

EL ARTE ES UNA ESCUELA

ENTREVISTA A LUIS CAMNITZER¹

ART IS A SCHOOL
 INTERVIEW WITH LUIS CAMNITZER

INÉS WARD

inesward2@gmail.com

SUSANA PILARÍA

susanapilaria@gmail.com

EMILIANO VERGARA

emilianovergara13@gmail.com

LEOPOLDO DAMENO

leopoldodameno@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte
 Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes. Universidad
 Nacional de La Plata. Argentina

Resumen

En este escrito presentamos un fragmento de la entrevista realizada a Luis Camnitzer en el marco del proyecto de investigación del cual formamos parte: *Voces, ideas y relatos acerca de la enseñanza del arte en las escuelas* (PIBA). Como parte nodal de sus propuestas, este artista y docente nos invita a reflexionar y a poner en diálogo el conocimiento artístico y el pedagógico. En este sentido, la selección de preguntas que aquí presentamos apunta a enfatizar y problematizar estas nociones.

Palabras clave

Arte; educación; escuela

Abstract

In this document we present a fragment of an interview done to Luis Camnitzer, within the framework of our research project: *Voices, ideas and narratives about art teaching in school* (PIBA). As a central component of his proposal, this artist and professor invite us to reflect and put the artistic knowledge in dialog with the pedagogical one. In this way, the questions we select are meant to emphasize and put these thoughts under evaluation.

Keywords

Art; education; school

Recibido: 30/07/2020 | Aceptado: 12/10/2020

¹ La entrevista se enmarca en un proyecto de investigación del Programa Bianual de Arte (PIBA) que está integrado por docentes de las cátedras de Fundamentos Psicopedagógicos de la Educación B y de Didáctica Especial y Práctica de la Enseñanza B de la Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). A continuación, el resto de lxs integrantes del equipo: Graciana Pérez Lus, Elena Sedán, Manuela Belinche Montequin, Marcela Etchadoy, Julieta García Zacarías, Máximo Cerdá, Mercedes del Olmo, Natalia Roche, Lorena Vergani, Patricia Vilaltella.



Luis Camnitzer nació en Alemania en 1937. Desde muy temprana edad su familia se radicó en la ciudad de Montevideo donde creció, además de iniciar su formación y producción en el campo del arte. Hace ya varias décadas migró a Estados Unidos, donde reside actualmente, aunque nunca perdió su contacto e interés por América Latina. Es uno de los artistas ligados al conceptualismo de mayor prestigio en nuestra región. Es también una figura destacada del arte crítico en torno a la identidad latinoamericana, tanto desde el territorio de la producción artística y teórica como también desde su cercanía al vínculo entre arte y pedagogía. Dentro de sus textos más destacados se encuentran *Didáctica de la Liberación: arte conceptualista latinoamericano* (2007); *De la coca cola al arte boludo* (2009); *Arte, Estado y no he estado* (2012); entre otros.

Quienes realizamos esta entrevista conformamos un grupo de investigación a cargo del proyecto *Voces, ideas y relatos acerca de la enseñanza del arte en las escuelas* perteneciente al Programa de Investigación Bianual en Arte (PIBA) de la Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Nuestro interés en la obra de Luis Camnitzer radica en su modo de comprender el arte en términos pedagógicos, no escindido del conocimiento y profundamente ligado a la formación de sujetxs críticxs.

El encuentro se realizó el día 13 de noviembre de 2020 por la plataforma Zoom, a fin de profundizar en torno a conceptos nodales que atraviesan nuestro campo de investigación. Lo que compartimos en esta ocasión es una selección de preguntas representativas de tales intereses, las cuales son solo un fragmento de una extensa charla que Luis nos concedió generosamente.

Inés Ward (I. W.): Un punto fuerte de tu trabajo tiene que ver con el enlace entre el arte y la educación. Esto se vuelve presente en tus producciones artísticas, en tus escritos y en tu trabajo curatorial. ¿Cómo fue el recorrido que te llevó a trazar ese vínculo?

El recorrido fue simple. A poco tiempo de haber entrado a la Escuela de Bellas Artes me di cuenta de que el asunto, en términos de educación artística, no iba por ahí. Una generación anterior a la mía venía trabajando en el cambio de plan de estudios, pero esa camada se graduó simultáneamente y la escuela quedó incluso sin asociación de estudiantes. Me tocó a mí revitalizar esas discusiones y después vino otra generación que también se sumó. Yo, entretanto, había sacado una beca a Alemania. Una de las misiones de esa beca era estudiar planes de estudio, por lo que hicimos la reforma muy basada en Bauhaus. Ninguno de nosotros tenía perspectiva crítica. Podría decir que encontré mi coherencia pedagógica antes de encontrar mi coherencia artística. Después se juntaron las dos cosas, porque en el momento en que te das cuenta de que estás comunicando algo entrás en una etapa pedagógica, aunque no sea consciente. Estás tratando de convencer a alguien de cierta cosa, tal vez únicamente de que

sos genial, pero de cualquier manera siempre hay un factor de convencimiento y, por lo tanto, estás dentro de un campo ambiguo entre manipulación y pedagogía.

Esa conciencia me hizo tratar de ver a través de los ojos de quien va a recibir lo que hago. Ahí es donde está la opción: soy totalitario o abro un diálogo. En términos políticos y pedagógicos creo en el diálogo y no en la declaración. Eso me lleva a hacer un tipo de arte que considero que no es declarativo, sino que actúa como un estímulo para desencadenar procesos. Eso es exactamente lo mismo que creo en lo que se refiere a la enseñanza. No se trata de dar información cerrada, sino de habilitar al educando a que proponga sus propias preguntas y encuentre sus propias respuestas. En la medida en que planteo preguntas, son preguntas abiertas con infinitud de soluciones posibles y no preguntas cerradas con una respuesta. Eso es lo que informa todo lo que hago, me considero un artista y nada más que un artista. Trato de solucionar problemas en el medio que convenga. A veces el medio es el salón de clases, a veces escribir algo, a veces armar una muestra, siempre el criterio que uso y la evaluación, el control de calidad, es artístico y no disciplinario en el sentido tradicional. Para mí, el arte es una metadisciplina en la que uno de los cadáveres accidentales es la obra de arte, pero esa no es la meta fundamental. La meta fundamental es ampliar la posibilidad de conocimiento y explorar lo que no sabemos, lo que no conocemos, y ver si se puede conocer o no. En el fondo no importa, lo que importa es el enfrentamiento y la necesidad de estudiar lo que está articulado y ver si se puede desarticular y rearticular, y si la rearticulación coincide o no con lo articulado y, desde ahí, tener una perspectiva crítica de los órdenes que nos imponen. En ese sentido, esto es también una actividad política, no solo creativa.

I. W.: Uno de los interrogantes que guían nuestro proyecto de investigación es la importancia de la enseñanza del arte en el marco de la educación obligatoria. ¿Qué pensás que se enseña en las clases de arte en las escuelas y qué creés que debería enseñarse?

Hay un legado que tiende a vincular al arte con lo artesanal. Lo que entendemos como arte es, en realidad, un extra de la manualidad. Trabajás, hacés lo que tenés que hacer como artesano y de golpe hay un saltito que no es del todo definible, pero que te pasa a otro plano. Allí se da lo que llamo artesanía plus, es lo que lleva la manualidad al área del conocimiento. El conocimiento está en lo que no sabés, no en lo que ya sabés, lo que ya sabés es para loros, no para pensar. En ese sentido, respeto mucho la ignorancia, porque para mí la ignorancia es un terreno no explorado. Por lo tanto, es algo fascinante y positivo. Solamente es negativo si pensás que el conocimiento es lo que ya se sabe y que el que no sabe es alguien inferior. Es al revés la cosa, conociendo que lo que se sabe es muy limitado, es como una islita desde la cual ves todo el océano que hay que navegar. Entonces, el arte es eso. La verdad del arte es la de navegar ese océano, ver qué hay y ver qué hacés con eso. Esa exploración, que para mí es el campo del arte, en la que no solo está lo que podés predecir, que en el fondo es una extrapolación de lo ya explorado, sino que está lo impredecible.

Ese factor que no tiene aplicación práctica, por lo menos no inmediata, es lo que la escuela ignora. La escuela se fue afirmando en la plataforma de lo conocido, en decirte todas las cosas que ya están nombradas para que memorices lo nombrado, en lugar de equiparte para buscar lo que todavía no está nombrado y nombrarlo. No es que no haya que enseñar lo que ya está nombrado, eso a mí no me parece mal. Lo que me parece mal es pretender que esa es la realidad, simplemente porque no lo es. En ese sentido, la educación es un fraude, porque te está vendiendo algo por lo que no es. Te está entrenando para meterte dentro de los breches de una sociedad que ya está armada, en vez de equiparte para ayudar a formar esa sociedad, que es un bicho dinámico, un bicho en constante crecimiento y cambio. El buen ciudadano tiene que estar equipado para ayudar en esa evolución, no para fosilizar lo que ya está.

La artesanía es un entrenamiento, ya que, al no entender que el arte es parte de una función cognoscitiva y reducirlo a una manualidad, en el fondo, están perjudicando al alumnado, están dándole una falsa realidad y no lo están preparando para el futuro. El futuro es la ignorancia, es lo que no sabemos. El pasado es lo conocido. Y el presente es lo que estamos digiriendo, presumiblemente del pasado, para entrar en el futuro. Pero si limitamos esa digestión a lo ya conocido, no estamos preparando para el futuro. En todo el proceso escolar desde el jardín de infantes —que por lo menos incluye el juego, aunque después se va prohibiendo— hasta el posgrado estamos en la reafirmación de lo conocido y lo predecible, en lugar de especular sobre lo que no es predecible y ver cómo enfrentamos eso. Y bueno, ni siquiera somos buenos en lo predecible, porque el virus este era totalmente predecible, no es una causa, es un efecto.² El problema climático estaba ahí hace más de un siglo. Todo el mundo hablaba de eso, hablaba de la ecología y nadie se preparaba para ver las consecuencias que iba a tener en la micro escala de los virus, que era obvio que se estaba por venir.

Decíamos que el sistema educacional ni siquiera sirve para lo que cree que sirve, eso es muy deprimente. Para mí el arte como metadisciplina cognoscitiva debería estar integrada en cada paso que damos en todo el proceso educacional y no pretender que sea algo para especialistas llamados artistas que después terminan en el museo. Es una actividad tan simple y tan necesaria como leer y escribir. O mejor, escribir y leer. Es decir, aprender a codificar y decodificar, y a ver las conexiones que se establecen en ese proceso y cómo podés empezar a codificar lo que todavía no sabés. Es una actividad muy misteriosa pero no de ocio, como se pretende que sea, es una actividad de supervivencia.

I. W.: Tu trabajo *El museo es una escuela* [Figuras 1 y 2] es una obra representativa del conceptualismo que surge de una aguda crítica a la institución museo, entendida como mero depósito de obras. Con un recorrido ya realizado por varios museos en diferentes países, ¿en qué reside el valor de esta obra?, ¿y cómo adjetivás la idea de escuela en ella?

2 Camnitzer se refiere al SARS-CoV-2 o COVID 19 que desató en 2020 una pandemia con grandes repercusiones socioeconómicas a nivel mundial.

Mi relación con los museos es muy conflictiva. En parte por la distribución de poder. Un día hace mucho me di cuenta de que en realidad no me gusta esa idea de que me posean. Al mismo tiempo, reconozco la importancia del museo porque te da credibilidad. Si yo no tuviera obra en el museo nadie me daría pelota, ustedes tampoco. El asunto para mí, muy rápidamente, fue: yo no quiero que los museos me coleccionen, yo voy a coleccionar museos. Así, me puse en campaña de coleccionar museos. Ahora tengo alrededor de cuarenta y cinco o algo así, o sea una colección apreciable. Y el asunto de los museos, dentro de la inseguridad que mencioné antes, es un poco como las tarjetas de crédito. La primera es muy difícil de conseguir porque no tenés crédito establecido. De esta forma, para el banco que las entrega, sos un riesgo. Pero una vez que el banco te da una, ya los otros bancos entran en el círculo y te mandan tarjetas por correo aunque no las hayas pedido. Terminás en el extremo de tener cinco o seis en el bolsillo porque te ofrecen distintos incentivos para que por favor las aceptes. Con los museos es un poco lo mismo. Una vez que entrás en el círculo ya los otros museos se sienten más seguros, entonces, también quieren, porque hay una competencia entre ellos. Mi Mona Lisa es más grande que la tuya; ese tipo de razonamiento. Eso para muchos artistas se convierte en la meta y ahí es donde entra la corrupción. Es una transferencia de poder que me da credibilidad; y me importa la credibilidad para poder tener charlas como con ustedes y plantar semillitas. Pero no es una meta en sí misma. En sí misma, en realidad, no sirve para nada. Sirve a lo mejor un poco la parte económica, aunque siempre te piden descuento y te hacen sentir que son instituciones pobres y, por lo tanto, el artista tiene que ser un filántropo y regalar y apoyar la causa. Eso fue algo que yo exploté en su momento porque no esperaba que me compraran. Si la institución tenía la palabra museo en el título, yo trataba de entrar de alguna manera, regalando obras o a través de amigos que regalaran o, idealmente, que compraran; pero la manera más fácil de entrar no era la compra. Tenía la ventaja de que vivía del puesto como profesor, no tenía que depender de las ventas de arte. Así que esa es una situación.



Figura 1. *El museo es una escuela* (2021), Luis Camnitzer. Museo Provincial de Arte Contemporáneo MAR. Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina. Fotografía: María Mercedes Del Olmo

Figura 2. *El museo es una escuela* (2021), Luis Camnitzer. Museo Provincial de Arte Contemporáneo MAR. Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina. Fotografía: María Mercedes Del Olmo



La otra es que el museo es, en realidad, una forma de expresión de un sistema de poder o de una estructura de poder en la que hay una casta que controla el canon, controla el gusto, controla qué es bueno y qué es malo. El artista termina trabajando dentro de ese campo, algo que ya discutimos. La misión fundamental es coleccionar y ostentar. Esa ostentación es, en cierto modo, educativa, pero de una forma también distorsionante, porque se autoconfirma. Evoluciona autoconfirmándose. Para lo único que sirve el público es, por la cantidad, para darle credibilidad al museo: no importa quién es el público, importa cuánta gente circula por el museo y cuanto más mejor. De esta manera, el museo está dejando de lado su potencial educativo. Cuando tiene un equipo educativo, es un equipo que trata de, vender la muestra y ampliar la base de consumo, y no transformar la mentalidad del visitante. En este sentido, tampoco funciona educacionalmente y eso no es porque el equipo educativo sea malo, sino que es la estructura lo que los pone en esa situación. Es muy raro que un equipo educativo tenga permiso, por ejemplo, para ayudar en la curaduría de una muestra. Siempre la curaduría arma la muestra y después la pasa al equipo educativo para que trabaje con eso. Es un proceso que debería estar integrado y empezar junto, de cero.

Entonces, lo que pasó un día es que yo estaba trabajando como curador pedagógico en un museo e hice una propuesta, el director escuchó y dijo: «No, esto es un museo, no es una escuela». Esa frase me dio mucha rabia, volví a casa y en Photoshop le puse el cartelón en la fachada con el texto que ahora es conocido.³ Eso fue un acto de autoterapia, de venganza, de insulto, de mandarlo al carajo. Seguimos amigos igual. Ese museo, además, nunca puso el cartel en la fachada. Pero me di cuenta de que, en realidad, era más que la venganza, que tenía

³ Camnitzer refiere a la frase que luego dio cuerpo a su conocida obra *El museo es una escuela* (2009-2014), una instalación site-specific realizada en las fachadas de diferentes instituciones artísticas.

cierta validez como declaración, y coincidió con que una muestra mía se iba a hacer en Nueva York. Y le planteé a la curadora si podíamos hacer eso en la fachada y dijo que sí, encantada. Ese fue el primero, después otros museos lo aceptaron.

Alrededor de esto, armé una especie de contrato con los museos. Esa obra no es una obra de arte mía, sino que es una declaración de propósito institucional. El cartel o la presentación tenía que ser diseñada por el diseñador del museo con la tipografía institucional y tenían que hacer una postal para vender en la tiendita, en la que yo aparecía con los derechos de autor, pero no como artista; una postal promocional de la institución, no de mi obra o de la colección. La finalidad es que se establezca un compromiso entre la institución y el público, de tal manera que, si el público percibe que la institución no está cumpliendo con ese objetivo, está cometiendo fraude. Y, por lo tanto, puede hacerle juicio a la institución por publicidad falsa o por promesas incumplidas, por lo que sea. Cosa que desgraciadamente nunca pasó. Pero digamos, esa es la historia de esa obra. Es la intención de la obra.

Queremos agradecer especialmente a Luis por todo lo que este encuentro despertó en nosotrxs. La entrevista completa será publicada próximamente en el marco de otros trabajos del proyecto PIBA mencionado.