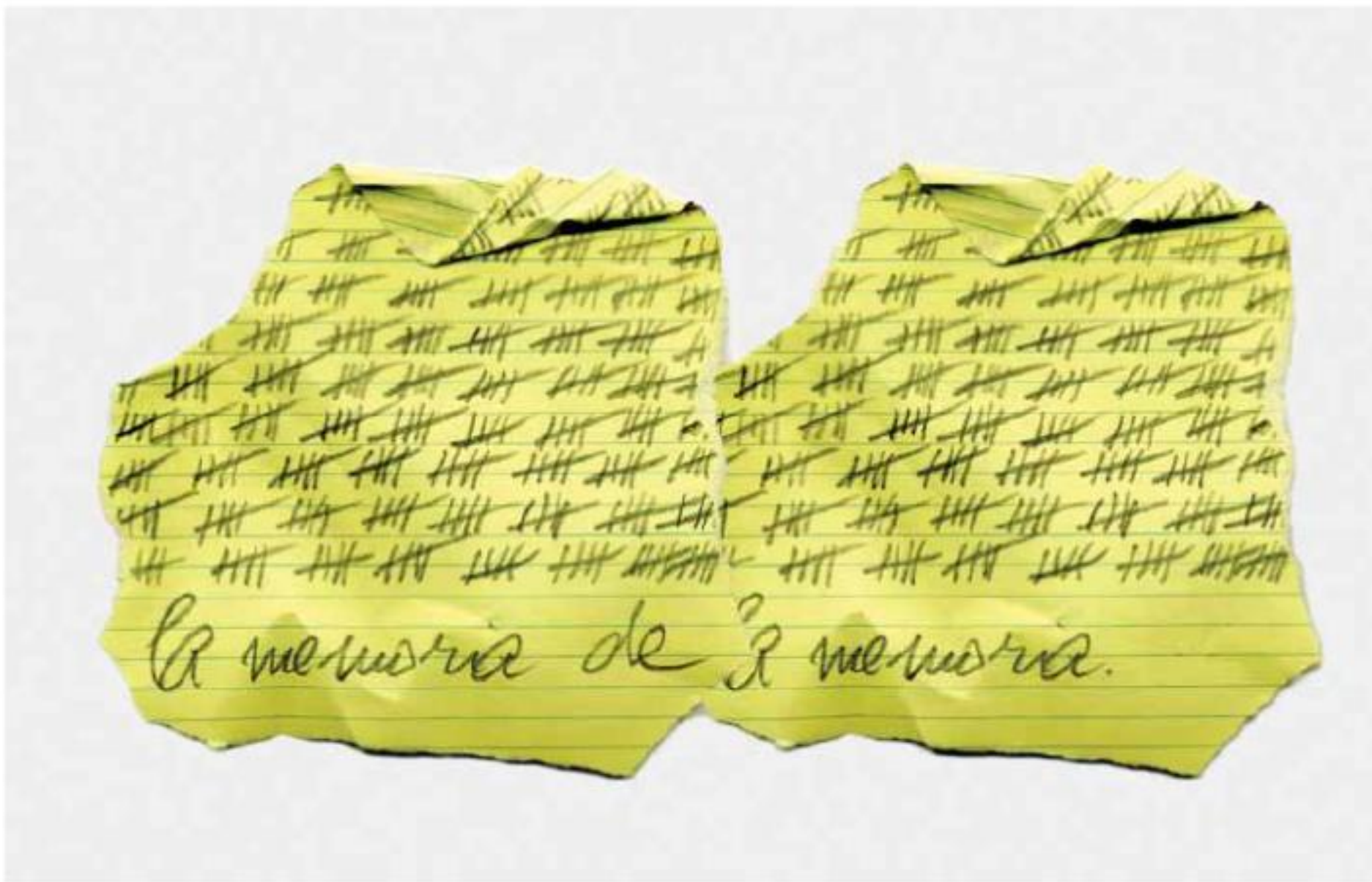
Si tuviera que encontrar una imagen para la cultura diría que es una montaña de arena. A pesar que como artistas nos creemos muy importantes como individuos originales, dentro de esa montaña solamente somos los granos de arena: En posiciones pasivas, mantenemos la estructura. En posiciones activas, a veces creamos pequeños derrumbes y avalanchas. Al final, sin embargo, queda la montaña de arena, como resultado de la posición de todos los granos y de sus interacciones.

La imagen nos obliga a una cierta modestia. No solamente porque nunca he visto un grano de arena que viniera identificado con un nombre o portando una firma. También porque es bastante difícil que un grano pueda cambiar toda la montaña. Pero, innegablemente, el grano ayuda a darle forma, y eso es todo a lo que podemos aspirar.

Luis Camnitzer



Serie de los papellitos, 1968-2007
escaneos digitales.



ELOGIO DEL CINISMO ÉTICO

Quando conocí personalmente a Luis Camnitzer hace unos pocos años y le propuse que hiciéramos una exposición suya en el MADC, lo pensé como quien añora un sueño en voz alta, como quien deja revelar una utopía que (como deben ser todas las utopías) solo tenía una lejana esperanza de realizarse... Por eso, que Camnitzer este exponiendo hoy acá en este museo, es uno de esos escasos sueños realizados (con toda la cursilería que esta expresión denota) que tanto profesional como personalmente me satisface al estar al frente de esta institución.

Sé que Luis Camnitzer no comulga para nada con estas apologías desmedidas, con estos elogios tal vez ridículos y fuera de lugar, pero aun así se los haré... porque los considero al menos un poco necesarios.

Quisiera empezar por las razones anecdóticas (pero no por ello menos importantes) de este elogio: el contacto vía mails con este artista en estos últimos meses, me ha permitido compartir con una persona sin poses de divo ni exigencias excéntricas o imposibles de cumplir; con previsión de nuestras precariedades y carencias, pero ingenioso y fluido en las formas de resolver una exposición con un mínimo de recursos y máximas capacidades expresivas. En ese sentido, pienso que Camnitzer es enteramente consecuente con sus presupuestos éticos y estéticos (preceptos que ha desarrollado ampliamente en su obra artística, crítica, ensayística y pedagógica), teniendo en cuenta diferencias de contextos y realidades para conformar sus exposiciones y propuestas en general.

Por otra parte, que Luis Camnitzer exponga en este museo y en Costa Rica, es tener el privilegio de confrontarse con un artista cuya obra y pensamiento mezclan el más incisivo sarcasmo, ironía y humor, aunque siempre desde una seriedad investigativa y propositiva sorprendentes, a través de lo que él mismo ha llamado de manera sugestiva "cinismo ético"¹.

Un artista que, además, afirma continuamente que "el arte sucede en el espectador"², como fenómeno comunicativo y cognoscitivo; tal vez por eso ha priorizado la realización de obras que se han referido muchas veces de forma pionera, a dilemas éticos, estéticos, sociales y/o políticos tan disímiles aunque fundamentales en el devenir del arte y la cultura contemporáneas, como pueden ser los complejos intersticios del sistema del arte actual, con los distintos tipos de demandas y condicionantes institucionales, mercantiles -etc- que pululan a su alrededor; o los mecanismos de fetichización de la obra artística, la "inspiración" del artista, la "originalidad" de la obra y los recursos de la autoría; o, por otra parte, la visibilización, status y condicionantes del arte latinoamericano contemporáneo, así como las diversas problemáticas asociadas a la globalización, el multiculturalismo, las vínculos centro-periferia, entre muchos otros, en el complejo panorama del arte, la cultura y la sociedad actuales.

Desde toda esa labor artística, crítica e investigativa, considero también que Camnitzer es consecuente con ese enunciado suyo de que "Todo es ético y político. Y también todo es arte"³; o de considerar que una "obra de arte" debe ser ante todo un hecho cultural con implicaciones críticas y confrontativas, antes que un fetichizado objeto apegado a las reglas de instituciones o mercados simbólicos o reales que lo demandan y condicionan.

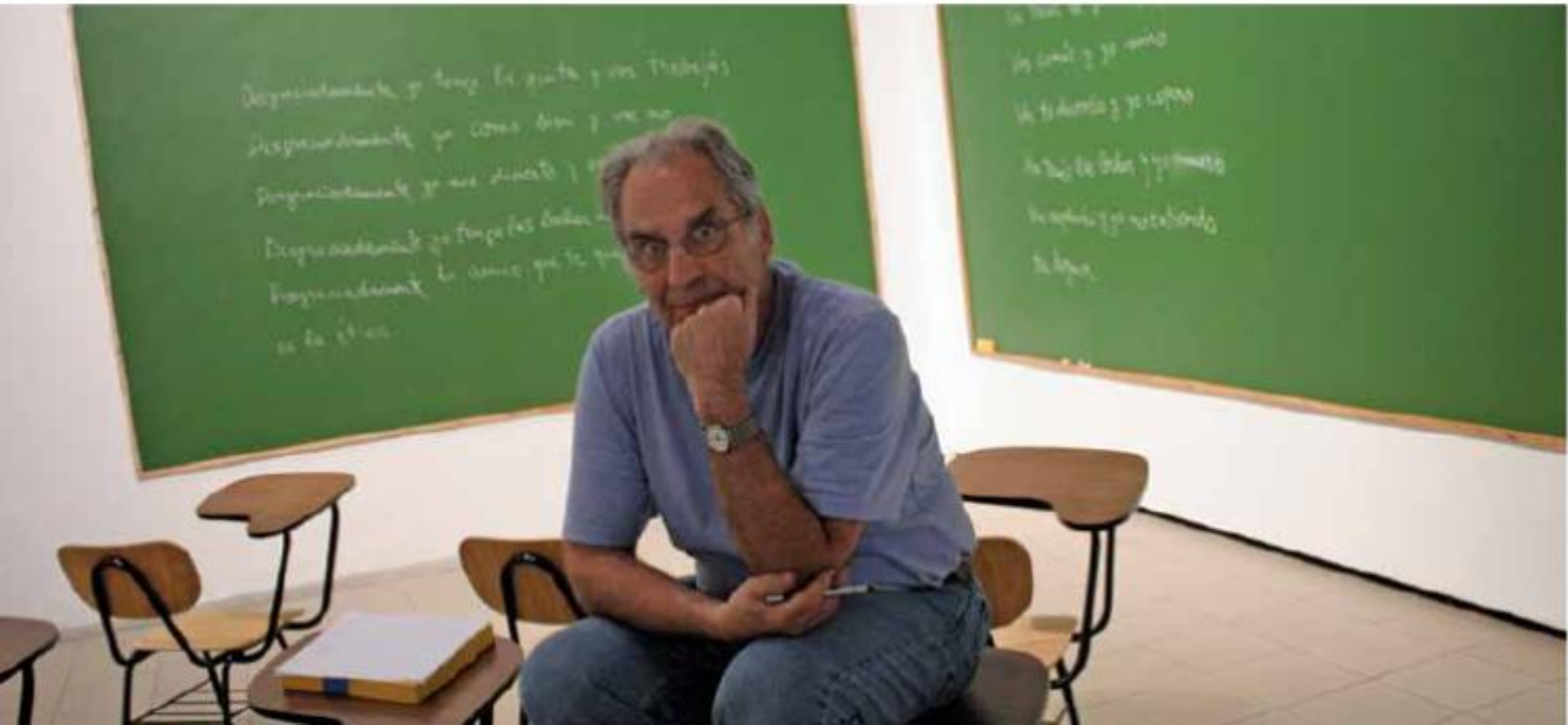
Por eso, que este artista haya accedido a realizar una muestra antológica en este museo, con el devenir de algunas de sus propuestas e inquietudes intelectuales y artísticas en los últimos 40 años, debemos considerarlo no solo un privilegio físico, visual, sino un hecho intelectual, cultural y artístico excepcional para nuestro contexto, con el cual deberíamos interrogarnos y confrontarnos, como me imagino el mismo Camnitzer desearía.

Ernesto Calvo. Director MADC.

1 Véase: "La Corrupción del Arte / El Arte de la Corrupción", en: <http://universes-inuniverses.de/magazin/marco-polo/s-camnitzer.htm>
2 Véase: "El arte sucede en el espectador", en: El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI, MEIAC, España, 2000.
3 Véase: "Un artista que crea, reflexiona y enseña" (entrevista con Hortensia Campanella), en: revista Lápis, 2000



El aula, 2005
instalación (2007 MADC).





LUIS CAMNITZER



Nació en Alemania en 1937. Emigró al Uruguay a los 14 meses. Vive en Nueva York desde 1964. Profesor Emérito de la Universidad del Estado de Nueva York. Entre 1999 y 2006 fue curador para artistas emergentes en The Drawing Center, Nueva York

Graduado en escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad de la República, Uruguay, cursó estudios de arquitectura en la Facultad de la misma universidad, y escultura y grabado en la Academia de Artes Plásticas de Munich. Recipiente de la Beca Guggenheim en 1961 y 1982. En 1998 recibió el premio anual de la crítica de arte latinoamericana otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte. En 2002 recibió el premio Konex MERCOSUR.

Entre las exposiciones más recientes se encuentran: 1996, Universalis, Bienal de San Pablo; Face a l'histoire, (secciones de los 1970s y de los 1980s), Centre Pompidou, Paris; 1997, Bienal de Mercosur, Porto Alegre; 1999-2004, Bienal de Liverpool, 2000, Whitney Biennial, Nueva York; 2000, Casa de América, Madrid; Versiones del Sur, Museo Reina Sofía, Madrid; 2001, The Kitchen, New York; 2002, Documenta 11, Kassel; 2003, muestra retrospectiva, Kunsthalle Kiel; Beyond Geometry: Experiments in Form, Los Angeles County Museum of Art, California; Museo Blanes, Montevideo; 2005, Galeria Ruth Benzacar, Buenos Aires; 2006, la Bienal de Pontevedra.
Colecciones permanentes: Museum of Modern Art, New York. Metropolitan Museum, New York. Whitney Museum, New York. The Public Library, New York. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires. Museo del Grabado, Buenos Aires. Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile. Museo Universitario, México. Museo de Bellas Artes, Caracas. Museo de Arte Contemporáneo, Sao Paulo. Museo of Malmö. Museum of Trenton. Yeshiva University, New York. Bibliotheque Nationale, Paris. Biblioteca Comunale, Milán. National Library, Jerusalem. R.C.A. Corporation. A.R.C.O. Corporation. Wagstaff Collection, Getty Museum. Museo de Arte Moderno, Bogotá. Museo de Arte Moderno, Cartagena. Museo La Tertulia, Cali, Museum Wiesbaden. Museo Nacional de Arte Moderno, Bagdad. Casa de las Américas, La Habana. Blanton Museum, Austin, Texas. Museo of Skopje. Centro Wifredo Lam, La Habana. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. The Jewish Museum, Nueva York. Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo. Museo del Barrio, Nueva York. Gabinete de Dibujos y Estampas de los Uffizi, Florencia, Italia. Queens Museum, Nueva York. Museum of Fine Arts, Houston; Tate Gallery, London; Museo de Arte Latinoamericano Buenos Aires.

Publicaciones

Libros: New Art of Cuba, University of Texas Press, 1994/2004; Arte y Enseñanza: La ética del poder, Casa de América, Madrid, 2000; Didactics of Liberation: Conceptualism in Latin America, University of Texas Press, 2007
Artículos y ensayos en: Marcha, Montevideo, Third Text, Londres, Art in America, Nueva York, New Art Examiner, Chicago, Art Nexus, Bogotá, Brecha, Montevideo, Spiral, Nueva York, Nacia, Nueva York, Trans, Nueva York, Lá-piz, Madrid, Drawing Papers, Nueva York, etc.

Lista de obras exhibidas en el MADC

Oil-Weltanschauung, 2004 escaneo digital.	El aula, 2005 instalación	La socialización de una obra de arte, 1972 fotografía 4 exposiciones por correo, 1969
Autoservicio, 1996 fotocopias y sello de goma.	Esto es un espejo, usted es una frase escrita, 1966 -1973 aluminio grabado y espejo	Miro, Admiro, Mio. 2006 proyección
Mona Lisa / Marcel Duchamp, 1978 fotomontaje (digitalizado, 2006).	Firma por tajadas, 1971-2007 papel troquelado con láser	La invención de la rueda, 1979 fotografía (digitalizado, 2006)
Buzón (Tienanmen), 1990 bronce y resina	La cuadratura del círculo, 2004 fotografía lenticular	Objetos arbitrarios y sus títulos, 1979
La invención de la lluvia, 1978 fotografía (digitalizado, 2006)	Pintura original, 1972-2007	Biblioteca subterránea, 2004, fotografía digital
El paisaje como actitud, 1979 fotografía (digitalizado, 2006)	Fragmento de un amigo, 1969-2007 letras de madera y macetas	El libro del tiempo, 1979 velas y lápiz
La colección de arte, 1972-1984	La lección de óptica, 1980 fotografía laminada, vela y lam parilla	Banco de España, 2004 fotografía digital
La invención del paisaje, 1978 fotografía (digitalizado, 2006)	A ...Covering the Word..., 1973 aluminio grabado	Dos objetos idénticos, 1981 billete y papel periódico. (Colección Daros, Zurich)
Sin título, 2002-2003, fotografía lenticular y offset.	Sin título, 2007 impresión digital	Brújula, 2004 escaneo digital
Serie de los papelitos, 1969-2007 escaneos digitales	Murió satisfecho..., 1980 fotografía retocada	Pintura original, 1972-2007
Las memorias del agua, 1998 libro y poliéster	Últimas palabras, (ajusticiados en Texas 1982-2006), 2007 impresión digital	Barco, 2006 escaneo digital
¿Dónde está el dinero?, 1970-2007 madera ejecutada por Beatriz Morera	El reflejo, 1977 (digitalización 2007)	La trampa, 1994 goma y harina
El descubrimiento de la geometría, 1978 fotografía (digitalizado, 2006)	Preguntas y respuestas (diálogo bajo hipnosis), 1980 fotografía	Casa, 2006 escaneo digital
El viaje, 1991 cuchillos grabados y adornos de navidad		Las ideas del pasado, el pasado de las ideas, 1994 vidrio esmerilado, piedra y madera

Lista de obras incluidas en este catálogo

Máquina de escribir (1959), yeso, destruida, última obra como estudiante en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Montevideo.	He practicado every day (From de Uruguayan Torture Series) /Practicaba todos los días (de la serie de la tortura uruguaya), (1983), fotograbado a cuatro plantas, 75x 55 cm.
Etiquetas adhesivas (1966), exposición por correo del New York Graphic Workshop	El Mirador (1996), técnica mixta, 600 x 600 x 500 cm. Instalación Bienal de San Pablo. (reinstalación Palacio Velásquez, Madrid, 2001; Kunsthalle, Kiel, 2003).
App. 0.5 Cubic Meters o Air Stretched into s Prim (Aprox. 0,5 metros cúbicos de aire estirados a ser un prisma) (1967). Instalación Loeb Center, New York University, New York.	The Waiting Room (La Sala de Espera) (1999), detalle.
Olas, 1969, fotocopias sobre madera en estanque, dimensiones variables. Instalación Museo de Bellas Artes, Caracas.	The Waiting Room (La sala de espera) (1999), técnica mixta, dimensiones variables. Instalación I Bienal de Liverpool (reinstalación Whitney Bienal, 2000)
Topological Change of a Word Sequence (Cam bio topológico de una secuencia de palabras) (1969), tarjetas, cola, bolígrafo.	Documenta Project (Proyecto para Documenta) 2002, técnica mixta, 800 x 400 x 400 cm. Instalación Documenta XI, Kassel, 2002.
Fosa común, (1969) fotocopia sobre piso, dimensiones variables. Instalación Instituto Di Tella, Buenos Aires.	Documenta Project (Proyecto para Documenta). 2002, detalle
Leftovers (Restos) 1970, cartón, gasa, anilina y tinta, unidades de 30 x 60 x 30 cm. Instalación Paula Cooper Gallery, Nueva Cork. Colecciones Yeshiva University, New York, y Tate Modern, Londres.	Instalación en el Palm House Liverpool (2004), arboles de navidad artificiales y carteles. III Bienal de Liverpool.
Firma por centímetro (1971-73), serigrafía y lápiz sobre papel	Proyecto Pontevedra (2006), tronco con raíces, 7000 lápices y dibujo a carboncillo, 300 x 1000 x 500 cm. Instalación 59ª Bienal de Pontevedra.
The Infinite Rays of the Sun (Los infinitos rayos del Sol) (1975-78), lápiz sobre papel	The Squaring of the Circle (la cuadratura del círculo) 2004, foto lenticular y muebles. Instalación III Bienal de Liverpool

Junta Administrativa MADC 2006

Sr. Diego Meléndez, Presidente
Sr. Pedro Olier, Tesorero
Sr. Klaus Steinmetz, Secretario
Sra. Ileana Alvarado, Vocal
Sra. Alexia Dumani, Vocal

Junta Fundación PRO MADC 2006

Sr. Klaus Steinmetz Quirós, Presidente.
Sra. María Soledad Zúñiga Pacheco, Tesorera.
Pedro Olier Taylor, Vocal.
Sra. Roxana Clausen, Vocal.
Luis Fernando Quirós Valverde, Vocal

Equipo MADC 2006

Dirección
Ernesto Calvo

Administración
María Dolores Ramírez

Asistencia de Dirección y Coordinación de Actividades
María José Monge

Coordinador, Prensa y Diseñador Web
Carlos Murillo Hernández

Diseño Gráfico y Fotografía
Adriana Artavia

Jefe de Custodios, Montaje y Registro Colección
Dennis Hidalgo

Área Educativa y Catalogación
Josefa Richard

Contabilidad
Eddy Castillo

Recepción y Secretaría de Dirección
Nuria Chavarria

Encargado de Acopio y Montaje
Julio Zúñiga Mora

Custodia y Montaje
Fabricio Meza Moya
Luis Diego Fallas Calderón
Wilberth Segura Cerdas
Arturo González Villarreal
Jhonny Paniagua Paniagua

Servicios generales
Alexander Fernández
Dennis Moya

Junta Administrativa MADC 2009

Sr. Emilio Ramos Valladares, Presidente.
Sr. Esteban Calvo Campos, Vicepresidente.
Sr. Marco Mora Von Rechnitz, Secretario.
Sra. Rocio Fernández Salazar, Vocal.
Sra. Marjorie Ross, Vocal.

Junta Fundación PRO MADC 2009

Sra. Virginia Pérez Ratton, Presidenta.
Sr. Marco Mora Von Rechnitz, Secretario.
Sra. Roxana Clausen Gutiérrez, Tesorera.
Sr. Klaus Steinmetz Quirós, Vocal.
Sra. Rocio Fernández Salazar, Vocal.

Equipo MADC 2009

Dirección
Fiorella Resenterra

Administración
Danny Rojas

Curaduría
María José Chavarria

Asistencia de Dirección y Coordinación de Actividades
Valeria Rodríguez

Coordinador, Comunicación y Diseño Web
Marco Guevara

Diseño Gráfico y Fotografía
Adriana Artavia

Área Educativa y Catalogación
Antonieta Sibaja

Jefe de Custodios, Montaje y Registro Colección
Fabricio Meza

Contabilidad
Eddy Castillo González

Recepción y Secretaría de Dirección
Nuria Chavarria

Encargado de Acopio y Montaje
Jhonny Paniagua Paniagua

Custodia y Montaje
Luis Diego Fallas Calderón
Jeffrey Cascante Rojas
Wilberth Segura Cerdas
Arturo González Villarreal
Alexander Fernández

Servicios generales
Fernando Calderón
Sandra Lezcano Morales



Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. Centro Nacional de la Cultura, MINISTERIO DE CULTURA y JUVENTUD
Antigua FANAL, Avenida 3 // calles 11 y 15, San José, Costa Rica // info@madc.ac.cr // www.madc.ac.cr // podcast.madc.ac.cr
Teléfonos (506) 257-7202 // (506) 257-9370 // Fax: (506) 257-8702

Diseño: Adriana Artavia / Fotografía: Adriana Artavia / Carlos Murillo / Roberto Vargas
Imágenes en páginas 5, 6, 12, 14, 15 (*Fosa Común*), 18 (*Leftovers*), 19, 26, 27, 29, 30, 37 (*He practiced...*), 45, 49, 50, 52, 53 (*The squaring*),
70 y 71 (*Serie de los papillitos, detalles*) cortesía del artista.

Derechos Reservados © MADC 2006-2009

