

# Luis Camnitzer

ORIGINAL	COPY	COPY
COPY	ORIGINAL	ORIGINAL
COPY	COPY	ORIGINAL
ORIGINAL	ORIGINAL	COPY
COPY	ORIGINAL	COPY
ORIGINAL	COPY	COPY
ORIGINAL	ORIGINAL	ORIGINAL
COPY	COPY	ORIGINAL



If I draw a dot on one sheet of paper,  
I am a doodler.

If I draw a dot on one hundred sheets of paper,  
I am a philosopher.

If I draw a dot on one thousand sheets of paper,  
I am a mystic.

If I draw a dot on ten thousand sheets of paper,  
I am a modern conceptual artist and may become  
rich and famous.

Social values are a matter of accumulation.



# Luis Camnitzer

Daros Museum, Zürich, March 11–July 4, 2010

El Museo del Barrio, New York, February 2–May 29, 2011

# Contents

Índice

6	Preface <i>Hans-Michael Herzog</i>
10	Preface <i>Deborah Cullen</i>
14	Chronology <i>Luis Camnitzer</i>
28	Manifiesto, 1982 <i>Luis Camnitzer</i>
30	Hans-Michael Herzog in Conversation with Luis Camnitzer
50	Manifiesto of Havana, 2008 <i>Luis Camnitzer</i>
53	Works with Comments by <i>Maren Welsch</i>
165	The Gracián-Cervantes Impulse <i>Michael Glasmeier</i>
176	Media in Process <i>Sabeth Buchmann</i>
188	The Hand That Holds the Horizon <i>Antonio Eligio (Tonel)</i>
208	Biography
214	Bibliography

6	Prólogo <i>Hans-Michael Herzog</i>
10	Prólogo <i>Deborah Cullen</i>
14	Cronología <i>Luis Camnitzer</i>
29	Manifiesto, 1982 <i>Luis Camnitzer</i>
30	Hans-Michael Herzog en conversación con Luis Camnitzer
51	Manifiesto de La Habana, 2008 <i>Luis Camnitzer</i>
53	Obras con comentarios de <i>Maren Welsch</i>
165	Bajo el impulso de Gracián y Cervantes <i>Michael Glasmeier</i>
176	Medios <i>in process</i> <i>Sabeth Buchmann</i>
188	La mano que sostiene el horizonte <i>Antonio Eligio (Tonel)</i>
208	Biography
214	Bibliography

# Preface

Hans-Michael Herzog  
Chief Curator/Director  
Daros Latinamerica Collection

6

# Prólogo

Hans-Michael Herzog  
Conservador-Curador Jefe/Director  
Daros Latinamerica Collection



With his skepticism and critique of the international art market on both artistic and ideological principle, Luis Camnitzer has been until not long ago extraordinarily successful in his bid to remain an insider's tip in the field of Conceptual Art. Equally renowned throughout the world for decades as a critic, educator, and implacably analytical theorist of art, Camnitzer is in many places better known for his writing than for his art. It is for these reasons that we have been able over the years to make extensive purchases of the artist's important work. Today the Daros Latinamerica Collection enjoys the world's largest institutional collection of Camnitzer's work, and it is from this store that we have now assembled our comprehensive exhibition. Some seventy pieces in widely varying media offer a profound insight into Luis Camnitzer's artistic life from 1966 to the present day.

Born in 1937 in Lübeck, Germany, Camnitzer was only one year old when he emigrated with his parents to Montevideo, Uruguay, where he grew up. At the age of 27 he left for New York, where he lives and works to this day, creating an exemplary synthesis of the cultures of Latin America and

7

Aún hoy Luis Camnitzer es, para el gran público, un artista por descubrir en el campo del arte conceptual, ya que a lo largo de toda su carrera ha sabido mantenerse retirado, por motivos artísticos e ideológicos, del mercado internacional. Renombrado mundialmente como crítico, educador y teórico del arte implacablemente analítico, Camnitzer durante décadas es más conocido en muchos lugares por sus escritos que por su arte. Por esos motivos hemos tenido la oportunidad a lo largo de los años de adquirir gran cantidad de piezas de los fondos históricos del artista. En la actualidad, Daros Latinamerica Collection cuenta con la mayor colección institucional de obra de Camnitzer en todo el mundo, y precisamente a partir de ese acervo hemos montado esta exhaustiva muestra. Unas setenta piezas en medios sumamente diversos aportan una amplia perspectiva de la vida artística de Luis Camnitzer desde 1966 hasta la actualidad.

Nacido en 1937 en Lübeck (Alemania), Camnitzer tenía apenas un año cuando emigró con sus padres a Montevideo (Uruguay), donde creció. A los veintisiete se trasladó a Nueva York, donde vive y trabaja hasta la fecha y

the US. He is among the very few contemporary artists who have integrated their Latin American socialization and mentality into a “western” context. Indeed, Camnitzer’s work consists in a synergetic encounter of these two cultural spheres.

Formally classified with the American Conceptualists and Minimalists of the 1960s and 1970s, Camnitzer has nevertheless developed an essentially autonomous œuvre, unmistakably distinguished from that of his colleagues in the US by its exquisite feel for context and contingency, its acerbic wit, its ludic qualities and its ironically metaphorical polyvalence, as well as by its solid socio-political commitment.

Camnitzer’s work is astonishingly resilient to the passage of time. Viewers are treated to a pyrotechnical display of intellect: an unusually coherent and principled corpus that is at the same time possessed of rakish charm and poetic maturity in equal measures. He may be considered one of the art world’s key figures in the second half of the 20th century. And yet, in addition to the acuteness of his analysis and his cool, almost cynical agnosticism, Camnitzer also manifests a fervent and dignified passion as

8

donde ha creado una síntesis ejemplar de las culturas de América Latina y Estados Unidos. Se encuentra entre los escasísimos artistas contemporáneos que han integrado su socialización y su mentalidad latinoamericanas en un contexto “occidental”. De hecho, la obra de Camnitzer consiste en un encuentro sinérgico de esas dos esferas culturales.

Clasificado en lo formal entre los artistas conceptuales y minimalistas americanos de los años sesenta y setenta, Camnitzer ha desarrollado, no obstante, una producción esencialmente autónoma que se distingue sin ningún género de dudas de la de sus colegas estadounidenses por una exquisita sensibilidad hacia el contexto y la eventualidad, por un ingenio mordaz, por unas cualidades lúdicas y por una polivalencia irónicamente metafórica, así como por un firme compromiso sociopolítico.

La obra de Camnitzer resiste de forma asombrosa el paso del tiempo. Los espectadores están invitados a una exhibición pirotécnica de inteligencia: un corpus de trabajo inusitado por su coherencia y el rigor de sus principios, que despliega, al mismo tiempo y en igual medida, guiños seductores y madurez poética. Podemos considerarlo una de las figuras

he pursues his great cause, the unconditional symbiosis of art and education, the common constructive search for ever new questions and answers in the name of knowledge. His utopian vision is of a world grown so creative that it no longer requires “art” at all.

I would like to express my heartfelt thanks to all those who helped stage this exhibition and made the present publication possible, to the authors as well as to Domingo Eduardo Ramos for co-editing the catalogue, to my co-curator Katrin Steffen — and above all, of course, to Luis Camnitzer, who proved a paragon of amiability, patience, professionalism, and constructive collaboration as we made our preparations.

clave del mundo del arte de la segunda mitad del siglo XX. Y, sin embargo, además de la agudeza de su análisis y de su agnosticismo frío y casi cínico, Camnitzer manifiesta también una pasión ferviente y circunspecta en la entrega a su gran causa, la simbiosis incondicional de arte y educación, la búsqueda común, constructiva y constante de nuevas preguntas y respuestas en nombre del conocimiento. Su visión utópica es la de un mundo que ha llegado a ser tan creativo que ya no tiene necesidad alguna de “arte”.

Me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a todos aquellos que han contribuido a montar la exposición y han hecho posible esta publicación, a los autores, a Domingo Eduardo Ramos por la coedición del catálogo, a mi co-curadora, Katrin Steffen, y ante todo, por descontado, a Luis Camnitzer, que ha demostrado ser un dechado de afabilidad, paciencia, profesionalidad y colaboración constructiva durante los preparativos.

# Preface

Deborah Cullen  
Director of Curatorial Programs  
El Museo del Barrio

10

# Prólogo

Deborah Cullen  
Directora de Programas Curatoriales  
El Museo del Barrio

El Museo del Barrio is proud to host *Luis Camnitzer*, an exhibition organized by Daros Latinamerica, Zürich, which holds the largest collection of the artist's work. Curated by Hans-Michael Herzog and Katrin Steffen from their rich trove, this major overview is the first to gather and examine 45 years of potent production by a key figure. We are grateful for the opportunity to present Camnitzer's compelling work to our New York audiences, and to collaborate with Daros Latinamerica for the first time in this endeavor so closely allied to our own mission. El Museo del Barrio, founded in 1969, presents and preserves the art and culture of Puerto Ricans and all Latin Americans in the United States. In many ways, Luis Camnitzer's career reflects El Museo's own trajectory. Camnitzer arrived in New York just before our founding, and immediately joined the ongoing dialogue about representation and culture. He also went on to play a pivotal role in the city-based Museo Latinoamericano, the Movimiento por la Independencia Cultural de América, and the New York Graphic Workshop. His life has been lived in Spanish and English, crossing artistic and cultural boundaries and troubling any stereotypes of

11

El Museo del Barrio se complace en presentar la exposición *Luis Camnitzer*, organizada por Daros Latinamerica, de Zúrich, que alberga la colección más grande de la obra del artista. Curada por Hans-Michael Herzog y Katrin Steffen a partir del fecundo acervo, esta retrospectiva es la primera muestra que recoge y examina 45 años de la gran producción de una figura clave. Agradecemos la oportunidad de poder ofrecer la fascinante obra de Camnitzer al público neoyorquino y colaborar por primera vez con Daros Latinamerica en una tarea tan íntimamente ligada a nuestra propia misión. Fundado en 1969, El Museo del Barrio ofrece y conserva el arte y la cultura de los puertorriqueños y de todos los latinoamericanos en Estados Unidos. La carrera de Luis Camnitzer refleja, en gran manera, la propia trayectoria de El Museo. Camnitzer llegó a Nueva York un poco antes de que se fundara el museo e, inmediatamente, se integró en el diálogo que se promovía en torno a la representación y la cultura del momento y jugó un papel fundamental en el Museo Latinoamericano de la ciudad, el Movimiento por la Independencia Cultural de América y el New York

what a “Latin American” artist should be. For nearly five decades, Camnitzer has persevered as an influential creator, critic, writer, theorist, teacher, and curator — a true “artist’s artist.” His activism on many fronts mirrors the political, social, economic, and artistic challenges that have faced our broader communities.

El Museo has featured Camnitzer’s work in many past exhibitions. Of particular note is his 1995 solo exhibition, *AMANAPLANACANALPANAMA*, as well as our presentation of his *Uruguayan Torture Series* (1983) in *The Disappeared* (2007), an exhibition organized by the North Dakota Museum of Art. Camnitzer also co-curated an exhibition for El Museo with Lowery Stokes Sims — *The Latino Papers: Posters, Prints and Works on Paper from El Museo del Barrio’s Permanent Collection* (1994) presented at the Equitable Gallery, New York. In addition, our own Permanent Collection comprises several of his works held in public trust.

The exhibition *Luis Camnitzer* is part of El Museo’s *FOCOS* series, which highlights mature, under-recognized, and groundbreaking artists by way of solo exhibitions and comprehensive bilingual publications. Previous

Graphic Workshop. Ha vivido su vida tanto en español como en inglés, cruzando fronteras artísticas y culturales y cuestionando toda clase de estereotipos sobre lo que debería ser un artista “latinoamericano”. Hace ya casi cinco décadas que Camnitzer trabaja de forma constante como artista, crítico, escritor, teórico, profesor y curador de exposiciones, un verdadero “artista de artistas”. Su activismo refleja en gran manera los desafíos políticos, sociales, económicos y artísticos a los que nuestras, cada vez más amplias, comunidades han tenido que enfrentarse.

El Museo ha exhibido los trabajos de Camnitzer en varias exposiciones anteriores. De particular interés es la muestra individual de 1995 *AMANAPLANACANALPANAMA*, así como la presentación que ofrecimos de su *Uruguayan Torture Series* (1983) en la exposición *The Disappeared* (2007), realizada en colaboración con el Museo de Arte de North Dakota. Camnitzer es también uno de los curadores de la exposición *The Latino Papers: Posters, Prints and Works on Paper from El Museo del Barrio’s Permanent Collection* (1994), organizada por el Museo y Lowery Stokes Sims, presentada en la Galería Equitable de Nueva York. Además, la Colección

*FOCOS* exhibitions have brought Beatriz González, Carmen Herrera, Rafael Tufiño, and Rafael Ferrer to El Museo, and we are pleased to add Luis Camnitzer's name to this distinguished list. This important volume reveals the complexity and range of the artist's work, and significantly expands the available scholarship.

As we contemplate his intricate contributions, we also thank him for his ethical rigor. He has consistently married intelligence, eloquence, and economy to forge poetic, moving, and stimulating artworks, contributing richly to the artistic dialogues emanating from our city, the magnet, New York.

Permanente del museo alberga una serie de sus obras en custodia pública. La exposición *Luis Camnitzer* forma parte de la serie *FOCOS* de El Museo, que destaca la producción de artistas maduros, innovadores y poco reconocidos mediante exposiciones individuales y publicaciones bilingües del conjunto de sus obras. Las exposiciones *FOCOS* anteriores han traído a Beatriz González, Carmen Herrera, Rafael Tufiño y Rafael Ferrer a El Museo, y estamos encantados de añadir a Luis Camnitzer a esta distinguida lista. Este importante volumen revela la amplitud y complejidad de la obra de este artista y contribuye de forma singular a aumentar la investigación académica disponible en la actualidad.

En esta ocasión, mientras aprovechamos la oportunidad de contemplar las múltiples contribuciones de Luis Camnitzer, queremos agradecerle que, a lo largo de su carrera, siempre haya sido un indicador riguroso de valores éticos. De modo consistente, ha conjugado inteligencia, elocuencia y esfuerzo para forjar obras poéticas, estimulantes y conmovedoras, contribuyendo generosamente a los diálogos artísticos que emanan de nuestra ciudad, el imán, Nueva York.

# Chronology

Luis Camnitzer

14

# Cronología

Luis Camnitzer



After the slow reinstallation of democracy in Uruguay, and after an absence of twenty-two years, I had a retrospective in the Museo de Artes Plásticas, Montevideo, in 1986. I had left for New York in 1964 as an Expressionist printmaker and political caricaturist. Several years later I had the honor of becoming a political exile. It was not an award for any—completely non-existent—heroic deeds, but just a symptom of the blind arbitrariness of the despots. When I returned to my country, I did so with the label “Conceptual artist,” something which seemed impossible to foresee two decades earlier.

My position as a Conceptualist could be misinterpreted as an affectation acquired in New York, as a product of my being uprooted and attempts to assimilate in a new environment. To ensure that my work would be understood correctly, I wrote an annotated chronology of my artistic decisions. It is a text that I have been using ever since and that I bring up to date from time to time.

Through the reuse of this chronology, which started out as a statement of accounts for the friends who had remained in Uruguay, it was turned into promotional literature. To read it in public, I usually have to overcome my feeling of embarrassment with humor

and cynicism, trying to maintain an anthropological distance from myself. As a rule, I use my art as the result of an anti-disciplinary and interdisciplinary attitude, which in itself already puts me in a much closer position to anthropology than to art. The advantage of anthropology is that it does not apply aesthetic value judgements. Instead, it tries to observe things as instruments to understand the contexts and systems in which those things appear. I am interested in art not as a way of producing objects, but as a way of creating alternative systems and of redistributing power.

I never studied anthropology, but from a vague and ignorant position I have always understood culture as an anonymous, non-profit affair. It is profit which generates the need for individual promotion and which distorts the production of art. In accordance with this point of view, and convinced that art is a common good, I started to make prints toward the end of the 1950s. The choice of the technical medium—the type of medium—was thus a political decision, even if it had aesthetic consequences. In making that decision I committed two involuntary but serious errors. The first was to believe that making art in editions can democratize it. The second was to allow the medium to encourage my Expressionist tendencies. It took time to correct both errors.

En 1986, después de una lenta reinstalación de la democracia en el Uruguay y luego de una ausencia de veintidós años, tuve una muestra retrospectiva en el Museo de Artes Plásticas de Montevideo. Me había ido a Nueva York en 1964, siendo un grabador expresionista y un caricaturista político. Varios años después me alcanzó el honor del exilio político. No fue un premio por unas hazañas heroicas, del todo inexistentes, sino un mero síntoma de la arbitrariedad ciega de los déspotas. Cuando volví a mi país, lo hice envuelto en la etiqueta de artista conceptual, algo que parecía impredecible dos décadas antes.

Mi posición de conceptualista podía ser interpretada como una afectación adquirida en Nueva York, como un producto del desarraigo y del intento de asimilación. Para asegurarme que mi obra fuera entendida correctamente, escribí una cronología anotada sobre mis decisiones artísticas. Es un texto que utilizo desde entonces y que voy poniendo al día de tanto en tanto.

A medida que reutilizo esta cronología, lo que originalmente comenzó como una rendición de cuentas para los amigos que se habían quedado en el Uruguay, se convirtió en literatura promocional. Para leerla en público generalmente tengo que superar mi

sensación de vergüenza con humor y cinismo, tratando de mantener una distancia antropológica de mí mismo. Por regla general, utilizo mi arte como resultado de una actitud anti e interdisciplinaria, la cual de por sí ya me pone en una posición mucho más cercana a la antropología que al arte. La ventaja de la antropología es que no utiliza juicios de valor estético. Trata, en cambio, de observar las cosas como instrumentos para entender los contextos y los órdenes en que las cosas aparecen. Me interesa el arte no como una manera de producir objetos, sino como una forma de crear órdenes alternativos y de redistribución del poder.

Nunca estudié antropología, pero desde una posición vaga e ignorante, siempre he entendido que la cultura es una empresa anónima y sin afán de lucro. Es el lucro el que genera la necesidad de promoverse individualmente y lo que distorsiona la producción del arte. En conformidad con este punto de vista y convencido de que el arte es un bien común, hacia fines de la década de 1950 empecé a hacer grabados. La elección del medio técnico—el tipo de artesanía— fue por lo tanto una decisión política, aun si tuvo consecuencias estéticas. Al tomar esta decisión cometí dos errores involuntarios, pero graves. El primero fue creer que el arte hecho en ediciones puede democratizarlo.

My first editions were “infinite,” unnumbered, or numbered from 1 to a possible infinite. As time passed I came to realize that the concept of infinite is very relative. In my particular situation, infinite was equivalent to a variable number somewhere between 5 and 10. But on the art market, infinite means 1,000 or more. Translated into economic terms, that meant that I was selling my work at 1 per cent or less of its market value. The difference between the two figures was a subsidy that I granted the buyer, a buyer who, in spite of my fantasies, was not a homeless derelict bypassed by cultural processes and the pleasures of an income. Together with this disappointment, I also came to realize that my prints were not creating a common good, but that I was transforming my buyers into shareholders of my work.

The second error, that of Expressionism, was something more personal. Around the middle of 1965 I lost the feeling of risk in making my works. Print-making was equivalent to weaving, except that the final result was not a sweater but a predictable image. My prints grew bigger and bigger to compensate for my boredom. I managed to go beyond four square meters, but still without being able to capture the unpredictable. My work stopped being a creation and became self-therapy. After a minor crisis I decided

that I would rather be an intellectual exhibitionist than an emotional one.

My crisis coincided with the culmination of Minimalism in the US, something that may have contaminated my work in spite of my beliefs. Around that time I attended the Whitney Museum Biennial. The visit was important because it dawned on me that the average cost of production of the Minimalist works was more than the annual wages of a Bolivian miner, an example that was not arbitrary. I had gone to New York on a Guggenheim grant, and the Guggenheim Foundation was funded with money that the American Smelting and Refining Company had made by exploiting Bolivian tin mines.

My economic situation was bad, but not as desperate as that. However, I felt that working with industrial materials and manufactures did not square with my Latin American tradition. I speculated that if I were to carry that Minimalist aesthetics to an extreme, I would take the Empire State Building and bend it into the shape of a U. I didn't find the idea particularly attractive; what was worse, it was absurd, immorally expensive, and unbearably totalitarian.

In the course of thus reflecting, however, I discovered an important aspect that changed my work. The description that I had just enunciated was capable of

El segundo fue permitir que el medio estimulara mis tendencias expresionistas. Me llevó tiempo corregir ambos errores.

Mis primeras ediciones fueron “infinitas”, sin numerar, o numeradas desde el 1 hasta un posible infinito. Con el tiempo me di cuenta de que el concepto de *infinito* es muy relativo. En mi situación particular, infinito equivalía a un número variable que se encontraba entre el cinco y el diez. Pero en el mercado del arte infinito quiere decir mil o más. Traduciendo esto en términos económicos, quería decir que yo estaba vendiendo mi obra a un uno por ciento o menos del valor de mercado. La diferencia entre ambas cifras era un subsidio que yo le daba al comprador, un comprador, quien a pesar de mis fantasías, no era un desahuciado sin techo ignorado por los procesos culturales y los placeres de los ingresos económicos. Junto con esta desilusión, también me di cuenta de que mis grabados no estaban creando un bien común, sino que yo estaba organizando a mis compradores en una sociedad anónima con acciones.

El segundo error, el del expresionismo, fue algo más personal. Hacia mediados de 1965 perdí la sensación de riesgo al realizar mis obras. Grabar equivalía a tejer, y en lugar de un suéter al final resultaba una imagen predecible. Para compensar el aburrimiento,

mis grabados eran cada vez más grandes. Llegué a superar los cuatro metros cuadrados, pero todavía sin poder capturar lo impredecible. Mi obra dejó de ser creación para transformarse en autoterapia. Después de una pequeña crisis decidí que prefería ser un exhibicionista intelectual en lugar de uno emocional.

Mi crisis coincidió con la culminación del minimalismo en Estados Unidos, hecho que posiblemente pudo contaminar mi obra por encima de mis creencias. Por esa época vi la bienal del Museo Whitney. La visita fue importante porque caí en la cuenta de que el costo promedio de producción de las obras minimalistas era mayor que el salario anual de un minero boliviano, un ejemplo que no era arbitrario. Yo había ido a Nueva York con una beca Guggenheim, y la Fundación Guggenheim estaba financiada con dinero obtenido por la American Smelting and Refining Company con la explotación de las minas de estaño bolivianas.

Mi situación económica era mala, pero no tan desesperada. Sin embargo, sentí que esa forma de trabajar con materiales y acabados industriales no cuajaba con mi tradición latinoamericana. Especulé que si llevara en mi trabajo esa estética a un extremo, tomaría el edificio Empire State y lo haría doblar en forma

creating the image in the imagination of whoever might read or hear it. That meant, on the one hand, that putting things into phrases would save me a great deal of money and work. On the other hand, it also enabled the recipients of my description to ignore my work whenever they felt like it. In generalizing those thoughts, I found that working with ideas would enable me to tackle issues of mystery with some lucidity and help me avoid both authoritarianism and narcissism, aspects that are so often present in works of art. Instead of providing results, I would provide processes, which would turn the viewer into a producer instead of a consumer. The boundaries between creation and education would disappear, and the possession of the work would become meaningless since it would take place through reading.

My crisis ended at the beginning of 1966, and in accordance with my utopia, I started to work on texts without images. The first work was *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence*. I put the phrases on stickers (p. 59), sent them by mail as exhibitions, and pasted them in bathrooms and lifts.

Working with words forced me to concentrate on the meaning, which led me to another question: would it be possible to achieve a textual precision like the precision achieved by photography vis-à-vis the image?

A psychologist and friend of mine, Bela Julesz, suggested using hypnotism. He thought that my descriptions could be illustrated during the hypnotic trance, eliminating spurious associations by means of statistics until there were no more mistakes.

I was living in New Jersey at the time and started the experiment with a local dentist who used hypnotism instead of an anaesthetic. The dentist had an ideal patient, a 12-year-old boy who could be hypnotized just like in the movies. We did some drawings with him. Soon afterwards I moved to New York, lost contact, and the project began to seem too boring to put into practice. What I failed to realize at the time was that I was struggling with one of the roots of Latin American Conceptualism, namely the elimination of the erosion of information during the processes of communication.

The work with words led me elsewhere, among other things to the arbitrariness of meaning. I made a series of language-image dictionaries that gave you the right to name and see things as you chose (pp. 79–81). But at the same time I was also interested in the immutability of nomenclature: how names and surnames survive the changes of a person (pp. 86–87) and what happens when the words take the place of the objects they designate (pp. 72, 85).

de una U. Esa obra no me resultaba particularmente atractiva, pero peor aun: era absurda, inhumana, e insoportablemente totalitaria.

Dentro de esa misma línea de especulación, sin embargo, descubrí un aspecto importante que cambió mi obra. La descripción que acababa de enunciar era capaz de crear la imagen en la imaginación del que la leyera o escuchara. Eso significaba, por un lado, que el enunciado de la frase me ahorraría gran cantidad de dinero y de trabajo. Por otro, también le permitía al receptor de mi descripción ignorar mi obra cuando se le antojara. Generalizando estos pensamientos, encontré que trabajar con ideas me permitiría tratar las cuestiones del misterio que supuestamente busca el arte con una cierta lucidez y me ayudaría también a evitar tanto el autoritarismo como el narcisismo, rasgos tan frecuentemente presentes en las obras de arte. En lugar de entregar resultados entregaría procesos. Con ello haría que el espectador se convirtiera en productor en lugar de consumidor. Se borrarían los límites que separan la creación de la pedagogía, y la posesión de la obra perdería sentido, ya que se efectuaría a través de la lectura.

Mi crisis terminó a principios de 1966, y consecuente con mi utopía, comencé a trabajar en textos sin imágenes. La primer obra fue *This Is a Mirror. You Are a*

*Written Sentence*. Puse las frases en etiquetas adhesivas (p. 59), las mandé como exposiciones por correo y las pegué en cuartos de baño y ascensores.

El trabajo con palabras me hizo centrarme en los significados, enfrentándome a otra pregunta: ¿Sería posible lograr una precisión textual equivalente a la que la fotografía logra con respecto a una imagen? Un amigo psicólogo, Bela Julesz, me sugirió que usara el hipnotismo. Según él, mis descripciones podrían ser ilustradas durante el trance hipnótico, eliminando las asociaciones espurias. Con una estadística podría ver entonces dónde ocurren las desviaciones e ir ajustando así el texto hasta que no hubiera más desviaciones.

En esa época vivía en New Jersey y di inicio al experimento con un dentista local que usaba el hipnotismo en lugar de anestesia. El dentista tenía un paciente ideal, un niño de doce años que se dejaba hipnotizar como en las películas. Con él hicimos algunos dibujos. Poco después me mudé a Nueva York, perdí el contacto, y el proyecto me comenzó a parecer demasiado aburrido para ponerlo en práctica. De lo que no me di cuenta en ese momento fue de que estaba lidiando con una de las raíces del conceptualismo latinoamericano, que es la eliminación de la erosión de la información durante los procesos de comunicación.

*Leftover* [Resto] as installed  
at the Paula Cooper Gallery,  
New York, 1970



18

El trabajo con las palabras me llevó a otras cosas como, por ejemplo, a la arbitrariedad de los significados. Hice una serie de diccionarios lengua-imagen que daban el derecho a titular y a ver las cosas por decisión propia (pp. 79–81). Pero también me interesó la inmutabilidad de la nomenclatura: cómo los nombres y apellidos sobreviven a los cambios en las personas (pp. 86–87) y qué pasa cuando las palabras toman el lugar de los objetos que designan (pp. 72, 85).

En 1968 hice un modelo para un living formado solamente con las palabras de los elementos que uno encuentra en ese espacio (p. 67). Realicé la instalación en enero de 1969, en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Para mi orgullo, la gente pisaba la descripción de una alfombra, mientras que circulaba cuidadosamente alrededor de aquella de una mesa tendida, a pesar de que ambas estaban formadas por etiquetas pegadas en el piso.

Después de esta experiencia, descubrí inmediatamente que la lógica llevada al extremo de sus posibilidades nos puede llevar a algo parecido a la magia y que habitar un plano arquitectónico podía causar una experiencia más profunda que habitar un espacio arquitectónico real. La instalación de Caracas me llevó a hacer otra en Chile un par de meses después. Fue una recreación de la masacre de Puerto Montt en

el Museo de Bellas Artes de Santiago. La masacre había sido real y consistió en la matanza de un grupo de familias campesinas que había ocupado tierras no trabajadas por sus propietarios ausentes. El ejército había negociado con los campesinos para que juntaran las chozas de forma centralizada. Después de la reconstrucción, los soldados rodearon el nuevo villorrio y lo acibillaron con ametralladoras. Esto sucedió durante el gobierno democrático del viejo Frei. En la instalación usé palabras para dar información sobre las troneras, las armas y los soldados, y líneas punteadas para indicar la trayectoria de las balas. La muestra fue un fracaso total. La derecha descartó la obra por tendenciosa, y la izquierda por la ausencia de manchas de sangre, detalle necesario para calificarla como arte político.

Al año siguiente, en 1970, expuse en la Galería Paula Cooper en Nueva York, continuando con el tema de la represión en América Latina. Puse inventarios de armas en las paredes e hice un muro de cajas envueltas

## CONTENT:

- 1 WALL
- 1 BODY
- 1 STAIN
- 4 HOLES

*Content*, 1970 (detail)  
[Contenido]  
Etching  
Sheet: 60 × 60 cm

In 1968 I made a model for a living room consisting solely of the words for the objects that are found in that space (p. 67). I actually installed it in the Museo de Bellas Artes, Caracas, in January 1969. I was proud to see that the visitors walked on the description of a rug and circled carefully around the description of a table set for a meal, in spite of the fact that they both consisted of nothing but labels pasted on the floor.

After that experience, I immediately discovered that logic taken to the extreme of its possibilities can lead us to something akin to magic, and that being in an architectural plan could cause a more profound experience than being in a real architectural space. The Caracas installation led me to make another installation a few months later, this time in Chile. It was a recreation of the massacre of Puerto Montt installed in the Museo de Bellas Artes, Santiago. The massacre had been a real one and consisted of the killing of a group of peasant families who had occupied land that was not being cultivated by its absent owners. The army had negotiated with the peasants to rebuild their huts to make a circle. After they had been moved, the troops encircled the new settlement and riddled it with machine-gun fire. This took place under the democratic government of Frei Sr. I used

words in the installation to provide information about the portholes, the weapons, and the soldiers, and dotted lines to indicate the bullets' trajectory. The show was a total failure. The right wing condemned the work as tendentious, and the left wing dismissed it because of the absence of bloodstains, a necessary condition to qualify as political art.

In the following year, 1970, I had a show in the Paula Cooper gallery in New York, where I continued with the theme of repression in Latin America. I put lists of weapons on the walls and made a wall of numbered boxes wrapped in bloodstained gauze. The blood was not a response to the Chilean criticism, but a product of my increasing interest in minimizing form and isolating content as purely as possible. I was interested in something that at the time I called "contentism," and that led me in the same year to make a series that began with the word "content," followed by the list of components comprised by an execution.

For a time I thought that I would never go back to working on what is considered "normal art." Influenced by Piaget, I decided that I had to find my public's exact level of conceptualization so as to communicate artistically at that level. I had a discussion of the subject with my gallery, and the disagreement

en gasa sangrienta y numeradas. La sangre no apareció como una respuesta a la crítica chilena, sino porque me interesaba cada vez más minimizar el problema de la forma y aislar el contenido de la manera más pura posible. Me interesaba algo que en su momento llamé *contenidismo* y que en el mismo año me llevó a hacer una serie que empezaba con la palabra *contenido*, seguida por la enumeración de los ingredientes que aparecen en una ejecución.

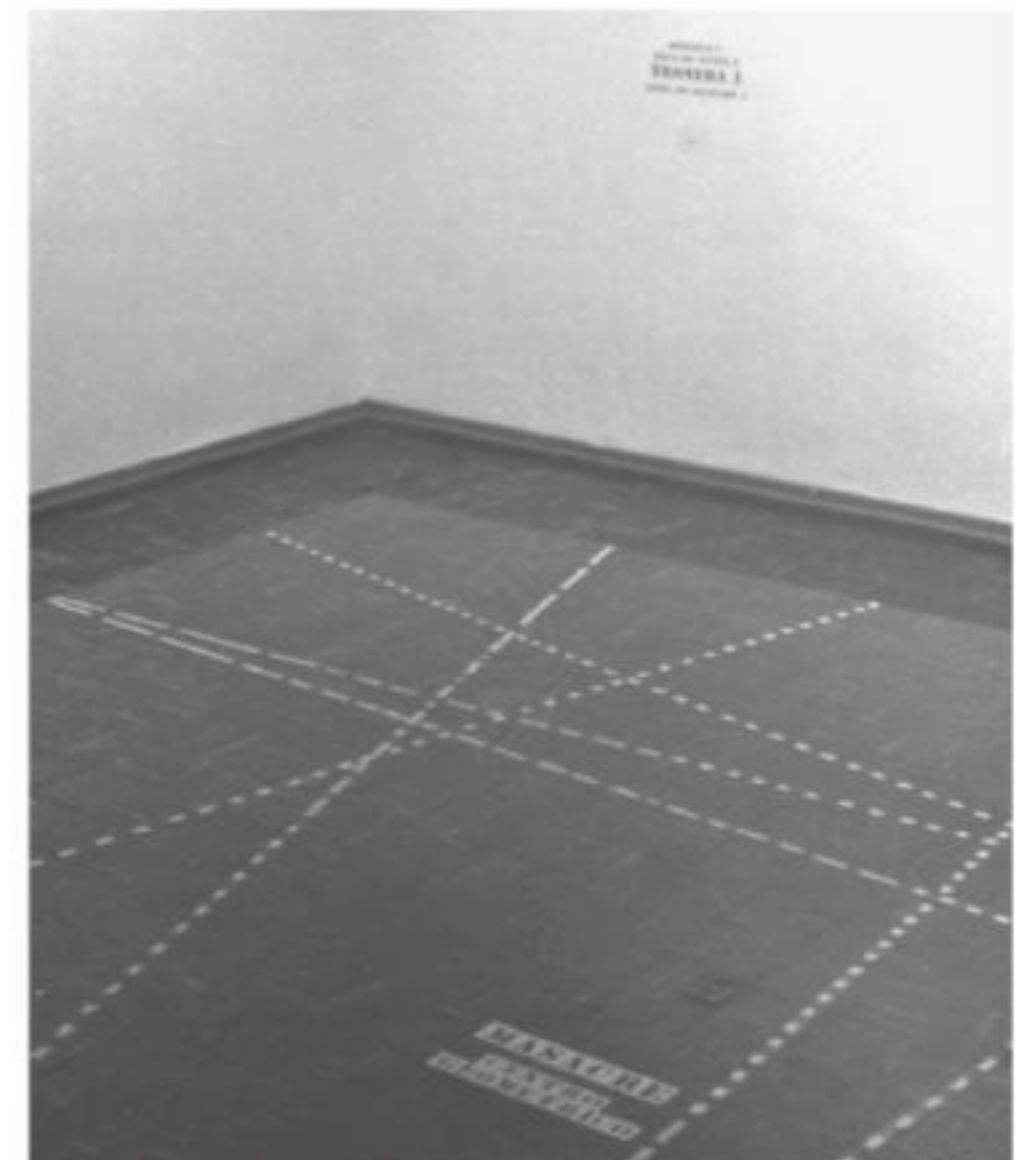
Por un tiempo pensé que nunca volvería a trabajar en lo que se considera "arte normal". Influido por Piaget, decidí que tenía que encontrar el nivel de conceptualización exacto de mi público para entonces comunicarme artísticamente en ese nivel. Tuve una discusión con mi galerista sobre el tema, y el consiguiente desacuerdo, seguramente sumado al hecho de que no había vendido nada en mi muestra, llevó a que cesara nuestra relación.

Diría que durante ese período de 1966 a 1970 yo estaba comprometido con un esfuerzo compartido por mi generación en América Latina y por algunos artistas hegemónicos. Queríamos hacer un arte que afectara a la política. El año 1970 fue importante para el arte, ya que fue cuando se organizó la muestra *Information*, presentada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (p. 20). Supuestamente internacional,

fue una muestra hegemónica que absorbió a muchos de nosotros dentro del molde del objeto artístico tal como se definía y se aprobaba en los centros culturales. Ese año también marcó el principio de la derrota de muchos movimientos revolucionarios y el ablandamiento de algunos líderes políticos radicales, tal como fue el caso de Francisco Julião, quien inesperadamente propuso negociar elecciones con la dictadura en el Brasil. Hasta 1970 estábamos usando el arte como una herramienta política. Después, nos encontramos haciendo arte político.

Ese ablandamiento también afectó mi producción personal. Me di cuenta de que yo no era capaz de producir arte políticamente efectivo con la intensidad y la frecuencia suficientes como para satisfacer mis neurosis y hacerme sentir como un artista decentemente fértil. La semiología y el estructuralismo estaban de moda, y fue así que también me interesé por la tautología, la autorreferencia, la metáfora y otras gramaticalidades.

*Masacre de Puerto Montt*  
[Puerto Montt Massacre]  
as installed at the Museo  
Nacional de Bellas Artes,  
Santiago de Chile, 1969



that followed, certainly combined with the fact that I had not sold anything in my show, led to the severing of our relationship.

I would say that during this period from 1966 to 1970, I was engaged in an endeavor shared by my generation in Latin America and by some mainstream artists. We wanted to produce an art that would affect politics. The year 1970 was important for art, because it was when the Museum of Modern Art in New York presented the exhibition *Information*. Though supposedly international, it was a hegemonic exhibition that absorbed many of us into the mold of the artistic object as defined and appreciated in the cultural centers. That year also marked the start of the defeat of many revolutionary movements and the moderation of certain radical political leaders, such as the case of Francisco Julião, who unexpectedly proposed to negotiate elections with the dictatorship in Brazil. Until 1970 we were using art as a political instrument. Afterwards, we found ourselves making political art. That moderation also affected my personal production. I realized that I was not capable of producing politically effective art with enough intensity and frequency to satisfy my neuroses and to make me feel like a decently productive artist. Semiology and structuralism were fashionable at the time, which is why I

also took an interest in tautology, self-reference, metaphor, and other grammaticalities.

I worked with descriptive and evocative phrases, something many interpreted as belonging to the field of poetry, which is alien to me. I had abandoned the protection of the visual arts a long time before, and language interested me as a medium and as a model. I was (and still am) fascinated by the fact that Spanish is written in the space between the lines, while English is written on the lines themselves. I am surprised that, in spite of that, English does not function as a logical language. It just makes a language more concise. I began to open my eyes to the linguistic character of images, for example to the newspaper practice of protecting the anonymity of certain people by putting black bars over their eyes. The people are still there, but without being there. On the basis of these rather confused ideas, I developed a sort of critical bilingualism, which gradually led me to unlearn all my languages and to seek refuge in the exile of “inarticulateness.”

In 1972, this time in Italy, on the Piazza S. Michele in Lucca, I made the “socialization of a work of art.” It was a mural installation where I allowed the phrase to deteriorate before covering it with a photograph of the condition of deterioration. In the course of

Trabajé con frases descriptivas y evocadoras, que muchos interpretaron como pertenecientes al campo —para mí ajeno— de la poesía. Hacía mucho tiempo que había abandonado la protección de las artes visuales, y el lenguaje me interesaba como medio y como modelo. Me fascinaba (y todavía me fascina) el hecho de que el español se escriba en el aire que existe entre las líneas, mientras que el inglés se escribe en las líneas mismas. Me sorprende que, a pesar de ello, el inglés no funcione como un idioma lógico. Solamente lo hace un idioma más conciso. Comencé a abrir los ojos al carácter lingüístico de las imágenes, por ejemplo, a la costumbre periodística de proteger el anonimato de algunas personas poniendo barras negras sobre los ojos. La gente entonces está ahí, pero sin estar. A raíz de estas ideas bastante confusas desarrollé una especie de bilingüismo crítico, el cual lentamente me llevó a desaprender todos mis idiomas y a buscar refugio en el exilio de la “inarticulación”.

En 1972, esta vez en Italia, hice la “socialización de una obra de arte”. Fue una instalación mural donde dejé que la frase se deteriorara para entonces cubrirla con una fotografía del estado del deterioro. A lo largo de varias semanas, repetí el proceso diez veces hasta que lo abandoné y dejé que taparan la última versión



con un afiche comercial. Fue de esta manera que —tal como había profetizado— la obra se socializó. Nunca me han preocupado las categorizaciones implícitas en mi interés por el lenguaje, o sea, por ejemplo, si abandonaba el arte visual para ingresar en la literatura. A mí me interesa mucho más qué es lo que

The New York Graphic Workshop (Luis Camnitzer, José Guillermo Castillo, and Liliana Porter), *First Class Mail Exhibition #14*, Museum of Modern Art, New York, 1970



several weeks I repeated the process ten times before abandoning it and allowing it to be covered by a commercial poster. That was how—as I had prophesied—the work was socialized.

The categorizations implicit in my interest in language have never bothered me, for example, whether I was leaving visual art to enter literature. I am much more interested in what I do than how I do it. “How” is technique, a problem of craft, and as such it always reduces intentions and ideas to partial and fictitious resemblances. Technical virtuosity consists of convincing the public that the work is the perfect incarnation of an intention. But in fact the work of art is always reduced to an approximation, to something that is given shape by means of a more or less wisely managed accumulation of errors.

I stopped being a “printmaker,” a “sculptor,” or a “technician,” and I turned myself into an “artist” or a “cultural worker.” It is very sad that these new answers to the question “What do you do?” sound much more pedantic and presumptuous than the technical answers. Still, what matters is that I was working with ideas. With a modest investment of energy, the ideas enabled me to change and reorganize the universe in accordance with my wishes and my design. The real answer to the question “What do you do?”

21

hago que cómo lo hago. El cómo es la técnica, es un problema artesanal, y como tal, siempre reduce las intenciones y las ideas a parecidos parciales y ficticios. El virtuosismo técnico consiste en convencer al público de que la obra es la encarnación perfecta de una intención. Pero, de hecho, la obra de arte siempre se reduce a una aproximación, a algo que se forma por medio de una acumulación de errores de manera más o menos sabiamente administrada.

Dejé de ser un “grabador”, un “escultor” o un “técnico”, y me convertí en un “artista” o un “trabajador cultural”. Es muy triste que estas nuevas respuestas a la pregunta de: “¿Vos, qué hacés?” suenen mucho más pedantes y presuntuosas que las respuestas técnicas. Lo que importa, sin embargo, es que yo estaba trabajando con ideas. Con una inversión modesta de energía, las ideas me permitían cambiar y reorganizar el universo de acuerdo a mis deseos y a mi diseño. La verdadera respuesta a la pregunta ¿“Y vos, qué hacés?” era en realidad: “Yo soy omnipotente y hago lo que se me canta el culo”, aunque por aquella época no me animaba a decirlo así. Pero por otro lado, un día de septiembre de 1971 descubrí que si con un lápiz hacía una marca mínima en un papel, estaba alterando el orden del universo de forma irrevocable. Cualquier inventario o documentación del orden del universo

tendría que incluir mi marca, y mi acción obligaba a una nueva definición del orden universal. Eso significa que alterar el universo es una cosa bastante simple, es algo que puede hacer cualquiera, sin necesidad de estudios universitarios. Más difícil es tratar de convencer al mercado del arte de que uno realmente introdujo el cambio, y ni hablar de lograr que

le paguen a uno por el esfuerzo. Pero compartir ese enorme poder se convirtió en un factor muy importante en mis ideas sobre la educación y en mi relación con mis estudiantes.

Seguí siendo omnipotente, mezclando política y filosofía *amateur*, lo que me condujo a que empezara a vender mi firma por centímetro o por pulgada: a \$2.73 el centímetro en 1971. Imprimí la imagen de una regla, firmé encima y anoté los gastos (p. 110). Estas especulaciones también hicieron que me diera cuenta de que los futuros compradores de mis obras



*La socializzazione di un'opera d'arte* [La socialización de una obra de arte, Socialization of a Work of Art] at the Piazza S. Michele, Lucca, 1972

was actually: "I am omnipotent and do whatever the fuck I like," although at the time I did not dare to put it like that. But on the other hand, one day in September 1971 I discovered that if I made the slightest mark on a sheet of paper with a pencil, I was irrevocably altering the order of the universe. Any subsequent inventory or documentation of the order of the universe would have to include my mark, and therefore my act called for a new definition of the universal order. That means that changing the universe is a fairly simple thing, it is something that anyone can do, without any university studies. It is more difficult to try to convince the art market that you really did introduce a change, not to mention getting paid for the effort. But sharing that enormous power became a very important factor in my ideas about education and in my relations with students.

I continued to be omnipotent, mixing politics and amateur philosophy, which led me to start to sell my signature by the centimeter or by the inch: \$2.73 per centimeter in 1971. I printed the image of a ruler, signed above it, and wrote down the expenditure (p. 110). These speculations also made me realize that the future buyers of my art were working with my money from the moment I was making the work to the moment they paid me. So the buyers should not

only pay me the actual price, but also the interest corresponding to the time they had waited to buy.

The story of the sale of my signature usually makes people smile. Tired of that reaction, I decided in 1978 to return to hypnotism. This time I was the patient, with the intention of determining whether this particular piece was art or a joke. I had myself transported to the past and the future, from six to seventy-five years, and all the replies, except the one corresponding to fourteen years, were favorable to my project. At the age of fourteen I had a period during which I liked Michelangelo, which prevented me from understanding the importance of the sale of my signature.

Thanks to the frustrations I have mentioned, the political work was relegated to a second level. In 1973 I realized that the totality of my production was something very disorganized. If there was a common denominator to all the pieces, it escaped me. My works seemed like loose leaves belonging to different books. The lack of a recognizable coherent discourse was serious enough to be beyond a good bookbinding job. A general matrix was needed so that meaningful works would stay and irrelevant works could be disregarded. I found the solution in some works referring to the language-image dictionary I had started in 1967. The use of that idea as a matrix enabled me to design

estaban trabajando con mi dinero desde el momento en que yo hacía la obra hasta el momento en que me pagaban. Por lo tanto, los compradores no solamente debían pagarme el precio de la obra, sino también los intereses correspondientes al tiempo que se habían demorado en efectuar la compra.

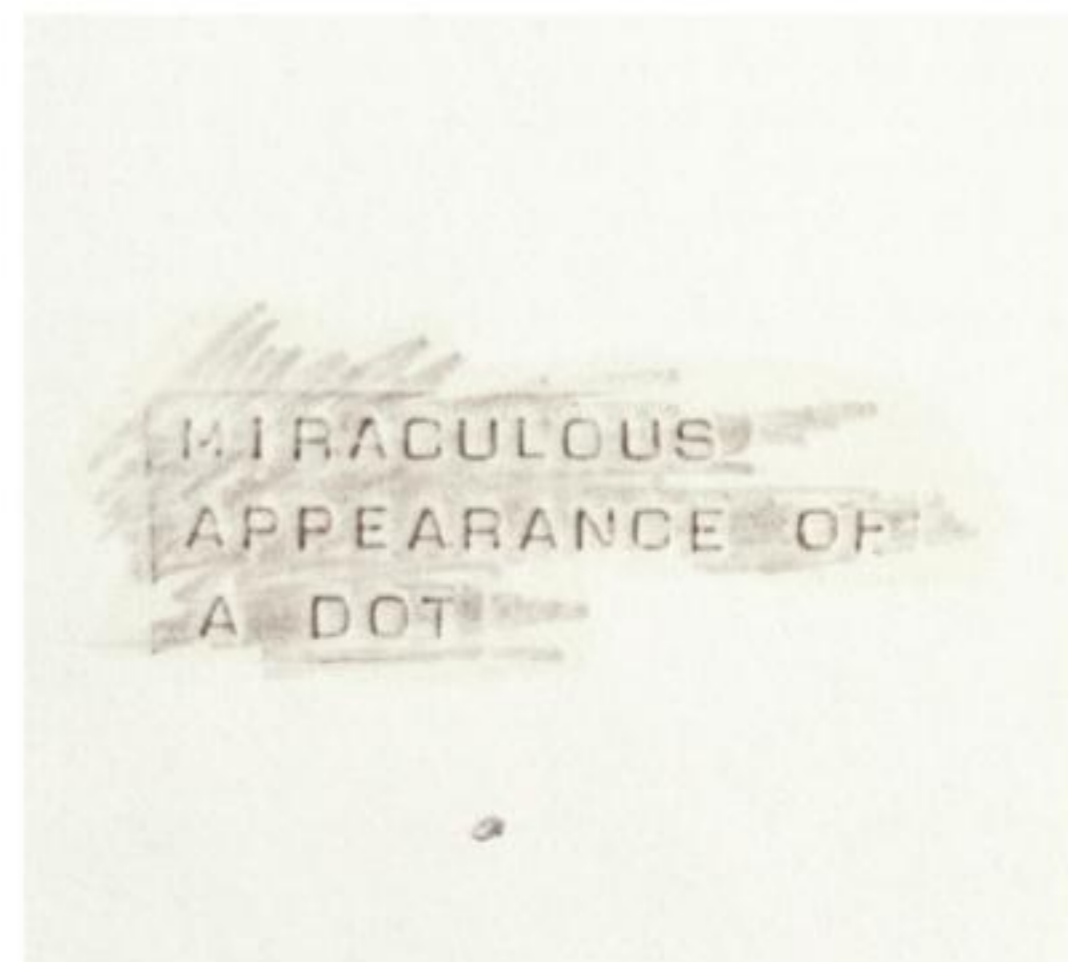
Generalmente la historia de la venta de mi firma genera sonrisas. Cansado de esa reacción, en 1978 decidí retornar al hipnotismo. Esta vez, con la intención de averiguar si la obra era arte o joda, fui yo el paciente. Me hice transportar al pasado y al futuro, de los seis a los setenta y cinco años, y todas las respuestas, menos la correspondiente a los catorce años, fueron favorables a mi proyecto. A los catorce años tuve un período en que me gustaba Miguel Ángel, lo cual me impidió entender la importancia de la venta de mi firma.

Gracias a las frustraciones ya descritas, la obra política fue pasando a un segundo plano. En 1973 caí en la cuenta de que el conjunto de mi producción era algo muy desorganizado. Si había un denominador común, a mí se me escapaba. Mis obras parecían páginas sueltas pertenecientes a libros distintos. La falta de un discurso coherente reconocible era un problema lo suficientemente grave como para que no se pudiera solucionar con una buena encuadernación. Lo que necesitaba era una matriz general dentro de la

cual pudiera ubicar las obras importantes y descartar las que no encajaban.

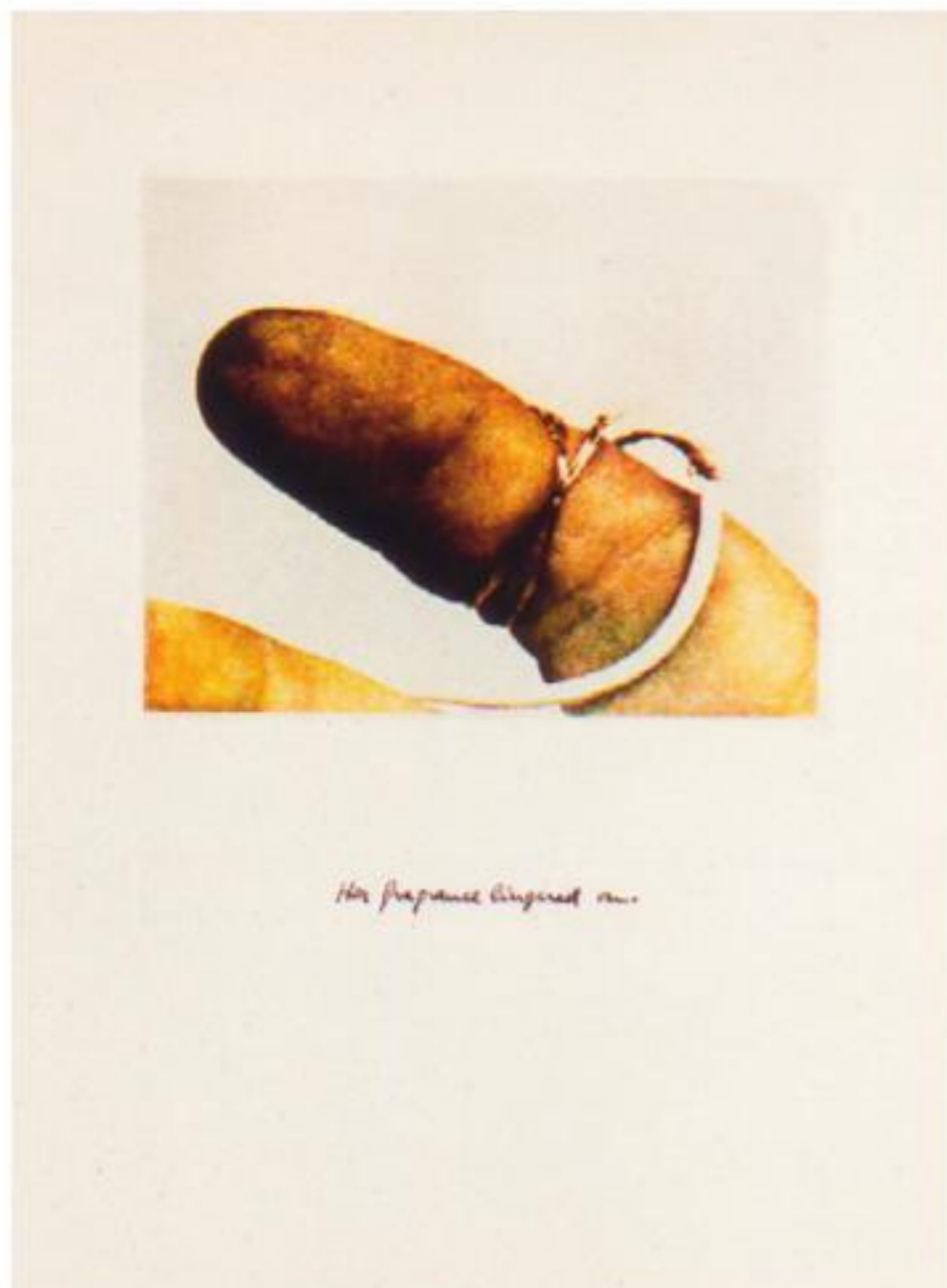
La respuesta al problema la hallé en unas obras referentes a un diccionario imagen-lenguaje que había comenzado en 1967. El empleo de esa idea como matriz me permitió diseñar un formato *a priori*, antes de pasar a centrarme en obras particulares. Una vez que determiné la relación entre imagen y texto, el contenido separado de cada uno dejaba de tener importan-

cia. Ya no importaba qué parte era texto y cuál era imagen. Ya no había sitio para una especulación estética, ni por mi parte ni por la del público. La comunicación era inmediata y se resolvía en la forma en que se empaquetaba la obra. Diseñé una caja tipo y fabriqué una cincuentena que llevaba cosas y títulos, con una apariencia muy elegante (pp. 89-101). Pero más importante aun: la serie me condujo a otra obra que considero fundamental en mi trayectoria personal. En 1979 junté aleatoriamente veinte pequeños objetos encontrados en la basura de la galería donde iba



*Miraculous Appearance of a Dot*, 1971 (detail)  
[La milagrosa aparición de un punto]  
Rubbing on paper  
28 x 19.8 cm





*Her Fragrance Lingered On*  
 (From the *Uruguayan Torture Series*), 1983–1984  
 [Su fragancia persistió (De la serie de la tortura uruguaya)]  
 Photoetching  
 Sheet: 75 × 55 cm

a format before proceeding to focus on any particular works. Once I had determined the relation between image and text, each separate content became unimportant. It didn't matter anymore which part was text and which was image. There was no place for aesthetic speculation, neither by me nor by the public. Communication was immediate and was resolved in the way in which the work was packaged. I designed the prototype of a box and produced some fifty of them that contained objects and bore titles, with a very elegant general appearance (pp. 89–101). But more important still, the series led me to another work that I consider fundamental in my personal career. In 1979 I arbitrarily com-

bined twenty small objects (found among the rubbish in the gallery where I was going to exhibit) with twenty titles written down beforehand on pieces of paper (pp. 103–105). Invariably, the result seemed to have a preordained narrative order and the objects acquired a deep meaning with the titles attached to

them. In truth, I offered chaos and the public used its own power of symbolization and organization to create order. Chaos was not something credible, nor was it acceptable. I had to change the order to prove that the narrative was organized by the reading and not by the writing.

The work was important for me because it made me discover the power of evocation. I suppose that, in spite of its banality, this was important because I had to discover it through my own experience. In subsequent works that were a little more controlled I also realized that it was possible to provide the conditions for an argument without having to define it. That was another trivial discovery, but it gave me the feeling that I could now reintroduce politics into my work. I could start to work avoiding the pamphlet and the description, something necessary, because pamphlets alienate and description is banal.

By means of a controlled ambiguity, I was at last able to generate the terror of things. When confronted by the work, the viewer had the freedom of assuming the authorship of that terror or of remaining a consumer. If the viewer managed to assume the authorship, this would produce a perceptual and political awakening in the viewer, to the point where I could eventually stop making art and devote myself to other things.

a exponer con veinte títulos escritos de antemano sobre pedacitos de papel (pp. 103–105). Invariablemente, el resultado parecía tener un orden narrativo decidido previamente y los objetos adquirirían significados profundos gracias a las palabras que les atribuía. En realidad, yo ofrecía el caos, mientras que el público utilizaba su propio poder de simbolización y de organización para crear el orden. Cuando contaba lo sucedido, nadie me creía. El caos no era algo creíble y tampoco era aceptable. Tenía que cambiar el orden para demostrar que la narración se armaba por la lectura y no por la escritura.

La obra fue importante para mí porque me hizo descubrir el poder de la evocación. Supongo que a pesar de lo banal del evento, fue importante porque lo tuve que descubrir por medio de la propia experiencia. En obras siguientes, un poco más controladas, reparé también en que era posible proporcionar las condiciones para un argumento sin tener que definirlo. Fue otro descubrimiento trivial, pero con él me sentí capaz de reintroducir la política en mi obra. Podía empezar a trabajar esquivando el panfleto y la descripción, una cuestión necesaria, porque el panfleto enajena y la descripción es banal.

Por medio de una ambigüedad controlada podía generar, finalmente, el terror de las cosas. Frente a la

obra, el espectador tenía la libertad de asumir la autoría de ese terror o de permanecer como un consumidor. Si lograba que asumiera la autoría, esto produciría un despertar perceptual y político en el observador, a tal punto que yo finalmente podría dejar de hacer arte y dedicarme a otras cosas.

En 1983, un poco tarde para estas cosas, finalmente me sentí preparado para centrarme en la tortura organizada por la dictadura uruguaya. Hice una serie de 35 grabados, muy bonitos de color, que no describían la tortura, sino que trataban de transformar al espectador simultáneamente en víctima, torturador y cómplice. Eran imágenes de objetos cotidianos e inocuos, junto con títulos que también parecían relativamente inocentes. Solamente cuando se une la imagen con el texto, surge en la imaginación del observador lo tremendo de los hechos.

En 1988, gracias al retorno de la democracia y a los esfuerzos de buenos amigos, me invitaron a representar al Uruguay en la Bienal de Venecia. Fue una decisión difícil. Por un lado, me pedían que representara a un Gobierno de transición, alejado de la perfección ideal que hubiera deseado. Por otro, se trataba de apoyar un régimen democrático, cuestión que trascendía mis preferencias personales. Decidí hacer una obra ambigua. El público que entraba en el pabellón uruguayo

In 1983, rather late for these things, I finally felt prepared to concentrate on the torture organized by the Uruguayan dictatorship. I made a series of 35 prints (p. 23), with very beautiful colors, which did not literally describe torture but tried to transform the spectator simultaneously into victim, torturer, and accomplice. They were images of harmless everyday objects, combined with titles that also seemed relatively innocent. It was only when the image and the text were combined that the enormity of the events sprang from the imagination of the observer.

In 1988, thanks to the return of democracy and the efforts of good friends, I was invited to represent Uruguay at the Venice Biennale. It was a difficult decision. I was being asked to represent a transitional government that was far from my ideas about perfection. On the other hand, however, it was about reaffirming a democratic regime, something much more important than my personal preferences. I decided to accept and make an ambiguous work. The public that entered the Uruguayan pavilion could interpret the installation in two ways, and I did not mind which one they chose. One was to understand the installation as the work of an artist who believed himself to be free and who sought originality. The artist failed and remained the prisoner of stereotypes and aes-

thetic styles. The second reading was about the world of a political prisoner who hallucinates to gain his liberty. The prisoner fails as well, enmeshed in the awareness of his cell and his fictions.

The combination of art and prison is a theme that still occupies me. Ultimately, we all live imprisoned by the limitations that our bodies impose on us and by the rules that govern the acquisition of knowledge. Life is a prison and physical prisons are no more than small illustrations—certainly uncomfortable ones—of a congenital problem.

The historic-ethical character of the works on torture, for example, led me to create some works addressing historical events. One of them, made in 1992, was based on the St Patrick's Battalion, a battalion of deserters from the US army that joined the Mexicans during the US invasion of 1846. They changed allegiance when they realized they were part of a Protestant crusade with imperialist ambitions. After two years of research, I found intriguing information, such as, for example, that both Marx and Walt Whitman defended US policy during the invasion. Also that the artificial leg of General Santa Anna, who commanded the Mexican army, is still kept as a war trophy in a vault at a military base in Illinois. But the most important discovery, and what inspired the

podía interpretar la instalación de dos maneras y no me importaba por cuál de ellas optaba. Una era entender que lo que veían era obra de un artista que se creía libre y buscaba la originalidad. El artista fracasaba, y quedaba aprisionado por los estereotipos y los estilos estéticos. La segunda lectura era la del mundo del prisionero político que alucina para lograr su libertad. El prisionero también fracasa, enredado en la conciencia de su celda y de sus ficciones.

La integración entre arte y prisión es un tema que todavía me preocupa. En última instancia todos vivimos aprisionados por las limitaciones que nos imponen nuestros cuerpos y las reglas que gobiernan la adquisición del conocimiento. La vida es una cárcel y las prisiones físicas no son más que pequeñas ilustraciones —ciertamente incómodas— de un problema que es congénito.

El carácter histórico-ético de los trabajos sobre la tortura y de otras obras me llevaron a hacer algunas obras históricas. Una de ellas, realizada en 1992, se basó en el Batallón de los San Patricios, un batallón de desertores del ejército estadounidense que se pasó al lado mexicano durante la invasión de Estados Unidos a México en 1846. Cambiaron su lealtad cuando se dieron cuenta de que estaban participando en una cruzada protestante con ambiciones imperialistas.

Después de una investigación de dos años, encontré datos fascinantes como, por ejemplo, que ambos, Marx y Walt Whitman, fueron defensores de Estados Unidos durante la invasión a México. Otro descubrimiento fue que la pierna ortopédica del General Santana, el comandante del ejército mexicano, sigue guardada como trofeo de guerra en una caja fuerte de una base militar en Illinois. Pero lo más importante y lo que inspiró la obra fue la ejecución de 34 miembros del Batallón después de que fueron aprisionados por el ejército estadounidense. Los prisioneros fueron parados sobre carros con mulas, con la soga al cuello y mirando el castillo de Chapultepec. El castillo estaba siendo sitiado por los norteamericanos e iba a caer de un momento a otro. En el instante que se izó la bandera estadounidense, se les dio un latigazo a las mulas y los prisioneros cayeron ahorcados. El propósito fue lograr que la última imagen aparecida en las retinas de los ahorcados fuera la de la bandera estadounidense.

La instalación consistió en documentos y objetos

*Venice Biennial Installation*  
[Instalación para la Bienal de Venecia], Biennale di Venezia (Uruguay Pavilion), 1988





*Los San Patricios* [The Saint Patricks] as installed at the Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, Austin, 1992

the US flag was raised, the mules were lashed and the prisoners were left dangling from their ropes. The idea was that the last image on the retinas of the hanged men would be of the US flag flying.

The installation consisted of documents and objects displayed with the idea of making an ideologically pre-selected library. I wanted to emphasize the aesthetics of horror exemplified by the execution, the imperialist ideology that provided the context, the rewards of desertion, the parallels between the invasion of Mexico and the Vietnam War, the writing of hegemonic history—in short, the continuity of the past in the present. I wanted to create a kind of left-

work, was the execution of thirty-four members of the battalion once they were apprehended by the US army. The prisoners stood on mule-driven carts, with the rope around their neck as they faced the fortress of Chapultepec, which was under US siege and was about to give way at any moment. The moment

wing Reader's Digest, contesting a history that defined itself as apolitical and objective with an explicitly political and subjective history.

Years later, in 1997, I made a work based on an invention designed to improve the efficiency of the furnaces of Auschwitz. I do not believe that life and death in the concentration camps are a subject that art can capture, and it was not the intention of the piece. What interested me instead was the bitterness of the inventor, whose statements are etched on the edge of the glass table that formed part of the installation. Fritz Sander, the inventor of the new furnace that incinerated corpses at a much higher rate, complains that, when he tried to patent his system in 1942, he was not allowed to do so for reasons of state security. In other words, his intellectual property was not recognized by the most prestigious office in his line of work. It is equivalent to a museum not accepting our art as valid. I felt that the engineer and artists like me are on the same path of distortion. The celebration of authorship/authority puts us on an ideological course with dangerous consequences. It is a road on which the differences between us and this engineer are only quantitative, not qualitative.

My first lecture on the history of art was installed in Casa de América, Madrid, in 2000. It consisted of ten

expuestos con la intención de hacer una biblioteca ideológicamente preseleccionada. Quise subrayar la estética del horror ejemplificada en la ejecución, la ideología imperialista que le sirvió de contexto, los méritos de la desertión, los paralelos entre la invasión de México y la guerra de Vietnam, la escritura de la historia hegemónica, en fin, la continuidad del pasado en el presente. Quise crear una especie de *Selecciones del Reader's Digest* de la izquierda, contestando a una historia autodefinida como apolítica y objetiva con una historia abiertamente política y subjetiva. Años después, en 1997, hice una obra basada en un invento diseñado para mejorar la eficiencia de los hornos de Auschwitz. No creo que la vida y la muerte en los campos de concentración sea un tema que el arte pueda capturar, y no fue ésa la idea de la pieza. Lo que me interesó fue la amargura del inventor, cuyas declaraciones están grabadas en el borde de la mesa de vidrio que integra la instalación. Fritz Sander, el autor del nuevo horno que permitía incinerar cadáveres a una velocidad marcadamente mayor, se queja de que cuando trató de patentar su sistema en 1942 no se lo permitieron por razones de seguridad de Estado. En otras palabras, su propiedad intelectual no fue reconocida por la oficina de mayor prestigio para su actividad de inventor. Algo equivalente sucedería en el

caso de que un museo no aceptara el valor de nuestras obras de arte. Sentí que el ingeniero Sander y los artistas como yo estábamos en el mismo sendero de distorsiones. La celebración de la autoría nos pone en una carretera ideológica que tiene consecuencias peligrosas. Es un camino en el cual las diferencias con este ingeniero solamente difieren cuantitativamente, pero no en la calidad. La "Primera conferencia sobre la historia del arte" tuvo lugar en Madrid, en Casa de América, en 2000. Consistió en 10 proyectores de diapositivas que, montados sobre pedestales contruidos con desechos encontrados en el sótano, proyectaban marcos de diapositivas vacíos en las paredes y en el techo. La luz proyectada se reflejaba en vidrios cortados de acuerdo al tamaño y la forma de la proyección. A la "conferencia" le han seguido, hasta la fecha, otras tres más. Nunca me he podido decidir si la obra es un homenaje a Malevich o un discurso cínico.



*Patentanmeldung* [Solicitud de patente, Patent Pending] as installed at the Galerie Basta, Hamburg, 1997

slide projectors, mounted on pedestals made from rubbish that had been found in the basement. They projected the frames of empty slides out of synch with each other onto the walls and ceiling. The projected light was reflected on sheets of glass cut to the shape of the projection. There have since been three more “lectures.” I have never been able to decide whether the work is a tribute to Malevich or a cynical statement.

One of my favorite works is from 1978 and consists of a long text that the visitor reads while standing on a platform connected by an electric cable to the metal plate bearing the text. The text is an elaborate disquisition on how genius is defined by public consensus. The artist’s most important task is thus to eliminate those members of the public who doubt his genius so that unanimity may be assured. And this is exactly what the electrified platform on which the reader is standing is supposed to do, for he will die electrocuted if he does not admire the work.

The second favorite is from 1995 and was installed in the Museo de Bellas Artes, Caracas. I placed some piles of leaflets at the entrance of the rooms showing the permanent collection. The public could help themselves. The text was a facsimile reproduction quoting Simón Rodríguez, the tutor of Simón Bolívar, who

liked to write aphorisms. Early in the nineteenth century, Rodríguez wrote something that sums up his creed and that today is also mine. It says: “To deal with things is the first task of education. To deal with those who own them is the second.”

The third is an installation I made for the Liverpool Biennial of 2004. They let me use a crystal palace as an exotic plant greenhouse. Liverpool once was a prosperous city thanks to the slave trade, and the term “exotic plants” in England reflects the colonial past of the British Empire. We bought ten Christmas trees, those plastic ones with the folding branches, which were then placed intermingled with the various plants in the garden. Each one had a label with its name in Latin and English, using the same signage and letter type used for the other botanical specimens. However, the nomenclature was used to state the colonizing prejudices of empires. After all, even though we have forgotten it, in Latin America Christmas trees are an exotic species.

Finally, in 2009, I decided to rewrite the Montevideo telephone directory. Going through the various lists of those who “disappeared” during the dictatorship in Uruguay, there are some 220 persons about whom nothing is known officially, neither their fate nor the whereabouts of their remains. They are

Esto me lleva a discutir mis obras favoritas en mi trayectoria. Una es de 1978 y consiste en un largo texto que el visitante lee mientras está parado sobre una plataforma conectada a la placa por un cable eléctrico. El texto es una disquisición elaborada sobre cómo el genio es definido por el consenso del público. Por lo tanto, la misión más importante que tiene el artista es la de eliminar a aquellos miembros del público que dudan de su genio, para lograr así una unanimidad. Y ésta es precisamente la tarea de la plataforma electrificada sobre la cual está de pie el lector, quien morirá electrocutado si no admira la obra.

La segunda obra es de 1995 y fue instalada en el Museo de Bellas Artes de Caracas. A la entrada de las salas de la colección permanente coloqué unas pilas de hojas para ser recogidas por el público. El texto de las páginas era una reproducción facsimilar de un escrito de Simón Rodríguez, el tutor de Simón Bolívar, a quien le daba por escribir aforismos. A principios del siglo XIX, Rodríguez escribió algo que sintetiza su credo y ahora también el mío. Dice: “Tratar de las cosas



*Conferencia sobre la historia del arte [Lecture on Art History] as installed at the Casa de América, Madrid, 2000*

es la primera tarea de la educación. Tratar de los que las poseen, es la segunda”.

Para la Bienal de Liverpool de 2004 me permitieron usar el palacio de cristal donde se encuentra el invernadero de plantas exóticas. Liverpool fue una ciudad próspera gracias a la trata de esclavos y el término *plantas exóticas* en Inglaterra refleja el recorrido colonialista del Imperio Británico. Se compraron diez árboles de Navidad, de esos de plástico con las ramas

*Liverpool Biennial Installation*  
[Instalación para la Bienal  
de Liverpool], installed at the  
Sefton Park Palm House,  
Liverpool, 2004



individuals—beyond the lists of those who were killed, taken prisoner, and tortured—who continue to literally remain “disappeared.” My new telephone directory opens up spaces by moving names down so as to make room for the “missing.” Visually, the pages share the neutral innocence of all telephone directories. The names I added will never answer our calls. But they are names that will keep calling us until we reply.

desplegables, que fueron integrados luego entre las diversas plantas del jardín. Cada uno tenía su ficha con nombre en latín y en inglés, del mismo formato y letra que el resto de los especímenes botánicos, pero utilizando la nomenclatura para enunciar los prejuicios colonizadores de los imperios. Al fin de cuentas, en América Latina los árboles de Navidad, por más que nos hayamos olvidado, son exóticos.

Finalmente, en 2009, decidí reescribir la guía telefónica de Montevideo. Cotejando las distintas listas que existen sobre los “desaparecidos” durante la dictadura en el Uruguay, hay unas 220 personas de las cuales no se sabe oficialmente su destino o dónde están sus restos. Son individuos —que más allá de las listas de muertos, presos y torturados— siguen literalmente “desaparecidos”. Mi nueva guía telefónica abre espacios y corre nombres para dar cabida a esos nombres que faltan. Visualmente, las páginas comparten la inocencia neutral de todas las guías telefónicas. Los nombres que agregué no contestarán nuestras llamadas. Son nombres, en cambio, que nos seguirán llamando para que contestemos nosotros.

# MANIFESTO, 1982

---

I presume to be a revolutionary artist, with a vision for the world and with the mission of implementing it: to eradicate the exploitation of man by man, to implement the equitable distribution of goods and tasks, to achieve a free, just and classless society.

---

In order for my mission to succeed, I have to try to communicate with the highest possible percentage of the public, something only possible with a great amount of production and a good system of distribution for my products.

---

The production needed to reach the public who might be converted to my ideas cannot be realized through a limited, craftsman approach. I need means of production that are as efficient as possible and assistants who can perform those tasks that do not require my creative effort, but can be executed under my instructions.

---

Having limited funds to acquire equipment, I have to extend my ingenuity to find good buys, to profit from errors by the sellers, to bargain to my advantage; that is, to act with more intelligence than those who would exploit me if I weren't careful.

---

Having limited funds to employ assistants with the salaries they deserve, I have to try to pay as little as possible, prolong working hours for the same money, try to achieve a maximum of productivity with a minimum of expense. If this operation should leave some money left over, it should be invested in more equipment or in employing more people under the same conditions.

---

The biggest problem for the distribution of my work is competition. Other artists, sharing as well as opposing my ideas, interfere with my potential contact with the public. The public spends money on works that are not mine, money that would be useful to improve and increase my means of production, works that distract their attention from my revolutionary aims. I have to be able to establish my work over those obstacles.

---

I cannot physically eliminate the artists competing with me, but I can try to harm their image, spread rumors, create rifts between them and their dealers, and generally, try to sabotage their distribution systems.

---

With some luck and some manipulation I can then add these distribution networks to mine and ensure my preeminence in the public's view. Thus I will increase my sales which will allow me to acquire more and better means of production. I will be able to consider gaining access to other audiences, an international public.

---

The day when my revolutionary ideals will become a reality therefore could be near.

---

Luis Camnitzer

---

# MANIFIESTO, 1982

---

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 mi 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.

---

Luis Camnitzer

---

Hans-Michael  
Herzog in  
Conversation with  
Luis Camnitzer

Zurich, June 22, 2009

30

Hans-Michael  
Herzog en  
conversación con  
Luis Camnitzer

Zúrich, 22 de junio, 2009



Hans-Michael Herzog I find it difficult to interview Luis Camnitzer because he's a person who seems to have written everything, to know everything, to have said everything...

Luis Camnitzer ...so there's no reason to interview him.

HMH Exactly. Is there anything missing in your life, anything that you felt incapable of doing and that you would nevertheless still like to pull off?

LC I still would like to change the world, but it turns out to be more difficult than I thought. But I think that as far as my professional career is concerned, I would do it all again without changing anything. There might be some small details: for instance, I feel that what I learned in art school was not very useful. In all probability I could have saved time, though not because of the art school in Uruguay itself, but because of the way art is taught in general. That's why I became involved in many organizations at the university and did a lot of work, always with the ambition to change the institution. I never managed to do it; no doubt that was my fault, but otherwise I can say that I've had a very good life. If the question is whether I am happy today, then yes, I am happy.

HMH You wrote in your manifesto of 1982 "I presume to be a revolutionary artist," obviously intending it as irony. But given that this also implies the idea of change, of vision, what people today call a "mission," I'd like to know how you evaluate the changes that you once wanted to bring about. What have you achieved in this professional life in terms of being able to change something? You've already said that you failed a little, but you certainly have achieved something as well. What?

LC The irony of the "Manifiesto" arose from the fact that I followed a linear reasoning from that initial phrase and arrived at conclusions that totally contradicted the premise.

I don't know exactly what I have achieved in my professional life. First of all, in my first decades as a rational being I thought that the world could be changed; I thought that revolution made sense. There was a whole range of a young person's ideals that of course were not viable. And with the passing of time I have come to think that the changes one can make are very small, from person to person, and like a chain reaction: not cataclysms, but small developments. And they cannot be measured. I think more and more that they misled us—and not only us—and that for centuries we have been stressing the force of the

Hans-Michael Herzog Entrevistar a Luis Camnitzer me parece difícil porque se trata de alguien que parece haber escrito todo, saber todo, haber dicho todo...

Luis Camnitzer ...y por lo cual ya no hace falta entrevistarlo.

HMH Exactamente. ¿Hay algo en tu vida que falte, que sientas que no eres capaz de hacer y que sin embargo te gustaría llevar a cabo?

LC Todavía me gustaría cambiar el mundo, pero resulta algo más difícil de lo que pensaba. Pero creo que como desarrollo profesional repetiría todo sin cambiar nada. Hay pequeños detalles: por ejemplo, siento que lo que aprendí en la escuela de arte no fue muy útil. A lo mejor podría haber ahorrado tiempo, pero no es por la escuela de arte en el Uruguay en sí, sino por cómo se enseña arte en general. Fue por eso que me metí en muchas organizaciones de la universidad e hice muchos trabajos, siempre con la ambición de cambiar la institución. Nunca lo logré; seguramente que hubo una falla mía, pero por lo demás, debo decir que he tenido una vida muy buena. Si la pregunta es si hoy soy feliz, sí, soy feliz.

HMH En tu manifiesto de 1982 escribiste: "Presumo de ser un artista revolucionario", con intención clara-

mente irónica. Pero dado que esto también implica la idea de cambiar, de tener una visión de lo que llaman hoy *misión*, me gustaría saber cómo evalúas los cambios que alguna vez quisiste realizar. ¿Qué lograste en esta vida profesional en términos de poder cambiar algo? Ya dijiste que fallaste un poco, pero definitivamente también lograste algo, ¿qué?

LC El "Manifiesto" era irónico porque hice un razonamiento lineal a partir de esa frase inicial y llegué a conclusiones que contradecían totalmente el comienzo.

No sé exactamente qué es lo que logré en mi vida profesional. Primero, durante mis primeras décadas de raciocinio pensé que se podía cambiar el mundo; pensé que la revolución tenía sentido. Había cantidad de cosas idealistas de juventud que obviamente no funcionaron. Y con el tiempo más bien he llegado a pensar que los cambios que uno puede lograr son muy pequeños, de persona a persona, y como una reacción en cadena: no son cataclismos sino pequeñas evoluciones. Y éstas no se pueden medir. Pienso cada vez más a menudo que nos educaron mal —no sólo a nosotros—, sino que culturalmente desde hace varios siglos estamos subrayando la fuerza del individuo en términos de poder afectar a la colectividad y eso es falso: la cultura es anónima, la autoría es muy relativa,

“I still would like to change the world, but it turns out to be more difficult than I thought.”

individual and its ability to affect society, which is wrong: culture is anonymous, authorship is very relative, it only makes sense if you think in terms of a market that privileges the personal signature. But as cultural development, when the community internalizes a cultural contribution, the impact of the individual author is minimal. The analogy that I often use is that of the mountain of sand in which we are all little grains of sand. The most we can achieve with a grand gesture is a

small avalanche in a little area, while the mountain remains the same, it doesn't change much. It only changes if all of the grains slowly contribute to something. To continue the metaphor, my belief that I, a mere grain of sand, can change the mountain is arrogant, unreal, practically stupid. However, since there is a whole economic market privileging that belief, we remain true to it, despite the fact that, deep down, we are fooling ourselves.

HMH What do you think in general about the relation between art and education? You say that art is education. Is education art in that case?

LC Yes. I think the divide under which educational theory is suffering is itself one of the causes of our current ideological malaise. It is a consequence, but it also keeps the process going. In a certain sense, education sees itself as something opposed to art. Within the domains of education and art, we try to work with order, to analyze a taxonomy. In education, order tends to be taken for something stable, something given; one has to learn how to deal with it but not how to change it. In art, on the other hand, it is a question of changing that order and looking for an alternative one. The result is a false dichotomy. Education, right from the start, should help to challenge the order and to be concerned with seeing how to find a better order, or how to improve the established order.

Something I was thinking about recently is that all of my education, from primary school on, consisted of learning the answers to questions that had already been formulated. They never taught me to ask new questions that did not yet have a known answer. That's where art and education should meet. They should form an indivisible nucleus right from the start instead of leaving art for later, as if it were a secondary activity. That's why when you discover that difference you do so with resentment. That's when

32

sólo tiene sentido si pensás en función de un mercado que premia la firma personal. Pero como desarrollo cultural, donde la comunidad interioriza una contribución cultural, el impacto del autor individual es mínimo. La analogía que uso a menudo es la de la montaña de arena en la que todos somos granitos de arena. Lo máximo que podemos lograr si hacemos un gran movimiento es una pequeña avalancha en una pequeña zona, pero la montaña sigue igual, no cambia mucho. Sólo cambia si todos los granos lentamente contribuyen a algo. Partiendo de esa metáfora, pensar que yo como un mero grano de arena voy a cambiar esa montaña es arrogante, irreal, prácticamente estúpido. Pero como hay todo un mercado económico que premia esa creencia, nosotros la seguimos. En el fondo nos estamos engañando.

HMH ¿Cuál es tu idea en general sobre la relación entre arte y educación? Tú dices que arte es educación, ¿educación también es arte?

LC Sí. Me parece que esa división que está sufriendo la pedagogía es justamente una de las causas del mal ideológico que estamos viviendo. Es una consecuencia pero también le da permanencia. En cierto modo, la educación se encara como algo opuesto al arte. Tanto en el campo de la educación como en el del

arte estamos tratando de trabajar con el orden, de analizar la taxonomía. En la educación, el orden se tiende a asumir como estable, como algo dado, que hay que saber cómo manejarlo pero no modificarlo. En el arte, por el contrario, se trata de cambiar ese orden y buscar uno alternativo. De esta manera se establece una falsa dicotomía. La educación, ya de entrada, debería ayudar a desafiar el orden y preocuparse por ver cómo se encuentra un orden mejor, o por cómo se mejora el orden establecido.

Una cuestión que estuve pensando últimamente es que todo mi proceso educativo, desde la escuela primaria en adelante, consistió en aprender la respuesta a preguntas que ya habían sido formuladas. Nunca me enseñaron a plantearme nuevas preguntas que aún no tenían respuesta conocida. Ahí es donde el arte y la educación deberían funcionar juntas. Deberían ser un núcleo indivisible desde el principio en lugar de dejar el arte para después, como si se tratara de una actividad secundaria. Justamente por eso, cuando uno descubre esa diferencia, lo hace con resentimiento. Es ahí cuando la subversión se convierte en algo negativo. En realidad, la subversión debería comenzar en el mismo momento en que uno empieza a estudiar, debería ser una forma de cuestionamiento y un proceso constructivo.

subversion is turned into something negative. In fact, subversion should start at the very moment you begin to study, it should be a form of questioning and a constructive process.

HMH For you, art is necessarily associated with your notion of education. Was it always like that, or has the idea developed?

LC It developed because when I started to work in art, it was like training in a handicraft. I learned how to do things: how to make a sculpture, how to draw; but nobody asked me: "OK, what are you going to do with that, why are you doing it?" And in fact those are the questions that should come first: what problem do I want to resolve, and how do I formulate a problem with sufficient clarity to resolve it? How do I find an interesting problem? The solution to the problem comes afterwards, and only then should you formulate the question: how can I do it in the best possible way? How can I formalize it perfectly? That's where craftsmanship comes in, it's the moment after you have decided what you are going to give, to whom, and why. Only then do you decide how you are going to wrap the gift. But they teach us instead how to wrap the gift before knowing what it is, why I have to give it, and to whom I am to give it. It's absurd. This

kind of reasoning developed in tandem with my need to clarify things in order to educate a pupil. I had to ask myself the questions a student would ask me and try to discuss them with that student: that is, convert myself into a student in order to find the answers. In the end I am the student.

HMH You no longer teach in the United States, do you?

LC No, I retired nine years ago.

HMH Isn't it true that young students there learn above all how to craft a market strategy? Evidently that has a profound effect on the production of art. Do you see a possible way out of that system, or do you expect it to grow more brutal and serious every day, obsessed with nothing but economic success?

LC I don't see a way out, because the only solution is the collapse of capitalism and its ideology. In fact, once that market exists, I suppose you have to train students to survive in it. And that is the theory that is defended in the universities. But the error is to have separated art from the rest, like separating medicine, economics, sociology, losing sight of the fact that they are all based on the search for knowledge. Relegating the artistic dimension to a specialized activity late in the educational process makes of art ostensibly

33

HMH Para ti, el arte está absolutamente ligado a esta noción educativa. ¿Siempre fue así o la idea se fue desarrollando?

LC Se fue desarrollando porque cuando empecé a trabajar en arte fue como una formación artesanal. Aprendí cómo hacer cosas: cómo hacer una escultura, cómo dibujar, pero nadie me propuso: "Bueno, ¿qué vas a hacer con eso, por qué lo estás haciendo?" Y en realidad esas son las preguntas que deberían venir primero: ¿qué problema quiero resolver y cómo lo formulo con la claridad suficiente como para resolverlo? ¿Cómo encuentro un problema interesante? La solución a ese problema es lo segundo, y sólo después hay que formular la pregunta: ¿Cómo lo hago de la mejor manera posible? ¿Cómo lo formalizo perfectamente? Y ahí es donde entra la artesanía, es el momento después de haber decidido qué vas a regalar, a quién, y por qué. Sólo entonces decidís cómo vas a envolver el regalo. Pero lo que pasa es que nos enseñan cómo envolver el regalo antes de saber cuál es el regalo, por qué tengo que regalar algo y a quién se lo voy a regalar. Es absurdo. Este tipo de razonamiento fue evolucionando en paralelo con mi necesidad de clarificar cosas para educar a un alumno. Tenía que preguntarme las cosas que me preguntaría el estudiante y tratar de razonarlas con él. O sea, convertirme en

un estudiante para llegar a las respuestas. Al final yo soy el estudiante.

HMH Ya no enseñas en Estados Unidos, ¿verdad?

LC No, me retiré hace nueve años.

HMH Allí sobre todo lo que aprenden los jóvenes es cómo crear su estrategia

mercantil, ¿verdad? Evidentemente, eso afecta por completo la producción de arte. ¿Le ves una salida posible a este sistema o piensas que más bien se volverá cada día más brutal y grave, sólo centrado en el éxito económico?

LC No le veo salida, porque la única salida es el colapso del capitalismo y su ideología. En la realidad, una vez que ese mercado existe, supongo que tenés que entrenar al estudiante para sobrevivir en él. Y esa es la teoría que se sostiene en las universidades. Pero el error está en haber separado el arte de todo lo demás, como se separa la medicina, la economía, la sociología, perdiéndose de vista que hay una búsqueda de conocimiento total que rige todo eso. El relegar la parte artística a una actividad especializada y tardía en el proceso educativo es lo que permite que el arte sea visto como un mecanismo de producción de objetos y

“¿Cómo encuentro un problema interesante?”

a mechanism for the production of objects, rather than for the acquisition of knowledge. It is logical that professional education should emphasize how to produce and how to market one's product, but once you enter that system you have no choice but to accept it. My problem is with the system as such. And that's where it is impossible to win the battle.

The only thing I preached when I taught was what I call ethical cynicism: to act in such a way as to avoid doing harm while maintaining a cynical perspective on the market, to try to use it without being used.

HMH What was it like to show with Paula Cooper and Marian Goodman, top-level names in their field? Did you feel they weren't good at selling you?

LC They weren't able to sell me and, since I had failed to meet their economic expectations they threw me out, which I found logical and correct. What displeased me was that they broke off the relationship, which I had thought was a friendship, in conformity with economic considerations and not with friendship. That's what bothered me, nothing more. But I believe that all of that was really my fault. At the same time I criticized the system I also wanted to be rich and famous, and that doesn't work very well.

So for thirty years I was practically without a commercial gallery in New York, but I do have one now. When the gallery contacted me I wasn't really interested, but it turned out to be a wonderful experience because the gallery owner won me over with a story: he told me that his mother had bought one of my works, *Fragment of a Cloud* (p. 133), in the 1960s. When he was born, his mother decided that the piece was perfect for the baby room. So the first time he opened his eyes, he saw my work. Afterwards, forty years later, he decided to ask me to exhibit with him. When he told me that story, I said to him: "OK."

HMH Do you think your work will conquer the market one day? I can imagine the auctions, the prices rising...

LC It's not something to which I've given much thought. First of all, when I was around seventeen years old and studying art, I had already decided that I would never make a living from my art. In other words, I didn't want to be obliged to produce works that reflect the demands of the market in order to eat, since even though I didn't know what I was going to do as an artist, I did know that art was a zone that had to be reserved for thought without pressure from outside—a zone of liberty, freedom from interference. Luckily I was interested in teaching and I have

no de adquisición de conocimientos. Es lógico que en la enseñanza profesional se subraye cómo producir y cómo mercadear el producto, pero una vez que entrás en ese esquema, tenés que aceptarlo. El problema que tengo yo es con el esquema en sí. Y ahí es donde es imposible ganar la batalla.

Lo único que predicaba cuando enseñaba era lo que llamo *cinismo ético*: actuar evitando hacer daño, pero manteniendo una perspectiva cínica sobre el mercado, para tratar de usarlo sin ser utilizado.

HMH ¿Cómo fue exponer con Paula Cooper y Marian Goodman, nombres de alto nivel en su campo? ¿Cómo te sentiste: ellas no te vendieron bien, o qué pasó?

LC Ellas no pudieron venderme y como parte del mecanismo económico fui un fracaso, me echaron, cosa que me parece lógico y correcto. Lo que no me gustó fue que yo pensaba que había una amistad, y la forma en que cortaron la relación no fue coherente con la amistad sino con la economía. Eso fue lo que me molestó. Pero nada más. Creo que todo es culpa mía. Al mismo tiempo que criticaba el sistema también quería ser rico y famoso, y eso no funciona muy bien.

Luego, durante treinta años, estuve prácticamente sin una galería comercial en Nueva York, pero ahora sí tengo una. Fue la galería la que hizo contacto conmi-

go en un momento en que yo no estaba realmente interesado, pero resultó una experiencia muy linda porque el galerista me conquistó con una historia. Me contó que en los años sesenta su madre compró una obra mía, *Fragment of a Cloud* (p. 133). Cuando él nació, la madre decidió que esa obra era perfecta para el cuarto del bebé. Y al abrir los ojos por primera vez, vio mi obra. Después, cuarenta años más tarde, decidió pedirme que expusiera con él. Cuando me contó esa historia le dije: "Bueno".

HMH ¿Piensas que tu obra conquistará el mercado un día? Me imagino las subastas, los precios subiendo...

LC No es algo en lo que piense mucho. En primer lugar, cuando era estudiante de arte, a los diecisiete años más o menos, ya había decidido que nunca viviría de mi arte. O sea, que no quería tener que hacer obras que reflejaran la demanda mercantil para poder comer, porque aunque no sabía qué iba a hacer como artista, sí sabía que era una zona que tenía que reservar para poder pensar sin presiones externas. Una zona de libertad en cierto modo, que no quería que fuera interferida. Por suerte me interesó enseñar y pude vivir del salario de profesor y no de la venta del arte. ¡Nunca! Sin embargo, ahora que empiezo a vender algo, me divierte mucho.

“No one, including myself, ever thought that art would come to occupy the central part of my life.”

been able to live on a teacher's salary instead of by selling art. Never! Nevertheless, now that I am starting to sell some, it is great fun.

HMH Did you start teaching at an early age?

LC Yes, when I was twenty-one or twenty-two I started as a classroom assistant. So the idea of not being commercial was clear to me and didn't affect what I did. In that sense, my art, whether good or bad, is at least genuine.

In terms of what will happen on the market one day, if a work that I sold for

1,000 dollars turns up at auction for 100,000, I suppose that I will be enraged, but speculating with art is a problem that is foreign to artistic speculation. It's the same as having a house that at a certain moment was sold for 50,000 dollars and is now worth a million, but the million was earned by the person who sold it afterwards. It has nothing to do with art.

HMH How did you train? When did you first conceive the idea of becoming an artist? How did it function in your family: is it genetic, a virus?

LC Not really, although I did have a grandfather whom I didn't know who was an architect and who painted in Germany, and he was a kind of family myth. Perhaps that's why they supposed that I was going to be an architect and not an artist. And I studied architecture, but within that perspective art was nothing more than an enrichment of architecture. No one, including myself, ever thought that art would come to occupy the central part of my life.

It's quite a long story. In Uruguay we had the YMCA, which was a very good institution in the sense that it offered sports as well as a lot of culture. For boys of my age (fourteen years old) there were masses of clubs—chess and photography, and there was also one that was cultural. For some reason I joined that group and ended up as secretary or treasurer. We had the idea of putting on an exhibition of arts and crafts and we issued a call for the other kids to submit work. When nobody sent us anything, however, we decided to make things ourselves and I had soon made a few small sculptures: my hand, a mask, a horse's head, things like that. The juror was a man who taught art to children at the YMCA as a separate activity. When he saw my things he said: “Ah, you'll have to go to art school.” Until that moment the thought had never entered my head. He began to

35

HMH ¿Y enseñabas desde hacía mucho?

LC Sí, desde los veintiún o veintidós años, cuando empecé como ayudante en una clase. Así que para mí la idea de no ser un artista comercial estaba clara y no afectó lo que hacía. En ese sentido, mi arte —bueno o malo— por lo menos es genuino.

En términos de qué irá a pasar en el mercado algún día: si una obra que vendí en 1.000 dólares sale en el mercado de subastas en 100.000, supongo que me dará mucha rabia, pero la especulación con el arte es un problema ajeno a la especulación artística. Es lo mismo que tener una casa que en un momento dado se vendió en 50.000 dólares y que ahora vale un millón, pero el millón lo ganó el que la vendió después. Esto no tiene que ver con el arte en sí.

HMH ¿Cómo te formaste? ¿Cuándo te vino la idea de hacerte artista? ¿Cómo funcionó eso en tu familia: es genético, un virus?

LC No realmente, pero tuve un abuelo que no conocí, que era arquitecto y que pintaba en Alemania y que era una especie de mito familiar. Quizás por eso se suponía que yo iba a ser arquitecto, no artista. Y estudié arquitectura, pero dentro de esa expectativa el arte era nada más que un enriquecimiento de la arquitectura. Nunca nadie, ni yo mismo, pensó

que el arte pasaría a ser la parte central de mi vida.

La historia es un poco larga. En el Uruguay teníamos la Asociación Cristiana de Jóvenes, que era una institución muy buena en el sentido de que ofrecía deportes y también mucha cultura. Para muchachos de mi edad (a los catorce años) había cantidad de clubes, de ajedrez, de fotografía, y había uno que era cultural. Yo, por algún motivo, entré en ese grupo y terminé como secretario o tesorero. Se nos ocurrió hacer una exposición de arte y artesanía e hicimos un llamado para que los otros muchachos mandaran obras. Pero nadie mandó nada. Entonces decidimos hacer cosas nosotros mismos para llenar la mesa y muy rápidamente hice unas esculturitas: mi mano, una máscara, una cabeza de caballo y otras cosas por el estilo. Vino como jurado el señor que enseñaba arte a los muchachos en otra actividad. Ese señor vio mis cosas y dijo: “Ah, tenés que ir a la escuela de arte”. Hasta ese momento yo nunca había pensado en eso. Él empezó a entrenarme ahí, y un día vino y me trajo una masa de plastilina de un color muy raro, un violeta marrón, muy extraño, y me dijo: “Hacé un busto

“Nunca nadie, ni yo mismo, pensó que el arte pasaría a ser la parte central de mi vida.”

teach me there, and one day he came and brought me a big lump of plasticine in a very peculiar color, a maroon violet, very strange, and he said to me: "Make a bust of Zorrilla de San Martín for the library." Zorrilla is one of Uruguay's most celebrated authors, and the children's library was named after him. So I sculpted his head, and it stood in the library for a while. Afterwards, he passed me on to another art teacher, also at the YMCA, who taught adults. I did a bit of sculpture with him before applying to art school at the age of sixteen. I was accepted because there were very few applicants who wanted to do sculpture. If I had applied for painting, among about a hundred other candidates, they wouldn't have let me in. I think I went above all because it was exotic. It was a way of being different, but not the product of a revelation that told me to be an artist. I didn't know then what art is, and I probably still don't know exactly what it is.

Some thirty or forty years later I learned more details from my mother. The family of that first teacher who had "discovered" me had a rubber factory and a few mills to mix the latex products. The man had bought the plasticine in packets of many colors, especially for me, and had put them in the machine to mix them. That was why it ended up such a funny color.

It also ruined the machine, which caused a scene. Another thing I discovered was that he suffered from some mental problem, that he was a psychiatric outpatient, but since he was interested in art and very good with children, it was thought that teaching young children would have a therapeutic effect on him. So you could almost say that I'm in art thanks to the madness of a single person. I like that a lot.

I had a very good teacher at art school who was a Stalinist, a very dogmatic socialist realist. One day he said to me: "Look, I never ever thought that I was going to say what I'm going to say now, and it breaks my heart to have to say it, but I have to admit that you are an Expressionist and I think that it's time for you to do that and not to copy what you see." And he encouraged me to free myself from all his own principles. He continued to make busts of Stalin, he was a very, very realist artist. We called him Gonzalito, but his full name was Armando González.

Then I won a scholarship to Germany. There were two university grants available and the condition was that you had to be able to speak German, which was not very common in Uruguay. There were only two of us as candidates for the two grants, so it was perfect. I had to choose an institution and I chose the Academy of Munich, not knowing exactly what I was doing.

de Zorrilla de San Martín para la biblioteca". Zorrilla es uno de los escritores más ilustres del Uruguay, y la biblioteca infantil llevaba su nombre. Entonces hice la cabeza. Y bueno, estuvo por un tiempo en la biblioteca. Después, él me pasó a otro profesor de arte en la misma Asociación que daba clase a los adultos. Hice un poco de escultura con él y luego me presenté a la escuela de arte, y me aceptaron. Entonces tenía dieciséis años. Me aceptaron porque quería hacer escultura y éramos muy pocos candidatos. Si hubiera tratado de entrar para pintura, donde había como cien, no me aceptaban. Creo que sobre todo fui porque era exótico. Era una manera de ser distinto, pero no tuve una revelación que tenía que ser un artista. No tenía idea qué cosa es el arte y probablemente todavía no sepa bien qué cosa es.

Casi como treinta o cuarenta años después me enteré de más detalles a través mi madre. La familia de ese primer profesor que me "descubrió" tenía una fábrica de goma y usaba unos molinos para mezclar los productos de látex. El señor había comprado la plastilina en paquetitos de muchos colores especialmente para mí, y los había puesto en la máquina para mezclarlos. Por eso al final tomó ese color tan extraño. Arruinó la máquina y fue un drama. De otra cosa que me enteré fue que sufría de algún problema psíquico,

que era un paciente psiquiátrico externo, y que como le interesaba el arte y era muy afectuoso con los niños, le encontraron esa actividad terapéutica: la de enseñar a los muchachitos. Casi se podría decir que estoy en el arte gracias a la locura de una persona, cosa que me gusta mucho.

Tuve un muy buen profesor en la escuela de arte, un estalinista, un realista-socialista muy dogmático. Un día me dijo: "Mirá, nunca pensé en mi vida que iba a decir esto que te voy a decir y me parte el alma decírtelo, pero tengo que reconocer que sos un expresionista y me parece que es hora de que lo hagas y que no copies lo que ves". Y me estimuló para liberarme de todos sus principios. Él seguía haciendo bustos de Stalin, era un artista muy, muy realista. Lo llamábamos Gonzalito, pero su nombre completo era Armando González.

Luego saqué una beca para Alemania. Había dos becas disponibles para la universidad y la condición era que se hablara alemán, cosa que en el Uruguay no era muy común. Fuimos dos candidatos para dos becas, o sea que era perfecto. Tuve que elegir una institución y elegí la Academia de Múnich, sin saber qué era lo que estaba haciendo. Y terminé allí un año, de 1957 a 1958. Hacía escultura, pero un día fui al taller de grabado con un compañero y empecé a escarbar linóleo.

I did a year there, from 1957 to 1958, focusing on sculpture, but one day I went to the print workshop with a friend and learned to do lino cuts. A couple of months later they held the annual competition in the academy and I won the printmaking prize. Logically I then decided that I was a printmaker.

I continued printmaking for a while, returned to Uruguay, continued with architecture, and then I received a Guggenheim fellowship to do printmaking in New York. That was when I met Luis Felipe Noé, who went there too, and we shared a flat. At the time New York had an incredible energy, Pop Art, happenings, Malcolm X, a very fertile place. That was probably the place where I learned most: with Noé, in discussion, in argument, in that context. We talked a lot about theory and he made fun of me, that I was nothing but a printmaker, that printmaking was a minor art and so on. And during those discussions I suddenly realized that I was defining myself in terms of a technique instead of a concept. That was when I turned it around: I'm an artist who does printmaking, not a printmaker who does art. It was 1964. It was the key. I continued printmaking up to a certain point, but it was no longer the most important thing: what mattered was what it generated. I was still going through an Expressionist phase. They were enormous

woodcuts. I thought that the size helped me to run risks. It was as if quantity mattered, not quality. But one day I said: "Enough." It coincided with various things: they made me an honorary member of the Academy of Florence, I won the second Xylon prize for xylography in Geneva, I sold one of my prints... It all scared me a lot because I was confronted with a future that didn't look very interesting to me. I left everything. I was in crisis for three months, and at the beginning of 1966 I went on to work with phrases: *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence*, done in January 1966, was the piece that first pulled me out of my crisis. That was in New York.

HMH Which means that you won the grant and stayed there.

LC I split the grant in two. I stayed in 1962 for six months, then I went back to Uruguay, mainly because we had changed the structure of the School of Fine Art so that I could continue to assist in changing the curriculum. Afterwards I went back to New York, in 1964, to take up the rest of the grant, and I stayed there.

HMH So this decision of yours to stay in New York wasn't connected at all with the dictatorship.

Un par de meses después fue el concurso anual en la academia y saqué el premio de grabado. Lógicamente entonces decidí que era grabador.

Durante un tiempo seguí haciendo grabado, volví al Uruguay, seguí con la arquitectura, y después saqué la beca Guggenheim para hacer grabado en Nueva York. Fue entonces que conocí a Luis Felipe Noé, que también iba para allá, y compartimos un apartamento. Nueva York en ese momento era un lugar con una energía increíble, con *Pop Art*, *happenings* y Malcolm X, muy fértil. Ése fue probablemente el lugar donde más aprendí: con Noé, en la discusión, en las peleas, en ese contexto. Hablábamos mucho de teoría y él se burlaba de mí, de que no era nada más que un grabador, de que el grabado era un arte menor y qué sé yo. Y en esas discusiones de golpe me di cuenta de que yo estaba definiéndome a través de una técnica y no a través de un concepto. En ese momento le di vuelta a la cosa: soy un artista que hace grabado, no un grabador que hace arte. Aquello fue en 1964. Fue la clave. Seguí haciendo grabado hasta cierto punto, pero no era lo más importante: lo importante era lo que generaba. Por esa época todavía hacía expresionismo. Eran grabados en madera gigantes. Pensaba que el tamaño me ayudaba a correr riesgos. Era como si la cantidad fuese lo que importaba, no la calidad. Pero un día

dije: "Basta". Coincidió con varias cosas: me hicieron miembro honorario de la Academia de Florencia, saqué el segundo premio Xylon de xilografía en Ginebra, vendí uno de los grabados... Todo eso me asustó mucho porque se me presentaba un futuro que me parecía poco interesante. Dejé todo. Durante tres meses estuve en crisis, y a principios de 1966 pasé a trabajar con frases: *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence*, de enero de 1966, fue la primera obra que me sacó de la crisis. Aquello sucedió en Nueva York.

HMH Quiere decir que ganaste la beca y te quedaste.

LC Dividí la beca en dos. Fui en 1962 y estuve seis meses. Volví al Uruguay, en gran parte porque habíamos cambiado la estructura de la Escuela de Bellas Artes y quería seguir ayudando a cambiar el plan de estudios. Después volví a Nueva York, en 1964, para terminar la beca, y ahí me quedé.

HMH Así que esta decisión tuya de quedarte en Nueva York no tuvo nada que ver con la dictadura.

LC No. En 1969 volví por unos meses al Uruguay y traté de organizar algo en la Escuela: un taller al que yo me integraría todos los años de mayo a septiembre, en la época que tenemos vacaciones en Estados Unidos, pero que son los meses más importantes en el

LC No. I went back to Uruguay for a few months in 1969 and tried to organize something at the School: a workshop that I would hold every year from May to September, which is a holiday period in the United States but the most important term in Uruguay. However, there were internal political problems at the School. They wouldn't let me hold the workshop and in the end I didn't go back, luckily in a certain sense, because the political situation was growing more dangerous.

HMH What was your main reason for staying in New York?

LC Nothing specific. I wasn't intending to stay in New York, but I married Liliana [Porter] in 1965, and the economic situation in Uruguay was deteriorating.

When we went there in 1969, although I had a job in New York, we wanted to see what was happening in Montevideo. In addition to the fact that the army was in the streets, searching and harassing people, we would have had to live with my parents in a small apartment and there was no way to earn a living: in other words, it was a no-go situation. So we decided to stay in New York. It was above all an economic problem.

HMH It was a big step, wasn't it?

LC Yes, but it was a gradual one. I didn't suddenly decide: "Now I'm going to stay in New York." I never liked New York, and I still don't.

HMH I imagine it must have been a shock.

LC No, it wasn't. That was one of the reasons for going: to see what it was like. I lived in New York, and after having lived for two years in Manhattan, in the Village, one day I realized as I was waiting for the subway that the noise, the smell, and all the rest didn't bother me anymore, and I thought: "OK, it's nice to visit the zoo, but not to live there." We had the opportunity to move to New Jersey, to a small village. I was working in a university there. We left New York and went there. Then I worked in another university on Long Island, in a suburb of New York, and that's where I still live, more comfortably now thanks to my family.

HMH We've talked about New York, Uruguay, your European roots... You are virtually the only artist whose life and art combine all these cultures, so my question would be: is it a battleground, or did you always know that you had to integrate the cultures—the US, Latin American, and European cultures that you received from your parents?

Uruguay. Sin embargo, hubo problemas políticos internos en la Escuela. No me dejaron hacer el taller y al final no volví, por suerte en cierto modo, porque la situación política se fue haciendo peligrosa.

HMH ¿Cuál fue tu motivación principal para quedarte en Nueva York?

LC No hubo nada concreto. No pensaba quedarme en Nueva York, pero en 1965 me casé con Liliana [Porter], y económicamente el Uruguay estaba deteriorándose. Cuando volvimos en 1969, a pesar de que tenía un puesto en Nueva York, queríamos ver qué pasaba en Montevideo. Aparte de que ya el ejército estaba en las calles vigilando y molestando a la gente, hubiéramos tenido que vivir con mis padres en un apartamento chico y no había forma de tener ingresos, o sea, era algo que no funcionaba. Por eso decidimos seguir en Nueva York. Fue sobre todo un problema económico.

HMH Fue un gran paso, ¿no?

LC Sí, pero fue un paso lento. No fue: "Ahora me quedo en Nueva York". Nunca me gustó Nueva York. Todavía no me gusta.

HMH Me imagino que debe de haber sido un shock.

LC No, no lo fue. Justamente en parte me fui por eso:

para ver cómo era. Vivía en Nueva York y después de vivir dos años en Manhattan, en el Village, un día me di cuenta, esperando el metro, de que ya no me molestaba el ruido ni el olor ni todo eso y pensé: "Bueno, está bien visitar el zoológico, pero no está bien vivir en él". Tuvimos la oportunidad de mudarnos a New Jersey, a un pueblo chico. Yo estaba trabajando en una universidad allí. Dejamos Nueva York y fuimos allá. Luego trabajé en otra universidad en Long Island, en un suburbio de Nueva York, y todavía vivo allí, más ubicado gracias a mi familia.

HMH Hemos hablado de Nueva York, del Uruguay, de tus raíces europeas... Tú eres casi el único artista que combina en su vida y en su arte todas estas culturas, de modo que la pregunta sería: ¿es eso un campo de batalla, o siempre supiste que tenías que integrar estas culturas, la estadounidense, la latinoamericana y también la europea, que recibiste de tus padres?

LC Sí, tengo las tres, pero me sigo definiendo como uruguayo exiliado, aunque no saliera en exilio político. Más bien el exilio me siguió a mí, en lugar de llevarlo yo. Hubo un momento en que no pude volver al Uruguay. Pero lo importante es que mi punto de vista o mi plataforma sigue siendo el Montevideo de los años cincuenta. Es desde allí que miro al resto del



LC Yes, I have all three, but I still define myself as a Uruguayan exile, even though I didn't go into political exile. It's rather that the exile followed me, instead of the other way round. There came a time when I couldn't go back to Uruguay. But the important thing is that my point of view, my platform, is still the Montevideo of the 1950s. That's the point from which I view the rest of the world: my memories, my nostalgias, the smells I miss, it all comes from there. It's a bit unreal, because time passes more slowly there than in other countries. Friendships are maintained without deteriorating, dialogues continue. But in any case there are also lives that have developed in a very different way from mine. That's why I can't say that I am addressing the Uruguayan public today: I'm talking to a public that in a certain sense no longer exists. That's the problem of exile: after leaving your country you can adjust to the new situation or not. And I didn't adjust. To some extent I'm still like a tourist, after more than four decades. And I observe from outside and criticize from outside, criticizing on the basis of my memory of Uruguay. In other words, I'm still anti-imperialist, I have all those prejudices that I had as a student, to the despair of my wife. However, having developed some roots, watching the children grow

up and being educated, also gave me a more complex view than I would have as a tourist.

In fact the European component has not been so important. I was one year old when I left Germany. I do not have any recollection, and the decision to speak German at home was taken solely so that I would be bilingual, not to keep up a European tradition. My parents actually wanted to break with their tradition, whose consequences had been so terrible. Their ideal was to try to forget Germany and to be Uruguayans, to be a part of the country that welcomed them with open arms. But of course, it's a difficult decision to carry out because, for instance, they never lost their accent in Spanish, and they continued to think in German. On the other hand, I don't think in German, I still think in Spanish. Even when I'm speaking English, I am still up to a certain point thinking in Spanish—less nowadays, but still. I would say that the nucleus is still Latin American-Uruguayan and that that is the point from which I view other things, enriched by the experiences of the two other cultural camps; but I'm not divided.

HMH How old were your parents when they emigrated?

LC Twenty-five and thirty-four.

mundo: mis memorias, mis nostalgias, los olores que extraño, todo viene de allí. Es un poco irreal, porque allí el reloj es mucho más lento que en otros países. Las amistades se mantienen sin corrupción, los diálogos continúan. Pero de todas maneras también hay vidas que se han desarrollado de forma muy distinta a la mía. Por eso no puedo decir que estoy hablando al público uruguayo de hoy: estoy hablándole a un público que en cierto modo ya no existe. Ése es el problema del exilio: al salir de tu país podés asimilarte al nuevo o no asimilarte. Yo no me asimilé. Hasta cierto punto sigo como turista todavía, después de más de cuatro décadas. Y estoy observando todo desde afuera y criticando desde afuera, criticando desde mi memoria del Uruguay. O sea, sigo siendo antiimperialista, tengo todos esos prejuicios que tenía como estudiante; todavía los tengo, para desesperación de mi mujer. Pero echar algunas raíces, ver crecer a mis hijos y observar el proceso de su educación me dieron una visión un poco más compleja que la de un turista.

La parte europea en realidad no ha sido tan importante. Yo tenía un año cuando me fui de Alemania. No tengo ninguna memoria, y en casa decidieron hablar alemán solamente para hacerme bilingüe, no para mantener una tradición europea. Querían justamente romper con su tradición, cuyos efectos habían

sido tan terribles. El ideal de mis padres era tratar de olvidarse de Alemania y ser uruguayos, ser parte del país que los recibió con los brazos abiertos. Pero claro, ésa es una decisión difícil de implementar porque, por ejemplo, nunca perdieron el acento al hablar en español y seguían pensando en alemán. En cambio, yo no pienso en alemán, sigo pensando en español. Incluso cuando hablo en inglés hasta cierto punto sigo pensando en español. Ya menos, pero todavía es así. Diría que el núcleo sigue siendo Uruguay-Latinoamérica y que desde ahí miro las otras cosas, enriquecidas con las experiencias de los otros dos campos culturales, pero no es que esté dividido.

HMH ¿Qué edad tenían tus padres cuando emigraron?

LC Veinticinco y treinta y cuatro años.

“Diría que el núcleo sigue siendo Uruguay-Latinoamérica y que desde ahí miro las otras cosas, enriquecidas con las experiencias de los otros dos campos culturales.”

HMH So they were very young at the time.  
LC Yes. More my mother than my father, in attitude. My mother had a very optimistic vision; it was tougher for my father. My mother told me that when they left Hamburg on a ship, she was in the prow looking ahead while he was aft looking backwards. That's her picture. I was extremely affected by my father's discovery that his parents had died in a concentration camp. I was six or eight years old at the time. I remember that letter and him crying (for the first time), but that was all there was apart from the books he had in his library. So when I went to Germany, it was as a stranger. The year in Munich was very strange because I could speak German properly without an accent, but my questions and concerns were those of a foreigner. The people who saw me wondered: "Where did he come from?"

HMH How was it in terms of Jewish education? Were your parents liberals?

LC They were very liberal, but when my father found out that his parents were dead, he became religious, not fanatically, but more in homage to them, because my grandparents had been religious. After learning of their death, he started going to synagogue regularly. There's a lay function in the synagogue alongside

that of the rabbi, and he performed it. But it wasn't that he felt that a God solved everything, it was a question of following the ritual as a tribute to the memory of his parents. He lit candles at home on Friday and all the rest, but it was a rebel affirmation of identity rather than of religious faith.

HMH Your mother returned to Germany later, didn't she?

LC Yes. After the death of my father, she came to New York. She had an apartment 400 meters from my place and later decided that she wanted to move to Germany, partly for practical reasons: the medical service, social security, and aid for the elderly are better and less expensive in Germany. At any rate her decision surprised me, but one day when I visited her we were in her garden and a few birds were twittering. She said: "Do you hear? They are my birds. That's why I want to be here." And that explained her decision to me, because in fact it's something that I would feel for Uruguay.

Something crucial happened to me in this regard. In New York it was my wife who explored nature with the children. When they were small, she used to take them to the woods or up on a mountain, while I stayed behind in my office or studio. In a certain way,

HMH Eran jovencitos entonces.

LC Sí. Más mi madre que mi padre, en actitud. Mi madre tenía una visión muy optimista; a mi padre le costó más. Ella cuenta que cuando salieron de Hamburgo en barco, ella estaba en la proa mirando hacia adelante y él en la popa, mirando hacia atrás. Ésa es su imagen. Me afectó mucho cuando mi padre se enteró de que sus padres habían muerto en un campo de concentración. Yo tenía seis u ocho años. Me acuerdo de esa carta y de él (por primera vez) llorando, pero más que eso y los libros que tenía en su biblioteca no había. Por eso, cuando fui a Alemania, fui como extranjero. El año en Múnich fue muy raro porque hablaba bien alemán —sin acento—, pero mis preguntas y mis inquietudes eran las de un extranjero. La gente me miraba pensando: "¿Y éste de dónde salió?"

HMH ¿Cómo fue en términos de la educación judía? ¿Tus padres fueron liberales?

LC Eran muy liberales, pero cuando mi padre se enteró de que sus padres habían muerto, se hizo religioso. No de manera fanática, sino más bien como un homenaje. Porque mis abuelos habían sido religiosos. Después de enterarse de que murieron, él comenzó a ir regularmente a la sinagoga. Hay una función laica en la sinagoga junto a la del rabino, y él desempeñaba

ese papel. Pero no era que él sintiera que todo se solucionaba a través de un Dios, sino que se trataba de seguir el ritual como un homenaje a la memoria de sus padres. En casa prendía las velas el viernes y todo lo demás, pero era una afirmación rebelde de identidad más que de fe religiosa.

HMH Más tarde tu madre volvió a Alemania, ¿no?

LC Sí. Después de la muerte de mi padre, ella vino a Nueva York y vivió un tiempo cerca de nosotros. Tenía un apartamento a 400 metros de casa y después decidió que quería mudarse a Alemania, en parte por razones prácticas: el servicio médico, el seguro social y el servicio de asistencia a los ancianos es mejor y más barato en Alemania. De todas maneras a mí me sorprendió su decisión. Pero un día, visitándola, estábamos en el jardín de donde vivía y unos pájaros estaban trinando, me dijo: "¿Oís? Ésos son mis pájaros. Por eso quiero estar acá". Y eso me explicó su decisión, porque en realidad es algo que yo sentiría por el Uruguay.

Me sucedió algo muy importante al respecto. En Nueva York era mi mujer la que exploraba la naturaleza con los niños. Cuando eran pequeños, ella los llevaba al bosque, subía a la montaña, y yo me quedaba en mi oficina o en mi taller. En cierto modo, los niños se for-

they grew up with that picture: that dad is doing his thing at home and mum is the hunter. When my son turned twelve, I took him to Uruguay to an exhibition that I had in a botanical garden in Punta del Este. We walked through the park and I started to show him flowers, to show him how to walk in the mud without dirtying his shoes, and how to make a spinning top from eucalyptus acorns, and I thought: "After a whole life in New York, ignorant of the whole natural world, now I'm suddenly acting as if I were a boy scout, showing him all these tricks." I didn't discuss it with him, but I realized that what was happening was that *that* was my nature, it was the sound of my birds, and that New York wasn't mine. It's very interesting how being an exile in those things affects successive generations. All the traumas that my parents had been through left their mark on me.

HMH Yes, I'd like to think a little about that too. In my case it would mean reflecting on Germany, Switzerland, and Latin America. It's a love-hate relationship. I regularly have periods of total identification with one of these realities, and others when I think no, this has nothing to do with me, I don't feel right in these surroundings, in this climate, not at all.

maron con esa imagen: el padre está en casa haciendo sus cosas y la madre es la cazadora. Cuando mi hijo mayor cumplió doce años, lo llevé al Uruguay, a una exposición que tuve en un jardín botánico en Punta del Este. Hacíamos paseos por el parque y empecé a mostrarle flores, a enseñarle cómo se camina en el barro sin ensuciarse los zapatos, y cómo se hace un trompo con las bellotas de los eucaliptos, y pensé: "Después de toda una vida en Nueva York, ignorando todo lo que es naturaleza, ahora, de golpe, estoy actuando aquí como un *boy scout*, mostrándole todos estos trucos". No lo hablé con él, pero me di cuenta de que lo que pasaba era que ésa era *mi* naturaleza, era el sonido de mis pájaros, y que lo de Nueva York no era lo mío. Es muy interesante cómo el exilio en esas cosas afecta a las generaciones siguientes. Me afectaron todos los traumas por los que pasaron mis padres.

HMH Sí, yo también tendría que pensar un poco en eso. En mi caso sería reflexionar sobre Alemania, Suiza y Latinoamérica. Es una relación de amor y odio a la vez. Yo tengo siempre períodos en los que me siento totalmente identificado con una de estas realidades y otros momentos en que pienso no, esto no tiene nada que ver conmigo, no me encuentro bien en este ambiente, en este clima, con nada.

As for you, where did you learn your lesson of life, if that's what you did, and with whom? Was it something you were officially taught in an institute, or was it life itself that assumed the responsibility of instructing you?

LC My education in Uruguay was excellent, both at school and at home. I'm thinking at the moment about my father, he was very ethical. In that sense, my interest in ethics probably comes from my family. In Uruguay the different faculties had different politics. The School of Architecture was more Trotskyist, the School of Fine Art was anarchist, the Law School was Communist, and there were tensions within the left. When I joined the School of Fine Art, there was a very strong group of ethical anarchists—I have to add the word "ethical," because the term "anarchists" is very vague. A group was organized, in which I read Martin Buber, for example, for the first time. That kind of anarchism.

Together with that basis, my relations with material and tools were also important because I regarded the pencil as a colleague and not as a slave. I learned to communicate with things that I used in a more horizontal way and that, in turn, filled me in on politics. I've always had a relation of feedback with things, which finally led me to the work *Pintura bajo Hipnosis*

¿Tú, dónde aprendiste tu lección de vida, si es que lo hiciste, y con quién? ¿Fue algo que te enseñaron oficialmente en un instituto o fue la vida misma la que se encargó de enseñarte?

LC Mi educación fue excelente en el Uruguay, tanto en la escuela como en casa. Estoy pensando ahora en mi padre; él era muy ético. En ese sentido, mi interés por la ética viene de mi familia probablemente. En el Uruguay, las distintas facultades tenían distintas políticas. La Facultad de Arquitectura era más trotskista, la Escuela de Bellas Artes era anarquista, la Facultad de Abogacía era comunista y había tensiones dentro de la izquierda. En Bellas Artes, cuando yo entré, había un grupo de anarquistas éticos muy fuerte. Tengo que agregar la palabra *éticos* porque la palabra *anarquistas* es muy vaga. Se formó un grupo a través del cual leí por ejemplo a Martin Buber por primera vez. Ese tipo de anarquía.

Partiendo de esa base, también fue importante mi relación con el material y las herramientas, porque acepté que el lápiz era un colega y no un esclavo. Aprendí a comunicarme con las cosas que utilizaba de una forma más horizontal y eso, a su vez, me informó sobre la política. He mantenido siempre una relación de retroalimentación con las cosas, que al final me llevó, por ejemplo, a la obra *Pintura bajo hipnosis*

“I regarded the pencil as a colleague and not as a slave.”

in the fifth year had to solve a problem of urban design, their fourth-year colleagues chose a district within that large-scale project, third-year students designed the hospital in that district, for instance, while second-year students did a housing complex and first-years a store. Then the teams discussed the problem of the store or of the hospital horizontally, and the vertical teams, who were working within the urban development plan, discussed the place that corresponded to their project in the urban design. That structure was much more effective and very important for me. Because in the last instance, what we were doing was pinpointing a problem and searching for a solution while taking all the variables into account.

Another thing that influenced me was a discovery I made as a student, thanks to which I stopped study-

(p. 129), for example, where I withdrew as author and let the whole team—consisting of hand, pigment, brush, and canvas—make the decisions about the work. But that attitude goes back to when I was sixteen.

In terms of structure, the School of Architecture was very good. We worked in horizontal and vertical teams. Students

ing architecture. The School of Architecture building has a central garden with a small amphitheater and a pond, and then an area with grass where the architect had taken great pains to make paths with stones for the people to walk on. I realized one day that there were many other paths through the grass, clearly marked by use, that the people had made by themselves, ignoring the architect's plan. And I thought: “Are they teaching me to design stone paths so that the people can take a different route afterwards? It doesn't make sense. What am I doing here? What I should be studying is how to teach people not to use the dirt roads, but to design their own roads and, ideally, to lay down the stones themselves afterwards.” From that moment on there was no point in my continuing to study architecture. That was when I received the Guggenheim fellowship and finally gave up my studies.

**HMH** The story of those paths conjures up a marvelous image. But does what you are saying mean that teaching in Uruguay was entirely in the hands of left-wing political groups?

**LC** Yes, but it didn't have any negative consequence, it didn't affect the academic level. Latin America has a tradition of autonomy in the universities, which

42

(p. 129), donde, como autor, yo me retiré y permití que todo el equipo formado por la mano, el pigmento, el pincel y la tela tomaran las decisiones sobre la obra. Pero esta actitud se originó cuando yo tenía dieciséis años.

En cuanto a la estructura, la Facultad de Arquitectura era muy buena. Trabajábamos como equipos horizontales y verticales. El estudiante de quinto año tenía que resolver un problema de urbanización; el de cuarto, dentro de ese gran proyecto, tomaba un barrio; el de tercero, por ejemplo, diseñaba el hospital dentro del barrio; el de segundo, un complejo de viviendas y el de primero, un almacén. Los equipos entonces discutían horizontalmente el problema del almacén o del hospital, y los equipos verticales, que trabajaban dentro del esquema de urbanización, discutían el lugar que le correspondía a su proyecto en el diseño urbano. Esa estructura era mucho más efectiva e importante para mí. Porque en última instancia, lo que se estaba haciendo era mostrar un problema y buscar una solución tomando en cuenta todas las variables.

Otra cuestión que me influyó fue un descubrimiento que hice como estudiante y gracias al cual dejé de estudiar arquitectura. El edificio de la Facultad tiene un jardín central con un pequeño anfiteatro y un es-

tanque, y después, un lugar con gramilla, donde el arquitecto, con mucho cuidado, había construido caminos con piedras para que la gente fuera por ellos. Un día me di cuenta de que había cantidad de otros caminos en el pasto muy bien marcados por el uso que la gente había hecho por su cuenta, ignorando el plan del arquitecto. Entonces pensé: “¿Me están enseñando a diseñar caminos de piedra para que la gente vaya después por otro lado? Eso no tiene sentido. ¿Qué hago acá? Lo que debiera estar estudiando es cómo enseñar a la gente, no a ir por los caminos de tierra, sino a diseñar sus propios caminos y, a lo mejor, poner después las piedras”. Desde ese momento no tuvo sentido seguir estudiando arquitectura. Por esa época saqué la beca Guggenheim y al final abandoné los estudios.

**HMH** Una lindísima imagen la de los senderos. ¿Pero esto que cuentas significa que la enseñanza en el Uruguay estaba totalmente en manos de agrupaciones políticas de izquierda?

**LC** Sí, pero no para mal, y no afectaba el nivel académico. Hay una tradición en Latinoamérica de autonomía universitaria que luego fue destruida por las

“Acepté que el lápiz era un colega y no un esclavo.”

was later destroyed by the dictatorships. The news of the Soviet Revolution reached Latin America in 1918, and in response to those ideas the students in Córdoba, Argentina, decided to change the university structure. They demanded that the students be allowed to sit on the decision-making body of the university; that the university should be autonomous, independent of the state in political terms; and that it should open up to the people. The issue was more complex, but those were the basic changes. So the university was politicized, there were clashes with the police, and there was violence. On the other hand, the theoretical framework of that Córdoba Reform started to spread through the whole of Latin America, reaching Cuba in 1923. It reached Uruguay, too, and the tradition of the university as a state within the state, which the police are not allowed to enter, was and still is maintained. Once it has been given a budget, the university administers it, but it is the student body that has the power to govern. That is why there were disagreements on the degree of importance to be granted to the students in governance, but not on the right to have a say in discussions of curriculum and administration. It was all flatly accepted. At the university we had the opportunity to act with purity, and we knew that once we left the university we would be

corrupted because we had the example of everybody in government, who had been at the university at some time and many of them had even been student leaders. All of that created an energy that was also reflected in seeing which strike to support, which changes to achieve. We were very socially active.

HMH It's very impressive, I didn't know about that. Let's review the functions you perform, to see if I've missed anything: author, artist, essayist, educational theorist, critic, curator, general thinker. Anything else?

LC Yes, but it sounds very pompous. It gives the image of someone with many facets, which is not what I am. If you want to give me a label, I'm an artist. Deep down what I am is a relatively decent citizen and an amateur in many things. The kind of person who maintains a critical distance from things, tries to see which things don't function within his taxonomy, and strives to sort them out modestly.

There are some problems that are best resolved in a photograph, there are others that are best resolved in a discussion; others require a letter, because the people are further away, and then you have to think of what is the best form: by mail if it is private, or trying to publish it in a journal if it's not private. That's how

dictaduras. En 1918 llegaron las noticias de la Revolución Soviética a América Latina, y en Córdoba, Argentina, los estudiantes, respondiendo a estas ideas, decidieron cambiar la estructura universitaria. Exigieron que los estudiantes tuvieran autoridad de decisión en el consejo universitario; que la universidad fuera autónoma, que no dependiera del Estado en términos políticos; y que se abriera hacia el pueblo. La cuestión era más compleja, pero esos fueron los cambios básicos. Así que la universidad se politizó, hubo enfrentamientos con la policía y hubo violencia. Por otra parte, el cuerpo teórico de esa Reforma de Córdoba empezó a expandirse por toda América Latina hasta llegar a Cuba en 1923. Al Uruguay también llegó. Y esa tradición de que la universidad es un Estado dentro del Estado, donde la policía no puede entrar, se mantuvo y se mantiene. Una vez que se le da el presupuesto, la universidad lo administra; el estudiantado tiene poder de gobierno. Por eso las peleas eran sobre qué peso tendrían los estudiantes en el poder, pero no hubo discusión sobre el derecho de tener una voz en las discusiones de currículum y administración. Todo se aceptó de plano. Sabíamos que mientras estábamos en la universidad podíamos hacer cosas con pureza, y que una vez que saliéramos íbamos a corrompernos, porque teníamos el ejemplo de toda la

gente del Gobierno, que en su momento había estado en la universidad y muchos de ellos habían sido incluso dirigentes estudiantiles. Eso daba una energía que se traducía también en ver qué huelga había que apoyar, qué cambios había que lograr. Éramos socialmente muy activos.

HMH Qué impresionante, no lo sabía.

Repasando las funciones que estás cumpliendo, vamos a ver si se me escapa alguna: autor, artista, ensayista, pedagogo, crítico, curador, pensador en general, ¿alguna más?

LC Sí, pero todo eso suena muy pomposo. Da la imagen de alguien polifacético, que yo no soy. Si querés darme una etiqueta soy un artista. En el fondo, lo que soy es un relativamente buen ciudadano y un *amateur* en muchas cosas. Un tipo que tiene una distancia crítica respecto de las cosas, que trata de ver qué cosas no le funcionan dentro de su taxonomía y que trata de arreglarlas modestamente.

Hay algunos problemas que se resuelven mejor en una foto, hay otros que se resuelven mejor en una discusión; otros requieren una carta, porque la gente está más lejos, y entonces habrá que pensar cuál es la mejor forma, si privada, por correo; si no es privada, tratar de publicarla en una revista y así. De esta manera

all the things you mentioned come together, but the nucleus that organizes it is the other part, which is really what counts. It is critical questioning and the search for alternative orders that defines art in its best sense. I would say that this is where the significance of the word “artist” lies, not in the production of objects, but in this other meaning which covers all of that. My thought process is less “Oh, now I’m going to make a print, now I’m going to write an article” than “This problem interests me at this moment, I’m going to try to solve it. What is the best way to do so?” Typically, if I spend a lot of time on something, I get bored. So then I do something else as a break. In that way I’m always taking a break, because I’m always doing something that interests me: I’m doing something in the studio, on the computer or whatever; depending on my time, my energy, my interest, it assumes various forms. What is said afterwards in the taxonomy of some other person—he’s a curator, he writes, he’s an educational theoretician—is of no interest to me.

HMH Who are your target audience? For what kind of public do you work?

LC As a group, Latin America; as individuals, anybody.

HMH And why Latin America? Because it’s your place?

LC Yes, it’s my other skin, my larger skin.

HMH Is Europe that to a lesser extent?

LC Yes.

HMH Because you know Europe very well, you’ve spent part of the year here for some time...

LC I live in Italy. I’m comfortable there because I’m in a small village of 1,500 inhabitants. But I don’t think in Italian, I communicate efficiently, but I can’t say that I speak it well; I couldn’t write in Italian, for example. It would be presumptuous to declare more than that. The same for German: there’s no shared life from which to draw conclusions. When I had a show a few years ago in the Kunsthalle in Kiel, which was a pretty big exhibition, the director tried to present me at the press conference as the prodigal son who had returned to his country. That had nothing to do with my situation. That image suited me, but I rejected it and said: “My only link with Lübeck, my native city, is that I like marzipan, but I can’t attribute that liking to the fact that I was born in Lübeck, so all of this is very artificial.” And culturally speaking, when I went to Germany in 1957, I encountered a

se va armando todo lo que nombraste, pero el núcleo que organiza eso es lo otro, que es en realidad lo importante. Es el cuestionamiento crítico y la búsqueda de órdenes alternativos, eso que está detrás de la idea de arte en el buen sentido de la palabra. Yo diría que ahí está el sentido de la palabra *artista*, no en el de la producción de objetos, sino en este sentido, el que cubre todo eso. Yo no pienso mucho en: “Ah, ahora voy a hacer un grabado, ahora voy a escribir un artículo”, sino pienso más bien: “Este problema me interesa en este momento, lo voy a tratar de resolver, ¿cuál es la mejor manera de hacerlo?” Como tantas veces, si empleo mucho tiempo en una cosa, me aburro. Entonces hago otra cosa para tener vacaciones. Así estoy siempre de vacaciones porque siempre estoy haciendo algo que me interesa: estoy haciendo algo en el taller, en la computadora o lo que sea; y de acuerdo con mi tiempo, con mi energía, con mi interés, eso toma distintas formas. Que después, en la taxonomía de otra persona se diga: es curador, escribe, es pedagogo, eso a mí no me interesa.

HMH ¿Cuáles son tus destinatarios? ¿Para qué público trabajas?

LC Como grupo es Latinoamérica y como individuos, cualquier persona.

HMH ¿Y por qué Latinoamérica? ¿Porque es tu lugar?

LC Sí, es mi otra piel, mi piel más grande.

HMH ¿Europa lo es menos?

LC Sí.

HMH Porque ya conoces muy bien Europa, vives parte del año aquí ya desde hace tiempo...

LC Vivo en Italia. Estoy cómodo allí porque estoy en un pueblito: hay 1.500 personas. Pero no pienso en italiano; me comunico eficientemente, pero no puedo decir que lo hable bien; no sabría escribir en italiano, por ejemplo. Sería presuntuoso afirmar más que eso. El alemán también: no hay una vida común a partir de la cual pueda sacar conclusiones. Cuando hace unos años expuse en la Kunsthalle de Kiel, que fue una muestra bastante grande, el director, en la conferencia de prensa, trataba de presentarme como el “hijo prodigo” que volvió a su país. Y eso no tenía nada que ver con la realidad. A mí me convenía esa imagen pero la rechacé y dije: “Mi única vinculación con Lübeck, que sería mi ciudad natal, es que me gusta el mazapán. Pero ese gusto no lo puedo atribuir a que nací en Lübeck, así que todo esto es muy artificial”. Y culturalmente, cuando estuve en Alemania, en 1957, me encontré con una sociedad bárbara en el peor sentido:

“Latin America is a conceptual piece.”

barbaric society in the worst sense: without education, without knowledge, very provincial, still suffering from the shock of the war. There was debris everywhere, people urinating in the street, women with unshaved legs. If you like, these are cultural prejudices, but it was also be-

cause there weren't any razorblades; they drank coffee that wasn't really coffee but a surrogate; they didn't even know what the Bauhaus was...

For us in Uruguay, the Bauhaus was the maximal institutional model, which wasn't a very good thing either, but my fellow students at the Munich Academy didn't even know Vivaldi, maybe a little Bach, and of course they had no idea who Mendelssohn was: neither Mendelssohn the composer nor Mendelssohn the architect. There was an incredible lacuna. I felt as though I had come to visit some savages in the wood and was dying to return to civilization. It was all very foreign to me. The only thing that connected me was my fluency in the language. Not my audience. When I go to Germany now, it's for a couple of days, and since I can read German well, I read *Der Spiegel*, but only because it's better than *Time* and the other magazines in the United States. But there is no further connection beyond that.

HMH Many Latin Americans don't feel Latin American at all. What do you think about that?

LC Latin America is a conceptual piece. It doesn't really exist, it's a mental construct, but there are elements that unify it, which also give it a presence and give us a certain identity. The strongest is still the sense of periphery. The other is the language, and another—up to a certain point—is religion, since even if Catholicism is on the wane statistically, there are elements in the culture that keep it going. Uruguay is a very secular country (the separation of church and state was formalized by law in 1919, but crucifixes had already been banned in hospitals, along with the mention of God in public oaths), but you can still tell that it has its roots in Catholicism; now it's even making something of a comeback. When I was growing up, there was no Christmas but Family Day, no Easter but Tourism Week. The mythical image of the nation was of Uruguay as the Switzerland of America, the smallest country in Latin America, the most democratic, always neutral, etc. I, however, always say: “Switzerland is the Uruguay of Europe.” In 1903, under a very progressive and enlightened president, José Batlle y Ordóñez, a process of institutionalization began that has retained its validity until this day: the groundwork was laid for universal suffrage, which

45

sin educación, sin conocimientos, muy provinciana, todavía bajo el shock de la guerra. Había escombros por todos lados, la gente orinaba en la calle, las mujeres no se afeitaban las piernas, cosa que si querés es un prejuicio cultural, pero también era porque no había hojas de afeitar; tomaban un café que no era café sino un sustituto, no sabían qué era el Bauhaus...

El Bauhaus para nosotros en el Uruguay era el modelo institucional máximo, cosa que tampoco estaba muy bien, pero además mis compañeros en la Academia de Múnich no conocían a Vivaldi, sabían algo de Bach, y por supuesto no sabían quién era Mendelssohn: ni Mendelssohn el compositor ni Mendelssohn el arquitecto. Había una especie de agujero increíble. Yo sentía como que había venido a visitar a unos primitivos en la selva y me moría por volver a la civilización. Fue muy difícil. Todo era muy ajeno para mí. Lo único que me conectaba era la facilidad del idioma. No es mi público. Cuando voy a Alemania ahora es por un par de días, y dado que leo el alemán bien, leo *Der Spiegel*, pero solamente porque es mejor que *Time* y las otras revistas de Estados Unidos. Pero no hay una conexión mayor que eso.

HMH Muchos latinoamericanos no se sienten para nada latinoamericanos, ¿tú qué piensas de todo eso?

LC Latinoamérica es una obra conceptual. No existe realmente, es una construcción mental. Pero hay elementos que la unifican, que igual le dan presencia y nos dan una cierta identidad. El más fuerte es el sentido de periferia, todavía. El otro es el idioma, y otro más

—hasta cierto punto— es la religión, pues aun si estadísticamente el catolicismo está en receso, hay elementos en la cultura que lo mantienen. El Uruguay es un país muy laico (la separación entre Estado e Iglesia se hizo ley en 1919, pero ya antes se habían prohibido los crucifijos en los hospitales junto con la mención de Dios en los juramentos públicos), pero todavía se nota su origen católico, incluso ahora vuelve a lo mejor con un poco de fuerza. Cuando yo me eduqué, no era Navidad, sino el Día de las Familias, no era Pascuas, sino Semana de Turismo. La imagen mítica nacional era que el Uruguay es la Suiza de América, el país más chico de Latinoamérica, el más democrático, siempre neutral, etc. Yo, en cambio, siempre digo: “Suiza es el Uruguay de Europa”. En 1903 comenzó el gobierno de un presidente que fue muy progresista y muy lúcido, José Batlle y Ordóñez, que instituyó cantidad de cosas que todavía se respetan: sentó las bases para el sufragio universal que se instituyó en 1912, y

“Latinoamérica es una obra conceptual.”

“I want my works to evoke the largest number of possible things at various levels.”

was introduced in 1912, as well as for divorce instigated by the wife; the eight-hour workday was approved shortly after—all ideas it took several decades to arrive elsewhere, but were self-evident in Uruguay from very early on. Batlle supported political autonomy for trade unions, and secular, universal schooling dates from 1877. That’s why I think it is a platform for me that I cannot and do not want to deny. The dictatorship created a serious breach in that tradition. There was only one university in

Uruguay, and it was public. In 1985, with the government of transition after the dictatorship, the creation of private universities was permitted for the first time, and although that sounds good on the surface, what happened was, first, that the private universities introduced ideologies of their own, and second, since they pay higher salaries than the public universities, they have been absorbing talent, while the public university is deteriorating, which is a significant loss. I don’t know when Latin America will become Latin America, but I still believe that it’s a viable construction, and I think that the future of the university can be an important factor in this.

HMH What does poetry mean to you?

LC In general, except for a few poems by Borges, I find it a forced medium, affected and corny. I’m not saying that’s what it objectively is, just that it’s an inhibition of mine: I can’t get into it. I’ve never read poetry seriously. A little Guillén, I tried to read Neruda, but he doesn’t appeal to me. There are some poems by Borges that I find very good, but Borges isn’t considered a poet. It would never occur to me to write poetry, it would be my last choice. In other words, if they stopped me from doing all the things I do and my ultimate and only possibility was to write poetry, maybe I would try to think about what I could do with it, but I wouldn’t know what to do.

HMH But there are poetical aspects in your work, for example in the piece that was in your gallery owner’s bedroom, *Fragment of a Cloud* (p. 133). Isn’t that poetic to you?

LC I want my works to evoke the largest number of possible things at various levels, like always finding another peel when you start to peel an onion; but I wouldn’t say that that is poetry.

HMH Perhaps it’s not poetry, but it certainly has something to do with it. Have you never seen it like that?

46

también el divorcio iniciado por la mujer, la jornada de ocho horas fue aprobada poco después, todas cosas que llevaron varias décadas para que sucedieran en otros lados, y en el Uruguay estaban muy claras desde muy temprano. Batlle apoyó la libertad sindical, y la escuela laica y universal ya existía desde 1877. Por eso también creo que es una plataforma para mí que no puedo y no quiero negar. La dictadura hizo un grave agujero en eso. En el Uruguay había una sola universidad y era pública. En 1985, con el Gobierno de transición después de la dictadura, se permitió por primera vez la creación de universidades privadas y, aunque eso superficialmente suena bien, lo que pasó fue, primero, que las universidades privadas introdujeron ideologías propias; segundo, como pagan mejores salarios que la pública, van absorbiendo talento, mientras que la universidad pública se va deteriorando, lo que es una pérdida importante. No sé hasta cuándo Latinoamérica va a ser Latinoamérica, pero creo que todavía es una construcción viable y pienso que el futuro universitario puede ser un factor importante en esto.

HMH ¿Qué significa para ti la poesía?

LC En general, salvo algunos poemas de Borges, me parece un vehículo forzado, afectado y cursi. Y no digo

que lo sea objetivamente, sino que es como un obstáculo que tengo personalmente; no logro entrar. Nunca leí poesía seriamente. Un poco a Guillén, traté de leer a Neruda, no me gusta. Hay algunos poemas de Borges que me parecen muy buenos, pero Borges no es considerado un poeta. Nunca se me ocurriría escribir poesía, sería mi última opción. O sea, si me prohibieran hacer todo lo que hago y mi última y única posibilidad fuera escribir poesía, a lo mejor trataría de pensar qué se podría hacer con eso, pero no sabría qué hacer.

HMH Pero en tu obra hay aspectos poéticos, pensemos por ejemplo en la obra que estaba en el cuarto de tu galerista: *Fragment of a Cloud* (p. 133), ¿no es eso para ti poético?

LC Me interesa que mis obras evoquen la mayor cantidad de cosas posibles en varios niveles, como una cebolla que uno va pelando y uno siempre se encuentra con otra piel, pero yo no diría que eso es poesía.

HMH Tal vez no es poesía, pero sin duda tiene que ver con ella, ¿tú nunca lo viste así?

“Me interesa que mis obras evoquen la mayor cantidad de cosas posibles en varios niveles.”



LC No, when I use language, I use it to evoke images, not to play with poetry. I don't really know what the poetic is. It's a closed space, somehow. As a vehicle, poetry is completely foreign to me.

HMH I think there's an element of your work, I don't want to call it "romantic," but very personal, that transcends that level toward something unknowable. LC Yes, OK, but if I don't achieve that, I'm not making art. It's the poetic part that I don't like.

HMH What is the plus factor that turns it into art?

LC We're all surrounded by a capsule, enclosed in a bell-jar, by definition. So the function of the artist is to try to push that barrier, to try to make holes in that bell-jar to see what's behind it. That's exactly what the division between rational and irrational is about. When people say that art is irrational, fundamentally what they are saying is that art tries to expand the rational to a point that it has not reached yet, and in that fragment of expansion you enter what is called the "irrational." But it's irrational because it hasn't yet been absorbed by the system of the rational. That road is the one that interests me. You can call it "magic," "mystery," whatever you like. It doesn't last long, because once you've made that hole

and it has been culturally assimilated, it has already passed into general knowledge, and it is precisely the brevity of the moment that leads the artist to try to make another hole. That's what keeps making you produce art, not as an object but as an expansion. If you want to call that moment "poetic," OK, I'm not bothered by that. But it's not something connected with poetry, it's something tied to that tension between what is known and what is not known, it's that brief moment in which you can say of the unknown: "Ah, this is unknown," because once you've grasped it, it has already become known.

HMH What do you do to maintain a critical position vis-à-vis your own work?

LC As I used to explain to my students, it's a question of being able to swim beneath the water and at the same time to be on the edge of the pool and to see yourself swimming. It's difficult to achieve. They should have fired me for promoting schizoid personalities. As a teacher sometimes one is playing with fire. In the process of making art it often happens to me that I create a work and later make another version of the same piece, and then I can't understand how the first could claim to exist when only the second is what made possible the appearance of what I wanted.

LC No, cuando uso el lenguaje, lo uso para evocar imágenes no para jugar con la poesía. Lo poético no sé bien qué es lo que es. Para mí, es un recinto cerrado. Como vehículo, la poesía me es totalmente ajena.

HMH Pienso que hay un elemento en tu obra, que no quiero llamar "romántico", pero que es muy personal y trasciende ese nivel hacia algo desconocido.

LC Sí, bueno, pero si no logro eso, no estoy haciendo arte. Es la parte poética la que no me gusta.

HMH ¿Cómo llamarías a este plus, a este factor que lo transforma en arte?

LC Estamos todos rodeados por una cápsula, una campana que nos encierra, por definición. Entonces, la función del artista es tratar de empujar esa barrera, tratar de hacer agujeros en esa campana para ver lo que hay detrás. La división entre racional e irracional trata de eso precisamente. Cuando se dice que el arte es irracional, en el fondo lo que se está diciendo es que el arte trata de expandir lo racional a un punto que todavía no ha llegado y, en ese fragmento de expansión, entrás en lo que se llama *irracional*. Pero es irracional porque todavía no ha sido absorbido en el sistema de lo racional. Ese camino es el que a mí me interesa. Lo podés llamar *magia*, *misterio*, lo que quie-

ras. Dura muy poco, porque en cuanto has hecho ese agujero y se absorbe culturalmente, ya pasa al conocimiento general, y es justamente la brevedad de ese momento lo que lleva al artista a tratar de hacer otro agujero. Es lo que te mantiene produciendo arte. No como objeto sino como expansión. Si ese instante querés llamarlo *poético*, bueno, está bien, no tengo problemas. Pero no es algo ligado a la poesía, es algo atado a esa tensión entre lo conocido y lo desconocido, es ese momentito en que de lo desconocido podés decir: "Ah, esto es desconocido", porque en cuanto lo captás ya pasó a ser conocido.

HMH ¿Cómo haces para mantener una posición crítica hacia tu propia obra?

LC Lo que yo les explicaba a mis estudiantes es que hay que ser capaz de nadar bajo el agua y al mismo tiempo estar al borde de la piscina y verse nadando. Eso es difícil de lograr. Debieron haberme echado por promover personalidades esquizoides. A veces, como profesor, uno juega con fuego. En mi proceso de hacer arte muchas veces me sucede que realizo una obra y después hago otra versión de la misma pieza, y luego no entiendo cómo la primera podía pretender existir cuando sólo la segunda es la que hizo posible que apareciera lo que quería.

HMH If I'm not mistaken, you have never done anything with film or video. Is that true? Is it because it doesn't stimulate you, or is there another reason?

LC I've never yet had the idea that I needed to...

HMH But you like it as a medium in general?

LC I have some problems with it. I don't like imposition. I don't like forcing the public to watch something. I have problems with public art, in the street, because if I have to go from A to B and there is a sculpture in that space, I have to see it or try not to see it. It invades me. A video or a film steals time from me, and it's *my* time. So if I'm going to steal a viewer's time, it has to be very important. And the problem with video is that, quite often, whether it has a *raison d'être* or not, you can only find out after you've seen it all. You can scan a picture and know in a second whether it's something that interests you or not. You can't do that with video because it may seem totally idiotic but there's something valuable at the end.

HMH I observe the steady waning of historical awareness, a serious problem in today's societies that I believe has fatal repercussions. How do you see this?

LC It's a very complicated question to answer because, on the one hand, in the last resort everything

boils down to the educational process. History for me is a story written by somebody who is in a position of power, which generally tells you more about the writer than about history itself. From that perspective I would say not much is lost. At the same time, ignorance of history indicates a lack of involvement with society, which I believe is an impoverishment. But I said it's complicated, because in fact when you're teaching history, you should be teaching how to handle history, how to write your own history, and how to compare the history you write with the history they give you, in order to be able to draw conclusions from the coincidences and the discrepancies. From this you can deduce the consequences of a useful historical awareness and not a canned history, which is what we tend to have. There are masses of problems connected with that.

One day, a student asked me what kind of music I liked. I said: "I like classical music." He thought for a moment and then said: "Ah, the Beatles." And I thought, "It's time for me to give up teaching." It was a wake-up call, in fact, for two reasons. First, because it reflected the fact that my history is very different from that of the present generation. In other words, when I teach I am working with ghosts from another generation. There's a precipice I can't jump across,

48

HMH Si no estoy mal informado, tú nunca hiciste algo con film o video, ¿verdad? ¿Es porque no te atrae o hay otra razón?

LC No tuve hasta ahora ninguna idea que necesitara...

HMH ¿Pero te gusta como medio en general?

LC Tengo algunos problemas. A mí no me gusta la imposición. No me gusta obligar al público a ver algo. Tengo problemas con el arte público, en la calle, porque si yo tengo que ir de acá para allá y en ese espacio hay una escultura, tengo que verla o tratar de no verla. Me invade. Un video o una película, me roba tiempo y es *mi* tiempo. Entonces, si le voy a robar tiempo a un espectador, tiene que ser muy importante. Y el problema del video es que, a menudo, si tiene razón de ser o no, sólo podés saberlo después de haberlo visto todo. El cuadro lo escaneás y en un segundo sabés si hay algo que te interesa o no. En el video no podés hacerlo porque puede parecer totalmente idiota, pero al final hay algo valioso.

HMH Yo observo una falta total, cada día mayor, de conocimiento histórico. Éste es un problema grave en las sociedades hoy en día que, en mi opinión, tiene repercusiones fatales. ¿Tú cómo lo ves?

LC Es una pregunta muy complicada de contestar porque, por un lado, al final todo se reduce al proceso de educación. La historia para mí es un cuento escrito por alguien que está en el poder y que en general revela más sobre quién la escribió que sobre la historia misma. Desde ese punto de vista diría que no se pierde mucho. Al mismo tiempo, ignorar la historia implica una desvinculación de lo colectivo que no me parece buena, que empobrece. Pero te digo que es complicado, porque en realidad al enseñar cuestiones históricas, habría que estar enseñando cómo tratar la historia, cómo escribir tu propia historia y cómo comparar la historia que vos escribís y la historia que te dan, para poder sacar las conclusiones de las coincidencias y las discrepancias. De ahí podés deducir las consecuencias de una conciencia histórica útil y no una historia consumida, que es la que tendemos a tener. Hay cantidad de problemas relacionados con eso.

Un día, un estudiante me preguntó qué música me gustaba. Le dije: "Me gusta la música clásica". Él pensó un rato y me dijo: "Ah, los Beatles". Y yo pensé: "Es hora de que deje de enseñar", fue una llamada de atención, en serio. Por dos motivos: uno, porque reflejó que mi historia es muy distinta a la de la generación actual. O sea, que yo al enseñar estoy trabajando

so it's time for someone from that generation to take my place. The other thing is that Bach is synonymous with music for me, and this conversation made me realize there might be a national, continental, or generational culture that did not have Bach; and I thought, "OK, and why not?"—and at the same time, "What a pity." What your question sums up is an impoverishment from one point of view and yet, from another, it is a right to reinvent the world that you can't deny. It's not a yes or no answer.

HMH It's evident that you have had a profound commitment to democracy in the past and still have it today.

LC It's more than democracy. In fact, all our relations are based on a power relation. Did you go to the Bienial in La Habana?

HMH No, not this time.

LC Because I sent a manifesto. They asked me for a text and I sent a manifesto like the 1982 one. The manifesto says that there is a finite quantity of power in the world, that it is poorly distributed, and that the bad administration of power and its abuse creates an ecological disaster. And that among the artist's functions is the equitable redistribution of power.

What interests me is the reordering of things, a taxonomy in the name of restoring this ecology, and that the whole world should have and share power. In that sense, art should be a self-destructive process. In other words, I am a good artist if I can remove the necessity to make art: that is, make myself dispensable. At that moment, the whole world will make art, will create its own order; power will be shared equitably, and the word "art" will cease to have either a meaning or a function. Still, all of this was predicated on the assumption that we are surrounded only by good people or, at least, potentially good people. Today I am less sure than ever.

con fantasmas que no son los de esa generación. Hay un precipicio que ya no puedo saltar, así que es hora de que alguien de esa generación tome mi lugar. La otra cuestión fue que para mí Bach es la música. Esta conversación me hizo sentir que era concebible que hubiera una cultura nacional o continental o generacional que no tuviera a Bach y pensé: "Bueno, ¿y por qué no?" y al mismo tiempo: "¡Qué lástima!" Y eso que resume tu pregunta es un empobrecimiento desde un punto de vista y, por otro lado, es un derecho de reinventar el mundo que no lo podés negar. No es una respuesta de sí o no.

HMH Es evidente que tanto antes como ahora has tenido un profundo compromiso con lo democrático.

LC Es más que democracia. En realidad, todas nuestras relaciones están basadas en una relación de poder. ¿Fuiste a la Bienal de La Habana?

HMH No, esta vez no.

LC Porque mandé un manifiesto. Me pidieron un texto y mandé un manifiesto como aquél de 1982. El manifiesto dice que en el mundo hay una cantidad finita de poder, que además está mal distribuida, y que la mala distribución del poder y su abuso crea un desastre ecológico. Y que una función del artista es redis-

tribuir el poder equitativamente. Lo que me interesa es el reordenamiento de las cosas, la taxonomía para reestablecer la ecología, y que todo el mundo tenga y comparta el poder. En ese sentido, el arte debería ser una actividad autodestructiva. En otras palabras, yo seré un buen artista si logro que no sea necesario que yo haga arte, es decir, que yo sea prescindible. En ese momento, todo el mundo hará arte, creará su orden, el poder estará repartido equitativamente y la palabra *arte* dejará de tener sentido o una función. Todo eso estaba basado en la presunción de que estamos rodeados de buenos individuos o, por lo menos, de potencialmente buenos individuos. Hoy estoy menos seguro que nunca.

## Manifesto of Havana, 2008

- 1) I believe that the quantity of power in the universe is finite.
- 2) I believe that that finite quantity of power is poorly distributed.
- 3) I believe that power should be redistributed equitably.
- 4) I believe that the way in which power is distributed defines an ethic.
- 5) I believe that the ethical redistribution of power requires a strategy.
- 6) I believe that the strategy for an ethical redistribution of power defines a policy.
- 7) I believe that art is an instrument to implement such policies.
- 8) I believe that the use of art for other purposes favors a poor distribution of power.
- 9) I believe that the poor distribution of power is an ecological disaster.
- 10) I believe that the bad use of art is an ecological disaster.
- 11) I believe in thinking twice before making art.

Luis Camnitzer

## Manifiesto de La Habana, 2008

- 1) Creo que la cantidad de poder en el universo es finita.
- 2) Creo que esa cantidad finita de poder está mal distribuida.
- 3) Creo que el poder tiene que ser redistribuido equitativamente.
- 4) Creo que la forma de redistribución del poder define una ética.
- 5) Creo que la redistribución ética del poder necesita una estrategia.
- 6) Creo que la estrategia para una redistribución ética del poder define una política.
- 7) Creo que el arte es un instrumento que sirve para implementar esa política.
- 8) Creo que el uso del arte para otros propósitos ayuda a una mala distribución del poder.
- 9) Creo que la mala distribución del poder es un desastre ecológico.
- 10) Creo que el arte mal usado es un desastre ecológico.
- 11) Creo que hay que pensar dos veces antes de hacer arte.

Luis Camnitzer



# Works

With Comments by Maren Welsch

As installed at Daros Museum, Zurich, 2010

Unless otherwise indicated, all works  
are from the Daros Latinamerica Collection

# Obras

Con comentarios de Maren Welsch

Según su montaje en Daros Museum, Zúrich, 2010

Salvo indicación expresa, todas las obras  
pertenecen a la Daros Latinamerica Collection

*This Is a Mirror.  
You Are a Written  
Sentence,*  
1966–1968  
[Esto es un espejo.  
Usted es una frase  
escrita]  
Vacuum formed  
polystyrene  
48.4 x 62.5 x 1.5 cm

Among Camnitzer's first Conceptual works is a synthetic board bearing the following text: *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence*. The statement is per se incomprehensible, ostensibly eschewing any logical construction. This association of two absurdities heightens the viewers' consternation, and with it their curiosity, and the piece becomes an inquiry into the power of language beyond the merely declaratory.

In the installation *Esto es un espejo. Usted es una frase escrita* (p. 57), meanwhile, the same sentence calls for a different reading: the tautological representation of the mirror turns playful nonsense into a reflection on space and time, and makes clear the gap between word and image.

Uno de los primeros trabajos de arte conceptual de Luis Camnitzer fue una placa de poliestireno con la siguiente constatación: *This Is a Mirror. Your Are a Written Sentence*. Un enunciado en sí incomprensible y que en apariencia escapa a toda lógica. El enlace de dos afirmaciones absurdas aumenta la confusión del observador y despierta su curiosidad. La obra constituye entonces una investigación sobre el poder del lenguaje más allá del enunciado.

En la instalación *Esto es un espejo. Usted es una frase escrita* (p. 57), las mismas oraciones llevan a otra lectura. La representación tautológica del espejo convierte el sinsentido lúdico en una reflexión sobre el espacio y el tiempo, a la vez que explicita el abismo entre palabra e imagen.



THIS IS A  
MIRROR  
YOU ARE A  
WRITTEN  
SENTENCE

*Esto es un espejo.*

*Usted es una*

*frase escrita, 1966–1973*

[This Is a Mirror.

You Are a

Written Sentence]

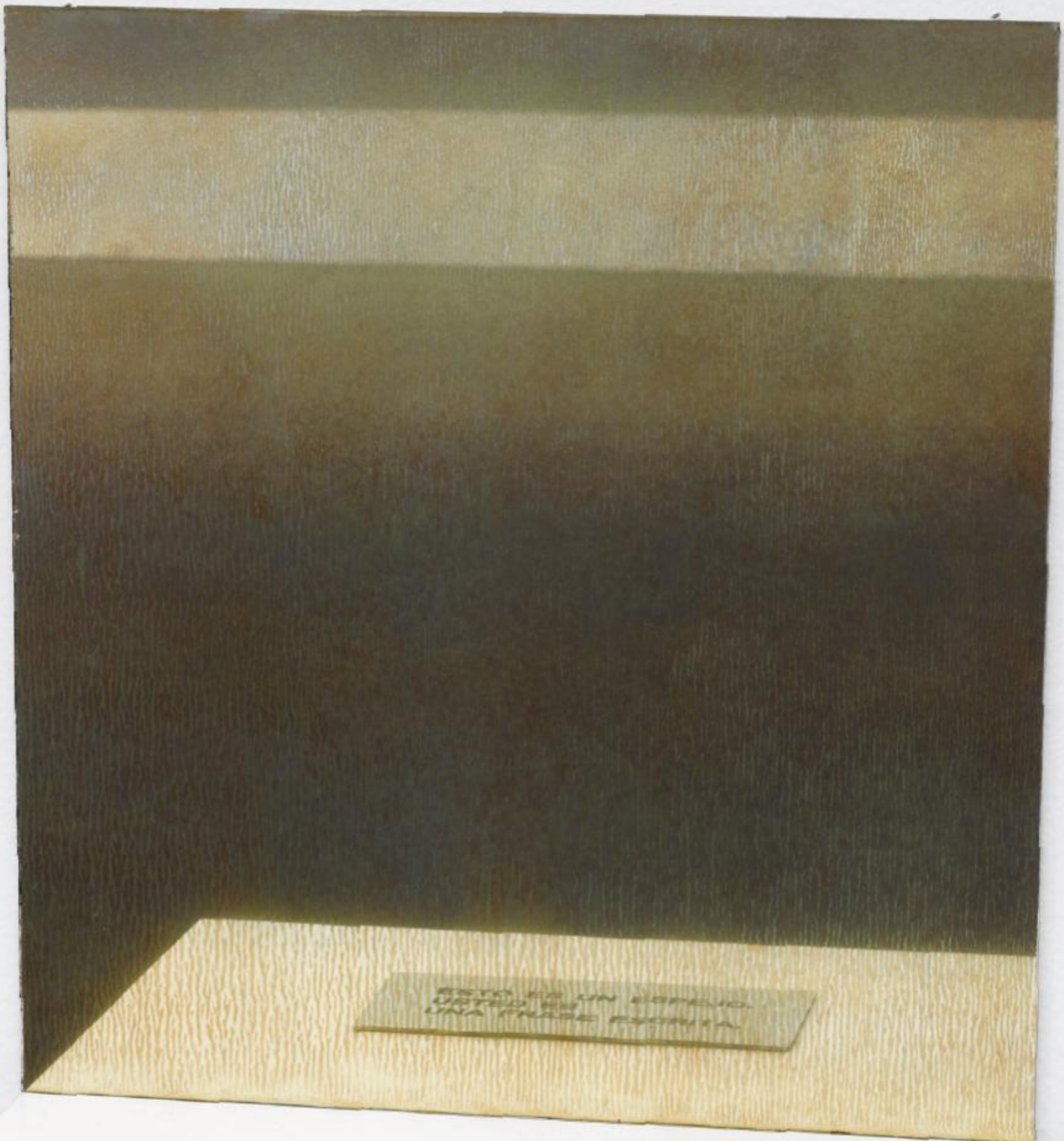
Engraved aluminum

and mirror

Aluminum plaque:

7.7 × 15.3 cm

Mirror: 35.5 × 33.3 cm



ESTO ES UN ESPEJO.  
USTED ES  
UNA FRASE ESCRITA.

UNA FRASE ESCRITA.  
USTED ES  
ESTO ES UN ESPEJO.

*Sentences. Adhesive Labels for #1 Mail Exhibition of New York Graphic Workshop, 1966–1967*  
[Frases. Etiquetas adhesivas para la exposición de correo #1 del New York Graphic Workshop]  
Offset  
Sheet: 10.8 × 14.2 cm  
Adhesive labels: 3.2 × 4.3 cm each

Camnitzer has used his own, self-composed *Sentences* in various works, for instance by printing them on *Adhesive Labels* and placing them at various locations so as to reach the greatest possible range of social groups. Regardless of their form and medium, the sentences call up thought-provoking images and testify to the artist's interest in the potency and visual power of language. His choice of sentences reflects Camnitzer's desire to evoke the most uniform possible image in the minds of viewers without excluding personal associations.

Luis Camnitzer utilizó las *Sentences* —que redactó él mismo— para diversos trabajos, entre ellos, *Adhesive Labels*, etiquetas adhesivas que el artista colocó en diferentes ámbitos con el fin de llegar a los más diversos grupos sociales. Independientemente de la forma y el medio, las frases evocan imágenes que incitan a la reflexión y al mismo tiempo dan cuenta del interés del artista por el poder y la fuerza visual del lenguaje. Camnitzer escogió frases que pudieran generar imágenes similares en los diferentes observadores, pero que a la vez dejaran espacio para asociaciones individuales.

250 METERS OF THICK  
CHAIN ACCUMULATED  
IN A CUBE OF HEAVY  
GLASS, IN ORDER THAT  
HALF OF THE SPACE  
IS FILLED.

A PRISMATIC BEAM  
OF BLUE LIGHT, WITH  
A SECTION OF 10  
METERS SQUARE, THAT  
GOES FROM ONE HOUSE  
FRONT TO THE ONE  
ACROSS THE STREET.

A PERFECT CIRCULAR  
HORIZON.

A STRAIGHT THICK  
LINE THAT RUNS  
FROM HERE THROUGH  
YOU TO THE END OF  
THE ROOM.

A SURROUNDED  
SPACE THAT  
EXPANDS IN THE  
DIRECTION YOU  
WALK.

A ROOM WITH THE  
CENTER POINT OF  
THE CEILING  
TOUCHING THE FLOOR.

THIS IS A MIRROR.  
YOU ARE A WRITTEN  
SENTENCE.

FOUR BRIDGES,  
1 KILOMETER LONG,  
FORMING A SQUARE  
WITHOUT EXIT, OVER  
POPULATED AREA.

A TEN STORY BUILDING  
WITH STYROFOAM  
FLOWING OUT OF THE  
WINDOWS.

MAIL EXHIBITION

#1

NEW YORK GRAPHIC

WORKSHOP

LUIS CAMNITZER



Instituto Torcuato Di Tella  
Centro de Artes Visuales

Florida 936  
Buenos Aires, Argentina

PARA USAR DE ESPEJO  
Y HACER LA VENIA

**Contenido: Exhibición N° 1  
Luis Camnitzer**



*Contenido: Exhibición N° 1-4 Luis Camnitzer, 1969*

*Cuatro muestras por correo desde el Instituto Di Tella, Buenos Aires*

[Content: Exhibition #1-4 Luis Camnitzer

Four Mail Exhibitions from Instituto Di Tella, Buenos Aires]

Offset

Cards: 13.7 x 10.7 cm each

Envelopes:

12.5 x 15.5 cm each

61



*Rubber Stamps,*  
1967  
[Sellos de goma]  
Rubber stamps,  
ink pad, and paper  
pad mounted on  
aluminum on wood  
Approx. 48 x 61 x 9 cm

Four rubber stamps, of the kind found in many offices, mounted on an aluminum board with a chain, along with an ink-pad and a rack to hold paper. The stamps print the following phrases:

*A perfect circular horizon*

*A room with the center point of the ceiling touching the floor*

*A ten story building with Styrofoam flowing out of the windows*

Resembling an office supply cabinet containing instruments for use to supply the object of a petitioner's desire in the form of a permit, or to issue the rejection that annihilates that same petitioner's dreams, Camnitzer's installation invites viewers to adorn the sheet of their choice with the artist's own name by means of the fourth rubber stamp, which bears his signature. At the same time, the process thus conjured up is reminiscent of the official summonses, as inexplicable as they are dread-laden, associated with Franz Kafka.

Cuatro típicos sellos de oficina, fijados mediante cadenas a una tabla de aluminio. Además, una almohadilla y un soporte con hojas de papel. Pueden estamparse las siguientes afirmaciones:

*Un horizonte circular perfecto*

*Una sala en la que el punto central del techo toca el suelo*

*Un edificio de diez plantas por cuyas ventanas se desborda el poliestireno*

Con la reminiscencia de un seco inventario de oficina (que podría llevar a una deseada aprobación pero que también puede "sellar" un rechazo definitivo), en esta instalación Luis Camnitzer extiende una invitación al observador para que él mismo se estampe como quiera una hoja en nombre del artista (el último sello es de su firma). El procedimiento recuerda también esos incomprensibles, perturbadores mecanismos burocráticos que describió Franz Kafka.





A STATEMENT  
ENCLOSED IN  
ITSELF |.

*A Statement Enclosed  
in Itself, 1971*

[Una declaración encerrada  
en sí misma]

Rubbing on paper

28 x 19.8 cm

*Content*, 1971  
[Contenido]  
Rubbing on paper  
28 x 19.8 cm

CONTENT

1 ROOM

1 LIGHT BULB

1 TABLE

1 PIECE OF WIRE

1 BODY

*Living Room*, 1968  
[Sala comedor]  
Maquette  
Offset  
13 × 69 × 37 cm

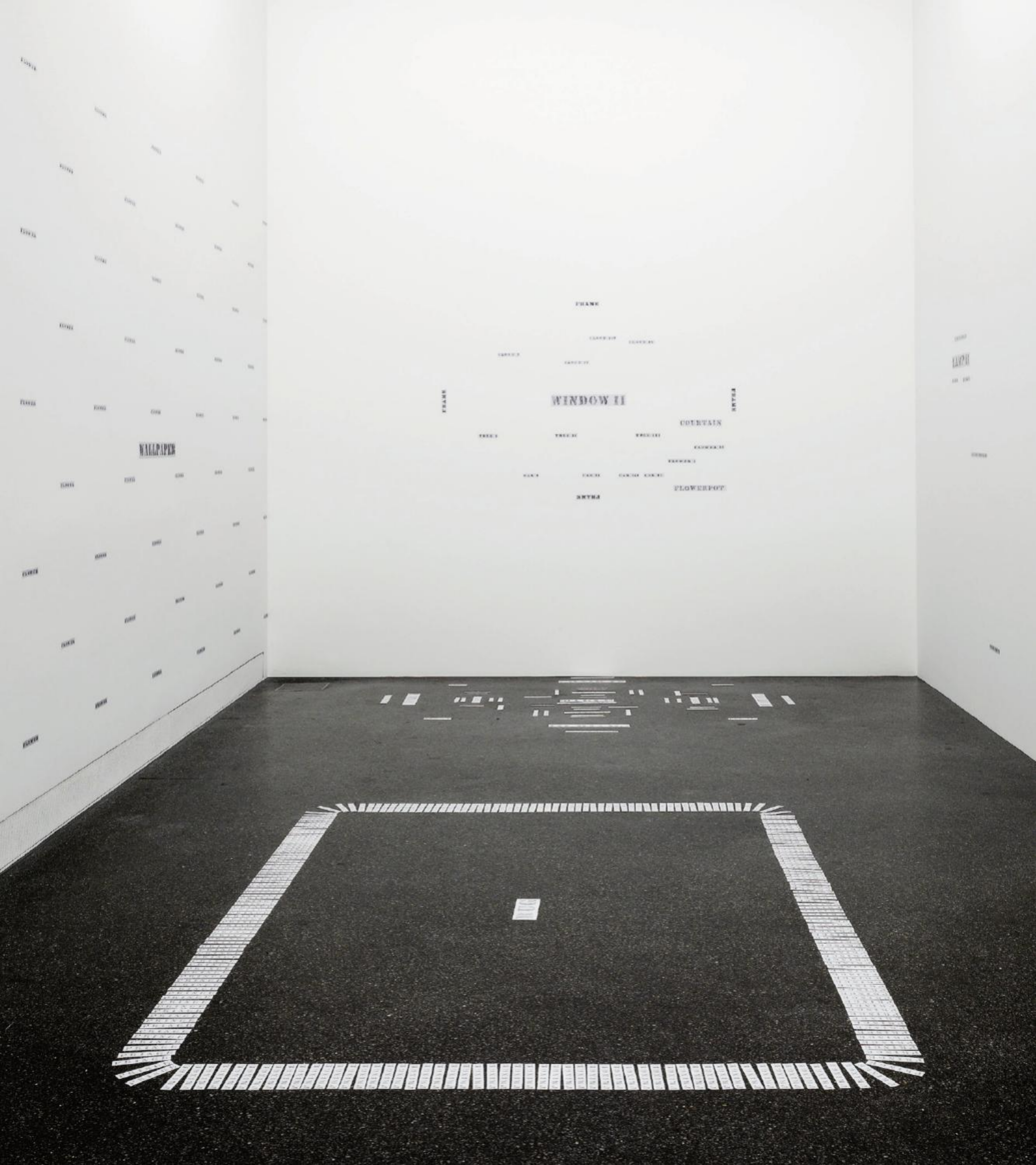
*Living Room*, 1969/2010  
[Sala comedor]  
Photocopy on  
adhesive vinyl on  
wall and floor  
Dimensions variable  
Collection of the artist

The flaps of a cardboard box are folded out and tied together to create a room. This maquette for *Living Room* shows the furnishing of just such a space by way of written terms arrayed appropriately. In 1969, at the behest of the Museo de Bellas Artes in Caracas, Venezuela, Camnitzer devised a complete living room by affixing photocopied words throughout the entire exhibition space in such a way as to mark the location of the real items. The most amazing thing about the piece was how well it functioned: visitors walked over the area labeled "rug," but avoided standing on the "table" with its place settings labeled in detail. In his *Sentences* (1966–1967, p. 59) Camnitzer had permitted visitors to imagine the work from all possible perspectives; now, by way of linguistic denotation, his *Living Room* (pp. 68–71) not only gives free rein to the viewers' imagination, but is also able to directly influence their behavior and produce a spatial network of relationships.

Una plancha de cartón cuyas solapas pueden plegarse hacia arriba, unirse en sus vértices por medio de hilos y hacer que surja un espacio: la maqueta de *Living Room* muestra el mobiliario y la ordenación de una sala de estar mediante conceptos escritos y su correspondiente disposición. En 1969, Luis Camnitzer ideó para el Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela, una sala de estar completa: distribuyó por todo el espacio de exposición palabras fotocopiadas que reemplazaban los objetos reales. Lo más sorprendente del trabajo de Camnitzer fue lo bien que funcionó: los visitantes caminaban allí donde decía "alfombra", pero no sobre la "mesa" servida. Si en el caso de las *Sentences* (1966–1967, p. 59) el observador podía imaginarse las frases desde cualquier lugar, con *Living Room* (pp. 68–71) el artista creó un trabajo que no sólo habilita la imaginación del observador a través de la designación lingüística, sino que también puede influenciar su conducta y producir un entramado de relaciones espaciales.







WALLPAPER

WINDOW II

FRAME

COURTAIN

FLOWERPOT

FRAME

FRAME

TABLE

TABLE

TABLE

CHAIR

CHAIR

CHAIR

CHAIR

CHAIR

CHAIR

CHAIR

CHAIR

CHAIR

FRAME

CLOUD III

CLOUD IV

CLOUD I

CLOUD II

FRAME

WINDOW II

FRAME

CURTAIN

TREE I

TREE II

TREE III

FLOWER II

FLOWER I

CAR I

CAR II

CAR III CAR IV

FLOWERPOT

FRAME

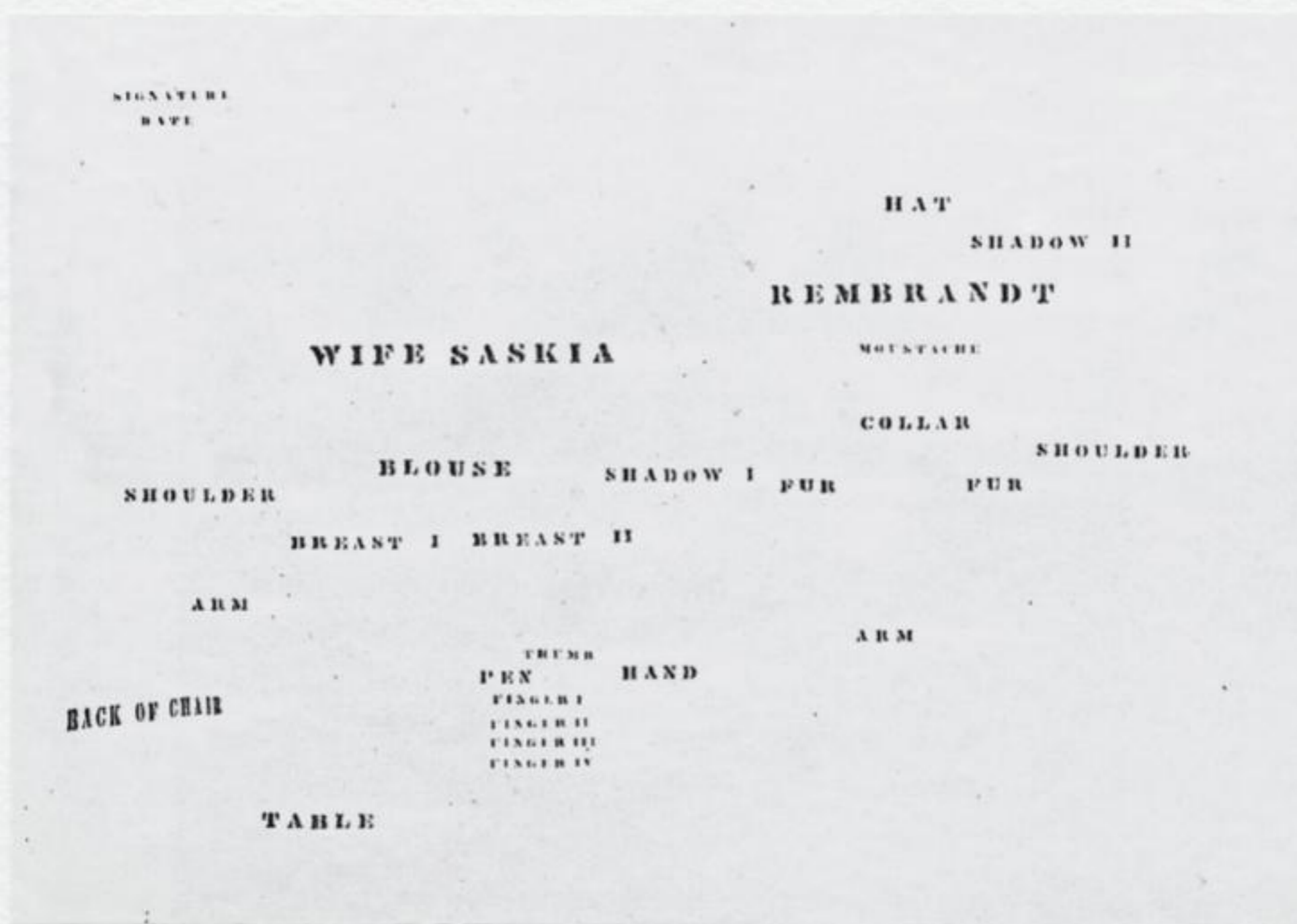




FRAME

FRAME

FRAME



FRAME



*Biblioteca,*  
1968–1973  
[Library]  
Rubber stamp  
on paper  
52 × 69.5 cm

Camnitzer's "library" composed of stamp marks is a counterpoint to the design principle he had developed in his installation *Living Room* (1969, pp. 68–71). The word "VOLUMEN" [volume] is stamped repeatedly, individual marks numbered in series, on the paper so as to produce the illusion of a bookcase whose five shelves hold over 400 folios in numerical order. Each one of them meticulously positioned to scale, the "books" nevertheless provide no information as to their content—visual representation reduces the term "library" to its formal significance.

La *Biblioteca*, elaborada con estampado de sellos de goma, constituye un contrapunto al principio creativo que Luis Camnitzer desarrolló en la instalación *Living Room* (1969, pp. 68–71). El artista estampó la palabra "VOLUMEN" con sellos numerados en forma continua. Surge así el efecto visual de una biblioteca de 5 estantes en la que han sido acomodados más de 400 ejemplares. La disposición y el tamaño de los diferentes "libros" aparecen como datos claros, pero no se brinda información sobre su contenido: la representación pictórica reduce el concepto "biblioteca" a su significación formal.

*Envelope*, 1967

[Sobre]

Series of ten etchings  
with rubber stamp

Sheet: 41 × 34.5 cm each

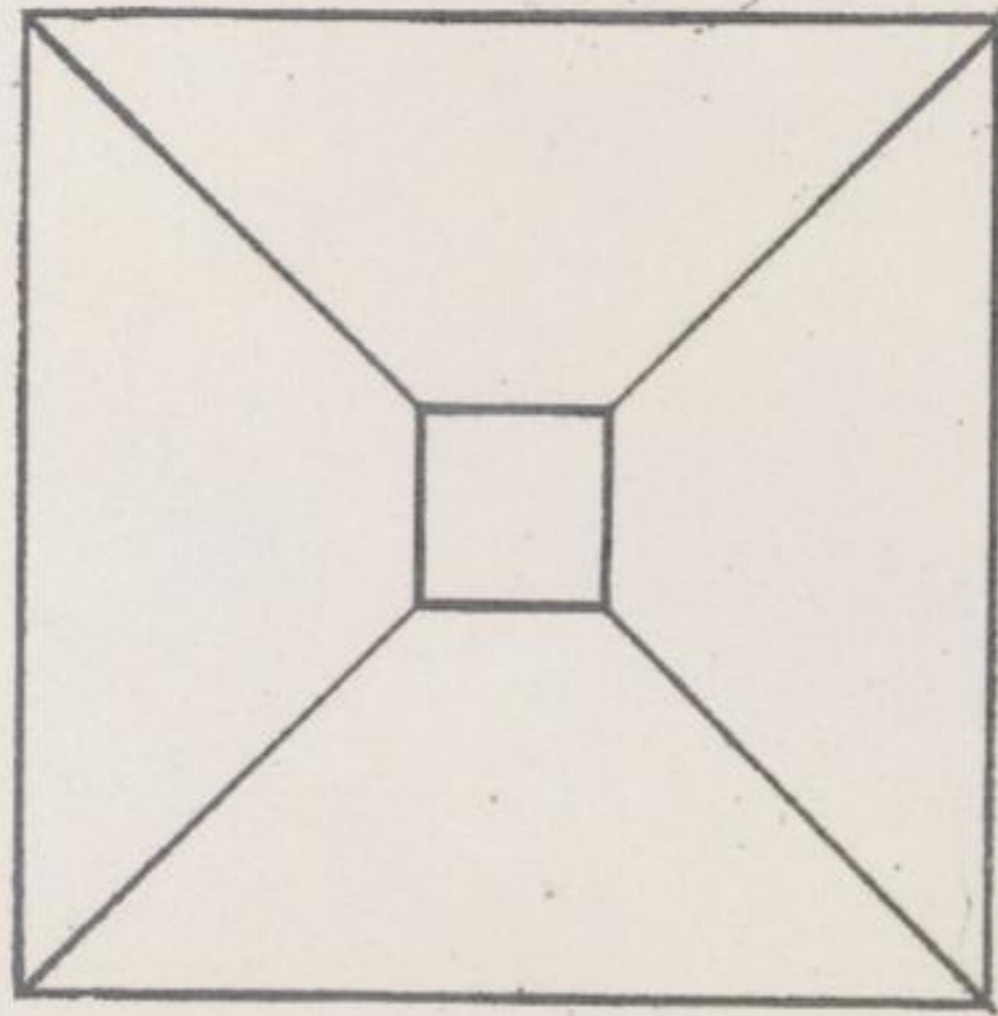
Plate: 18 × 18 cm each

The geometric shapes used in *Envelope*—two squares, one inside the other and connected with diagonal lines—are identical on all sheets, each, however, bearing a different caption: “envelope,” “tunnel,” “painting,” “window,” “screen,” “room,” “grid,” “box,” “cube” and “roof.” In conformance with the democratic underpinning of his thought, Camnitzer offers his viewer various ways to interpret these shapes and thus rebels against what he sees as the doctrinaire ideology and strict formal canon of Minimal Art. He also addresses the relations of speech and representation, and demonstrates the extent to which the observer’s perception of space is steered by linguistic information.

*Envelope* was created amid the intellectual ferment of the New York Graphic Workshop, an artists’ group founded by Camnitzer with Liliana Porter and José Guillermo Castillo in 1965. At the time Camnitzer was working mainly as a printmaker, interested above all in the communicative qualities of reproduction and the ability to reach a broad public.

Las formas geométricas utilizadas en *Envelope*—dos cuadrados uno dentro del otro, unidos mediante diagonales—son iguales en todas las hojas, pero en cada caso tienen una leyenda distinta: “envelope” [sobre], “tunnel” [túnel], “painting” [pintura], “window” [ventana], “screen” [pantalla], “room” [cuarto], “grid” [reja], “box” [caja], “cube” [cubo], “roof” [techo]. En correspondencia con su profunda visión democrática, Luis Camnitzer ofrece al observador diferentes puntos de partida para interpretar las imágenes. En este trabajo Camnitzer arremete contra la orientación—que considera doctrinaria—del *Minimal Art*, y su canon formal estricto. El artista trabaja aquí con la relación entre imagen y lenguaje, y muestra cómo la percepción espacial del observador puede ser influida mediante información verbal.

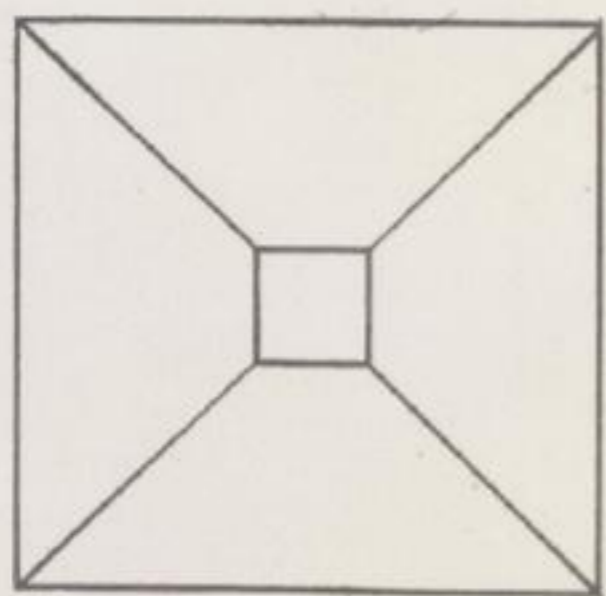
*Envelope* surgió en el ambiente intelectual del grupo artístico New York Graphic Workshop, que Camnitzer fundó junto a Liliana Porter y José Guillermo Castillo en 1965. En aquella época Camnitzer trabajaba principalmente como artista grabador, ya que lo que más le interesaba eran las virtudes comunicativas del proceso de reproducción y la posibilidad de llegar a un amplio público.



a.p.

Hubert / 21 1968

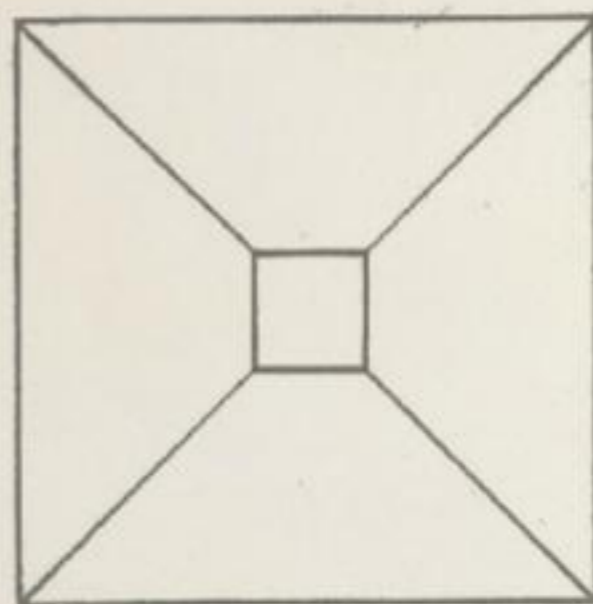
**ENVELOPE**



a.p.

*W. C. C. 1897*

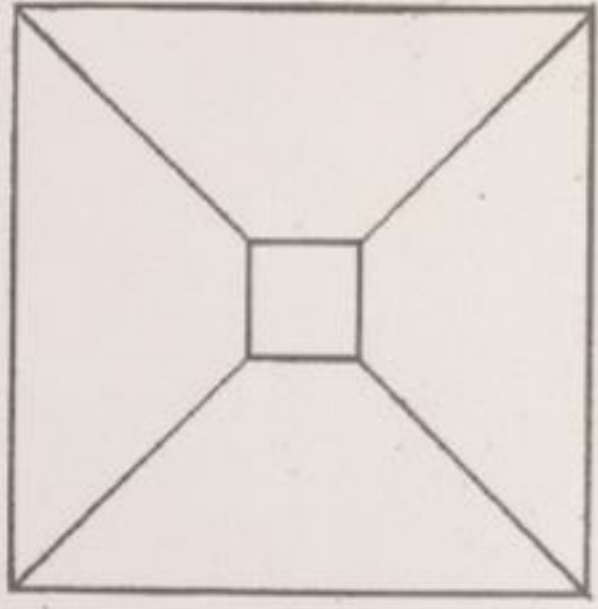
**PAINTING**



a.p.

*W. C. C. 1897*

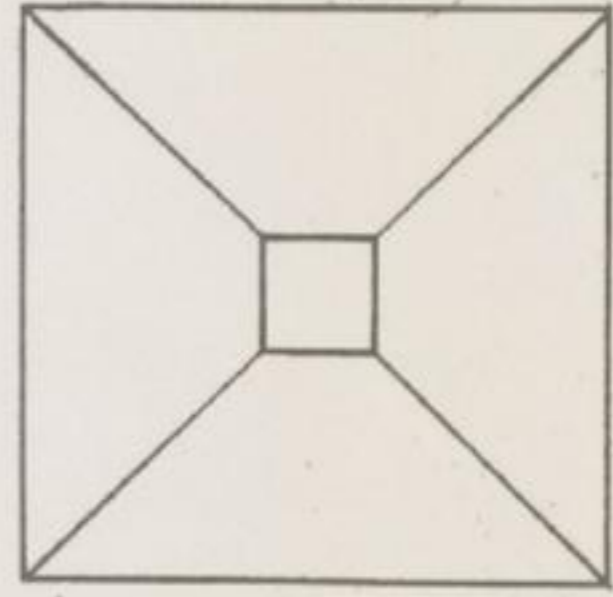
**WINDOW**



a.p.

*W. C. M. P. 1907*

**ROOF**



*W. C. M. P. 1907*

**SCREEN**

*Dictionary 1*, 1969  
[Diccionario 1]  
Etching  
Sheet: 63 × 60.2 cm  
Plate: 45 × 45 cm

*Dictionary 2*, 1970  
[Diccionario 2]  
Etching  
Sheet: 61 × 58.5 cm  
Plate: 45 × 44.5 cm

*Dictionary 3*, 1970  
[Diccionario 3]  
Etching  
Sheet: 64 × 62 cm  
Plate: 45 × 44.5 cm


Two years after *Envelope* (1967, pp. 75–77) and building on that piece, Camnitzer developed his *Dictionary* series. The engravings appear at first to be pages taken from a lexicon of quotidian semiotics. Beginning with an empty square on the first sheet, the series continues with further such shapes subdivided by a variety of lines, to the right of each of which is a list of terms that might be visualized by the matrix of that particular square. Reminiscent of pictograms, the signs are occasionally juxtaposed with contradictory potential meanings: the empty square, for instance, is said to represent both “mesa” [table] and “pozo” [well], in addition to “plaza” [square], “prisma” [prism], “techo” [roof], “unidad” [unit] and “zona” [zone], to name only Camnitzer’s selection—for he would accord suggestions made by viewers the same validity.


The *Dictionary* pieces are also testimony to Camnitzer’s encounter with the work of René Magritte, whose *Ceci n’est pas une pipe* (1929) served as a study of the tautological relationship of language and image. For his part, Camnitzer does not consider Magritte a Surrealist, but rather a “Proto-Conceptualist,” given his attention to the role played in a work by image and text.


Sobre la base de *Envelope* (1967, pp. 75–77), Luis Camnitzer desarrolló, dos años más tarde, la serie *Dictionary*. En un primer momento los grabados parecen páginas tomadas de un diccionario de símbolos de la cotidianidad: la primera hoja se inicia con un cuadrado vacío; debajo, el artista ha colocado otros, subdivididos por diferentes líneas. A la derecha hay una lista con conceptos que podrían ser visualizados a través de la matriz del cuadrado correspondiente. Los signos, que recuerdan pictogramas, muestran posibilidades casi contradictorias: el cuadrado vacío, por ejemplo, quiere decir “mesa”, “pozo”, y también “plaza”, “prisma”, “techo”, “unidad” o “zona”, por nombrar solamente la selección de Camnitzer. Para el artista, las propuestas de los observadores tendrían la misma validez.


Los trabajos de *Dictionary* dan cuenta, además, del diálogo que Camnitzer establece con la obra de René Magritte, quien ahondó en 1929 en la relación tautológica entre lenguaje e imagen (*Ceci n’est pas une pipe*). Para Camnitzer, Magritte no fue un surrealista sino un “protoconceptualista”, ya que su atención estaba puesta en la función de imagen y texto dentro de una obra.





 • MESA, PLAZA, POZO,  
PRISMA, TECHO, UNI  
• DAD, ZONA.


 • BIOMBO, FRONTERA,  
HENDIDURA, PENDIEN  
• TE, SEGMENTO.


 • CENTRO, CRUZ, EM  
BUDO, INTERSEC  
• CION, PUNTO, REJA,  
SOBRE.


 • CAJON, CORREDOR,  
CIELORRASO, PANTA  
• LLA, PINTURA, VEN  
TANA.


 • ARMARIO, LIBRO,  
POSTIGOS, PUERTA,  
• TECHO.


 • GUILLOTINA, HORIZONTE, MAR, MURO.


 • FOTOGRAFIA, MARCO, OCTOGONO, PAQUETE.


 • CREMALLERA O ENGRANAJE, GRAFICA, ROMPECABEZA.


 • CARPA, CARRETERA, ISOSCELES, PIRAMIDE.

 • AGUJERO, BOTON, CENTRO, CIRCULO, CLAVO, DADO.


 • CAÑO, CERO, CILIN  
 DRO, CIRCULO, CIR  
 • CONFERENCIA, CUPU  
 LA, LETRA, PELOTA,  
 REBANADA.


 • DIBUJO, ECLIPSE,  
 ESFERA, PALANGA  
 • NA.


 • CELULA, CONO, OMBLI  
 GO, PERSPECTIVA,  
 • PILA.


 • DESFAJAJE, OJO,  
 MEGAFONO O EMBU  
 • DO.

*Horizon,*  
1968  
[Horizonte]  
Etching  
Sheet: 66 × 63 cm  
Plate: 35.5 × 45 cm

Over the centuries, the representation of the horizon took on great significance for landscape painters, capable as it was not only of determining the depth of a pictorial space, but also, as in the work of Caspar David Friedrich, of indicating humankind's relationship with the cosmos.

Citing the history of this constructed regard, Camnitzer has elided the bottom half of the individual letters in this engraving. He also affords proof of the proposition "I see what I know" by conjuring up the image of a horizon in the apparent evanescence of the letters even as the viewer registers them as the word for the phenomenon observed.

Con el correr de los siglos, la representación del horizonte fue ganando importancia en el paisajismo, ya que permitía determinar no sólo la profundidad del espacio pictórico sino también, como en Caspar David Friedrich, la proporción entre ser humano y cosmos.

Luis Camnitzer retoma este hábito de la mirada y omite en su grabado la parte inferior de las letras. Simultáneamente, verifica la validez del enunciado "Veo lo que sé", pues cuando el observador lee la palabra "Horizon" surge ante sus ojos la imagen de un horizonte detrás del cual las letras parecen desaparecer.

**H O R I Z O N**

17

*Porto Alegre, 1968*

FRASE COMENZANDO EL  
TRAZO DE UNA  
CIRCUNFERENCIA.

FRASE CONTINUANDO EL  
TRAZO DE UNA  
CIRCUNFERENCIA.

FRASE CONTINUANDO EL  
TRAZO DE UNA  
CIRCUNFERENCIA.

FRASE CONTINUANDO EL  
TRAZO DE UNA  
CIRCUNFERENCIA.

FRASE CONTINUANDO EL  
TRAZO DE UNA  
CIRCUNFERENCIA.

FRASE CONTINUANDO EL  
TRAZO DE UNA  
CIRCUNFERENCIA.

FRASE CONTINUANDO EL  
TRAZO DE UNA  
CIRCUNFERENCIA.

FRASE CONTINUANDO EL  
TRAZO DE UNA  
CIRCUNFERENCIA.

FRASE CONTINUANDO EL  
TRAZO DE UNA  
CIRCUNFERENCIA.

FRASE CONTINUANDO EL  
TRAZO DE UNA  
CIRCUNFERENCIA.

FRASE CONTINUANDO EL  
TRAZO DE UNA  
CIRCUNFERENCIA.

FRASE CONTINUANDO EL  
TRAZO DE UNA  
CIRCUNFERENCIA.

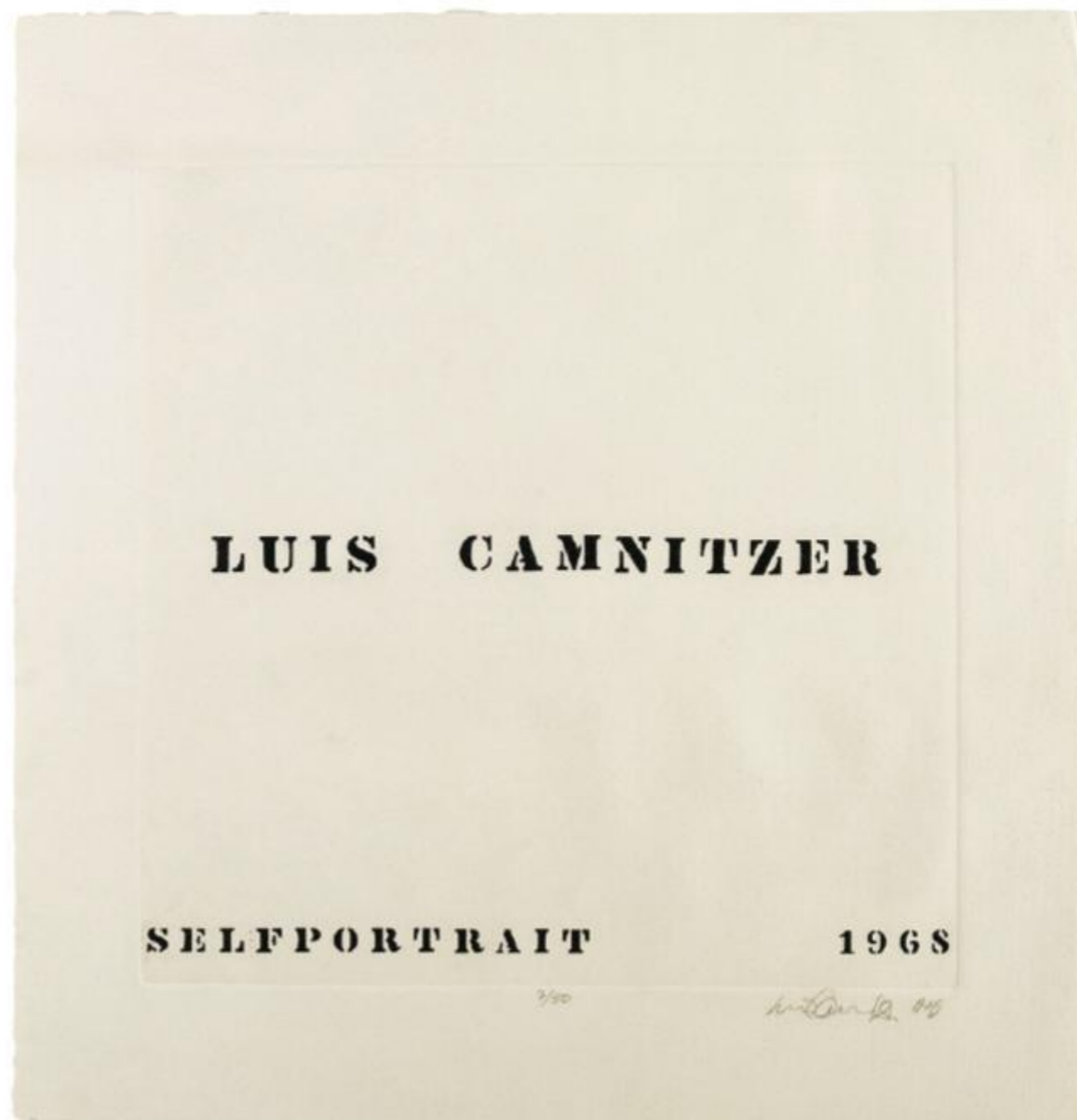
FRASE COMENZANDO EL  
TRAZO DE UNA  
CIRCUNFERENCIA.



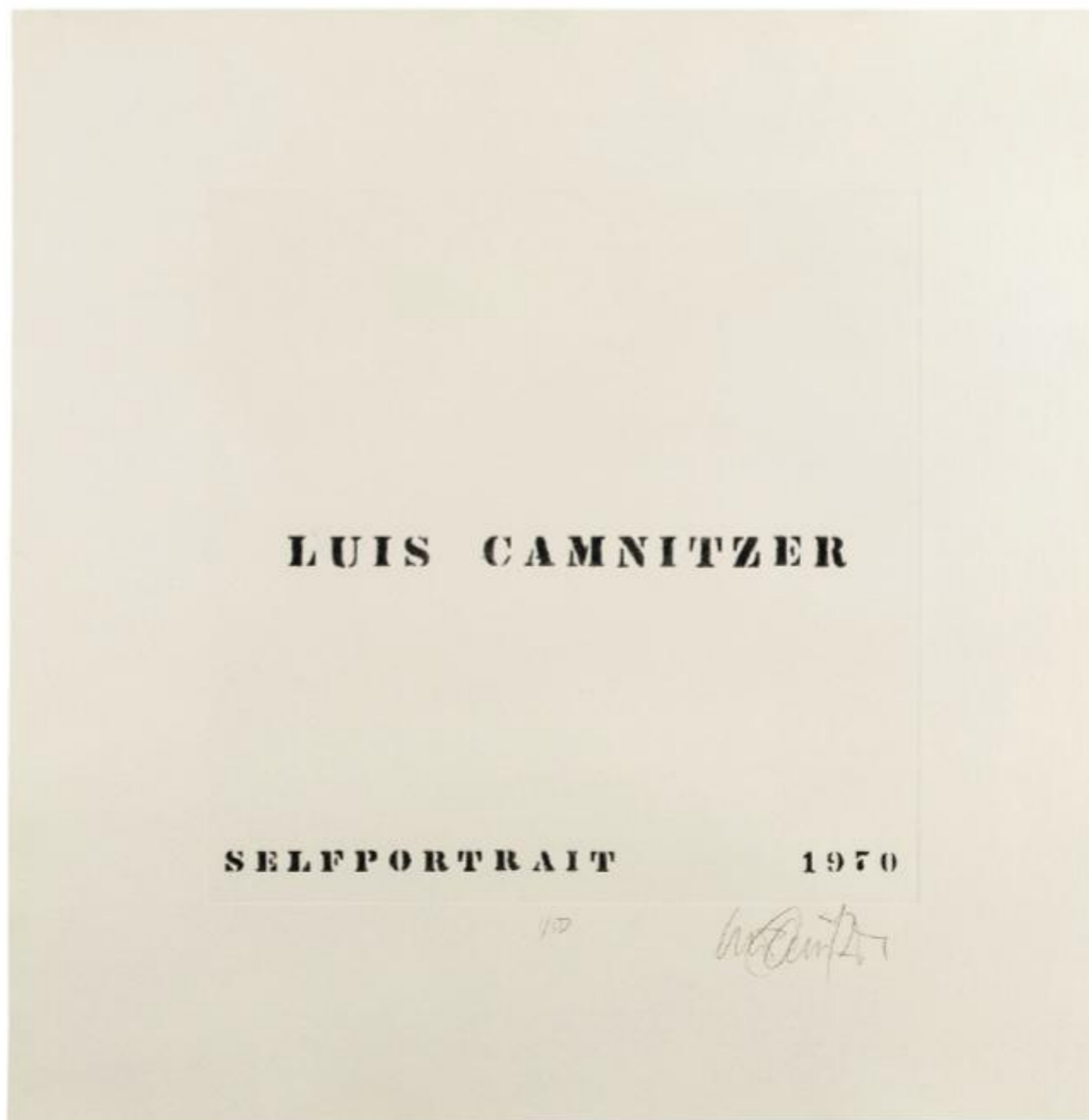
*Circunferencia,*  
1973  
[Circumference]  
Engraved aluminum  
Overall:  
approx. 48.5 x 183 cm



*Selfportrait 1968,*  
1968  
[Autorretrato 1968]  
Etching  
Sheet: 61 x 58.7 cm  
Plate: 45 x 44.5 cm



*Selfportrait 1970,*  
1968/2006  
[Autorretrato 1970]  
Etching  
Sheet: 71 x 70.5 cm  
Plate: 45 x 45 cm



*Selfportrait 1972,*  
1968/2006  
[Autorretrato 1972]  
Etching  
Sheet: 70.5 x 70 cm  
Plate: 45.5 x 45 cm



**LUIS CAMNITZER**

**SELF PORTRAIT**

**1972**

1/50

*Luís Camnitzer*

In the 1970s Camnitzer shifted the main focus of his artistic work to manufacturing objects, among which the “Boxes” enjoy special significance. These wooden frames with glass fronts and backs bear a brass plaque on their lower section into which the title of each work—in English or Spanish—has been engraved. Each box (the artist made over 50) is fitted out only sparingly with additional elements. While viewers think the brass plaques contain an explanation of such elements, visible within the boxes, the texts were in fact created first. And yet they are not, for all that, illustrations, since it is only in interaction and with the viewer’s cognitive input that image and text produce a narrative whole.

En el transcurso de los años setenta, Luis Camnitzer fue trasladando el foco de su trabajo artístico hacia la construcción de objetos. Especial relevancia tienen aquí las “Cajas”. Se trata de marcos rectangulares de madera, con el frente y el fondo de vidrio. En la parte inferior tienen una placa de latón en la que se ha grabado, en inglés o español, el título correspondiente. Cada caja—el artista realizó más de 50 en total—posee pocos elementos. Mientras que el observador cree que podrá leer en las placas una explicación de lo que se expone en las cajas, los textos en verdad surgieron antes que los objetos. Pero ciertamente éstos no funcionan como ilustraciones, pues sólo en su juego recíproco, acompañado del trabajo de reflexión del observador, imagen y texto producen un todo narrativo.

*A) Object covered  
by its own image;*

*B) Object covered by  
the viewer's image,*

1971-1974

[A) Objeto cubierto por  
su propia imagen;

B) Objeto cubierto por la  
imagen del espectador]

Aluminum, engraved  
brass plaque,

glass, and wood

34.2 x 25.2 x 5 cm





*Forma determinada  
por la conexión  
de los puntos externos  
del texto describiendo  
la forma, 1972–1974*  
[Shape determined by  
the connection of the  
external points of the text  
describing the shape]  
Brass object, engraved  
brass plaque, glass,  
and wood  
35 x 25.1 x 5 cm

*Image constructed  
with words arranged  
in a sequence to form a  
sentence. (Sentence  
forming an image that  
looks like a sentence),  
1973*

[Imagen construida  
con palabras organizadas  
para formar una frase.  
(Frase formando una ima-  
gen que parece una frase)]  
Engraved brass plaques,  
glass, and wood  
34.5 x 25.3 x 5 cm

**SENTENCE FORMING  
AN IMAGE THAT LOOKS  
LIKE A SENTENCE.**

**IMAGE CONSTRUCTED WITH WORDS ARRANGED IN A  
SEQUENCE TO FORM A SENTENCE.**



*Distance representing  
a time difference of  
0.00058504269 seconds  
between east and west  
(New York City),  
1973–1975*

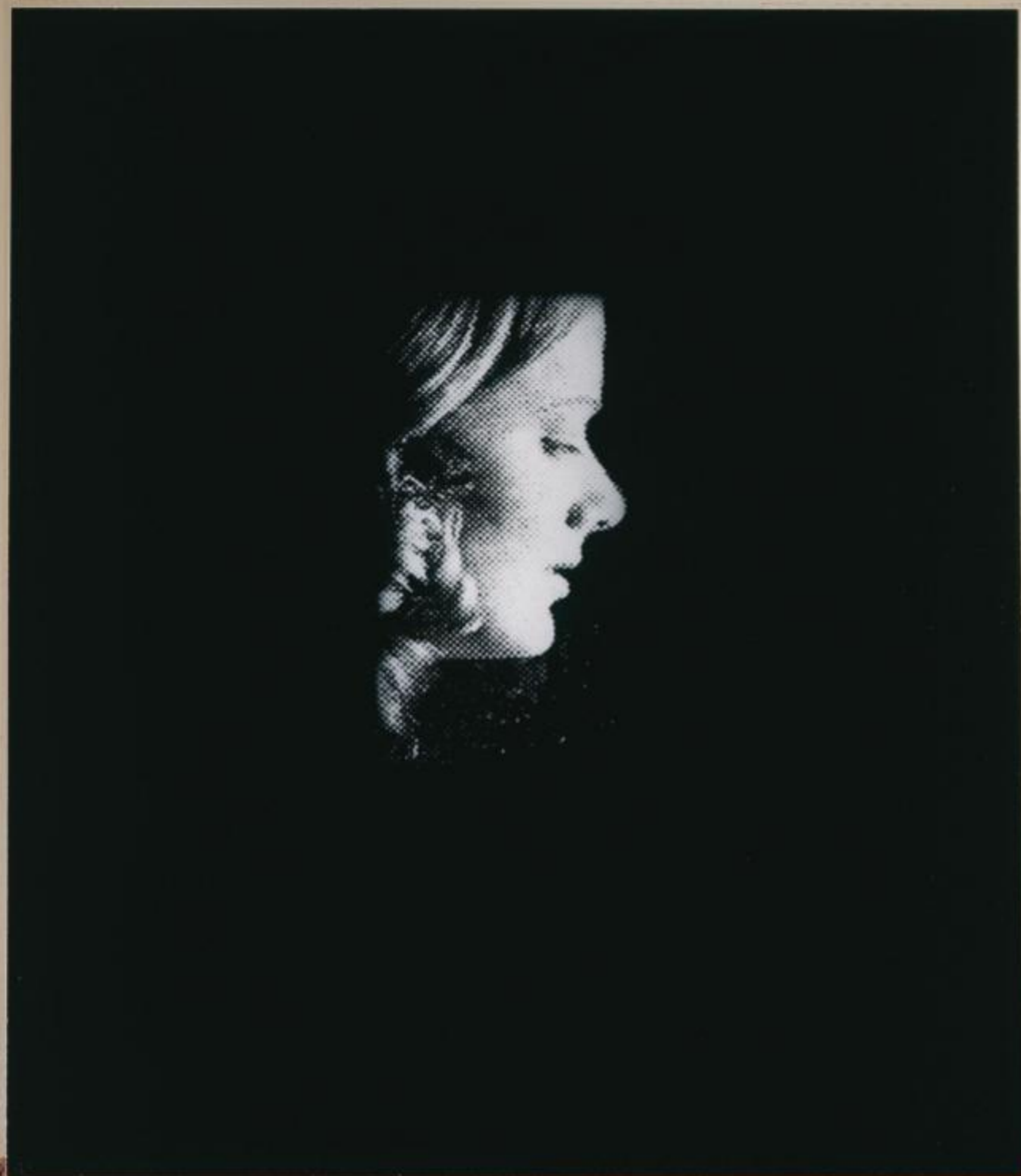
[Distancia representando  
la diferencia de  
0.00058504269 segundos  
entre este y oeste  
(Nueva York)]

Compass, engraved brass  
plaques, glass, and wood  
34.5 x 25.3 x 5 cm

*Span of the hand as  
a unit of lineal measure  
converted to one inch,  
1973–1975*

[Palmo como unidad  
de medida convertida  
a una pulgada]  
Laminated b/w photo-  
graph, engraved brass  
plaque, glass, and wood  
34.8 x 25 x 5 cm





**WOMAN LOOKING (AT: AN APPLE, AN ACCIDENT THROUGH THE WINDOW, HER DRYING FINGERNAILS, A PORNOGRAPHIC MAGAZINE, AN EMBROIDED PILLOW, A SCREAMING CROWD, A GREASE SPOT ON A CHECKERED TABLECLOTH, A TELEPHONE RINGING, EISENSTEIN'S FACE FOR APPROVAL).**

*Woman looking  
(at: an apple, an accident  
through the window,  
her drying fingernails, a  
pornographic magazine,  
an embroidered pillow, a  
screaming crowd, a grease  
spot on a checkered  
tablecloth, a telephone  
ringing, Eisenstein's face  
for approval), 1974*

[Mujer mirando  
(a: una manzana, un acci-  
dente a través de la  
ventana, sus uñas secan-  
do, una revista pornográfi-  
ca, una almohada bordada,  
una multitud gritando,  
una mancha de grasa en el  
mantel, un teléfono que  
suena, la cara de Eisenstein  
para su aprobación)]

Laminated b/w photo-  
graph, engraved brass  
plaque, glass, and wood  
37.7 x 25.4 x 5 cm



*Pencil drawing done after  
L. Cranach's "Pythagoras  
as discoverer of the  
musical intervals" and  
erased from the paper,  
1974–1975*

[Dibujo a lápiz según  
"Pitágoras como  
descubridor de los inter-  
valos musicales" de  
Lucas Cranach, borrado  
del papel]

Glass bottle with erasures,  
engraved brass plaque,  
glass, and wood  
34.9 × 24.9 × 5 cm





*Real edge of the line  
that divides reality from  
fiction, 1974–1975*

[Borde real de la línea  
que separa la realidad  
de la ficción]

Wire, engraved brass  
plaque, glass, and wood  
34.8 x 24.9 x 5 cm

*Aguafuerte de Picasso*  
*"Modelo y escultura*  
*surrealista" serie Vollard*  
*N. 74, 1933 convertido*  
*en una sola línea, en un*  
*hilo, en una espiral,*  
*en su precisa longitud*  
*(cms. 813), 1975*  
["Model and Surrealist  
Sculpture," Vollard Series  
N. 74, 1933, etching  
by Picasso, converted into  
one single line, one  
thread, one spiral, in its  
precise length (813 cm)]  
Thread, engraved brass  
plaque, glass, and wood  
35.2 x 25 x 5 cm

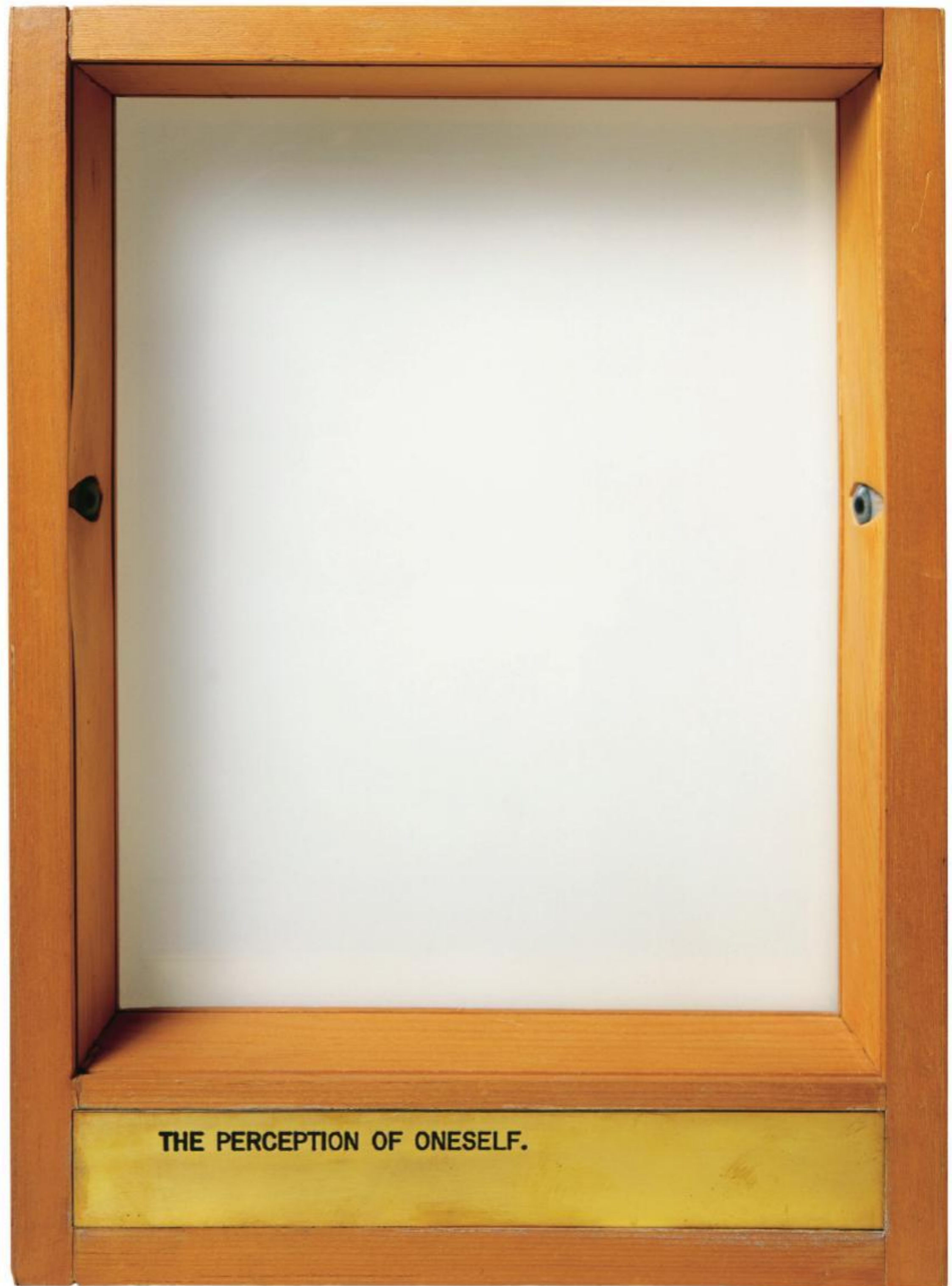


**AGUAFUERTE DE PICASSO "MODELO Y ESCULTURA SURREALISTA"  
SERIE VOLLARD N.74, 1933 CONVERTIDO EN UNA SOLA LINEA, EN  
UN HILO, EN UNA ESPIRAL, EN SU PRECISA LONGITUD (CMS. 813).**



*El instrumento y su obra,*  
1976  
[The Tool and Its Work]  
Pencil, rope, engraved  
brass plaque, glass,  
and wood  
35.1 × 24.9 × 5 cm

*The Perception  
of Oneself,*  
1977–1980  
[La percepción de  
sí mismo]  
Glass eyes, engraved  
brass plaque, glass,  
and wood  
35 x 25.6 x 5 cm





*Posibles autorretratos  
según condiciones  
genéticas idénticas  
(estudio para la eventual  
construcción de una  
raza), 1976*

[Possible self-portraits  
according to identical ge-  
netic conditions (study  
for the eventual construc-  
tion of a race)]

Etched glass, engraved  
brass plaque, glass,  
and wood

35 x 25.1 x 5 cm

*The Form Generating  
the Content, 1973–1977*  
[La forma generando  
el contenido]  
Broken glass, engraved  
brass plaque, glass,  
and wood  
19.5 x 25.3 x 5 cm



*Arbitrary Objects  
and Their Titles,*  
1979/2010


[Objetos arbitrarios  
y sus títulos]

Found objects and pencil  
on paper on wall  
Dimensions variable


Found objects have been randomly affixed to the wall, appended to each a handwritten label whose irregular contours give them, too, the look of flotsam and jetsam — terms that seem to have been wrested from a complex whole. And indeed, the arrangement is entirely coincidental, its narrative coherence supplied only by the viewer's mental participation and assimilation of each element into his or her own personal context. Although objects and terms alike are as open as possible, they can be assembled to form a whole, while at the same time making clear just how much each individual viewer's perception differs.

El artista ha colgado desordenadamente en la pared objetos hallados. Los ha acompañado con papeles manuscritos que, por sus contornos irregulares, asemejan también piezas halladas: términos hipotéticamente arrancados de un todo más complejo. Efectivamente, el arreglo es enteramente aleatorio, pero la actividad perceptiva de cada observador, que ve las cosas desde su propio contexto, produce un entramado narrativo. Aunque tanto los objetos como los términos son muy abiertos, pueden ser ensamblados en un conjunto, y así explicitan cuán diferente es la percepción de los distintos observadores.






Die Pflicht




Der Treue




Die Demunziation


und




Des Fehles



Die Treppe



Die Idee



Der zweifel



Die Treppe

Das Wunder

Die Wärme

Die Klarheit

Das Leben

Die Liebe

Die Pflicht

Die Schönheit

Das Glück

Die Hoffnung

Die Ahnung

Die Gewissheit

Die Feste

Das Fehlen

Die Trübe

Das Ende

Das Wunder

Das Grund

Das Glück

Die Fülle

Das Leben

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende

Das Ende



*Fragmentos de firma para vender por centímetro*, 1972  
 [Fragments of a Signature to Be Sold by Centimeters]  
 Black paint on primed canvas, wood, metal, and pencil on paper, laminated  
 45 x 126.5 x 2.5 cm

In 1971 Camnitzer began selling his signature, as in *Signature by the Inch* (p. 110) and, finally, in *Fragmentos de firma para vender por centímetro*, by the centimeter: in the absence of a conventional “image” but with precise information as to size and conversion emphasizing the economic factor at work. These pieces, as in *Pintura mural original* (1972, pp. 119–121), also gesture at the special status of the artist, whose work, depending on its market value, is indiscriminately appropriated by the art business, and whose “privileging” above a master craftsman is justified solely by the fact that the former’s products are examples of artistic expression. *Signature by the Slice* (pp. 108–109) was initially a drawing, until Camnitzer was able to use a laser cutter in 2007 to implement his project properly: he cut the signature from the middle of thin sheets of paper, whose form and arrangement recall sliced bread.

En 1971 Luis Camnitzer comienza a vender su firma, primero según el largo por pulgada, como en *Signature by the Inch* (p. 110), y más tarde por centímetro, como en *Fragmentos de firma para vender por centímetro*. Al no haber “imagen”, pero sí datos exactos de medida y cálculo, el artista subraya el factor económico. Como en el trabajo *Pintura mural original* (1972, pp. 119–121), estas obras remiten al estatus peculiar del artista, a quien, en función de su valor, el mercado no duda en arrebatarse las obras de las manos, ni en “preferirlo” a un pintor de casas, con la justificación de que su obrar es una expresión artística. *Signature by the Slice* (pp. 108–109) existía sólo como dibujo hasta que el artista la pudo realizar en 2007 con ayuda de una cortadora láser. El artista recortó su firma en el centro de las delgadas láminas de papel, que por forma y disposición recuerdan rebanadas de un pan.

mit

TEMA PIAZZA ✓  
CORRETTA  
PREZZO PER CM. 1750 Lira  
LUNGHEZZA 10 cm (17500 Lira)  
MATERIE 200 Lira  
LAVORO 2000 Lira  
CONCETTO 2000 Lira  
PERCORSO GALLERIA 17500 Lira  
ANNO 1972  
DATA luglio 12, 1972

am

TEMA PIAZZA ✓  
CORRETTA  
PREZZO PER CM. 1750 Lira  
LUNGHEZZA 10 cm (17500 Lira)  
MATERIE 200 Lira  
LAVORO 2000 Lira  
CONCETTO 2000 Lira  
PERCORSO GALLERIA 17500 Lira  
ANNO 1972  
DATA luglio 12, 1972

mit

TEMA PIAZZA ✓  
CORRETTA  
PREZZO PER CM. 1750 Lira  
LUNGHEZZA 10 cm (17500 Lira)  
MATERIE 200 Lira  
LAVORO 2000 Lira  
CONCETTO 2000 Lira  
PERCORSO GALLERIA 17500 Lira  
ANNO 1972  
DATA luglio 12, 1972

Zo

TEMA PIAZZA ✓  
CORRETTA  
PREZZO PER CM. 1750 Lira  
LUNGHEZZA 10 cm (17500 Lira)  
MATERIE 200 Lira  
LAVORO 2000 Lira  
CONCETTO 2000 Lira  
PERCORSO GALLERIA 17500 Lira  
ANNO 1972  
DATA luglio 12, 1972

r

TEMA PIAZZA ✓  
CORRETTA  
PREZZO PER CM. 1750 Lira  
LUNGHEZZA 10 cm (17500 Lira)  
MATERIE 200 Lira  
LAVORO 2000 Lira  
CONCETTO 2000 Lira  
PERCORSO GALLERIA 17500 Lira  
ANNO 1972  
DATA luglio 12, 1972

*Firma para vender  
por tajadas al peso,*  
1971-1973

[Signature to Be  
Sold by the Slice  
and by Weight]  
Black ink on paper  
57 x 76.3 cm

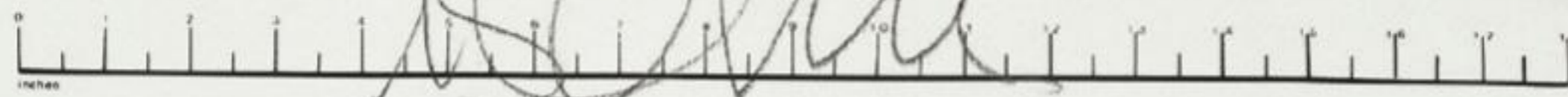
*Signature by the Slice,*  
1971/2007

[Firma por tajadas]  
Laser-cut paper  
Approx. 7.5 x 60 x 15 cm  
Collection of the artist





*Mr. D. W. [unclear]*



SIGNATURE  PARTIAL  COMPLETE

PRICE PER INCH \_\_\_\_\_ U.S. 7.00  
LENGTH \_\_\_\_\_ 7 1/2"  
MATERIALS \_\_\_\_\_ U.S. 0.75  
LABOR \_\_\_\_\_ U.S. 4.00  
CONCEPTION \_\_\_\_\_ U.S. 22.00  
GALLERY COMMISSION \_\_\_\_\_ U.S. 41.59  
TOTAL \_\_\_\_\_ U.S. 118.84

ADJUSTMENTS *devaluation*  
7.5% \_\_\_\_\_ U.S. 9.14

OBSERVATIONS *price to be*  
*adjusted yearly*

TOTAL PRICE \_\_\_\_\_ U.S. 127.98

DATE OF EXECUTION \_\_\_\_\_ nov. 28. 1971

*18% interest yearly on unsold work.*  
*total for 1973 : U.S. 177.84*



*Signature by the Inch,*

1971

[Firma por pulgada]

Silkscreen and

pencil on paper

47.5 x 69 cm

Collection of the artist

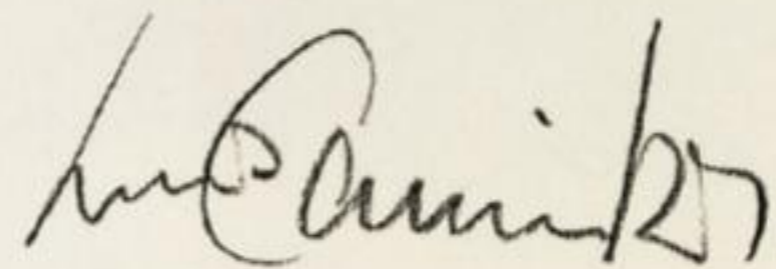
*Copy, 1972*

[Copia]

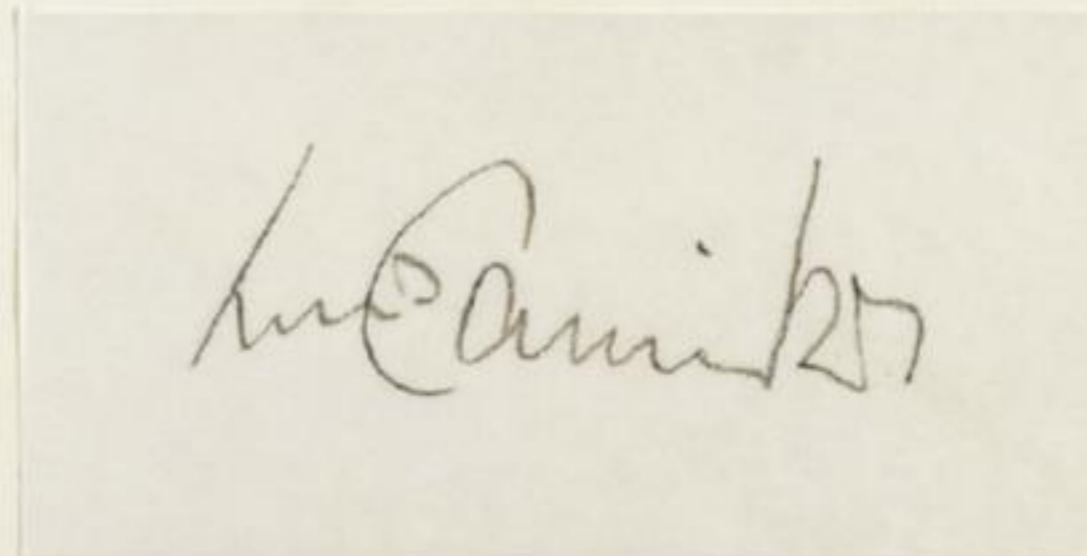
Graphite on paper

and vellum

49.8 x 28.7 cm

A handwritten signature in black ink on a light-colored paper. The signature is written in a cursive, somewhat stylized script, appearing to read 'Leo Caunitzer'.

*Original de Leo Caunitzer*

A copy of the signature from the previous block, rendered in a lighter, more delicate script. It is contained within a thin rectangular border.

*Copia de un original de Leo  
Caunitzer por Leo Caunitzer.*

*Selbstbedienung*,  
1996/2010  
[Autoservicio,  
Self-Service]  
Photocopies, rubber  
stamp, ink pad,  
and seven wooden bases  
Dimensions variable

*Selbstbedienung* is a comment on the art business in the form of an installation. Stacks of handouts, each bearing a statement by Camnitzer, are laid out on six of seven wooden pedestals. The statements read as follows:

*Looking without paying is thievery.*

*Bare walls are unerotic.*

*Aesthetics sell; ethics waste.*

*Art's soul inhabits the signature.*

*One signature is action; two signatures are transaction.*

*Acquisition is culture.*

Rubber stamp and stamp-pad are set out on the seventh pedestal, into which a slot has been cut. Viewers are invited to take the sheet of their choice and, for a small fee, emblazon it with the artist's stamped signature. Since this last is positioned differently by every participant, each sheet thus stamped becomes a unique object, and Camnitzer is able to galvanize anew a discussion of the artist and the art market.

La instalación *Selbstbedienung* es un comentario sobre el mundo del arte. Encima de seis de siete pedestales de madera hay hojas de papel que contienen una de las siguientes declaraciones de Luis Camnitzer:

*Mirar sin pagar es robo.*

*Las paredes desnudas carecen de erotismo.*

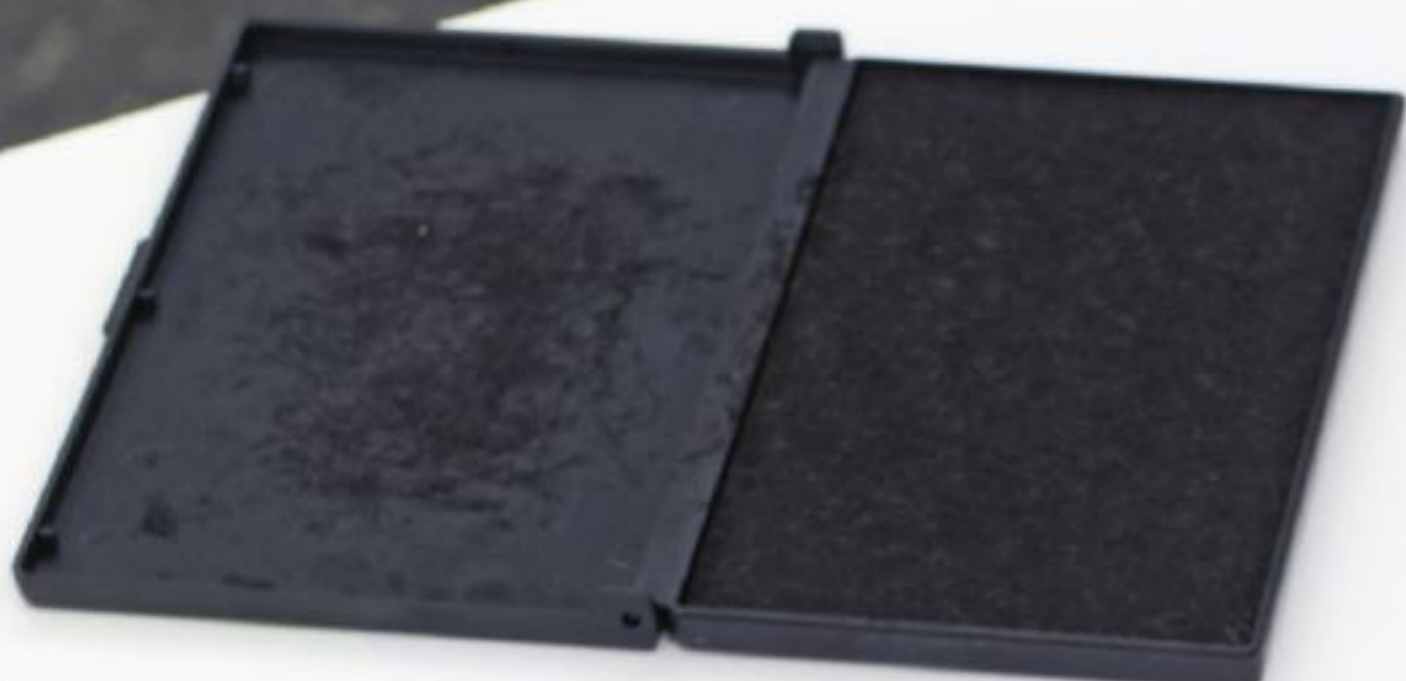
*La estética vende, la ética derrocha.*

*El alma del arte habita en la firma.*

*Una firma es acción, dos firmas son transacción.*

*Adquisición es cultura.*

El séptimo pedestal tiene una ranura, sobre él hay un sello de goma y una almohadilla. El observador puede tomar una de las hojas y —tras introducir una suma mínima por la ranura— estampar allí la firma del artista. Como la firma siempre será impresa de modo individual y manual, cada hoja se convierte en una obra única. Luis Camnitzer reanima así la discusión sobre la relación del artista con el mercado del arte.



ÄSTHETIK VERKAUFT,  
ETHIK VERSCHWENDET.

*Intendant*



CHF 1.—







*Plusvalía*, 1979  
[Added Value]  
Wool glove, ink, pencil,  
and felt pen on  
paper, glass, and wood  
36.2 × 46.3 × 4.5 cm

The art market is interested in the appreciation of artistic value, a circumstance Camnitzer addresses with a project made in Colombia entitled *Plusvalía*. A wooden box contains a simple wool glove, for which the artist paid 150 pesos, as well as a letter to some leading Colombian colleagues, in which Camnitzer explains the glove's appreciation in value and documents its price of 209,834 US dollars. His calculation is a function of the fact that the glove has been worn by several artists, who have entered their estimated price for such contact—assessed in terms of their presumed market value—next to their signature in the list appended.

El mercado está interesado en que el arte aumente su valor. A esta circunstancia se refiere Camnitzer con un proyecto desarrollado en Colombia que él mismo documentó bajo el título *Plusvalía*: en una caja de madera hay un guante de lana que el artista adquirió por 150 pesos, y un documento —una carta a colegas colombianos prestigiosos— en el que se justifica el aumento del valor de ese guante y se explica por qué ahora vale 209.834 dólares. Para Camnitzer, el aumento se produce porque el guante fue usado sucesivamente por diferentes artistas. En una lista adjunta a la carta, éstos pusieron, además de su firma, el precio de su contacto con el guante, de acuerdo a lo que ellos estimaban que era su valor en el mercado.



Bogotá, Enero 10 de 1975

Estimado colega :

Adjunto a la presente encontrará usted un guante. El valor de adquisición ha sido 150 pesos. Agradeceré si usted se pusiera este guante y luego de su uso, firmara al lado de su nombre al final de esta carta.

Como todas las cosas en el mercado del arte, el valor del guante aumentará gracias al contacto con la mano del artista. Al final de esta carta también encontrará usted una columna en la que le solicito que escriba el aumento de valor que haya que agregar al guante gracias a su contacto. La estimación de este valor, dentro de márgenes realistas, deberá tener cierta relación con la cotización de su obra en el mercado.

La suma de los valores agregados por usted y los demás colegas de la lista, junto con los otros gastos de la obra, determinará el precio final del guante.

En caso que el guante sea vendido, previo ajustes por porcentajes correspondientes a la comisión para la Galería, - le haré llegar a usted el dinero correspondiente al valor por usted estimado.

Agradeciéndole su colaboración, saludo a usted muy atentamente,

*Luis Carrizosa*  
LUIS CARRIZOSA

JIM AMARAL	<i>Amal</i>	\$ 100.00
OLGA AMARAL	<i>Olga Amal</i>	\$ 2.000.000
FELISA BURSETTYN	<i>Felisa Busetty</i>	\$ 170.00
JUAN CARDENAS	<i>Juan Cardenas</i>	\$ 155.3
SANTIAGO CARDENAS	<i>Santiago Cardenas</i>	100.000
BEATRIZ GONZALEZ	<i>Beatriz Gonzalez</i>	U.S. 100.00
ENRIQUE GRAU	<i>Enrique Grau</i>	\$ 1.150
ANA MERCEDES HOYOS	<i>Ana Mercedes Hoyos</i>	\$ 2.000
EDGAR NEGRET	<i>Edgar Negret</i>	Humano
EDUARDO RAMIREZ	<i>Eduardo Ramirez</i>	\$ 750
CARLOS ROJAS	<i>Carlos Rojas</i>	
	Gastos materiales	\$ 750
	TOTAL	\$ 209.834

*Pintura mural original,*  
1972/2010  
[Original Wall Painting]  
Gray paint, pencil  
on wall, invoice  
Dimensions variable

Camnitzer first created his installation *Pintura mural original* in 1972. He had a professional housepainter paint a particular section of gallery wall and affix his invoice to it. Camnitzer himself painted an equally sized surface within sight of that of the housepainter's, and rendered a full account of all information pertaining to the work, its material, his signature, and the gallery's commission. This unmediated encounter highlights the artist's economic role and subjects his or her aura and social significance to critical analysis.

Camnitzer realizó la instalación *Pintura mural original* por primera vez en 1972. Hizo que un pintor de paredes pintara un sector de una pared de la galería y después pegara su factura. Mientras tanto el artista pintó un fragmento de muro de igual tamaño, y escribió sobre la pared los valores de mano de obra, material, firma y comisión de galería. A través de esa contraposición directa, el papel del artista es visto a luz del aspecto económico, cuestionando su aura y su significación social.





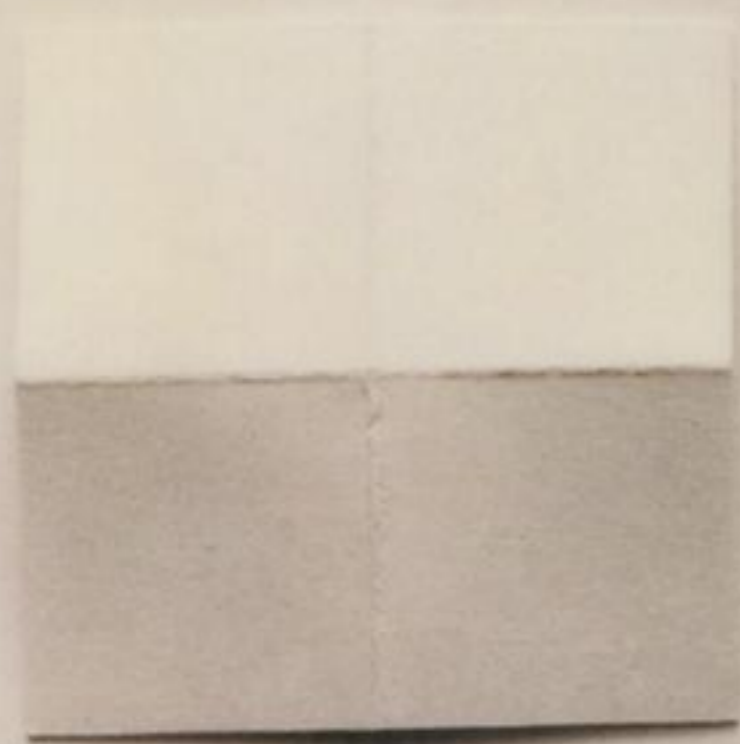


Small white label with illegible text, possibly a name tag or a small sign.

ORIGINAL MURAL PAINTING

SURFACI 2017 ANAT  
MANTIMANI 2017 AN  
LAKHMI 2017 AN  
LAKHMI 2017 AN  
LAKHMI 2017 AN  
LAKHMI 2017 AN  
LAKHMI 2017 AN  
LAKHMI 2017 AN  
LAKHMI 2017 AN  
LAKHMI 2017 AN

*LAKHMI*  
LAKHMI



The drawing



The painting.



The sculpture.

The photograph.

*The Photograph,*  
1981  
[La fotografía]  
Black pen and  
b/w photograph,  
laminated  
28.2 x 35.4 cm

*Fake Etching*,  
1973–1975  
[Aguafuerte falso]  
Embossing and rubber  
stamp on paper  
Sheet: 76.4 × 56.4 cm  
Plate: 29.9 × 25 cm

Is *Fake Etching* in fact a “counterfeit etching”? Despite the seemingly straightforward nature of the eponymous, rubber-stamped inscription, the crux to which Camnitzer alludes in *Fake Etching* is complex: just because it leads the viewer down the garden path does not make *Fake Etching* a fake. As an authentic piece of printmaking done by Camnitzer, it meets such classical criteria as intellectual originality and technical skill.

¿*Fake Etching* es realmente un “aguafuerte falsificado”? La escritura cursiva que da título a la obra es un estampado de sello de goma. A pesar de la supuesta univocidad del título, la problemática a la que alude Camnitzer en *Fake Etching* es compleja. Aunque este trabajo atraiga al observador por medio de una pista falsa, no por eso se vuelve una falsificación. En tanto grabado original realizado por el artista, cumple con las condiciones clásicas de originalidad y de capacidad técnica.

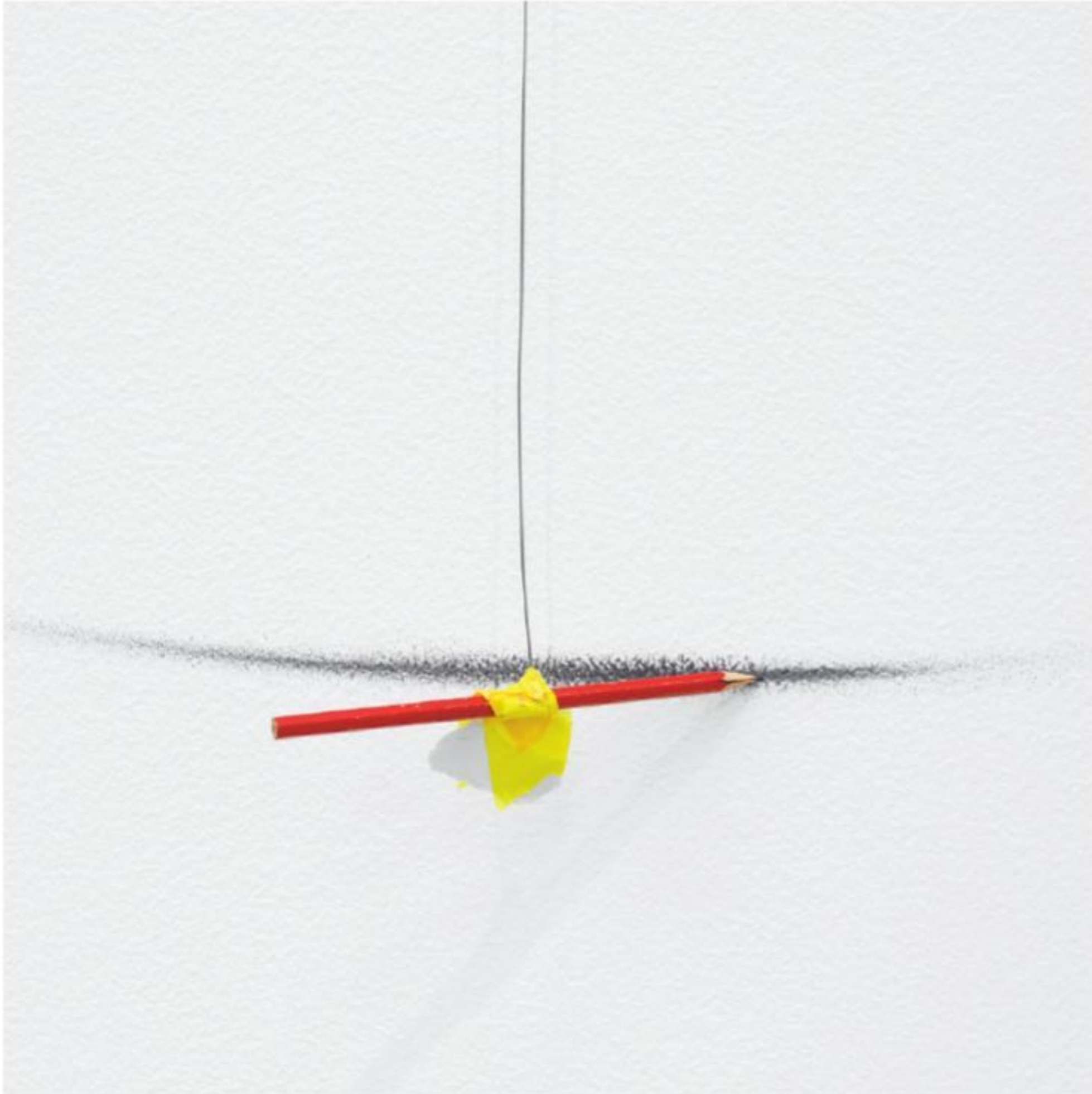
fake etching

1/30

W. P. A. R.







*Portrait of the Artist,*  
1991/2010  
[Retrato del artista]  
Fan, thread, and pencil  
Dimensions variable  
Collection of the artist

*Pintura bajo hipnosis*, 1980  
[Painting Under Hypnosis]  
8 photographs and  
10 texts on paper,  
laminated  
Overall approx.  
112.5 × 109 cm

*Pintura bajo hipnosis* is Camnitzer's attempt to produce a painting without an artist. Imagining canvas, pigment, brush, arm, hand, and frame as members of a team capable of making independent decisions on all matters relevant to the creation of a painting, he engaged the services of a hypnotist, to whom he presented a list with questions for the individual "team mates." Camnitzer, transformed under hypnosis into one "member" after another, then answered the questions posed by the hypnotist to produce each section of the painting in turn. The procedure was repeated until the picture was complete. Camnitzer considered the process a means to democratizing his materials and implements, and to subjecting the "authoritarian" role of the artist to critical scrutiny.

En *Pintura bajo hipnosis* Luis Camnitzer intenta crear una pintura sin artista. Se imagina que lienzo, pigmento, pincel, mano y marco son miembros de un equipo, y que ellos son los que toman las decisiones necesarias para que surja una obra. Camnitzer acudió a un hipnotizador y le dio una lista con preguntas que él debía hacer a cada uno de los "integrantes del equipo". Bajo hipnosis, Camnitzer se convirtió en cada uno de los "miembros", respondió las preguntas y produjo cada vez la correspondiente parte de la pintura. El proceso se repitió hasta que el cuadro estuvo terminado. Con esto, el artista vio una posibilidad de democratizar los materiales y herramientas, y de revelar de manera crítica el papel "autoritario" del artista respecto al objeto.






*Landscape  
as an Attitude,*  
1979

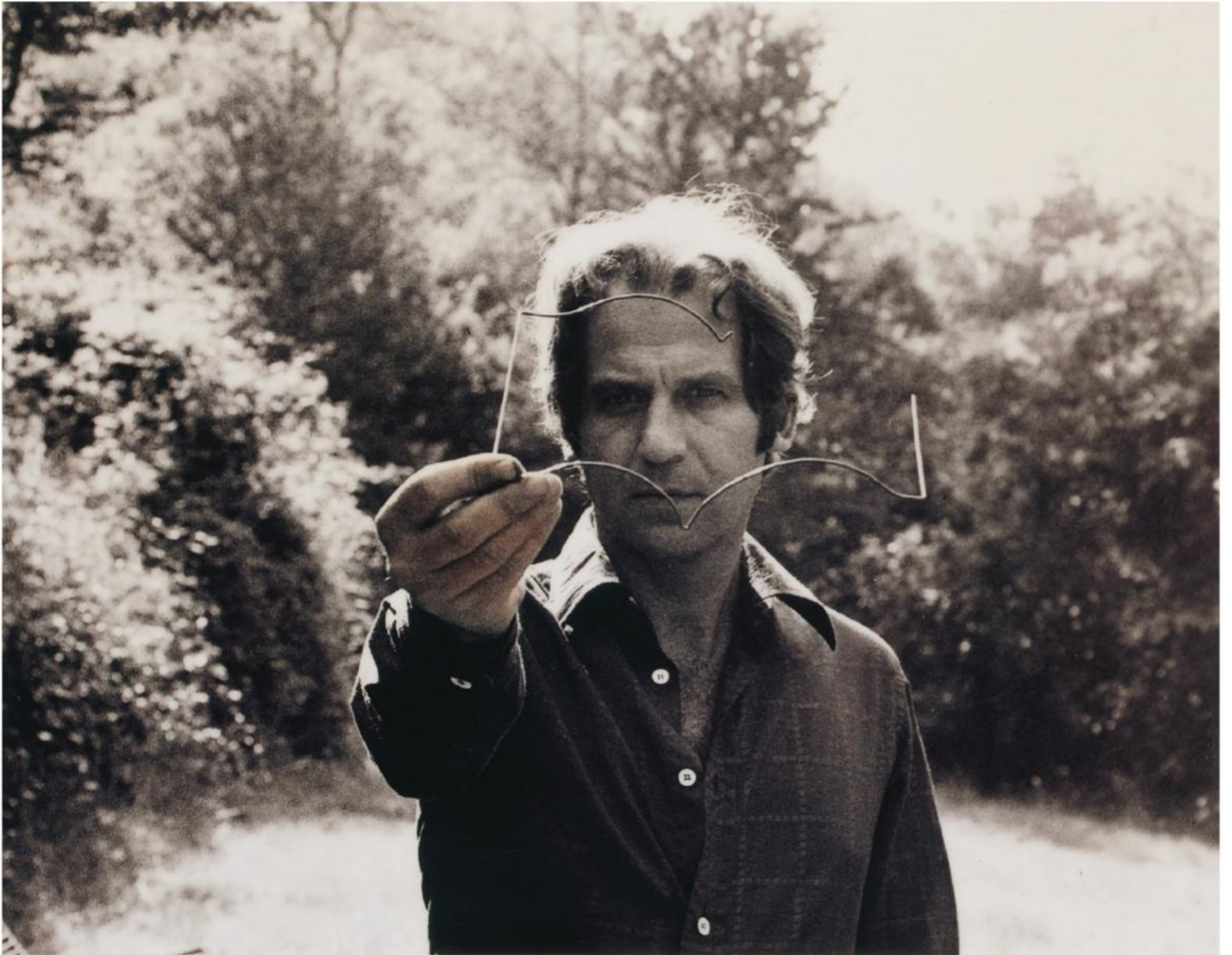
[El paisaje  
como actitud]  
B/w photograph,  
laminated  
28.1 x 35.5 cm

131

*Fragment of  
a Cloud, 1967*  
[Fragmento de  
una nube]  
Black spray paint  
on cotton wool  
and acrylic glass  
35 x 50.3 x 1 cm



**FRAGMENT  
OF A  
CLOUD**

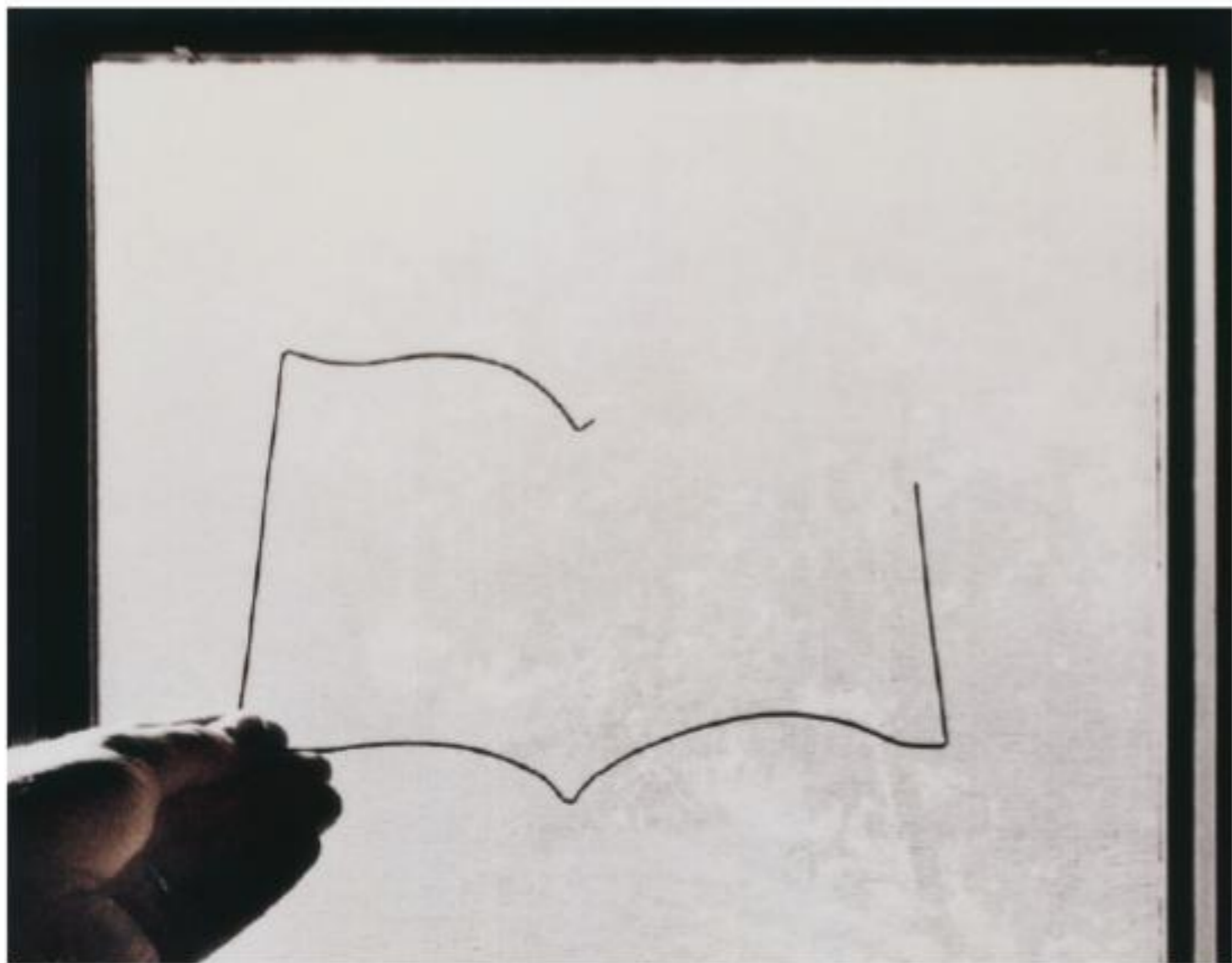






*The Book  
of Holes, 1977*  
[El libro de los  
huecos]  
Series of three  
b/w photographs,  
laminated  
28.1 x 35.9 cm each

135



*The Shadow  
of the Horizon,*  
1976/1983  
[La sombra  
del horizonte]  
Four-color  
photoetching  
Sheet: 74.2 x 54.4 cm  
Plate: 25 x 30 cm

*The Invention  
of Rain,* 1981  
[La invención de  
la lluvia]  
Photoetching  
Sheet: 76 x 56.5 cm  
Plate: 32 x 24 cm

*The Discovery  
of Geometry,* 1981  
[El descubrimiento  
de la geometría]  
Photoetching  
Sheet: 76 x 56.7 cm  
Plate: 32 x 24.5 cm



The shadow of the horizon.



The invention of rain.

10/50

W. C. C. C.



*The discovery of geometry.*

2/10 — *infant*

*Hommage to  
Duchamp*, 1980  
[Homenaje  
a Duchamp]

Collage  
25 x 20 cm

Photoetching  
Sheet: 70.2 x 50 cm  
Plate: 30 x 22.2 cm

In 1919 Marcel Duchamp caused a scandal by drawing a beard and moustache on a cheap postcard reproduction of Leonardo da Vinci's *Mona Lisa* (1502–1503) and entitling the pastiche *L.H.O.O.Q.*, an acronym whose French pronunciation has a salacious homophone (“She’s a hot piece of ass”). For his *Hommage to Duchamp*, Camnitzer spliced a photo of the aging artist with a markedly asymmetrical smile into a reproduction of the *Mona Lisa*, and then used the collage as the basis for a photoetching of the same name, whose subversive nature is only apparent at second glance. Its technique and tonality lend the piece the look of a traditional artwork, and give viewers the impression they have been cast back in the annals of art history.

En 1919 Marcel Duchamp desencadenó una ola de indignación: en una tarjeta postal de la famosa *Mona Lisa* (1502–1503) dibujó un bigote y una perilla, y le dio al conjunto el título *L.H.O.O.Q.*, un acrónimo cuya pronunciación francesa remite a una picante frase homófona (“Ella tiene el culo caliente”). Para el fotomontaje *Hommage to Duchamp*, Camnitzer escogió una foto en la que un Duchamp entrado en años muestra una sonrisa llamativamente asimétrica, y luego insertó con precisión ese rostro en una reproducción de la *Mona Lisa*. Este collage, a su vez, constituye la base del fotograbado *Hommage to Duchamp*, obra en que lo subversivo de la combinación se manifiesta, en verdad, sólo tras una observación atenta. La hechura y tonalidad transmiten la impresión de una obra de otros tiempos y transportan imaginariamente al observador a épocas pasadas de la historia del arte.



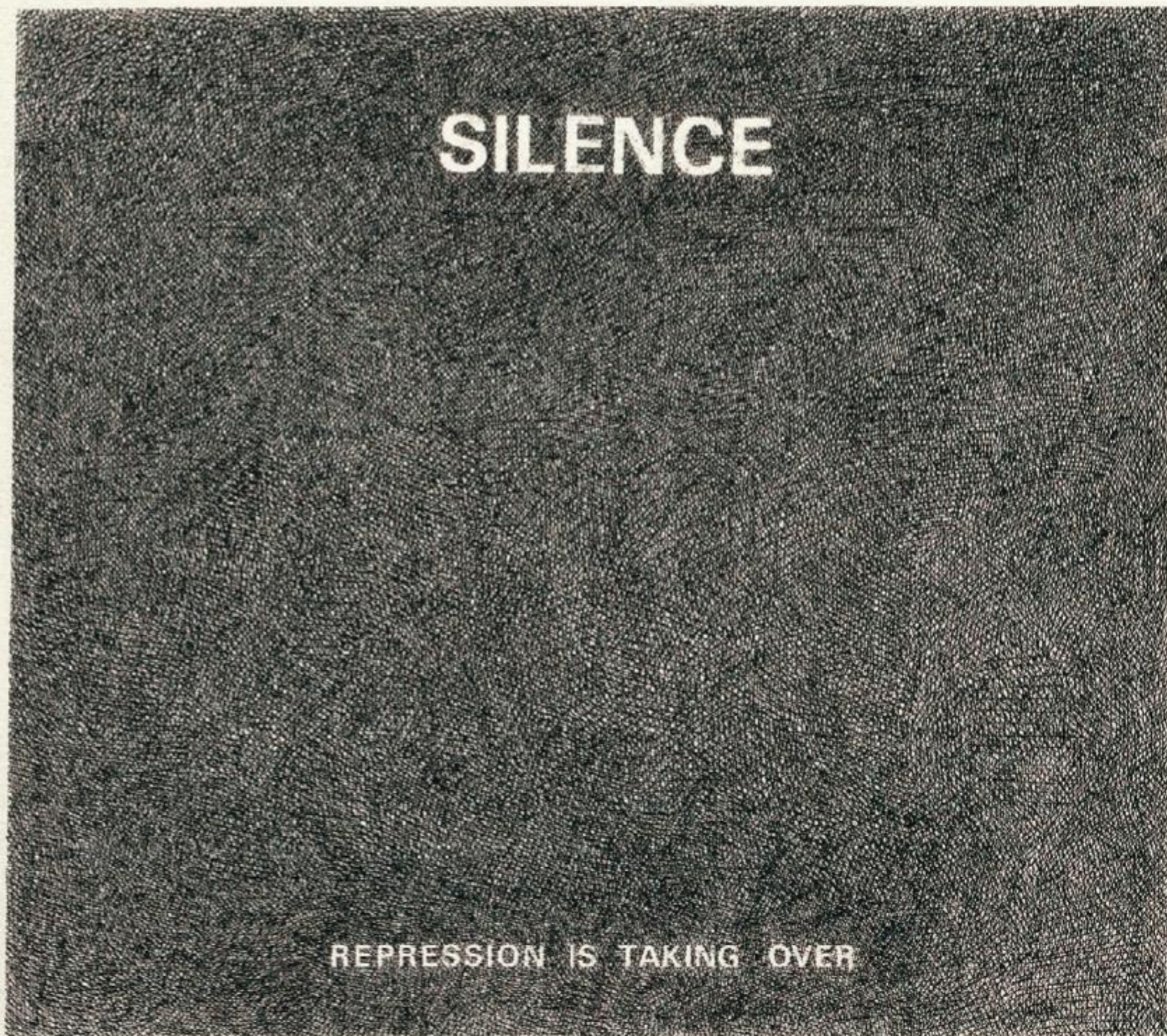


Hommage to Duchamp.

a.p.

1900

*Silence / Repression,*  
1976  
[Silencio / Represión]  
Black ink on paper  
49.8 x 70 cm





# REPRESSION

SILENCE IS TAKING OVER

*W. S. 1976*

144

*First, Second,  
Third Degree Burn,*  
1970

[Quemadura de primer,  
segundo y tercer grado]

Triptych

Stenciled burn on paper

76.4 x 70.3 cm each

FIRST  
DEGREE  
BURN

145

1/50

W. J. Porter

SECOND  
DEGREE  
BURN

1/50

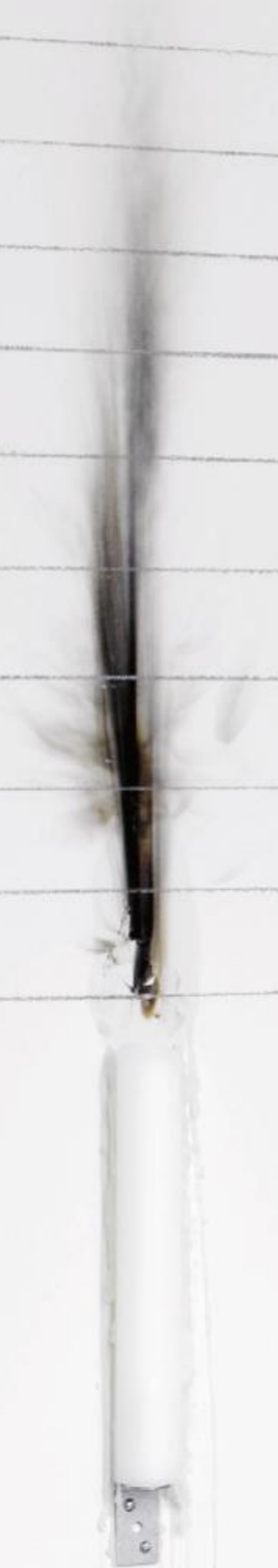
*M. D. White*

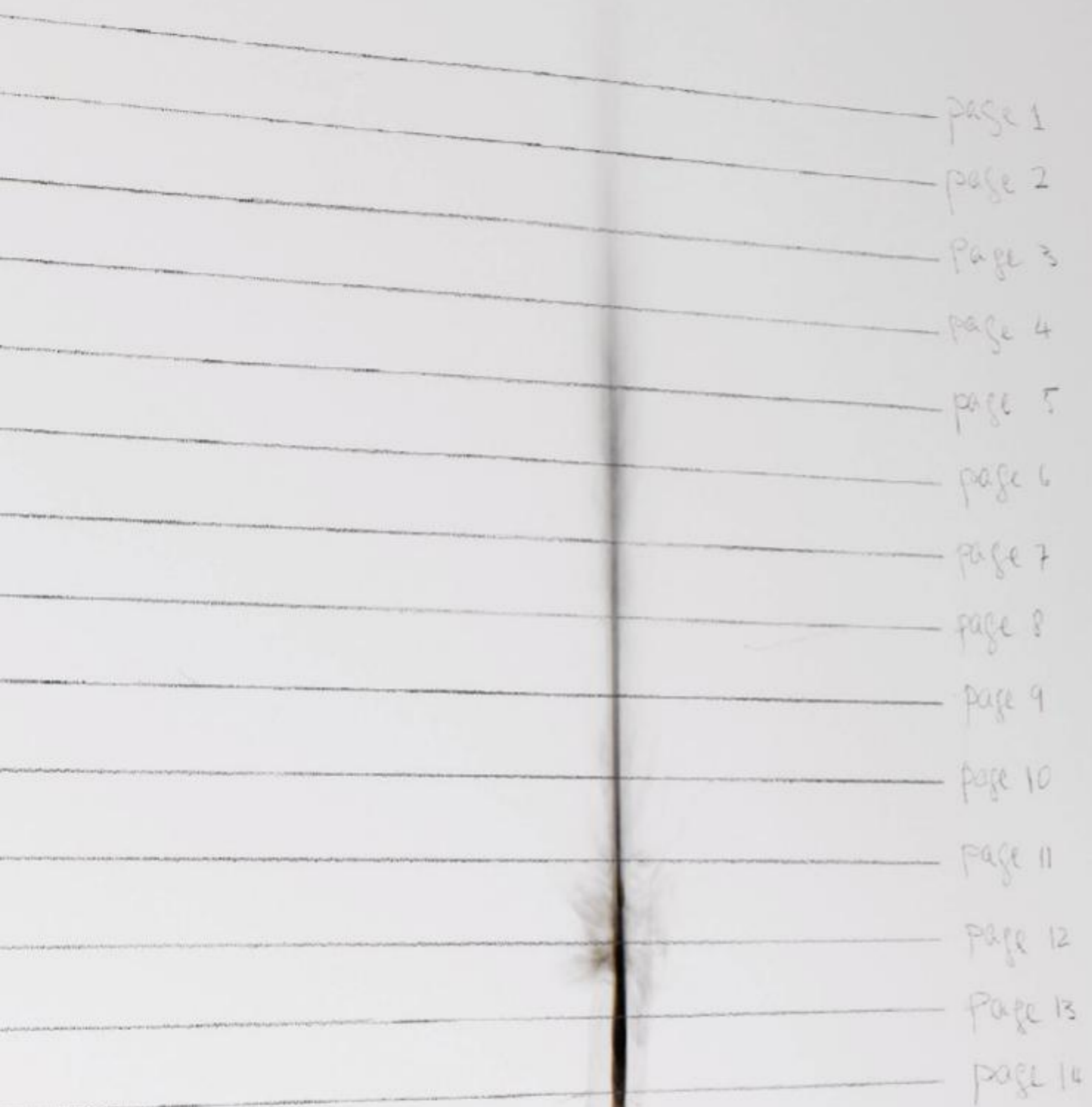
THIRD  
DURN  
BURN

147

1/50

W. Campbell





*The Book of Time,*  
1979/2010  
[El libro del tiempo]  
Candles and pencil on wall  
Overall approx.  
91.5 x 197 x 3.5 cm  
Collection of the artist

150

*Las memorias  
del agua*, 1998

[The Memoirs  
of Water]

Book and polyester

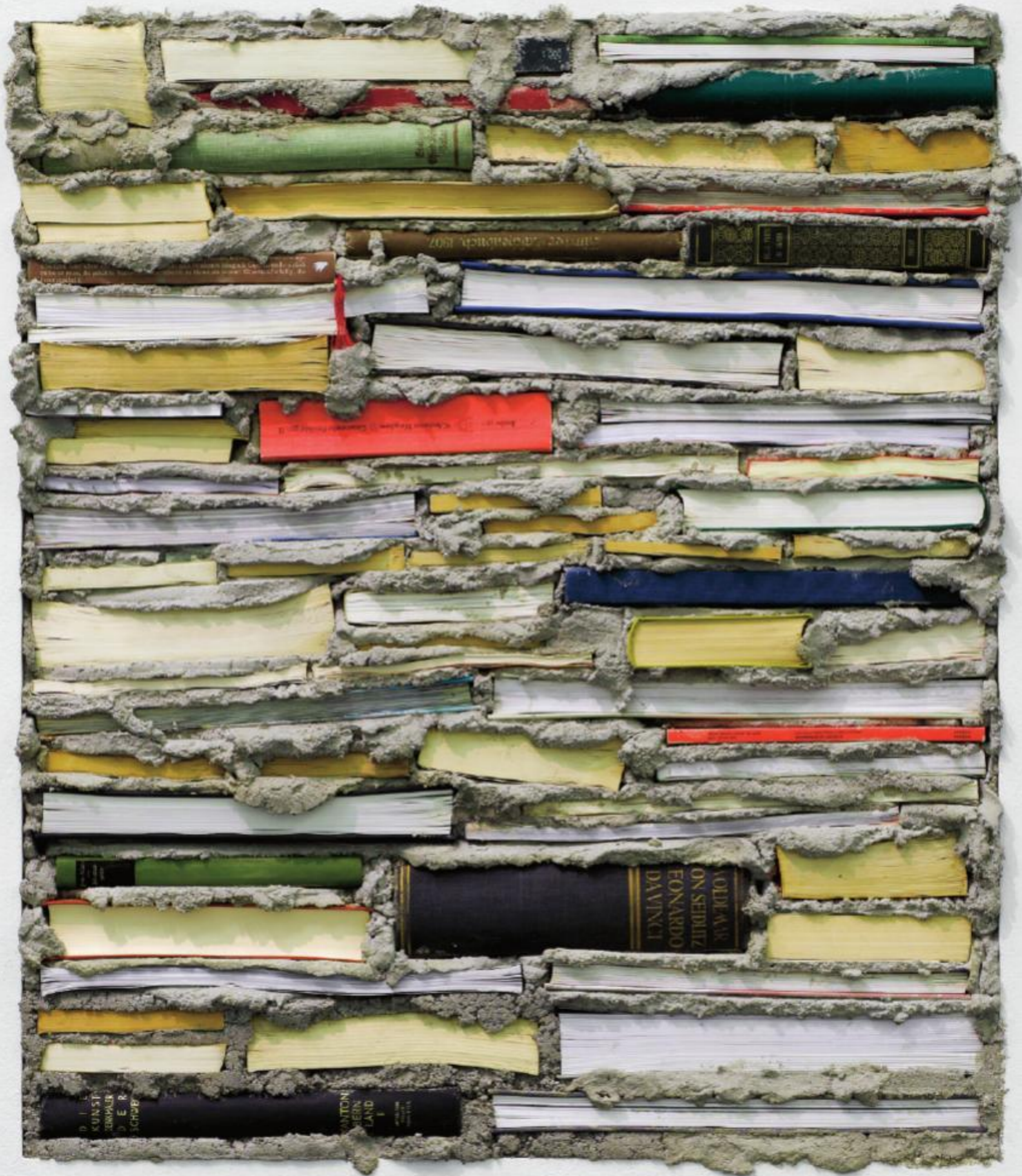
3.4 × 24.2 × 18 cm



LUIS CAMNITZER

LAS MEMORIAS  
DEL  
AGUA

MCMXCVIII



*Fenster,*  
2001–2002/2010  
[Ventana, Window]  
Books and concrete  
70 x 60 cm

153

*El viaje*, 1991 (detail)  
[The Journey]  
Engraved knives and  
Christmas ornaments  
Overall approx.  
13 × 176 × 30 cm

The title of the wall installation *El viaje* refers to the Atlantic voyages of Christopher Columbus, on which he set in motion the discovery of America and thus changed the continent forever. Camnitzer has etched the name of each of the three ships—the Niña, the Pinta and the Santa María—in which Columbus set sail in 1492 into each of three knife-blades projecting menacingly from the wall (for complete installation see next double page). The blades are also decorated along the side with shiny Christmas ornaments, an allusion to Christianity. With his ominous montage of beauty on the knife's edge, Camnitzer has created a striking portrait of force and violence.

La instalación mural *El viaje* remite a los viajes de Cristóbal Colón que llevaron al descubrimiento de América y transformaron el continente para siempre. Sobre tres hojas de cuchillo, Camnitzer grabó los nombres de los tres barcos—Santa María, La Pinta y La Niña— con los que el marino partió en 1492. Amenazadoras, las hojas sobresalen de la pared y están adornadas con brillantes bolas de árbol de Navidad en alusión al Cristianismo (para la instalación completa véase la próxima página doble). A partir del brillo espléndido y la amenaza tajante, Camnitzer forja una imagen incisiva sobre el poder y la violencia.







GRADE

GRADE

GRADE

GRADE  
GRADE  
GRADE

GRADE

GRADE

GRADE

GRADE

GRADE

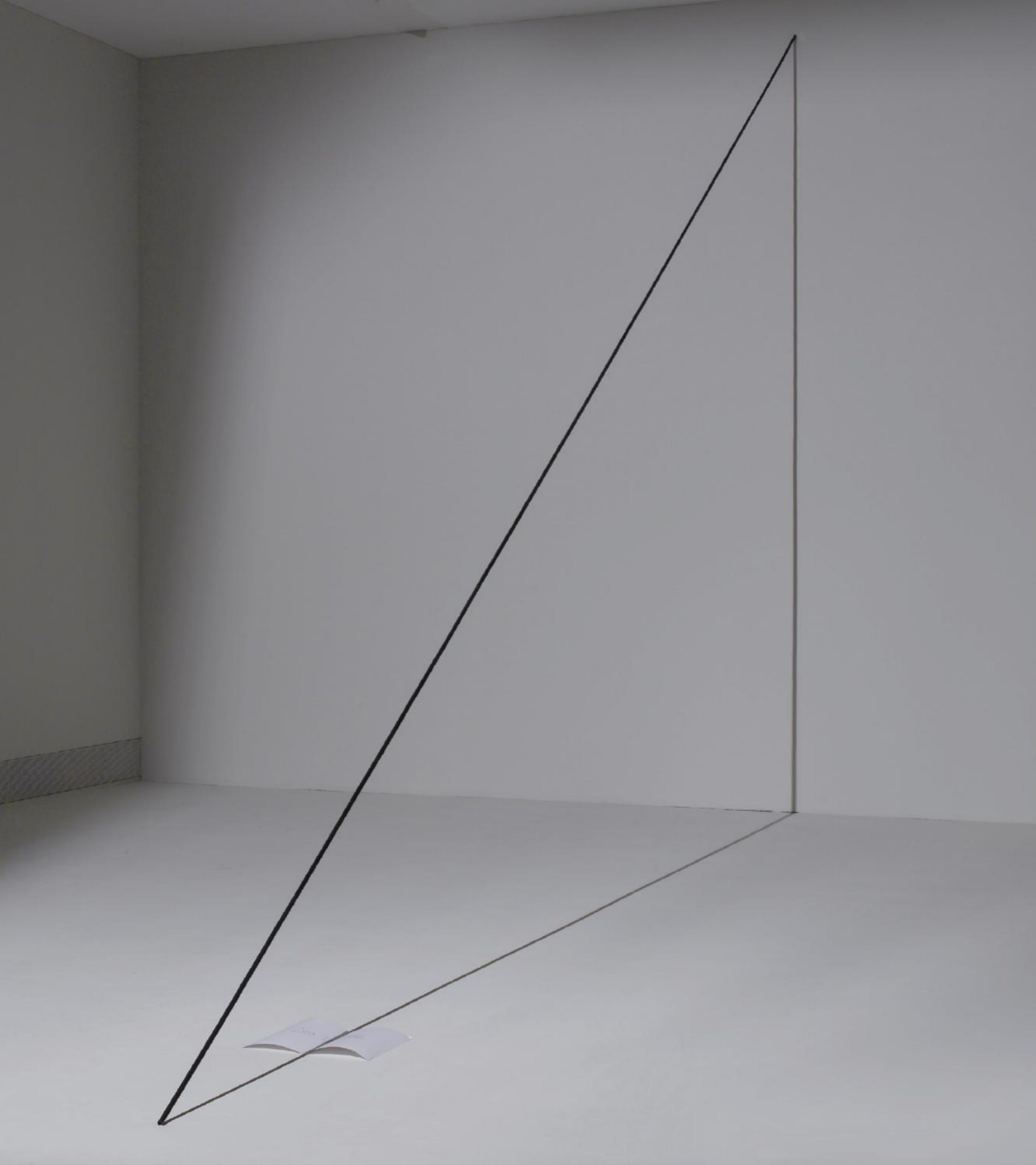
GRADE

*The Optics Lesson,*  
1981/2010  
[La lección de óptica]  
Candle, light bulb,  
lens, and pencil on wall  
Dimensions variable  
Collection of the artist









*Die Falle*, 1994/2010  
[La trampa, The Trap]  
Rubber band and spotlight  
Dimensions variable  
Collection of the artist

*Compass*, 2003  
[Brújula]  
Inkjet print  
100.1 × 90.5 cm





# The Gracián- Cervantes Impulse

Luis Camnitzer's Pedagogical Paradigm  
Michael Glasmeier

165

# Bajo el impulso de Gracián y Cervantes

Acerca del modelo pedagógico de Luis Camnitzer  
Michael Glasmeier

Art schools and universities of the arts are at present under increasing pressure. It is as if capitalism's various bureaucracies cannot tolerate the existence of a realm beyond the reaches of hegemony, apparently unchanneled, intent on keeping to its unruly—indeed, by its own account non-teleological—path, and thus clearly in need of regulation, structure, and planning. These bureaucracies feel duty-bound to put an end to such ostensibly useless faffing about, shooting the shit or “sitting around,” as artist and writer Thomas Kapielski puts it,<sup>1</sup> and are itching to subject it to a system of generally binding criteria capable of review. A further source of pressure is the art industry itself, whose star system and associated market confront students with an apparently impossible choice between participation and rejection. A corollary to this pressure is isolation, which in turn transforms students into lone wolves and initially obviates the development of groups, since the 1950s a common and successful phenomenon not only in the art world of the west. Now it's all about finding the right niche market for one's work, itself shaped in accordance with the edict of “marketability,” which calls for maximum speed and size as well as unconditional contemporaneity.

A further pressure arises from an art criticism or philosophical aesthetics that seems at first blush to make exceptionally sophisticated and complex demands on the work of art, which it is evidently determined to adapt as an illustration of theory: demands that tend to elide the history of art itself, drawn as they are for the most part from a terminological theater beyond the realm of aesthetic empiricism and anchored in the scriptures of the Great Thinkers. With its corresponding dramatis personae and apocalyptic staging grounds (including “camps,” “regimes,” “evidence,” and “revisions”), commentary on art has eschewed its exegetic function and intimidates art students rather than enlightening them.<sup>2</sup> Depending on country and region, the list of such modes of pressure could be continued, to say nothing of the reprisals against art schools typical of dictatorships. Generally bewildering, however, is the self-sufficiency with which occidental art seems to have positioned itself since the 1980s, in a field staked out by spectacle, market, and museum. Nevertheless, on closer inspection there are growing signs of evolution. In the Balkans, in Turkey, Korea, and other peripheral countries, a movement is currently developing that draws on strategies of the western art world from a radically political, unorthodox position

En estos días las escuelas superiores de arte y las academias sufren múltiples presiones. Al parecer, las burocracias del capitalismo no toleran que exista allí un espacio libre que no ha sido encauzado y que pretende afirmarse con indocilidad o, lo que es peor, sin objetivos claros. Esto significa que este espacio requiere ser regulado, estructurado y sujeto a planes. Debe ponerse fin a ese hacer sin sentido, a ese parloteo o, como lo llama el artista y escritor Thomas Kapielski,<sup>1</sup> ese “quedarse de brazos cruzados” que, por lo visto, no conduce a nada. Hay que someterlo a controles de rendimiento obligatorios para todos y cuyos contenidos estén sistematizados de tal modo, que permitan la evaluación.

También ejerce presión el negocio del arte, que con su sistema de estrellato y el correspondiente mercado, lleva al estudiantado a una situación sin salida en la que debe optar entre la participación o el rechazo. Ello trae consigo un aislamiento que convierte a los estudiantes en luchadores solitarios y excluye de plano la formación de grupos, una práctica frecuente desde los años cincuenta, que demostró ser exitosa no sólo en el arte occidental. Para que la obra propia tenga validez en el mercado es preciso buscar un nicho lo más rápido posible, con el formato más grande, y orientándose siempre e incondicionalmente hacia la contemporaneidad.

Otra presión proviene de cierta crítica de arte o estética filosófica que a primera vista parece plantear a la obra de arte exigencias avanzadas y complejas, y que —a decir verdad— hace de la obra una ilustración de la teoría. Esas exigencias niegan, en su mayoría, la historia del arte y derivan de un circo teórico que, más allá de las experiencias estéticas, se ha levantado a partir de los escritos de los maestros pensadores. Con ese circo apocalíptico de “campos”, “regímenes”, “evidencias”, “revisiones”, etcétera, el comentario del arte se ha despojado de su antigua función especificadora, y termina siendo para los alumnos más intimidante que iluminador.<sup>2</sup>

Se podrían enumerar otros mecanismos de presión según países y regiones, por no hablar de las represalias que las dictaduras suelen tomar contra las escuelas superiores de arte. Pero lo que en conjunto resulta sorprendente es la autosuficiencia con que aparentemente el mundo del arte ha encontrado su lugar entre el espectáculo, el mercado y el museo. De todas maneras, si observamos con mayor atención, advertiremos que se multiplican los signos de una transformación. En los Balcanes, en Turquía, en Corea y en otros países periféricos está surgiendo un arte que recurre sin ortodoxia y de modo radical y político a estrategias que posibilitan enunciados sobre experiencias



to revitalize a discourse about essential experiences of reality independent of market mechanisms and fashionable theories.<sup>3</sup> This turn is entirely comparable with that undergone by Latin American art since the 1960s, which Luis Camnitzer, participant observer, meticulously details in his *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*.<sup>4</sup>

The book offers its share of surprises. The first of these consists in the fact that its author, an artist, has written a history of art that expands its object, the western concept of Conceptual Art, both historically and fundamentally. The intention is clearly to fill the gap left by a unilateral positioning of art theory; in which resolve Camnitzer joins forces with Emmett Williams, Dieter Roth, and Tomas Schmit, as well as with Barnett Newman, Ad Reinhardt, Bridget Riley, and Alexander Roob, all of whom have similarly undertaken to explain their position not only in the form of manifestos (“We want...”) but as a function of their own place within the purview of art history (“We are...”). I am myself an avowed proponent of this species of historical and analytical thought, for the simple reason that it brings to bear another tongue, a subjective language beyond the terminological theater, one invested with the same urgency as the works of art themselves as it invokes the

screeds of artists of the Renaissance and Baroque (such as Albrecht Dürer, Leon Batista Alberti, Benvenuto Cellini, Giorgio Vasari, and Andrea Pozzo) and recalls an archaic realm of cognition to which our present-day art theory was as yet unknown.<sup>5</sup> Endorsing such texts as a merely parapictorial component of the work of art, however,<sup>6</sup> as scholars are wont to do, is inadequate, given that they are a species of writing arisen from practice as such, whose trajectory takes it in essence beyond the author’s own works of art: objectivizes these works, as it were, while remaining essentially connected to them. From just such a vantage point, Camnitzer can name George Brecht or Yoko Ono as pioneers of Conceptual Art, or discover its affinities with Concrete Poetry, and thus lend a generally poetical and politicized air to the occidental severity of Conceptualism. From his Latin American perspective, he offers us a broadened notion of Conceptual Art, and restores to it a capacity for actions and strategies importantly bound up with language and reduction. What delights western art theorists in their encounter with Conceptual Art—paucity of image cohabiting with prolific textuality, an iconoclast’s dream—is relegated to the margins when viewed from Latin America. All that is theoretical or immaterial melts into air, leaving center

de realidad esenciales, independientemente del mecanismo del mercado y las teorías que ya conocemos.<sup>3</sup> Esta apertura es perfectamente equiparable a la que experimentó el arte latinoamericano a partir de los años sesenta, y que Luis Camnitzer, en cuanto participante de esa tendencia, analiza con precisión en su libro *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*.<sup>4</sup>

De este libro sorprenden varias cosas. En primer lugar debe señalarse que en esta ocasión es un artista quien escribe una historia del arte en la que no sólo se amplía el recorrido histórico de la categoría occidental de arte conceptual, sino también sus fundamentos; aquí se remedia una carencia ocasionada por las posiciones unilaterales de la ciencia del arte. En este aspecto Camnitzer se suma a Emmet Williams, Dieter Roth, Tomas Schmit, pero igualmente a Barnett Newman, Ad Reinhardt, Bridget Riley o Alexander Roob, que emprendieron intentos semejantes para explicar su posición no sólo en manifiestos (“Queremos...”), sino también en el marco de la historia del arte (“Somos...”). Soy amigo declarado de ese tipo de pensamiento histórico y analítico, justamente porque allí entra en acción otra lengua, subjetiva, superadora del circo teórico, una lengua que es imperiosa como las obras mismas y que evoca los textos de

artistas renacentistas y barrocos (Durerero, Leon Batista Alberti, Benvenuto Cellini, Giorgio Vasari o Andrea Pozzo): un espacio arcaico de pensamiento, es decir, uno en el que aún no existía la ciencia del arte en el sentido actual del término.<sup>5</sup> Tomar tales textos como mera parte parapictural<sup>6</sup> de lo obra, según le gusta hacer a la ciencia del arte, es sacar demasiado poco de ellos, porque allí cobra forma, a partir de la praxis, una escritura que va mucho más allá de las propias obras artísticas: las objetiva y, sin embargo, permanece esencialmente unida a ellas. Desde esa posición Camnitzer puede hacer que el arte conceptual empiece con George Brecht o Yoko Ono, o recurrir a la poesía concreta y contraponer así a la rigurosidad occidental del conceptualismo una rigurosidad poetizada y politizada. En cierto modo nos ofrece desde Latinoamérica un concepto ampliado de arte conceptual, que, a su vez, convierte un estilo en acciones y estrategias anudadas íntimamente al lenguaje y la reducción. Ese aspecto del conceptualismo que causa tanto regocijo a los teóricos occidentales del arte, a los pietistas iconoclastas, a saber, que allí hay poco para ver, se vuelve marginal desde la perspectiva latinoamericana. Lo teórico e inmaterial pasa a un segundo plano en beneficio del objeto, del cuerpo y de la realidad política. Así podría establecerse un lazo no meramente

stage to the object, the body, and the political real. By these lights, Conceptualism is related not only in name to Conceptism, particularly that of the Spanish Baroque, which has been discussed as a theory of the *jeu d'esprit* founded on rhetoric since Baltasar Gracián's *Agudeza y arte de ingenio* (1648) and can be located on a continuum with Marcel Duchamp, Jorge Luis Borges, Marcel Broodthaers, the artists of Fluxus, Concrete poets, Situationists, and Lettrists far more easily than with Joseph Kosuth, for example, or Sol LeWitt.<sup>7</sup> For all his courtly conditioning, Gracián's hero more closely resembles the "decipherer" (Werner Krauss) whose studious observation of the cabals and calumnies that surround him affords him the requisite *aperçus*<sup>8</sup> so that "the agent can ward off imminent defeat" (Hannes Böhringer).<sup>9</sup> This conjunction of the politics of decipherment with that delight in the fantastical, the imaginary, and the parodic typical of Cervantes (1547–1616), who served as inspiration to Borges,<sup>10</sup> comprises the basic elements of Latin American art, as well as of Camnitzer's oeuvre. This is what I call the *Gracián-Cervantes Impulse*.

This exegesis is motivated not only by the fact that Camnitzer's *Conceptualism* book suggests just such a historical expansionism, but also by the fact that the Latin American Baroque affords an object lesson in

the workings of an astonishing historical phenomenon: the transvaluation of the culture of an occupying power (the Spaniards) in spite of the most horrendous cruelty. "The salient feature of this emancipation of the subaltern subject from a hegemonic construct is as follows: far from being rejected, the Baroque paradigm is metamorphosed into the cultural stuff and vector of a fresh identity construction, which transvaluation ultimately condemns the original colonial content and agenda of that same Baroque style."<sup>11</sup> John Beverly is surely correct to identify the Baroque, in its feudal and aristocratic structure, as fundamentally anti-democratic, and opposed to the liberalism of the nineteenth century.<sup>12</sup> Nevertheless, the continued dominance of visual culture over literature well into the twentieth century must be accepted. The predominance of visual culture is a feature of Latin American identity, as is made particularly clear by Latin American literature itself: while Borges relies on the construction of pictorial space, pioneering Concrete poets Augusto and Haroldo de Campos and Décio Pignatari turn their very language into an image; indeed, in his theoretical writings, Haroldo de Campos explicitly advocates a re-assessment of the Baroque.<sup>13</sup> Stéphane Mallarmé and Ezra Pound were welcomed with open arms.

onomatopoético entre este conceptualismo y el conceptismo del Barroco español —que ya desde la aparición de *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* (1648) de Baltasar Gracián<sup>7</sup> es abordado desde una perspectiva retórica como una teoría del ingenio artificioso— y desde él puede trazarse sin esfuerzo un arco hasta Marcel Duchamp, Jorge Luis Borges, Marcel Broodthaers, los artistas de Fluxus, los poetas concretos, los situacionistas y los letristas, más que hasta Joseph Kosuth o Sol LeWitt. Pues a pesar de estar determinado por la corte, el héroe de Gracián es el "descifrador" (Werner Krauss) que merced a una atenta observación de las intrigas y tonterías extrae buenas ocurrencias<sup>8</sup> con las que "el agente resiste al amenazante avasallamiento de las circunstancias" (Hannes Böhringer).<sup>9</sup> Por último, si reconocemos el vínculo entre la política del desciframiento y aquel placer de la fantasía, la imaginación y la parodia, tal como lo encontramos en Cervantes (1547–1616), en quien Borges se inspira,<sup>10</sup> habremos reunido los elementos que constituyen la base del arte latinoamericano y las obras de Camnitzer. A esto le llamo yo el *impulso de Gracián y Cervantes*. Cuento esto porque el libro de Camnitzer sobre conceptualismo insinúa una extensión histórica parecida, pero también porque precisamente en el Barroco latinoamericano puede estudiarse el curioso fenóme-

no histórico de cómo a pesar de una violencia crudelísima la cultura de una fuerza de ocupación (los españoles) experimenta un proceso de transformación y apropiación. "Lo decisivo de este proceso en que el sujeto subalterno se separa de un poder hegemónico es que el modelo barroco no se recusa, sino que es vuelto a utilizar, y adopta la nueva función de material cultural y soporte de construcción de una nueva identidad, construcción que en su fase final rechaza por completo los contenidos e intenciones originalmente coloniales del Barroco."<sup>11</sup> Es correcto argumentar con John Beverly que el Barroco, con su estructura feudal y aristocrática, es antidemocrático por principio y hubiera resultado un obstáculo para un liberalismo como, por ejemplo, el que se dio en el siglo XIX.<sup>12</sup> Sin embargo, debe aceptarse el predominio ininterrumpido de la cultura pictórica sobre la escrita como paradigma, incluso en el siglo XX. La preeminencia de la cultura visual es un signo característico de la identidad latinoamericana. Esto puede observarse con especial claridad en la literatura: en el caso de Borges, que apuesta a la construcción de espacios visuales, o en el de los padres fundadores de la poesía concreta, Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari, quienes hacen que el lenguaje mismo se vuelva imagen. Y en sus textos teóricos, Haroldo

Of course the whole subject is a good deal more complex and requires a far more subtle and nuanced approach; and it goes without saying that national differences among the countries of Latin America must be taken into account. Yet just such an abbreviated historical foray may serve as a response to my inquiry, from a European vantage point, into the symbiosis of pronounced visibility and “sharp-witted” rhetoric in the works of Latin American Conceptualists. And with that I come to the next of the surprises in Camnitzer’s book: its subtitle, *Didactics of Liberation*. Camnitzer is able to combine these two concepts, at first glance diametrically opposed, by referring to the struggle for emancipation waged by the Tupamaros, a struggle that also had an aesthetico-pedagogical aspect, and to Simón Rodríguez (1769–1854), the Venezuelan educationalist, philosopher, and utopian Socialist who in a series of publications sketched a theory of pedagogy that remains to this day revolutionary. In 1797 he was compelled to leave Venezuela for political reasons for an emigrant’s life in the USA and Europe before returning to Latin America in 1824 to take up the post of “Director for Pedagogy, Science and Culture” in the Bolivian Republic. What fascinates Camnitzer is the fact that Rodríguez included a visual element in his writing, and thus anticipated

Mallarmé and Concrete poetry.<sup>14</sup> In other words, for Camnitzer, the common thread connecting the Tupamaros and Rodríguez, which furnishes the basis of Latin American Conceptualism, is a political orientation that is at once an affiliation with the visual and the pedagogical. In this expanded sense, “didactics of liberation” may be seen to provide the fundamental condition not only for a model of pedagogy, but for art in general.

In recent years, and in a series of texts, Camnitzer has returned time and again to educational issues, and in 2008 co-convened the “1st International Meeting on Education, Art and Functional Illiteracy” in Rio de Janeiro.<sup>15</sup> In principle he is concerned with the recognition of multilingualism, dialect, and orality, the equality of literary and visual education, and the possibilities offered by creativity for the re-orientation of pedagogy away from mere learning and the bare appropriation of knowledge and skill. As he describes it, Camnitzer’s pedagogical ideal serves for more than simply training in the arts: he calls for an education “that first makes the subject aware of the personal need for literacy and then identifies the coding system already in use, so that they may be used as a reference; one that proceeds to activate translation processes as a primary tool for entering new codes;

de Campos pugna precisamente por una revalorización del Barroco.<sup>13</sup> En este campo pudieron ser recibidos con los brazos abiertos Stéphane Mallarmé y Ezra Pound.

Por supuesto, todo esto merece un abordaje más complejo, y que tenga en cuenta los matices, y naturalmente hay que considerar las diferencias entre los países dentro del continente latinoamericano. Sin embargo, esta abreviada apelación a la historia quizás conteste la pregunta que he formulado en Europa acerca de la marcada visibilidad y la “aguda” retórica que habitan las obras de los conceptualistas latinoamericanos. Y así llego a la segunda sorpresa que nos depara el libro de Camnitzer: el título, *Didáctica de la liberación*. Camnitzer puede unir ambos conceptos, en principio opuestos, porque se remite de un lado a la lucha de los Tupamaros, una lucha que también era estético-pedagógica, y, de otro, a Simón Rodríguez (1769–1854), el pedagogo, filósofo, socialista utópico venezolano, quien en numerosos escritos desarrolló una pedagogía hasta hoy revolucionaria. En 1797 Simón Rodríguez tuvo que abandonar Venezuela por motivos políticos y vivió en Estados Unidos y en Europa hasta que en 1824 fue nombrado Director de Enseñanza Pública, Ciencias Físicas, Matemáticas y de Artes de la República Boliviana. Lo fascinante para

Camnitzer es que en sus textos Rodríguez también procedió de modo visual, anticipándose a Mallarmé y a la poesía concreta.<sup>14</sup> Lo que según Camnitzer une a los Tupamaros con Rodríguez, y que de algún modo deviene la base del conceptualismo latinoamericano, es esa orientación hacia lo político, orientación que enlaza lo visual con lo pedagógico. En este sentido, la “didáctica de la liberación” puede convertirse en condición previa no sólo de un modelo pedagógico, sino del arte en su conjunto.

En los últimos años Camnitzer ha venido expresando mediante diversos textos su opinión sobre cuestiones pedagógicas, y más recientemente, en 2008, participó en la organización en Río de Janeiro del Primer Encuentro Internacional de Educación, Arte y Analfabetismo Funcional.<sup>15</sup> Su interés se centra en el reconocimiento del plurilingüismo, de los dialectos, de la oralidad; en la igualdad de la formación literaria y la visual, y en las oportunidades que brinda la creatividad para oponerse a una corriente pedagógica que privilegia el aprendizaje puro y la mera apropiación de saberes y oficios. Camnitzer describe sus criterios pedagógicos ideales, no sólo para el campo de la educación artística, del siguiente modo: “Una [educación] que en primer lugar haga que el sujeto se vuelva consciente de su necesidad de saber leer y escribir,

one that, from the very beginning, fosters the ability to record knowledge, to make unexpected connections that present rather than *re-present*. In other words, we need a pedagogy that includes speculation, analysis, and subversion of conventions, one that addresses literacy in the way any good art education addresses art. This means putting literacy into the context of art. By forcing art to focus on these things, in turn, the art empire itself will also be enriched.”<sup>16</sup>

In this way, emancipation is built into Camnitzer’s pedagogy, and speculation, analysis, and subversion are integrated as motors with equal rights; and the three pressures exerted on art schools at the moment, as I mentioned at the outset, might in this way be undermined or countered, by virtue of the constant fluctuation between education and creativity, “boundaries” and transgression, doing and thinking, learning and acting.<sup>17</sup> Fooling around, therefore, the space of creativity, must be powered with disparate intellectual fuels from the realms of literature, music, philosophy, politics, and the economy, if the concept of art, and with it art’s range of contents and strategies, is to be expanded across the spectrum. Thus nourished, bureaucracy would allow itself to be subversively circumvented, left to its own devices

in the face of the difficulty of sublimating mental freedom.<sup>18</sup>

Such training would make it possible to counter the commercialization of art with poetification and politicization, since those moments in which art rubs up against language and reality suspend the star system with indifference and critique. If knowledge now initiates a process of perpetual re-organization and re-drawing of borders, and if representation fades into the background, the market will initially become a secondary business, sales will be transformed into a pleasant side-effect, and commercial success can be met with “ethical cynicism” (Camnitzer)<sup>19</sup> before it corrupts the artist. For the *Gracián-Cervantes Impulse* also affects the art system and the Great Thinkers, complete with their terminological theater; or in the words of the Brazilian educationalist Paulo Freire (1921–1997), as cited by Camnitzer: “The reading of the world precedes the reading of the word.”<sup>20</sup> And this world, as it happens, also comprises the art market, and art criticism. Invoking Freire once again, Camnitzer also contends that art, like education, is in its essence communication, and that the art market has recourse to the romantic image of artists as lone wolves so as to optimize the singularity of their products. In addition, art history demonstrates that

que luego identifique los códigos en uso para que puedan ser utilizados como referencia; una educación que active el proceso de traducción en cuanto herramienta primaria para la entrada de nuevos códigos; que, desde el primer momento, estimule la capacidad de almacenar conocimiento, de establecer conexiones inesperadas, conexiones que desempeñen la función de presentar más que la de *re-presentar*. Dicho de otro modo, necesitamos una pedagogía que incluya especulación, análisis y subversión de convenciones, una pedagogía que aborde la lecto-escritura de la misma manera en que toda buena educación artística aborda el arte. Ello implica poner el alfabetismo en el contexto del arte. Si se obliga al arte a concentrarse en estas cosas, el propio reino artístico se enriquecerá”.<sup>16</sup>

Así pues, en la pedagogía de Camnitzer ya está integrada la liberación; en ella la especulación, el análisis y la subversión funcionan en igualdad de condiciones como motor. Con esto podrían ser anuladas o combatidas las presiones que he mencionado al comienzo, porque habría una oscilación constante entre instrucción y creatividad, “frontera” y cruce, hacer y pensar, aprender y actuar.<sup>17</sup> Ese hacer sin sentido —el espacio creativo— debería enriquecerse con materiales heterogéneos procedentes de la literatura, la música,

la filosofía, la política y la economía para ampliar espectralmente el concepto de arte y, consecuentemente, las estrategias y contenidos artísticos. Así entendido, el arte sería capaz de burlar la burocracia, a la que en tal caso, haga lo que haga, le resultará muy difícil encauzar la libertad de pensamiento.<sup>18</sup>

Configurado de esta manera, el arte también puede contrarrestar mediante la poetización y la politización el proceso de comercialización, pues estos momentos anulan mediante indiferencia y crítica el sistema de estrellato, siempre y cuando el arte busque el roce con el lenguaje y la realidad: si el saber señala fronteras, se reordena constantemente, y la representación pasa a un segundo plano, el mercado se volverá un asunto secundario, la venta una grata cuestión lateral, y se podrá reaccionar con un “cinismo ético” (Camnitzer),<sup>19</sup> ante el éxito comercial antes que éste corrompa al artista. El *impulso de Gracián y Cervantes* opera precisamente sobre el sistema del arte y sobre los maestros pensadores y su circo teórico. En palabras del pedagogo brasileño Paulo Freire (1921–1977), citado por Camnitzer: “La lectura del mundo precede a la lectura de la palabra”.<sup>20</sup> Y a ese mundo pertenecen también el mercado y la crítica. Siguiendo a Freire, Camnitzer señala además que el arte, igual que la educación, es esencialmente comunicación, y que el

every work of art is a palimpsest of other works of art, analogous to Gérard Genette's claim in reference to literature:<sup>21</sup> that it is a function of cultural communications, caesurae, and transformation, and thus far less heroic than commonly assumed.<sup>22</sup>

It is this very communicative flow, these historical and political dependencies that make it necessary to join Camnitzer in rethinking the "didactics of liberation," in reaping its benefit for western art and pedagogy. For me, the pivotal element here is Camnitzer's rehabilitation and updating of the concept of the poetic beyond institutional critique. For, as Rodríguez notes, "to read is to resuscitate ideas buried in paper. Each word is an epitaph."<sup>23</sup> The poetic is what lends works of art precision even as it shields them from premature appropriation and one-dimensionality. Indeed, as attested to by examples drawn from the work of Marcel Duchamp, René Magritte, and Marcel Broodthaers, among others, it fashions its own liberationist force and is itself didactical, albeit paradoxically, as it strives for multivalence, polyphony, and digression, and is oriented toward the infinite interpretations of the "decipherers." The poetic is the "Mysterium" (Jean Paulhan)<sup>24</sup> of "unexpected connections" that cannot be pinned down as it causes pictures, readymades, and installations to reverberate.

Which brings us back to the Baroque, the art of the epitaph, of rhetorical entanglements, of hyperbole in the service of visual education, of dramatization, and of iconographic adventure. I do not wish to claim that the reduced visual vocabulary of a Camnitzer or of Latin American Conceptualists in general refers directly to the bombast of the Baroque; the work of Camnitzer the emigrant, which refrains from indulgence in a specifically Latin American brand of magical realism, is too apodictic, too reductionist, too laconic to support such a thesis. And yet it is its very cognitive acuity and textuality that convince me of a latent connection to the Baroque alongside its historical affiliation, by which lights its relation of image and text is to be gauged. This relation is rhetorical in nature, since it re-evaluates the affiliations between the two systems in a manner akin to that of the Baroque study of emblems, which construes unsuspected connections among title, image, and text: "The emblematic process arises from the belief that the world in all of its phenomena is inscribed with secret messages, replete with occult allusions, with hidden—and thus discoverable—significance."<sup>25</sup> Ultimately, of course, the Baroque discipline of emblematics is also pedagogical, concerning as it does "decipherment," and hence the subversion of

retrato del artista como luchador solitario en realidad es una visión romántica a la que con gusto echa mano el mercado cuando se trata de acentuar la singularidad de la obra. Pero la historia del arte muestra que las obras, según lo ha expuesto Gérard Genette para el caso de la literatura,<sup>21</sup> son palimpsestos de obras de arte, es decir surgen a partir de procesos de transformación, de comunicaciones y quiebres culturales, en fin, de un modo decididamente menos heroico del que suele suponerse.<sup>22</sup>

Precisamente este flujo comunicativo, estas dependencias históricas y políticas tornan necesaria la tarea de repensar con Camnitzer la "didáctica de la liberación" y tornarla una vez más fructífera para el arte y la pedagogía occidentales. Considero central el hecho de que Camnitzer, más allá de la crítica institucional, rehabilite y actualice el concepto de lo poético. Pues, para decirlo en palabras de Rodríguez, "leer es resucitar ideas sepultadas en el papel. Cada palabra es un epitafio".<sup>23</sup> Y lo poético es eso que por un lado especifica la obra de arte, y por otro, la preserva de ser absorbida demasiado rápido y volverse unívoca. Como lo muestran ejemplarmente los casos de Marcel Duchamp, René Magritte o Marcel Broodthaers, lo poético engendra lo liberador y, paradójicamente, es él mismo lo didáctico, ya que tiende a la polisemia,

a la polifonía y a la digresión, posibilitando una infinidad de interpretaciones por parte de los "descifradores". Lo poético es el "misterio" (Jean Paulhan)<sup>24</sup> de las conexiones inesperadas (*unexpected connections*), lo que no se deja atrapar y pone a vibrar cuadros, *readymades* e instalaciones. Y así estamos de nuevo en el Barroco, el arte del epitafio, de los enlaces retóricos, de las glorificaciones pictórico-pedagógicas, de las dramatizaciones y las aventuras iconográficas. Con esto no quiero decir que Camnitzer o los conceptualistas latinoamericanos con su lenguaje visual reducido se remitan directamente a la exaltación del Barroco. Las obras del emigrante Camnitzer, que prescinden de un surrealismo mágico específicamente latinoamericano, son marcadamente apodícticas, reduccionistas, lacónicas. Pero considero que la agudeza y el carácter literario presentes en ellas ponen de manifiesto que allí hay una conexión con el Barroco, una relación soterrada pero a la vez histórica (ver más arriba), a partir de la cual podría determinarse la relación entre imagen y texto. Esta relación es retórica y da nuevo valor a las conexiones entre ambos sistemas, algo parecido al arte de la emblemática barroca, que construye conexiones inesperadas entre título, imagen y texto: "El procedimiento de la emblemática se fundamenta en la idea de que el mundo, en todas sus

a complacent world by means of polysemy and poetics—which is, I believe, the very strategy of Camnitzer’s artistic oeuvre, its continual redefinition of the interdependence of image and text. For that too is Camnitzer’s poetics: he addresses not only clouds, tautologies, titles of paintings, and hypnosis, but the unspeakable as well, such as torture, imprisonment, and murder. And just as the artist cannot be categorized in thematic terms as he conjures up humor, empathy, lament, melancholy, and agitation, so too does he shuttle among media, from graphic arts to installation, to say nothing of writing, with dependable economy, purpose, and precision. Within the confines of the work of art, everyday life and politics are shot through with the *Gracián-Cervantes Impulse* in ever-changing attitudes, and thus become an emblematic cognitive space in which artistic openness coexists with pedagogy as it exhorts us to do our part for liberation by using our eyes. “Enabling the viewer to develop from a consumer to a creative agent is part of a deeper-seated ideology, which foregrounds my need to emit liberating impulses. This would be the program. These are things that have nothing to do with the concept of beauty, but solely with the question: What can be salvaged of the habitat they have stolen from us?”<sup>26</sup>

In 2002 I attended the preview of documenta 11 in Kassel. The day before a personal drama played out in an anonymous hotel room in Göttingen had affected me so deeply that I found myself, utterly bewildered, sleep-deprived, and wrecked, in the foyer of the Fridericianum, surrounded by art enthusiasts in various states of excitement, not to say hysteria. I hurried through the halls, saw the artists, the interviewers, and the curators as if through cotton batten, and scarcely registered the art arrayed, as if in a dream staged by Edgar Allan Poe, in what seemed like endless ranks, from room to room and in varied positions. I was at the end of my tether and cursorily greeting only those acquaintances I could not afford to ignore; above all I was preoccupied by my own predicament, caught in the trap of an undignified, implacable misery that lent my perception a touch of the psychedelic—until, that is, I came to a room in the Kulturbahnhof that was smaller in scale, white, and intimate. It contained a bare bedstead, a lamp hung above it, a whirring fan, a casually draped concrete hand towel, a window bricked up with books; there was a glimpse of reproduced sky through a trompe l’oeil exit; the sound of wind. That was all. Here, suddenly, there was silence. I was deeply moved by the reduction, and began to see again, to

manifestaciones, está lleno de referencias secretas, significados ocultos, de lazos semánticos escondidos, es decir, susceptibles de ser descubiertos”.<sup>25</sup> Por supuesto, la emblemática barroca es, en última instancia, pedagógica, porque apuesta al “desciframiento” y socava la autosuficiencia de las cosas por medio de la poesía y la superposición de niveles. Y ésta —considero— es una estrategia presente también en la obra artística de Camnitzer, una obra que define y distingue sin cesar las relaciones de imagen y texto en su mutua dependencia. Ésta es la poética artística de Camnitzer no sólo cuando habla de nubes, tautologías, títulos de cuadros, hipnosis, sino más precisamente cuando habla de lo indecible, como la tortura, la cárcel, el asesinato. Y el artista, así como no se deja sujetar temáticamente y presta manifestación poética al humor, la empatía, la queja, la melancolía y la agitación, del mismo modo alterna —con economía, consecuencia y precisión— los diversos medios de que se sirve, desde la gráfica hasta la instalación, sin olvidar la escritura. Para Camnitzer, atravesado por el *impulso de Gracián y Cervantes*, situado en las fronteras de la obra artística, la cotidianidad y la política se tornan emblemáticamente en puntos de partida siempre nuevos, y en un espacio de pensamiento que, además de toda su apertura artística, es pedagógico y nos

exhorta a contribuir con la liberación a través del acto de observar. “Hacer que el observador deje de ser consumidor y se transforme en agente creativo es parte de una ideología profunda que coloca en primer plano mi necesidad de producir impulsos que engendren libertad. Éste sería el programa. Son cosas que nada tienen que ver con el concepto de belleza. Sí, en cambio, tienen que ver con la pregunta: ¿qué se puede salvar del espacio vital que nos han robado?”<sup>26</sup> En 2002 estuve en Kassel para la preinauguración de documenta 11. Un día antes, en la anónima habitación de un hotel de Göttingen, el destino me había golpeado de modo personal con tal dramatismo que de repente me encontré en el vestíbulo del Fridericianum, aturdido y sin haber dormido lo suficiente, en medio de admiradores del arte cuyo sentimiento iba desde la excitación hasta la histeria. Recorrí de prisa las diferentes salas. Como a través de una niebla vi a los artistas que eran entrevistados, a los curadores y críticos, y apenas tuve ojo para el montón de arte que, como en un rebuscado sueño de Edgar Allan Poe, se me manifestaba diferente en cada sala y parecía extenderse hasta el infinito. Con los nervios destrozados, saludaba cada tanto a algún conocido, si no era posible evitarlo, pero en realidad estaba concentrado en mí mismo, atrapado en la trampa de mi miseria

experience the world beyond my own condition and to ready myself for an encounter with the lives of others. I was experiencing an epiphany, albeit one that barely affected my thought process, but instead brought in its wake an unconscious harmony of my personal experience with its aesthetic counterpart. At that moment, I had become a persona once again. Moreover, this *Documenta Projekt* of Camnitzer's, its



very dourness serving to heighten sensation, pointed the way to an escape from the hurly-burly and self-aggrandizement of the art world. I was subsequently to take this phenomenon, which I described as “Discrete Energies,” as the motif for my second section of the exhibition celebrating 50 years of *documenta* in Kassel, to which I invited Camnitzer to contribute his *Uruguayan Torture Series*. And so it was that this experience of mine had wide-ranging ramifications. In the catalogue to that exhibition, Camnitzer wrote: “One interpretation saw the works exhibited, objects that even at that early stage played with the line between reality, fantasy, and memory, as the product of an artist who believed himself to be free, as a token of which he strove for originality—in vain, however, because he was embroiled in aesthetic clichés and matters of style. The second interpretation perceived the installation as an evocation of the world of a political prisoner, by which lights the works were hallucinations of freedom. Another failure, since the author—the prisoner and the artist alike—remains irrevocably caged in the acute consciousness of his cell.”<sup>27</sup> A further interpretation would then be my private epiphany, which ultimately led me out of my hallucination and enabled me to continue acting and thinking. Such experiences are rare, and have much to say

173

inmadura que volvía mi percepción casi psicodélica, y no quería ceder. Hasta que en cierto momento me encontré en un recinto de la Kulturbahnhof, que era más bien pequeño, blanco e íntimo. Allí había la desnuda armazón de una cama, arriba una lámpara, un ventilador en movimiento, una toalla de cemento colgada descuidadamente, una ventana tapiada con libros. En lo que parecía ser una puerta de salida se veía un pedazo de cielo (una foto), y se oía el viento. No había nada más. Allí, de pronto, hubo silencio. La reducción me afectó profundamente, y de nuevo pude ver y tener experiencias que iban más allá de mi estado y me preparaban para la vida de los otros. Inesperadamente viví una epifanía, una epifanía que apenas sí afectó mi pensamiento pero que trajo consigo un equilibrio inconsciente entre mi experiencia personal y la estética. En ese momento volví a ser *persona*. Este *Documenta Projekt* de Camnitzer mostraba además un camino para escapar del alboroto y de la autoafirmación del arte mediante un laconismo que permite experimentar intensidades. Más tarde llamé a esto “energías discretas” y lo convertí en tema de la segunda parte de la exposición que curé en celebración de los 50 años de existencia de *Documenta*, exposición a la que invité al artista con su *Uruguayan Torture Series*. La experiencia que yo había tenido en



aquella ocasión tuvo, pues, consecuencias de largo alcance. En el catálogo Camnitzer escribió: “Una lectura consideró las obras expuestas —se trataba de objetos que ya entonces jugaban con la frontera entre realidad, fantasía y recuerdo— como trabajos de un artista que creía ser libre. El artista se empeñaba en la originalidad como signo de la libertad, pero fracasaba en su intento porque se quedaba atrapado en

*Documenta Projekt*  
[Proyecto para *Documenta*,  
*Documenta Projekt*],  
2001–2002, as installed  
at *documenta* 11,  
Kassel, 2002

about the specific openness of a given work of art. Once visited upon one, however, they constitute a poetics capable of alphabetizing perception and cognitive space by way of a transformed impetus.

- 1 Cf. Thomas Kapielski, *Anblasen. Texte zur Kunst*, Berlin, 2005.
- 2 Cf. Rahel Ziethen, *Re-Auratisierung der Fotografie*, Justus-Liebig-Universität, Giessen, 2010.
- 3 For its association of such art with the work of the Fluxus school see among others *Who killed the painting?*, exh. cat., Neues Museum Nürnberg; Weserburg Museum of Modern Art, Bremen, 2008.
- 4 Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin, 2007.
- 5 In 2007 and 2008, at the Weserburg Museum of Modern Art, Bremen in collaboration with the Studienzentrum für Kunstpublikationen /ASPC and the Bremen University of the Arts, I organized a series of symposia devoted to the artist as scientist, art historian, and writer. The proceedings will be published by Salon Verlag in Köln.
- 6 "Parapictorial," a neologism paying tribute to Gérard Genette's *Paratexts*, Paris, 1987, denotes the various paraphernalia of the work of art, such as title, dedication, manifesto, and artist's text.
- 7 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, 1969.

- 8 Werner Krauss, *Gracián's Lebenslehre*, Frankfurt am Main, 1947; on the influence of Gracián in the 20th century see too Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main, 1994.
- 9 Hannes Böhringer, "Nachwort", in Baltasar Gracián: *Der Held*, Berlin, 1996, pp. 81–90, citation p. 86.
- 10 Cf. Camnitzer (note 4), p. 123.
- 11 Walter Moser, "Barock," in Karlheinz Barck (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart, 2000, vol. 1, pp. 578–618, citation p. 605.
- 12 Moser, 2000, p. 605.
- 13 Moser, 2000, pp. 615–617; on the Latin American Baroque see among others José Lezama Lima, *Die amerikanische Ausdruckswelt*, Frankfurt am Main, 1994; Bravo Lira (ed.), *El Barroco en Hispanoamérica*, Santiago de Chile, 1981; Alejo Carpentier, *Razón de ser*, Caracas, 1976; and Irlemar Chiampi, *Barroco e Modernidade. Ensaio sobre Literatura latino-americana*, São Paulo, 1998.
- 14 Cf. Camnitzer (note 4), pp. 37–43.
- 15 Cf. among others Luis Camnitzer, "Alphabetization, Part One," *e-flux Journal*, [www.e-flux.com/journal/view/78](http://www.e-flux.com/journal/view/78), and "Alphabetization, Part Two," *e-flux Journal*, [www.e-flux.com/journal/view/91](http://www.e-flux.com/journal/view/91).
- 16 Luis Camnitzer, "Art and Literacy," *e-flux Journal*, [www.e-flux.com/journal/view/42](http://www.e-flux.com/journal/view/42), p. 6.

clichés estéticos y cuestiones estilísticas. La segunda lectura vio la instalación como una evocación del mundo de un prisionero político. Desde esta perspectiva las obras eran alucinaciones de libertad. Otro fracaso, porque el autor —tanto el prisionero como el artista— estaba atrapado, sin posibilidad de escape, en la aguda conciencia de su celda".<sup>27</sup> Otra lectura sería mi epifanía privada, que al fin y al cabo me sacó de la alucinación y me permitió volver a hacer y a pensar. No se tienen a menudo experiencias así, y éstas dicen mucho acerca del grado de apertura de una obra artística. Pero cuando uno las tiene, constituyen una enseñanza poética capaz de alfabetizar con un impulso renovado nuestra percepción y nuestro pensamiento.

- 1 Cf. Thomas Kapielski, *Anblasen. Texte zur Kunst*, Berlin, 2005.
- 2 Cf. Rahel Ziethen, *Re-Auratisierung der Fotografie*, Justus-Liebig-Universität, Giessen, 2010.
- 3 Por su mezcla de trabajos de ese tipo con obras de artistas del Fluxus, véase *Who killed the painting?*, cat., Neues Museum, Nürnberg; Weserburg Museum für moderne Kunst, Bremen, 2008.
- 4 Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Montevideo, Buenos Aires, 2008.

- 5 En 2007 y 2008, en el Weserburg Museum für moderne Kunst Bremen, en colaboración con el Studienzentrum für Kunstpublikationen /ASPC y con la Escuela Superior de Artes de Bremen, organicé simposios sobre el tema de los artistas como científicos, historiadores del arte y escritores. Los trabajos aparecerán próximamente en Salon Verlag en Köln.
- 6 *Parapictorial* es un neologismo que remite al concepto de *paratexto* de Gérard Genette y designa aquí las "obras que acompañan" a la obra de arte, es decir, el título, las dedicatorias, los manifiestos, los textos que escriben los artistas.
- 7 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, 1969.
- 8 Werner Krauss, *Gracián's Lebenslehre*, Frankfurt am Main, 1947. Sobre la influencia de Gracián en el siglo XX ver también Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main, 1994.
- 9 Hannes Böhringer, "Nachwort", en Baltasar Gracián, *Der Held*, Berlin, 1996, pp. 81–90, cita p. 86.
- 10 Cf. Camnitzer (nota 4), p. 160.
- 11 Walter Moser, "Barock", en Karlheinz Barck (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart, 2000, tomo 1, pp. 578–618, cita p. 605.
- 12 *Ibid.*
- 13 *Ibid.*, pp. 615–617. Sobre el Barroco latinoamericano ver, entre otros, José Lezama Lima, *La expresión americana*,



- 17 The concept of the “boundary” is central to Camnitzer’s thought, staking out as it does the potential space of the work of art while at the same time motivating viewers to “make their own discoveries.” Cf. Luis Camnitzer in *Diskrete Energien/Discreet Energies. 50 Jahre/Years documenta*, exh. cat., Michael Glasmeier (ed.), Kunsthalle Fridericianum Kassel, Göttingen, 2005, pp. 46–47.
- 18 On the pedagogical strategies of other artists, such as Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Robert Filliou, Dieter Roth, Daniel Buren, Paul Thek, and Alexander Roob, see Elke Bippus & Michael Glasmeier (eds.), *Künstler in der Lehre. Texte von Ad Reinhardt bis Ulrike Grossarth*, Hamburg, 2007.
- 19 Cf. Luis Camnitzer, “Die Korruption in der Kunst/die Kunst der Korruption,” *Universes in Univers*, [www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/d-camnitzer.htm](http://www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/d-camnitzer.htm).
- 20 Camnitzer (note 4), p. 112.
- 21 Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, 1982.
- 22 Aby Warburg’s Mnemosyne-Atlas remains the key study of the transformations of non-iconographic ideas. Cf. Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Martin Warnke (ed.), Berlin, 2000; and Sabine Flach (ed.), *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München, 2005.
- 23 Camnitzer, “Alphabetization, Part One” (note 15).
- 24 Cf. Jean Paulhan, “Schlüssel der Poesie,” in *Die Blumen von Tarbes und weitere Schriften zur Theorie der Literatur*, Basel, 2009, pp. 173–213.
- 25 Arthur Henkel and Albrecht Schöne (eds.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, Weimar, 1967/1996, p. XV: “Vorbemerkungen der Herausgeber.”
- 26 Camnitzer (note 17), p. 46.
- 27 Camnitzer (note 17), p. 47.

- México, 1993; Bravo Lira (ed.), *El Barroco en Hispanoamérica*, Santiago de Chile, 1981; Alejo Carpentier, *Razón de ser*, Caracas, 1976; Irlemar Chiampi, *Barroco e Modernidade. Ensaíos sobre literatura latino-americana*, São Paulo, 1998.
- 14 Cf. Camnitzer (nota 4), pp. 57–64.
- 15 Ver, entre otros, Luis Camnitzer, “Introduction to the Symposium ‘Art as Education/Education as Art’ (2007)”, en *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*, Austin, 2009, pp. 230–237; “Alphabetization, Part One”, en *e-flux Journal*, [www.e-flux.com/journal/view/78](http://www.e-flux.com/journal/view/78); “Alphabetization, Part Two”, en *e-flux Journal*, [www.e-flux.com/journal/view/91](http://www.e-flux.com/journal/view/91).
- 16 Luis Camnitzer, “Art and Literacy”, *e-flux Journal*, [www.e-flux.com/journal/view/42](http://www.e-flux.com/journal/view/42), p. 6.
- 17 Para Camnitzer el concepto de frontera es central, ya que ésta delimita el espacio posible de la obra de arte, y al mismo tiempo motiva al observador a “realizar sus propios descubrimientos”. Cf. Luis Camnitzer en *Diskrete Energien/Discreet Energies. 50 Jahre/Years documenta*, cat., Michael Glasmeier (ed.), Kunsthalle Fridericianum Kassel; Göttingen, pp. 46–47.
- 18 Sobre las estrategias pedagógicas de otros artistas como Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Robert Filliou, Dieter Roth, Daniel Buren, Paul Thek o Alexander Roob, cf. Elke Bippus, Michael Glasmeier (eds.), *Künstler in der Lehre. Texte von Ad Reinhardt bis Ulrike Grossarth*, Hamburg, 2007.
- 19 Luis Camnitzer, “Die Korruption in der Kunst/die Kunst der Korruption”, en *Universes in Universe*, [www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/d-camnitzer.htm](http://www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/d-camnitzer.htm).
- 20 Camnitzer (nota 4), p. 147.
- 21 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982.
- 22 El mayor aporte sobre las transformaciones de ideas no sólo iconográficas sigue siendo hoy el de Aby Warburg con su atlas Mnemosyne. Cf. Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Martin Warnke (ed.), Berlin, 2000; y Sabine Flach (ed.), *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München, 2005.
- 23 Camnitzer en “Alphabetization, Part One” (nota 15).
- 24 Jean Paulhan, “Schlüssel der Poesie”, en *Die Blumen von Tarbes und weitere Schriften zur Theorie der Literatur*, Basel, 2009, pp. 173–213.
- 25 Arthur Henkel y Albrecht Schöne (eds.), “Vorbemerkungen der Herausgeber”, en *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, Weimar, 1967/1996, p. XV.
- 26 Camnitzer (nota 17), p. 46.
- 27 Camnitzer (nota 17), p. 47.

# Media in Process

Sabeth Buchmann

176

Medios *in process*

Sabeth Buchmann

uis Camnitzer is among those few seminal contemporary artists, curators, art historians, and art theorists who have left their mark on the continuing project of revising a historiography fixated on Western Europe and the United States. Camnitzer's multiple roles in ever-changing constellations over the past five decades are in part a function of his generation's call for a communicative artistic practice and its undermining of the traditional division of labor among artists, consumers, gallery owners, curators, critics, theorists, and art historians. At the same time, it is important to remember the skill with which the international post and neo-avant-garde took on the challenges of an expanding media culture during the 1960s. For artists like Camnitzer, active during the period in various Latin American countries, it was just such an anchoring of their work in the reception of the mass media that gave them an opportunity to express themselves between and among the standard institutional modes—in particular by means of a transcendent communication including protagonists from the art world, from various (sub-)cultures, from politics, and from the academy.

*Global Conceptualism: Points of Origin 1950s–1980s*, the exhibition Camnitzer curated in 1999 with Jane Farver

and Rachel Weiss, demonstrates with considerable sophistication the lasting significance of just such an enmeshing of social milieus. *Global Conceptualism* was able to raise its viewers' consciousness of the non-simultaneous socio-geographical evolution and development processes of a historical phenomenon, which in many places would be unthinkable without the interaction of artistic use of the media and political movements. A notion such as "Conceptualism" thus goes beyond relativizing the term "Conceptual Art," restricted as it is to Anglo-American practices, to define a shift in artistic attitude not limited to this or that specific artistic form. At the same time, the exhibition also drew attention to an artistic movement in its local manifestations, which taken as a whole are scarcely to be reconciled with a horizon of perception reduced to the categories of the idea and of dematerialization, the long-time determinants of the discourse of "Conceptual Art." Although Latin American Conceptual Art is exemplary in this very regard, having begun as early as the 1960s combining information-based forms and objects with features reminiscent of performance and artistic installation with local representational traditions, this characteristic was long accorded at best secondary significance in the eyes of the west. This changed in the 1990s and

La obra de Camnitzer es inseparable de uno de esos decisivos posicionamientos en los campos artístico, curatorial e histórico-teórico que han dado su sello a la hasta hoy incesante revisión de una escritura de la historia del arte conceptual centrada en Europa occidental y Estados Unidos. El múltiple papel que a lo largo de ya cinco décadas ha asumido Camnitzer en constelaciones siempre nuevas puede explicarse, de un lado, por las pretensiones de una generación que con una práctica orientada a la transmisión sepultó la tradicional división del trabajo entre artistas, receptores, curadores, críticos, teóricos e historiadores del arte; de otro, hay que tener presente la capacidad de las posvanguardias y neovanguardias de los años sesenta para aceptar los desafíos que planteaba una cultura de los medios en expansión. Precisamente para los artistas que —como Camnitzer— por esa época trabajaban en países de Latinoamérica, el anclaje de sus actividades artísticas en la recepción de los medios de masas significó una posibilidad de comunicación transinstitucional, sobre todo en el sentido de una comunicación abarcadora entre actores artísticos, (sub)culturales, políticos y académicos.

La exposición *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s–1980s* (1999), curada por Camnitzer en colabora-

ción con Jane Farver y Rachel Weiss, mostró sin simplificaciones la relevancia duradera de este entrelazamiento de ámbitos sociales. La muestra logró agudizar la conciencia respecto a los procesos socio-geográficos no simultáneos que permitieron el surgimiento y desarrollo de un fenómeno histórico, en muchas partes impensable sin la interacción entre movimientos políticos y práctica artística en los medios. De esta manera, una noción como *conceptualismo* puede no sólo entenderse como relativización del discurso sobre el arte conceptual, limitado a prácticas anglo-norteamericanas, sino también como una descripción que va más allá de formas artísticas específicas, una descripción de una postura artística transformada. A la vez, la exposición produjo conciencia acerca de formaciones locales de una corriente artística, que, vistas en conjunto, en casi nada corresponden al horizonte de percepción reducido a las categorías de idea y desmaterialización que durante mucho tiempo llegó a determinar el discurso del arte conceptual. Aunque precisamente en este aspecto el arte conceptual latinoamericano adopta una posición paradigmática en la medida en que muy tempranamente, en los años sesenta, conectó formas y objetos performativos e instalativos basados en la información con tradiciones locales de representación, esta

into the first decade of the new century, as a series of exhibitions featuring Latin American art from the 1960s to the 1980s and as part of documenta X in 1997 won it international acclaim. The attention paid Latin American art during that period was among other things a function of the significance frequently accorded to psychoanalytic constructs, such as resistant subjectivization, by a majority of the continent's artists given to political theory and/or action, at a time when Western Europe and the United States had not yet begun to foreground such discourses. This phenomenon can be explained with reference to the historical establishment of psychoanalytic traditions in the Latin American world; indeed, Camnitzer himself derives this artistic focus on the social position of the subject from the experience of dictatorship and repression.<sup>1</sup> An essential aspect of such interpretations is the acknowledgment of the function ascribed to Latin American Conceptualism in the paradigm shift within modern art—particularly in view of the fact that the affinity of the discourses of media and the subject better suits the project of “post-modernism” than of a Conceptualism restricted to linguistic and serial systems. By these lights Latin American Conceptualism is construed as having anticipated the topics and processes today ascribed to Post-Conceptualism.

As problematic as the implicit evocation of a paradigmatic caesura between modernism and post-modernism may be, the discourses and practices thus marshaled in the name of a break with the western conception of modernism have indeed managed to stage a resistance to the latter's monolinear historiography and its confidence in the role of pioneer. So it was precisely the reception of western modernism by Latin American Conceptual Artists in the spirit of a critique of colonialism that made it possible to think spatial differences beyond cliché-ridden projections of progress and freedom as the premises of an industrialized society. Camnitzer's objection to the dominant reception of Conceptual Art as a logical consequence of Duchampianism is an example of just such a revisionist view of the history of modernism. At the same time, as necessary as it may be, this sort of re-interpretation of art history's various narratives is not tantamount to disavowing their enduring, and thus defining, reception. As Camnitzer seems to suggest in his *Hommage to Duchamp* (1980, p. 141), the French artist has undergone apotheosis to become the very icon of that masterly, auratic art he had himself lampooned in his parody of Leonardo's *La Gioconda*. In Camnitzer's version, Duchamp has returned to the frame his readymades once seemed to

particularidad jugó durante largo tiempo un papel secundario en la recepción occidental. Esto se modificaría en los años noventa y en la primera década del 2000, cuando una serie de exposiciones de arte latinoamericano de los años sesenta a ochenta, y también su presencia en documenta X, consiguió resonancia internacional. Esta resonancia puede explicarse por la significación que para gran parte de las y los artistas latinoamericanos politizados en pensamiento y/o acción tuvieron ciertos modelos de subjetivación de resistencia basados en el psicoanálisis. Por el contrario, en el contexto de Europa occidental y de Estados Unidos, esas temáticas pasaron a ocupar un primer plano sólo algún tiempo más tarde. Aunque esta particularidad se podría explicar parcialmente por el anclaje histórico de tradiciones psicoanalíticas en los países latinoamericanos, la focalización del arte en la posición social del sujeto tiene que ver, de acuerdo con Luis Camnitzer, con experiencias de dictadura y represión.<sup>1</sup> Un aspecto esencial del análisis es el reconocimiento del papel que corresponde al conceptualismo latinoamericano en relación con el cambio de paradigmas dentro del arte moderno, sobre todo si se tiene en cuenta que la unión de discursos de medios y discursos de sujeto corresponde más a las agendas de la Posmodernidad que a las de un conceptualismo

limitado a sistemas seriales y lingüísticos. El conceptualismo latinoamericano anticiparía así temas y procedimientos que hoy son aprehendidos mediante el concepto de posconceptualismo. Por más problemática que resulte la tesis que resuena aquí —la de una cesura paradigmática entre Modernidad y Posmodernidad— esos discursos y prácticas que insistieron en un quiebre con el concepto occidental de Modernidad fueron capaces en gran medida de contrarrestar el pensamiento histórico asociado a aquél: un pensamiento monolineal que afirma su propio papel de precursor.

Así, la crítica del colonialismo con que el arte conceptual latinoamericano recibió a la Modernidad occidental creó una condición de posibilidad para pensar diferencias espaciales sobre una lógica de progreso y libertad propia de la sociedad industrial, más allá de proyecciones cargadas de clichés. A esta mirada revisionista de la historia de la Modernidad pertenecen también las objeciones de Camnitzer a la recepción predominante del arte conceptual, según la cual dicho arte es una consecuencia lógica del duchampismo. Estas revisiones necesarias de los relatos que produce la historia del arte no implican, sin embargo, negar lo persistente y definitorio de su recepción. En *Hommage to Duchamp* (1980, p. 141), el mismo Camnitzer parece

have escaped. And yet Camnitzer's work is no more the supercilious gesture of a know-it-all parody than Duchamp's; rather, it can be read as the paradox described by Thierry de Duve in his account of the modernist discourse as the expression of the desire "to bring something to a close" and "to begin again at the beginning."<sup>2</sup> The Belgian art theorist detects in such a desire "a paradoxical performative utterance, one that says what it does, but does the opposite of what it says."<sup>3</sup>

Perhaps that is the reason Camnitzer's Duchamp is smiling like the *Mona Lisa*, to the extent that the French artist serves as founding father of a genealogy co-sponsored by Conceptualism and premised on the location of a schism in modern art in the readymade. By these lights, Joseph Kosuth, one of the trendsetters in Anglo-American Conceptual Art, contends that art only comes into its own with Duchamp's readymades—an optic deployed by the artist to express his view that modern art must primarily be understood as a construct within the history of ideas whereby style and aesthetics cease to function as normative categories.<sup>4</sup>

Although Camnitzer's work in no wise denies the enduring significance of the readymade for a post-classical artistic practice, at the same time it allies itself

with processes arising from the theory of perception and reception, as is symptomatic of the psychoanalytical agenda of Latin American Conceptualism. Created around the same time as his *Hommage to Duchamp*, Camnitzer's *The Perception of Oneself* (1977–1980, p. 99), in a gesture of institutional critique, directs the viewer's attention to the (re)presentational conditions of aesthetic perception, and can be interpreted as the expression of an artistic position which looks neither to canonical modernism nor to avant-garde anti-modernism for its legitimacy.

*The Perception of Oneself* has a great deal more to do with the here-and-now of a work's encounter with its viewer, and hence with the moment in which the subject experiences itself by way of the object beheld. In distinction to the original function of the readymade, Camnitzer does not address the object's dependence upon its institutional accreditation *qua* work of art; he is concerned instead with the (self-)recognition of the viewing subject at the moment it perceives an artistic object. And yet, rather than simply being abandoned to a narcissistic act of self-contemplation, such a subject is confronted with the frame, now promoted to the status of artwork, whose "content" flags up the very *physis* of the artistic medium while being defined solely by the condition of its

declarar que el artista francés alcanzó el grado de exorbitante prototipo de ese arte magistral y aurático contra el que arremetió alguna vez con su parodia de *La Gioconda*. En la versión de Camnitzer, Duchamp ha regresado a aquellos marcos de los que, por decirlo así, sus *readymades* habían escapado. Sin embargo, ni en el *Hommage to Duchamp* ni en la imitación burlesca realizada por Duchamp puede leerse el gesto presumido de un sabelotodo, sino una paradoja que, de acuerdo con Thierry de Duve, se expresa en el discurso crítico de la Modernidad mediante el "deseo de poner fin a algo" y "empezar desde el principio".<sup>2</sup> El teórico belga reconoce en ese deseo "una expresión performativa paradójica que dice lo que hace pero hace lo contrario de lo que dice".<sup>3</sup>

Quizás es precisamente eso lo que hace que el Duchamp de Camnitzer sonría como la *Mona Lisa*, en la medida en que es utilizado como una figura fundadora de una construcción genealógica suscitada en parte también por el conceptualismo y apoyada en la tesis de que el *readymade* produjo un quiebre dentro del arte moderno. Según Joseph Kosuth, uno de los portavoces del arte conceptual anglo-norteamericano, el arte llegó a ser arte sólo con los *readymades* de Duchamp. Una perspectiva con la que el artista expresa su concepción de que el arte moderno debe ser enten-

dido ante todo como una circunstancia de la historia de las ideas, con lo cual el estilo y la estética perderían su función de categorías determinantes.<sup>4</sup>

Aun cuando los trabajos de Camnitzer no niegan en absoluto la importancia que tiene hasta hoy el *readymade* para una práctica artística posclásica, al mismo tiempo están conectados a procedimientos vinculados a la teoría de la percepción y especialmente orientados a la recepción, en fin, procedimientos sintomáticos de la agenda psicoanalítica del conceptualismo latinoamericano. En un gesto de crítica institucional, el trabajo *The Perception of Oneself* (1977–1980, p. 99), surgido casi en la misma época que *Hommage to Duchamp*, dirige la atención del observador a las condiciones (re)presentacionales de la percepción estética y, en consecuencia, puede entenderse como expresión de una postura estética que no busca su legitimación ni en la Modernidad canónica ni en una Contramodernidad vanguardista.

En *The Perception of Oneself* se trata más bien del aquí y ahora en que una obra se encuentra con su observador/a, del momento en que el sujeto se experimenta a sí mismo por medio del objeto que contempla. A diferencia de la función original del *readymade*, el tema del trabajo de Camnitzer no es el modo en que un objeto depende de su acreditación institucional

exclusion. In this way the absence of a specific medium makes possible the perception of its essential alterity, as the empty frame becomes a sculpture, the sculpture becomes a picture, the picture becomes a sign. By these lights, the “quality” of the medium is only ever determined by a relationship of difference (to another medium): every medium is potentially “sublated” in another, and is dependent on the (self-) perception of the viewing subject.

When Camnitzer deploys a conception of art as radically contingent upon its frame and context, therefore, he allows the erosion of the modern notion of a work manifest within it to spill over onto its form, in which latter historical media and genres take part in the subjectivization of the viewing subject. By this token, the “post-modern” decentring of the work-viewer relationship is also accompanied by a (self-)perception of the art object as regards the inherent tension between specificity and arbitrariness of the artistic medium—a moment that is manifest in the theoretical possibility of its substitution by way of language: *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence*. Created in 1966–1968 (p. 55), this piece, one of Camnitzer’s early works, appears to call upon a mode of perception given a Lacanian turn and relates the medium’s ambivalent location between specificity and arbitrariness to

the performative interpellation of a viewing subject. The polystyrene letters molded on a plastic board reflect this ambivalence at the material aesthetic level: for what we have before us is an “information medium” as declarative as it is interchangeable. The (self-) reflective medium of the mirror thus serves as a linguistic function within language. In distinction to an interpretation guided by formalistic constructions of painting and sculpture, the aesthetic surface is accordingly a quality not merely of the work, but also of the viewer recognizing him or herself simultaneously as both subject and object of perception. The aesthetic object reflects (only) what the intended addressee observes in it: as French philosopher Jacques Rancière puts it, the image itself becomes the “meaning of things that is inscribed directly on the body; it is the visible language of things in need of decryption.”<sup>5</sup>

It is around this very point that my central quest in the present essay—for the foundations of conceptual media terminology as reflected by Camnitzer’s work on the process of subjectivization—crystallizes. In line with the definition of Conceptual Art proposed by German art historian Gregor Stemmrich, just such a concatenation gave rise to the “possibility of art... not to represent a mere continuation of the traditions of painting and sculpture.” For this new condition of

como obra de arte: más bien se trata del (auto)reconocimiento de un sujeto observador en el momento de la percepción de un objeto artístico. Pero en lugar de abandonar a este sujeto a un acto narcisista de autocontemplación, se lo obliga a enfrentar ese marco que alcanzó el estatuto de obra y cuyo “contenido” señala la *phýsis* por excelencia del medio estético. Un contenido, empero, que ahora sólo se define por la condición de su exclusión. La ausencia de un medio específico posibilita así la percepción de la alteridad fundamental: el espacio vacío se vuelve escultura, la escultura imagen, la imagen signo. La “cualidad” del medio está determinada siempre y sólo por una relación de diferencia (respecto a otros medios): cada medio está “superado” potencialmente en otro y es dependiente de la (auto)percepción del sujeto observador. Cuando Camnitzer pone en escena un concepto de arte tan radicalmente dependiente del marco y del contexto, hace que la erosión de la noción moderna de obra se contagie a la forma en la que medios y géneros históricos participan de la subjetivación del sujeto observador. El descentramiento posmoderno de la relación obra-observador/a va unida así a una (auto)percepción (*self-perception*) del objeto artístico de cara a la tensión, inherente a éste, entre especificidad y arbitrariedad del medio estético. Un momento que,

dada su sustituibilidad fundamental, se manifiesta por medio del lenguaje: *This is a Mirror. You Are a Written Sentence*. Este trabajo de Camnitzer, que data de 1966–1968 (p. 55) y pertenece a su obra temprana, parece evocar un modo de percepción de corte lacaniano y relaciona la ambivalencia entre especificidad y arbitrariedad del medio con un sujeto observador al que se apela performativamente. Las letras de poliestireno moldeadas sobre una placa de plástico reflejan esa ambivalencia en el plano estético-material, en la medida en que aquí se trata de “un soporte de información” que es tan declarativo como intercambiable. El medio (auto)reflector del espejo es así una función de (y en) la lengua. Distanciándose de una comprensión orientada hacia conceptos pictóricos y esculturales formalistas, la superficie estética no es sólo una cualidad de la obra, sino también una cualidad del/de la observador/a que se reconoce como sujeto y objeto de la percepción: el objeto estético refleja (únicamente) aquello que en él ve el “tú” supuesto. Como escribe el filósofo francés Jacques Rancière, la imagen se vuelve ella misma la “significación de las cosas, que se inscribe directamente en el cuerpo; es el lenguaje de las cosas, visible y a descifrar”.<sup>5</sup> Precisamente en este punto puede sintetizarse el interés central del presente artículo, a saber: las estrate-

possibility meant “that all media are in principle equal and available for artistic purposes. It is not the historical aura and prestige of a medium that are salient, but the concept of the treatment of information. By way of this *aperçu*,” Stemmrach concludes, “art has appropriated a whole range of new topics, and infiltrated a variety of practical fields.”<sup>6</sup>

Camnitzer’s *The Photograph* (1981, p. 122) is an example of the normative criterion of the essential equality of all media that literally speaks for itself. With remarkably objective simplicity, the piece reviews the classic genres of drawing, painting, sculpture, and—last but not least—writing as modes of the same principle. Its ostensibly tautological title (*The Photograph*) seems to imply that such structural equality is a genuine feature of photography. Accordingly, it would be the medium that encompasses all other media under the conditions of its own technical and mass-cultural reproducibility. And yet here too a revisionist art history could level an objection by way of Camnitzer’s work, as long as it is not confined to the principles of Conceptual Art from a point of view dictated by media aesthetics. For, to side with Rancière rather than with Kosuth, the dehierarchizing of genres, media, and motifs manifest in *The Photograph* could also be viewed as a phenomenon of the

“aesthetic regime.” The change in the dominant “representative regime of art” Rancière dates to the middle of the 18th century constitutes a historical process of transformation in the relation of image to text that goes beyond the invention of photography. As early as the mid-19th century, therefore, which is considered the dawn of modernity in the standard art historical accounts, a visual practice developed which no longer represents “a doubling and a translation” of linguistic meaning, but rather “the way in which things speak or are mute.”<sup>7</sup>

Camnitzer identifies this transformation, ascribed by a certain European literary discourse to the French poet Stéphane Mallarmé (1842–1898), in the writing of an earlier figure, the Venezuelan poet and freedom fighter Simón Rodríguez (1769–1854): “(A)s I found out...[Rodríguez] also had developed a very particular visual structure for his writings, which anticipated the formal developments worked out by Mallarmé. His work certainly cannot be taken as a causal link in the cultural process leading to Conceptualism. But the formal textual devices he used to give more precision to the communication of his ideas, added to his use of his writings as a tool for struggle and resistance, certainly parallel and presage that of later Latin American Conceptualists.”<sup>8</sup>

gias de fundamentación de la noción de medio en el arte conceptual, tal como la refleja los trabajos de Camnitzer en relación con los procesos de subjetivación. Según la definición de arte conceptual propuesta por Gregor Stemmrach, de tal disposición podría surgir la “posibilidad del arte” de “no representar una mera continuación de las tradiciones de la pintura y la escultura”. Pues esta nueva condición de posibilidad implica “que por definición todos los medios tienen el mismo valor y están abiertos al uso artístico. Lo que cuenta no es el *páthos* histórico y el prestigio de un medio sino la concepción del manejo de información. Mediante este enfoque—dice el historiador del arte alemán—, el arte se abrió a un gran número de temas nuevos y campos de práctica”.<sup>6</sup>

Como ejemplo—que habla literalmente por sí mismo—del criterio de determinación de la equivalencia fundamental de todos los medios, podría citarse *The Photograph* (1981, p. 122) de Camnitzer. El trabajo, fascinante por su concreta sencillez, repasa los géneros clásicos del dibujo, la pintura, la escultura y, *last but not least*, de la escritura, en cuanto modalidades de un único y mismo principio. Apoyado por las resonancias tautológicas del título, *The Photograph* parece implicar que esa igualdad estructural es una cualidad genuina de la fotografía. Ésta sería, pues, el medio

que reúne todos los otros medios bajo sus condiciones, esto es, bajo las condiciones de la reproductibilidad técnica y de la cultura de masas. Pero también en este punto se podría incluir en la cuenta del trabajo de Camnitzer una objeción revisionista a la historia del arte, en la medida en que es imposible colocar este trabajo únicamente en la perspectiva de los principios del arte conceptual según los medios estéticos. Pues argumentando con Rancière y contra Kosuth, la manifiesta desjerarquización de géneros, medios y temas que hay en *The Photograph* podría considerarse también como un fenómeno del “régimen estético”. La transformación en el “régimen representativo de las artes” dominante, que Rancière fecha a mediados del siglo XVIII, está unida a un cambio de la relación texto-imagen, cambio que históricamente va más lejos de la invención de la fotografía. Así, ya a mediados del siglo XIX, que en la habitual historia del arte es considerado el inicio de la Modernidad, se desarrolló una práctica visual que ya no representaba “ni una duplicación ni una traducción” de significaciones verbales, sino “el modo en que las cosas hablan o callan”.<sup>7</sup>

Esta transformación, atribuida en un discurso europeo sobre la literatura al poeta francés Stéphane Mallarmé (1824–1898), es reconocida por Camnitzer ya

In this sense, even such historical references may yield support for the decision to parallel the visual structure of language with the structural equality of genres and media. And so too it is perhaps no coincidence that *The Photograph* dates from a period following the high age (or indeed end) of Conceptualism, as classic genre distinctions and hierarchies were beginning to reassert themselves on the (western) art scene. Nevertheless, the will to identify in Camnitzer's work a one-sided obeisance to linguistic art forms is to be countered with the fact and form of its distinction from other prototypes, such as Kosuth's *One and Three Chairs* (1965). In the latter work, the artist presents the concept of chair in three different modalities—as object, as photograph, and as enlarged lexicon definition—and implies with this staging the interchangeability of the physical object and its representation and/or linguistic definition.

Camnitzer's prototypes, on the other hand, each reduced to its minimal definition, are constructed from the same material—paper—which hence itself appears as an irreducible medium. The genre designations added to the picture in handwriting function as titles within the work, and thus stress the equality of the vehicle's material and the object represented. Inasmuch as visual and linguistic representational

media are at once sensually and randomly cross-referenced, the genre designations as objects claim precisely the same contingent status as that which they designate. At the same time, *The Photograph* makes presentational medium and work one, in such a way that the medium of photography is revealed in its double existence as autonomous and functional visual category. Specificity as medium thus manifests itself, as in the works discussed above, as a condition of aesthetic perception that is at one and the same time necessarily material, and arbitrary as regards the actual composition of its materiality. Above and beyond a post-Duchampian positing of art as that which is presented as such within the institutional framework of its definition as art, the tautological self-nomination of *The Photograph* resorts to the visual structure of language, to its iconic significance not as a representational mode but as a performative process of signification.

In spite of the fact that a work like *One and Three Chairs* might also be said to deploy photography and linguistic definition as options equal to the physical object, its focus is on the interchangeability of the artistic medium: art is what the artist calls art. Camnitzer rebuts intentionalist gestures of this variety, which could be interpreted as a vigorous confession of faith

en los escritos del poeta y luchador venezolano por la libertad Simón Rodríguez (1771–1854): “Según pude ver, él [Rodríguez] también desarrolló para sus escritos una estructura visual muy particular, lo que anticipó los desarrollos formales llevados a cabo por Mallarmé. Su obra, por cierto, no puede ser tomada como un lazo causal en el proceso cultural que lleva al conceptualismo, pero los dispositivos formales que usó para dar mayor precisión a su modo de comunicar sus ideas, sumado al uso de sus textos como herramientas de lucha y resistencia, constituyen ciertamente su paralelo y presagian los utilizados más tarde por los conceptualistas latinoamericanos.”<sup>8</sup>

En estas referencias históricas se podrían encontrar motivos para la decisión de poner en paralelo la estructura visual del lenguaje con la equivalencia estructural de géneros y medios. Y quizás no sea casualidad que *The Photograph* esté fechado después de la fase más tardía o, mejor dicho, del final del conceptualismo, en un momento en que las tradicionales diferenciaciones y jerarquías de géneros entraban con nuevos bríos en el acontecer del arte (occidental). Pero quien se inclinara a reconocer en el trabajo de Camnitzer un compromiso unilateral con obras basadas en formas verbales debería tener presente que (y cómo) se diferencia de otros prototipos. Tomemos

el caso de *One and Three Chairs* (1965) de Kosuth. En esta obra el artista presentó la noción de silla en tres modalidades diferentes: como objeto, como fotografía y como definición de diccionario en copia gigante. Esta puesta en serie implicaba que el objeto físico podía ser sustituido por su reproducción y/o su definición lingüística.

En cambio, los prototipos de Camnitzer, reducidos cada uno a su mínima definición, están hechos de un único material, a saber, el papel, que al mismo tiempo aparece como un medio irreducible. Las denominaciones de los géneros escritas a mano en el cuadro funcionan como títulos interiores de la obra y acentúan la igualdad de soporte material y objeto representado. En la medida en que los medios visuales y verbales están relacionados entre sí sensorial y caprichosamente, las denominaciones de los géneros aspiran a tener el mismo estatus contingente que tiene lo que ellas designan. A la vez, *The Photograph* reúne



Joseph Kosuth  
*One and Three Chairs*, 1965  
Wooden folding chair, photographic copy of a chair, and photographic enlargement of a dictionary definition of a chair  
Chair: 82 × 37.8 × 53 cm  
Photo panel: 91.5 × 61.1 cm  
Text panel: 61 × 61.3 cm  
Museum of Modern Art (MoMA), New York. Larry Aldrich Foundation Fund





René Magritte  
*La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*, 1929  
 Oil on canvas  
 60 x 81 cm  
 Los Angeles County  
 Museum of Art (LACMA)

in the auteur theory, with reference to the systemic character of the artistic medium. The tautological objectivity with which *The Photograph* allows ontological distinctions—between image and representation, signified and signifier, original and reproduction, reference and self-reference—to collapse shifts the essen-

tialist question of the status of art to an inquiry into the value ascribed to one medium among others within the systemic ecology that is art. In the case of *Aguafuerte de Picasso "Modelo y escultura surrealista" serie Vollard N. 74, 1933, convertido en una sola línea, en un hilo, en una espiral, en su precisa longitud (cms. 813) (1975, p. 97)*, for instance, the "work" appears to be both the account of a prescribed synopsis—the category of "work of art"—and a reflection on the relationship of designated, sign, and designation. As in René Magritte's *Ceci n'est pas une pipe* (1929), the negation of the identity of object and image, of representation and language promotes the rift between signified and signifier, between reference and meaning, between the real and the symbolic to the object of aesthetic reflection on the relationship between image and text displayed. For this reason, the "meaning of something" seems incapable of representation, since it is only ever deducible *ex negativo*. Rancière takes this same phenomenon to its logical conclusion when he writes that "the image [is] not exclusively an element of the visible," and that some things are "visible but not an image, as well as images that consist only of words."<sup>9</sup> Thus work-immanence—in distinction to (post-)Duchampianism—cannot be understood as purely nominalist, but rather as the expression of a

medio de presentación y obra de un modo que expone el medio de la fotografía en su existencia doble: como instancia de imagen autónoma y funcional. La especificidad del medio, como en los trabajos mencionados más arriba, se manifiesta como una condición necesariamente material de la percepción estética y, al mismo tiempo, arbitraria respecto a la índole concreta de esa materialidad. Más allá de un acto posduchampiano de institución del arte (arte es aquello que se presenta como arte dentro de un marco de definición institucional), la autonominación tautológica de *The Photograph* recurre a la estructura visual del lenguaje, que comprende la significación icónica no como un modo de la representación, sino como una operación performativa del significar.

Aun cuando en comparación con un trabajo como *One and Three Chairs* se puede decir que también se ponen en juego la fotografía y la definición lingüística como opciones equivalentes al objeto físico, el foco está puesto en la intercambiabilidad del medio artístico: arte es aquello que el artista llama arte. Camnitzer opone a ese gesto intencionalista, que puede ser interpretado como expresión de un concepto empático de autoría, el carácter sistémico del medio artístico. La objetividad tautológica con que *The Photograph* hace colapsar las diferenciaciones ontológicas entre

imagen y reproducción, significado y significante, original y copia, referencia y autorreferencia, desplaza la pregunta esencial del estatus del arte hacia la cuestión del valor que le corresponde a un medio en una relación diferencial con los otros dentro del contexto sistémico llamado arte. Si se observa, por ejemplo, *Aguafuerte de Picasso "Modelo y escultura surrealista" serie Vollard N. 74, 1933, convertido en una sola línea, en un hilo, en una espiral, en su precisa longitud (cms. 813) (1975, p. 97)*, la "obra" aparece como una descripción de un dispositivo ya existente, esto es, de la categoría de "obra de arte", pero también como reflexión sobre la relación entre designado, signo y designación. Como en *Ceci n'est pas un pipe* (1929), la negación de una identidad entre objeto e imagen, entre reproducción y lenguaje hace que la grieta entre significado y significante, entre referencia y significación, entre lo real y lo simbólico se vuelva objeto de reflexión estética en la relación figurada imagen-texto. Por eso la "significación de algo" no aparece representable, porque sólo es deducible *ex negativo*: un fenómeno que Rancière lleva a su extremo cuando escribe que "la imagen no es exclusivamente un elemento de lo visible" y que existe "lo visible que no es imagen, e imágenes que sólo consisten en palabras".<sup>9</sup> La inmanencia de la obra no debe entenderse —como en el (post)duchampismo— de



Mel Bochner  
*Measurement Room*, 1969  
 Tape and lettraset on wall  
 Dimensions variable  
 Museum of Modern Art  
 (MoMA), New York.  
 Purchase 1997

*filled*. A sentence of this kind, which can be construed as a description independent of its object (and hence as a categorically free-standing work) and as instructions for a piece to be created, might be read as anticipating the *Statements* of Lawrence Weiner (produced since 1968). At the same time, however, there is also a reference here to the linguistic pieces Yoko Ono created on the edge of the Fluxus movement, as collected

historically foundational condition of the constitution of aesthetic systems of meaning.

Such a condition, which situates Conceptualism within a continuum that goes beyond the western (anti-)canon, can also be detected in other early works of Camnitzer's, as for instance *Sentences* (1966–1967, p. 59). The sentences printed on adhesive labels in typewritten capitals “translate” genre-specific normative criteria into linguistic descriptions of such criteria. This applies equally to “sculpture,” “painting,” “drawing,” and “architecture”: *250 meters of thick chain accumulated in a cube of heavy*

in her celebrated 1964 book *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings*.<sup>10</sup> Camnitzer was to highlight this influence, as part of *Global Conceptualism*, in his own fashion—among other things with an eye to relativizing the theory of the break that serves to define Conceptual Art as a historic phenomenon with a precise date and to set it apart from other schools that preceded it.

As set out by Ono in the form of linguistic instructions, the relationship between “text” and “work” is subject to the division of labor between artist and recipient that was to be so crucial to the avant-garde's self-image in the 1960s. The “work” here turns out to be exclusively the product of an individual translation by a target recipient. This translation process—as Weiner would subsequently also formulate it—can proceed both mentally and materially.

Correspondingly, Camnitzer's *Sentences* semanticize the work and free its perception from fealty to an institutional space, among others to the walls of the “white cube.” The adhesive labels can thus in principle appear anywhere, as well as in the form of anonymous information that evokes real transactions in real spaces with real materials. In this sense they constitute potential interventions into the domain of the institution, as well as the public and private spheres.

modo puramente nominalista, sino como expresión de una condición histórica fundamental en la constitución de sistemas estéticos de significación.

Esa condición, que pone al conceptualismo en una perspectiva más amplia que la del (anti)canon occidental, puede verse también en otros trabajos tempranos de Camnitzer, por ejemplo en *Sentences* (1966–1967, p. 59). Las oraciones impresas en mayúscula sobre etiquetas adhesivas “traducen” en descripciones lingüísticas los criterios para determinar lo específico de los géneros. Esto se aplica tanto a “la escultura” y “la pintura” como a “la arquitectura” y “el dibujo”: *250 metros de cadena gruesa acumulados en un cubo de vidrio pesado, para llenar la mitad del espacio*. Esta frase, que podemos leer como una descripción independiente del objeto (y con ello como una obra radicalmente autónoma), pero también como instrucciones para un trabajo a realizar, podría considerarse una anticipación de los *Statements* desarrollados por Lawrence Weiner a partir de 1968. Sin embargo, al mismo tiempo se remite aquí a los trabajos realizados a partir del lenguaje de Yoko Ono en el ámbito de Fluxus, tal como figuran en su famoso libro *Grapefruit. A Book of Instructions and Drawings*, publicado en 1964.<sup>10</sup> En el marco de la exhibición *Global Conceptualism* Camnitzer destacó de modo especial esta influen-

cia de Yoko Ono, y lo hizo, entre otras cosas, para relativizar la tesis del quiebre, según la cual el arte conceptual es definido como un fenómeno que se puede fechar con precisión y es nítidamente distinguible de las otras corrientes anteriores a él.

La relación entre “texto” y “obra” que Yoko Ono fija en instrucciones verbales participa de aquella división del trabajo entre artista y receptor que sería decisiva para la autocomprensión de las vanguardias de los años sesenta. La “obra” aparece aquí exclusivamente como el producto de una traducción por parte de un/a receptor/a supuesto/a: esta operación de traducción puede—como después lo formularía Weiner—tener lugar tanto en un plano abstracto como en uno material. De manera semejante, las *Sentences* de Camnitzer llevan a cabo una semantización de la obra que libera la percepción de su atadura a un lugar institucional, de las paredes del *white cube*. Las etiquetas podrían surgir en todas partes, también bajo la forma de información anónima que evoca acciones concretas en espacios reales con materiales reales. En este sentido, se trata de posibles intervenciones en esferas institucionales públicas y privadas. Como en las *Instructions* de Ono, aquí se amplía el espacio: se pasa de un espacio de lo visible, pensado territorialmente, al espacio mental de la imaginación.

Like Ono's *Instructions*, the space of the visible, thought territorially, is broadened to encompass the mental space of the imagination.

And yet, just as Ono's *Instructions* cannot be unilaterally construed as symptoms of the discourse of "dematerializing the art object" practiced in the context of early Conceptual Art,<sup>11</sup> Camnitzer's *Sentences* do not imply a liberation of objective perception from the material world. Rather, they advocate aesthetic perception's reference to language as a medium of that mass culture which keeps art in circulation and guarantees its reception, not merely in the form of works, but of reproductions, information, and communication as well.

Viewed in this way, Camnitzer's linguistic pieces can be interpreted as a media culture's new gauging of image-text relations in the sense of a spatial and temporal perception that facilitates transgression: *A ten story building with styrofoam flowing out of the windows; or, Four bridges, 1 kilometer long, forming a square without exit, over populated area.* In my view, what art historian Mark Godfrey writes of Mel Bochner's *Measurement Room* (1969)—marking off the difference between abstract systems of knowledge and real, embodied perception<sup>12</sup>—can also be said of Camnitzer's linguistic works: for as works like *Living Room* (1969, pp. 68–71),

*Biblioteca* (1968–1973, p. 72), and *Circunferencia* (1973, pp. 84–85) also demonstrate, what is perennially at issue here is the tension between linguistic definition and physical bodies, in the sense of an art for which the conceptual abstraction of artistic media serves to facilitate approaches to new means of perception sensitized to the prevailing politics of space and time. Here is the political core of an early Latin American Conceptual Art whose political use of media was aimed squarely at aesthetically and theoretically sophisticated studies for a non-restrictive subjectivization.

- 1 Cf. "Dada-Situationismus-Fluxus-Tupamaro-Konzeptualismus," Luis Camnitzer in conversation with the author, in *Texte zur Kunst*, June 2003, vol. 12, no. 50, pp. 114–129.
- 2 Cf. Thierry de Duve, *Kant nach Duchamp*, München, 1993, p. 178.
- 3 De Duve, 1993, p. 178.
- 4 Cf. Gregor Stemmrich, "Kunst in einem pragmatischen Kontinuum," in Maria Eichhorn, Douglas Gordon, Lawrence Weiner, *Kopfbahnhof/Terminal*, exh. cat., Museum of Contemporary Art, Leipzig, 1995, pp. 10–27; in particular see p. 24.
- 5 Jacques Rancière, "Die Bestimmung der Bilder," in

Pero así como las *Instructions* de Ono no pueden leerse unilateralmente como síntomas del discurso sobre la "desmaterialización del objeto artístico"<sup>11</sup> que se sostenía en el contexto del arte conceptual temprano, las *Sentences* de Camnitzer no implican que la percepción del objeto se libere del mundo material. Más bien se trata de poner en relación la percepción estética con el lenguaje en cuanto medio de la cultura de masas que puede hacerse circular no sólo bajo la forma de obras, sino también bajo la forma de reproducciones, información y comunicación.

Desde este telón de fondo, los trabajos con el lenguaje de Camnitzer pueden ser leídos como nuevas mediciones de las relaciones imagen-texto, en el sentido de una percepción témporo-espacial que posibilite una transgresión: *Un edificio de diez plantas por cuyas ventanas se desborda el poliestireno o Cuatro puentes de un kilómetro de longitud que forman un cuadrado sin salida, sobre una zona poblada.* Lo que el historiador del arte Mark Godfrey escribe sobre *Measurement Room* (1969) de Mel Bochner, es decir que los *Measurements* habrían señalado la diferencia entre sistemas abstractos de saber y percepción real, corporizada,<sup>12</sup> también puede esgrimirse, a mi entender, para los trabajos con el lenguaje de Camnitzer. Pues como lo muestran sus obras *Living Room* (1969, pp. 68–71), *Biblioteca* (1968–1973,

p. 72) o *Circunferencia* (1973, pp. 84–85), aquí se trata de la tensión entre definición lingüística y cuerpos físicos en el sentido de un arte que utiliza la abstracción conceptual de medios estéticos para posibilitar principios destinados a nuevas maneras de percepción, sensibilizadas respecto a la política dominante del espacio y del tiempo. Precisamente aquí puede reconocerse ese núcleo político del temprano arte conceptual latinoamericano, cuya práctica en relación con los medios estaba orientada a proyectos de subjetivación no restrictiva, proyectos avanzados en el plano estético y teórico.

- 1 Cf. Luis Camnitzer en conversación con la autora en "Dada-Situationsimus-Fluxus-Tupamaro-Konzeptualismus", en *Texte zur Kunst*, vol. 12, no. 50, 2003, pp. 114–129.
- 2 Cf. Thierry de Duve, *Kant nach Duchamp*, München, 1993, p. 178.
- 3 *Ibid.*
- 4 Cf. Gregor Stemmrich, "Kunst in einem pragmatischen Kontinuum", en Maria Eichhorn, Douglas Gordon y Lawrence Weiner, *Kopfbahnhof/Terminal*, cat., Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig, 1995, pp. 10–27, en especial p. 24.
- 5 Jacques Rancière, "Die Bestimmung der Bilder", en

Jacques Rancière, *Politik der Bilder*, Berlin, 2005, pp. 7–41; in particular see p. 21.

- 6 Gregor Stemmrich, "Conceptual Art. Begriff und Wirklichkeit," in *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 11 / 2003 (Köln), pp. 43–54.
- 7 Rancière 2005.
- 8 Cf. Luis Camnitzer, "Contextualization and Resistance: Conceptualism in Latin American Art," unpublished manuscript: version here cited from September 4, 2002.
- 9 Rancière 2005, p. 14.
- 10 Yoko Ono, *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings*, New York, 1964.
- 11 Cf. Lucy R. Lippard and John Chandler, "The Dematerialization of Art," in: *Art International*, vol. 12, no. 2, 1968, pp. 31–36; see also Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, 1973.
- 12 Mark Godfrey, "From Box to Street and Back Again: An inadequate descriptive system for the Seventies," in Donna De Salvo (ed.), *Open Systems: Rethinking Art c. 1970*, exh. cat., Tate Modern, London, 2005, pp. 24–49.

*Politik der Bilder*, Berlin, 2005, pp. 7–41, en especial p. 21.

- 6 Gregor Stemmrich, "Conceptual Art. Begriff und Wirklichkeit", en *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 11 / 2003, Köln, pp. 43–54.
- 7 Rancière, op. cit., p. 14.
- 8 Cf. Luis Camnitzer, "Contextualization and Resistance: Conceptualism in Latin American Art", manuscrito inédito, versión del 4 de septiembre de 2002.
- 9 Rancière, op. cit., p. 14.
- 10 Yoko Ono, *Grapefruit. A Book of Instructions and Drawings*, New York, 1964.
- 11 Cf. Lucy R. Lippard y John Chandler, "The Dematerialization of Art", en *Art International*, vol. 12, no. 2, 1968, pp. 31–36; también Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, 1973.
- 12 Mark Godfrey, "From Box to Street and Back Again. An inadequate descriptive system for the Seventies", en *Open Systems. Rethinking Art c. 1970*, cat., Donna de Salvo (ed.), Tate Modern, London, 2005, pp. 24–49.



Luis Camnitzer  
The Hand That  
Holds the Horizon

Antonio Eligio (Tonel)

188

Luis Camnitzer  
La mano que  
sostiene el horizonte

Antonio Eligio (Tonel)

**A**s various sources confirm, Luis Camnitzer is a Uruguayan artist who was born in Lübeck, Germany, and grew up in Montevideo. Already as a young man in South America he started to build up a prodigious oeuvre that he generously scatters, sometimes with the help of others, between the North American East Coast, various Latin American metropolises, Tuscany, and innumerable villages, cities, and regions of a vast and irregular map that is still expanding today. At this point he is recognized—as Borges<sup>1</sup> was to say with reference to the Duke of Osuna celebrated by Quevedo—“by the geography of his campaigns” crossed “by famous rivers:” from the Trave to the Río de la Plata, from the Hudson to the Serchio, to the Almendares. It was precisely in La Habana del Almendares on a cloudy day in 1983 that I crossed a hall dominated by a mural made of mud—a work by Matta—, went up some marble stairs, and entered the Galería Latinoamericana of the Casa de las Américas, where Camnitzer was exhibiting his work and where he talked with the public present on that April evening, most of whom were very young Cuban artists. My impression was that of finding myself in the presence of a serious and observant gentleman hiding behind his pipe and white shirt, who responded to the questions

with a peculiar attitude somewhere between curiosity and amusement. I met him again a few days later in another gallery in La Habana; on that occasion we talked about my work and Camnitzer leafed through a few reams of my drawings from that period. I remember from our conversation above all the fact that, as was to be expected, Saul Steinberg cropped up. To be confronted with an oeuvre like that shown by Camnitzer was not a common experience in La Habana in the early 1980s. Several of the artists who were emerging at the time on the art scene in Cuba were toying with Conceptualist premises and Post-Minimal Art, but those phenomena were barely visible; they had not yet come to form a coherent corpus, neither at the generational level nor in the works of individuals. As the unfolding of a personal discourse that was already mature, Luis Camnitzer’s exhibition in the Latin American Gallery was one of the first Conceptualist inventories to be accessible to the Cuban public.<sup>2</sup> Moreover, the artist and his work were presented with attractive extras: they came from New York—the metropolis—and, at least from the perspective of La Habana, they combined the Latin American and US elements in a single figure. The catalogue produced for the occasion,<sup>3</sup> a slim booklet in the sober style of the Casa, included several

**L**uis Camnitzer —así lo confirman varias fuentes— es un artista uruguayo nacido en Lübeck, Alemania, y crecido en Montevideo. Desde sus años de juventud en Suramérica empezó a amasar una obra pródiga que él mismo, a veces con la ayuda de otros, esparce con generosidad entre la costa este norteamericana, varias metrópolis de América Latina, la Toscana e innumerables aldeas, ciudades, regiones de un mapa amplio, irregular, todavía hoy expansivo. A estas alturas se lo reconoce—como diría Borges<sup>1</sup> en referencia al duque de Osuna, cantado por Quevedo— “por la geografía de sus campañas” atravesada “por ríos ilustres”: del Trave al Río de la Plata, del Hudson al Serchio, al Almendares.

Precisamente en La Habana del Almendares y en un día nublado de 1983 crucé un vestíbulo presidido por un mural hecho de barro —obra de Matta—, subí unas escaleras de mármol y entré a la Galería Latinoamericana de Casa de las Américas, donde Camnitzer exponía su obra y donde esa tarde de abril conversó con el público presente, hecho en su mayoría de artistas cubanos muy jóvenes. Mi impresión fue la de encontrarme frente a un señor serio, observador, refugiado detrás de su pipa y su camisa blanca, quien al ser interpelado respondía con una actitud peculiar, entre curioso y divertido. Me reuní días después con él

en otra galería habanera; en esa oportunidad hablamos de mi trabajo y Camnitzer hojeó un par de resmas de mis dibujos de entonces. De nuestra conversación recuerdo sobre todo que como era de esperar, se mencionó a Saul Steinberg.

En La Habana de inicios de los ochenta enfrentarse a una obra como la exhibida por Camnitzer era una experiencia poco común. Varios de los artistas que emergían en ese momento a la escena del arte en Cuba coqueteaban con premisas conceptualistas y del arte posterior al minimalismo, pero esas manifestaciones apenas se insinuaban, no se habían desarrollado aún en un corpus coherente, ni a nivel generacional ni en la obra de individuos. Como despliegue de un discurso personal, ya maduro, la exhibición de Luis Camnitzer en Galería Latinoamericana fue uno de los primeros inventarios conceptualistas al alcance del público cubano.<sup>2</sup> El artista y su obra se presentaban además con atractivos añadidos: venían de Nueva York —la metrópolis por excelencia— y al menos desde la perspectiva habanera, fundían en una sola figura lo latinoamericano y lo estadounidense.

El catálogo impreso para la ocasión,<sup>3</sup> un folleto delgado en el estilo sobrio de Casa, incluía varios textos del propio artista. Sus palabras resonaban como reflexiones

“The truth is that language is something else.”

Jorge Luis Borges

texts by the artist himself. His words sounded like intimate, hesitating reflections in a tone that was confessional at times. Time and again the texts were marked by the complexity and the contradictions of an identity formed between various languages and cultures. What you heard was the voice of a subject tugged by the demands of realities that were geographically and culturally remote from one another. It was someone with a sense of humor, who aimed his capacity for irony at the “genius of the artist,” the art market, inspiration. Those texts—as I perceived them at the time and confirmed after re-reading them recently—tinged and rendered more complex an oeuvre that was already intellectually demanding in itself. The complementary relation of dialogue between the writings of the artists reproduced in that catalogue and the corresponding works installed in the gallery can be taken as an example that applies to the whole oeuvre of Camnitzer: he passes with ease from the word made image, print, installation, or object to the word composed as essay, review, lecture. He elaborates a concept in his writing—for example, the notion of printmaking as colonial territory<sup>4</sup>—while in

parallel, in the print workshop, he has put the apron and inking-roller up for discussion to analyze, dissect, and, in the final instance, contest—thanks to an artistic practice that always puts the print in a privileged position—the colonial status of long ago. Camnitzer’s exhibition in the Casa de las Américas seemed enigmatic and bewildering to me for all those reasons and others that I shall try to enumerate immediately: the insuperable match—with the effect of what happens naturally—between the ideas and their materialization; the meticulous execution of the objects, whose finish refers to both industrial and hand-crafted production; the ingenious combination of texts and images; the precise use of printing, with incursions into photography and various printmaking techniques; the tension between solemnity, dramatization, and humor that emanated from the individual works and from them seen as a whole. From then on, let us say, my limited comprehension of Filiberto Menna’s *The Analytical Line of Modern Art*, which I had been reading and re-reading for some time in a faded photocopy, as well as the essays collected by Gregory Battcock in *Idea Art*, gained a great deal thanks to works like *Forma determinada por la conexión de los puntos externos del texto describiendo la forma* (1972–1974, p. 90) or *The Form Generating the Content* (1973–1977, p. 101).

190

íntimas, dubitativas, de un tono a ratos confesional. Una y otra vez los textos se detenían en la complejidad y las contradicciones de una identidad formada entre varias lenguas y culturas. Se escuchaba la voz de un sujeto tironeado por las demandas de realidades distantes entre sí, geográfica y culturalmente. Alguien con sentido del humor, quien enfilaba su facilidad para la ironía hacia el “genio del artista”, el mercado del arte, la inspiración. Esos textos —así lo percibí yo entonces y lo he confirmado al releerlos hace poco— matizaban y hacían más compleja una obra ya de por sí exigente a nivel intelectual. La relación dialógica, complementaria, entre los escritos del artista reproducidos en aquel catálogo y las obras correspondientes instaladas en la galería, puede tomarse como ejemplo extendido a toda la creación de Camnitzer: él pasa con fluidez de la palabra hecha imagen, grabado, instalación u objeto, a la palabra hilvanada como ensayo, reseña, conferencia. Elabora un concepto en su escritura —por ejemplo, la noción del grabado como territorio colonial<sup>4</sup>— mientras paralelamente se ha lanzado, en el taller de impresor, delantal y rodillo de por medio, a analizar, desmenuzar y en última instancia rebatir —gracias a una práctica artística que pone siempre al grabado en lugar de privilegio— el estatuto colonial de marras.

La exposición de Camnitzer en Casa de las Américas me resultó enigmática y a un tiempo deslumbrante, por todo lo anterior y por otras razones que intentaré enumerar de inmediato: el engarce insuperable —con el efecto de lo que sucede con naturalidad— entre las ideas y su materialización; la factura cuidadosa de los objetos, que en su acabado referían a lo industrial tanto como a lo artesanal; la combinación ingeniosa de textos e imágenes; el uso puntual de lo impreso, con incursiones en la fotografía y en varias técnicas del grabado; la tensión entre solemnidad, dramatismo y humor que emanaba de piezas individuales y del conjunto, visto como un todo. A partir de ese momento, digamos, mi comprensión limitada de *La opción analítica del arte moderno*, el libro de Filiberto Menna que yo leía y releía desde hacía un tiempo en una fotocopia desvaída, así como de los ensayos recopilados por Gregory Battcock en *La idea como arte*, ganó muchísimo, gracias a obras como *Forma determinada por la conexión de los puntos externos del texto describiendo la forma* (1972–1974, p. 90) o *The Form Generating the Content* (1973–1977, p. 101). La proyección internacional de Camnitzer como artista, historiador y crítico de arte, pedagogo, polemista,

“La verdad es que el lenguaje es otra cosa.”

Jorge Luis Borges



The international projection of Camnitzer as an artist, historian and critic of art, pedagogue, polemist, exhibition curator, editor, member of juries and panels, has turned him into a ubiquitous, familiar, and influential personality—all that, I sometimes think, perhaps with a measure of regret—both inside and outside Latin America. We are talking about a creative personality with a track record of almost six decades, author of a vast, open artistic oeuvre in which a sense of humor and lightness of touch go hand in hand with philosophical reflection, skepticism, and bitterness. Together with that oeuvre, in constant reciprocity and cross-fertilization with it, there is a body of heterodox ideas by the same author about how to teach and learn art, plus a wealth of remarks and reflections on art itself, in particular about the oscillations, tensions, and uncertainties of the Latin American and Third World artist based in an imperial metropolis. It is quite a sum total if you think about it.

I shall try to highlight some aspects of that vast oeuvre—a difficult task, because it is in a state of continual movement. Since I have neither the space nor the mandate for an exhaustive review, I shall keep the analysis more or less close to a few of his creations.

In thinking about the oeuvre of Camnitzer, it will certainly be useful to bring in some of his ideas as a

critic. I shall begin by recalling his claim that the Latin American artist “rarely speculates about form outside of a context.”<sup>5</sup> Camnitzer introduces another, equally important notion, one closely linked to this last: in Latin American art—he picks out certain tendencies in its evolution, including the Conceptualism of the 1960s and 1970s, of which he is himself undoubtedly one of the protagonists—“there was always a need for explanation somewhere.”<sup>6</sup> From all that, I understand that the context completes and conditions the work, introduces itself into it to define it. And that somewhere remote or close at hand, possibly outside the work, information and arguments will be found that help to make it comprehensible. It makes sense, therefore, that, beginning in the mid-1960s, Camnitzer and some of his Latin American colleagues already showed an interest in taking advantage of “the dynamism of the context” and decided that one way of doing so would be “to promote the notion of ‘contextual art’ rather than ‘Conceptual Art’.”<sup>7</sup>

These ideas and statements, no doubt articulated with wit, are not just a play on words; they are more of an affectionate challenge: through the voice of Camnitzer, the work of the Latin American artist sets us the task of defining and clarifying the “contexts”

comisario de exposiciones, editor, miembro de jurados y paneles, le ha convertido en un personaje ubicuo, familiar e influyente—todo ello, pienso a veces, tal vez un poco a su pesar—dentro y fuera de América Latina. Hablamos de un sujeto creador respaldado por una trayectoria de casi seis décadas, autor de una obra artística vasta, abierta, en la que el humor y la levedad van de la mano con la reflexión filosófica, el escepticismo y lo acerbo. Junto a esa obra, en reciprocidad y transvase constantes con ella, existe, del mismo autor, un cuerpo de ideas heterodoxas sobre la enseñanza y el aprendizaje del arte, más un caudal de acotaciones y de reflexiones sobre el arte mismo, en particular sobre las oscilaciones, las tensiones, los devaneos del artista latinoamericano y tercermundista asentado en una metrópolis imperial. No es poco el saldo, si se piensa bien.

Intentaré enfocar algunos hitos de esa obra amplia—blanco difícil, pues se halla en constante movimiento. Sin espacio ni mandato para un recuento exhaustivo, propondré el análisis más o menos cercano de unas pocas de sus realizaciones.

Al pensar la obra de Camnitzer será seguramente útil traer a colación algunas de sus ideas como crítico. Comenzaré por recordar su planteamiento de que el artista latinoamericano “raramente especula sobre la

forma fuera de un contexto”.<sup>5</sup> Muy cerca de esa noción Camnitzer introduce otra, igualmente importante: en el arte de América Latina—y él destaca algunas tendencias en el devenir de ese arte, incluyendo el conceptualismo de los años sesenta y setenta, del cual indudablemente él mismo es uno de los protagonistas—“hubo siempre necesidad de explicación en alguna parte”.<sup>6</sup> De todo ello entiendo que el contexto completa y condiciona la obra, se introduce en ésta para definirla. Y que en un lugar cercano o lejano, posiblemente fuera de la obra, se encontrarán información y argumentos para mejor comprenderla. No por gusto entonces, ya desde mediados de los años sesenta, Camnitzer y algunos de sus colegas latinoamericanos se muestran interesados en aprovechar “el dinamismo del contexto” y deciden que una manera de lograrlo sería “promover la idea de ‘arte contextual’, frente al ‘arte conceptual’”.<sup>7</sup>

Estas ideas y declaraciones—articuladas sin dudas con ingenio—no son mero juego de palabras; se erigen más bien como un reto afectuoso: por voz de Camnitzer, la obra del artista latinoamericano nos emplaza a definir y clarificar los “contextos” que la envuelven y permean. Y también nos convoca a que determinemos cuáles son esos “lugares”—fuera del texto, del objeto, del artefacto en cualesquiera de sus

that envelop and permeate it. And it also calls upon us to determine what those “places” are—outside the text, the object, the artefact in whatever guise—where the necessary explanation is crystallized, which has and has had “such importance that in its absence the work was in danger of being understood as an empty shell.”<sup>8</sup>

Camnitzer challenges us to understand the works of Latin American art as events that have been “contaminated” by reality, in a constant relation of interaction with the exterior. I believe I can see a convergence with thinkers like Benedetto Croce and Antonio Gramsci, because such an approach implies that in examining specific works we identify what Croce defined as “the masculine element... that which is real, passionate, practical, moral,”<sup>9</sup> and which, according to Gramsci, is always required for the creation of art, literature, and poetry.<sup>10</sup> The connections, ramifications, and interactions that the works establish with that “masculine element”—with the society, history, culture, politics, and ideologies that surround them—should in the best of cases sustain art, give it form, and save it from the sterile vacuum of that shell mentioned by Luis Camnitzer.

And while we are talking about form, I would like to draw attention to the importance, mentioned earlier,

of printmaking in the work of this artist. It is to a large extent by way of the print—the etching, the silk-screen print, the photogravure, the photocopy, and other forms of printing and multiplying images—that his work is visually and materially defined. The universe of the print, with its (apparent) technical inflexibility, its air of guild specialization, and its affinity with complex artisanal processes, is one of the first contexts to appreciate the polymorphous oeuvre of Luis Camnitzer. In Latin America, the production of printmaking has a solid tradition, inseparable from the calling to create an art that is politically active, reproducible, and accessible to many. That democratic spirit is explicitly revealed in a document—signed by the New York Graphic Workshop—of 1966 that states the objective as follows: to “bring to everybody the opportunity to develop their own creativity, helping to remove the difference between artists and consumers.”<sup>11</sup> It is an ambitious proposal, in harmony with radical ideas that had great currency at the time among visible segments of the Latin American intelligentsia.<sup>12</sup>

The populist tradition of the print, assumed in a dialectical way by Camnitzer, is expanded and transformed by his own work and the investigations and experiments that he has conducted with other Latin

avatares— donde cristaliza la infaltable explicación, la cual tiene, ha tenido “una importancia tal que en su ausencia la obra corría peligro de entenderse como una cáscara vacía”.<sup>8</sup>

Camnitzer nos conmina a entender las obras del arte latinoamericano como eventos “contaminados” de realidad, en constante relación de intercambio con el exterior. Me parece ver una convergencia con pensadores como Benedetto Croce y Antonio Gramsci, pues un acercamiento así implica que en el examen de obras específicas identifiquemos lo que Croce definía como “el elemento fecundante, [...] aquello que es real, pasional, práctico, moral”<sup>9</sup> y que según Gramsci se requiere siempre para generar arte, literatura, poesía.<sup>10</sup> Las conexiones, ramificaciones e intercambios que las obras establecen con ese “elemento fecundante” —con la sociedad, la historia, la cultura, la política, las ideologías en su entorno— deberán, en el mejor de los casos, nutrir al arte, darle forma y salvarle del estéril vacío propio de esa “cáscara” mencionada por Luis Camnitzer.

Y ya que hablamos de forma, quiero llamar la atención sobre la importancia, mencionada antes, del grabado en la obra de este artista. Es en buena medida a través del grabado —el aguafuerte, la serigrafía, los fotograbados, las fotocopias y otras formas de impri-

mir y multiplicar imágenes— que su obra se define visual y materialmente. El universo del grabado, con su (aparente) inflexibilidad técnica, su aire de especialización gremial y su afinidad por procesos artesanales complejos, es uno de los primeros contextos a tener en cuenta para apreciar la obra polimorfa de Luis Camnitzer. En América Latina, la producción artística por medios gráficos cuenta con una tradición sólida, inseparable de la vocación por crear un arte políticamente activo, multiplicable y accesible a muchos. Ese afán democratizador se revela explícitamente en un documento —firmado por el New York Graphic Workshop— de 1966, que plantea el objetivo de “ofrecer a todo el mundo la oportunidad de desarrollar su propia creatividad y así contribuir a eliminar la diferencia entre artistas y consumidores”.<sup>11</sup> Es un propósito ambicioso, sintonizado con ideas radicales de mucha valía entonces entre segmentos visibles de la intelectualidad latinoamericana.<sup>12</sup>

La tradición populista del grabado, asumida de manera dialéctica por Camnitzer, es expandida y transformada con su propia obra y con las investigaciones y experimentos que él lleva adelante en colaboración con otros artistas latinoamericanos, en especial al fundar el New York Graphic Workshop (NYGW, 1964–1970) junto a Liliana Porter y José Guillermo Castillo.

American artists, especially the setting up of the New York Graphic Workshop (NYGW, 1964–1970) with Liliana Porter and José Guillermo Castillo. At first the NYGW was based in Manhattan in the studio apartment of a dentist who was fond of prints.<sup>13</sup> More than a printmaking workshop in the conventional sense, the NYGW functioned as a laboratory, meeting place, school, attitude, and itinerant project (the works produced, and sometimes the artists who made them too, traveled to Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo, Caracas, San Juan, Cali, London, and of course New York). With Porter and Castillo, his partners in the adventure, Camnitzer expanded printmaking to the space of the installation and of three-dimensionality, even though he also smoothed and folded it before putting it in envelopes and sending it around the world as mail art. In this laboratory they even printed on cookies. The next step was to organize and announce exhibitions of prints that could not be seen because the works were kept under lock and key in a safe on Fifth Avenue.<sup>14</sup> In the workshop he tried out ideas that were eventually to serve as the enduring foundations of his entire oeuvre.

It was during the period of the NYGW that Camnitzer started to make works that consisted of nothing but text. The first of these was *This Is a Mirror. You Are a*

*Written Sentence*. The mention of the mirror in the title already alludes to the structural debt to printmaking: every print is both a faithful and a reverse copy of the inked surface, like the relationship between a body and its reflection in a mirror. On that occasion Camnitzer, who once stated that his work is not poetry, composed a verse like the best of them: suggestive, mysterious, somewhat imperative. That verse exists as a sculptural image (1966–1968, p. 55), clearly molded letters in a synthetic plastic material; all with the air of the mechanically (re)produced object. As text, the sentence seems to break down into two contradictory segments, although that contradiction vanishes when the viewer/reader has finished reading and understands that stopping to look at the work has involved him in a metamorphosis (or has impelled him to play a part in an involuntary performance): in the act of looking at himself in the mirror a voice has intervened (the one that says: “You Are...”) whose powerful presence has transformed the spectator looking at himself into a simple affirmative statement.

This work was followed by a series of nine self-adhesive labels (1966–1967, p. 59), one of which repeats the text of *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence*. In 1967 the series was circulated as mail art, a way of achieving the democratic objective of involving many

En sus inicios el NYGW se ubicó en Manhattan, en el apartamento-taller de un dentista aficionado al grabado.<sup>13</sup> Más que un taller de grabado en el sentido convencional, el NYGW funcionó como laboratorio, sitio para encuentros, escuela, actitud y propuesta itinerante (las obras producidas, y con ellas a veces los artistas que las hacían, llegaron a Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo, Caracas, San Juan, Cali, Londres y, por supuesto, Nueva York). Junto a Porter y Castillo, sus compañeros de aventura, Camnitzer expandió el grabado al espacio de la instalación y de lo tridimensional, aunque también lo alisó y dobló antes de meterlo en sobres y lanzarlo al mundo como arte correo. En ese laboratorio se imprimieron grabados en bizcochos; desde allí se organizaron y anunciaron exposiciones de grabados que no podían verse, pues los ejemplares permanecían guardados en una caja fuerte de la Quinta Avenida.<sup>14</sup> En el taller, él puso a prueba ideas que quedarían en los cimientos de toda su obra posterior.

Es en el período del NYGW cuando Camnitzer comienza a realizar obras que consisten en puro texto; la primera de ellas fue *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence*. Ya desde el título la mención del espejo advierte de una deuda estructural con el grabado: toda obra gráfica, impresa, es frente a su matriz una copia

fiel e invertida; ello es similar a la relación entre un cuerpo y su imagen reflejada en un espejo. Camnitzer, quien ha declarado alguna vez que su obra no es poesía, compuso en esta ocasión un verso como los mejores: sugerente, misterioso, en algo imperativo. Ese verso existe como imagen escultórica (1966–1968, p. 55), hecho en letras de diseño limpio, moldeadas en un material sintético, plástico; todo con el aire del objeto (re)producido mecánicamente. En cuanto texto, la oración aparece dividida en dos segmentos contradictorios, aunque esa contradicción se desvanece cuando el espectador/lector termina de leer y comprende que detenerse a mirar la obra le ha costado una metamorfosis (o lo ha empujado a protagonizar un *performance* involuntario): en la acción de mirarse al espejo ha intervenido una voz (esa que dice: “Usted es...”) cuya presencia poderosa ha transformado al que se mira en una simple oración afirmativa.

A esta obra le siguieron un conjunto de nueve etiquetas autoadhesivas (1966–1967, p. 59); una de ellas reitera el texto de *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence*. En 1967 el conjunto fue circulando como arte correo, una manera de alcanzar el objetivo democratizador de involucrar a muchos en el proceso de completar y difundir la obra de arte. Las etiquetas pueden leerse como una combinación de descripciones

people in the process of completing and distributing the work of art. The labels can be read as a combination of descriptions (some hallucinatory), instructions, and ways of resolving problems of urbanism, architecture, geometry: *Four bridges, 1 kilometer long, forming a square without exit, over populated area; A room with the center point of the ceiling touching the floor; 250 meters of thick chain accumulated in a cube of heavy glass, in order that half of the space is filled.* No doubt the architect Luis Camnitzer collaborates on the composition of the phrases. The language is economical and makes use of various tenses, from the present participles “forming” and “touching” to the past participles “populated” and “filled.” The verbs describe events, possible actions that are still taking place before the eyes of the spectator and reader; in other cases the facts are described as having taken place in the past. Nine stickers, overflowing with meaning, ready for whoever receives them in his letterbox to undertake the task of redefining and re-baptizing all that can and should be re-baptized.

Camnitzer conceived his participation in *Experiencias 69*, an exhibition of Argentine avant-garde art in the Instituto Torcuato Di Tella in Buenos Aires in 1969, in a similar vein. While the building hosted the central exhibition of *Experiencias 69*, Camnitzer applied the

text *Contemporary Colonial Art* above the Institute’s showcases. This act enabled him to appropriate the event, transform it and return it converted into a reflection on the relations between Latin American artists and their counterparts in the metropolises of the West. With an irony bordering on harshness, the action articulated the dependence of the cultural and artistic institutions of Argentina—and by extension of Latin America—on the centers abroad from which genuine cultural and artistic power emanated.<sup>15</sup>

For Camnitzer, conceiving works that were essentially defined by the word was a sort of escape from an earlier stage that he himself described as Expressionist and which had been followed by a moment of “eliminating the images” in his work.<sup>16</sup> It is worth noting that many of his word-based works were often earlier than the works of other artists who were using text as the primary material for the work of art during the same period, such as the famous *Statements* of Lawrence Weiner published as a book in December 1968.<sup>17</sup> The convergences between those works by Weiner and Camnitzer’s self-adhesive stickers are striking: in both cases a clear language predominates consisting of simple grammatical constructions that envelop precise descriptions, including measurements and lengths, all in

(algunas alucinantes), instrucciones y pistas para resolver problemas de urbanismo, arquitectura, geometría: *Cuatro puentes, de un kilómetro de largo, formando un cuadrado sin salida, sobre un área poblada; Un cuarto con el punto central del techo tocando el suelo; 250 metros de cadena gruesa acumulada en un cubo de vidrio pesado, de manera que la mitad del espacio ha sido rellenado.* Indudablemente, el arquitecto Luis Camnitzer colabora en la composición de las frases. El lenguaje es económico y se acomoda a tiempos diversos, del gerundio en “formando” y “tocando” al participio en “poblada” y “rellenado”. Los verbos describen eventos, posibles acciones que están todavía ocurriendo ante los ojos de quien ve y lee; otras veces los hechos se dan por consumados. Nueve pegatinas, rebosantes de significados, listas para que quien las reciba en su buzón pueda emprender la tarea de redefinir y rebautizar todo lo que pueda y merezca ser rebautizado.

Con sentido similar concibió su participación en *Experiencias 69*, una muestra del arte argentino de avanzada en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires (1969). Sobre las vidrieras del Instituto, mientras el edificio albergaba la exposición central de *Experiencias 69*, Camnitzer aplicó el texto *Arte colonial contemporáneo*. El gesto le permitió apropiarse del evento, transformarlo y devolverlo convertido en reflexión

sobre las relaciones entre los artistas latinoamericanos y sus pares de las metrópolis occidentales. La acción articuló, con una ironía rayana en la aspereza, la dependencia de las instituciones culturales y del arte argentino —y por extensión de América Latina— en relación con los centros foráneos desde donde emanaba el verdadero poder cultural y artístico.<sup>15</sup>

Para Camnitzer, concebir obras esencialmente definidas por la palabra fue una especie de escapada de una etapa anterior, descrita por él mismo como expresionista y a la que había seguido un momento de “purga de imágenes” en su obra.<sup>16</sup> Vale apuntar que muchas de sus obras en esta línea son con frecuencia anteriores a trabajos de otros artistas, quienes en la misma época convierten el texto en material primario para la obra de arte; así sucede con los célebres *Statements* de Lawrence Weiner, publicados como libro en diciembre de 1968.<sup>17</sup> Sobran las convergencias entre esas obras de Weiner y las etiquetas autoadhesivas de Camnitzer: en ambos conjuntos predomina un lenguaje claro, de construcciones gramaticales sencillas que envuelven descripciones precisas, con inclusión de medidas y longitudes, todo en una voz modulada entre la exhortación y la demanda.

Se pueden encontrar otros paralelos entre la obra de Camnitzer de esta etapa y el trabajo de artistas esta-



Sol LeWitt  
*Untitled from 'Squares with a Different Line Direction in Each Half Square', 1971*  
 From a portfolio of ten etchings; sheet: 36.8 × 36.8 cm, plate: 18.6 × 18.6 cm  
 Museum of Modern Art (MoMA), New York. Gift of the artist, Parasol Press, and the Wadsworth Atheneum

as *Squares with a Different Line Direction in Each Half Square* (1971) and *A Square Divided Horizontally and Vertically into Four Equal Parts, Each with a Different Direction of Alternating Parallel Bands of Lines* (1982). By placing texts beneath or beside each image, Camnitzer unequivocally and humorously introduces the outside world, things (roof, window, tunnel, box) in what would otherwise be spotless Minimalist drawings. Asceticism and geometrical elegance predominate

a tone modulated between exhortation and request.

Other parallels can be found between Camnitzer's works from this period and the work of US artists who were exploring the territory of printmaking. The ten etchings in the series *Envelope* (1967, pp. 75–77) and the pages of the *Dictionaries* (1969–1970, pp. 79–81)—two magnificent examples of the use of polysemy in the work of the Uruguayan artist—could be formally compared with the etchings and woodcuts by Sol LeWitt such

in LeWitt's work, but it lacks those ordinary things, the undertow of the everyday world.

Commenting on works like *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence*, the self-adhesive labels, and other later prints and stickers, Camnitzer himself has said: "I discovered that a written description of a visual situation was as effective as an image, if not more so."<sup>18</sup> Put in this way, the discovery underlines a pragmatic distinction between the "written description" and the "image." The artist certainly recognizes that the word isn't a word anymore, or that it is something else, since it has turned itself into an image within the artistic object. But the quotation can be taken as a declaration of trust in the effectiveness of writing and corroborates, in my view, to what point words and phrases form a column, perhaps the spine that supports his work(s): that of the artist of workshops, museums, and galleries, and that of the writer of essays, reviews, and lectures. If I were an academic writer, at this point, at the sight of works like *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence* and the stickers, perhaps I would be able to enlarge upon the subject: when confronted by them, it is tempting to speak about the "subaltern" subject who demands words and a voice—his voice—to institute his own authoritative discourse, and does so from the dominant culture,

dounidenses que exploran el territorio del grabado. Los diez aguafuertes de la serie *Envelope* (1967, pp. 75–77) tanto como las páginas de los *Dictionaries* (1969–1970, pp. 79–81)—dos ejemplos magníficos del uso de la polisemia en la obra del uruguayo—podrían relacionarse formalmente con los aguafuertes y las xilografías de Sol LeWitt como *Squares with a Different Line Direction in Each Half Square* (1971) y *A Square Divided Horizontally and Vertically into Four Equal Parts, Each with a Different Direction of Alternating Parallel Bands of Lines* (1982). Camnitzer, al colocar textos al pie o al lado de cada imagen, introduce de manera inequívoca y humorística el mundo exterior, las cosas (techo, ventana, túnel, caja) en lo que de otro modo serían impolutos diseños minimalistas. A la obra de LeWitt le sobran ascetismo y elegancia geométrica, pero le faltan esas cosas ordinarias, la resaca del mundo cotidiano.

Con relación a piezas como *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence*, las pegatinas y otros grabados y etiquetas posteriores, el propio Camnitzer ha dicho: "Descubrí que la descripción escrita de una situación visual era tan, o incluso más, efectiva que una imagen".<sup>18</sup> Planteado de este modo, el descubrimiento subraya una distinción pragmática entre la "descripción escrita" y la "imagen". El artista de seguro reconoce

que la palabra ya no lo es tanto, o es algo más, pues se ha vuelto ella misma imagen en el objeto artístico. Pero la cita puede tomarse como una declaración de confianza en la efectividad de la escritura y corrobora, en mi opinión, hasta qué punto palabras y oraciones forman un pilar, tal vez la columna vertebral que sostiene su(s) obra(s): la del artista de talleres, museos y galerías, y la del escritor de ensayos, críticas y conferencias. Si yo fuese un escritor académico, podría tal vez explayarme en esta coyuntura, a la vista de obras como *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence* y de las etiquetas: frente a ellas es tentador hablar del sujeto "subalterno" que reclama palabras y una voz—su voz—para instituir su propio discurso autoritativo y que lo hace desde la cultura dominante, utilizando el lenguaje mismo que intenta subordinarlo. Pero esas disquisiciones académicas desbordan con creces mi comprensión del arte y de los textos, incluso cuando—como sucede en este caso—el arte son los textos.

Los textos, de cualquier manera, continuaron su desarrollo ascendente en esta obra y pasaron de la hoja de papel suelta al espacio de la galería, para ocupar paredes y pisos. En instalaciones de 1969, entre ellas *Living Room* (pp. 68–71), *Masacre de Puerto Montt* (p. 19) y *Fosa común*, el espacio tridimensional o escultórico queda subordinado al poder comunicativo y sugerente

using the same language that is out to subordinate him. But those academic disquisitions are far beyond my understanding of art and texts, even when—as in the present case—the texts are the art.

Texts, of whatever kind, continued their ascendant development in this oeuvre and passed from the loose leaf of paper to the space of the gallery to occupy its walls and floors. In installations from 1969, including *Living Room* (pp. 68–71), *Masacre de Puerto Montt* (p. 19), and *Fosa común*, the three-dimensional or sculptural space remained subordinate to the communicative and suggestive power of language. These works presuppose an at least partly educated public, familiar with the places and objects that the word conjures up in the imagination of the spectator. *Living Room* is based on a design intended to emphasize the monotony and tedium of the living room of the typical bourgeois home, hence the greys, whites, and blacks, the words ordering the space in accordance with geometrical sections. Like transparent ghosts, those words allow us to see all the objects that accompany a predictable and mediocre life in the average home: windows and paintings on the walls, bookshelves, coffee tables, cushions, carpets. Perhaps it is a strained association, but the universe represented in *Living Room* reminds me of René Magritte, one of

the artists admired and reviewed by Camnitzer,<sup>19</sup> whose canvases with their plethora of household objects and words would be strangely at home in that installation.

*Masacre de Puerto Montt* and *Fosa común*, on the other hand, share the same linguistic rigor, but they demand a different type of knowledge on the part of the spectator: not the sociology of the home but history and the geo-political realities of the period. The first of these works alludes to a bloody event in the history of Chile in the 1960s.<sup>20</sup> They both enter fully into the universe of Latin American politics of the time. The possible explanation—the data situated “elsewhere”—points a finger at the violence of acts of injustice and wars (some of them dirtier than others), of conflagrations that could be seen everywhere: Vietnam and South-East Asia, the Middle East, the guerrillas and counterinsurgency of Latin America and the third world.

In later works Camnitzer was to refer directly or indirectly to events in the socio-political reality of Latin America from the 1960s to the 1980s. The installation *Leftover* (1970, p. 18) combines a Minimalist aesthetic—modular geometrical elements, an order based on the grid, impressive proportions in the architectural space, prefab objects—to speak about violence

del lenguaje. Estas obras conciben a un público instruido o, al menos en parte, familiarizado con los sitios y objetos que la palabra despliega ante la imaginación del espectador. *Living Room* se apoya en un diseño dirigido a subrayar la monotonía y el aburrimiento del “comedor” de la casa típica burguesa: de ahí los tonos grises, blancos y negros, las palabras ordenando el espacio de acuerdo a secciones geométricas. Cual fantasmas transparentes, esas palabras nos permiten ver todos los atributos que en el hogar común acompañan una vida predecible y mediocre: ventanas y cuadros en las paredes, repisas con libros, mesas de centro, cojines, alfombras. En lo que quizás es una asociación desmesurada, el universo representado en *Living Room* me hace pensar en uno de los artistas admirados y reseñados por Camnitzer, el belga René Magritte;<sup>19</sup> sus lienzos, tan abundantes en objetos domésticos y en palabras, encajarían de un modo raro en esa instalación.

Por otro lado, *Masacre de Puerto Montt* y *Fosa común* se valen de igual rigor lingüístico pero reclaman del espectador otro tipo de conocimiento, alejado de la sociología del hogar y conectado con la historia y con las realidades geopolíticas de la época. La primera de estas obras alude a un acontecimiento sangriento de la historia de Chile en los años sesenta.<sup>20</sup> Ambas entran

de lleno en el universo de la política latinoamericana del momento. La posible explicación, el dato situado “más allá” apunta a la violencia de injusticias y de guerras (algunas más sucias que otras), de conflagraciones que ya se ven por doquier:

Vietnam y el sureste asiático; el Medio Oriente; las guerrillas y la contrainsurgencia en América Latina y el Tercer Mundo.

En obras posteriores Camnitzer se referirá de manera directa o indirecta a eventos de la realidad sociopolítica de América Latina durante las décadas del sesenta al ochenta. Se advierten alusiones a las guerrillas urbanas, a la tortura y a los desaparecidos. La instalación *Leftover* (1970, p. 18) combina una estética propia del minimalismo—componentes geométricos modulares, ordenamiento basado en la cuadrícula, proporciones imponentes en el espacio arquitectónico, objetos prefabricados— para hablar de violencia y sugerir la acumulación repulsiva de fragmentos humanos. Los fotograbados *From the Uruguayan Torture Series* (1983–1984, p. 23) presentan también fragmentos de



*Fosa común*, 1969  
[Common Grave] as installed  
at the Museo de Arte y  
Diseño Contemporáneo,  
San José, 2007



and to suggest the repulsive accumulation of human fragments. The photo-engravings *From the Uruguayan Torture Series* (1983–1984, p. 23) also present fragments of bodies, of a humanity observed at very close quarters, perhaps with the camera of a forensic pathologist or a witness who documents, without emotional involvement, the interaction between torturers and their victims. The texts in this series manage to describe the horror while scarcely mentioning it.

Another politically charged work is the etching *Che* (1968), a work with the communicative power of a good poster, even though sparing and of an ambiguity on bad terms with propaganda. It was surely inevitable, in the historical context of the end of the twentieth century (it still is today) that the average informed spectator connect the work with the representation of Ernesto “Che” Guevara, the Argentine physician and guerrillero with an intense biography, a protagonist in the saga of the Cuban Revolution who ended his life as a revolutionary captured and assassinated in Bolivia in 1967. Understood in this way, Camnitzer’s *Che* contrasts favorably with the unquenchable hemorrhage—even today—of posters, pullovers, key-rings, and all the other more or less colorful images that have been dedicated to promoting and commercializing the life and death of Guevara.

cuerpos, de una humanidad observada muy de cerca, quizás con la cámara de un médico forense o de un testigo que documenta, sin involucrarse emocionalmente, la interacción de torturadores y torturados. Los textos, en esta serie, alcanzan a describir el horror sin apenas nombrarlo.

De cariz político es también el aguafuerte *Che* (1968), una pieza con la fuerza comunicativa de un buen cartel, aunque parca y de una ambigüedad reñida con la propaganda. Fue de seguro inevitable, en el contexto histórico de fines del siglo XX, e incluso todavía hoy, que los espectadores medianamente informados vinculasen esta obra con la representación de Ernesto “Che” Guevara, el médico y guerrillero argentino de biografía intensa, personaje protagónico en la saga de la Revolución Cubana y que terminó su vida de revolucionario capturado y asesinado en Bolivia, en 1967. Entendido de esta manera, el *Che* de Camnitzer contrasta favorablemente con la hemorragia imparable—todavía a estas alturas—de carteles, pulóveres, llaveros y todas las demás imágenes más o menos coloreadas que se han dedicado a propagar y comercializar la vida y la muerte de Guevara.

Sin embargo, el aguafuerte muestra sólo una palabra aislada, el apelativo “CHE”—en mayúsculas—, tipografía accesible, como de *stencil*; letras negras sobre

fondo blanco. Sospecho que ese “CHE” de Camnitzer designa algo distinto de la imagen icónica del famoso guerrillero: “che” es la manera común de llamar a alguien en la Argentina y en el Uruguay. Tanto o más que al revolucionario conocido, el aguafuerte refiere a un “che” todavía por identificar, a un hombre común. En la obra está posiblemente el guerrillero, pero están sin dudas los millones de ciudadanos anónimos que se llaman de ese modo unos a otros, antes y después de la celebridad y la muerte de Guevara. Esa amplitud le da al grabado su dimensión política profunda, como retrato de grupo: es la imagen de un mártir aclamado, quien posa junto a un sinnúmero de almas cuyos dramas no han sido registrados por la historia.

Del mismo período es también el aguafuerte *Horizon* (1968), pieza insuperable por su efectividad para unificar texto e imagen, con derecho a figurar en la más exigente antología de poesía concreta. Se cumple en este caso con creces la afirmación de Borges: “cada palabra es una obra poética”.<sup>21</sup> Esta obra había tal vez asomado, como en ciernes, en una de las etiquetas de 1967 donde puede leerse: *A perfect circular horizon*. Existe también una encarnación posterior, en *The Shadow of the Horizon* (1976 / 1983, p. 137). En este caso la línea del horizonte y el sujeto se vuelven momentáneamente inseparables. La existencia del límite terrestre,

However, the etching shows only a single word, the name “CHE”—in capitals and an accessible typography, like a stencil with black letters on a white background. I suspect that the “CHE” designated by Camnitzer is somewhat different from the iconic image of the famous guerrillero; “che” is a common way to refer to somebody in Argentina and Uruguay. The etching refers as much to an unidentified “che,” to the man in the street, as to the well-known revolutionary, perhaps more so. The guerrillero might be in the work too, but there are doubtless millions of anonymous citizens who call one another by that name, both before and after the celebrity and death of Guevara. That breadth gives the etching its profound political dimension as a group portrait: it is the image of an acclaimed martyr who poses together with a vast number of souls whose dramas have not been recorded in history.

The etching *Horizon* (1968) is from the same period. It is nonpareil in its unity of text and image and deserves a place in the most rigorous anthology of concrete poetry. In this case the statement by Borges that “every word is a poetic work”<sup>21</sup> is fulfilled and even surpassed. This work had perhaps appeared in embryo on one of the labels from 1967 with the words *A perfect circular horizon*. There is also a later incarnation

in *The Shadow of the Horizon* (1976 / 1983, p. 137). In this case the line of the horizon and the subject become momentarily inseparable. The existence of the limit at the edge of the world, which we perceive in the print thanks to its shadow, becomes embodied and adheres like a temporary tattoo to that same hand that holds it and that is presumably capable of tracing the geometry of the world. *Horizon*, meanwhile, suggests space, perspective, a point of view that imparts movement to the text and at the same time reinforces its condition of being a monumental object: sinking or perhaps rising from its own line, the horizon is also sun, moon, clouds, architecture. To provoke a dialogue of affinities and contrasts, Camnitzer’s *Horizon* should be exhibited one day alongside Saul Steinberg’s ink drawing *The Line* (1954), in which the limits of the visual plane are explored with the American’s occasional delirium; in Steinberg’s work the line displaces the word and becomes the conduit through which infinite mutations flow.

From the same period I would like to single out the various self-portraits, dated in consecutive years, that Camnitzer executed between the end of the 1960s and the early years of the following decade (pp. 86–87). Presented in an equally sober style, with the text in black spread across the page in the familiar typo-

que percibimos en el grabado gracias a su sombra, se hace cuerpo, se adhiere cual tatuaje pasajero sobre esa misma mano que lo sostiene y que presumiblemente es capaz de trazar la geometría del mundo. En *Horizon* entretanto se sugiere espacio, perspectiva, un punto de vista que a su vez le da movimiento al texto y refuerza su condición de objeto monumental: hundiéndose o tal vez en ascenso desde su propia línea, el horizonte es también sol, luna, nubes, arquitectura. Como provocación a un diálogo de contrastes y afinidades, *Horizon* de Camnitzer debería exhibirse un día junto a *The Line* (1954), un dibujo a tinta de Saul Steinberg en el que se exploran, con el delirio ocasional del estadounidense, los límites del plano visual; en la obra de Steinberg la línea desplaza a la palabra y se vuelve conducto por donde fluyen infinitas mutaciones.

De esta misma época destacaría los varios autorretratos, fechados en años consecutivos, que Camnitzer realizó entre el final de los años sesenta e inicios de la década siguiente (pp. 86–87). Presentados en un estilo igualmente sobrio, con el texto en negro desplegado a lo ancho del papel en la tipografía familiar del *stencil*, estos “autorretratos” guardan por supuesto la intención de representar la fisonomía del sujeto cuya firma aparece al pie. O tal vez no deberíamos estar tan seguros. A falta de imágenes, podemos conjeturar

que se trata de documentos apócrifos. También puede pensarse en idealizaciones excesivas, en manipulaciones dirigidas a esconder las huellas del tiempo en el rostro del autorretratado. Este último argumento me resulta creíble, pues las obras delatan un cierto narcisismo de la escritura: pasan los años y la tipografía se mantiene igual, sin cambios ni envejecimientos; el personaje Luis Camnitzer, en su versión textual, se ha quedado varado en el tiempo, congelado en los caracteres fácilmente reconocibles, siempre legibles del *stencil*.

Vale la pena mencionar otras obras que pueden o deben entenderse como autorretratos, entre ellas *The Book of Holes* (1977, pp. 134–135) y *Landscape as an Attitude* (1979, pp. 130). En ambas, a través de la fotografía el artista registra su propio cuerpo; por esta vez nos es permitido observar ese rostro que las palabras grabadas en los “autorretratos” habían cubierto con letras uniformes e inmutables. Pensar *The Book of Holes* o *Landscape as an Attitude* como autorretratos requiere por supuesto del conocimiento previo de la fisonomía del artista; salvado ese requisito nos queda reflexionar sobre Luis Camnitzer enfrascado en labores propias de un “performance artist”. En *The Book of Holes* ese artista aparece —al igual que todo lo demás incluido en los encuadres de las fotos— en función de lo





*Horizon*, 1968  
[Horizonte]  
Etching  
Sheet: 66 × 63 cm  
Plate: 35.5 × 45 cm

graphy of the stencil, these “self-portraits” naturally preserve the intention of representing the physiognomy of the subject whose signature appears at the bottom. Or perhaps we should not be so sure. It is also possible to think excessive idealizations, manipulations intended to disguise the passing of time in the face of the person portrayed. The latter argument seems plausible because the works betray a certain narcissism in the writing: the years pass but the typography remains the same, without

change or ageing; the person Luis Camnitzer, in his textual version, has been stranded in time, frozen in the easily recognizable and always legible characters of the stencil.

It is worth mentioning other works that can or should be understood as self-portraits, including *The Book of Holes* (1977, pp. 134–135) and *Landscape as an Attitude* (1979, p. 130). In both works the artist uses pho-

tography to register his own body; this time we are allowed to observe that face that the words printed in the “self-portraits” had covered with uniform and immutable letters. To see these two works as self-portraits naturally presupposes a prior knowledge of the physiognomy of the artist; once that condition has been met, we are left to reflect on Luis Camnitzer entangled in the labors of a performance artist. Like everything else included in the framing of the photographs, that artist appears in *The Book of Holes* as a function of what is really important, of the minimal “book” that in spite of such a discrete presence is capable of absorbing whatever landscape, being, or reality is placed in front of it. This book of Camnitzer’s could be seen as a kind of incarnation of the Aleph as Borges imagined it—but a different Aleph: made of wire, transformed into a silhouette that seems ready to devour the whole of its surroundings. But it is a book of holes and therefore prevented from accumulating. It will be not a container but a filter, at most a kind of guide (like the one that certain teachers of drawing recommend) to edit and compose reality, a tool with which to direct and focus the attention of the subject-reader.

*Landscape as an Attitude* portrays the artist as a sculpture and travesty. The man of the photograph engages

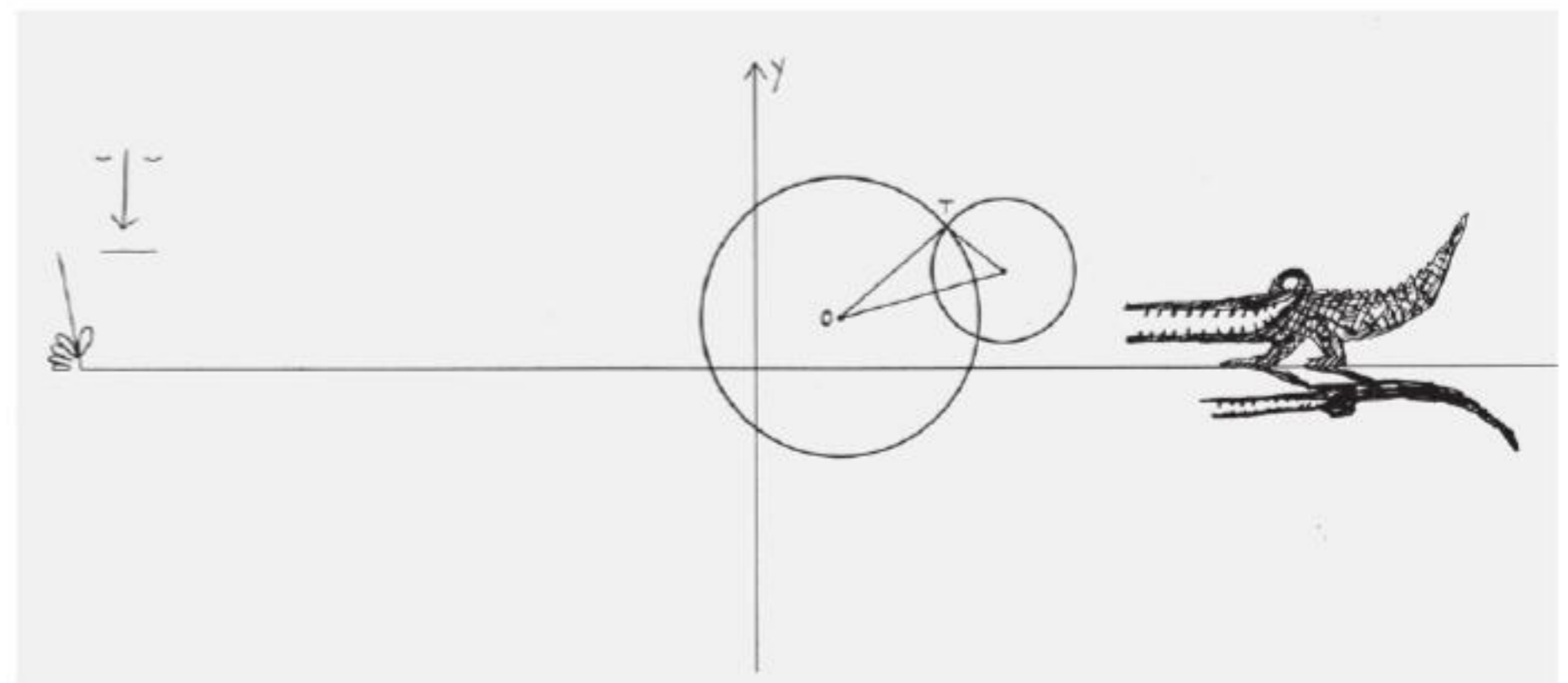
verdaderamente importante, del “libro” mínimo, que a pesar de presencia tan discreta es capaz de absorber cuanto paisaje, ser o realidad se le pongan enfrente. Este libro de Camnitzer podría ser visto como una suerte de encarnación del Aleph según lo imaginaba Borges. Un Aleph diferente sin embargo: hecho de alambre, transformado en silueta que parece lista para fagocitar la totalidad de su entorno. Pero es un libro agujereado y por lo tanto le está vedado acumular: no será contenedor sino filtro, a lo sumo una especie de guía (similar a la que recomiendan ciertos profesores de dibujo) para editar y componer la realidad, una herramienta con la cual dirigir y enfocar la atención del sujeto-lector.

*Landscape as an Attitude*, por su parte, retrata al artista como escultura y travesti. El hombre de la foto desarrolla un *performance* que convierte su rostro en un espacio bucólico, hasta cierto punto natural e idealizado. Equiparar cuerpo y paisaje es tropo reservado tradicionalmente, en composiciones artísticas y poéticas, para describir y exaltar la anatomía femenina. En esta obra, sin embargo, el paisaje incorpora explícitamente lo masculino, y la masculinidad se hace compleja, menos definitiva. El hombre-paisaje es un hombre afeminado y también añorado, como demuestran los juguetes dispuestos sobre su piel. La

actitud paisajística implica un estado sentimental y nostálgico, requiere de un sujeto vulnerable, y por tanto, ajeno a la infalibilidad machista.

Los autorretratos, con su fidelidad mayor o menor a algún sujeto real o imaginario, me hacen pensar en otras obras fundamentales, también asociadas de modo indisoluble a la individualidad, a la singularidad humana (y artística) del creador: me refiero a una serie, extendida a lo largo de varias décadas, que se construye alrededor de la firma del artista. “La firma—ha escrito Camnitzer— es, en efecto, la concentración de la autobiografía en su máxima densidad”.<sup>22</sup> Un acercamiento inicial a estas obras permite apreciarlas

Saul Steinberg  
*The Line*, 1954 (here in  
a 1959 version, detail)  
Ink on paper  
The Saul Steinberg  
Foundation, New York



in a performance that converts his features into a bucolic space, natural and idealized up to a certain point. The equivalence of body and landscape is a trope traditionally reserved in artistic and poetic compositions to describe and exalt the female anatomy. In this work, however, the landscape explicitly incorporates the masculine, and that masculinity becomes complex and less definitive. The man-landscape is a man who has become female and child, as the toys arranged on his skin show. The attitude as landscape implies a sentimental, nostalgic state and requires a subject who is vulnerable, and therefore foreign to macho infallibility.

The self-portraits, with their greater or lesser fidelity to any real or imaginary subject, remind me of other fundamental works that are also indissolubly associated with the individuality, the human (and artistic) singularity of their creator: I am referring to an extended series covering several decades and constructed around the signature of the artist. "The signature," Camnitzer has written, "is, in effect, the concentration of autobiography in its maximum density."<sup>22</sup> An initial approach to these works allows one to appreciate them as satirical confirmation of the relationship of proximity, the correspondences and similarities that have been historically attributed to

drawing and writing.<sup>23</sup> Camnitzer assumes that possible proximity in a literal way: the drawing in a work like *Copy* (1972, p. 111) has been reduced to a form of writing, it is nothing but signature, it starts and ends with that personal mark. The fact that in these and other works in the series the signature of Camnitzer is meticulously kept uniform and stable is very important, since it distinguishes his proposal from an essential historical precedent, the drawing *Picabia* (1920) by Francis Picabia. In that drawing Picabia decided to distinguish his two signatures unambiguously: one of them is playful and displays an opulence conventionally associated with the drawing; the other, a sober version of the first, seems to assume the unequivocal role of the signature.<sup>24</sup> Moreover, in calling attention to the copy by making it circulate in the full light of day, Camnitzer's action is a provocation: it sabotages the unquestionable power of the "original" and opens up the possibility of reappraising the paradoxical importance of copies (which are rather like illegitimate sisters of the originals even if today they form an important segment of the art market).<sup>25</sup> With irony, Camnitzer underlines the transcendence of his own work in this series by making it an object worth copying: "Copies and reproductions are the best testimony to the value of

cual confirmaciones, en tono satírico, de la relación de cercanía, las correspondencias y las similitudes que se han atribuido históricamente al dibujo y a la escritura.<sup>23</sup> Camnitzer asume esa posible cercanía de manera literal: el dibujo, en una obra como *Copy* (1972, p. 111), se ha reducido a una forma de escritura; es sólo firma, comienza y termina con esa marca personal. El hecho de que en estas y otras obras de la serie la firma de Camnitzer se mantenga cuidadosamente uniforme, estable es muy importante, pues diferencia su propuesta de un antecedente histórico esencial, el dibujo *Picabia* (1920) de Francis Picabia. En ese dibujo Picabia decidió diferenciar sin equívocos sus dos firmas: una de ellas es juguetona, exhibe una opulencia asociada convencionalmente con el dibujo; la otra, sobria y puesta al pie de la primera, parece asumir el rol inequívoco de firma.<sup>24</sup> Por lo demás, el gesto de Camnitzer, en cuanto a llamar la atención sobre la copia al hacerla circular a plena luz del día, es una provocación: constituye un sabotaje al poder incuestionable del "original" y abre la posibilidad de reevaluar la importancia paradójica de las copias (que son, frente a los originales, una suerte de hermanas bastardas si bien hoy por hoy constituyen un segmento importante del mercado del arte).<sup>25</sup> Con ironía, Camnitzer subraya en esta serie la trascendencia

de su propia obra al hacerla objeto que merece ser copiado: "Las copias y las reproducciones son el mejor testimonio del valor de los originales [...] y una obra que no inspira copias está muerta".<sup>26</sup>

Con esta serie Camnitzer ha creado un continuo que cuestiona aspectos esenciales del mercado del arte en sus versiones contemporáneas. Específicamente, él pone en tela de juicio varios de los pilares —la autenticidad, la relación entre original y copia, la autoridad que el artista ejerce a través de la inclusión de su firma en la obra, la influencia del tamaño y de los materiales en el precio— que sostienen al frágil edificio de las transacciones comerciales en el arte actual. Su uso de la firma le permite comentar y criticar otros aspectos del mercado del arte, como la influencia desproporcionada que pueden tener las dimensiones de la obra en el precio. Esta perspectiva se transparenta en *Firma para vender por tajadas al peso* (1971–1973, p. 108), *Fragmentos de firma para vender por centímetro* (1972, p. 107), y *Signature by the Slice* (1971/2007, p. 109). Son obras referidas a la producción artística dominada por la cantidad y por la repetición desmedida, características que se asientan casi siempre en la conformidad servil con las realidades del mercado. Sin dudas atento a las disquisiciones de pensadores como Hegel y Marx, Camnitzer le hace un

the originals [...] and a work that does not inspire copies is a dead work.”<sup>26</sup>

With this series Camnitzer has created a continuum that questions essential aspects of the art market in its contemporary forms. Specifically, it raises doubts about several of the pillars—authenticity, the relation between original and copy, the authority that the artist exercises by the inclusion of his signature in the work, the influence of format and materials on price—that support the fragile edifice of commercial transactions in contemporary art. His use of the signature permits him to comment on and criticize other aspects of the art market, such as the disproportionate influence a work’s dimensions may have on its price. This perspective is transparent in *Firma para vender por tajadas al peso* (1971–1973, p. 108), *Fragmentos de firma para vender por centímetro* (1972, p. 107), and *Signature by the Slice* (1971/2007, p. 109). These are works that refer to artistic production dominated by quantity and excessive repetition, characteristics that almost always conform to the realities of the market. No doubt alert to the writings of thinkers like Hegel and Marx, in this type of work Camnitzer winks at the eternal philosophical debate about the contradictions and interactions between quantity and quality. And of course these works—given that

they can be measured and weighed like any other object—highlight the situation of art as an “exchange object” in the capitalist economy, reviving Marx’s claim that “one volume of Propertius and eight ounces of snuff have the same exchange value, despite the dissimilar use values of snuff and elegies.”<sup>27</sup> To dissect that commercial, economic, and financial structure, Camnitzer doubtless draws on Dadaist experiments that at the time, early in the twentieth century, opened a breach in this territory, and operates with the same irreverence as that manifested in their day by Marcel Duchamp or Francis Picabia.

In concentrating the commercial and aesthetic value of the work in the signature of the artist, Camnitzer carries out an extremely purgative operation, an impious cleaning, aimed at eliminating everything that is, in the last analysis, non-essential and may prove to be superfluous or to obstruct the buying and selling of art objects. These works as a whole bring to light some awkward truths, which by being brought to the foreground make the condition of the work of art as commodity ridiculous. Among those truths is the fact that all the signatures of an artist—except one, the first, if it exists and we can trace it—are nothing but copies: “The artistic signature [...] indexes the uniqueness of the artistic creator only through a

guiño en este tipo de trabajo al eterno debate filosófico sobre las contradicciones e interacciones entre cantidad y calidad. Y por supuesto, estas obras—dado que pueden ser medidas y pesadas como cualquier otro objeto—ponen de relieve la situación del arte como “objeto de cambio” en la economía capitalista, reviviendo la frase de Marx en cuanto a que un libro del poeta “Propercio y 8 onzas de tabaco pueden tener el mismo valor de cambio, a pesar de la diferencia de valores de uso del tabaco y de la elegía”.<sup>27</sup> Para desmenuzar esa estructura comercial, económica y financiera, Camnitzer se apoya sin duda en experiencias dadaístas que, en su momento—temprano en el siglo XX—abrieron brecha en este terreno y opera con tanta irreverencia como la manifestada en su época por Marcel Duchamp o Francis Picabia.

Al concentrar el valor comercial y estético de la obra en la firma del artista, Camnitzer realiza una operación de purga extrema, una limpieza impía, dirigida a eliminar todo aquello que a fin de cuentas es prescindible y puede resultar superfluo o estorbar en la compraventa de objetos de arte. El conjunto de estas obras saca a la luz algunas verdades incómodas, que al ser puestas en primer plano, ridiculizan la condición de la obra de arte como mercancía. Entre esas verdades está el hecho de que todas las firmas de un

artista—excepto una, la primera, caso de que exista y podamos rastrearla—son meras copias; como bien se ha afirmado: “La firma artística [...] cataloga la singularidad del creador artístico solamente a través de una forma de lenguaje capaz de reproducción infinita”.<sup>28</sup> El mercado del arte—subraya Camnitzer—necesita y reclama la repetición constante de una copia (la firma) para corroborar la originalidad y por tanto el valor monetario de la obra.

Otra verdad destacada por Camnitzer es el hecho de que el dinero es igualmente, siempre, una copia, pues cada billete o moneda forma parte de una edición firmada y numerada, salida de una imprenta o de un troquel. (Esa realidad es esgrimida constantemente por los críticos de los bancos centrales capitalistas, quienes argumentan que el poder de instituciones como la Reserva Federal de Estados Unidos radica en su monopolio sobre las máquinas impresoras o “printing press”). No es sólo que el dinero es una copia, nos advierte Camnitzer: para mayor delicia, el dinero es grabado, quizás de los pocos grabados que llevan inscritos a la vista de todos, en caracteres y numerales bien legibles, su valor de cambio.

El cuestionamiento implícito y explícito en este tipo de obra apunta a algo más amplio que el comercio del arte: su sarcasmo va dirigido al sistema monetario en

form of language capable of infinite reproduction.”<sup>28</sup> The art market, Camnitzer emphasizes, needs and calls for the constant repetition of a copy (the signature) to corroborate the originality and thereby the monetary value of the work.

Another truth underlined by Camnitzer is that money too is always a copy, since every banknote or coin is part of a signed and numbered edition produced by a printing press or a die. (That reality is constantly put forward as an argument by the critics of the central capitalist banks on the grounds that the power of institutions like the Federal Reserve in the United States lies in their monopoly of the printing presses.) It is not just that money is a copy, Camnitzer points out: to add to the delight, money is printed or stamped, perhaps one of the few objects of this kind that bears its exchange value in clear letters and numbers for all to see.

The implicit and explicit questioning in this type of work point to something bigger than the art market: the sarcasm is directed at the monetary system on which the financial structure of capitalism is based—rather shakily—today. In this system, whose roots extend from the period around the First World War to the Bretton Woods agreements of 1944, “the transparent value of gold-backed, convertible curren-

cy has been replaced by the inconvertible token sign governed by the legal apparatus of the bank; a liberal capitalist economy gives way at just this moment in the West to a system of monopoly capitalism [...]. Right will be replaced by ‘trust’, and the State will now even write on its monetary bills, on its token signs, ‘In God We Trust’.”<sup>29</sup> In following this direction, Camnitzer encounters essential works that were created in the 1960s and 1970s by Andy Warhol, Robert Watts, Cildo Meireles, J.S.G. Boggs, Joseph Beuys, and others.

*Two Identical Objects* (1981) leads us to consider the weaknesses of an economic and financial system based on unlimited confidence in paper money—the emphasis on the fact that it is simply a piece of paper, a print issued and signed by the omnipotent state, apparently with the backing of divine grace. To achieve his objective, he has recourse above all to crumpling the paper. This highlights the fragility of the material, and at the same time presents it as something easily discarded, a trifle thrown aside. The formal solution is completely effective in confirming the equivalence of the two objects, since it is applied in exactly the same way to both pieces of paper, the newspaper and the banknote. Camnitzer extracts all its exchange value from the banknote, strips it naked, and

el que descansa, un tanto tambaleante, la estructura financiera del capitalismo actual. En este sistema, cuyas raíces van del período cercano a la Primera Guerra Mundial a los acuerdos de Bretton Woods (1944), “el valor transparente de la divisa convertible respaldada por el oro se sustituye por el signo nominal inconvertible, gobernado por el dispositivo legal del banco; una economía capitalista liberal deja paso en ese preciso momento en Occidente a un sistema de capitalismo monopolista. [...] El derecho será sustituido por la ‘confianza’ y ahora el Estado escribirá incluso en sus billetes, en sus signos nominales, ‘Tenemos confianza en Dios’”.<sup>29</sup> Al transitar ese camino Camnitzer se cruza con obras imprescindibles realizadas durante los sesenta y los setenta por Andy Warhol, Robert Watts, Cildo Meireles, J. S. G. Boggs y Joseph Beuys, entre otros.

*Two Identical Objects* (1981) nos emplaza a considerar las debilidades de un sistema económico y financiero basado en la confianza sin límites en el *papel moneda*—el énfasis puesto en el hecho de que se trata simplemente de un pedazo de papel, un grabado editado y firmado por el estado omnipotente y respaldado al parecer por la gracia divina. Para alcanzar su objetivo se apoya sobre todo en el recurso de arrugar el papel. Así trae a primer plano la fragilidad del material, al



*Two Identical Objects*, 1981  
[Dos objetos idénticos]  
Banknote and newsprint  
Dimensions variable

in this way manages to reduce it to its simple use value: paper is paper, the rest is wishful thinking. The date 1981 suggests that *Two Identical Objects* can be interpreted as a reaction to the prevailing socio-economic and ideological context of the time in the United States. The installation was made in the early days of the presidency of Ronald Reagan during a time permeated by the crisis that shook the country during a large part of the 1970s and the early years of the following decade. During those years, under the administrations of Richard Nixon, Gerald Ford, and Jimmy Carter, the United States suffered an explosive cocktail of recession, high unemployment, and runaway inflation. On the other hand, while he skeptically scrutinizes the financial system of postmodern capitalism and the world of banking and money, Camnitzer remains alert to factors that were to have an extraordinary repercussion on Latin America during the same period. Those factors were to converge in the so-called foreign debt crisis, a cumulative phenomenon beginning in the 1970s that profoundly shook the governments and peoples of Latin America after exploding uncontrollably during the early years of the following decade. By moving fluidly between the United States and various Latin American countries in those years, Camnitzer was able to maintain

a privileged point of view and a broad perspective on socio-economic, political, and cultural events in both North and South.

Based in the New York area from 1964 on, Luis Camnitzer has spent a considerable part of his time and effort on trying to understand the limits and options of the colonized. It is an arduous, not purely intellectual exercise in which he tries to fully grasp first of all his own life, and secondly his place in the institutions and corridors of contemporary culture (the schools and academies, the gallery and the museum, the means of communication, so-called international art). He has said about his own experience: "I arrived in New York. Seen from outside, the US was a big lump placed on top of Uruguay. Both solid and flexible, it adjusted to my country almost without leaving any holes, contaminating ideas, habits and ideals. I suppose that is the effective functioning of any empire with regard to its colonies. [...] Once in New York the lump no longer seemed so solid. It was more like a sponge, with nooks and crannies from which you could carry on as though you had stayed in Uruguay. [...] The distance helped to see Uruguay in perspective. [...] Especially the artistic situation could be seen very clearly. The frameworks that defined Uruguayan art were not Uruguayan, they were 'international'. International meant imperial."<sup>30</sup>

203

mismo tiempo que lo presenta con el aspecto de algo fácilmente descartable, de una minucia echada a un lado. La solución formal es del todo eficiente, ya que confirma la equivalencia de los objetos, pues se aplica de manera exacta a ambos trozos de papel, el periódico y el billete. Camnitzer extrae del billete todo su valor de cambio, lo desnuda y de esa manera logra reducirlo a su simple valor de uso: papel es papel, lo demás son (caras) ilusiones. La fecha de 1981 sugiere la posibilidad de interpretar *Two Identical Objects* como reacción al contexto socioeconómico e ideológico predominante en ese momento en Estados Unidos. La instalación toma cuerpo en los albores de la época de Ronald Reagan, nace permeada por la situación de crisis que sacudió al país durante un buen trecho de los años setenta y al comienzo de la década siguiente. En esos años, bajo las administraciones de Richard Nixon, Gerald Ford y Jimmy Carter, Estados Unidos sufrió un cóctel explosivo de recesión, alto desempleo e inflación descontrolada. De otra parte, mientras escruta escéptico el sistema financiero del capitalismo posmoderno y el universo de la banca y del dinero, Camnitzer se mantiene atento a factores que tendrán una repercusión extraordinaria durante esa misma época en América Latina. Esos factores van a converger en la llamada "crisis de la deuda externa",

un fenómeno acumulado desde la década de los años setenta y que golpeó con fuerza a los gobiernos y pueblos latinoamericanos al estallar de manera incontrolable a inicios de la década siguiente. Camnitzer, al moverse con fluidez durante todos esos años entre Estados Unidos y varios países de América Latina, es capaz de mantener un punto de vista privilegiado y una perspectiva abarcadora en relación con acontecimientos socioeconómicos, políticos y culturales, tanto en el Norte como en el Sur.

Asentado en el área de Nueva York desde 1964, Luis Camnitzer ha dedicado una parte considerable de su tiempo y sus esfuerzos a tratar de entender los límites y las opciones del colonizado. Es un ejercicio arduo y no sólo intelectual con el que intenta comprender a fondo, ante que todo su propia vida y después, su lugar en las instituciones y corredores de la cultura contemporánea (las escuelas y academias, la galería y el museo, los medios de comunicación, el llamado "arte internacional"). De su experiencia ha dicho él mismo: "Llegué a Nueva York. Desde afuera EEUU [sic] era una gran plasta emplazada sobre el Uruguay. Sólida y flexible se acomodaba sobre mi país sin dejar casi huecos, contagiando ideas, hábitos e ideales. Supongo que ese es el funcionamiento eficiente de cualquier imperio con respecto a sus colonias. [...] Una vez

His entire career, remarkable for its non-conformity, is a determined attempt to break or at least cast aspersions on these relations of dependence. His proximity to empire and South American upbringing have enabled him to see and study such relations lucidly, from both inside and out: he has seen and registered how they are transformed, how they evolve and adapt—how the shapeless lump becomes a sponge, for example. (Later in the essay from which I cite the above, the sponge returns to its former state as shapeless lump.)

Something has happened to his identity in this chain of observations and transformations: at this stage it is difficult to decide whether Camnitzer is the most Uruguayan of the international artists or the most international of the Uruguayan artists living and working today. Of course, these are not mutually exclusive proposals. Although it is neither decisive nor important, I would like to note that Luis Camnitzer is above all Uruguayan, and a soccer player. Once on the field, he quickly gets control of the ball, improvises a couple of feints, takes a few steps toward the edge, and then—as they say in soccer—slips through his marker's fingers. From then on he plays and stops playing, always in accordance with the rules, in an animated and fraternal match from which reports and news

emerge here and there: a hardback book with words, index and illustrations, and another paperback which seems made of water; a printed sheet of paper stuck to the floor; a glove worn by many hands and framed; a crumpled banknote; a knife breaking the wall; a hand catching a cloud, and a cloud with its name stenciled on it. Thanks to these news items, published fragments of a life running its course, we know that Camnitzer, the Uruguayan soccer player born in Lübeck, Germany, who grew up in Montevideo, is still, more than ever today, playing.

- 1 Jorge Luis Borges, "La poesía," in *Obras completas 3*, Sara Luis del Carril (ed.), Buenos Aires, 2005, p. 285.
- 2 The exhibition by the US artist Roger Welch in the Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana in 1981 is perhaps the only comparable precedent in that it was an exhibition of Conceptual Art presented in Cuba by a foreign artist during those years.
- 3 *Luis Camnitzer*, exh. cat., Casa de las Américas, La Habana, 1983, n.p.
- 4 Luis Camnitzer, "Printmaking: A Colony of the Arts (1999)," in *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*, Rachel Weiss (ed.), Austin, 2009, pp. 104–111.
- 5 Luis Camnitzer, "The Artist's Role and Image in Latin America (2004)," in Weiss, Austin, 2009, p. 80.

en Nueva York la plasta ya no parecía tan sólida. Era más bien como una esponja, con recovecos desde donde uno podía seguir como quedándose en el Uruguay. [...] La lejanía ayudaba a ver al Uruguay en perspectiva. [...] Especialmente la situación artística se veía clarísima. Los esquemas que definían al arte uruguayo no eran uruguayos, eran "internacionales". Internacional quería decir imperial.<sup>30</sup>

Toda su trayectoria es un intento tenaz, tocado de inconformidad, por quebrar o al menos burlar esas relaciones de dependencia. Gracias a su cercanía con el imperio y a su origen suramericano, él ha podido ver y estudiar con lucidez, desde dentro y desde fuera, tales relaciones. Ha visto y registrado cómo esas relaciones se transforman, evolucionan, se adaptan —cómo la plasta se hizo esponja, por ejemplo (más adelante, en el ensayo donde encontré esa cita, la esponja vuelve a transformarse en plasta).

Algo ha sucedido en esa cadena de observaciones y transformaciones, en relación con su identidad: a estas alturas es difícil decidir si Camnitzer es hoy por hoy, entre personas vivas y actuantes, el más uruguayo de los artistas internacionales o el más internacional de los artistas uruguayos; no se trata por supuesto de proposiciones excluyentes. Aunque ello no sea decisivo ni importante, me permito asegurar que Luis

Camnitzer es por encima de todo uruguayo y futbolista. Caído en el terreno de juego, se hizo temprano con el balón, improvisó unas fintas, dio unos pasos hacia el margen y —dirían en la jerga futbolística— se demarcó. Desde entonces juega y deja jugar, siempre de acuerdo con sus reglas, en un partido animado y fraternal del cual salen reportes, noticias por aquí y allá: un libro de tapa dura y papel, con palabras, índice e imágenes y otro libro blando que parece hecho de agua; un papel impreso pegado en el piso; un guante, usado por muchos y enmarcado; un billete arrugado; un cuchillo rompiendo la pared; una mano que atrapa una nube y una nube con su nombre estarcido. Gracias a esas noticias, fragmentos publicados de una vida que transcurre jadeante en el terreno, sabemos que Camnitzer, el futbolista uruguayo nacido en Lübeck, Alemania, y crecido en Montevideo, está todavía, o más que nunca hoy, en el juego.

- 1 Jorge Luis Borges, "La poesía", *Obras completas 3*, Sara Luis del Carril (ed.), Buenos Aires, 2005, p. 285.
- 2 La exhibición del estadounidense Roger Welch en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana en 1981, es quizás el único antecedente comparable, en cuanto a una exposición de arte conceptual presentada en Cuba por parte de un artista extranjero durante esos años.

- 6 Camnitzer in Weiss, 2009, p. 80.
- 7 Andrea Giunta, "A Conversation with Liliana Porter and Luis Camnitzer," in *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*, exh.cat., Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davila-Villa, and Gina McDaniel Tarver (eds.), The Blanton Museum of Art, Austin, 2008, p. 49.
- 8 Camnitzer, in Weiss, 2009, p. 80. Like many of his essays, this text has a profoundly autobiographical character and a tone that fluctuates between lucidity and uncertainty. In this case, Camnitzer reflects on the training and environment in which many Latin American artists find themselves immersed at the start of their careers and afterwards. He tries to distinguish and contrast the educational and artistic processes that take place in parallel in North America and Latin America. He also comments on formalism and on "formalist ways of reading or seeing art" (p. 80). He fills out his idea of the "empty shells," explaining that the concept should not be understood as just the description of a "formalist" art. He therefore writes, cautiously, that there are "non-formalist readings that produce empty shells, as is the case with works politically and purely centered on a narrative message" (p. 80). He also underlines the links in Latin America between the Conceptualist attitude and strategies of education and social mobilization based on art: "When on the

periphery we arrive at the politically rooted Conceptualist strategies of the 1960s (which often preceded hegemonic Conceptual Art)... [I]t served as a tool for consciousness raising" (p. 81).

- 9 Benedetto Croce, *Cultura e Vita Morale*, 1922, pp. 241-242. Cited by Antonio Gramsci, "L'arte educatrice," in *Letteratura e vita nazionale*, Rome, 3rd ed., 1996, p. 14.
- 10 In the article cited, Gramsci assumes Croce's concept to be valid and adds: "Literature does not generate literature... [I]deologies do not create ideologies, superstructures do not generate superstructures... [These] are generated... by the intervention of the masculine element."
- 11 The concept was proposed in the manifesto of the NYGW, a document sent as part of an exhibition of mail art in December 1986. Cf. Beverly Adams, "The School of the North: The New York Graphic Workshop in New York, 1964-1970," in *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*, exh.cat., Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davila-Villa, and Gina McDaniel Tarver (eds.), The Blanton Museum of Art, Austin, 2008, p. 21. My remarks on and impressions of the NYGW proceed from this excellent catalogue and from a visit to the exhibition in the Blanton Museum in the fall of 2008.
- 12 The Cuban film director Julio García Espinosa expressed himself in similar terms in 1969 when he wrote about "imperfect cinema": "Mass art will really be mass art

- 3 Luis Camnitzer, cat., Casa de las Américas, La Habana, 1983, s.p.
- 4 Luis Camnitzer, "Printmaking: A Colony of the Arts (1999)", en *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*, Rachel Weiss (ed.), Austin, 2009, pp. 104-111.
- 5 Luis Camnitzer, "The Artist's Role and Image in Latin America (2004)", en *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*, Rachel Weiss (ed.), Austin, 2009, p. 80.
- 6 Ibid.
- 7 Andrea Giunta, "A Conversation with Liliana Porter and Luis Camnitzer", en *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*, cat., Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davila-Villa y Gina McDaniel Tarver (eds.), The Blanton Museum of Art, Austin, 2008, p. 49.
- 8 Luis Camnitzer, "The Artist's Role and Image in Latin America (2004)", op. cit., p. 80. Como muchos de sus ensayos, este texto tiene un carácter profundamente autobiográfico y un tono que oscila entre la lucidez y la incertidumbre. Camnitzer, en este caso, reflexiona sobre la formación y el ambiente donde se encuentran inmersos muchos artistas latinoamericanos, en la arrancada de sus carreras y aún después. Trata de diferenciar y de contrastar los procesos educativos y artísticos que ocurren paralelamente en América del Norte y en América Latina. También comenta sobre el formalismo y sobre "las maneras formalistas de leer o ver el arte" (p. 80).

- Ofrece matices sobre su idea de las "cáscaras vacías", explicando que el concepto no debe entenderse como mera descripción de un arte "formalista". Por ello escribe, cauteloso, que existen "lecturas no formalistas que dan lugar a cáscaras vacías, como sucede con las obras centradas política y puramente en un mensaje narrativo" (p. 80). Y subraya además los vínculos en América Latina entre la actitud conceptualista y estrategias de educación y movilización social desde el arte: "Cuando en la periferia llegamos a las estrategias conceptualistas arraigadas políticamente de los años sesenta (que con frecuencia precedieron al arte conceptual hegemónico), [...] sirvió de instrumento de concienciación" (p. 81).
- 9 Benedetto Croce, *Cultura e vita morale*, 1922, pp. 241-242. Citado por Antonio Gramsci, "El arte educativo", en *Literatura y vida nacional (Obras escogidas, Tomo III)*, Buenos Aires, 1961, p. 27.
- 10 En el artículo citado Gramsci asume como válido el concepto de Croce y además agrega: "La literatura no genera literatura, [...] las ideologías no crean ideologías, las superestructuras no engendran superestructuras, [...] [éstas] son engendradas [...] por la intervención del elemento 'fecundante'".
- 11 El concepto fue planteado en el manifiesto del NYGW, un documento enviado como parte de una exposición de arte correo en diciembre de 1966. Cf. Beverly Adams,

when it is really made by the masses [...] In admitting the possibility of the participation of everybody, are we not accepting the possibility of individual creation that we all have?" Julio García Espinosa, "For an Imperfect Cinema," in *The Cuba Reader. History, Culture, Politics*, Durham and London, 2003, pp. 459-461.

- 13 The initial founding group of the NYGW included a US artist, Sharon Arndt, who left the project very soon afterwards. Julian Firestone was the dentist who offered his Manhattan studio to Liliana Porter. Cf. Adams in Pérez-Barreiro et al., 2008, p. 19.
- 14 *Manifesto Cookie* (1966) was a work that the members of the group sent by post to art institutions and acquaintances. The exhibition *Safe Deposit Box # 3001* (1969) was held in Manufacturers Hanover Trust, at the intersection of Fifth Avenue and 57th Street, New York. Cf. Adams in Pérez-Barreiro et al., 2008, p. 21 and pp. 25-26.
- 15 Silvia Dolinko, "To Develop Images from Thoughts: The South American Travels of the New York Graphic Workshop," in Pérez-Barreiro et al., 2008, pp. 37-39. In her essay, Dolinko stresses that the action should be understood in the context of Buenos Aires at the time, as part of the tension between the Instituto Di Tella and the artists of the Argentine avant-garde of the time. She cites Camnitzer referring explicitly to his action as an "appropriation of the whole exhibition."

- 16 Giunta in Pérez-Barreiro et al., 2008, p. 52.
- 17 Alexander Alberro and Alice Zimmerman, "Not How It Should Were It To Be Built But How It Could Were It To Be Built," in Alexander Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London, 1998, pp. 46-47.
- 18 Giunta in Pérez-Barreiro et al., 2008, p. 52.
- 19 Luis Camnitzer, "El sistema Magritte," in *Antología de textos críticos 1979-2006. Art Nexus/Arte en Colombia*, María Clara Bernal and Felipe González (eds.), Bogotá, 2006, pp. 200-205.
- 20 Dolinko in Pérez-Barreiro et al., 2008, pp. 36-37.
- 21 Borges, 2005, p. 279.
- 22 Camnitzer (2004) in Weiss, 2009, p. 83.
- 23 Mari Carmen Ramírez has referred to affinities of this kind in the context of drawing in Latin America: "Affinities between drawing and writing are the subject of *trace*, an element that reveals drawing as both graphological and ritual. Drawings grouped under this heading explore the medium in terms of 'written images', or loose calligraphic investigations in which marks and symbols generate highly personal and individual sign systems." Mari Carmen Ramírez, "Un-Drawing Boundaries: A Curatorial Proposal," in *Re-Aligning Vision. Alternative Currents in South American Drawing*, exh.cat., Mari Carmen Ramírez (ed.), Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, 1997, p. 20.

"The School of the North: The New York Graphic Workshop in New York, 1964-1970", en *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*, cat., Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davila-Villa y Gina McDaniel Tarver (eds.), The Blanton Museum of Art, Austin, 2008, p. 21. Mis comentarios e impresiones sobre el NYGW parten de este excelente catálogo, así como de visitar la exposición en el Blanton Museum durante el otoño de 2008.

- 12 El cineasta cubano Julio García Espinosa se manifestó en términos parecidos en 1969, al escribir sobre el "cine imperfecto": "El arte de masas será en realidad tal, cuando verdaderamente lo hagan las masas. [...] Al admitir la posibilidad de la participación de todos, ¿acaso no se está aceptando la posibilidad de creación individual que todos tenemos?" Julio García Espinosa, "For an Imperfect Cinema", en *The Cuba Reader. History, Culture, Politics*, Durham, London, 2003, pp. 459-461.
- 13 El grupo inicial de fundadores del NYGW incluía también a una artista estadounidense, Sharon Arndt, quien se retiró muy pronto del proyecto. Julian Firestone fue el dentista que ofreció su estudio de Manhattan a Liliana Porter. Cf. Adams, op. cit., p. 19.
- 14 *Manifesto Cookie* (1966) fue una obra que los miembros del grupo enviaron por correo a instituciones del arte y a personas conocidas. Mientras tanto, la exposición *Safe Deposit Box # 3001* (1969) se ubicó en Manufacturers

Hanover Trust, en la intersección de la Quinta Avenida y la calle 57, en Nueva York. Cf. Adams, op. cit., p. 21 y pp. 25-26.

- 15 Silvia Dolinko, "To Develop Images from Thoughts: The South American Travels of The New York Graphic Workshop", en *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*, cat., Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davila-Villa y Gina McDaniel Tarver (eds.), The Blanton Museum of Art, Austin, 2008, pp. 37-39. En su ensayo Dolinko subraya que la acción debe entenderse en el contexto de Buenos Aires en esa época, como parte de las tensiones entre el Instituto Di Tella y los artistas de la vanguardia argentina del momento. La autora cita a Camnitzer quien se refiere explícitamente a su gesto como una "apropiación de la exhibición toda".
- 16 Giunta, op. cit., p. 52.
- 17 Alexander Alberro y Alice Zimmerman, "Not How It Should Were It To Be Built But How It Could Were It To Be Built", en Alexander Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London, 1998, pp. 46-47.
- 18 Giunta, op. cit., p. 52.
- 19 Luis Camnitzer, "El sistema Magritte", en *Antología de textos críticos 1979-2006. Art Nexus/Arte en Colombia*, María Clara Bernal y Felipe González (eds.), Bogotá, 2006, pp. 200-205.
- 20 Silvia Dolinko, op. cit., pp. 36-37.



- 24 Cf. George Baker, "The Artwork Caught by the Tail," in *October*, no. 97, 2001, pp. 78-82.
- 25 The buying and selling of copies is a specialized segment of the art market and currently carried out by the biggest auction firms in the world. Cf. Françoise Benhamou and Victor Ginsburgh, "Is There a Market for Copies?" in *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, Spring, 2002, pp. 42-45.
- 26 Benhamou and Ginsburgh, 2002, p. 49.
- 27 Karl Marx, *A Contribution to the Critique of Political Economy* (1859), Moscow, 1970, p. 28.
- 28 Baker, 2001, p. 79.
- 29 Baker, 2001, p. 73.
- 30 Camnitzer, 1983, n.p.

- 21 Jorge Luis Borges, op. cit., p. 279.
- 22 Camnitzer, "The Artist's Role and Image in Latin America (2004)", op. cit., p. 83.
- 23 Mari Carmen Ramírez, por ejemplo, se ha referido a este tipo de cercanías en el contexto del dibujo en América Latina: "Las afinidades entre el dibujo y la escritura son la materia del *calco*, un elemento que revela el dibujo como algo a un tiempo grafológico y ritual. Los dibujos agrupados bajo esa etiqueta exploran el medio desde el punto de vista de las 'imágenes escritas', o investigaciones caligráficas sueltas donde las marcas y los símbolos generan sistemas de signos sumamente personales e individuales". Mari Carmen Ramírez, "Un-Drawing Boundaries: A Curatorial Proposal", en *Re-Algining Vision. Alternative Currents in South American Drawing*, cat., Mari Carmen Ramírez (ed.), Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, 1997, p. 20.
- 24 Cf. George Baker, "The Artwork Caught by the Tail", en *October*, no. 97, 2001, pp. 78-82.
- 25 La compraventa de copias es un segmento especializado del mercado del arte, acogida actualmente por las mayores casas de subastas del mundo. Cf. Françoise Benhamou y Victor Ginsburgh, "Is There a Market for Copies?", en *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, Spring, 2002, pp. 42-45.
- 26 *Ibid.*, p. 49.
- 27 Carlos Marx y Federico Engels, *Sobre la literatura y el arte*, Jean Freville (ed.), La Habana, 1972, p. 55.
- 28 Baker, op. cit., p. 79.
- 29 *Ibid.*, p. 73.
- 30 Luis Camnitzer, en *Luis Camnitzer*, cat., Casa de las Américas, La Habana, 1983, s.p.

Traducción de las citas  
en inglés por Carlos Mayor

# Biography

Born in 1937 in Lübeck, Germany

Emigrated to Montevideo, Uruguay, in 1939; settled in New York, USA, in 1964

Lives and works in Great Neck, New York, and Valdottavo, Italy

#### Selected Solo Exhibitions

1960

Centro de Artes y Letras, Montevideo, Uruguay (cat.)

1962

Galería Galatea, Buenos Aires, Argentina

1963

Galería Sudamericana, New York, USA

Semanario Marcha, Montevideo, Uruguay

1964

*Prints and Drawings.* Van Bovenkamp Gallery, New York, USA

1966

Galería Lirolay, Buenos Aires, Argentina  
Amigos del Arte, Montevideo, Uruguay

1967

*Mail Exhibition.* New York Graphic Workshop, New York, USA

1969

Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela  
Associated American Artists (with Liliana Porter), New York, USA

*Liliana Porter, Luis Camnitzer.* Museo de Bellas Artes, Santiago, Chile

*Mail Exhibition.* Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina

1970

Bienville Gallery, New Orleans, USA  
Paula Cooper Gallery, New York, USA

1971

*C.L.I.P. Documents.* Paula Cooper Gallery, New York, USA

1972

Galleria Diagramma, Milano, Italy  
Libreria Einaudi, Milano, Italy  
*Prints.* Printshop Piet Clement, Amsterdam, Netherlands

1973

*Investigaciones.* Galería Colibrí, San Juan, Puerto Rico (broch.)  
Galleria Conz, Venezia, Italy  
Galleria Banco, Brescia, Italy

1974

Galerie Stampa, Basel, Switzerland (broch.)

1975

Stadtbibliothek, Mainz, Germany

1976

Galerie Stampa, Basel, Switzerland (broch.)  
Villa Schifanoia, Firenze, Italy  
Galerie Space, Wiesbaden, Germany  
Galleria Ariete Grafica, Milano, Italy

1977

Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia (cat.)  
Museo de Arte Moderno, Cartagena, Colombia  
Galetér Centro Arte, Adro, Brescia, Italy  
Gallery for New Concepts, University of Iowa, Iowa City, USA

1978

Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia  
C-Space Gallery, New York, USA  
*Parts of a Dictionary and Other Parts.* Marian Goodman Gallery, New York, USA

1979

Galería San Diego, Bogotá, Colombia  
Sala de Arte Cámara de Comercio de Medellín; Galería de La Oficina, Medellín, Colombia (broch.)

1980

Museum Wiesbaden, Germany (cat.)  
*The Archeology of the Spell.* Galerie Stampa, Basel, Switzerland (broch.)  
Galerie 31, Strasbourg, France

1981

Galería Cinemateca, Montevideo, Uruguay

1982

Galería San Diego, Bogotá, Colombia  
Galería Partes, Medellín, Colombia

1983

*Grabados recientes.* Museo Rayo Dibujo y Grabado Latinoamericano, Roldanillo, Colombia  
Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, La Habana, Cuba (cat.)

1984

*From the Uruguayan Tortures.* Alternative Museum, New York, USA (cat.)  
Galerie Stampa, Basel, Switzerland  
Isis Gallery, University of Notre Dame, South Bend, USA

1985

Horton Memorial Hospital (permanent installation), Middletown, New York, USA

1986

The Graphic Eye Gallery, Port Washington, New York, USA  
Artworks, Berlin, Maryland, USA  
Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo, Uruguay; Centro Municipal Miraflores, Lima, Peru (1988, cat.)  
Massachusetts College of Art and Design, Boston, USA

- 1987  
Galerie Stampa, Basel, Switzerland  
Artworks, Berlin, Maryland, USA  
Fundación San Telmo, Buenos Aires, Argentina (cat.)  
Fototeca, La Habana, Cuba;  
Museo Histórico, Santa Clara, Cuba (1988)
- 1988  
*Messages to the Public*. Time Square Spectacolor lightboard, Public Art Fund, New York, USA  
*XLIII Esposizione Internazionale de Arte, Biennale di Venezia* (Uruguay Pavilion). Venezia, Italy (cat.)
- 1989  
Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá, Colombia
- 1990  
Carla Stellweg Gallery (with David Lamelas), New York, USA
- 1991  
Parque Lussich (with Mario Sagradini), Punta del Este, Uruguay; Museo Blanes, Montevideo, Uruguay; Instituto de Cooperación Iberoamericana, Buenos Aires, Argentina (1992, broch.)  
*Retrospective Exhibition 1966–1990*. Lehman College Art Gallery, Bronx, New York, USA; Nexus Contemporary Art Center, Atlanta, Georgia, USA; M.I.T. List Visual Arts Center, Cambridge, Massachusetts, USA; Cleveland State University Art Gallery, Cleveland, Ohio, USA (1992, cat.)  
Galleria Il Bisonte, Firenze, Italy  
*Cuarta Bienal de la Habana* (individual exhibition). La Habana, Cuba
- 1993  
*Los San Patricios*. Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., Mexico (broch.)  
*El libro de los muros*. Salón Municipal de Exposiciones, Montevideo, Uruguay (cat.); City Gallery of Contemporary Art, Raleigh, USA (1995)
- 1994  
Galería Tovar y Tovar, Bogotá, Colombia; Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia
- 1995  
*Zanoobia*. Galerie Basta, Hamburg, Germany (cat.)  
*AMANAPLANACANALAPANAMA*. El Museo del Barrio, New York, USA  
*Book of Walls*. Carla Stellweg Gallery, New York, USA
- 1996  
*Tratado del paisaje*. Museo Blanes, Montevideo, Uruguay (cat.)
- 1997  
*Patentanmeldung*. Galerie Basta, Hamburg, Germany; Zeppelin Museum, Friedrichshafen, Germany (2002)
- 2000  
*Conferencia sobre la Historia del Arte*. Casa de América, Madrid, Spain  
Blue Star Gallery, San Antonio, USA; The Tire Shop, Raleigh, USA
- 2001  
*The Office*. Anthony Giordano Gallery, Visual Arts Center at Dowling College, Oakdale, New York, USA  
The Kitchen, New York, USA
- 2002  
*Dialoge* (with Alfredo Jaar). Galerie Basta, Hamburg, Germany
- 2003  
*Werke von 1966 bis 2003/Works from 1966 to 2003*. Kunsthalle Kiel, Germany (cat.)
- 2004  
*Six Feet Under. Week Nine: Luis Camnitzer*. White Box, New York, USA  
*Public Art Piece*. Audio in the Elevator, Art in General, New York, USA  
*Agent Orange*. Galerie Ursula Walbröl, Düsseldorf, Germany
- 2005  
Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina
- 2006  
Galería Metropolitana, Santiago, Chile (cat.)
- 2007  
*Muestra antológica*. Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica
- 2008  
Alexander Gray Associates, New York, USA
- 2009  
*Ideas para instalar*. Centro de Formación de la Cooperación Española, La Antigua, Guatemala
- 2010  
*Memorial*. Alexander Gray Associates, New York, USA
- Selected Group Exhibitions
- 1958  
*München, 1869–1958. Aufbruch zur modernen Kunst* (Eighth Centennial Exhibition). Haus der Kunst, München, Germany
- 1962  
*3rd International Biennial of Prints*. Tokyo, Japan
- 1963  
*5th International Exhibition of Graphic Arts*. Ljubljana, Yugoslavia  
*I Bienal Americana del Grabado*. Santiago, Chile
- 1964  
*Magnet: New York. A Selection of Paintings by Latin American Artists Living in New York*. Galeria Bonino, New York, USA; Museo de Bellas Artes, México D.F., Mexico  
*100 Contemporary Prints*. Jewish Museum, New York, USA
- 1965  
*Contemporary Erotica*. Van Bovenkamp Gallery, New York, USA  
*Artists from Monocle Magazine*. Van Bovenkamp Gallery, New York, USA  
*6th International Exhibition of Graphic Arts*. Ljubljana, Yugoslavia  
*II Bienal Americana del Grabado*. Santiago, Chile
- 1966  
*Obras del New York Graphic Workshop*. Galeria Universitaria Aristos, México D.F., Mexico  
*Exposición de grabados del New York Graphic Workshop*. Centro Uruguayo de Promoción Cultural, Montevideo, Uruguay  
*New York Graphic Workshop*. Plástica Galería de Arte, Buenos Aires, Argentina

- 1967  
*Art of Latin America*. Stamford Museum, Stamford, USA  
*Towards Fandso*. Pratt Center for Contemporary Printmaking, New York, USA  
*Works for Small Showcases*. Loeb Student Center, New York University, New York, USA
- 1968  
*Art in Editions: New Approaches*. Loeb Student Center, New York University, New York, USA  
*III Bienal Americana del Grabado*. Santiago, Chile
- 1969  
*New York Graphic Workshop*. Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela  
*Printmaking in America*. Institute of Contemporary Arts, London, UK  
*Number 7*. Paula Cooper Gallery, New York, USA  
*Language III*. Dwan Gallery, New York, USA  
*Experiencias 69*. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina  
*557,087*. Seattle Art Museum Pavilion, Seattle, USA; *955,000*. Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada
- 1970  
*I Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe*. San Juan, Puerto Rico  
*Art in the Mind*. Oberlin College, Oberlin, USA  
*3rd International Print Biennial of Krakow*. Krakow, Poland  
*Information*. Museum of Modern Art, New York, USA  
*Exposición Panamericana de Artes Gráficas*. Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia  
*L. Camnitzer, J. Castillo, L. Porter*. Galería Colibrí, San Juan, Puerto Rico  
*Grabados del New York Graphic Workshop*. Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
- 1971  
*I Bienal Americana de Artes Gráficas*. Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia
- 1973  
*L'estampe contemporaine*. Bibliothèque Nationale, Paris, France  
*Etching, Etc*. Museum of Modern Art, New York, USA  
*Latin American Prints from the Museum of Modern Art*. Museum of Modern Art, New York, USA  
*Books by Artists*. Tyler School of Art, Philadelphia, USA  
*II Bienal Americana de Artes Gráficas*. Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia  
*10th International Biennial of Graphic Arts*. Ljubljana, Yugoslavia
- 1974  
*4th British International Print Biennial*. Bradford, UK  
*4th International Exhibition of Original Drawings*. Rijeka, Yugoslavia  
*I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado*. Segovia, Spain  
*9th International Biennial Exhibition of Prints*. National Museum of Modern Art, Tokyo; National Museum of Modern Art, Kyoto, Japan
- 1975  
*Last International Exhibition of Mail Art*. Galería Arte Nuevo, Buenos Aires, Argentina  
*11th International Biennial of Graphic Arts*. Ljubljana, Yugoslavia
- 1976  
*3rd Norwegian International Print Biennial*. Fredrikstad, Norway  
*Printmaking: New Forms*. Whitney Museum, New York, USA  
*5th British International Print Biennial*. Bradford, UK  
*Heisler, Porter, Camnitzer*. Alternative Center for International Arts, New York, USA  
*5th International Exhibition of Original Drawings*. Rijeka, Yugoslavia  
*III Bienal Americana de Artes Gráficas*. Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia
- 1977  
*III Bienal Americana de Grabado*. Maracaibo, Venezuela  
*Group June*. Ljubljana, Yugoslavia
- 1978  
*Objects*. Marian Goodman Gallery, New York, USA  
*6th International Exhibition of Original Drawings*. Rijeka, Yugoslavia  
*Christchurch Arts Festival International of Drawings*. Robert McDougall Art Gallery, Christchurch, New Zealand
- 1979  
*Group Show with a Smile*. Marian Goodman Gallery, New York, USA  
*6th British International Print Biennial*. Bradford, UK  
*11th International Biennial Exhibition of Prints*. National Museum of Modern Art, Tokyo; National Museum of Modern Art, Kyoto, Japan
- 1980  
*Buchobjekte*. Universitätsbibliothek, Freiburg, Germany  
*Third World Biennial of Graphic Art*. Baghdad, Iraq  
*Print Biennial of Biella*. Biella, Italy  
*Further Furniture*. Marian Goodman Gallery, New York, USA
- 1981  
*IV Bienal de Arte*. Medellín, Colombia  
*CAPS*. New York State Museum, Albany, USA  
*IV Bienal Americana de Artes Gráficas*. Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia  
*V Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe*. San Juan, Puerto Rico
- 1982  
*Documenta Urbana*. Kassel, Germany  
*6th Norwegian International Print Biennial*. Fredrikstad, Norway
- 1983  
*VI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe*. San Juan, Puerto Rico  
*World Print IV*. Museum of Modern Art, San Francisco, USA
- 1984  
*Verbally Charged Images*. Queens Museum of Art, New York, USA; University of South Florida Art Gallery, University of South Florida, Tampa, USA; University Art Gallery, San Diego State University, San Diego, USA; University Art Gallery, California State College at San Bernardino, USA; Blanden Memorial Art Museum, Fort Dodge, USA  
*Intergrafik*. Berlin, Germany  
*Primera Bienal de La Habana*. La Habana, Cuba  
*Latin American Visual Thinking*. Art Awareness Gallery, Lexington, USA

1985

*Aquí. 27 Latin American Artists Living and Working in the United States.* Fisher Gallery, University of Southern California, Los Angeles, USA; May Porter Sesnon Gallery, Porter College, University of California, Santa Cruz, USA  
*Disinformation. The Manufacture of Content.* The Alternative Museum, New York, USA  
*The Writing on the Wall.* Islip Art Museum, East Islip, New York, USA

1986

*1st Latin American Graphic Arts Biennial.* Museum of Contemporary Hispanic Art, New York, USA  
*Imagining Antarctica.* Stadtmuseum, Linz, Austria  
*Segunda Bienal de La Habana.* La Habana, Cuba  
*V Bienal Americana de Artes Gráficas.* Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia  
*VII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe.* San Juan, Puerto Rico

1987

*Latin American Artists in New York since 1970.* Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, Austin, USA  
*Drawings as Drawings.* North Carolina Museum of Art, Raleigh, USA  
*Intergrafik.* Berlin, Germany

1988

*Estampes et livres d'artistes du XXe siècle: Enrichissements du Cabinet des Estampes 1978–1986.* Bibliothèque Nationale, Paris, France  
*Committed to Print.* Museum of Modern Art, New York, USA  
*The Debt.* Exit Art Gallery, New York, USA  
*Unknown Secrets: Art and the Rosenberg Era.* Hillwood Art Gallery, Long Island University, Greenvale, New York, USA;

Massachusetts College of Art, Boston, USA; Olin Gallery, Kenyon College, Gambier, Ohio, USA; Palmer Museum of Art, Pennsylvania State University, University Park, USA; University of Colorado Art Gallery, Boulder, USA; Installation Gallery, San Diego, USA; San Francisco Jewish Community Museum, San Francisco, USA; Spertus Museum of Judaica, Chicago, USA; Aspen Art Museum, Aspen, USA  
*Democracy. A Project by Group Material.* Dia Art Foundation, New York, USA

*The Jewish Museum Collects.* Jewish Museum, New York, USA  
*The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920–1970.* The Bronx Museum of the Arts, New York, USA; El Paso Museum of Art, El Paso, USA (1989); San Diego Museum of Art, San Diego, USA (1989); Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico (1989); Center for the Arts, Vero Beach, Florida, USA (1990)  
*Affinities. Idioms/Aesthetics/Intents.* Jamaica Arts Center, Jamaica, New York, USA

1989

*Out of Bounds: Contemporary Long Island Photographers.* Guild Hall Museum, East Hampton, USA  
*A Different War. Vietnam in Art.* Whatcom Museum, Bellingham, USA

1990

*Signs of the Self: Changing Perceptions.* Woodstock Artists Association, Woodstock, USA  
*China, June 4.* P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, USA  
*The Power of Words: An Aspect of Recent Documentary Photography.* PPOW Gallery, New York, USA

1991

*El paisaje en el arte uruguayo: entre realidad y memoria.* Museo de Bellas Artes, Santiago, Chile; Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo, Uruguay  
*Cuarta Bienal de La Habana.* La Habana, Cuba  
*The Hybrid State.* Exit Art Gallery, New York, USA  
*Artists of Conscience.* The Alternative Museum, New York, USA  
*Art of Resistance.* Galería El Bohío, New York, USA  
*Dénonciation.* Usine Fromage, École d'Architecture de Normandie, Darnétal, Rouen, France

1992

*500 años de represión.* Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina  
*Amériques Latines. Art contemporain.* Hôtel des Arts, Paris, France  
*Uncommon Ground. 23 Latin American Artists.* College Art Gallery, College at New Paltz, New York, USA  
*X Mostra da Gravura.* Museu da Gravura, Curitiba, Brazil  
*Encounters/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles.* Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, USA  
*Disorientations.* 494 Gallery, New York, USA  
*America. Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries.* Royal Museum of Fine Arts, Antwerp, Belgium  
*Disorient. Perspectives on Colonialism.* Gallery 400, University of Illinois, Chicago, USA  
*Américas.* Monasterio de Santa Clara, Moguer, Spain  
*Artistas latinoamericanos del siglo XX/Latin American Artists of the Twentieth Century.* Estación Plaza de Armas, Sevilla, Spain; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France; Museum Ludwig, Köln, Germany (1993); Museum of Modern Art, New York, USA (1993)

*Ante América.* Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia; Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, Venezuela (1993); Queens Museum of Art, New York, USA (1993); Centro Cultural de la Raza, San Diego, USA (1993); Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, USA (1994); Spencer Museum of Art, University of Kansas, Lawrence, USA (1994); Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica (1994)

1993

*Working with Tradition: The Academic Artist.* Burchfield Art Center, State University of New York, Buffalo, USA; New York State Museum, Albany, USA  
*IV Bienal Internacional de Poesía Visual/Experimental.* México D.F., Mexico  
*Pa'lante: Political Works from the Collection of El Museo del Barrio.* Lehman College Art Gallery, Bronx, New York, USA  
*The Return of the Cadavre Exquis.* The Drawing Center, New York, USA  
*L'autre à Montevideo. Homenaje a Isidore Ducasse.* Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay

1994

*Reclaiming History.* El Museo del Barrio, New York, USA  
*Pequeño formato latinoamericano.* Luigi Marrozzini Gallery, San Juan, Puerto Rico

1995

*Intervenciones en el espacio.* Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela  
*Point Counter Point: Two Views of 20th Century Latin American Art.* Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, USA  
*Reconsidering the Object of Art: 1965–1975.* Museum of Contemporary Art, Los Angeles, USA

- 1996  
*Face à l'histoire 1933–1996.*  
*L'artiste moderne devant l'événement historique.* Centre Georges Pompidou, Paris, France  
*Hebben wij het geweten?* Provinciaal Museum voor Beeldende Kunsten, Hasselt, Belgium  
*23a Bienal Internacional de São Paulo.* São Paulo, Brazil
- 1997  
*2nd Biennial of Kwangju.* Kwangju, Korea  
*I Bienal de Artes Visuais do Mercosul.* Porto Alegre, Brazil
- 1998  
*Mouse: An American Icon.* The Alternative Museum, New York, USA  
*XII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe.* San Juan, Puerto Rico
- 1999  
*Trace. 1st Liverpool Biennial of International Contemporary Art.* Liverpool, UK  
*Fin de Mundo. Relaciones plásticas entre imagen y concepto en dibujo, estampa y fotografía.* Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
- 2000  
*Versiones del sur. Heterotopías.*  
*Medio siglo sin-lugar 1918–1968.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain  
*Whitney Biennial 2000.* Whitney Museum, New York, USA  
*Worthless/Invaluable. The Concept of Value in Contemporary Art.* Moderna Galerija, Ljubljana, Slovenia  
*Vivências/Lebenserfahrung/Life Experience.* Generali Foundation, Wien, Austria
- 2001  
*Versiones del sur. Eztetyka del sueño.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Cristal, Palacio de Velázquez, Madrid, Spain
- Shopping.* Generali Foundation, Wien, Austria  
*El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI.* Fundación Telefónica, Madrid, Spain
- 2002  
*Documenta 11.* Kassel, Germany  
*Rayuela/Hopscotch: Fifteen Contemporary Latin American Artists.* University Art Gallery, University of Scranton, Scranton, USA; Mahady Gallery, Marywood University, Scranton, USA  
*Arte conceitual e conceitualismos. Anos 70 no acervo do MAC USP.* Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brazil  
*Archivo Pons Artxiboa.* Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia, San Sebastián, Spain
- 2003  
*M\_Ars. Kunst und Krieg.* Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria  
*Arte carcelario: del "boniato" a una estética de la existencia más allá de los barrotes.* Museo Blanes, Montevideo, Uruguay
- 2004  
*Beyond Geometry. Experiments in Form, 1940s–70s.* Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, USA; Miami Art Museum, Miami, USA  
*Dando vuelta al poder* (with León Ferrari and François Bucher). Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina  
*Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America.* Museum of Fine Arts, Houston, USA  
*International 04. Liverpool Biennial of International Contemporary Art.* Liverpool, UK  
*Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe.* San Juan, Puerto Rico
- 2005  
*The Disappeared/Los Desaparecidos.* North Dakota Museum of Art, Grand Forks, USA; Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina (2006); Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay (2006); El Museo del Barrio, New York, USA (2007); SITE Santa Fe, Santa Fe, USA (2007); Centro Cultural Matucana 100, Santiago, Chile (2008); Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia (2008); Art Museum of the Americas, Washington D.C., USA (2008); University of Wyoming Art Museum, Laramie, USA (2009)  
*Inverting the Map. Latin American Art from the Tate Collection.* Tate Liverpool, Liverpool, UK  
*50 Jahre/Years Documenta 1955–2005.* Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Germany
- 2006  
*Certain Encounters. Daros Latin-america Collection.* Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver, Canada  
*29. Bienal de Pontevedra.* Pontevedra, Spain  
*Living History.* Tate Modern, London, UK
- 2007  
*Constructing a Poetic Universe: The Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art.* Museum of Fine Arts, Houston, USA  
*Puntos de vista. Zeitgenössische Kunst aus der Daros-Latinamerica Collection.* Museum Bochum, Germany  
*La presencia. Latin American Art in the United States.* Museum of Latin American Art, Long Beach, USA  
*Face to Face. The Daros Collections. Part 1.* Daros Exhibitions, Zürich, Switzerland
- 2008  
*Power Structure.* Andrew Roth Gallery, New York, USA  
*Perverted by Theater.* Apexart, New York, USA  
*Face to Face. The Daros Collections. Part 2.* Daros Exhibitions, Zürich, Switzerland  
*It's not neutral/Ez da neutrala/No es neutral.* Tabakalera, Donostia, San Sebastián, Spain  
*See History 2008. Kreative Vision.* Kunsthalle Kiel, Germany  
*41 Salón Nacional de Artistas.* Cali, Colombia  
*The New York Graphic Workshop, 1964–1970.* Blanton Museum of Art, Austin, USA,  
*Heavy Metal. Die unerklärbare Leichtigkeit eines Materials.* Kunsthalle Kiel, Germany
- 2009  
*A mancha humana. A arte conceptual nas coleções de CGAC/La mancha humana. El arte conceptual en las colecciones del CGAC/The Human Stain. Conceptual Art within CGAC's Collection.* Centro Galego de Arte Contemporánea CGAC, Santiago de Compostela, Spain  
*Tainted Love.* La MaMa La Galleria, New York, USA  
*1968. Die grosse Unschuld.* Kunsthalle Bielefeld, Germany  
*Everything Has a Name, or the Potential to Be Named.* Gasworks, London, UK  
*Décima Bienal de La Habana.* La Habana, Cuba

# Bibliography



Books by Luis Camnitzer

1994

*New Art of Cuba*. Austin: University of Texas Press.

2000

*Arte y enseñanza: La ética del poder*. Madrid: Casa de América.

2003

*New Art of Cuba* (revised edition). Austin: University of Texas Press.

2006

*Antología de textos críticos 1979–2006. Art Nexus /Arte en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes.

2007

*Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press.  
*Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac.

2008

*Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España; Buenos Aires: Centro Cultural de España.

2009

*De la Coca-Cola al Arte Boludo*. Ed. Gonzalo Pedraza. Santiago de Chile: Metales Pesados.  
*On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Ed. Rachel Weiss. Austin: University of Texas Press.

Articles and Essays by Luis Camnitzer

1964

"De repente un Happening," *Marcha* (Montevideo), December 18.

"El hombre de la manzana y los otros," *Marcha*, August 28.

"Interview con Salvador Dalí," *Marcha*, June 8.

"La Magia de una ciudad Pop," *Marcha*, July 10.

1965

"El monstruo persigue a Sylvia," *Marcha*, August 27.

"El Pop listo para el entierro?," *Marcha*, January 22.

"Interview con Claes Oldenburg," *Marcha*, May 19.

"Interview con Ernst Trova," *Marcha*, December 17.

"La simpatía de los objetos," *Marcha*, August 13.

"Larry Rivers, un historiador pictórico," *Marcha*, October 22.

"Más Pop: Entre el tedio y la nada," *Marcha*, April 23.

"Y ahora, OP," *Marcha*, May 7.

1966

"A Redefinition of the Print," *Artist's Proof. A Journal of Printmaking*, vol. VI, no. 9–10, pp. 102–105.

"Arte Latinoamericano en Nueva York," *Marcha*, October 13.

"Exposiciones en Nueva York," *Marcha*, November 4.

"Interview con Siqueiros," *Marcha*, June 24.

"Mobiles en New York," *Marcha*, February 4.

"Tres Argentinos en Nueva York," *Marcha*, March 25.

1967

"El resto es auto-bombo," *Marcha*, May 5.

"Interview con José Luis Cuevas," *Marcha*, September 8.

"Peter Weiss investiga el nazismo," *Marcha*, February 3.

1968

"Art in Editions: New Approaches," in: *Art in Editions: New Approaches* (exh. cat.). New York: Pratt Center for Contemporary Printmaking, New York University, n.p.

"Teatro social hippy," *Marcha*, January 19.

1969

"El Living Theatre y el Grupo Tse," *Marcha*, January 10.

Essay in: *New York Graphic Workshop. Luis Camnitzer, José Guillermo Castillo, Liliana Porter* (exh. cat.). Caracas: Museo de Bellas Artes, n.p.

1970

"Arte colonial contemporáneo," *Marcha*, July 3. (Partially reprinted in: Lippard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973, pp. 168–169.)

"El grabado latinoamericano," *Marcha*, March 3.

"Museos, calles y banquetes," *Marcha*, January 9.

"Torres García en Nueva York," *Marcha*, December 24.

1971

"Arte negro en Nueva York," *Marcha*, June 4.

1972

"Tres muestras europeas," *Marcha*, October 20.

1978

"Conceptuales vs. Hiperrealistas," *Arte en Colombia*, no. 8, pp. 63–66.

1979

"Answers to Five Questions," *Journal. Southern California Art Magazine*, no. 25, pp. 43–47.

"Exhibiciones recientes: algunas consideraciones," *Arte en Colombia*, no. 9, pp. 30–33.

"R. B. Kitaj en la Marlborough Gallery," *Arte en Colombia*, no. 11, pp. 32–33.

"Retrospectiva de Rothko," *Arte en Colombia*, no. 10, pp. 66–68.

1980

"Francis Bacon," *Arte en Colombia*, no. 13, pp. 72–73.

"Joseph Beuys en el Museo Guggenheim," *Arte en Colombia*, no. 12, pp. 48–51.

1981

"Joseph Cornell en el M.O.M.A.," *Arte en Colombia*, no. 15, pp. 66–68.

"La Bienal de Venecia de 1980," *Arte en Colombia*, no. 14, pp. 37–39.

"Picasso en el M.O.M.A.," *Arte en Colombia*, no. 14, pp. 62–67.

"Robert Smithson estuvo aquí," *Arte en Colombia*, no. 19, pp. 44–47.

1982

"Roy Lichtenstein en el Whitney Museum," *Arte en Colombia*, no. 18, pp. 57–60.

1983

"Ideología y estética: arte nazi de los años treinta," *Arte en Colombia*, no. 21, pp. 40–53.

"Ives Klein," *Arte en Colombia*, no. 22, pp. 61–63.

"Visiones del norte," *Arte en Colombia*, no. 20, pp. 54–56.

1984

"Balthus," *Arte en Colombia*, no. 24, pp. 18–20.

"Es posible la enseñanza del arte?," *Arte en Colombia*, no. 25, pp. 58–68.

"Museo de Arte Moderno en Nueva York. Rediseñado por un argentino," *Arte en Colombia*, no. 25, pp. 22–24.

"Report from Havana: the First Biennial of Latin American Art," *Art in America*, December, pp. 41–49.

- "Willem de Kooning en el Whitney," *Arte en Colombia*, no. 24, pp. 54–57.
- 1985  
 "Arte en el espejo," *Arte en Colombia*, no. 28, pp. 73–75.  
 "Arte primitivo en el M.O.M.A.," *Arte en Colombia*, no. 27, pp. 21–25.  
 "La Bienal de Venecia," *Arte en Colombia*, no. 26, pp. 56–58.  
 "Leon Golub," *Arte en Colombia*, no. 28, pp. 28–32.  
 "Prologue" and "Epilogue," in: *New Art from Cuba* (exh. cat.). New York: S.U.N.Y. College at Old Westbury, pp. VII, 47–48.
- 1986  
 "Anexo VI, Testimonio de Luis Camnitzer," in: Suárez, Orlando, ed. *La Jaula Invisible*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, pp. 184–195.  
 "Art Education in Latin America," *New Art Examiner*, September, pp. 30–33.  
 "Arte e Ideología II," *Arte en Colombia*, no. 31, pp. 42–47.  
 "Diseño Norteamericano del siglo XX," *Arte en Colombia*, no. 30, pp. 53–57.  
 "Figari entre rascacielos," *Brecha* (Montevideo), May 30.  
 "Futurismo en Venecia," *Brecha*, September 12.  
 "Introduction," in: *Latin American Biennial of Prints* (exh. cat.). New York: Museum of Contemporary Hispanic Art, pp. 4–6.  
 "Obituario para Ana Mendieta," *Arte en Colombia*, no. 29, p. 75.  
 "Proyecciones de la enseñanza del arte," *Plástica* (San Juan), no. 14, pp. 29–30.  
 "Schwitters, personal, independiente, casi perfecto," *Brecha*, February 14.
- 1987  
 "Acceso a la Corriente Principal," *Arte en Colombia*, no. 35, pp. 88–93.  
 "Access to the Mainstream," *New Art Examiner*, June, pp. 20–23.  
 "Cinco Textos," *Opción* (La Habana), 1987/2, pp. 238–269.  
 "Exposición de Arte Povera: El Nudo," *Arte en Colombia*, no. 32, pp. 53–56.  
 "Havana: a Magnet Our Art Needs," *Granma*, international edition, February 15, p. 7.  
 "James Rosenquist en el Museo Whitney," *Arte en Colombia*, no. 33, pp. 47–49.  
 "La Habana: un imán que nuestro arte necesita," *Brecha*, January 23.  
 "La Segunda Bienal de La Habana," *Arte en Colombia*, no. 33, pp. 79–85.  
 "Los Transformadores," *Arte en Colombia*, no. 34, pp. 53–55.  
 "Obsesión y Misticismo en el Museo Guggenheim," *Brecha*, February 6.  
 "Para leer a Paul Klee," *Brecha*, May 8, p. 28.  
 "Report from Havana," (A conversation on the Second Biennial of Havana including Rudolf Baranik, Eva Cockcroft, Douglas Crimp, and Lucy Lippard), *Art in America*, March, pp. 21–29.  
 "Schwitters en el MOMA," *Arte en Colombia*, no. 32, pp. 50–53.
- 1988  
 "A Spectacle of Nationalism (The 43rd Biennial of Venice)," *New Art Examiner*, November, pp. 32–34.  
 "Ana Mendieta en el New Museum de Nueva York," *Arte en Colombia*, no. 38, pp. 44–49.  
 "Arte Inmaculado?," *Revista de Casa de las Américas*, no. 168, pp. 20–27.  
 "Between Nationalism and Internationalism," in: *Signs of Transition: 80's Art from Cuba* (exh. cat.). New York: Museum of Contemporary Hispanic Art.
- 1989  
 "Ana Mendieta," *Third Text*, no. 7, pp. 47–52.  
 "Andy Warhol. Retrospectiva en el MAM de Nueva York," *Arte en Colombia*, no. 41, pp. 76–80.  
 "Artschwager y los muebles muertos," *Arte en Colombia*, no. 40, pp. 88–89.  
 "Elsa Padilla," *Arte en Colombia*, no. 41, pp. 56–59.  
 "Jimmie Durham: Dancing Serious Dances," in: *Jimmie Durham* (exh. cat.). New York: Exit Art, pp. 6–10.  
 "Juan Francisco Elso Padilla (1956–1988): An Appreciation," *Cuba Update*, The Center for Cuban Studies, Winter, pp. 20–21.  
 "La Computadora y el Arte," *Arte en Colombia*, no. 39, pp. 52–55.  
 "La línea de la vida," *Brecha*, June 30, p. 27.  
 "La 43ª Bienal de Venecia," *Plástica*, no. 18, pp. 21–25.
- 1990  
 "An Art of Secular Mysticism. The Legacy of Juan Francisco Elso Padilla," *New Art Examiner*, November, pp. 28–30.  
 "Cultural Policy in Latin America," *Art Spiral*, Fall, pp. 4–5.  
 "Elsa Padilla," in: *No Man Is an Island. Young Cuban Art/Joven arte cubano/Kuuban nuori taide* (exh. cat.). Ed. Marketta Seppälä. Pori: Museum of Art, pp. 61–65.
- Essay in: *Juan Francisco Elso: Por América* (exh. cat.). México D.F.: Museo de Arte Carrillo Gil.  
 Introduction in: *Telarte: Fabrics by Cuban Artists* (exh. cat.). New York: S.U.N.Y. Old Westbury.  
 "La idea Ferrari," *Brecha*, October 23, p. 23.  
 "La XLIV Bienal de Venecia: Cursi por excelencia," *Arte en Colombia*, no. 45, pp. 79–84.  
 "Picasso y Braque," *Arte en Colombia*, no. 44, pp. 72–75.  
 "The Eclecticism of Survival: Cuban Art Today," in: *The Nearest Edge of the World: Art and Cuba Now* (exh. cat.). Ed. Rachel Weiss. Brookline, Massachusetts: Polarties, pp. 18–23.  
 "The Third Biennial of Havana," *Third Text*, no. 10, pp. 79–92.  
 "Un laboratorio vivo," (Report on the Third Biennial of Havana), *Arte en Colombia*, no. 43, pp. 61–68.
- 1991  
 "Boteros: falsos y auténticos," *Brecha*, August 16, p. 20.  
 "El acceso a las corrientes mayoritarias del arte," *Plástica*, vol.1, no. 20, pp. 39–46.  
 "El arte, la política y el mal de ojo," in: *Cuarta Bienal de la Habana 1991* (exh. cat.). Ed. Nelson Herrera Ysla. La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 29–31.  
 "Gerardo Mosquera Denied Visa to United States," *Cuba Update*, The Center for Cuban Studies, Summer, pp. 8–9.  
 "La idea Ferrari," *Arte en Colombia*, no. 46, pp. 100–101.  
 "Malevich y Popova," *Art Nexus*, no. 2, pp. 60–63.  
 "Pedro Figari," *Third Text*, no. 16/17, pp. 83–100.  
 "Spanglish Art," *Third Text*, no. 13, pp. 43–47.  
 "The Idea of the Moral Imperative in Contemporary Art," *Art Criticism*, vol.7, no.1, pp. 17–22.

1992

"Antonio Caro," in: *Ante América* (exh. cat.). Eds. Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León, and Rachel Weiss. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, pp. 48–49.

"Art, Politics, and the Evil Eye," *Third Text*, no. 20, pp. 69–75.

"Botero en Florencia," *Art Nexus*, no. 5, pp. 62–65.

"Carlos Capelán," in: *Carlos Capelán. Kartor och landskap* (exh. cat.). Lund: Konsthall, pp. 58–60.

"Cultural Identities Before and After the Exit of Bureau-Communism," in: *The Hybrid State* (exh. cat.). New York: Exit Art.

"El arte, la política y el mal de ojo," *Claridad* (San Juan), January 10–16, pp. 16–17.

"El corazón sangrante," *Art Nexus*, no. 4, pp. 151–152.

"El sistema Magritte," *Brecha*, October 30, pp. 20–21.

"José Bedia," in: *José Bedia. Brevisima Relación de la destrucción de las Indias* (exh. cat.). México D.F.: Museo Carrillo Gil, pp. 39–44.

"Los San Patricios," in: *Encounters/Displacements. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles* (exh. cat.). Eds. Mari Carmen Ramírez and Beverly Adams. Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, pp. 73–77.

"Pedro Figari," in: *America. Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries* (exh. cat.). Eds. Paul Vandebroek and M. Catherine de Zegher. Antwerp: Royal Museum of Fine Arts; Gent: Imschoot books, pp. 452–454.

"Reblandecimientos y blandecimientos en el arte uruguayo," *Brecha*, January 10, p. 20.

"The Fourth Havana Biennial," *Art Spiral*, vol. 6, Summer, pp. 8–13.

"The Fourth Havana Biennial," *Cuba Update*, Center for Cuban Studies, September, pp. 55–59.

"IV Bienal de la Habana," *Art Nexus*, no. 4, pp. 104–109.

1993

"Cultural Policy in Latin America," in: Buchwalter, Andrew, ed. *Culture and Democracy*. Boulder: Westview Press.

"El sistema Magritte," *Art Nexus*, no. 8, pp. 72–75.

"Ideologismo neocrudo," *Brecha*, June 11, p. 21.

"La definición restringida del arte," *Relaciones* (Montevideo), August, pp. 19–21.

"La 45ª Bienal de Venecia," *Art Nexus*, no. 10, pp. 58–63.

"Matisse que me hiciste mal," *Art Nexus*, no. 8, pp. 76–79.

"The Whitney Biennial," *Third Text*, no. 23, pp. 128–130.

1994

"Art and Politics: The Aesthetics of Resistance," *NACLA Report on the Americas*, no. 2, pp. 38–43.

"El acceso a las corrientes hegemónicas," in: *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. Lima: UNESCO; La Habana: Centro Wifredo Lam, pp. 115–119.

"Etnicidad y Abstracción," *Heterogénesis. Revista de artes visuales/Tidskrift för visuell konst*, no. 8/9, pp. 28–33.

"Jocosas y lúcidas revisiones del otro embajador," *Revolución y Cultura* (La Habana), no. 5, pp. 68–69.

"Komar & Melamid. The Art of Democracy," *Art Nexus*, no. 14, pp. 68–70.

"La definición restringida del arte," *Art Nexus*, no. 13, pp. 54–59.

"Lo hubieras visto (Lucian Freud sin pudores)," *Brecha*, March 18, p. 21.

"Lucian Freud. Lo hubieras visto..." *Art Nexus*, no. 13, pp. 72–73.

"Roy Lichtenstein, Museo Guggenheim," *Art Nexus*, no. 12, pp. 56–59.

"The Art of Democracy," *Third Text*, no. 27, pp. 109–111.

"The Fifth Biennial of Havana," *Third Text*, no. 28/29, pp. 147–164.

"The V Havana Biennial," *Art Nexus*, no. 14, pp. 48–55.

1995

"Access to the Mainstream," in: Mosquera, Gerardo, ed. *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. London: Institute of International Visual Arts, pp. 218–223.

"Antoni Tàpies. Retrospective at the Soho Guggenheim," *Art Nexus*, no. 17, pp. 80–82.

"Antonio Caro: guerrillero visual," *Poliester*, vol. 4, no. 12, pp. 40–45.

"Happy 46th Birthday, Venice Biennial," in: *Art Nexus*, no. 18, pp. 56–63.

"Memoria de la Posguerra," *Art Nexus*, no. 15, pp. 29–30.

"Nuevas tendencias en la enseñanza del arte," (Series of lectures held on October 18 and 19, 1994), Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes.

"Wonder Bread and Spanglish Art," in: Mosquera, Gerardo, ed. *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. London: Institute of International Visual Arts, pp. 154–164.

1996

"Depoimento do artista/Artist's Statement," in: *23. Bienal Internacional de São Paulo. Universalis* (exh. cat.). Ed. Nelson Aguilar. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, pp. 202–203.

"Mondrian: La cuadratura de la mandala," *Art Nexus*, no. 21, pp. 40–44.

"Oldenburg, una antología," *Art Nexus*, no. 20, pp. 48–52.

"Transformation d'une géographie en motif moiré," in: *Face à l'histoire 1933–1996. L'artiste moderne devant l'événement historique* (exh. cat.). Ed. Jean-Paul Ameline. Paris: Centre Georges Pompidou, pp. 520–522.

"Untitled," *Whitewalls, A Journal of Language and Art*, no. 37, pp. 4–8.

1997

"Absolute Art," *Art Nexus*, no. 24, pp. 60–62.

"El individuo olvidado/L'individu oublié," in: *Sexta Bienal de La Habana. El individuo y su memoria/L'individu et sa mémoire* (exh. cat.). Ed. Nelson Herrera Ysla. Paris: Association Française d'Action Artistique; La Habana: Centro Wifredo Lam, pp. 29–31.

"Italians, Flemish, and Dutch in Venice," *Art Nexus*, no. 26, pp. 93–95.

"Latin American Art in Long Island: Points of View from the Provinces," *Art Nexus*, no. 25, pp. 42–44.

"Meret Oppenheim," *Art Nexus*, no. 23, pp. 64–67.

"The Empty Constellation: The 47th Venice Biennial," *Art Nexus*, no. 26, pp. 88–92.

"The 1997 Whitney Biennial: Meta-Spectacle," *Art Nexus*, no. 25, pp. 84–88.

"Una genealogía del arte conceptual latino-americano," in: Morais, Frederico, ed. *Arte latino-americana: Manifestos, documentos e textos de época*. Continente sul Sur. Revista do Instituto Estadual do Livro, no. 6, pp. 179–230.

1998

"José Ygnacio Bermúdez," *Art Nexus*, no. 29, p. 42.

"Letter from Porto Alegre. I Mercosur Biennial," *Art Nexus*, no. 28, pp. 42–44.

"Mona Hatoum," *Art Nexus*, no. 29, pp. 100–102.

"My Museums," in: Pellegrini, Maurizio. *Innerscapes: An Anthology of Artist's Writings*. Trieste: Contemporanea, pp. 61–65.

"The Rauschenberg Invasion," *Art Nexus*, no. 28, pp. 84–87.

"Political Pop/Pop político," *Trans>*, no. 5, pp. 8–15.

- 1999  
Artist's Statement in: *Trace. 1st Liverpool Biennial of International Contemporary Art* (exh. cat.).  
Ed. Anthony Bond. Liverpool: Tate Gallery Liverpool, pp. 36–37.  
"Colonial Contemporary Art," in: Alberro, Alexander, and Blake Stimson, eds. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, pp. 224–230.  
"El discreto encanto de la Coca-Cola," *Relaciones*, no. 175, pp. 16–19.  
"Fernand Léger at the MoMA, New York," *Art Nexus*, no. 30, pp. 86–89.  
"Foreword," (with Jane Farver and Rachel Weiss) in: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s* (exh. cat.). Texts by Stephen Bann, Okwui Enwezor, Mari Carmen Ramírez et al. New York: The Queens Museum of Art, pp. VII–XI.  
"José Guillermo Castillo," *Art Nexus*, no. 33, p. 40.  
"La visión del extranjero," *Ex Teresa Arte Actual*, no. 2, n.p.  
"Venice Biennial," *Art Nexus*, no. 34, pp. 56–61.  
"Parallel Songs," *Art Nexus*, no. 33, pp. 94–97.  
"Pollock at New York's MoMA," *Art Nexus*, no. 33, pp. 90–93.  
"Rendezvous: Guggenheim-Pompidou," *Art Nexus*, no. 31, pp. 56–59.  
"Rodchenko's Faith," *Art Nexus*, no. 31, pp. 78–80.  
"Wim Delvoye's Sty," in: *Wim Delvoye. Pigs*. Texts by Luis Camnitzer, Barbara Braun, and Stijn Huijts. Brussels: Cultureel Ambassadeur van Vlaanderen, pp. 19–27.
- 2000  
"Liliana Porter: The Poetry of Communication," *Art Nexus*, no. 35, pp. 68–71.  
"Manifiesto, 1982," in: *Vivências/Lebenserfahrung/Life Experience* (exh. cat.). Ed. Sabine Breitwieser. Wien: Generali Foundation; Köln: Walther König, pp. 122–124.  
"Nam June Paik in the Guggenheim Museum," *Art Nexus*, no. 37, pp. 76–80.  
"Vasarely at the Fundación Juan March," *Art Nexus*, no. 38, pp. 72–75.  
"Wonder Bread und Spanglische Kunst/Wonderbread and Spanglish Art," in: *Vivências/Lebenserfahrung/Life Experience* (exh. cat.). Ed. Sabine Breitwieser. Wien: Generali Foundation; Köln: Walther König, pp. 105–199.
- 2001  
"Adrian Piper/Yoko Ono: Conceptualismo y Biografía," *Art Nexus*, no. 41, pp. 82–85.  
"Art and Science," *Art Nexus*, no. 39, pp. 72–75.  
"El arte sucede en el espectador / Art Happens in the Spectator," in: *El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI* (exh. cat.). Ed. José Jiménez. Madrid: Fundación Telefónica, pp. 130–131.  
"Erwin Wurm. One Minute Sculptures," in: *Drawing Papers 20. Performance Drawings*. New York: Drawing Center, pp. 30–31.  
Introduction in: *Drawing Papers 17. From Sierra Maestra to La Habana: The Drawings of Chago* (exh. cat.). New York: Drawing Center, pp. 3–7.  
"La visión del extranjero," in: Mosquera, Gerardo, ed. *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina. I y II foros latinoamericanos*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo MEIAC, pp. 143–171.
- 2002  
"Armando Reverón and the Nocturnal Butterflies," *Art Nexus*, no. 43, pp. 58–62.  
"Art & Economy," *Art Nexus*, no. 45, pp. 64–69.  
"Bitstreams in the Whitney," *Art Nexus*, no. 42, pp. 74–77.  
"Brasil en Nueva York," *Lápiz*, no. 182, pp. 18–27.  
"Brasil en Nueva York: Entre el espectáculo y el descubrimiento," *Brecha*, March 1, pp. 32–33.  
"El ingreso a las corrientes hegemónicas del arte," in: Fontes, Claudia, Pablo Zicarello, and Irene Banchemo, eds. *Mirada y contexto. Confrontación de discursos, debates, y otros intentos de diálogo en el arte argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Proyecto Trama; Fundación Espigas, pp. 28–33.  
"Entre nacionalismo e internacionalismo," in: González, Margarita, Tania Parson, and José Veigas, eds. *Déjame que te cuente. Antología de la crítica en los 80*. La Habana: Arte Cubano Ediciones, pp. 147–152.  
Introduction in: *Nancy Baker. Alien Allegations* (exh. cat.). Raleigh: Artspace.  
"La Habana: un imán que nuestro arte necesita," in: González, Margarita, Tania Parson, and José Veigas, eds. *Déjame que te cuente. Antología de la crítica en los 80*. La Habana: Arte Cubano Ediciones, pp. 133–139.  
"Lo interdisciplinario y la locura," *ASAB Revista de la Academia Superior de Artes de Bogotá*, pp. 71–77.  
"Realistic Means," in: *Drawing Papers 28. Realistic Means. Winter Selections 2002* (exh. cat.). New York: Drawing Center, pp. 2–3.  
"The Short Century," *Art Nexus*, no. 46, pp. 88–93.  
"The 49th Venice Biennial," *Art Nexus*, no. 42, pp. 50–56.  
"Tom Friedman: The Unexpected Magic of Craftsmanship," *Art Nexus*, no. 44, pp. 74–77.
- 2003  
"Adolf Wölfli. Art and the Challenge to Insanity," *Art Nexus*, no. 50, pp. 96–100.  
"¿Arte y vida?," in: *Octava Bienal de la Habana. El arte con la vida* (exh. cat.). Ed. Antonio Zaya. La Habana: Consejo Nacional de Artes Plásticas; Centro Wifredo Lam, pp. 31–37.  
"El himno al aguaitinta," in: *Jorge de la Vega. Obras 1961–1971* (exh. cat.). Texts by Paulo Herkenhoff, Luis Camnitzer, and Mercedes Casanegra. Buenos Aires: Malba, pp. 35–36.  
"Hélio Oiticica: Quasi-Cinema Environments," *Art Nexus*, no. 48, pp. 76–79.  
"La forma y el contenido," *Relaciones*, no. 229, pp. 14–15.  
"Mirroring Evil," *Art Nexus*, no. 47, pp. 72–77.  
"Na Auschwitz," *Metropolis M* (Amsterdam), no. 3, pp. 34–36.  
"Yong Soon Min: Defining Moments," in: Kim, Elaine H., Margo Machida, and Sharon Mizota, eds. *Fresh Talk, Daring Gazes: Conversations on Asian American Art*. Berkeley: University of California Press, pp. 123–124.
- 2004  
"El New York Graphic Workshop," *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, no. 10, pp. 6–12.  
"Erró. An Activist Anthropologist," *Art Nexus*, no. 54, pp. 116–119.  
"Ferrari's Vocal Vocabularies," in: *Drawing Papers 48. León Ferrari: Politiscripts* (exh. cat.). New York: Drawing Center, pp. 3–6.  
"Introspective/Retrospective," *Art Nexus*, no. 53, pp. 52–56.  
"Inventories in Madrid," *Art Nexus*, no. 55, pp. 106–110.  
"Letrinas, letrados y letras," in: *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954–2004* (exh. cat.). Ed. Andrea Giunta. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, pp. 43–48.

- "Los Latinos," *Art Nexus*, no. 52, pp. 66–69.
- "¿Para qué?," *ASAB Revista de la Academia Superior de Artes de Bogotá*, no. 4–5, pp. 93–97.
- 2005
- Artist's Statement in: *Diskrete Energien/Discreet Energies. 50 Jahre/Years Documenta 1955–2005* (exh. cat.). Volume 1. Ed. Michael Glasmeier. Kassel: Museum Fridericianum; Göttingen: Steidl, pp. 46–47.
- "Atsuko Tanaka and the GUTAI Art Association," *Art Nexus*, no. 56, pp. 104–108.
- "Flying in Weightlessness," *Art Nexus*, no. 58, pp. 110–114.
- "From Christo to Hare Krishna," *Art Nexus*, no. 57, pp. 78–83.
- "Juan Gris," *Art Nexus*, no. 59, pp. 114–118.
- "The Keeper of the Lens," in: *Drawing Papers 56. Looking at the Spirits: Peter Minshall's Carnival Drawings* (exh. cat.). New York: Drawing Center, pp. 5–10.
- 2006
- "Art, Religion, Politics," *Art Nexus*, no. 60, pp. 82–87.
- Artist's Statement in: *Los Desaparecidos/The Disappeared* (exh. cat.). Ed. Laurel Reuter. Grand Forks: North Dakota Museum of Art; Milano: Charta, p. 82.
- "Between Feedback and Activism," in: *Blanton Museum of Art. Latin American Collection* (coll. cat.). Ed. Gabriel Pérez-Barreiro. Austin: Blanton Museum of Art, pp. 21–29.
- "Eclecticismo de la supervivencia: el arte cubano actual," in: Espinosa, Magaly, and Kevin Power, eds. *El nuevo arte cubano. Antología de textos críticos*. Santa Monica: Perceval Press, pp. 71–79.
- "Equipo Crónica," *Art Nexus*, no. 61, pp. 86–90.
- "From Shell to Skin: Eleanore Mikus," in: *Drawing Papers 65. Eleanore Mikus. From Shell to Skin* (exh. cat.). New York: Drawing Center, pp. 2–12.
- "La impropiedad histórica del conceptualismo en Latinoamérica/The Historical Unfitting of Conceptualism in Latin America," in: Olea, Héctor, and Mari Carmen Ramírez, eds. *Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*. Houston: The Museum of Fine Arts, pp. 89–107.
- "The Museo Latinoamericano and MICLA," in: Falconi, José Luis, and Gabriela Rangel, eds. *A Principality of Its Own. 40 Years of Visual Arts at the Americas Society*. New York: Americas Society, pp. 216–229.
- 2007
- "An Eyefull of Art," *Art Nexus*, no. 63, pp. 112–117.
- "Arte y deshonra/Art and Dishonor," in: *Lab. 07. Arte, deshonra y violencia en el contexto iberoamericano* (exh. cat.). Texts by Patricia Bentancur and Luis Camnitzer. Montevideo: Centro Cultural España, pp. 23–27 (Spanish), 159–162 (English).
- "Educación y fraude/Fraud and Education," *Artecontexto*, no. 16, pp. 6–13 (Spanish), 14–19 (English).
- "La Masacre de Puerto Montt/The Puerto Montt Massacre," in: *Luis Camnitzer. Santiago de Chile* (exh. cat.). Ed. Cecilia Brunson. Santiago de Chile: Galería Metropolitana; Incubo/Metales Pesados, pp. 21–25.
- "Martín Ramírez — Armando Reverón," *Art Nexus*, no. 66, pp. 72–76.
- "Negatec," in: *Negatec* (exh. cat.). Texts by Luis Camnitzer, Patricia Hakim, and Trebor Scholz. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, pp. 9–15 (Spanish), 69–76 (English).
- "Non-Declarative Art," in: *Drawing Papers 71. Non-Declarative Art. Selections Fall 2007* (exh. cat.). New York: Drawing Center, n.p.
- 2008
- "Bucky and Gego at the Whitney Museum of Art," *Art Nexus*, no. 71, p. 35.
- "Georg Baselitz," *Art Nexus*, no. 69, pp. 82–86.
- "Keith Edmier. A Statistical Biography," *Art Nexus*, no. 70, pp. 110–115.
- "La mirada arqueológica/Begirada arkeologikoa/The Archeological View," in: *It's not neutral/Ez da neutrala/No es neutral* (exh. cat.). Ed. Joxean Muñoz. Donostia, San Sebastián: Tabakalera, pp. 12–18 (Spanish), 19–25 (Basque), 26–32 (English).
- "New Art in Cuba. A Review of Three Decades of Art in Cuba in One Introduction, two Postscripts and an Epilogue/Nuevo arte en Cuba. Un análisis sobre 3 décadas de arte en Cuba en una introducción, dos post scriptum y un epílogo," in: *Pabellón Cuba. 4D – 4 Dimensions. 4 Decades* (exh. cat. 8th Havana Biennial 2003). Eds. Lisa Schmidt-Colinet, Alex Schmoeger, Eugenio Valdés Figueroa et al. Berlin: b\_books, pp. 334–351 (English), 418–431 (Spanish).
- "Olympic Aesthetics," *Art Nexus*, no. 71, pp. 112–116.
- "Weltkunst, los sobreentendidos y la mirada arqueológica/Weltkunst, Tacit Understandings, and the Archeological Gaze," in: *Face to Face. The Daros Collections* (exh. cat.). Eds. Hans-Michael Herzog and Katrin Steffen. Zürich: Daros-Latinamerica and Daros Services; Ostfildern: Hatje Cantz, pp. 98–131.
- 2009
- "Arte y deshonra/Art and Shame," *Artecontexto*, no. 21, pp. 7–9 (Spanish), 11–14 (English).
- "El libro de los traspasos/The Book of Devolutions," (with Jenny Perlin), *Atlántica*, no. 48/49, pp. 50–61.
- "In Latin America: Art Education Between Colonialism and Revolution," in: Madoff, Steven Henry, ed. *Art School (Propositions for the 21st Century)*. Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, pp. 201–215.
- "Introdução/Introducción/Introduction," in: Pérez-Barreiro, Gabriel, and Luis Camnitzer, eds. *Educação para a arte. Arte para a educação*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, pp. 13–28 (Portuguese), 177–186 (Spanish), 287–296 (English).
- "Manifiesto de La Habana (2008)/Manifesto of Havana (2008)," in: *Décima Bienal de La Habana. Integración y resistencia en la era global* (exh. cat.). Ed. Rubén del Valle Lantarón. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, p. 108.
- "Nijinsky. Reduction or Totality," *Art Nexus*, no. 75, pp. 86–90.
- 2010
- "Liliana Porter," in: *Al calor del pensamiento. Obras de la Daros Latinameica Collection/Works from the Daros Latinameica Collection* (exh. cat.). Eds. Domingo Eduardo Ramos and Katrin Steffen. Madrid: Fundación Banco Santander; Zürich: Daros Latinamerica, p. 134 (Spanish), p. 190 (English).
- "The Artist's Role and Image in Latin America," in: Adler, Phoebe, Tom Howells, and Nikolaos Kotso-poulos, eds. *Contemporary Art in Latin America*. London: Black Dog, pp. 170–176.

Exhibition Brochures  
and Catalogues  
on Luis Camnitzer

1973

*Luis Camnitzer* (exh. broch.).  
San Juan: Galería Colibrí.

1974

*Stampa 7. Luis Camnitzer* (exh.  
broch.). Basel: Galerie Stampa.

1976

*Stampa 16. Luis Camnitzer* (exh.  
broch.). Basel: Galerie Stampa.

1977

*Luis Camnitzer* (exh. cat.). Texts  
by Luis Camnitzer. Bogotá: Museo  
de Arte Moderno.

1979

*Luis Camnitzer* (exh. broch.). Texts  
by Luis Camnitzer. Medellín:  
Galería de la Oficina.

1980

*Camnitzer* (exh. cat.). Ed. Ulrich  
Schmidt. Texts by Luis Camnitzer.  
Wiesbaden: Museum Wiesbaden.  
*Luis Camnitzer. The Archeology of  
the Spell* (exh. broch.). Texts  
by Selby Hickey. Basel: Galerie  
Stampa.

1982

*Luis Camnitzer. Enero 21 de 1982*  
(exh. broch.). Bogotá: Galería  
San Diego.

1983

*Luis Camnitzer* (exh. cat.). Texts  
by Luis Camnitzer. La Habana:  
Galería Latinoamericana.

1984

*Luis Camnitzer. Uruguayan Torture*  
(exh. cat.). Text by Madeleine  
Burnside. New York: The Alterna-  
tive Museum.

1986

*Luis Camnitzer* (exh. cat.). Texts  
by Ángel Kalenberg and Luis

Camnitzer. Montevideo: Museo  
Nacional de Artes Plásticas.

1988

*Uruguay. Luis Camnitzer. XLIII  
Biennale di Venezia* (exh. cat.).  
Text by Ángel Kalenberg. Monte-  
video: Museo Nacional de Artes  
Visuales.

1991

*Luis Camnitzer. Retrospective  
Exhibition 1966–1990* (exh. cat.).  
Ed. Jane Farver. Texts by Mari  
Carmen Ramírez, Gerardo Mos-  
quera, and Luis Camnitzer. New  
York: Lehman College Art Gallery.

1993

*Luis Camnitzer. El libro de los  
muros* (exh. cat.). Text by Alicia  
Haber. Montevideo: Centro Mu-  
nicipal de Exposiciones.  
*Luis Camnitzer. Los San Patricios*  
(exh. broch.). Text and interview  
with Luis Camnitzer by Cuauhté-  
moc Medina. México D.F.: Museo  
de Arte Carrillo Gil.

1995

*Luis Camnitzer. Zanoobia* (exh.  
cat.). Text by Wolfgang Becker.  
Hamburg: Galerie Basta.

2003

*Luis Camnitzer. Werke von 1966  
bis 2003/Luis Camnitzer. Works  
from 1966 to 2003* (exh. cat.).  
Ed. Dirk Luckow. Texts by Dirk  
Luckow, Jean Fisher, Jörg Heiser,  
and Belinda Grace Gardner. Kiel:  
Schleswig-Holsteinischer Kunst-  
verein.

2007

*Luis Camnitzer. Santiago de Chile*  
(exh. cat.). Ed. Cecilia Brunson.  
Texts by Cecilia Brunson, Luis  
Camnitzer, Ana María Saavedra,  
Luis Alarcón, Jörg Heiser, and  
Gerardo Pulido. Santiago de  
Chile: Galería Metropolitana;  
Incubo / Metales Pesados.

Articles and Essays on  
Luis Camnitzer

1980

Stellweg, Carla. "A veces es una  
locura quedarse; a veces es una  
locura irse. Un reportaje de Carla  
Stellweg a Luis Camnitzer," *Arte  
en Colombia*, no. 13, pp. 50–55.

1983

Mosquera, Gerardo. "El concep-  
tualismo de Luis Camnitzer,"  
*Casa de las Américas*, no. 139,  
pp. 148–152.  
González, Miguel. "Luis Cam-  
nitzer: Pionero del Arte Concep-  
tual en América Latina," *El Pueblo*  
(Cali), no. 28, pp. 8–10.

1984

Burnside, Madeleine. "Luis  
Camnitzer. Uruguayan Torture,"  
in: *Luis Camnitzer. Uruguayan  
Torture* (exh. cat.). New York: The  
Alternative Museum, pp. 3–4.

1986

Kalenberg, Ángel. "El post-  
conceptual latinoamericano," in:  
*Luis Camnitzer* (exh. cat.).  
Montevideo: Museo Nacional  
de Artes Plásticas, n.p.

1987

Barnitz, Jacqueline. "Latin Ameri-  
can Artists in New York since  
1970," in: *Latin American Artists  
in New York since 1970* (exh. cat.).  
Ed. Jacqueline Barnitz. Austin:  
Archer M. Huntington Art Gallery,  
pp. 1–22.  
Bazzano Nelson, Florencia. "Latin  
American Artists in New York:  
Postmodernist Links," in: *Latin  
American Artists in New York  
since 1970* (exh. cat.). Ed. Jacque-  
line Barnitz. Austin: Archer M.  
Huntington Art Gallery, pp. 23–29.

1988

Haber, Alicia. "Luis Camnitzer.  
Análisis, lirismo, compromiso,"  
*Plástica*, September, pp. 34–40.

Kalenberg, Ángel. "El conceptual  
latinoamericano/Latin American  
Conceptual/Il concettuale latino-  
americano," in: *Uruguay. Luis  
Camnitzer. XLIII Biennale di  
Venezia* (exh. cat.). Montevideo:  
Museo Nacional de Artes  
Visuales, n.p.

Stellweg, Carla. "'Magnet — New  
York': Conceptual, Performance,  
Environmental, and Installation  
Art by Latin American Artists in  
New York," in: *The Latin American  
Spirit: Art and Artists in the United  
States, 1920–1970* (exh. cat.).  
Texts by Jacinto Quirarte, Mari-  
mar Benitez, Nelly Perazzo et al.  
New York: The Bronx Museum of  
the Arts; Harry N. Abrams, pp.  
284–311, specially pp. 299–304.

1990

Johnson, Ken. "Luis Camnitzer at  
Carla Stellweg," *Art in America*,  
November, pp. 201–202.

1991

Merewether, Charles. "The Art of  
the Violence. A Question of Rep-  
resentation in Contemporary Art,"  
*Art Nexus*, no. 2, pp. 92–96.  
Mosquera, Gerardo. "Politics and  
Ethnicity in the Work of Luis  
Camnitzer/Lo Político y lo Étnico  
en Camnitzer," in: *Luis Camnitzer.  
Retrospective Exhibition  
1966–1990* (exh. cat.). Ed. Jane  
Farver. New York: Lehman  
College Art Gallery, pp. 27–28  
(English), 28–29 (Spanish).  
Peluffo Linari, Gabriel. "Cam-  
nitzer: La utopía y su perseveran-  
cia," in: *Cuarta Bienal de la Ha-  
bana 1991* (exh. cat.). Ed. Nelson  
Herrera Ysla. La Habana: Editorial  
Letras Cubanas, pp. 171–174.  
Peluffo Linari, Gabriel. "La trans-  
migración de las ideas," in: *Cam-  
nitzer, Sagradini* (exh. cat.). Ed.  
Patricia Bentancur. Montevideo:  
Museo Juan Manuel Blanes; Insti-  
tuto de Cooperación Iberoameri-  
cana; Agencia Española de Coope-  
ración Internacional, pp. 7–10.

- Ramírez, Mari Carmen. "Moral Imperatives: Politics as Art in Luis Camnitzer/Imperativos Morales: La Política como Arte en la Obra de Luis Camnitzer," in: *Luis Camnitzer. Retrospective Exhibition 1966–1990* (exh. cat.). Ed. Jane Farver. New York: Lehman College Art Gallery, pp. 4–13 (English), 15–25 (Spanish).
- 1992  
Adams, Beverly. "Installations," in: *Encounters/Displacements. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles* (exh. cat.). Eds. Mari Carmen Ramírez and Beverly Adams. Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, pp. 25–33.  
Barnitz, Jacqueline. "Conceptual Art and Latin America: A Natural Alliance," in: *Encounters/Displacements. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles* (exh. cat.). Eds. Mari Carmen Ramírez and Beverly Adams. Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, pp. 35–48.  
Borum, Jenifer P. "Luis Camnitzer," *Art Nexus*, no. 2, pp. 135–136.  
Haber, Alicia. "Luis Camnitzer y Mario Sagradini," *Art Nexus*, no. 3, pp. 48–51.  
Herkenhoff, Paulo. "Deconstructing the Opacities of History," in: *Encounters/Displacements. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles* (exh. cat.). Eds. Mari Carmen Ramírez and Beverly Adams. Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, pp. 49–57.  
Peluffo Linari, Gabriel. "Luis Camnitzer," in: *Ante América* (exh. cat.). Eds. Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León, and Rachel Weiss. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, pp. 31–36.  
Peluffo Linari, Gabriel. "The Instrumental Art of Luis Camnitzer," in: *America. Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries* (exh. cat.). Eds. Paul Vandebroek and M. Catherine de Zegher. Antwerp: Royal Museum of Fine Arts; Gent: Imschoot Books, pp. 277–278.
- 1993  
Haber, Alicia. "Luis Camnitzer: Evocación y Lirismo," in: *Luis Camnitzer. El libro de los muros* (exh. cat.). Montevideo: Centro Municipal de Exposiciones, pp. 1–12.  
Medina, Cuauhtémoc. "La balada de 'Los San Patricios,'" in: *Luis Camnitzer. Los San Patricios* (exh. broch.). México D.F.: Museo de Arte Carrillo Gil, pp. 1–5.  
Medina, Cuauhtémoc. "La ética del desertor. Conversación entre Luis Camnitzer y Cuauhtémoc Medina," in: *Luis Camnitzer. Los San Patricios* (exh. broch.). México D.F.: Museo de Arte Carrillo Gil, pp. 7–26.  
Mosquera, Gerardo. "Encounters/Displacements. Conceptual and Political Art," *Art Nexus*, no. 8, pp. 88–91.  
Ramírez, Mari Carmen. "Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America," in: *Latin American Artists of the Twentieth Century* (exh. cat.). Ed. Waldo Rasmussen. New York: Museum of Modern Art; Harry N. Abrams, pp. 156–167.
- 1994  
Haber, Alicia. "Luis Camnitzer. El libro de los muros montevideanos," *Art Nexus*, no. 11, pp. 76–79.  
Kuhnheim, Jill. "Object, Idea, Language. Luis Camnitzer's Art," in: Kuhnheim, Jill. *Textual Disruptions*. Austin: University of Texas Press, pp. 62–72.  
Sánchez, Julio. "Cualquier decisión que se toma en arte es política" (Interview), *La Maga*, no. 7, p. 15.
- 1995  
Becker, Wolfgang. "Zaanobia – ein Schiff/Zaanobia – a Ship," in: *Luis Camnitzer. Zanoobia* (exh. cat.). Hamburg: Galerie Basta, pp. 1–13.
- 1996  
Martorell, Antonio. "The Island Contained/The Continent Divided. The Work of José Morales and Luis Camnitzer," *Atlántica*, no. 13, pp. 177–180.  
McEvelley, Thomas. "Luis Camnitzer. Carla Stellweg Gallery," *Artforum*, vol. XXXIV, no.5, p. 84.  
Princenthal, Nancy. "Luis Camnitzer at El Museo del Barrio and Carla Stellweg," *Art in America*, February, p. 94.  
Tiscornia, Ana. "Luis Camnitzer," *Art Nexus*, no. 19, pp. 88–89.
- 1997  
Mosquera, Gerardo. "Luis Camnitzer," in: *I Bienal de artes visuais do Mercosul/I Bienal de artes visuales del Mercosur* (exh. cat.). Ed. Frederico Morais. Porto Alegre: Fundação Bienal, p. 384.  
Schiff, Hajo. "Luis Camnitzer," *Art Nexus*, no. 26, pp. 146–147.
- 1998  
"Luis Camnitzer" (Interview), *Café a la Turca* (Montevideo), 11/98, pp. 36–40.  
Ramos, María Elena. "Luis Camnitzer" (Interview), in: Ramos, María Elena. *Intervenciones en el espacio. Diálogos en el MBA/Interventions in Space. Dialogues in the MBA*. Caracas: Museo de Bellas Artes, pp. 15–40.
- 1999  
Ramírez, Mari Carmen. "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960–1980," in: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s* (exh. cat.). Texts by Stephen Bann, Okwui Enwezor, Mari Carmen Ramírez et al. New York: The Queens Museum of Art, pp. 53–71.  
Stimson, Blake. "'Dada-Situationism/Tupamaros-Conceptualism': An Interview with Luis Camnitzer," in: Alberro, Alexander, and Blake Stimson, eds. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, pp. 492–500.
- 2000  
Ramírez, Mari Carmen. "Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina," in: *Versiones del sur. Heterotopías. Medio siglo sin-lugar 1918–1968* (exh. cat.). Eds. Mari Carmen Ramírez and Héctor Olea. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 373–380.
- 2001  
Barnitz, Jacqueline. *Twentieth-Century Art of Latin America*. Austin: University of Texas Press. "Chapter 11. Political Art: Graphic Art, Painting, and Conceptualism as Ideological Tools," pp. 269–297.  
Peluffo Linari, Gabriel. "Luis Camnitzer. Los espejismos de la libertad," in: *Versiones del sur. Eztetyka del sueño* (exh. cat.). Eds. Carlos Basualdo, Octavio Zaya, and Alicia Chillida. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 77–80.
- 2002  
Haber, Alicia. "Luis Camnitzer," in: Riggs, Thomas, ed. *St. James Guide to Hispanic Artists. Profiles of Latino and Latin American Artists*. Farmington Hills: St. James Press, pp. 89–93.  
"Luis Camnitzer," in: Congdon, Kristin G., and Kara Kelley Hallmark. *Artists from Latin American*

- Cultures. A Biographical Dictionary.* Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, pp. 48–52.
- "Luis Camnitzer" (Interview), *Arte:03. Publicación de APEU Artistas Visuales*, November, pp. 8–11.
- Rattemeyer, Christian. "Luis Camnitzer," in: *Documenta 11\_Plattform 5: Ausstellung/Exhibition. Kurzführer/Short Guide.* Ed. Christian Rattemeyer. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, pp. 52–53.
- 2003
- Buchmann, Sabeth. "Dada-Situationismus-Fluxus-Tupamaro-Konzeptualismus! Ein Interview mit Luis Camnitzer von Sabeth Buchmann," *Texte zur Kunst*, no. 50, pp. 114–129.
- Fisher, Jean. "Ein Bürger der Erinnerung/A Citizen of Memory," in: *Luis Camnitzer. Werke von 1966 bis 2003/Luis Camnitzer. Works from 1966 to 2003* (exh. cat.). Ed. Dirk Luckow. Kiel: Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, pp. 34–53.
- Gardner, Belinda Grace. "Fragmente einer Illusion dieseits und jenseits der Spiegel: Luis Camnitzers ambivalente Kunst der Grenzüberschreitung/Fragments of an Illusion on both Sides of the Mirror: Luis Camnitzer's Ambiguous Cross-boundary Art," in: *Luis Camnitzer. Werke von 1966 bis 2003/Luis Camnitzer. Works from 1966 to 2003* (exh. cat.). Ed. Dirk Luckow. Kiel: Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, pp. 77–87.
- González, Miguel. "Luis Camnitzer" (Interview, 1983), in: González, Miguel. *Entrevistas. Arte y cultura de Latinoamérica y Colombia.* Santiago de Cali: Secretaría de Cultura y Turismo, pp. 89–94.
- Heiser, Jörg. "Ende und Anfang der Welt, wie wir sie kennen – zum Werk Luis Camnitzers/The End and Beginning of the World as We Know It – on Luis Camnitzer's Work," in: *Luis Camnitzer. Werke von 1966 bis 2003/Luis Camnitzer. Works from 1966 to 2003* (exh. cat.). Ed. Dirk Luckow. Kiel: Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, pp. 57–74.
- Luckow, Dirk. "Kunst im Augenblick der Empörung. Luis Camnitzer und die New Yorker Kunst der 1960er Jahre/Art at a Time of Anger. Luis Camnitzer and 1960s' New York Art," in: *Luis Camnitzer. Werke von 1966 bis 2003/Luis Camnitzer. Works from 1966 to 2003* (exh. cat.). Ed. Dirk Luckow. Kiel: Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, pp. 17–30.
- 2004
- Biggs, Lewis. "Luis Camnitzer," in: *International 04. Liverpool Biennial* (exh. cat.). Ed. Lewis Biggs. Liverpool: Biennial of Contemporary Art, pp. 39–42.
- Mellado, Justo Pastor. "Luis Camnitzer," in: *San Juan Poly/Graphic Triennial. Latin America and the Caribbean. Trans/Migrations: Graphic Art as Contemporary Art* (exh. cat.). Eds. Mari Carmen Ramírez and Héctor Olea. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, pp. 58–63.
- Ramírez, Mari Carmen. "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960–80," in: *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America* (exh. cat.). Eds. Mari Carmen Ramírez and Héctor Olea. New Haven; London: Yale University Press; Houston: The Museum of Fine Arts, pp. 425–439.
- Verwoert, Jan. "Luis Camnitzer," *Frieze*, no. 82.
- 2005
- Ramírez, Mari Carmen. "La opción del conceptualismo: ¿un 'ismo' más o una 'táctica de sentido'?" in: Díaz Bringas, Tamara, ed. *Situaciones artísticas latinoamericanas.* San José: TEOR/ética, pp. 40–52.
- 2006
- Giunta, Andrea. "Luis Camnitzer," in: Olivares, Rosa, ed. *100 artistas Latinoamericanos/100 Latin American Artists.* Madrid: Exit, pp. 94–95.
- Goerlitz, Amelia. "Luis Camnitzer," in: *Blanton Museum of Art. Latin American Collection* (coll. cat.). Ed. Gabriel Pérez-Barreiro. Austin: Blanton Museum of Art, pp. 132–135.
- Verlichak, Victoria. "Luis Camnitzer," *Art Nexus*, no. 60, pp. 126–127.
- 2007
- Barnitz, Jacqueline. "Conceptual Art," in: *La presencia. Latin American Art in the United States* (exh. cat.). Eds. Cynthia McMullin and Idurre Alonso. Long Beach: MoLAA Museum of Latin American Art, pp. 58–73.
- Brunson, Cecilia. "Acerca de la revisión de un evento histórico/About the Revision of a Historical Event," in: *Luis Camnitzer. Santiago de Chile* (exh. cat.). Ed. Cecilia Brunson. Santiago de Chile: Galería Metropolitana; Incubo/Metales Pesados, pp. 11–15.
- García Navarro, Santiago. "Entrevista con Luis Camnitzer. Negatec," *Exit Express*, no. 27, p. 32.
- Heiser, Jörg. "El fin y el principio del mundo, tal y como lo conocemos. Acerca del trabajo de Luis Camnitzer/The End and Beginning of the World as We Know It. On Luis Camnitzer's Work," in: *Luis Camnitzer. Santiago de Chile* (exh. cat.). Ed. Cecilia Brunson. Santiago de Chile: Galería Metropolitana; Incubo/Metales Pesados, pp. 29–51.
- Martin, Drew. "Entrevista con Luis Camnitzer," *Umélec*, vol. 11, no. 2, pp. 6–9.
- Pulido, Gerardo. "El aula, de Camnitzer/The Classroom, by Camnitzer," in: *Luis Camnitzer. Santiago de Chile* (exh. cat.). Ed. Cecilia Brunson. Santiago de Chile: Galería Metropolitana; Incubo/Metales Pesados, pp. 53–61.
- Saavedra, Ana María, and Luis Alarcón. "Masacre de Puerto Montt: notas sobre un acontecimiento/The Puerto Montt Massacre: Notes on an Event," in: *Luis Camnitzer. Santiago de Chile* (exh. cat.). Ed. Cecilia Brunson. Santiago de Chile: Galería Metropolitana; Incubo/Metales Pesados, pp. 17–19.
- 2008
- Busta, Caroline. "Luis Camnitzer," *Artforum*, Summer.
- Davis, Fernando. "Entrevista a Luis Camnitzer. 'Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico'," *Ramona*, no. 86, pp. 24–34.
- Quiles, Daniel R. "Luis Camnitzer," *Art Nexus*, no. 69, pp. 131–132.
- Rexer, Lyle. "Roundtable: New York Graphic Workshop. Lyle Rexer in Conversation with Luis Camnitzer and Liliana Porter," *Art on Paper*, vol. 13, no. 1, pp. 50–59.
- Valdez, Sarah. "Luis Camnitzer at Alexander Gray," *Art in America*, June/July, pp. 189–190.
- 2009
- Adams, Beverly. "The School of the North: The New York Graphic Workshop in New York, 1964–1970," in: *The New York Graphic Workshop, 1964–1970* (exh. cat.). Eds. Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davila-Villa, and Gina McDaniel Tarver. Austin: Blanton Museum of Art, pp. 18–29.
- Barriendos, Joaquín. "(Bio)políticas de archivo. Archivando y desarchivando los sesenta desde el museo de arte/Archive (Bio)Politics. Archiving and De-archiving the 1960s from the Art Museum," in: *Artecontexto*, no. 24, pp. 16–19 (Spanish), pp. 20–23 (English).



Calvo, Ernesto. "Entrevista con Luis Camnitzer: Entre el 'pensamiento crítico y el cinismo ético'," *Exit Express*, no. 46, pp. 76–78.

"Documents of The New York Graphic Workshop," in: *The New York Graphic Workshop, 1964–1970* (exh. cat.). Eds. Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davila-Villa, and Gina McDaniel Tarver. Austin: Blanton Museum of Art, pp. 86–119.

Dolinko, Silvia. "To Develop Images from Thoughts: The South American Travels of The New York Graphic Workshop," in: *The New York Graphic Workshop, 1964–1970* (exh. cat.). Eds. Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davila-Villa, and Gina McDaniel Tarver. Austin: Blanton Museum of Art, pp. 30–41.

Giunta, Andrea. "A Conversation with Liliana Porter and Luis Camnitzer," in: *The New York Graphic Workshop, 1964–1970* (exh. cat.). Eds. Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davila-Villa, and Gina McDaniel Tarver. Austin: Blanton Museum of Art, pp. 42–57.

This catalogue is published in conjunction with the exhibition

*Luis Camnitzer*

Curated by  
Hans-Michael Herzog  
and Katrin Steffen

Daros Museum  
Limmatstrasse 268  
8005 Zürich  
March 11–July 4, 2010

El Museo del Barrio  
1230 Fifth Avenue  
New York, NY 10029  
February 2–May 29, 2011

**DAROS**



224

Exhibition at  
Daros Museum

*Curator*  
Hans-Michael Herzog

*Co-Curator*  
Katrin Steffen

*Technical Curator*  
Käthe Walser

*Finance and Administration*  
Romi Zimmermann

*Collection Management*  
Felicitas Rausch

*Logistics and Loans*  
Eva Armbruster

*Public Relations*  
Miriam Mahler

*Conservator*  
Hanspeter Marty, Gockhausen

*Installation and Technical Service*  
Jo Dunkel, Basel  
Marcel Meury, Zürich  
Edit Oderbolz, Basel  
Mutz Kurt Stegmann, Zürich  
Malergeschäft Silvio Höhn,  
Schlieren  
Stephan Schneider, STS  
Schreinerei, Zürich

*Light Design*  
matí AG Lichtgestaltung, Adliswil

*Art Education*  
Regula Malin and the  
Daros Art Education Team

The artist would like to thank  
Alexander Gray and David  
Cabrera of Alexander Gray Asso-  
ciates, New York; Uwe Mokry  
of Galerie Basta, Hamburg; and  
Orly Benzacar of Galería Ruth  
Benzacar, Buenos Aires, for their  
help with the exhibition.

Catalogue

*Editors*  
Hans-Michael Herzog and Katrin  
Steffen, Daros Latinamerica AG

*Co-Editor*  
Domingo Eduardo Ramos

*Assistance*  
Miranda Fuchs, Martina Pfister

*Photo Archive*  
Miriam Mahler

*Biography, Bibliography*  
Domingo Eduardo Ramos

*Transcription*  
Ana Ojeda Bär, Buenos Aires

*Translations*  
Nicolás Gelormini, Buenos Aires  
(German-Spanish, Buchmann,  
Glasmeier, Welsch)

Peter Mason, Roma  
(Spanish-English, Chronology,  
Conversation, Tonel)  
Carlos Mayor, Barcelona  
(English-Spanish, Herzog)  
Rafaël Newman, Zürich  
(German-English, Buchmann,  
Glasmeier, Herzog, Welsch)

*Copyediting and Proofreading*  
Yvette Bürki, Zürich  
Rafaël Newman Translations,  
Zürich

Production

*Graphic Design and Typesetting*  
Raffinerie AG für Gestaltung,  
Zürich

*Coordination*  
Christine Emter, Hatje Cantz

*Typeface*  
Swift, Univers

*Paper*  
Munken Lynx, 150 g/m<sup>2</sup>  
Tatami White, 150 g/m<sup>2</sup>

*Reproductions*  
Dr. Cantz'sche Druckerei,  
Ostfildern  
Sota AG, Zürich

*Printed by*  
Dr. Cantz'sche Druckerei,  
Ostfildern

*Adhesive Labels*  
Ulrich Etiketten, Wien

*Binding*  
Druckhaus "Thomas Müntzer"  
GmbH, Bad Langensalza

*Photo Credits*  
Bruno Alder, Zürich: p. 100  
Luis Camnitzer Archive,  
New York: pp. 18–21, 23–27,  
173, 196–197  
Peter Schälchli, Zürich: pp. 22,  
55, 59–61, 63–65, 67, 72, 75–77,  
79–81, 83–84, 86–87, 89–99,  
108, 110–111, 117, 122, 125, 129,  
130, 134–135, 137–143, 145–147,  
163, 199  
Ute Schendel, Basel: pp. 119, 159  
Dominique Uldry, Bern: pp. 57,  
68–71, 85, 101, 103–105, 107,  
109, 113–115, 120–121, 126–127,  
133, 148, 151–152, 155–158,  
161, 202

## Publisher

Daros Latinamerica AG  
Limmatstrasse 275  
8005 Zürich  
Switzerland  
T +41 44 225-65-65  
F +41 44 225-65-75  
www.daros-latinamerica.net

## Distributor

Hatje Cantz Verlag  
Zeppelinstrasse 32  
73760 Ostfildern  
Germany  
T +49 711 4405-200  
F +49 711 4405-220  
www.hatjecantz.com

Hatje Cantz books are available internationally at selected bookstores. For more information about our distribution partners, please visit our website at [www.hatjecantz.com](http://www.hatjecantz.com).

ISBN 978-3-7757-2652-8

Produced in Switzerland  
Printed in Germany

## Copyright

© 2010 Daros Latinamerica AG, Zürich; Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; the authors and the artist

© 2010 for reproduction of work by Luis Camnitzer: the artist

© 2010 for reproduction of work by Mel Bochner: Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

© 2011, ProLitteris, Zürich; catalogue online

© 2010 for reproduction of work by Joseph Kosuth and Sol LeWitt: Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/ProLitteris, Zürich, Switzerland/VG Bild-Kunst, Bonn, Germany

© 2011, ProLitteris, Zürich; catalogue online

© 2010 for reproduction of work by René Magritte: Digital image, Scala, Florence/ProLitteris, Zürich, Switzerland/VG Bild-Kunst, Bonn, Germany

© 2011, ProLitteris, Zürich; catalogue online

© 2010 for reproduction of work by Saul Steinberg: The Saul Steinberg Foundation, New York/ProLitteris, Zürich, Switzerland/VG Bild-Kunst, Bonn, Germany

© 2011, The Saul Steinberg Foundation/ProLitteris, Zürich; catalogue online

Daros Latinamerica AG has made every effort to identify all holders of copyright for the works reproduced. If it has nevertheless neglected to mention a given copyright holder (artist, photographer, or legal successor of same), the rightful copyright holders are asked to contact Daros Latinamerica AG.

All rights reserved. No part of the content of this book may be reproduced or transmitted in any way whatsoever without prior permission in writing from the publisher.

## Daros Latinamerica Collection

Daros Latinamerica AG  
Limmatstrasse 275  
8005 Zürich  
Switzerland  
T +41 44 225-65-65  
F +41 44 225-65-75  
www.daros-latinamerica.net

Hans-Michael Herzog,  
*Chief Curator / Director*  
Romi Zimmermann,  
*Chief Financial Officer*  
Eva Armbruster,  
*Logistics and Loans*  
Barbara Buchter, *Library*  
Miranda Fuchs,  
*Collection and Photo Archive*  
Nadja Graf, *Administration*  
Miriam Mahler, *Public Relations*  
Regula Malin,  
*Art Education Manager*  
Domingo Eduardo Ramos, *Editor*  
Felicitas Rausch,  
*Collection Manager*  
Katrin Steffen, *Curator*  
Regina Vogel, *Library*  
Käthe Walser, *Technical Curator*  
Melanie Zraggen,  
*Coordination and Special Projects*

*Board of Directors*  
Peter Fuchs, *Chairman*  
Ruth Schmidheiny, *Director*  
Christian Verling, *Director*

El Museo del Barrio

Board of Trustees

*Officers*

Tony Bechara, *Chair*  
Carmen Ana Unanue, *President*  
Carmen Nelson, *Vice Chair*  
Yaz Hernández, *Vice Chair*  
Mary McCaffrey, *Treasurer*  
Elizabeth Cooke, *Secretary*

*Members*

Maria Eugenia Maury Arria  
Robert Azeke  
Gaily Beinecke  
Teresa Bulgheroni  
Angela Cabrera  
Doris A. Casap  
Emilio Cassinello  
Angel Collado-Schwarz  
Arthur Dresner  
Michael J. Garcia  
Kevin Hogan  
Félix López  
Maria Teresa Mata  
Nicholasa Mohr  
Ramiro Ortiz Mayorga  
Jorge Pinto Mazal  
Susana de la Puente  
Tracey Riese  
Yolanda Santos  
Alvaro Saieh  
Lilly Scarpetta  
Stanley T. Stairs  
Sarah G. Wolfe

*Ex Officio*

Hon. Michael Bloomberg  
Hon. Scott M. Stringer  
Hon. Kate D. Levin  
Julián Zugazagoitia

Staff

*Director's Office*

Julián Zugazagoitia, *Director*  
Marta Dansie, *Executive Assistant to Director*  
Susan Rothschild, *Assistant to the Director for Special Projects*

*Curatorial Department*

Deborah Cullen, *Director of Curatorial Programs*  
Elvis Fuentes, *Curator*  
Rocio Aranda-Alvarado, *Associate Curator, Special Projects*  
Melisa Lujan, *Registrar*  
Noel Valentin, *Collection Manager*  
Trinidad Fombella, *Exhibition Manager*  
Stephanie Spahr, *Curatorial Assistant*

*Development Department*

Matthew Bregman, *Director of Development*  
Andrea Gifford, *Grants Writer*  
Nazira Handal-Poffel, *Special Events Manager*  
Michelle de Leon, *Corporate Relations Manager*  
Jillian Rodriguez, *Membership Coordinator*  
Mariana Salem, *Manager of External Events*  
Angelina Baez, *Development Associate*

*Education & Public Programs Department*

Gonzalo Casals, *Director of Education & Public Programs*  
Helena Vidal, *Senior Consultant*  
Gisela Insuaste, *School & Educator Programs Manager*  
Franklin Moreno, *School Partnerships Coordinator*  
Confianza Joseph, *Group Visits Coordinator*  
Aurora Anaya Cerda, *Family Programs & Cultural Celebrations Manager*  
Ivy Garcia, *Cultural Celebrations Coordinator*

Carolina Valderrama, *Public Programs Coordinator*

Ati Egas, *Public Programs Coordinator*

Mairelys Alberto, *Outreach Programs Coordinator*

Zoraida Climent, *Public Programs Associate*

*Artist-Educators*

Manuel Acevedo  
Paul Lambermont  
Anisha McArdle  
Luke Nephew  
Edwin Ojeda Gonzalez  
Paulina Perera-Riveroll

*External Affairs Department*

Susan Delvalle, *Director of External Affairs*  
Inés Aslan, *Communications Officer*  
Wilma Vale-Brennan, *Website Project Manager*  
Malik Singleton, *Webmaster*  
Eileen Reyes, *Community & Government Affairs Officer*  
Christy Yanis, *External Affairs Assistant*  
Natalie Tapia, *NYC Civic Corps Volunteer Programs Coordinator*  
Miriam Steinberg, *NYC Civic Corps Volunteer Programs Coordinator*  
Karina Cuevas, *NYC Civic Corps Volunteer Marketing Coordinator*

*Fiscal Department*

Georgina M. Nichols, *Director of Finance & Administration*  
Myra Pineda, *Accountant & HR Assistant*  
Diane Tinsley, *Accounting Assistant*

*Operations Department*

Julio Marrero, *Director of Capital Projects & Operations*  
Maria Del Carmen Pagan, *Operations Manager for Special Events & Programs*  
Luis Colon, *Manager of Facilities and Security*

Carlos Bayley, *Technical Director*

Alina Ortega, *Security and*

*Facilities Field Supervisor*

Rodolfo Sampson, *Assistant to Facilities Manager*

Rosaura Reyes, *Operations Assistant & Mailroom Supervisor*

José Collazo, *Work Experience Resource Manager*

Jessie Suarez, *IT/AV Generalist*

*Security Guards*

Thomas Gillard  
Gilbert Ortiz  
Donna Perkins  
Carmen Semidey  
William Soto

*Retail & Visitor Services*

Andrew BeauChamp, *Retail & Visitor Services Manager*  
Glendalys Sosa, *Assistant Manager, Retail & Visitor Services Lead Associate*  
Lorisse Bentiné, *Visitor Services Associate*  
Eduardo Velázquez, *Visitor Services Associate*



K  
♥



LUIS CAMNITZER  
Artist

♥  
K



