

O MUSEU É UMA ESCOLA:

**Imaginación infinita:
la administración del absurdo,
los agentes perturbadores y la
hipocresía institucional.**

Entrevista con Luis Camnitzer

Bruna Fetter

Mônica Hoff Gonçalves

Como citar:

FETTER, B. W.; GONÇALVES, M. H. Imaginación infinita: la administración del absurdo, los agentes perturbadores y la hipocresía institucional. Entrevista con Luis Camnitzer. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 552-570, mai. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8669283. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8669283>.

Imagem [modificada]: Versão da obra *O Museu É uma Escola* durante a exposição *Educação como Matéria-prima*, de fevereiro a junho de 2016, no MAM-SP. Foto: Cortesia Alexander Gray Associates, NY.

Imaginación infinita: la administración del absurdo, los agentes perturbadores y la hipocresía institucional.

Entrevista con Luis Camnitzer

Bruna Wulff Fetter, Mônica Hoff Gonçalves*

Nesta entrevista, concedida por email entre 9 e 23 de março de 2022 e realizada em espanhol, o artista uruguaio Luis Camnitzer responde a perguntas sobre o momento de revisão histórica que estamos vivendo, sua relação com as pedagogias do poder e o papel das instituições. O artista reflete também sobre a necessidade aparentemente renovada de mediação da arte versus seu possível excesso de pedagogização e como isso reverbera e/ou reorganiza o lugar que a educação ocupa no sistema da arte atualmente. Camnitzer versa ainda sobre as noções de ética, utopia e otimismo e a responsabilidade política e social que temos, dentro e fora da arte, frente aos câmbios que estamos vivendo e promovendo como humanidade. A conversa contou com a obra *O museu é uma escola* como ponto de partida, desdobramento e inflexão para pensar tais questões.

Bruna Fetter/Mônica Hoff Gonçalves: Vivimos en la actualidad un importante momento de revisión histórica del régimen colonial-racista-capitalista y sus pedagogías del poder, que implica también por la crítica a las instituciones, crítica absolutamente pertinente y válida si tenemos en cuenta su papel en la estructuración de la vida social y del orden político del mundo tal como lo conocemos. Este momento, que se suma a un momento de crisis institucional generalizada (y de ahí podemos hablar desde la democracia en sentido amplio, hasta el derrumbe de las

universidades y la precarización de los servicios públicos, por ejemplo), parece debilitar los pilares de las instituciones consideradas bases del sistema de reconocimiento y legitimación del campo artístico. Y de ahí la pregunta: ¿cuál crees que es la necesidad de tener instituciones? ¿Qué aportan realmente a largo plazo? Si la descolonización no puede ser una metáfora, como suele tratarse muchas veces en el mundo del arte, ni un proceso estrictamente ligado a una agenda estacional, ¿de qué revisión estamos hablando cuando nos referimos a las instituciones artísticas?

Luis Camnitzer: No sé si estamos realmente en un momento particular de revisión histórica. Creo que pensamos que es así porque nos reunimos un grupo de intelectuales con ideas afines y decidimos que estamos en un momento particular de crisis. Pero bien mirado, es cierto que hay algunos temas que se fueron haciendo más densos y perceptibles. Sin embargo el proceso viene desde hace tiempo y creo que es continuo, con algunos tropezones dados por los cambios generacionales. Para referirme a mi personaje favorito, ya Simón Rodríguez tenía muchas cosas claras a principios del siglo XIX. Luego sucedió toda la reforma universitaria del 1918 llegando a las contribuciones de Heber Camara y Paulo Freire. Todo esto es una historia que desemboca en nosotros, sin quiebres reales, en forma continua. La diferencia hoy está solamente en que vemos las cosas de manera más transdisciplinaria y entendemos que, para bien o para mal, la educación está en todo. Es una estructura e instrumento en el que se afirma el poder, y también un instrumento con el que se puede resistir frente al poder. Esto no solamente abrió las puertas para Gramsci y compañía, sino que también nos hizo conscientes que todos los pedagogos progresistas, desde William Godwin en adelante, eran pensadores de izquierda. Pero más que eso, por lo menos a mí, se aclaró también que la educación es un acto intrínsecamente político ya antes de que se le pegue algún

contenido ideológico. En otras palabras, la educación por un lado generalmente es una forma de colonización que se esconde en las técnicas de entrenamiento y por lo tanto usurpa la palabra “educación”. Y por otro lado, la educación bien entendida como una metodología crítica que aspira a la maduración creativa del individuo, es una forma de descolonización.

Pero más miedo que a las instituciones le tengo miedo a las palabras. Que la educación coloniza o socializa es obvio. Pero decir que “ahora vamos a descolonizar”, aunque estoy de acuerdo con la idea, me parece que corre el peligro de aprisionar algo importante en una palabra y con ello desenfocar el resto del paisaje. Al final, el problema real y originario es la distribución desigual y desequilibrada del poder y como corregir eso. La colonización es uno de los mecanismos usados para crear y mantener esta desigualdad. Si no reconocemos esto, terminamos enfocando en una narrativa llena de más palabras limitadoras. Quizás sea mejor hablar de “des-ritualizar”. Las instituciones son dañinas no por que son instituciones sino porque, para justificar su existencia, crean rituales y los monopolizan. Tener un lugar dedicado al estudio no es algo malo de por sí. Lo que tiene de malo es que los estudios están controladas y localizadas en un tiempo y un espacio particulares que facilitan ese control, y que la cantidad de localización se cuantifica en años y créditos para facilitar que de una u otra forma se la pueda vender como si fuera un kilo de papas. Y cuando la educación es gratuita, es como que ese kilo de papas se regala (aunque nunca es realmente gratis), dentro de la relación de poder de “dar y recibir”, y no como un derecho por el mero hecho de ser un ciudadano.

Los militantes de la Reforma de Córdoba ya habían percibido

muchos de estos problemas, pero luego el conformismo, las dictaduras y el pensamiento mercantil imperialista se encargaron de desactivar el espacio crítico y borrarlo. Entre la internacionalización del sistema de créditos y la creación artificial de la necesidad de satisfacer una educación STEM anti-humanista nos cambiaron las reglas del ritual antes que pudiéramos arreglar las disciplinas creativas dentro del formato previo.

Si pasamos al arte, el asunto es todavía más complejo porque la palabra arte está asociada con la producción de objetos y situaciones comerciables, y sujetos a un canon (que sí, es colonizador) que mide todo dentro de una escala meritocrática basada en el valor atribuido a la autoría. Nuevamente, no hay nada de malo en tener una institución que ayude a enfocar en problemas artísticos y a refinar las maneras de funcionar en el campo creativo. Lo que es más problemático es que ese campo termina especializado y separado de la vida cotidiana. El que quiere hacer algo sin participar en la carrera meritocrática es degradado como un aficionado que no se puede tomar en serio, porque el acento está en cumplir con el canon y no en el desarrollo cognoscitivo.

Cuando hablamos de la educación de lectoescritura y en particular de la habilidad de escribir, nadie piensa en que aquí hay una invasión de un territorio que conduce al premio Nobel de literatura. Escribir y leer son formas de codificación y decodificación paralelas a lo que se hace en arte. O sea que estamos hablando de adquisición, procesamiento, organización, y generación de información y conocimiento en distintos medios y formatos. Es algo que todo el mundo hace dentro de un acuerdo tácito que no incluye la necesidad de competir. Pero

la educación institucionalizada decidió quitarle importancia a lo que le corresponde a las artes, y con eso amputar el proceso de la imaginación e impedir su funcionamiento dentro de las disciplinas basadas exclusivamente en la cuantificación y la lógica. En ese sentido me importa menos que es lo que pasa en las instituciones de educación artística, y más lo que es lo que no pasa en la educación general. El que yo esté en contra de la estructura capitalista y comercial de nuestra sociedad no me hace pensar en que haya que cambiar o abolir los colegios de contadores. Lo que hay que cambiar son las condiciones que hacen necesarias cierto tipo de contaduría. En otras palabras, es la sociedad. Y para eso tenemos que atacar y cambiar la educación.

BF/MHG: Hace más o menos diez años, la curadora sueca Maria Lind, al analizar el contexto de las prácticas artísticas, curatoriales y, consecuentemente, institucionales contemporáneas, en un texto titulado “Por qué mediar el arte?”, comentaba que estábamos ante una paradoja: por un lado, un exceso de didactismo y por otro, una renovada necesidad de mediación. ¿Cómo ves este escenario actualmente? ¿Qué rol crees que desempeña la educación en el sistema del arte hoy?

Luis Camnitzer: Depende como se encara la mediación. Generalmente se espera de la mediación que explique las obras. Eso termina confirmando que hay que ver la obra de arte como si fuera un ícono cerrado al cual hay que desentrañar de la misma manera que hay que desentrañar a los íconos religiosos. Como lo han experimentado los misioneros, la primera reacción pagana de ver a Cristo en la cruz es que están viendo un cadáver sangriento clavado en unos palos junto con un desconcierto total sobre porqué hay que adorar esa imagen. Es recién después de largas explicaciones y castigos que el pagano termina

convirtiéndose (o adoptando imágenes sincréticas para que lo dejen en paz). Es una mediación basada en que el mediador (o el misionero) posee la verdad y generosamente la comparte. Pero hay otra mediación que se basa en compartir lo que no se sabe, en buscar en equipo aquellos problemas que pueden envolver lo que se presenta como una solución, en discutir que preguntas viejas y nuevas generadas por lo que se ve, en analizar cuales intereses se representan con todo esto y como se puede reaccionar frente a estos intereses. O sea, la mediación entonces se convierte en un trabajo en equipo con el público que sirve para ayudar a enfocar la investigación sin predeterminedar su resultado. Si es una didáctica buena, lo es en la parte de ayudar a dirigir la mirada para ver en cuantas direcciones van los ecos y seguirlos. Si es una didáctica mala, solamente ayuda a entrar en un túnel sin salida.

BF/MHG: En junio de 2020, participamos juntos en un conversatorio organizado en el ámbito de la Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural, propuesta por la UNAM. En el momento de las preguntas finales, luego de que Amanda de La Garza, directora del MUAC, te preguntara cómo podíamos dar un paso adelante para que la educación sea entendida y practicada como un componente estructural dentro de los museos y las instituciones de arte, tu le contestaste con algo tan simple como complejo, que no puedo dejar de reflexionar: “Simple, empecemos a actuar y a firmar todos como educadores [empezando por la dirección de las instituciones, incluyendo la curaduría, el equipo de seguridad, la edición, los artistas e incluso el equipo de educación]”. Hay un ejercicio de imaginación política e institucional muy potente en esta respuesta, ¿podrías hablar un poco más sobre esta idea y cómo, desde tu punto de vista, esto podría cambiar no solo la relación con sus audiencias, sino principalmente las propias pedagogías institucionales?, o sea las pedagogías que estructuran las instituciones tal como son?

Luís Camnitzer: Creo que uno de los grandes problemas que tenemos es la objetualización de todo. De acuerdo a como nos educan, el universo parece separarse entre “yo” por un lado, y el “resto” por otro, con ese resto conformado por una acumulación de cosas. Esto tiene cierta utilidad en la supervivencia cotidiana, pero nos impide ver que esos puntos objetuales son nada más que cruces y paradas ubicados en una red mucho más compleja de conexiones, y que lo importante son esas conexiones y su flexibilidad. Al no percibir esto permitimos que el ego se convierta en un objeto más, uno que culmina en la categoría de autor. Todo el proceso creativo termina así encerrado en la palabra “autor”. Aunque los efectos de la obra son compartidos, la autoría (igual que el ícono) separa en lugar de incluir a gran parte del potencial cognitivo del público y lo sublima en la admiración. Esa admiración es buena para el autor, pero no beneficia el proceso educativo del público.

Porque fui educado para ser un autor, toda mi vida luché por establecer mi nombre como artista. Hace relativamente poco me di cuenta que no se trata de eso, que esto solamente sirve para acumular cierto poder que te da cierta credibilidad a lo que digas. Pero por otro lado implica que tu posteridad está en la pared de algún museo que te exhiba, en lugar de estar en lo que realmente interesa, que es el cambio del consenso público. La ironía desde el punto de vista de la objetualización del ego y de la autoría es que el triunfo verdadero de tu obra recién se logra si desaparece absorbida en el consenso colectivo. O sea que el fin exitoso es el anonimato y no el reconocimiento personal. Nadie sabe quien inventó la rueda y no importa.

Hace pocos años hicieron un estudio sobre el comportamiento

de las bandadas de pájaros. En las bandadas hay un pájaro que identifica peligros, enemigos y fuentes de alimentación, y la bandada los sigue (o no, si no son persuadidos). El estudio denomina a estos pájaros identificadores como “agentes perturbadores”. Me parece una buena designación para la función ideal del artista en nuestra sociedad. Estamos para ayudar a perturbar las percepciones en peligro de fosilizarse y ampliar y compartir los procesos de conocimiento. Al final de esto, lo que importa es el comportamiento de la bandada perturbada y no el nombre del agente inicial. Algunos agentes perturbadores son mejores que otros, pero lo que importa es que cualquier miembro de nuestra “bandada” puede y debe participar. No todos convencerán a la bandada, pero al “democratizar” la perturbación, o esencialmente al compartir la distancia crítica y la responsabilidad que ella conlleva, eliminamos la consagración eterna del líder hacia la cual tratan de educarnos. Entonces, ya no se trata de formar miembros pasivos de bandadas, sino de asegurar que todos tienen derecho a ser perturbadores y lograr que perturben responsablemente de acuerdo a sus capacidades y para el bien común.

BF/MHG: Por otro lado, sabemos que las escuelas de arte juegan un papel histórico significativo, si no uno de los principales, no solo en la institucionalización, sino sobre todo en la formación del propio campo del arte, por ser espacios donde se comparten metodologías a través de la enseñanza, las cuales muchas veces son convertidas en nuevas metodologías artísticas, pedagogías y/o teorías. Dada esta presencia histórica de las escuelas de arte en la conformación del campo del arte, ¿cómo ves la función de las escuelas de arte hoy, tanto como medium para el campo en sí como en términos de su función política y social? ¿En qué tipo de formación de artistas crees tú? Y más, ¿Crees que la creación de escuelas puede ser considerada parte de la práctica de los

artistas? ¿En qué se diferencia esto de las escuelas que no son creadas por artistas?

Luís Camnitzer: Creo que en parte ya contesté la pregunta. Pero hay cosas para agregar. Una es que, extrañamente, las escuelas de arte no tienen cursos de ética. Las escuelas de medicina exigen un mínimo de 12 créditos en ética porque consideran que hay una cierta responsabilidad al interferir con los cuerpos de los pacientes. En arte, sin embargo, interferimos con la mente, las emociones, y a veces incluso con el cuerpo del público, y esto es algo que no se discute ni siquiera informalmente. En arte las respuestas éticas son menos claras que en otros campos porque en muchos casos no es una cuestión de un sí o un no. Pero por lo menos, si nos enfrentamos a los dilemas, se nos obliga a decidir y asumir la responsabilidad de lo que asumimos. Luego está el asunto de la autonomía del arte, donde autonomía es otra palabra ambigua. La autonomía no me parece mal, si aceptamos que el arte es un instrumento de cognición o una metadisciplina, en el sentido de tener un espacio para especular sobre él sin mezclarlo con otras actividades. Esto sería parecido al espacio que necesita un filósofo o un teórico de la ciencia. El asunto es que en el siglo XX la autonomía se confundió con el formalismo estético, y eso no es autonomía como arte sino solamente como tema.

Luego está todo ese paquete del arte como práctica social, que en su mayoría consiste en introducir la creatividad en los servicios sociales, cuando esa creatividad ya debería de entrada estar en la definición de cualquier servicio social. Allí es donde el arte como práctica social solamente es arte si logra generar nuevos significados y no se limita a “mejorar” los servicios. Se tiene que animar a tocar temas que se supone que están aprisionados en la

palabra “misterio”. La palabra misterio generalmente se entiende como referente a un tema obscurantista que le corresponde más a la religión que a las actividades seculares. El desafío para los artistas (y los poetas entre ellos) es como llegar a lo poético sin tener que escribir poemas.

Y finalmente está la mitificación del artista como alguien que tiene más derechos que el ciudadano medio, una especie de disidencia con corona. Yo diría que todos somos artistas y todos somos ciudadanos, y que esa consciencia nos ayuda a administrar nuestras actividades y medir nuestros privilegios. Esto es otro tema que debería discutirse, en las escuelas de arte y también en todo el proceso educacional.

Entonces ya no se trata de quien crea las escuelas de arte sino de que es lo que pasa en ellas. Muchas escuelas creadas por artistas se organizan por razones estéticas (como los talleres de artistas en Francia al principio del siglo XX) o debido a una resistencia contra una estructura burocrática y política. Al final de cuentas entonces diría que “mi” escuela de arte enfocaría en arte como una metadisciplina desde la cual se estudia la introducción de la imaginación ilimitada y la exploración de la imposibilidad, lo desconocido y lo impredecible en todo lo que hacemos. Se estudiaría como negociar las preguntas que se generan en este campo de la imposibilidad con la realidad cotidiana para tratar de hacerlas realizables. Se identificarían los obstáculos y los intereses que nos impiden hacerlo. Se trataría de contaminar todas las disciplinas con la imaginación para mantener o introducir la flexibilidad de conexiones (a veces incluyendo lo poético). Se aprendería como comunicar todo esto con los símbolos y técnicas apropiadas dentro manteniendo un sistema

de rigor. Hace muchos años llamé a esto “art thinking” (dado que vivo en Nueva York y no encontré una buena traducción al español), pero hoy ese nombre ya no me alcanza porque se trata de algo más que “pensar” o problematizar. Se trata de activar todos nuestros mecanismos cognoscitivos incluyendo una administración de lo absurdo e impensable, no solamente en aquellos que quieren ser artistas sino en todos.

BF/MHG: Nos gustaría retomar la obra “El museo es una escuela” y los buenos problemas a los que nos invita. ¿Podrías contarnos un poco cómo surgió la idea de esta pieza, los problemas que querías abordar y su sistema de presentación y circulación?

Luís Camnitzer: Trabajando como curador pedagógico para un museo que estaba por armar una muestra de arte abstracto se me ocurrió un proyecto. Pensé que podía ser interesante activar la muestra con piezas pedagógicas interactivas que a primera vista serían ambiguas, pero inmediatamente, a segunda vista, se separarían de la muestra como dispositivos de experimentación. Discutiendo con el director, este reaccionó muy negativamente y me dijo: “Esto es un museo, no una escuela”. La reacción me disgustó y cuando volví a casa decidí trucar una foto de la fachada del museo y le susuperponiéndole el texto “El museo es una escuela: el artista aprende a comunicarse; el público aprende a hacer conexiones” y, como venganza, le mandé el resultado al director. Poco después renuncié al puesto, aunque logré mantener las buenas relaciones con el director. De cualquier manera, mientras preparaba la imagen, decidí que la obra era bastante buena y que iba a utilizarla en otros lugares.

Poco después tuve una exposición antológica en el Museo del Barrio en Nueva York. Le propuse a Deborah Cullen, la curadora

en jefe, instalar la obra en la fachada durante la muestra. Esto fue hace una docena de años y la pieza todavía está en la fachada. El asunto importante es que la obra viene acompañada con una serie de condiciones, que tienen más importancia que el texto. Las condiciones son: Que vaya en la fachada de la institución de acuerdo a las decisiones del diseñador empleado por el museo. Que la tipografía sea la oficial del museo. Que se produzca una postal oficial del museo para venderla en la tiendita de souvenirs a beneficio de la institución. Que la postal no sea una postal de artista, sino de promoción institucional, con mi nombre solamente como copyright.

Quise lograr que de esta forma la pieza se convierta en un anuncio del museo como contrato con el público. En consecuencia el público puede hacer un juicio legal por el uso de publicidad fraudulenta en caso de considerar que el museo no cumple con lo anunciado. Fue una gran sorpresa para mí que la pieza tuviera la circulación que ha logrado. Hay más de 25 museos alrededor del mundo que ya la han instalado, y una media docena la tiene en su colección. El Museo de la Memoria y Derechos Humanos de Chile incluso la instaló en forma permanente en un muro cara a cara con la Declaración de Derechos Humanos.

BF/MHG: Continuando con "El museo es una escuela", hacemos algunas preguntas: Si el museo es una escuela, ¿de qué tipo de escuela estamos hablando? ¿Qué de una institución (escuela) reside y/o hace sentido para la otra (museo), y qué no? ¿Qué escuela es esta que el museo quiere ser y qué es lo que aún le falta aprender, en tu opinión?

Luís Camnitzer: La escuela es una construcción física, pero también es un ente conceptual, y es en este sentido que uso la palabra. Es interesante que "El museo es una escuela" tiene asociaciones

positivas, mientras que si digo “La escuela es un museo” las asociaciones son negativas. Mientras exista esta diferencia tenemos un problema bastante grave. Si la escuela es un museo, se delata que está enseando fósiles en lugar de estimular la actividad de conocer. Si el museo pasa a ser una escuela, asumimos que el museo se activa y, en lugar de mostrar, enseña. Mientras que no se equilibre la valoración y los términos intercambiados tengan connotaciones positivas, no importa su orden, tendremos una situación que hay que arreglar. Si el museo es una escuela, esto no significa que haya un escritorio para el curador y pupitres para el público, sino que literalmente el artista entienda que el museo es un espacio de comunicación donde lo que importa es su efecto en el público. Y por otro lado, que el público entienda que no va al edificio para consumir imágenes pre-empacadas, sino para experimentar conectando ideas en formas que no lo haría si no fuera al museo.

Si el museo entendiera que su función es estimular estas cosas, vería que el equipo educacional es tan o más importante que el curatorial, exigiría de los curadores una seria preparación pedagógica, tomaría conciencia que lo importante es el público y que la obra expuesta es un mecanismo educativo. Entendería que esa función es más importante que la ostentación, y consideraría que los muros del edificio son membranas de comunicación bidireccional y no un encerramiento de caja fuerte bancaria. O sea que se vería con claridad que hace falta un cambio de actitud.

BF/MHG: En 2018, como parte de una exposición en NC Arte, en Bogotá, propusiste una nueva frase que se exhibió en la fachada del edificio: “El museo son ustedes. Nosotros somos la oficina”. ¿Podrías contarnos cómo surgió la idea de esta obra, qué problema buscabas resolver con ella y su

régimen de presentación y circulación, ya que a diferencia de la pieza anterior, esta no se reprodujo en las fachadas de otras instituciones? ¿Quiénes son "ustedes", quienes somos "nosotros"?

Luís Camnitzer: Como sucede frecuentemente con las ideas, esto fue un poco accidental. No podía poner la frase de la escuela en N/C por el tipo de institución que es, tanto visualmente como en cuanto a su misión. Haciendo eco a lo que contesté en la pregunta anterior con respecto a las paredes institucionales, y respondiendo a la situación de la distribución de poder, llegué a esta nueva frase. "Museo" tiene una connotación de autoridad y esta autoridad se la pasé al público con el "ustedes". "Oficina" tiene connotación de trabajo y servicio, y puse a N/C en el rol de estar conscientemente trabajando humildemente al servicio del público. De paso, esto parecía precisamente la misión de N/C, un lugar que solamente hacía muestras que, si bien mantenían calidad canónica, eran de tenor explícitamente educativo. Para mi N/C era (no sé que están haciendo en el presente) una institución mucho más interesante que un museo, incluso uno que está enfrente, cruzando la calle.

BF/MHG: Teniendo en cuenta los tiempos complejos que estamos viviendo, pero no solamente, nos hemos estado preguntando mucho sobre la ética en general, especialmente sobre las relaciones éticas profesionales, en nuestro caso las relaciones éticas en el campo artístico. ¿Qué en tu opinión significa actuar éticamente hoy? ¿Es el arte un campo para una actuación ética y/o para la revisión de parámetros éticos? ¿De qué manera?

Luís Camnitzer: Hace unos años comenté para una nota que la ética es el único terreno de resistencia que todavía nos queda. Hoy, ser ético parece ser un acto de estupidez o de subversión, y no

descarto que algún día se nos meta en la cárcel por tratar de ser éticos. Mismo en la escuela, la evaluación competitiva es la que naturalmente lleva a querer hacer trampa en los exámenes. Desde el punto de vista del capitalismo competitivo, hacer trampa es una muestra de ingenio que permite ganarle a los competidores. Por lo tanto es totalmente coherente en términos ideológicos. Cuando se castiga al que hace trampa no es por una falta de ética sino porque arruina las reglas de juego que tratan de construir una estructura meritocrática. En cierto modo el castigo también es por no haber logrado hacer trampa con suficiente ingenio como para no ser descubierto. Es muy difícil hablar de ética en un mundo basado en el lucro sin fronteras. Por suerte quedan algunos grupos que promulgan el respeto por la ecología, que tratan de solucionar los problemas de los refugiados y los sin techo, que tratan de mejorar la educación, y que se preocupan por trabajar para la construcción de una sociedad mejor. Pero ese es un segmento de la población relativamente pequeño y que no tiene el poder suficiente para lograr sus objetivos. Eso me preocupa mucho más que la ética circunscrita al arte.

General se confunde la ética con los códigos morales. Mientras los códigos son impuestos autoritariamente y por adoctrinamientos, la ética es más compleja y conectada con la necesidad inductiva de mejorar el entorno colectivo sin causar daños. Se trata, en última instancia, de identificar en donde está el poder y a que intereses sirve para decidir si estos son constructivos o destructivos. En ese esquema veo la ética como algo primario, con la política en segundo lugar y como el juego de estrategias que puede ayudar a implementar la ética, y al arte como un instrumento entre varios utilizado para lograrlo. En arte el asunto de la ética ya empieza cuando uno se enfrenta un material y tiene que decidir como

hacerlo. Puede ser como dictador obligando al material que haga lo que uno quiere, puede ser como miembro de un equipo que va elaborando la obra por medio de un diálogo con el material, o puede ser delegando toda la autoridad al material. En esto, las tres posibilidades son viables. Pero la elección generalmente no se toma conscientemente, y por lo tanto no hay lugar para una especulación ética sobre las consecuencias. Si estos dilemas se transfieren a la relación del artista con el público, la situación se pone más dramática y obliga a que se pierdan unos minutos para pensarla (¿utilizamos al público, trabajamos con el público, o abandonamos la pelota a la merced indiscriminada del público?). Son cosas que uno tiene que plantearse en todo lo que se hace, no solamente en el arte. Para el arte esto tiene importancia porque se trata de temas que no dependen de la inspiración divina que frecuentemente se auto atribuye el artista.

BF/MHG: Para ir terminando, nos gustaría volver a "El museo es una escuela". En uno de tus textos describes esta pieza como un proyecto utópico. Sin embargo, en los últimos años, la pieza ha tenido un papel concreto y efectivo, ocupando las fachadas no solo de museos, sino también de universidades, en distintas geografías, generando cuestionamientos institucionales importantes y reubicando problemas. Es decir, el proyecto pasó de utópico a una especie de topia implacable. Ante eso ¿crees que es posible pensar en términos de utopía hoy? ¿En qué consiste pensar utópicamente hoy?

Luís Camnitzer: A mi me maravilla que esa pieza tenga tanto éxito. Por un lado creo que hay un poco de hipocresía institucional, o una satisfacción de misión cumplida con solamente hacerla pública, pensando que no hace falta cambiar las estructuras. Hace mucho tiempo un artista uruguayo de visita en Nueva York observaba que el hecho que los recibos en las cafeterías llevan

impresos “thank you” al dorso servía para que los empleados no tuvieran que ser amables. Si “El museo es una escuela” realmente tuviera el éxito deseado, tendríamos una cantidad de juicios legales contra los museos que la exhiben. En ese sentido, desgraciadamente, es una pieza utópica. Pero las utopías son relativas. Hace unos días escribí una frase para hacer una obra, aunque todavía no sé bien que hacer con ella. Dice: “Mi utopía es tu distopía”. Aunque no nos guste el neo-liberalismo es tan utopía como lo es el socialismo. Lo que pasa es que esa utopía es de gente que no nos gusta y que nos hace daño. Y eso es lo mismo que ellos dicen con referencia a nosotros. Pero aparte de esto, como me lo hizo notar mi hijo Gabo (acusándome de utopista), la utopía como concepto es una construcción autoritaria deducida de las experiencias del pasado, y por lo tanto inhibe el futuro en lugar de facilitararlo. Con esto volvemos al asunto de promover la habilidad de las conexiones. Si no, caemos en la tentación de objetualizar a la utopía. Aparte que, en su pretendida perfección, sería una situación muy aburrida y por lo tanto no una verdadera utopía.

BF/MHG: Considerando el contexto de pandemia y todo lo que hemos vivido en los últimos dos años con el exceso de mediación y mediatización de la vida, ¿qué queda para el arte? ¿Hay alguna razón para ser optimista?

Luís Camnitzer: Optimista en general, absolutamente no. Siento últimamente que la historia cambió de dirección y que estamos en forma acelerada volviendo a la Edad Media. Y que ni siquiera vamos a llegar, porque el mundo se va acabar alrededor del siglo XIX. Pero hay un neo-feudalismo fascista que está haciendo grandes esfuerzos y no sé como se puede impedir su éxito.

Optimista en arte, puede ser un poco. El confinamiento, que me temo va a volver aunque sea esporádicamente, nos está obligando a redefinir muchas cosas. La virtualidad se va convirtiendo en un espacio tan o más importante que la realidad física. Esto puede completar el proceso de desmaterialización comenzado a mediados del siglo pasado, y como resultado positivo liberar aún más el proceso creativo. Ya el NFT separó la propiedad del objeto del objeto mismo, y permite negociarla separadamente de la obra de arte. Yo especulo que el instrumento creativo del futuro será el meme. Tiene la ventaja de dos factores todavía que no han sido totalmente explotados: la interactividad colectiva y el anonimato. Pero todavía le falta asumir la responsabilidad de generar conocimientos nuevos más allá del chiste fácil. Quizás sea esa la misión de las nuevas escuelas de arte que se vayan organizando virtualmente con el tiempo. Entender que el ícono es una construcción geográfica, delimitada, mientras que el meme es una construcción infográfica, sin fronteras.

Nota

* Fetter é Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Departamento de Artes Visuais da UFRGS. Vice-coordenadora da Especialização em Práticas Curatoriais na mesma universidade, investiga relações contemporâneas em processos de legitimação nos sistemas e ecossistemas da arte. E-mail: brunafetter@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6840-4269>.

Hoff é artista, curadora e pesquisadora. Doutora em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2019) com pesquisa sobre escolas de artistas, ou como metodologias artísticas se convertem em pedagogias instituintes e estas em escolas; e Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2014), com pesquisa sobre o fenômeno educational turn e o contexto de arte brasileiro. E-mail: monicahoff@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5469-9334>.

Entrevista submetida em março de 2022. Aprovada em abril de 2022.