

Luis Camnitzer

Artista uruguayo de origen alemán. Reside en Nueva York desde 1964. Su obra, de considerable importancia para el arte conceptual latinoamericano, explora temas como la represión, las normas pedagógicas y los marcos familiares. Ha sido asesor pedagógico de la Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros. Entre sus publicaciones podemos encontrar el libro *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*

Manual anarquista de preparación artística*

Anarchist Manual of Artistic Preparation

Cómo citar

Camnitzer, L. (2021). Manual anarquista de preparación artística. *Desbordes*, 12(1), pp 10-21. <https://doi.org/10.22490/25394150.5529>

*Una primera versión de este texto apareció en 2020 en *DAIJournal* 5(2), 267-274.

10

Resumen

El presente texto, publicado en una primera versión en Sao Paulo en 2020, y que aquí incorpora algunas revisiones escritas especialmente para esta publicación, retoma una conferencia impartida en la Escuela

de Bellas Artes del Perú en 2019 y plantea, a manera de manifiesto, una revisión de una serie de instrucciones que componen un manual anarquista de preparación para artistas frente al mundo del arte.

Palabras clave: arte contemporáneo, artes visuales, arte latinoamericano, educación.

Abstract

The present text, published in a first version in Sao Paulo in 2020, and that incorporates in here some updates written specially for this publication, returns to a lecture given at the Peruvian School of Fine Arts

in 2019 and sets out, as a manifest, a revision of a series of instructions that set up an anarchist manual of preparation for artists face to the art world.

Keywords: Contemporary Art, Visual Arts, Latin American Art, Education.

En su libro *Being You*, el neurocientífico británico Anil Seth escribe que nuestra percepción del mundo es una “alucinación controlada”. Si bien mi “manual anarquista” ya tiene varios años de escrito, la frase de Seth me aclaró una gran parte de mis motivaciones. Revela, en primer lugar, que todo ese lío de información que nos bombardea es ordenado por nuestro sistema de percepciones y que, por lo tanto, consumimos un orden y no una realidad; y, en segundo lugar, que nuestro sistema biológico es el que decide cómo controlarlo. Especulo, así, que cuando hacemos arte no importa mucho la producción física de obras. Lo que importa es que estamos tratando de ajustar ese control para trascender lo que nos informa la biología, que estamos tratando de compartir y afectar la situación de poder a la que nos somete la información y la biología. Es quizás por eso que el arte en su esencia más pura, independiente de la artesanía y de las causas ideológicas, es una actividad de cuestionamiento, desafío y subversión. Es parte de nuestra búsqueda instintiva de libertad, la cual se da en el contexto colectivo y no se reduce a lo individual. Es en ese sentido, y no determinado por el contenido literal, que el arte bien entendido es una actividad política. Estos son temas que, por lo menos en mi educación, no fueron tocados. Son temas que me parecen fundamentales y que justifican la frase: “Todos somos artistas”. No los somos porque vamos a hacer obras para museos, sino porque tenemos el derecho de analizar las condiciones de control que nos afectan y actuar según eso. Es para aquellos que luego quieren especializarse que pienso que un manual puede ser útil.

Manual anarquista de preparación artística

1. Todo lo que está en orden tiene que ser desordenado para entender la razón que informa su orden.
2. El arte tiene que ser utilizado como un instrumento para el aprendizaje de los demás y no para adoctrinarlos.
3. Para evitar abusos y poder responsabilizarse de su obra, el artista tiene que identificar en dónde se ubica el poder.
4. El poder puede estar en uno mismo, en la obra o en el público, y hay que tratarlo de acuerdo con su ubicación.
5. Las recetas artísticas introducen falsos órdenes y no desarrollan la conciencia, sino que la erosionan.
6. La obra de arte debe activar la creación de los demás, no frenarla.
7. Endulzar las obras de arte no mejora su gusto.
8. El arte placentero es demagogia.
9. Si la forma no apoya el contenido narrativo y no se integra con ella, la obra de arte es hipócrita.
10. El arte ordenado está para ser desordenado y reordenarlo mejor.
11. Todos tenemos el derecho al desorden, siempre que sea constructivo.
12. La verdad no es ni una cosa fija, ni una propiedad privada del artista.

13. Generalmente, las obras de arte de los demás son tan buenas como las de uno o mejores.
14. La fama en el arte no es sinónimo de calidad.
15. El arte competitivo ayuda a fijar los precios, pero destruye la cultura.
16. El que la obra se venda o no se venda no tiene nada que ver ni con la obra ni con el público.
17. Cuanto menos visible la autoría del artista, más espacio libre queda para el cambio social.
18. El fin no justifica los medios, por lo tanto, la expresión del material merece tanto respeto como todo lo demás.
19. La transparencia no solamente es material sino también un concepto, y forma parte de la rendición de cuentas del artista.
20. Sin transparencia no hay arte. Solamente hay magia de pacotilla y el consiguiente abuso de poder.
21. La mirada crítica es tanto parte de la creación de la obra, como lo es de su recepción.
22. La mirada crítica a veces es más importante que la obra.
23. El autor tiene que ser su propio público primero, para que luego todo el público llegue a ser autor.
24. El artista, como todos los demás, necesita libertad de pensamiento y de expresión, pero no por eso es un ciudadano con coronita.
25. El efecto final de una obra exitosa tiene que ser que el público termine educando al público.
26. Aun cuando el arte es utilizado para hacer, su misión fundamental es ser un instrumento del conocimiento.

A esta altura tengo que confesar que también tengo mis dudas sobre el significado y la importancia de la profesionalización del artista. No es que quiera negar la existencia de las escuelas de arte o el derecho a ser un artista profesional. Pero, en el día de hoy, estamos trabajando en el marco de un sistema educativo muy particular que, según pienso, no solamente es anacrónico, sino también infantilizador y antisocial. Como en todas las profesiones, se entrena al educando para pensar esquemáticamente y sobrevivir dentro de un mercado, en lugar de educarlo para contribuir a su maduración individual y a la construcción de una cultura colectiva.

Esta prioridad del entrenamiento para el mercado nos hace aceptar, como si fuera una pauta normal, la noción de que el artista es un individuo que tiene que establecerse con una marca comercial llamada “originalidad”. Y esa marca, obligadamente, tiene que competir con las marcas comerciales de los otros artistas para así poder establecerse. En lugar de construir cultura, se favorecen los mitos individuales y la fabricación de íconos deseables y adquiribles. Además, después de largos años invertidos en estudiar, las probabilidades de supervivencia económica del graduado son mínimas. Esto obliga a cuestionar un poco el sentido que pueda tener este tipo de entrenamiento. Quizás sea hora de alterar rumbos y convertir la educación del artista en una educación integral, en algo que sea aplicable a cualquier actividad y que esté integrada con ella. Este cambio ya está ocurriendo, en parte, en la cultura empresarial. El problema, sin embargo, es que allí la creatividad se produce en forma limitada. La creatividad empresarial genera lucro, pero no genera conocimientos.

Con esto de generar conocimientos en mente, el arte es mucho más importante que como mero medio de producción. Pero aun si seguimos aceptando al arte como un campo de producción y de profesionalización especializada, incluso allí encontramos todavía que hay fallas en la preparación del estudiante. Uno de los puntos que me parecen claves en la formación del artista, y que en parte me llevaron a escribir el manual/manifiesto, es la extraña ausencia de los temas éticos relacionados con la expresión artística y sus consecuencias.

Desde Hipócrates en adelante, la ética fue parte de la educación médica. Esto se justificó apropiadamente debido a las intervenciones que el médico hace en el cuerpo ajeno. Entretanto, el arte interviene en las mentes y las emociones de otros, y a veces incluso en los cuerpos, y sin embargo allí la ética no se discute. No es que exista la posibilidad de un código firme de comportamiento para el artista, ya que este terminaría siendo un instrumento de censura. Pero la producción del arte tiene implicaciones éticas comerciales y ecológicas que, al servir a una estructura de poder económico, son pasibles de tener consecuencias sociales. Y también, al trabajar con la comunicación, el artista se enfrenta a distintas alternativas con respecto

a la coherencia, a la credibilidad y a los intereses a los que sirven los mensajes. Y si seguimos el razonamiento de que el arte es fundamentalmente un instrumento para afectar el control predeterminado entre la información y la biología, estamos también tratando de cambiar una distribución del poder. Es aquí en donde el arte que decide ser anarquista tiene que ser anarquista ético para contextualizarlo correctamente, aun sin recetas que guíen el comportamiento del artista.

Por lo tanto, parece importante que este se enfrente a los temas y las decisiones que trascienden su narcisismo. Son estos temas los que sirven para llevarlo a la politización responsable. Son temas que obligan a pensar en qué sucede más allá de la presencia de la obra y qué efecto tendrá esta en el espectador, el propietario o el colectivo social. Obligan a justificar el acto de comunicación artística más allá de la satisfacción de ser autor y hace consciente que la obra es nada más que un eslabón en la cadena de las relaciones sociales.

Esta definición nos describe el espacio en el cual la profesión de artista y la del educador se encuentran e integran. Es un espacio negado por el profesionalismo mercantil. En esta formación profesional, el artista se preocupa más por el mercadeo que por la comunicación. La actividad se concentra en tratar de imponerse en el campo del consumo en lugar de fomentar un proceso de aprendizaje y activar la creatividad del público. La relación que se establece entre el artista y el público termina distorsionada por el valor monetario atribuido.

Si pensamos en cultura en lugar de en los triunfos personales, nos damos cuenta de que más allá de la interacción del artista con el público, es la relación del público con el público la que a fin de cuentas interesa más. Por lo tanto, el asunto de las “relaciones” también tiene importancia en las áreas pedagógicas. En nuestra sociedad adoramos religiosamente los datos, los íconos y los objetos. Basamos nuestro sistema económico en ellos y suponemos que el conocimiento está constituido por su acumulación. Pero el conocimiento bien entendido trata menos de los datos que de cómo articulamos las configuraciones que nos permiten organizar el universo. Los datos son útiles, pero sintomáticos y secundarios. Son nada más que unos puntos de referencia pasajera. El conocimiento real está basado en configuraciones efímeras sujetas a nuestro poder de articulación y cambio. A pesar de ello, el sistema educativo sigue llevándonos a aprender datos en lugar de ayudarnos a configurarlos. Es como memorizar un mapa en lugar de tratar el concepto mapa y el acto de mapear. Los mapas, poco después de memorizados, terminan siendo anacrónicos, pero continúan siendo imágenes de control.

Los mapas y el mapeo constituyen una analogía pertinente para ayudarnos en una aproximación al arte, así como también a las disciplinas académicas y a las profesiones en general. El mapa nos permite partir de un punto A y llegar a un punto B. El problema es que después de un tiempo el punto A o el punto B, o ambos, dejan de existir y nos quedamos en babia. Los desempleos y los cambios de empleo en nuestra sociedad están en constante y creciente aumento, cercenando la vida de los mapas que nos enseñan. Seguimos así educando con base en profesiones cerradas, lo que nos obliga, llegado el momento, a un reentrenamiento que cada vez tiene que partir de cero.

La ironía es que las artes, las disciplinas menos respetadas en el mundo académico, son las que mejor nos equipan para ser buenos cartógrafos con mapas activos. Las obras de arte, no importa de qué período histórico o en qué medio, pueden ser vistas como simples mapas diseñados para recorrer y descubrir conocimientos. El artista en esto es esencialmente un creador de mapas que aprende nuevas geografías durante la creación. Si los mapas del artista son buenos, estos nos ayudan no solamente a crear mapas nuevos, sino también a mapear por nuestros propios medios, es decir: a entender el sistema de control y renovarlo correctamente.

La analogía del mapa es una entre varias analogías posibles para entender el funcionamiento del arte. Hay muchas otras. Otras dos son la creación de juegos y la formulación y solución de problemas. Cuando es autor del juego, el artista crea las reglas. Cuando el juego ya fue creado por otros, el artista trata de ser un jugador maestro. Luego el espectador entiende cuál es el juego y lo juega junto con el artista. En la tercera analogía, la formulación y solución de problemas, el artista presenta su resultado. El espectador entonces ubica el problema y trata de recrear la solución ofrecida o intenta encontrar otra.

Lo que es interesante en estas analogías es que trascienden y profundizan las formas tradicionales de mirar una obra. Ya no se trata de si la obra gusta o no, o si está bien o mal hecha. Las analogías obligan, tanto al artista como al público, a tratar el arte como una forma de conocimiento. Una vez que el arte es aceptado como una actividad de cognición podemos decidir si nos aporta algo o no, si aprendemos algo nuevo y si nos empodera para seguir aprendiendo.

17

Mapas, juego, o formulación y solución de problemas, en cualquiera de las tres analogías la presentación, la situación jerárquica competitiva y el valor monetario de una obra, claramente pertenecen a un campo completamente distinto al de la contribución al conocimiento. Que Newton, o Einstein, hayan tenido buena letra no tiene importancia. No importa si sus obras con-

tribuyeron a la caligrafía. Importa qué cosas contribuyeron al conocimiento. Si discutimos a un Picasso o similar, la caligrafía o forma de manejar el pincel adquieren un poco más de importancia ya que es algo inherente al medio utilizado. Pero en términos culturales importa mucho más si la obra de arte afectó nuestra forma de ver, de ordenar y de conocer. Es decir, si cambió nuestra forma de hacer mapas, de cómo creamos y jugamos juegos, o qué problemas proponemos y cómo los solucionamos. Ya no se trata de qué cosa concreta se produjo, sino de qué cosas podemos hacer gracias a ver lo que se produjo. Mientras estos objetos pueden tener un precio, los permisos que nos dan no lo tienen. Entonces, de acuerdo con la analogía que tomemos, el poder hacer nuestros mapas, el jugar nuestros juegos o el solucionar nuestros problemas, todo esto es algo suficientemente intangible como para evadir las reglas del mercado. Con el arte entendido como conocimiento, el poder se sale del objeto y pasa a manos del público. Lo que queda con un precio es la cáscara o envoltorio.

El manifiesto que leí al principio surgió del arte, o mejor, del hecho de que yo me formé como artista. Pero es claro que sus ideas sirven para cualquier cosa, y esto no es algo casual. Si el arte es un método para adquirir, articular y expandir conocimientos, la profesionalización artística es nada más que uno de los niveles dentro de un proceso continuo que se produce en varios planos. Cabe entonces preguntarse en dónde está exactamente la frontera que separa al no-artista del artista, y por qué esa frontera está allí. Si tengo que precisar el lugar en el sistema presente, diría que esa frontera está al final del jardín de infantes, impuesto por gente que no son precisamente los niños.

El niño preescolar tiene permiso para jugar y descubrir libremente. Es decir, tiene libertad para hacer sus mapas, crear y jugar sus juegos, y para formular y resolver problemas. Combina cosas no combinables y arma sus propios órdenes hasta que la aplicación en el mundo cotidiano le informa cuáles cosas son posibles y cuáles no lo son. Investiga la parte de alucinación biológica con las reglas que identifican qué partes son practicables en la estructura social. En cuanto el niño entra en la escuela primaria, a menos que sea una escuela privada y costosa que usa las pedagogías constructivistas, la vida se reduce a solamente aquello que es posible y práctico. Lo imposible se descarta, y lo que es posible se contabiliza con números y se compara con otras cosas también contadas con números. La vida se convierte en algo cuantificable en donde “más” es sinónimo de “mejor” y en donde la educación pasa a ser entrenamiento para, en un futuro construido sobre un pasado conocido, poder sobrevivir en la economía del mercado.

Es recién después de sobrevivir una década o más dentro del sistema escolar, que se ofrece la posibilidad de volver a engranar con la fantasía infantil.

Es el momento en el que el estudiante decide entrar en la escuela de arte y se le permite su ingreso. Para recibir el permiso de ingreso, la escuela tiene que decidir que el candidato tiene esa cualidad inmedible llamada “talento”. Y si se considera que tiene una cantidad suficiente, los estudios allí vuelven a ser cuantificables. El educando es declarado artista después de una cantidad determinada de años y de créditos, documentados en un diploma. Entretanto, la experiencia que se tuvo en la escuela de arte consistió en aprender una serie de técnicas, en —con suerte— enterarse de qué es lo que se considera arte, o qué hicieron otros artistas y cómo funciona el mercado. Y, posiblemente, en tener tiempo para fantasear en caso de que esto sea una actividad de interés.

Es claro que la frontera entre artista y no-artista no solamente es arbitraria sino también dañina. Por definición, las fronteras son instrumentos de fragmentación, separan en lugar de unir, y sirven para definir recipientes cerrados en lugar de crear campos de conexiones. Son, por lo tanto, eminentemente antipedagógicas. La solución, al menos desde mi punto de vista, es la eliminación de las fronteras en la educación y la formación de educandos, acentuando en cambio la habilidad de configurar y de hacer conexiones. Muchos de los que estudian arte ya eran artistas antes de ingresar a la escuela. Y muchos egresados de las escuelas de arte siguen no siendo artistas. El resultado no depende de los conocimientos adquiridos, no por los conocimientos mismos, sino por los prejuicios educacionales con los cuales son puestos a disposición para su adquisición.

Al hablar de la “adquisición de conocimientos”, que es la forma normal de referirnos al proceso educacional, presumimos que el conocimiento es ofrecido en una especie de tienda. Uno va y lo compra: “Por favor me da un kilo y medio de conocimientos”, “¿Cuánto le debo?”, o: “Por favor me da 120 créditos de educación”, que no es muy distinto, y que tiene un precio fijo de acuerdo con la institución. El concepto funciona en términos de la economía de las escuelas, pero es menos útil cuando se discute la formación de una persona. Olvida que conocer es una actividad autodidacta, continua, no localizada físicamente en el espacio, y permanente en el tiempo. Cuando no es así y viene en paquetes, lo es porque hay interferencias que obstaculizan la educación en lugar de ayudarle.

19

Una respuesta posible a todo esto es que debemos eliminar todas las disciplinas y las especializaciones, los mercados, las leyes y, por supuesto, también el dinero. Pero es una respuesta que veo un poco difícil de lograr y me temo que no hay una solución verdaderamente rápida para el problema. En cambio, confío más en las soluciones lentas basadas en educar a educar. Estas tienen lugar en los dos extremos: de la universidad para abajo y de la escuela primaria para arriba.

De la universidad para abajo consiste en crear una nueva conciencia tanto en la formación de los artistas como de los profesionales en general. Los profesionales tienen que comenzar a entender que la especialización no funciona correctamente si se efectúa como si hubiera un vacío a su alrededor, y aún menos si se encierra en el contexto del pensamiento cuantitativo y tecnológico. Cuanto más demanda el mercado neoliberal acentuar solamente los conocimientos prácticos y aplicables, más el estudiantado y el profesorado tienen que combatir esta dinámica y exigir la formación integral que protege el derecho y la habilidad de especular, criticar e imaginar. Esto significa utilizar el arte como una forma de conocimiento simultáneamente desafiante e integrada en todo lo que hacemos. Algunos lo harán en forma ejemplar, otros en forma modesta y privada. Pero el arte no puede continuar siendo una actividad esotérica reservada para los artistas. El cambio de perspectiva ayudará a que los profesores y maestros de mañana comiencen a revisar el sistema pedagógico en su totalidad.

Desde la escuela primaria para arriba la lucha consiste en dar prioridad al aprendizaje continuo, y a permitir pensar en lo imposible y lo ilógico como complementos imprescindibles de lo posible y lo lógico. Consiste en promocionar la imaginación sin límites antes de negociar con la realidad de lo posible. Consiste en identificar qué es lo que hace que lo imposible no se pueda realizar, qué o quién lo impide y por qué, y tratar de remover los obstáculos. Esto significa que la ampliación del conocimiento es simultáneamente también una actividad política porque investigamos los sistemas de control. No es, por lo tanto, una actividad que pueda ser monopolizada por el artista, sino que le pertenece a todo buen ciudadano.

Para terminar, voy a agregar aquí que en su versión original mi manual también incluía algunos consejos prácticos que tomé de mi larga experiencia y que pueden ser de alguna utilidad:

1. Para hacer buenas líneas verticales es mejor dibujarlas desde abajo hacia arriba para asegurar cierta estabilidad y que no queden colgadas.
2. Entre la construcción de un cubo y una pirámide, es mejor el cubo, ya que a este también se lo puede poner de costado o patas para arriba.
3. En caso de que a pesar de ello se elija una pirámide, conviene construir primero la base y dejar el vértice superior para el final.
4. Las obras de mucho peso requieren una plataforma fuerte para evitar su colapso. Esto se refiere tanto a lo material como lo teórico.
5. Si no se afila el lápiz cada tanto, el dibujo pierde su nitidez y hay que volver a hacerlo.

Y, por último:

6. La goma de borrar puede corregir errores, pero nunca borra la culpa.