



LUIS CAMNITZER

IN CONVERSATION WITH / EN CONVERSACIÓN CON

ALEXANDER ALBERRO

introductory essay by / ensayo introductorio de
Gabriel Pérez-Barreiro





ENGLISH

ESPAÑOL

CONTENTS

Introduction

Introducción

Ethical Cynicism

Cinismo ético

Luis Camnitzer in conversation with Alexander Alberro/en
conversación con Alexander Alberro

1. Beginnings

Comienzos

2. Contra-Architecture

Contra-arquitectura

3. Germany, Printmaking and Risk

Alemania, grabado y riesgo

4. Montevideo in the 1960s

Montevideo en la década de 1960

5. In and Out of New York and Back Again

Regresar y de vuelta a Nueva York

6. New York Graphic Workshop

New York Graphic Workshop

7. The Field of Art

El campo del arte

8. The Turn to Language

El giro hacia el lenguaje

9. Media and Modes of Address

Medios y modos de interpelar

10. Art and Politics

Arte y política

11. Atrocities

Atrocidades

12. The Pedagogical Function of Art

La function pedagógica del arte

13. Art, Politics and Ethics

Arte, política y ética

14. Latin American Modernism(s)

Modernismo(s) latinoamericano(s)

About the Authors

Sobre los autores

Colophon

INTRODUCTION

Luis Camnitzer's work has been in the Colección Patricia Phelps de Cisneros since 1995, and I have known and greatly admired this extraordinary artist for a long time. At the invitation of the CPPC's Director, Gabriel Pérez-Barreiro, Camnitzer was the pedagogical advisor for our arts-in-education program from 2009–2013, during which time my appreciation of him only grew. Camnitzer considers the broad scope of his artistic practice to be rooted in pedagogy and social consciousness, and under his aegis, what we at the CPPC had been thinking of as “arts-in-education” was transformed into a mission of “arts-as-education.” In Camnitzer's view, art is confluent with the ethos of social responsibility, and as an artist/educator, he has never been interested in identifying or dictating the “right” answers, but in discovering the best questions, and through those questions, inviting the creativity of others.

In *Luis Camnitzer in conversation with/en conversación con Alexander Alberro*, we come to understand the breadth of Luis Camnitzer's inquiry. His conceptual practice encompasses object making, writing, teaching, and curating, activities which are rooted in Camnitzer's core view that an artist's most important work must be the formulation and solving of problems, by whatever means are best suited to the questions and concerns at hand. To be effective, Camnitzer believes that artworks must present provocations—as opposed to conclusions—that allow people to make their own discoveries. It is an idea that Camnitzer recalls first encountering in a series of influential lectures given by Jorge Oteiza when that artist was in Montevideo. Oteiza's emphasis on problematization prompted Camnitzer to re-think the curricular design

of the school of art in Montevideo, where, as he tells Alberro, he could see what was “blatantly wrong.”

In a collection of artworks, one necessarily focuses on art objects. The objects, however, are only partial evidence; just one type of artifact of a creative life, and this is especially true for an artist like Luis Camnitzer. Fortunately, in creating this book—the eighth volume in our bilingual *Conversations/Conversaciones* series pairing an influential contemporary Latin American artist with an art historian, curator or critic—we now have both a print and digital platform upon which to more readily view the scope of Camnitzer’s impressive contributions to art, culture, and society. There are many people who were involved with the creation of this book, but as always, our sincere gratitude must certainly go first to the artist. Luis Camnitzer’s ideas and work have inspired the sustained, thoughtful response so clearly evident in this conversation with Alexander Alberro. Alberro’s deep scholarship and appreciation for the nuances and significance of Camnitzer’s oeuvre leads to a profound understanding of that body of work and its governing ethos, and I am thankful to both the artist and his interlocutor for their fruitful collaboration on this project. Gabriel Pérez-Barreiro has written a compelling introduction to this volume, and my thanks go to him as well as to his team at the CPPC who so ably oversaw the production of this edition of the *Conversaciones/Conversations* series. Alexander Gray Associates was extraordinarily helpful in tracking down material, and I’m grateful to the gallery’s Director, Ursula Davila-Villa, and Kristen Newman, its archivist, for their vital assistance. As always, I must truly thank both my husband, Gustavo Cisneros, for his constant and committed support and enthusiasm for all of the CPPC’s projects; and my daughter, Adriana Cisneros de Griffin, for taking the collection’s vision into the future.

Patricia Phelps de Cisneros

ETHICAL CYNICISM

At the start of Luis Camnitzer and Alexander Alberro's conversation, the artist immediately debunks any notion of biography's relevance in his work, or its ability to provide insight to his ideas: "I don't really believe in biographies."¹ Notwithstanding his initial resistance, the biographical elements revealed here are both relevant and illuminating, providing Camnitzer's first critical account of his education and evolution, while additionally offering a fascinating picture of post-war Uruguay. For all his reluctance to engage in biographically framed discussions of art (which he dismisses later in the conversation as "self-therapy [and] self-indulgence . . . that [he finds] completely uninteresting"), these recollections of his physical and intellectual surroundings are vital to understanding his development as an artist. Camnitzer's resistance to biography can also be linked to his equally strong resistance to formalism, to the idea that art is a pursuit disconnected from the rest of life with its own implicit set of rules and universal instructions.

Within this extended discussion and, more important, within Camnitzer's body of work, binaries such as abstraction / figuration, universalism / social realism, form / content, etc. are—yet again—proven to be outdated. When, for example, he speaks of Leon Golub's outsized artistic footprint on political issues, Camnitzer holds fast to the idea that daily life in the world is material enough for powerful and socially responsible art, when properly presented. Departing from artists like Golub, Camnitzer rejects narrative and grand, gestural moves. Where Golub worked with mass media images, scaling up their form and content to shape his expressions of outrage, Camnitzer prefers to recontextualize information to reveal the power relations behind a

particular scene. This approach unites his interest in critical thinking with his early fascination with Surrealism as a strategy for dislocating expectations. If we compare their respective responses to the Vietnam War, a situation about which Golub and Camnitzer shared political sympathies but to which they applied very distinct artistic approaches, their difference is further illuminated. Golub's Vietnam paintings transform the nightmarish details of torture and suffering into almost heroic depictions of pain and martyrdom [below]. In contrast, Camnitzer's print *April 1970*, from the 1984 *Agent Orange* series, presents a deadpan image of a news item about the First Infantry Division of the US Army bulldozing a mile-and-a-half-long version of its insignia into the Vietnamese jungle. Camnitzer juxtaposes this with an image of Robert Smithson's *Spiral Jetty*, drawing attention to the fact that both operations were similar in scale, executed in the same month, and of course, that one is an example of Land art while the other is not. Camnitzer's work does not explicitly denounce, nor does it identify heroes or villains; yet the critique implicitly condemns an art system that turns its back on the political realities of the day, or, more accurately, fails to recognize that a particular system can allow these two actions to exist in apparently unconnected spheres: art and politics.



Leon Golub, *Mercenaries I*, 1976. [More info ►](#)



April 1970 from *Agent Orange* series, 1984. [More info](#) ►

Camnitzer's very precise connection between Conceptual art (or, as he prefers to call it, conceptualism) and politics provides a structure that allows for a more systematic, even scientific analysis of a situation without the figurative drama of Golub or the formalism of Joseph Albers. And yet Camnitzer is equally critical of the history of US Conceptual art and, in particular, the tautological work epitomized by early Robert Morris or Joseph Kosuth, which he views as politically naïve and formalist. Camnitzer takes this division further, ultimately characterizing Latin America's contribution to Conceptual art as a

political one, in binary opposition to what he sees as an apolitical and ultimately banal model produced in Europe and the United States. As tidy as it is simplistic, this model points to Camnitzer's deep interest in the social implications of artistic practice, as well as his rejection of art for art's sake. Famously, he even went so far as to include the guerrilla actions of the Tupamaro group in Uruguay within his proto-conceptualist model, admiring the attention they paid to the symbolic nature of their actions.² Camnitzer's history of conceptualism begins with Simon Rodríguez in early nineteenth-century Venezuela and runs from the Tupamaros through today's New York Times—for him, a constant source of disturbing and bizarre juxtapositions that he continues to collect in a series of hilarious and illuminating scrapbooks.

THE NEW YORK TIMES INTERNATIONAL WEDNESDAY, OCTOBER 18, 1995

After Court Fight, Norway to Extradite Woman in '77 Hijacking

Ms. Andrawes, now 42, denied little of what prosecutors say about her. "I always wanted to become a nun," said Ms. Andrawes, a Maronite Catholic from Lebanon. "Instead, I became a terrorist."

THE NEW YORK TIMES, MONDAY, JANUARY 3, 2005

Markets & Investing

Drubbing of the Dollar: Dangerous or Therapeutic?

If the dollar falls to its weakest levels since the early 1970's in Europe, the euro would be worth about \$1.45, meaning that a 200 euro dinner in Paris would cost \$290.

Two scrapbook entries. [More info](#) ►

At several points during this conversation, Camnitzer refers to his disquiet with the category of "art" and his position as an "artist." For several years he has been threatening—à la Duchamp—his withdrawal from the production of art objects altogether. And yet this position emerged just as his work started to receive critical and commercial attention from the very mainstream institutions he had always critiqued (a phenomenon he mentions several times in this book). Camnitzer's

position is entirely consistent with his belief that art is primarily a pedagogical activity, in which the production of a physical artwork is a necessary but nonetheless problematic stage, one that comes with many inherent risks, not least of which is that the artist may think of himself as a special being. His equation of the artist Leonardo da Vinci with the shoe designer Salvatore Ferragamo in his discussion with Alberro reveals an important truth about how judgment and value are formed within specific professional fields, in relative terms. From the outset of this conversation he discusses how his early interests were wide-ranging and not necessarily artistic. He debated between being a chemist or an architect, torn between his desires to analyze problems and to put that analysis to a social use.

Once his career as a visual artist became inevitable, Camnitzer did everything in his power to avoid a conventional path, particularly after moving to the United States in 1964. His choice of a so-called secondary medium—printmaking—as a platform for conceptual research is typical of his sidestepping of the supposed mainstream. In fact, he was able to make a decent living as a printmaker, and even created a fictional alter ego, Juan Trepadori, with his colleagues Liliana Porter and José Guillermo Castillo at the New York Graphic Workshop (NYGW), in order to raise funds from the market's constant desire for kitsch and decorative prints—funds that were ultimately used toward a scholarship for a Latin American artist at the Pratt Graphics Center.³ In fact, the NYGW cultivated many of the seeds of his later career: an ambitious theoretical framework, a collective ethos, a strong pedagogical focus, and a meeting point for a community of artists from Latin America.



Juan Trepadori, *Untitled*, n.d. [More info](#) ►

Understanding Camnitzer's commitment to education is central to understanding his career. On a practical level, his teaching career at SUNY Old Westbury from 1969 to 2000 allowed him the luxury of not needing a commercial gallery to represent his work, with all the control and expectations that typically accompany that arrangement. More fundamentally, this position allowed him a platform from which to continuously experiment and develop his notion that artmaking and education are inseparable: "I don't see any particular difference between what is considered art and what is considered classroom activity.... All activities should be creative and help to expand knowledge." Camnitzer posits this idea of knowledge expansion against "quality control," whereby an artist is concerned above all with the creation of branded, recognizable products for the market. Over the years, Camnitzer has become one of the leading voices in an emerging interest in critical pedagogy and art education. The field of art education today is essentially split between two camps: those educators who believe that exposure to art can be helpful and even therapeutic as audiences hone their responses to it, and those who have an increasing interest in quasi-formal education, usually on a theoretical level, through seminars and workshops. Camnitzer rejects both of these positions, insisting that good art and good education are born of the same fundamental impulse to question and reorder the world through critical problem solving. In this regard, his description of the dictionary as a metaphor for his work is particularly apt: a dictionary exists as a model for information in the world, but its very structure invites browsing and research-led access. The slippage between definitions and expectations lies at the root of many of Camnitzer's most successful works, such as his *Image-English Dictionary* or even his *Uruguayan Torture* series. The link to René Magritte that Camnitzer notes may initially seem strange to many readers, but Camnitzer identified in his work a creative gap between image and meaning, or text and definition, which underwrites his

concept of art as a creative reshuffling of the expected order of things. In Camnitzer's world, this is an inherently political act, a form of quiet revolt and disobedience against the normative and authoritarian nature of received knowledge. In works such as *Memorial*, the specific political message becomes even more explicit as he recovers the names of the disappeared and painstakingly reinserts them into the Montevideo telephone directory.

Camnitzer's interest in pedagogy, as well as his rejection of a conventional artistic "career" has also led him into the fields of curating and art criticism. This is consistent with his definition of art as any activity that expands its audience's awareness and demands an active viewer or participant. Moreover, this points to a tradition in Latin America whereby intellectuals are expected to comment on the major issues of the day, not only in their respective fields but also more generally. His first major exhibition project, *Global Conceptualisms: Points of Origin 1950s–1980s* (organized by the Queens Museum of Art in 1999 with Jane Farver and Rachel Weiss), attempted to tell a more inclusive and nonhegemonic account of the birth and development of Conceptualism across the globe.⁴ While the exhibition was somewhat uneven, largely because of the "delegation" model in which different curators were responsible for "their" respective parts of the world, inadvertently reflecting the fragmentation that had prevented a more global perspective in the first place, it signified a revolution in revisionist art history, and did much to introduce and contextualize Latin American artists.

From 1999 to 2006, Camnitzer was viewing program curator at The Drawing Center in New York, one of the city's liveliest art venues, where he was responsible for meeting with artists and reviewing their portfolios to give them critical feedback. His comments remain legendary for their rigor and frankness: as many artists left elated as in tears. While at the Center, he also organized a number of landmark

exhibitions: solo shows for Eleanor Mikus (whom he mentions in this conversation), the Cuban cartoonist Chago, and the Trinidadian artist Peter Minshall, as well as several memorable group shows. These exhibitions, in their own way, also contributed to broader art history, by exposing underrecognized artists and artistic movements to a wider public.

Camnitzer's prolific writing can also be understood within this broader project of knowledge expansion and political commitment. One of his earliest and most important books was *New Art of Cuba* (University of Texas Press, 1994), which provided the first extensive English-language account of the development of Cuban art since 1981. His early engagement with Cuban artists also led to his involvement in the exhibition *New Art from Cuba*, mounted at Old Westbury and Boston in 1988.⁵ This exhibition proved especially important as it coincided with a legal challenge of the Cuban blockade as it applied to art. Lawyers were able to argue successfully that art was a form of expression—not a commercial object—and was therefore a protected category under the First Amendment. The irony of this position, taken for valiant political reasons, was that it opened the door for US trade in Cuban art that would radically change the island's artistic scene, largely ending the experimentation and freedom Camnitzer had so admired in the period covered in his book (this complex situation was addressed in the book's second edition, published in 2003). Once again, the tension between art as knowledge expansion and tradable object came to the fore.

Jorge Macchi



Jorge Macchi
Nasceu em 1963, Argentina.
Vive e trabalha em Buenos Aires.

Parallel Lives/*Vidas Paralelas*, 1998
Caixa de fósforos
7x20x20 cm (aberta)
Coleção particular, Miami

Em algumas das suas obras, Macchi trabalha com a repetição do acaso e com as coincidências forçadas. Fatos que estatisticamente se dão somente uma vez, ou supostamente caótica e imprevisivelmente, acontecem novamente. Com isso, a obra demonstra a possibilidade inesperada do que se supõe ser uma impossibilidade. O exercício seguinte usará os estudantes da aula como público.

Exercício

1. Os estudantes irão criar uma situação de "déjà-vu", uma situação que os outros membros da aula irão experimentar/perceber duas vezes. As possibilidades mais óbvias são de intercalar cópias de páginas já lidas em diferentes pontos de um livro; de preparar a atuação de um colega para que repita idênticamente uma ação trivial normalmente despercebida; de gravar o rangido de uma porta e fazê-lo acontecer novamente logo em seguida. Em uma aula serão organizadas equipes que terão um tempo determinado para criar a situação. Cada equipe fará a sua criação em segredo.
2. Com ajuda do professor, as equipes irão preparar a suas obras sem serem vistas pelas outras, provavelmente antes da segunda aula.
3. Conforme as propostas, na segunda aula serão executadas as situações para, a seguir, serem discutidas.



Exercise card from 6th Mercosul Biennial pedagogical program, Porto Alegre, Brazil, 2007

Camnitzer's admiration for Cuba was rooted in what he refers to as his "1950s Uruguayan leftist" position, which undoubtedly complicated his move to the United States at the height of both the Cold War and interventionism in Latin America. His response was, in one sense, to confound the accepted discourse around politics (as discussed above regarding Vietnam, and also visible in the extreme ambiguity of the *Uruguayan Torture* series). He also developed a kind of internal identity exile, preserving an extreme Uruguayan identity—if such an endeavor is possible—while continuing to produce work in that mindset. It is also important to consider the role of humor in all of these undertakings; even through the "dry" appearance of many of his works, Camnitzer

ensures that his viewer can always detect a certain sardonic outlook toward art, the world, and language. Even in the context of dire political situations, he manages to deploy a certain cruel humor, evidenced in his confession to a German immigration officer to the “crime” of having escaped capital punishment in 1939. In a similar vein, he once taught me to respond to the ubiquitous “race” question on US government forms by creating a new checkbox with the designation “human.” This delightfully provocative mixture of subtlety and bluntness is always present in his work, as it is in his affable personality.



The Museum is a School, 2011. [More info ►](#)



Un musée est une école [A Museum is a School]. 2012. [More info](#) ►

In recent years, Camnitzer's interest in pedagogy and curating has led to a new activity: that of pedagogical curator and advisor, a role he has held with the Fundação Bienal do Mercosur, Colección Patricia Phelps de Cisneros, and Fundação Iberê Camargo, as well as activities with Daros Latin America.⁶ In many ways, working in this capacity is the natural result of the many workshops he has led over the years on the topic of art and education, only now applied to institutional policies, covering everything from classroom projects to wall texts. Through these activities, he has developed a signature strategy of approaching artworks as potential solutions to specific problems. Camnitzer invites the viewer, teacher, or student to speculate about problems rather than the resulting solutions, which, in principle, levels the field between artists and their audiences. Unlike earlier constructivist models of education, his emphasis is not solely on the audience members and their

responses, but rather on a very structured dialogue between intention and result, in which viewers are given the tools with which to elaborate critical judgments at the level of the artist's proposal, thereby largely deactivating taste as a criterion. The key element in this system is the exercise itself, an activity designed by Camnitzer to encourage people to think through particular problems and potential solutions before being exposed to the artwork(s). These exercises, in many ways, combine Camnitzer's main interests: critical thinking, writing, pedagogy, collective work, and the creation of a horizontal and participatory learning community. For Camnitzer, the museum should function as a school, and in a recent work, he plastered this slogan on various museum façades as a manifesto. If we follow this idea to its logical conclusion, the school can be everywhere and everything, a way of life that is not limited to institutions. When we reach that point, we can live the kind of self-aware and politically coherent life that Camnitzer is proposing.

Gabriel Pérez-Barreiro

Director, Colección Patricia Phelps de Cisneros

1. All quotes, unless referenced, are from the conversation with Alexander Alberro in this volume. I am grateful to Jennie Hirsh for her close reading and edits of my text. ↵

2. See Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (Austin: University of Texas Press, 2007). ↵

3. See Gina McDaniel Tarver, "The Trepadori Project," in *The New York Graphic Workshop, 1964–1970*, ed. Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davila-Villa, and Gina McDaniel Tarver (Austin: Blanton Museum of Art, 2008), 70–77. ↵

4. See Luis Camnitzer, Jane Farver, and Rachel Weiss, *Global Conceptualisms: Points of Origin, 1950s–1980s* (New York: Queens Museum of Art, 1999). ↵

5. Shown at the galleries of SUNY Old Westbury, and then at the Massachusetts College of Art, *New Art from Cuba* featured the work of José Bedia, Flavio Garciandía, and Ricardo Rodríguez Brey. ↵

6. In the interest of full disclosure, my personal connection to the artist extends beyond our long friendship. The first of these educational projects was the 6th Mercosur Biennial in 2007. As chief curator, I invited Camnitzer to assume the special and newly created position of pedagogical curator. Throughout the entire exhibition, he acted as a representative for the audience and developed a visionary and ambitious educational program across the state of Rio Grande do Sul. At the Colección Patricia Phelps de Cisneros, I appointed Camnitzer as pedagogical advisor (from 2010 to 2012) to *Piensa en arte / Think Art*, an arts-in-education program, where we worked across Latin America to develop critical thinking in the classroom and beyond. ↵

BEGINNINGS

ALEXANDER ALBERRO

My first set of questions concerns the late 1950s and early 1960s. Tell me about your art and architectural education in Uruguay. Where did you study? Whom did you work with, and what did you learn from them? In retrospect, how productive was your education for you?

LUIS CAMNITZER

I don't know how interesting this may be; I really don't believe in biographies. Also, since I only have one life, I keep repeating the same stories, which is rather boring.

AA

Can we give it a try anyway?

LC

Okay, you asked so you'll get it, though I think the only interest in all of this might be that it gives a picture of Uruguay during the time I grew up.

As a kid I wasn't interested in art. I was vaguely interested in everything, but nothing I could put my finger on for a future. I liked botany when I was thirteen, history the following year, and chemistry when I was fifteen. My grandfather on my mother's side had been an architect. He died before I was born, but the stories about him were fascinating; he acquired a mythical stature for me that still continues today.

He had five daughters. He forced them to write with the left hand on uneven days and the right hand on even days, just in case they ever became impaired in one hand. He also collected antique books, some of which I still have. According to my grandmother,

he attended lectures by Peter Behrens, with [Walter] Gropius carrying his books to the dais. My parents figured that I should be an architect, largely out of admiration for my grandfather, but also because they had this idea that architecture was, culturally speaking, the most comprehensive profession. They believed that whereas one could immediately identify lawyers or doctors by talking to them, one couldn't identify architects during conversation because of their wide-ranging culture. Meanwhile, I was more interested in chemistry.

As a kid I went to the YMCA in Montevideo, where they concentrated equally on sports and culture. The kids were organized in hobby clubs, such as chess, photography, debate, and so on. When I was thirteen or fourteen years old, I went to the photography club and also to a generic "culture" club. The photography club was run by a guy who was about ten years older than I was. His name was Máximo Drets, and I recall that he introduced us to photography with a slide show about flies. They were fruit flies (*Drosophila*), not normal houseflies. The slides showed the genetic deformations of the flies following the detonation of the atomic bombs in Hiroshima and Nagasaki. That left quite an impression on me, and it may have sparked my political awareness. Máximo is now an internationally famous cytogeneticist. He contacted me about three years ago, and we now stay in touch. I mentioned the slide show to him recently; he remembers it only vaguely, although it marked me for life.

In the culture club I became the secretary or treasurer, I don't remember which. At some point we decided to organize an arts and crafts exhibition for the kids in our level. The opening date was nearing, but nobody had submitted anything. So the members of the "board" decided to quickly make stuff so the club wouldn't be embarrassed after all the publicity we had put out about the show.

In grade school, I had been praised for making small elephant heads with Plasticine (the tusks were toothpicks). So I decided to pick up on that and I made a little horse head, a version of my hand, and I also copied a papiermâché mask / head that my mother had made when she was in school. The juror for the show was a guy who taught art to the kids in the art club. He gave me a prize (at the time I had no idea what a conflict of interest was), and he also decided that I had to go to art school. He then started to coach me so that I could pass the admissions exam. This was very exciting for me; not because of any love for art, but for the attention I received and the idea that I probably would be the only student in my high school going to art school. At the time, one needed only two years of secondary school to get into art school, and one had to be fifteen years of age or older. The school was not part of the university, but was under the umbrella of the Ministry of Education and Culture and therefore had different requirements.

Shortly after, this teacher showed up with a box full of Plasticine, I would say ten pounds of it. The stuff had a very strange brownish-purplish color. He told me to make a bust of José Zorrilla de San Martín, one of the foremost Uruguayan writers, after whom the children's library at the YMCA was named. I did (the bust then stood on one of the shelves of the library for a long time), and he decided that it was time for me to go to another, more advanced teacher. There was an evening course for adults, which I joined. The new teacher, Eduardo Larrarte, was a very skilled, well-known cemetery sculptor, and he taught me how to cast in plaster.

A few years ago, I found out a secret about the strangely colored Plasticine. The family of my first teacher owned a factory that made rubber products. My teacher had gone to a hobby store and bought little packages with miscellaneous colors and then mixed them all together in the factory mill. My parents knew the

family and found out that they had been extremely upset because it took them a long time to clean the equipment afterward. I also found out that my teacher was an outpatient of a psychiatric clinic (which is why I am not telling you his name), and that the psychiatrists considered his excellent interaction with children as a useful tool for his therapy. I love the idea that this was the origin of my art career: first an organizational problem, and then a product of somebody else's mental problems and therapy.

^{AA} Is there still a trace of that unpredictable weirdness in your work?

^{LC} In some ways, yes, but I can't say it is a consequence of those events. I think the use of any alternative order would be a symptom of eccentricity, of being off center. So yes, I think that in some ways eccentricity does enter into my work. But it's not my mission to stand out from the norm—that's never been my goal, although in the search for alternative orders I obviously deviate from the dominant or mainstream order. But that's a research proposition more than anything else. I really think that one of the issues that gets in the way of good art is ego.

^{AA} Ego?

^{LC} Yes, if we didn't have egos, we would be much more productive and useful.

^{AA} So ego actually blocks creativity?

^{LC} Yes, and blocks us from social usefulness too. That's why there is so much art that's self-therapy, that's self-indulgence, that's primarily about the artist. And I find all of that completely uninteresting. The

artist should be accountable. I think the viewer should always ask, in a very selfish way, “What’s in this for me?” And if there’s nothing in the work for the viewer, then the viewer should acknowledge his or her lack of interest.

^{AA} How does your artistic practice ward off the ego, the individual ego?

^{LC} I try to look at my things from the viewer’s perspective. I think a lot goes into the packaging of the work. I remember the Whitney Museum [of American Art] once had a show by a guy who is now pretty much forgotten, an Argentinean artist who lived for a long time in the United States: Mauricio Lasansky, a very prestigious printmaker in his time. His exhibition consisted of huge drawings about the Holocaust, though basically he was trying to show what a good craftsman he was. And the conflict between him asserting his master-craftsman status while using such a heavily loaded subject matter culminated in a very mediocre exhibit. I have the same problem with the work of Leon Golub. I respect Golub as an ethical person; he had a lot of courage to stand up against the Vietnam War. I also think he was a good painter and not mediocre. But I have problems with works such as his Vietnam-era *Mercenaries*. While the paintings declare his opinion about this topic, they don’t do much to convince anyone who is in the opposite camp.

^{AA} So what you’re saying is that Golub’s paintings are too one-dimensional, that they’re not open in any way to interpretation.

^{LC} Right. They don’t lead me to a conclusion. They already have a conclusion and don’t convert the adversary. And also, his artistic

footprint is too big on subject matters that should be tweaked only somewhat in order to generate indignation on their own.

^{AA} Did you end up going to art school?

^{LC} Yes, I was accepted into art school, then the Escuela Nacional de Bellas Artes, largely because I had applied to get into the sculpture track. Among other things, the applicants' ability to draw from a still life was tested. I was totally inept at drawing. Yet, because there were only four applicants for the sculpture track, all were accepted. This was 1953, and I was sixteen years old then. My parents were happy because they saw art studies as a good preparation for architecture. Meanwhile, I was still interested in chemistry, partly because I was still interested in photography. However, I enjoyed working with clay, even if it meant copying Roman busts, and I was good at it. The midterm exam was once again a drawing. As it turns out, the professor misplaced my exam and I didn't get a grade. I later found out that he had lost it on purpose so that it wouldn't damage my average.

That year the YMCA introduced a test that was meant to help us decide what to study in college. It was presented as a mixture of ability and interest testing. I now think it was closer to an IQ test, but I'm not sure. A couple of weeks after having taken the test, I was told that I was the only participant who had a total coincidence of interests with abilities, and that the test indicated without any doubt that I should study architecture. I insisted that I wanted to become a chemist and invoked photography to make my case. In fact, that year I had sent a photograph to the annual Salon organized by the National Photography Club, and they had reproduced it in the catalogue.

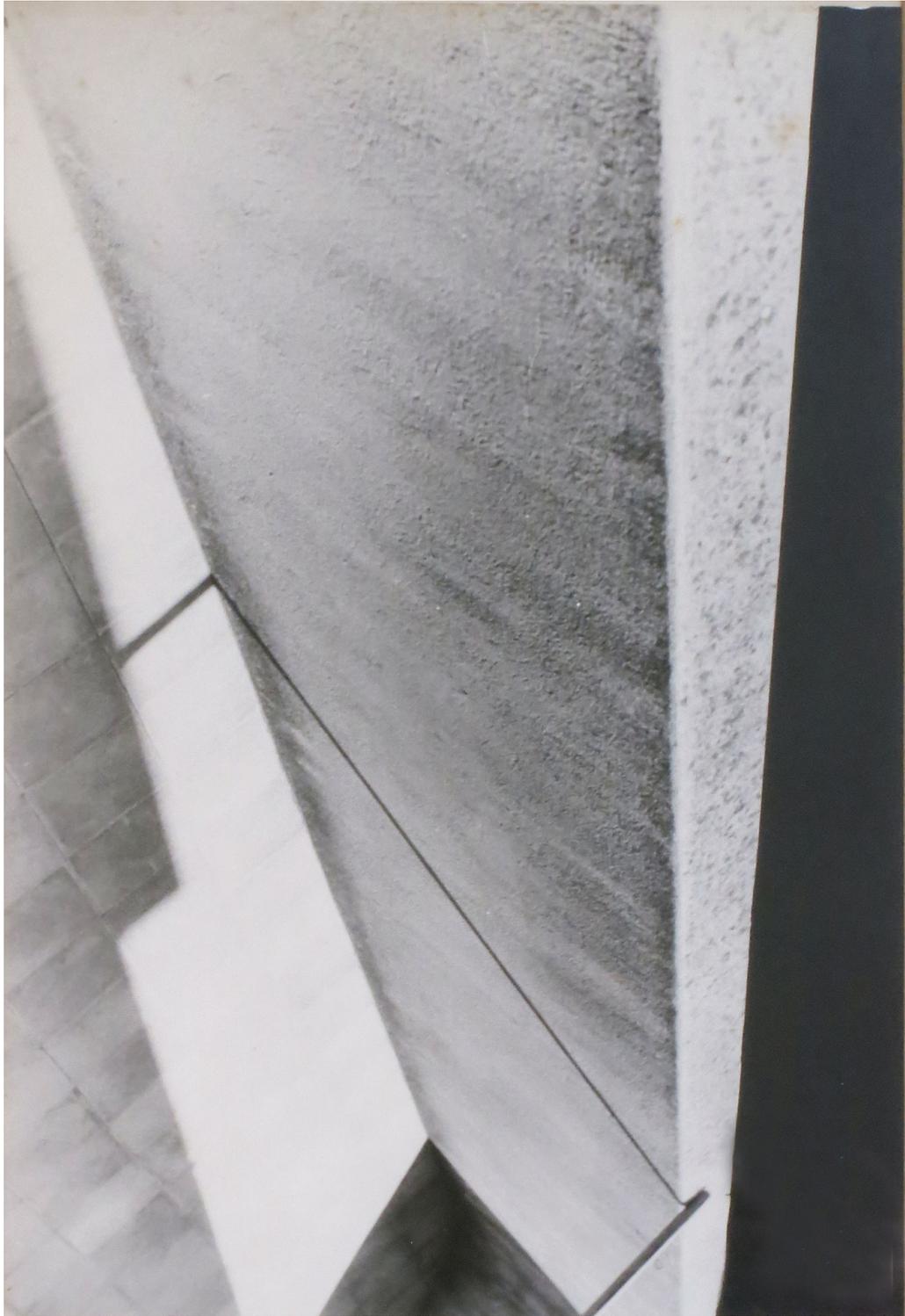


Fig. 1 *Espacio dinámico* [*Dynamic Space*], 1954. [More info ►](#)

The people who conducted the test encouraged me to at least meet with both a chemist and an architect so that I could have a reality check, and I agreed. The chemist gave me a long talk about how boring chemistry is for professionals. He told me that chemists don't get the opportunity to invent anything; they just keep doing, over and over, the formulas they are handed and then deal mostly with quality control. The architect, on the other hand, gave me a talk about the similarities between sculpture and architecture, the modeling of space, the integration of art in buildings, and so on. Looking back, I now have to assume that it had been a major conspiracy to con me into architecture, but it failed. I left still wanting to study chemistry.

Our school system consisted of primary school from the ages of six to twelve, then four years of high school, and two years of preparatory courses for university studies. These last two years were already specialized toward particular professions. At my high school, those teachers who were practicing professionals were asked to give talks about their fields. The talks were meant to help us choose. Since I was clear about my desire to study chemistry, I didn't feel the need to attend.

A classmate and friend, who was interested in architecture, asked me to accompany him to the presentation of one of the math teachers, an architect, and I went. The guy had the reputation of being totally crazy. In his first day of class he would give the students an assignment to study the cover, the back, and the spine of the textbook. Nobody took it seriously; everyone thought it was a joke. But the next day he would grill the students by posing detailed questions. I never had him as a teacher, but today I admire the assignment.

It was a lousy day, rainy and windy. We sat in the classroom and the teacher (Lussich—I don't remember his first name) wasn't

there when the presentation was scheduled to begin. Ten minutes later, the door slammed against the wall and he rushed in, opening his raincoat while throwing his hat on the desk. While he fumbled to take off his raincoat, he pointed at the desk and yelled: “See that? I just created architecture! I organized the space on that table in a meaningful way.” I was immediately convinced; I didn’t need anything more. I dropped the chemistry bit.

I studied art and architecture at the same time, which was somewhat conflictive, especially once I entered the School of Architecture [at the Universidad de la República in Montevideo]. The art school [which was not yet part of the university] was modeled after the French Academy. The School of Architecture was the best of its kind in Latin America.

^{AA} Do you remember your art school instructors? Did any of them have a significant impact on your thinking?

^{LC} Yes, my best professor in art school was Armando González, better known as “Gonzalito.” He was a fanatic Stalinist, even after Krushchev’s ascent to power. Gonzalito adhered to Socialist Realism, and specialized in equestrian monuments. He lost one ear as a result of being hit by police during a political rally. After I failed the freehand drawing exam in the School of Architecture for the third time, he decided to tutor me in order to save the reputation of the art school. I passed the exam the next time, though barely. One day he came to me and said: “You know, I never thought I would be put in this rotten position, but I have to be honest. You are really an Expressionist, and as much as it breaks my heart to say this, you should pursue that direction.” I decided that this made him a great teacher, one of the best I ever had.

Another great teacher was Justino Serralta, in architecture. One day I walked into the studio with a model for a building project. Though he was standing fifteen feet away, he glanced at the model and yelled: “That’s wrong! Come here!” I went to him and he started to explain why some of the circulation I had planned was incorrect and other details. It still puzzles me how he could have detected those things from such a distance. He wasn’t even supervising that particular assignment. He was the most rigorous thinker I had during my education. Serralta was a fairly strict functionalist, while other faculty were leaning more toward organic architecture in the vein of Frank Lloyd Wright. This created a really good and fertile tension in the studio. Many years later, in Colombia, I met the architect Rogelio Salmona and we chatted about our best professors. After we both described our experiences, it turned out that we were talking about the same person. Salmona had been assigned to Serralta in Le Corbusier’s studio in Paris, when Serralta was one of the assistants there.

^{AA} It seems that the architecture division had a greater impact on you than did the art division.

^{LC} Oh yes. Whereas the art school was pedagogically retrograde (my generation would achieve the transfer of the school from the Ministry to the university, and would change the curriculum into something more contemporary), the School of Architecture was remarkably enlightened. For our assignment, we were placed in both “horizontal” teams [of students in the same year] that set out to research the project itself, and “vertical” teams [of students from different levels] that examined the general context. That meant that a first-year student designing a fire station reported to a second-year student who designed a housing block. This student reported

to a third-year student who designed a hospital, and that student reported to a fourth-year student designing the neighborhood. All of the students were under the supervision of a fifth-year student, who was in charge of the overall urban design of the city. Therefore, we were simultaneously informed by all the projects on our level, and did our research together, while also being aware of how we fit into the bigger plan, a plan that was actually using real city information.

While in art school I had fun working with my hands. I didn't learn much conceptually, except by opposition. Everything was so blatantly wrong that I looked for other options, and that made me become interested in curricular planning and institution building. It took me another five years to unlearn what I had learned in art school, but the questioning process was good. Gonzalito not only had freed me from academic training, but he also engaged me in militancy. The leaders of the student union had all graduated together after my first year in art school, and there was a sudden void. Gonzalito encouraged me to revive the student union. His hope was to start up a communist student union, one that would fight for the implementation of the law that mandated a percentage for art in public buildings. This would secure jobs making murals and public sculptures for those who graduated. The idea was not bad, except for the fact that the aesthetics he envisioned were closer to Mexican muralism than to what we then considered contemporary art. I more or less followed his wishes, but deviated from them insofar as I went back to the group that had graduated to make sure there would be continuity.

^{AA} Was the school led largely by communists?

^{LC} No. The earlier leadership had been anarchist, not communist. They were what I call “ethical anarchists,” concerned with the inequities of power, and most of them were living together in a commune that still exists today. They warned me about the possible hidden agendas Gonzalito might have because of Party directives, and were very helpful in everything else. We planned strategies to integrate into the university, and how to ensure administrative and curricular autonomy. Because school decisions were informed by political party patronage within the Ministry, it was extremely difficult to make any changes. By contrast, the university (there was only one public university in Uruguay then, and this was it) had a shared governance consisting of faculty, students, and alumni, and offered a democratic and flexible structure that we were lacking at the art school. There was already a project that sought to effect entry of the school into the university, but there was no political agreement yet, so we started to build a publicity campaign in support of the plan. We painted slogans on walls and even got a pilot to fly a small plane blaring our message through loudspeakers over the city. That was very annoying, and I then wrote indignant letters to a newspaper complaining about the disturbance, but also complimenting the message that was being proclaimed. We won, and a year later we started changing the curriculum. Achieving this change was the product of a big fight, and Gonzalito was one of the unfortunate casualties. Along with most of the faculty, he refused the changes and resigned.

CONTRA-ARCHITECTURE

^{AA} In retrospect, how important were your studies?

^{LC} My studies in architecture were very important because they helped me organize my thinking. I dropped out a little more than a semester before graduation, but still to this day I admire the education I received. Architecture was seen as a high-quality social service, and one of the primary aims was to develop ethical responsibility. My art studies made me aware of institutional flaws and of my own creativity issues.

^{AA} What was Montevideo like in the 1950s?

^{LC} My memory of the 1950s is a happy one. Montevideo was affluent, peaceful, and intellectually stimulating. The Second World War and then the Korean War had brought in lots of money, and although the two-party system was quite corrupt, the big urban middle class didn't suffer. Montevideo contained, and still contains, half the population of the country, and that made us identify one with the other. Montevideo was Uruguay for us. The imbalance of land ownership and the exploitation of workers were relatively invisible unless one became politically engaged. My political eyes actually were opened more by the US invasion of Guatemala than by Uruguayan reality. The lies of the mass media became so evident that questioning started to be applied to everything. The Federation of University Students (FEUU) became a good catalyst for social awareness. The university schools all had different

ideologies within the spectrum of the left. The art school, as I said, was anarchist, and although initially not yet part of the university, the student union was affiliated with the FEUU. The School of Architecture was primarily communist and Trotskyite. However, the FEUU at large held what we called a “Third Position” as its political ideology. It was anti-capitalist and anti-Soviet, more in line with the nonalignment position espoused by the [1955] Bandung Conference.¹ Trade unions and the student union worked together and shared strikes in mutual solidarity. In that context, cultural activity was quite strong, and Montevideo was also a stop for international stars. I saw Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau, Paul Hindemith, Arthur Rubinstein, and many more. Spanish exiles from the civil war also had enriched the scene; [the actress] Margarita Xirgu, for example, lived in Uruguay for more than three decades (she died there in 1969) and trained the best Uruguayan actors and actresses.

^{AA} How much of the artistic legacy of Joaquín Torres-García remained in Uruguay in the 1950s and early '60s?

^{LC} Torres-García was an indisputable giant in this panorama. But for students in the art school, he was one more symbol of academicism. We didn't have problems with his art, but we were very skeptical and critical of his circle of students. We considered *Universalismo constructivo* [*Constructive Universalism*, 1944], his major book and the bible of the Taller Torres-García [his workshop], a verbose and impenetrable piece. With few exceptions, we saw the artists that came out of his studio as conforming to his way of working, the products of cookie cutting. For a long time, I considered Gonzalo Fonseca to be the only worthwhile artist to emerge from the Taller. Seeing that we were in the middle of revising teaching procedures

and curricula, we were hypersensitive to any dogmatic teaching, and therefore we purposefully overlooked some good pieces produced by them. I think it took Mari Carmen Ramírez's 1991 show *La escuela del sur* [*The School of the South*] to give me an overview that permitted a more objective evaluation.²

So, at the time, most of us stayed away from his work and that of his followers. I never knew if his palette informed the narrow color range of the newer buildings in Montevideo, or if the earth colors and grays of the older buildings informed his paintings. I remember that in architecture school I had proposed strong colors for one project and was advised against it because of possible visual disruption. I think that Torres-García ultimately had a bad effect. Many artists took his pictographic approach, which he rooted seriously in his theories, as permission to make childish schematic images without any other justification than that they reminded one of his work. Over time, the derivation of those images also became the source of a rather thoughtless folkloric image of Uruguay.

^{AA} Were there any vestiges at all of Surrealism? How important was figurative realism within the Uruguayan context?

^{LC} Surrealism didn't have any major impact in the fine arts there. Maybe it was too present in real life. I sometimes feel that [Gabriel] García Márquez would have been as inspired in Uruguay as he was in Colombia. Plain figuration was much more present. The Cold War had imported a false polarity that saw figuration as totalitarian and abstraction as a symbol of democratic enlightenment. This meant that ideologically committed artists made their choice based on politics and not on art research, or at least were often classified accordingly. Communists and fascists lined up in a strange alliance on one side with figuration, while bourgeois internationalists and

artistic progressives were on the other side with abstraction. Things, of course, were much more complex. Even some students of Torres-García embraced figuration as a model, and Horacio, one of his sons, had a reputation as a realist in New York.

^{AA} What about the Bauhaus? Or Concrete art? Was there talk about the Hochschule für Gestaltung in Ulm, which at that time was headed by [Argentine painter and designer] Tomás Maldonado?

^{LC} In our art school, the Bauhaus came up only after we started working on curricular planning, and Ulm came up a little after Max Bill won the grand prize in sculpture at the first São Paulo Biennial [1951]. In the School of Architecture, things were different. Gropius was a big figure, more because of his definition of the architect as an overall supervisor than for his own architecture. An exception to this was his design for the Dessau Bauhaus, which we respected. Aesthetically, however, we preferred Mies van der Rohe. The Ulm school came up as a revival of the Bauhaus, that is, following Max Bill's ideas. We did not know much about the internal politics, and though I think we knew that Maldonado had taken over, we didn't know exactly what that meant. I was interested in Ulm and actually applied to study there when I received my fellowship to study in Germany [in 1957–58], but I was rejected because I had only one year of architectural studies.

^{AA} How important was the history of Arte Concreto-Invencción³ to your early education as an artist? The irregular frame, the development from painting to sculptural relief, the increasingly site-specific nature of art, as well as its fusion with architecture—did

these developments have repercussions on your early thinking about what an artwork could be?

^{LC} Abstraction did not have any impact on me at the time. I accepted some of the arguments, but I didn't know how to use them for myself. Actually, I didn't know how to use art for myself. This meant that the art of Maldonado and his colleagues didn't really touch me. I was aware of some abstractionists in Uruguay, but wasn't overwhelmed by them either. I don't know why, since that photograph of mine I mentioned earlier was abstract and even had *Espacio dinámico* [*Dynamic Space*] as a title, following the jargon of the time. Jorge Romero Brest, the Pope of Argentine art and then defender of abstraction, was very respected and influential in Montevideo. He used those terms a lot when he came to lecture in Montevideo. His magazine *Ver y Estimar* was also popular, and it was there, for example, that I first read about [Alexander] Calder.

But in art I was still struggling to free myself from the academic exercises, and I did not have a compass. The only nonacademic teacher in sculpture at the art school was Eduardo Yepes, a Spanish exile and, I think, a son-in-law of Torres-García. His class was cliquish, and his work too tortured for me. In spite of his being nonacademic, all of his students worked in his vein. I wasn't overly focused in my architecture studies either. I was interested in the oddity that while everything was designed for its appearance, nobody thought of integrating aging into the design. Products, architecture, and people always had to look unused. Preference was given to the moment of first acquisition, and the rest of the building's or the person's life was neglected. I tried to include the formation of moss on brick joints in the concept of a building, but these were not ideas that were particularly encouraged. Generally speaking, my ideas in both art and

architecture were rather conventional and boring. Though I still like my old abstract photograph very much, I must consider it a fluke since it didn't lead me anywhere at the time, although it should have.

^{AA} Was the Madí movement⁴ at all significant for you?

^{LC} No, Madí became a full-fledged event for me only after I arrived in the United States. Many of the abstract artists in Uruguay had some connection to Madí; the movement, after all, was founded by Uruguayans. But all that was occurring in a different circle. The first time I saw a major group of works by [Carmelo] Arden Quin was in the first Havana Biennial in 1984. Rhod Rothfuss, the other Uruguayan founder of Madí, was even more absent for me, although he probably was the most important member of the group. They were all very influential in Argentina and also in Europe, where they preceded others in using the shaped canvas; it is said that Ellsworth Kelly was influenced by their exhibition in Paris. But I believe that in Uruguay the effect was more specific and not a collective thing.

^{AA} From where did you develop the notion of Expressionism? Did this in any way coincide with your interest in architecture?

^{LC} I liked Erich Mendelsohn's buildings, particularly the Einstein Tower [in Potsdam, Germany], but it wouldn't have led me to follow him as a model. My Expressionism came from the encouragement I got from Gonzalito. It was less an aesthetic commitment than a new relation I established with materials and tools. While the academic training demanded total control of those materials and tools, I was now exploring their aesthetic

contributions and how, together, we could create something. It was a process that had political implications for me. I came to understand issues of distribution of power, teamwork, and horizontal societies. I think this was the moment in which I became an ethical anarchist. My Expressionism wasn't something emotional, but rather the result of averaging inputs. This explains why at the academy in Munich [Akademie der Bildenden Künste] they saw me as a Latin American Expressionist, while back in Uruguay they said I was a German Expressionist. Nobody could peg me neatly. Meanwhile, none of this had anything to do with architecture. When I returned from Germany, I found technical drawing extremely boring and spent more time drawing little characters into my plans, and those of others, to give them some life (including cobwebs).

^{AA} Do you remember your art school instructors? Did any of them have a significant impact on your thinking?

^{LC} Yes, my best professor in art school was Armando González, better known as "Gonzalito." He was a fanatic Stalinist, even after Krushchev's ascent to power. Gonzalito adhered to Socialist Realism, and specialized in equestrian monuments. He lost one ear as a result of being hit by police during a political rally. After I failed the freehand drawing exam in the School of Architecture for the third time, he decided to tutor me in order to save the reputation of the art school. I passed the exam the next time, though barely. One day he came to me and said: "You know, I never thought I would be put in this rotten position, but I have to be honest. You are really an Expressionist, and as much as it breaks my heart to say this, you should pursue that direction." I decided that this made him a great teacher, one of the best I ever had.

Another great teacher was Justino Serralta, in architecture. One day I walked into the studio with a model for a building project. Though he was standing fifteen feet away, he glanced at the model and yelled: “That’s wrong! Come here!” I went to him and he started to explain why some of the circulation I had planned was incorrect and other details. It still puzzles me how he could have detected those things from such a distance. He wasn’t even supervising that particular assignment. He was the most rigorous thinker I had during my education. Serralta was a fairly strict functionalist, while other faculty were leaning more toward organic architecture in the vein of Frank Lloyd Wright. This created a really good and fertile tension in the studio. Many years later, in Colombia, I met the architect Rogelio Salmona and we chatted about our best professors. After we both described our experiences, it turned out that we were talking about the same person. Salmona had been assigned to Serralta in Le Corbusier’s studio in Paris, when Serralta was one of the assistants there.

^{AA} Taking a long view, what dimensions of your early architectural training do you think carry over into your later sculptural installations?

^{LC} I don’t think much of it does. Perhaps the only thing that carries over is the methodical thinking I learned at that time. The emblematic moment for me was... well, let’s backtrack for a second. When I dropped out of architecture school, I was in my fourth year and had basically one project and a couple of courses left to complete in order to graduate. One of these was math-related—a course in structure calculations, which I hated. But I remember that I was standing on the balcony in front of our studio, looking at the beautiful architectural garden with a stone path that wove its way

very nicely through the plants and around the pond. Suddenly, I realized that there were lines of dead grass made by people walking as they cut other paths through the garden. These were the paths that people actually used as they made their way through the space. Hardly anyone used the architecturally planned path. That became the symbol of architecture for me. Here I was, being trained to design spaces to be used by other people rather than helping and letting them design their own space. So I concluded that my function should really be that of enabling people to design their own spaces, that it was not right for me to impose my spatial views onto them. And because, at that moment, the thing I was defining as my mission didn't exist as a profession, I concluded that architecture just wasn't for me.

^{AA} It also sounds like your new approach was antiarchitecture, or anti the idea of architecture's stability and program. It seems that you were fighting against such a programmatic notion of space.

^{LC} Yes, I began to think of architecture as a space in which the inhabitants could shift the walls if they wanted to, and change the position of the roof too.

^{AA} A malleable architecture?

^{LC} Yes, totally noninvasive.

^{AA} Where did that idea come from?

^{LC} It came from my education in architecture.

^{AA} But does that connect with any artworks that you've made?

^{LC} No. Well, maybe it does connect to some extent to my dreaming about nondeclarative works, about an art that elicits the creativity of the people, a black hole that instead of giving information forces people to create and project into it. But it didn't lead to any artworks per se.

1. The Bandung Conference, organized by Indonesia in 1955, gathered representatives from twenty-nine Asian and African countries to fight colonialism and find a way to separate from both the United States and the Communist bloc, based on principles of the charter of the United Nations. ↵

2. Mari Carmen Ramírez. *El Taller Torres-García: The School of the South and Its Legacy*. Austin, Texas: University of Texas, 1992. ↵

3. Arte Concreto-Invencción was a movement started in Argentina in 1945 by artists Tomás Maldonado and Alfredo Hlito and poet Edgar Bayley, and several others, espousing a concrete art rather than an art abstracted from nature. ↵

4. Madí was a group founded by Uruguayans, Carmelo Arden Quin and Rhod Rothfuss and the Argentine Gyula Kosice in 1946. Their work deconstructed conventional abstract art by introducing arbitrary compositions and nonrectangular frames. ↵

GERMANY, PRINTMAKING AND RISK

^{AA} You traveled to Munich on a scholarship in 1957–58. What kind of scholarship was it? How did you come to receive it?

^{LC} A friend of mine was a secretary in the office of the rector of the university. She told me that Germany was offering two fellowships that were open to any university student with at least two years of studies and proficiency in German language. I had the language because my parents had decided to raise me bilingual (“It’s better to know more than one language,” they always said). I barely had one year of university architecture studies, so I didn’t meet that requirement. But a couple of months earlier we had managed to have the art school transferred into the university. Therefore, I could now show three years of university art studies even though I was only nineteen years old. It also turned out that only one other candidate applied. So there were two applicants for two fellowships. It was really a gift, not a competition.

I had no particular interest in going to Germany. It just happened because of this coincidence. I was one year old when we left Germany, and my only connections were the nostalgia of my parents, who had been well-off there, and seeing my father cry when he found out that his parents and sister had died in a concentration camp. So Germany was not my first choice. Ulm, however, seemed perfect as a place to further enhance my architecture studies, and also to study their curriculum and pedagogical thinking, which I could in turn use in the reformation that we intended for the art school in Montevideo. (For my trip to

Germany I had received a semi-official passport with the stated mission of studying curricula. I also went to the art school in Kassel, which I discovered had a post-Bauhaus structure and was more applicable to our needs.) Anyway, I was rejected by Ulm. Once in Germany, I went to Ulm to find out more about the school and to complain to Maldonado. He was nice, explained his reasoning, and said he might have decided differently had he known more. But by then I was entrenched in Munich, and I think it turned out better for my life, even if I didn't like it too much.

^{AA} What was the Munich academy like for you in social terms? What were your impressions of Germany in the late 1950s? What kind of dynamic did your visit establish in relation to your knowledge of your family's past?

^{LC} Munich was in full postwar mode and mood. There were broken buildings, bad and cheap new architecture with ghastly decorations, margarine and coffee substitutes. People urinated in the streets, and women had unshaven legs, more because of poverty than as a feminist statement. In the academy everything was extremely formal. Students addressed each other formally and were relatively uneducated. They knew Bach but not Vivaldi, and certainly didn't know Mendelssohn. My conversations about the Bauhaus were revelations to them. And in the extremely Catholic city of Munich, to say "damned" was unacceptable, but to say "shit" was okay, which was totally upside down from how I had been educated. Meanwhile, my German accent placed me correctly and strangely in northern Germany of the thirties, but my questions placed me on the moon. Conversations with older people left me wondering if they had been active Nazi murderers and them, upon finding out that I grew up in Uruguay, deciding that I must be a

Jew. Before receiving the fellowship, I had to fill out a form swearing that I wouldn't go to East Germany. Upon arriving in Munich, I had to report to the police station and answer the question of whether or not I had ever committed a criminal offence. I answered yes, and explained that in January of 1939 I had left [Germany] to escape capital punishment. The policeman looked at me and chose to ignore the answer.

After Ulm's rejection, I picked Munich because some friend of my parents said that I would feel better there, and the academy had a good reputation as academies go. Once there, I picked the studio of Heinrich Kirchner because I had seen a sculpture of his that I liked in a catalogue, sort of Chaldean in style and very simple. Kirchner was a sweet and generous guy, but the system at the time meant that the professor would come to the studio once a week, walk around, and nod. When he came to me he would say, "I don't understand what you are doing," and then continue his rounds. At the time, I was interested in a tapestry by [Jean] Lurçat, a very baroque depiction of people hybridized with plants. I don't know why I liked that, but it resulted in my full-size depiction of a guy who, as far as figurative sculpture goes, at least was standing correctly with the inside of the calf in a vertical line with his chin. It was a trick my classmates hadn't learned.

I found the academy very conservative, both aesthetically and politically, and was surprised that soon after I left, the group SPUR emerged from there. I had seen [Hans-Peter] Zimmer (one of the future members of SPUR) making an Informalist lithograph, but I saw it as a single oddity. The group then joined the Situationists, although they were expelled by [Guy] Debord a couple of years later.⁵ One of the members of SPUR was Lothar Fischer, a master student (*Meisterschüler*) in my class and one of Kirchner's pet students who followed his Chaldean aesthetic and, to my

knowledge, was quite far from any cutting edge (as I was as well). When my year was over, I was offered an extension and invited to become a *Meisterschüler*, but I was afraid that if I accepted I wouldn't continue with architecture. I didn't enjoy the stay in Munich, but I liked spending a year thinking only about art. I also liked things I went to see while in Europe: the World's Fair in Brussels, with Le Corbusier and [Yannis] Xenakis's Philips Pavilion; [James] Ensor's work in Belgium; Lucio Fontana representing Argentina in the 1958 Venice Biennial; Sardinia; the doors of San Zeno in Verona; the Italian light, which made me realize that what depressed me most was the German light and how much I missed the light in Uruguay. I still miss it today and go back as often as I can to recharge.

^{AA} Your stay in Munich seems to have coincided with your interest in printmaking. What led you to printmaking? What possibilities did you imagine for that medium?

^{LC} It wasn't a coincidence, but a discovery. Kirchner's studio was really geared toward producing lost-wax bronze pieces. This was extremely expensive, and my fellowship was very small; besides, I wouldn't have known what to do with all the metal clutter anyway. One day, a classmate invited me to go with him to the print shop. While he was conducting his business, I found a piece of linoleum and a knife and started carving. The teacher (Berger, I don't remember his first name) immediately came to help and give advice, and invited me to return whenever I wanted. I spent a lot of time there and learned a great deal. But I also applied my "distribution of power" theory. Instead of cutting, I started ripping the linoleum with a small Japanese chisel to bring the imagery out. This worked pretty well. I stopped making sculpture and used my

original studio space to make prints, something that could be perceived as a challenge to Kirchner's authority and reputation, although he took it very well. A couple of months later, in the student show, I received the academy's printmaking award, and then was selected for the *Secession* exhibition [1958] in the Haus der Kunst, celebrating the 800th anniversary of Munich. So it was decided that I was a printmaker.

The experience of printmaking made me further revise my problems with drawing. I decided that if I was clumsy, I might as well assume responsibility for my clumsiness instead of faking a skill I didn't have and didn't have any interest in acquiring. I allowed hand and pen to decide, and I reduced my drawing to a minimum.

Printmaking also interested me for political reasons, as I saw it as a way of fighting against the status of the "original" artwork as private property. For a while I numbered my editions from one to infinity. Eventually, I realized that I was throwing away my own potential earnings and stopped doing that.

^{AA} Do you still have work from that period? What did it look like? Can you describe a piece for me?

^{LC} Yes, I do, but I'm not particularly proud of that work and consider it more like a necessary step in my evolution. It looks mostly like normal wood- or linocuts, figurative and depicting relatively big faces. The whole thing had some drama because I ripped the material instead of cutting it neatly.



Accordionist and Harmonica Players, 1958. [More info](#) ►

^{AA} Ripped the material? How did that work?

^{LC} Well, I didn't use a gouge but a sharp cutting knife and a sharp chisel. The gouge cuts both edges of the line at the same time in a very bland way, expressing the gouge and not the wood or the linoleum. The knife or scalpel forces one to deal with both edges separately, and the chisel rips the material. This allowed me to let the material tell its own story, to let the material make the final decision. So what the viewer would see was the dialogue between me and the material, the teamwork between the artist and the material.

^{AA} When you were making works like that, was there a large failure rate?

^{LC} No, which is what led me to stop eventually. By the end of that period, which was the summer of 1965, my pieces, largely because of the lack of risk, were getting bigger and bigger. The biggest one was somewhere in the vicinity of 6 x 8 feet. I would start in the morning, in one corner, with a rough idea of the image, and then work my way through the entire surface. There was no way of messing up because there was continual feedback—it was a process in which the possibility of error was very low. The only way it could go wrong was if one had a predetermined image one wanted to render, or if one was determined to make the material comply with one's orders; if the material refused to comply, then one would mess up. That's what would have been deemed a mistake. You see, an eraser is a tool of failure; it's a tool designed to exercise power. One eliminates whatever one did that doesn't fit the rendering so as to carry out one's plan more strictly. So with my process there was no need for erasing marks or going back on

things. If I went to the left instead of the right, I could just remove another piece to make up for that swerve and create a new balance. There was no mistake unless one lost one's queen prior to the checkmate. But in this case, there wasn't that possibility. I once assigned my students the task of drawing with their feet. They accepted, and used their clumsiness and handicap. It never occurred to them to use an eraser. The eraser is a consequence of the controlling hand. I thought that was very interesting.

^{AA} So there was a predetermined structure and a significant degree of risk, but no possibility of failure?

^{LC} Well, risk was increasingly diminished. At first, there was a degree of risk in the relative unpredictability of what I was doing, since I didn't really know what I was going to do. But after a few years that did become predictable. It got to the point where I asked myself if this is what I wanted to do forever. This coincided with my winning an award from Xylon, a major international woodcut competition based in Switzerland. The same year I received that prize, I was made an honorary member of the Florence academy [Accademia di Belle Arti di Firenze], which was a bizarre honor. And once I received that diploma, I immediately sold a couple of pieces. I was even contacted by a New York gallery that expressed interest in my work (and, as it turns out, went under shortly thereafter). All of this scared me. I was terrified that this might be my life from then on.

^{AA} But clearly Expressionism wouldn't have gotten you very far in 1965 either.

^{LC} Yes and no. I mean, let's not forget that there was Neo-Expressionism.

^{AA} Neo-Expressionism? But that is a late 1970s and 1980s phenomenon.

^{LC} Yes, in the United States. But in the 1960s in Latin America there was Neofiguration, the Otra figuración of [Luis Felipe] Noé, [Rómulo] Macció, [Ernesto] Deira, and Jorge de la Vega in Argentina; Jacobo Borges in Venezuela; and Antonia Eiriz in Cuba, among others, who were really the precedents for what later came to be called Neo-Expressionism. Nobody talks about the work of these artists because it's uncomfortable to place those precedents in Latin America rather than in the United States and / or Europe. But in fact this new figuration or Neo-Expressionism wasn't derivative of early twentieth-century Expressionism—it revised and transformed that style for Latin American purposes.

^{AA} Yes, but your woodcuts were clearly derivative of the early twentieth-century Expressionist work of [Ernst] Ludwig Kirchner, Emil Nolde, and others. After all, at that time you were training in Germany, where presumably you were learning the old skills of woodcutting.

^{LC} Not really. The most important thing I learned about printmaking in Germany was technical: that instead of the gouge I should use the cutting knife (and then the chisel). That was my printmaking lesson. I was also fascinated by the very particular clacking sound of the roller when one places the right amount of ink on it and how it sounds when there is too much or too little. I was fascinated by that kind of thing. So at that time I learned more about the chemistry of

a wet stone and a greasy ink in lithography, about etching and other techniques, than about Expressionism. I already knew why I was working with Expressionism. The teacher I mentioned earlier—Gonzalito—had pushed me in that direction. But it wasn't German Expressionism; it was closer in an odd way to the tapestries of Lurçat—it was more baroque than Expressionist—and it was dictated by the material and not by emotion. In any case, as far as the German Expressionists are concerned, I always preferred the work of Nolde to that of Kirchner and the others, because Nolde also ripped the material. His woodcut of the *Prophet* [1912] was particularly emblematic for me.

^{AA} Wasn't the relationship with Nolde in the early 1960s somewhat problematic given that he had collaborated with the Nazi government?

^{LC} Not in Germany, where it wasn't mentioned. And I didn't know about his endorsement of the Nazis and his very early membership in the Party until much later.

^{AA} You said that when the element of risk disappeared from the production process, you felt the need to abandon the practice and devise a new one. So what is it about the tension between risk and predetermined structure that your work, in general, seeks? Does that tension always have to be in place? Do you have the same qualms both ways—when the work is too risky as well as when it is too predetermined?

^{LC} Well, in art there always has to be an "ah-ha!" moment—when an artist reaches a point he or she didn't know existed in his or her own work. So when I realized that I could endlessly make works

like *Horizon* [1968], for instance, which in itself I think was a good piece, it became less interesting for me. I don't like to restate what I've done before. I like to exhaust research, complete it. But when I'm working on things, I want there always to be something new to be discovered. Once I know what's going to happen next, I conclude that I shouldn't be doing it any longer. In any case, after exploring Expressionism, I found that thinking about problems was riskier and less soothing than doing woodcuts.



Horizon, 1968. [More info](#) ►

^{AA} So the moment there's nothing left that's unpredictable, then you move on?

^{LC} Yes, the work has to generate knowledge for me. Quality control doesn't do that.

^{AA} Do you think it's fair to say, then, that your work tries to maintain a tension between structure and risk, and that whenever your work tilts too much in one direction you pull back?

^{LC} Well, I would rather say that I have a game laid out with some rules, and then I let it play. If it's a good game, then it's unpredictable, whereas if it's a bad game, then it's predictable.

^{AA} Games?

^{LC} Yes, game as metaphor.

^{AA} A metaphor for what?

^{LC} I guess it's a metaphor for the process. When I look at art I often try to figure out what game the artist is playing, what rules he or she is following, and whether or not the artist is a good player. Could I play it better? I also try to figure out what problem the artist was trying to solve, and whether or not he or she solved it correctly. Could I solve it better than he or she did?

^{AA} Do you think there's something in postwar culture at large, in Latin America as much as in Europe and / or North America, that made the need for experimentation with play particularly pressing?

^{LC} Do you mean play in a nonludic way?

^{AA} Yes, it could be ludic, but not necessarily so.

^{LC} No, I would leave the ludic part out. But to answer your question: let's take [Argentine artist] Roberto Jacoby, who for me is an artist of enterprise. His creativity is entrepreneurial, in a good sense, not

in a commercial one. He sets up situations or enterprises that people can work and bring to conclusion. Most of his good projects can be seen from that point of view. Basically, what he establishes is a game model. He sets up the equivalent of a board and rules and then lets people play. And either the game works or it doesn't. You can see the *Tucumán arde* [Tucumán is Burning] project (1968) in those terms, or the Venus Project (2001–6), even the *CIA Project* [Centro de Investigaciones Artísticas] (2006)—they all come from that mental matrix.⁶ I have never talked with him about this but....

^{AA} For the record, I'm not sure I agree that Jacoby, whose work I think is extraordinary, was *the* person who was the driving force behind *Tucumán arde*.

^{LC} No, but he was important in it. He was very young, but maybe that's where he found the model, even if he didn't create it. I actually don't know what the precise interaction was among the *Tucumán arde* members, but I do believe that it fits Jacoby's model. The other projects, incidentally, were also created with other people.

^{AA} It seems to me that as the twentieth century developed, the bureaucratization of society as much as the instrumentalization of human experience increased. The world came to be mapped more than ever before; predictability became increasingly dominant. This is the case today more than ever, of course. That which Max Weber summed up as the "disenchantment of the world" marked the twentieth century in a dramatic way. So my question is whether or not you think that artists' turn to play, to the unpredictable, in the mid-twentieth century is in any way related to the triumph of forms of control? Do you think that the pervasive

sense that the world is more and more ordered led artists to play as a means of disrupting that order? You said that when you were making woodcuts, they became too predictable for you, which scared you.

^{LC} I don't know if one can generalize in that way. I don't know if I can equate play with unpredictability. The interest in randomness may be one of the symptoms of what you are saying, more interesting than cute playfulness, but I never focused on it from that angle. Yet, I'm certainly interested in not taking any order (in both of its meanings) for granted. Predictability implies an already existing order.

5. The Munich-based group was formed in 1957 by painters Heimrad Prem, Helmut Sturm, and Hans-Peter Zimmer and sculptor Lothar Fischer. The dissension with the Situationist International (SI) was mostly about politics (SPUR wanted to focus on the plight of artists rather than on the proletariat), and Debord suspected that SPUR used the SI to increase their access to the international art scene. ↩

6. *Tucumán arde* was a collective of Argentine artists and intellectuals from Rosario and Buenos Aires who in 1968 organized a denunciation exhibition to expose exploitation in the province of Tucumán under the dictatorship. The *Venus Project* (2001–6) was a barter group (“technologies of friendship”) with their own currency called Venus. The *Centro de Investigaciones Artísticas* (founded in 2006) is an artists’ collective active in Buenos Aires dedicated to the research and debate of issues related to art and education. ↩

MONTEVIDEO IN THE 1960S

^{AA} What did you do when you returned to Uruguay in the late 1950s?

^{LC} When I returned to Montevideo, it was to continue my studies and to help change the curriculum in our art school. Many things happened in those first couple of years. At some point, the students of the art school occupied the building to achieve curricular reform. The University Central Council intervened by suspending the director of the school and installing a former rector of the university as the interim director. The faculty demanded a reversal of the decision, threatening to resign. We managed to have the decision stand, and as a consequence the faculty automatically were out of their jobs. That is how we lost Gonzalito, who had signed the faculty document.

A search for new faculty took place, and the student assembly appointed three of us to participate as candidates. The point was that we knew what the new curricular demands were and, by participating, we would set the standards for the other candidates. The search committees were all independent and appointed by the university. To our surprise, all three of us were selected. We panicked because that had not been in the cards. I knew that I was interested in planning, but the idea of actually teaching scared and intimidated me. The student assembly decided that we should accept the appointments and hold them for one generation, five years, to help in the development or identification of new faculty to replace us. That is how I started teaching and discovered that I liked it. I taught printmaking, but by deconstructing the process.

We made dough, flattened it through the etching press to understand issues of pressure, baked it on a hot plate to compare it to the melting of aquatint resin, and then had a party. I realized later that I was setting up problems to be solved, which somehow set the basis for my future Conceptualist approach.

Following somebody's advice, I took my clumsy drawings to *Marcha*, the weekly newspaper that had shaped Uruguayan intellectuals during the previous thirty years. *Marcha* had exchange agreements with *Le Monde*, and it was considered one of the ten best papers in the world by whatever international committee makes those decisions. I was hired as an illustrator, and I also wrote for them until the dictatorship shut it down in 1973. Eduardo Galeano, who was a first-rate journalist working for the paper, became the editor shortly after I started there. Presumably, it was having my name as a US correspondent on the masthead that later led the dictatorship to refuse the renewal of my passport.

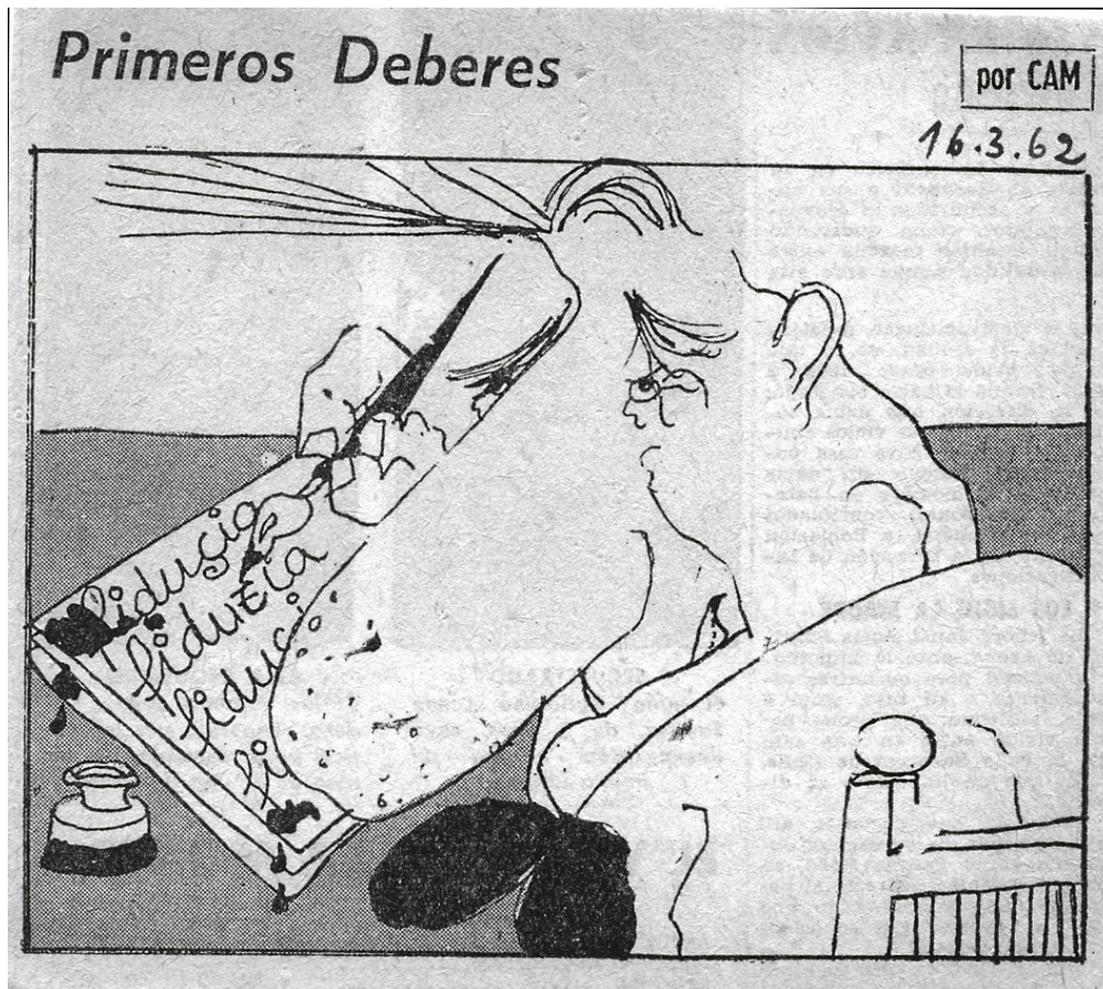
In 1961 I had my first exhibition, with a rather overblown reception. [Jorge] Romero Brest happened to be in town and pretty much was the only critic who gave me a useful critique. He commented: "Yeah, yeah, but he still has to suffer if he wants to achieve something." Meanwhile, I continued with architecture. The problem was that my professors started to become more interested in what I was doing in art and paid less attention to my architectural projects. They had helped me a lot by allowing for extra deadlines before my trip to Germany, and now they were giving me what felt like a free pass. This eventually led to problems. A couple of years later, at the end of the academic year, they told me that they had decided to flunk me. It was a team decision and wasn't based on the quality of my work. Under normal circumstances they would have given me an 8 out of 10, which in the demanding school was a very good grade. But, after

long discussions, they had decided the time had arrived for me to choose between “the brick and the pen.” They figured that if they flunked me, they would force my decision process. It’s funny, but I was delighted with their reasoning and decision, and I thanked them. I realized that this was the most loving flunk ever, and I continued studying architecture. I was also teaching in the art school and making my drawings for *Marcha* as well as a daily political caricature for another paper called *Acción*.

Acción belonged to Luis Batlle Berres, who had been president from 1947 to 1951 and whose party at the time was in the opposition. I wasn’t really interested in working for them, and accepted the job only after I was promised that I never would have to do anything I didn’t believe in. The editor was Julio [María] Sanguinetti, who later became the transition president of Uruguay [1985–90] when the army withdrew from the dictatorship. He was subsequently reelected once more [1995–2000]. We didn’t get along very well. But I was protected by my deal, and I also had the backing of Jorge Batlle, a son of Batlle Berres. Jorge also worked at the paper, and would go on to become president after the dictatorship [2000–2005]. Both Jorge Batlle and Sanguinetti were what today we would call neoliberals, and they were defenders of the interests of the industrial urban bourgeoisie. Jorge, at least, was fun, and we had good discussions, or rather confrontations, about politics.

At some point, I was given a free hand to make caricatures of the chief of police, Óscar Mario Aguerrondo, a very right-wing guy who subsequently sponsored the paramilitary anticommunist gangs that later composed the dictatorship crew. Generally speaking, my cartoons were not very good, and I followed the suggestions of the staff with regard to ideas and text. But I systematically depicted Aguerrondo with a swastika on his police

cap. He didn't like it, and eventually challenged Sanguinetti (as the managing editor of the paper) to a duel to be fought with swords. Uruguay still had legal honor duels then; they were outlawed only in 1973. The honors tribunal that reviews these challenges decided that there was no cause for a duel. However, during the weeks preceding the decision, Sanguinetti had to get up every morning at five to learn fencing with the champion who represented the country at the Olympics. Then he would angrily pass by my desk on his way to his office, without looking at me. I always made sure to look at him though.



Primeros deberes [First Homework], 1962. [More info](#) ►

AA Where are those caricatures today? Are there many of them?

LC I have them in a box somewhere. It was a daily newspaper, and I did them for more than a year, so there are many. My parents were very proud of them, and religiously cut them out and kept them. They're really not very good, or, better put, they're really bad. My predecessor was a Spanish artist in exile in Uruguay, Leopoldo Novoa (he went back to Spain where he recently died and where he is very well known), who was an excellent caricaturist. He had

an ability to capture the faces of the politicians using very few lines so that even though they were not at all rendered realistically, they still were recognizable. It was a major feat, unlike any traditional form of caricature. It was very difficult to compete with or measure up to him.

^{AA} With whom were you friendly in the art world of Montevideo? Did you travel to Buenos Aires much? Did you know many artists or critics there?

^{LC} I was mostly immersed in my activities, with my priorities focused on the art school. The lore there was that we didn't have a right to make our own art until we ensured that everybody else who wanted to make art was able to do so. Besides people in art school, my closest art colleagues at the time were Leandro Silva Delgado, Agustín Alamán, and Giancarlo Puppo. Leandro was mostly a landscape architect, although he also painted. We shared a studio and had shows as a trio with Agustín. He had studied with [Roberto] Burle Marx as well as at the gardens of Versailles, and had then moved to Spain, where he worked on major landscaping projects for different communities as well as for the king. Agustín was a Spanish exile, much older than I was (he was born in 1921). He worked as a bricklayer. His paintings were in the vein of Spanish Informalism, close to the work of [Antoni] Tàpies, and through him I understood even better the interplay of materials and the withdrawal of the author. Giancarlo was, together with Jorge Carrozzino and me, one of the three architecture students who also worked in art. We showed together in the School of Architecture, and with Giancarlo we also exhibited in Buenos Aires at Galería Galatea. At the time I didn't interact much with the Argentine intelligentsia. Rafael Squirru, who was then director of the Museo

de Arte Moderno, liked my work and asked me to donate a piece to his museum. That was my first museum. Many years later, a subsequent director told me that they had the piece in the inventory but couldn't find the actual work, which raised the question of whether or not I should keep the museum in my CV or erase it. I collect museums, in case you didn't know, and that was an important issue. I kept it on my list once I decided that if a museum loses my work, then it's their problem and not mine.

IN AND OUT OF NEW YORK AND BACK AGAIN

^{AA} In the early 1960s, you won a Guggenheim fellowship to go to New York. Do you recall what you wrote in your application? How did you describe your project? What *was* your project?

^{LC} I don't remember. The application wasn't my idea. I realize that what is emerging during this question-and-answer process is that I was a rather passive and reactive person. The idea to present myself for the fellowship came from an art critic who wrote for *Marcha*, Fernando García Esteban. He had also been an art history teacher of mine during the preparatory schooling for architecture. He suggested it to me, and I thought, well, why not? I didn't actually know the prestige the fellowship carried in the United States. I only knew that it was less politically tainted than the OAS [Organization of American States] fellowships, which I wouldn't touch with a ten-foot pole after they expelled Cuba [in 1962].

^{AA} Whom did you solicit for letters of recommendation?

^{LC} I had good names to recommend me, though one never knows if the people you ask actually do write the recommendations they promise. Many decades later, I was on a Guggenheim jury for Latin American artists and was shocked by the lack of follow-up of recommenders.

García Esteban, Iberê Camargo, and Jorge Oteiza wrote letters, and I believe the cultural attaché of the US Embassy, who was a friend of García Esteban, did too. I presume they had

concocted the idea of my application together. Iberê had given a printmaking course in our art school and I was his assistant for that. It was funny that when the Fundação Iberê Camargo opened its museum in Porto Alegre, I was its first pedagogical curator, and (without them knowing it) probably the only person there who had actually met Iberê in person. Oteiza lived several months in Montevideo trying to get a monument built after he had won a public competition. He failed, but during his stay he gave wonderful and influential lectures. For him, everything was based on the formulation of problems and could be interpreted as an application of design. That redirected my thinking. We became friendly, and I picked his brain about curricular design for the art school. Ultimately, I believe that he set my brain in the direction of Conceptualism, although it took some years for it to really click.

I think that at the time the Guggenheim Foundation had a two-level grant system, although this is not something official. There was the highly distinguished one, and then one for training purposes that was used for Latin America. This didn't mean that all Latin Americans got this second kind of fellowship, but I believe I did. I was twenty-two or twenty-three years old when I applied and wanted to use it to perfect my printmaking skills. The fellowship is really for mature artists who need time to reflect on their work, and I certainly wasn't at that level. I was missing the full concentration on art I had been able to exercise in Munich, and thought it would be a good idea to do that again. I also was curious to experience what it was like inside the country that was so royally messing up Latin America.

^{AA} When exactly did you receive news that you had been awarded the fellowship, and when did you first travel to New York?

^{LC} I found out that I received the fellowship in late 1960 or early 1961; I don't remember, but it was part of the 1961 batch. I went to the States in 1962. I had to get a leave of absence from my job in the art school and from the newspapers, and had to ask for the support of my architecture teachers a second time.

^{AA} What were your impressions of New York when you arrived?

^{LC} Old friends of my parents who had settled in New York came to pick me up from the airport. On that ride I was struck by the bigness. Oddly, the first thing the friends told me on the way into the city was that if I was ever hit by a car in New York, I should stay on the ground and not move because a lawyer would appear very soon and handle matters. The guy had been a chemist in Germany, and in New York he had a little place where he made cleaning liquids for cars. One of his clients was [art collector] Robert Scull, who had a taxi fleet. Once, they took me to his depot and I shook hands with him. My parents' friends only took me to him because we had the word *art* in common; neither they nor I knew who he really was. At the time, he was big on Abstract Expressionism and not yet that well known for his Pop art collection.

^{AA} Did you go around to the galleries? What do you recall of the work on display?

^{LC} From that first visit to New York I remember only three exhibits clearly. One I saw while I was walking on Madison Avenue. Through the windows on the street I saw huge faces of the Meninas painted in heavy, daring brushstrokes. It was my first encounter with [Fernando] Botero's work, and probably the only

genuinely pleasant one. A second exhibition was of white relief canvases by Eleanore Mikus at the Pace Gallery. I don't remember my reaction at the time, but it must have left a big mark. Four decades later, when I was the viewing program curator at the Drawing Center, an elderly lady came to show me her work. She didn't have an appointment and brought only photographs of her work, two cardinal sins for me. I was polite and looked at the pictures anyway. Suddenly, I realized that many of the pictures I was looking at I had seen years earlier in the show at Pace. I was delighted, and eventually I was able to curate a major exhibition of her work at the Center. The third show I remember was the *New Realism* exhibition at Sydney Janis. At the time I was a little dismissive of what I saw. I was an admirer of Dada and misread what I saw as something of a rehash. I was intrigued by [Claes] Oldenburg's plaster pieces because they reminded me of a sculpture of a typewriter I had made in school, back in 1959.



Typewriter, 1959. [More info ►](#)

^{AA} Whom did you gravitate toward in the New York art world?

^{LC} I was working at Pratt Graphics Art Center. It had been recommended to me as the best and most specialized place for printmaking. This was probably true in the technical sense. There were many Latin American artists working there—Armando Morales, Enrique Castro-Cid, Marcelo Bonevardi, and others. Hans Haacke was there making dots consistent with his Group Zero period. I floundered at cutting wood, and took advantage of working with people like [Ansei] Uchima and [Shiko] Munakata.

Meanwhile, I met frequently with another Uruguayan printmaker, Antonio Frasconi. I believe he was the first Uruguayan

Guggenheim fellow (Jorge Damiani was the second and I the third), and he was considered the most important woodcut artist in the States. We had met in Uruguay at one of his exhibitions in 1961 or early 1962, and he told me to call him when I arrived in New York. Antonio took me all over the city, and introduced me to William Lieberman, then curator of prints at the Museum of Modern Art. Out of deference to Antonio, Lieberman took two of my prints for the collection. This was my second museum now, and I was very proud. The prints were fifty dollars each (I don't know who helped me price them), and MoMA paid me half of that. I always mention this event as the beginning of my career in philanthropy. In my semicolonial (though rebellious) frame of mind, I figured that I pretty much had now accomplished everything I ever would, and that upon my return everybody would have to listen to my opinions.

Much later, somebody told me that MoMA has three collections: one that is real and that they use for exhibitions; one that is less real that they use as backup or in case something unpredictable develops; and a third one that is there only for documentation. I only know I wasn't in the first one. With Conceptualism, I presume the categories eventually blurred, since a lot of documents are now considered precious pieces of art. Recently, I also got some pieces into the museum's "first" collection.

^{AA} Returning to Montevideo after New York must have been quite striking. Had your thoughts changed about what art could be? Had your approach to art making changed?

^{LC} You wouldn't believe how quickly one returns to the old cogs in the machine and behaves as if nothing happened. That was one of

the things that had happened to me after my return from Munich. I thought everything would be different in my attitudes and relations, and two months later, Munich was only a memory and life was the same as before. I think this is what had prompted me to apply for the Guggenheim fellowship. When I returned from New York, I was too involved in teaching and helping to change the curriculum. I also made many trips to Buenos Aires. I don't think my work changed that much then. My teaching, however, became much clearer and more focused on problem solving. In that sense, listening to myself now, I realize that I was probably starting to lay the groundwork for my Conceptualism to come.

^{AA} You didn't stay long in Montevideo. You were back in New York one year later. What was the attraction? What bearing did the political situation in Uruguay have on your decision to leave?

^{LC} I had cut short the time of my fellowship to settle a relationship I had in Buenos Aires one way or another. This led me to spend some time there, and this time, thanks to my affiliation with *Marcha*, I had more interaction with Argentine intellectuals. I became good friends with Pirí Lugones, a granddaughter of the writer Leopoldo Lugones. Her father is said to have invented the electric prod used for torture. Pirí eventually was "disappeared" by the dictatorship, and she was probably tortured with her father's invention. She was a very memorable and wonderful person. Through her I met many interesting people. Among them was Luis Felipe Noé, a neighbor of hers who had received the Di Tella Prize and was about to go to New York with the prize money. By then I knew that I would go back to New York to finish my fellowship, so we arranged to share an apartment.

In Uruguay I was quite active, helping reshape the curriculum, having an exhibition (together with Agustín Alamán) against Franco's garrote executions of his opponents, and co-organizing a sit-in at the Municipal Salon space to protest the appointment of a jury we saw as being aesthetically biased. The sit-in lasted three and a half months and now reminds me of Occupy Wall Street. So it wasn't a matter of escaping politics, or even one of really being attracted to New York. I needed some distance again, and since I had half a fellowship waiting, thanks to the generous offer of the Guggenheim Foundation, I took the opportunity.

^{AA} Did you leave with the idea that you might try to stay in the United States?

^{LC} The idea of staying in New York or the States had never crossed my mind. I was happy with all my activities in Montevideo and felt productive and helpful. If anything, my skepticism toward the United States as a viable member of the family of nations increased rather than decreased during my life there, which continues today. Montevideo, and by extension Uruguay, was a place in which an individual could be a challenge, a catalyst, or a helping contributor. In the States, however, I felt like a useless speck, a feeling increased by the handicap of coming from Latin America.

^{AA} To what extent do you think it was easier for you, as a child of exiles, to relocate to another cultural context, compared to someone more rooted in the Uruguayan or Latin American context?

^{LC} Having been just a year old when we landed in Uruguay, I think that exile in a literal way probably had less of an impact on me. There were no experiences or memories left behind in Germany.

There was the presence of the struggle of my parents, of their books and knickknacks, their accent, and their friends. But all of that was somewhat alien to me. At some point, when I was eight years old, my parents decided that I should learn English. My aunt had come with my grandmother to live in Uruguay, and she had done secretarial work with knowledge of English and French. I liked her (actually I was the only one in the family who did), but the teaching didn't go very far. Then my father hired a friend who had taught languages in Germany. This guy was very nice and a good teacher. The only drawback was that he taught me English with a German accent. Since the connection between both languages is more natural than with Spanish, I was condemned for life. When I speak Italian in Italy, people ask me if I come from Argentina or from Uruguay. When I speak English, people immediately place me in Germany, or, if I'm lucky, in Belgium. In certain ways, that may have actually helped me in the United States since the discrimination index is lower for Europeans.

^{AA} How was New York different for you as a returning artist compared to when you arrived for the first time? Had the art world changed in the time between your first stay in the city and your second?

^{LC} I couldn't give you an honest answer to this because I had changed, or, if you want, matured. Pop art was certainly more present to my eyes. Fluxus was suddenly there, and a Fluxus faction had chained all the instruments for a Stockhausen concert at Carnegie Hall to the columns in the basement and denounced him as a Eurocentric bastard, or words to that effect. I found that unexpectedly refreshing, and I still have the flyer announcing their event. Malcolm X was there in his first version. I went to listen to him and

felt that he was a blatant racist, while a few white admirers acted like sycophants and were dressed in Cuban-looking fatigues. And Happenings started to happen. I saw Carolee Schneeman throw dead fish at the audience at the Judson Church. All in all, there was amazing electricity in the city, one that I hadn't perceived in 1962, and I was happy to be there.

I think it also helped that I was sharing an apartment with Noé. We had endless discussions about everything. He is definitely an original mind, and kept challenging my attachment to printmaking. It was a great pedagogical experience for me. He helped me free myself from printmaking as a platform from which to see the world, although he never freed himself from viewing painting that way. He actually believed that painting (in the broad sense) was a major art form, while printmaking was a secondary one. It helped me to slowly decide that I was an artist who used printmaking (if I so wished) rather than a printmaker who made art (if I could).

^{AA} Did you maintain relationships with artist-friends from the previous stay?

^{LC} I really hadn't made too many friends during my first stay. I had developed a friendly relation with Hans Haacke, but we only reconnected several years later, during the 1970s. I went back to Pratt Graphics, and there I asked what happened to him. I was told that he had continued making his dots and that one day they heard him scream excitedly because he had made so many dots that a line emerged. The person who told me this was rather humorless, which gives the story credence. However, I can't swear that it's true, and I've never remembered to ask Hans to confirm it.

At some point I met Salvador Dalí, who was not as he is usually described, but a very nice guy with a cynical façade. I worked with him helping to translate his ideas to scientists (translation meant both language and obscure metaphors). He left me in charge of a project for which I ended up painting bricks on a toy piano in his name. That was very curious and interesting since I had never painted in my life. At his suggestion I subscribed to *Scientific American*, which I still get today. Because of him, I had to study Gerald Oster's work on moiré patterns, Bela Julesz's use of random dots to prove that 3-D perception takes place in the brain and not in the eye, and also holograms. I think Dalí was the first to use them in art, some years before Bruce Nauman. Dalí certainly cemented my interdisciplinary thinking. The funny thing is that, with very few exceptions, I wasn't at all interested in his art.

There were many friendships. But there weren't many that I can point to as influential for my art, beyond Noé and the small circle of the New York Graphic Workshop that was formed by Liliana Porter, José Guillermo Castillo, and me. Serious mutual critiques were reduced to those few people.



From left to right: José Guillermo Castillo, Liliana Porter & Luis Camnitzer, 1970.

^{AA} What kind of impact did Pop art have on you? Whom in particular did you find to be important?

^{LC} When I arrived in 1964, US Pop art seemed much more interesting to me, not as an aesthetic guideline but as a phenomenon. I realized that none of the artists were mega-city people; they came from the inland, and were therefore probably more sensitive to New York's impact. Their work seemed like a reaction to consumerism: "rather than succumb to it, let's take it by the horns." At the time, I thought that Pop art should have been born in underdeveloped countries, not in a hegemonic center. I also felt that whereas the previous art "isms" had been analytical, Pop was the first synthesizing approach. All that made it important. With all those

prejudices of mine I was surprised to find out that, by and large, the artists were apolitical in their art. [James] Rosenquist was somewhat political in terms of content, but with the exception of [Öyvind] Fahlström, who was truly committed through and through, the others seemed to separate aesthetic research from political beliefs. Fahlström interested me very much, although my views might have been tainted by the fact that he was Brazilian and pushing the agenda of underdeveloped or emerging economies. I still consider his [1966] Albert Schweitzer installation as one of the high points of twentieth-century art.⁷ [Andy] Warhol's helium pillows were a total revelation to me in 1966, and made me respect him even more. I was interested in him from a printmaker's point of view, for his use of bad printing and the serial arrangement of imagery. The movies were interesting to me because of the shift of time they forced on us, and the respect for stupid imagery. But of course they bored me. In a way, today I see Warhol as being connected more with Conceptualist strategies than with Pop art. Because of Pop art's synthesis quality and the fact that it was more of an attitude than a formal style, I expected it to last much longer.

^{AA} How did you understand Pop art's relationship to the emerging consumer culture of the 1960s?

^{LC} I think the main contribution to my own views was the encounter with an aesthetic that was able to absorb everything without losing its identity. It could integrate Cubist stuff and stay Pop, while Cubism, if it had taken some Pop feature, would immediately become Pop as well. That's what made me see it as a synthesizing aesthetic, with a liberating quality that was also useful for me. Suddenly there was permission granted to do anything. In that, my favorites were Oldenburg, [Roy] Lichtenstein, and Warhol. I

thought that the whole cycle from first raising a Campbell soup can to the status of an art icon to then signing the real cans was a major feat from all angles. It was out-Duchamping Duchamp, as well as setting a new paradigm for printmaking in the terms I was trying to define starting around 1966. Yet, with all that, I was somewhat appalled by Pop artists' lack of criticism of consumer culture. The implicit statement of endorsing consumer imagery to extend it into a new level of consumption may have been one of the antecedents of US Conceptual art's interest in tautology and in iconizing statements. From that point of view, Pop was for me a very local, vernacular, and provincial manifestation, which was fine inasmuch as it represented US culture and beliefs at the time.

7. Öyvind Fahlström's *Dr. Schweitzer's Last Mission*, 1964–66, a large room-scale installation for the 1966 Venice Biennial, consists of a painting in the form of a game in which four players represent the United States, Soviet Russia, China, and the nonaligned states. ←

NEW YORK GRAPHIC WORKSHOP

^{AA} Tell me about the formation of the New York Graphic Workshop. How did it come about? Who was involved and when? What did you hope to accomplish?

^{LC} The New York Graphic Workshop was an accident. During the opening of a show of hers in 1965, Liliana Porter met Dr. Julian Firestone, a dentist whose hobby was etching. He had a big press in his apartment and offered to let her use it. It sounded like one up on “come and see my etchings,” and Liliana quickly introduced me to him to protect herself. The offer was totally honest and real. Firestone liked her work, and he had also seen mine. He wanted to learn more about printmaking in exchange for letting us use his studio. Eventually he rented a phenomenal space on West Third Street. The space was fully installed for printmaking and had been set up and used by Leo Kalapai, a known printmaker at the time. There was an apartment in the back, which Firestone moved into. Together with Venezuelan artist José Guillermo Castillo and Sharon Arndt (an American artist we had met at Pratt Graphics), we planned the Workshop. Sharon left the group very shortly after, and the remaining three of us started to organize an alternative to Pratt Graphics Art Center, with a more up-to-date approach to printmaking. We were already challenging the traditional constraints of printmaking in our work—interested in using the technique not as an aim in itself but as an experimental area in which to explore problems. Both our work and our teaching followed these ideas. A consequence of this was the creation of

FANDSOs (Free Assemblable Nonfunctional Disposable Serial Objects), sort of a poor-people's multiple. It was the moment in which the concept of *multiple* was about to come up. We were tired of the kitchen approach to printmaking and also the notion that prints had to be on paper and two-dimensional. My imagery was still expressionistic, but I was already molding my inked plates on surgical plaster bandages (which accept ink upon setting) and on plastic tablecloths and other supports, and using three-dimensional setups. Liliana was incorporating folds, sewing, and printed acrylic, and José was experimenting with modular units. Yet we were also keeping to orthodox techniques, such as when we made some etchings for Dalí. In other cases we tried to come up with print solutions for other artists' painterly work. For Leon Polk Smith, a friend of José's, we cut Masonite pieces into the shapes he wanted and printed them like woodcuts. For Francis Celentano, an Op artist at the time, we used masking tape as an acid-resist to maintain his hard-edge designs.



The New York Graphic Workshop studio, c. 1965. © Basil Langdon

^{AA} Were you aware at that time of Victor Vasarely, or the Paris-based Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV)?⁸ Vasarely had begun already in the 1950s to propose the proliferation of multiples as a political act. Would any of the members of the New York Graphic Workshop have been familiar with these arguments?

^{LC} We knew of course about Vasarely's work, but not about his political ideas. Vasarely had had an exhibition in Montevideo during the 1950s. It received a lot of attention, but did not leave any lasting influence. José, having been surrounded by kineticist artists in Venezuela, had more contact with his work, and that probably had some bearing on his interest in modular structures (although Warhol may have had an equal share in that). We never really discussed Vasarely.

Also, in 1965 I was invited to participate in an international artists seminar at Fairleigh Dickinson University on its Madison [New Jersey] campus, and that session was focused on Op art. Vasarely's son, Yvaral, was one of the artists, and [Horacio] García Rossi, also from GRAV, was another one. In fact, the only two artists not connected with Op art in that seminar were Hans Breder (then an Abstract Expressionist) and me, and we shared the same studio. But there were no discussions about the political platforms of GRAV. I had met [Julio] Le Parc through Noé when he showed at Howard Wise Gallery. We remained very friendly after that and joined in political actions. For instance, in 1970 we organized the boycott of the next São Paulo Biennial, and that same year we politicized the Print Biennial of Puerto Rico. But I had some reservations about the work of GRAV. I didn't feel that they really engaged the public in their work. I felt that they used the public to complete already predetermined work, and the pieces were too playful for my taste. It was only after I saw Le Parc's major show at

the Daros [Latinamerica] Museum in Zurich a few years ago that I learned to appreciate the full and real importance of him as an artist.⁹



Manifesto Cookie, 1966. [More info](#) ►

^{AA} Was the New York Graphic Workshop very productive?

^{LC} Yes, definitely. It was the place and frame of reference for everything we did. Even continuing as individual artists, we referred to it. We worked every day, then plotted, strategized, and

critiqued each other's work. I think it was an incredibly productive period.

^{AA} To what extent was the foundation of the Graphic Workshop based on the idea that graphics offered a platform to disseminate messages, to communicate with larger audiences?

^{LC} The whole thing started from the point of view of three printmakers who were dissatisfied with the constraints given by the traditional definitions of printmaking, which hadn't changed much since the sixteenth century. So we decided to revise the definitions and break the limits. But we definitely started as printmakers who wanted to access art at large, and not as artists who were making prints. In the process of those revisions, we shifted views and started to downgrade printmaking to the status of a craft that was useful for the production of art. In that shift, we maintained the notion of dissemination and tried to decommmodify it (it was, in retrospect, a totally utopian aim, but one to which we aspired).

^{AA} Looking back, what do you consider to be the Graphic Workshop's most important productions?

^{LC} Probably the impact that it had on our individual production. We clearly didn't have much public recognition for anything we were doing, neither theoretical nor practical. The relative opening up of the definition of printmaking is something that may be credited to Multiples (the predecessor of the Marian Goodman Gallery), Alecto, and mega-printers like Gemini and others. Although *Artist's Proof*, the publication of the Pratt Graphics Art Center, printed an essay of mine about the redefinition of printmaking in 1966, I doubt it had much impact. The magazine was a luxury

publication and probably had a tiny edition. The 1967 exhibition I curated at NYU's Loeb Center, *Art in Editions: New Approaches*,¹⁰ had a nice review by John Perreault in the *Village Voice*. But nothing else happened. So, if importance is measured by public impact, I would say that our shows in Latin America may have been of some importance, but not our shows in the United States and the rest of the world. But if importance is measured by what we learned during the life of the Graphic Workshop, then I think it was huge. It was there that our maturation, both technical and mental, took place.

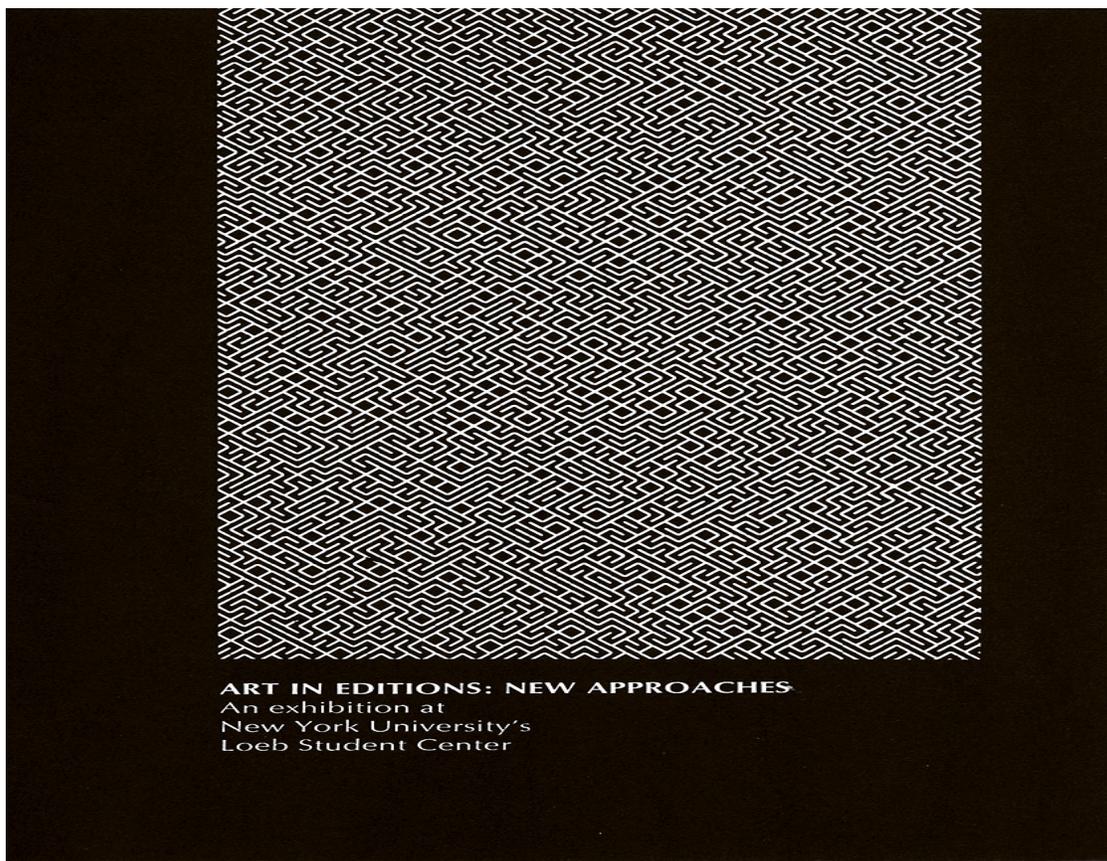


Fig. 9 Catalogue for *Art in Editions: New Approaches*, curated by Luis Camnitzer at the Loeb Center, New York University, 1967.

^{AA} What are some of the reasons that led to the closure of the Graphic Workshop?

^{LC} It was mostly the awkward situation created, on one side, by José Guillermo working for the Center for Inter-American Relations (now the Americas Society) and, on the other side, Liliana and I being active in what was called the Museo Latinoamericano, and then in a more radical splinter group, the MICLA (Movimiento de Independencia Cultural de Latino América), which boycotted and fought the Center for its retrograde politics vis-à-vis Latin America. José Guillermo, who was in charge of the literature division, was doing a terrific job. But the institution itself had a sinister board of directors, with individuals such as Lincoln Gordon, Thomas [C.] Mann, Dean Rusk, and others who were responsible for many of the dictatorships in our countries.¹¹ We wanted these individuals removed from the board of directors so that the cultural activities of the Center would be straightforward and not just used as a hypocritical mask. The conflict of interest ended the Workshop. José Guillermo later returned to Caracas and became a partner with the Conkright Gallery, which subsequently became the Adler Castillo Gallery. For a while, Liliana and I were represented by the gallery, but the relations with [Rachel] Adler became problematic, which temporarily also affected our friendship with José.

8. The Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) was a Paris-based art collective that formed in the 1960s and disbanded in 1968. The core group included the Argentinians Julio Le Parc and Horacio García Rossi, the Spaniard Francisco Sobrino, and the French artists François Morellet, Joël Stein, and Yvaral (Jean-Pierre Vasarely). GRAV integrated scientific and technical innovations into their work and frequently made objects that utilized light or movement and elicited various forms of viewer participation. ←

9. *Le Parc Lumière: Kinetic Works by Julio Le Parc*, curated by Hans-Michael Herzog, was presented at Daros Latinamerica Museum in Zurich, June 4–October 9, 2005. ↵

10. *Art in Editions: New Approaches* was presented at the Loeb Student Center, New York University, January 8–31, 1968. It included the members of the New York Graphic Workshop and other artists such as Carl Andre, Hans Breder, Hans Haacke, Bela Julesz, Julio Le Parc, Luis Felipe Noé, Nam June Paik, Eduardo Paolozzi, Michael Ponce de León, Omar Rayo, Dieter Roth, Joe Wilson, Ernest Trova, and Tom Wesselmann. ↵

11. Lincoln Gordon was the US ambassador to Brazil, 1961–66; Thomas C. Mann was the US ambassador to Mexico, 1961–63; and Dean Rusk was Secretary of State under Presidents John F. Kennedy and Lyndon Johnson, 1961–69. ↵

THE FIELD OF ART

^{AA} For historical reasons, the New York art world was at that time much more depoliticized than was the cultural sphere in Montevideo. How did you reconcile your sense of the political dimension of art—including its ethical, pedagogical, and public facets—with the relative isolation of the art world in New York?

^{LC} Mostly I would say that I handled it through my own isolation, exercising an arrogant distance. There were too many puzzling things for which I didn't have solutions. The high rate of presidential assassinations (I think I read somewhere that the presidency is the line of work with the highest mortality rate in the country, nearly 10 percent) and murder of celebrities was one. The US insistence on invading or destabilizing Latin American countries was another. The incredibly late "discovery" of apartheid in South Africa (an issue I grew up criticizing from childhood onward seemed to reach the United States only in the 1970s) was incomprehensible, as was the lack of interest in the politics of education by the very students who suffered the consequences. The US obsession with Cuba, simultaneous with its love for any bloody dictatorship in view, was surreal. In that environment it was frustrating but not surprising that art stayed within the boundaries of whatever the United States considered to be politically correct. Dissent was fine if it was kept within certain limits and did not contaminate the artwork.

I recently recalled with fondness the memory of the art critic Nicolas Calas. We had become friends in the late 1970s. He was

somebody I respected, and he was very supportive of my work. When I showed my *Uruguayan Torture* series at the Alternative Museum [in New York] in 1984, I was eager for him to see it and took him to the exhibition.¹² He reacted negatively, and commented that it was a mistake to make art about topical issues. Topical issues go away with time, he said, whereas art should be made to stay, it should be immune to the passage of time. I was shocked. Here was a wonderful person, a fully ethical person, politically committed to progressive causes and lucid in terms of art issues, who could still make this argument. For me, that series still stands as one of my most important. I'm proud I made it, and wouldn't have been true to myself if I had had doubts about making it or if I had decided not to make it because it didn't fit certain expectations or parameters of art.

^{AA} How important were the writings of Jean-Paul Sartre for you in the 1950s and 1960s? And those of [Jorge Luis] Borges?

^{LC} Sartre not much beyond what he wrote about torture in Algiers; actually, I think it was only an introduction to someone else's book. I read *No Exit* and *The Flies* as a student, but they didn't have much influence on me. Probably [Albert] Camus's *The Stranger* had more, but I don't remember much except that I liked it. Borges, however, I liked very much. I believe his way of thinking is embedded in the collective thinking of the intellectuality of the Southern Cone to the point that one doesn't even have to read him. I have often, over the years, revisited his work. One has to overcome some of his political statements, which are really the product of eccentric ignorance. But his exposition on mental labyrinths was crucial for me, as well as the follow-up by [Julio] Cortázar. And I find the way Borges used language, the Spanish language, profoundly moving. I

also found other authors quite interesting, such as the Uruguayans Felisberto Hernández and [Juan Carlos] Onetti, and the Argentine Roberto Arlt, all of whom are fairly unknown in the United States.

^{AA} Was the legacy of Stéphane Mallarmé significant for your artistic development?

^{LC} No. Mallarmé didn't really figure in my education, and I've never had an affinity for poetry, any poetry. I became intrigued with Mallarmé's work much later, for art historical reasons, and even more so when I got involved with the works of [early nineteenth-century Venezuelan writer] Simón Rodríguez. Rodríguez approached similar formal devices, but from the point of view of direct communication, three quarters of a century before Mallarmé. Rodríguez did it to establish a direct communication with the reader rather than to work on musicality.

^{AA} When were you introduced to the paintings of René Magritte, what was your response to the underlying logic of his art? When did you begin to contemplate the implications of the work of Marcel Duchamp? What part of his practice did you first encounter?

^{LC} At first, Magritte and Duchamp were only features of art history for me. Of the two, I was drawn more to Magritte, whom I saw as a painter of a dream-like poetic world. Like everybody else, I classified him as a Surrealist. But later, when I encountered his writings and his little language sketches, I came to understand him better. I saw in his works what I call a "Magritte method" of order (or disorder). In any case, his work helped me organize my own concepts.

Duchamp, on the other hand, made it clear to me that one could divide artists into game creators and game players. I consider him to be a creator of games, while someone like Rembrandt is a masterful player of a game already created. But while Duchamp played his own games, I never saw him as playful (I suppose that this would be an implication of “ludic”). When I organized the exhibition *Art in Editions: New Approaches* back in 1967, I asked him if I could include his snow shovel [*In Advance of the Broken Arm*, 1915]. But it was a bad moment for him (I still have his signed letter with a kind refusal). I was fascinated by the fact that with each signed shovel he was diminishing the value of the piece he had made into art by proclamation. Later, in 1968, just around the date he died, maybe even the same day, a cat walked into our house and stayed. We called him Marcel. And shortly after I had a dream in which Duchamp instructed me to paint a piece of marble to look like glass. I guess I hybridized my concerns with both Duchamp and Magritte there. It’s funny, because I don’t believe in dreams, and wouldn’t know how to paint marble to look like glass.

^{AA} How did you understand Duchamp’s work?

^{LC} Well, in the 1960s I saw Duchamp’s work as disjointed objects of production. This was a moment in which galleries were pushing for very unified displays of specific imagery by a single artist, such as an exhibition that featured only tomato cans, say, speaking of Warhol. They were trying to avoid the reality that there were many, many different possibilities of which they were featuring only one. In short, at a time when art galleries began to brand artists and art styles as a way of commercializing art, Duchamp seemed to be an anomaly. He didn’t fit that strategy; in fact, he seemed to go against it. It was then that I came to the conclusion

that Duchamp was creating games and not artworks. He would create a game that he would then play. He would only play the game once, masterfully, and then create another game. I thought that was a terrific way of working. I mean, it's much more interesting than canonical artists such as, say, Rembrandt, who basically just repeated a game and played it, masterfully yes, though in the end it was really someone else's game played from a different angle. That's not to say that Duchamp was a better artist than Rembrandt; what I mean is that for me, personally, Duchamp's approach to art was more interesting than Rembrandt's.

^{AA} Do you think the idea of constructing games that you would then play, with the art shown functioning as a display of the game played, is something that you followed up on in your work?

^{LC} Yes, to some extent. After all, I had to make sense of the disjointedness of my own work. In the mid-1970s, Liliana [Porter] was with Hundred Acres, a gallery directed by Barbara Toll, and one day I asked Barbara to come and look at my work. It wasn't an attempt for me to get into the gallery—I merely wanted to know what a gallery person might think of my work. And Barbara was very direct and very harsh, which is exactly the kind of feedback I was looking for. She looked at my work and said, "Well, I like it, but I don't see rhyme or reason in what you're doing." That was a crucial moment for me, that statement. Sometimes in life it's just one statement that sums things up and acts as a trigger, even if it sounds trivial. Barbara's statement made me wonder what the common denominator of my work was. And that's what brought me to the idea that the dictionary was the ultimate matrix of what I was doing. What I was ultimately interested in, I concluded, was a mental grid; not a visual grid, but a concept. Basically, I was

interested in concepts, and how the work I made related to those concepts, plus the arbitrariness of meanings and nomenclature revealed in a dictionary. I took that as my model, and a lot of stuff followed.

^{AA} Some of your early work recalls the late 1950s or early 1960s structures of Jim Dine. Were you familiar with these at the time? What role do you think the work of Jasper Johns has played in your artistic awareness?

^{LC} It's odd because I don't particularly like the work of either of them. The first time I saw Jasper Johns's work was in 1958 at the Venice Biennial. It struck me as odd that somebody would dare to paint the US flag, but that was all. I like his beer cans, but generally, I always wondered if his work would be as famous and expensive as it is had he been a Uruguayan artist working in Uruguay. I remember the moment when a painting of his was auctioned for one million dollars. He was the first US artist to cross that barrier.¹³ I was very impressed (and puzzled) by that. Jim Dine I saw in the context of Pop art shows, but he never did much for me.

^{AA} You experimented with mail art in the 1960s. How did this come about? What was the function of stickers for you? Might there be a trace of Fluxus in that procedure?

^{LC} When we devised the idea of mailing exhibitions, we weren't really thinking about what is now known as mail art, or about Fluxus. It was sort of a logical solution to the fact that we didn't really have access to New York galleries; it was also consistent with the FANDSO idea. By "we," I mean Liliana Porter, José Guillermo Castillo, and me. Fluxus seemed a little too playful to us in 1965

and 1966. I met Nam June Paik in 1967, Ay-o, Emmett Williams, and Allison Knowles in 1968, and Ray Johnson in 1969. I had included Paik in the Loeb Center exhibition. Ay-o and Emmett were in the 1968 international seminar at Fairleigh Dickinson that I directed, and Allison came with Dick Higgins to visit us there in Madison, New Jersey. Paik and Charlotte Moorman also came. I think I saw some of the dimensions of Fluxus only after that experience, after meeting them and seeing more. But I saw the political work of [George] Maciunas and Yoko Ono's and [George] Brecht's work much later. This last is work with which I connect much more. Ray was a neighbor of ours in Locust Valley [New York]. We were both invited for dinner at somebody's house and became good friends. We shared the same mailman, who would show up at my door with a package sent by Ray, announcing: "This is a good one." I anointed him as our local art critic. On trips I would send postcards to this mailman because I liked the idea of mail-interruptus since the card would stop at the post office. Ray would call in the middle of the night to read odd news from the newspaper, like a woman who found a baby snake in an egg, and things like that. He was a terrific and unexpected person. I'm still pained by his suicide [in 1995].

^{AA} Your early reflections, in works such as *Signature by the Inch* and *Signature by the Slice* [both 1971], on the role of the signature in art are very powerful. How did you arrive at this work? What was its underlying logic?

^{LC} To be honest, it just came from a general criticism of the art market, not from aesthetic speculation. There is one precedent I discovered much later and that might have prevented me from doing my signature pieces: Max Aub's *Jusep Torres Campalans*

[1958], the “biography” of a fictional painter who lived and interacted with [Pablo] Picasso and Juan Gris at the beginning of the twentieth century. Aub describes one of Campalans’s pieces as a huge mural-size signature. But I was interested in the added value a signature gives to a work of art, not in the signature itself as an art piece.

^{AA} Your work is also a type of response to US Minimalism. How did you interpret Minimalism as it emerged in the mid-1960s? What did the work of Donald Judd mean for you? Or that of Dan Flavin? Did you know Sol LeWitt?

^{LC} Generally speaking, I detested Minimalism and felt it was an expensive corporative aesthetic. Judd was fairly meaningless for me at the time. Flavin intrigued me more because of the Duchampian quality of the neon tubes. LeWitt interested me because of the aesthetic contribution made by the mistakes of those who executed his instructions. The works acquired life through those mistakes. So they were not mistakes. That was a great feat. I met Sol much later, but I cannot say that I knew him well. We met a couple of times. I included his Polaroids in a show at my college, but that was it. He probably wouldn’t even have remembered me. I like his *Sentences on Conceptual Art* [1969] very much, and recently tried to update them by making them more objective and pointed. It was my contribution for the exhibition *An Exchange with Sol LeWitt*, organized by Regine Basha in 2011. Though inspiring, I find the *Sentences* occasionally obscurantist. I tried to polish them with “conceptualist rigor.” I’m sure he wouldn’t have minded.

^{AA} I’d like to ask about the role of production value in your decision-making process. As you know, in the 1960s production value was

loaded with meaning, and works of low production were more closely related to progressive social and political concerns than were works with high production value. How important was the question of production value for you at the time?

^{LC} Very important. When we came up with FANDSOs the *D* stood for disposable. My own Conceptualism came as a reaction to the expensive industrial production of Minimalist pieces and their luxurious appearance. I sometimes felt that the reduction process in US Minimalism was about searching for the essence of luxury more than of art. Larry Bell's boxes, which I sort of liked, caused that reaction in me. Carl Andre's brick pieces and [Robert] Morris's gray boxes were different of course. But value on all levels concerned me. My signature pieces often specified gallery commissions, market fluctuations, and inflation percentages.

12. The *Uruguayan Torture* series was presented at the Alternative Museum, New York, January 7–February 4, 1984. The series included thirty-five photoetchings, each made with four color plates, that put the viewer in the position of victim, torturer, and passive accomplice through suggestive images and texts. ↵

13. In 1980 the Whitney Museum of American Art spent \$1 million for Jasper Johns's *Three Flags* (1958), then the highest price ever paid for the work of a living artist. ↵

THE TURN TO LANGUAGE

^{AA} To what extent did reflections on production value lead you to a language-based Conceptual art?

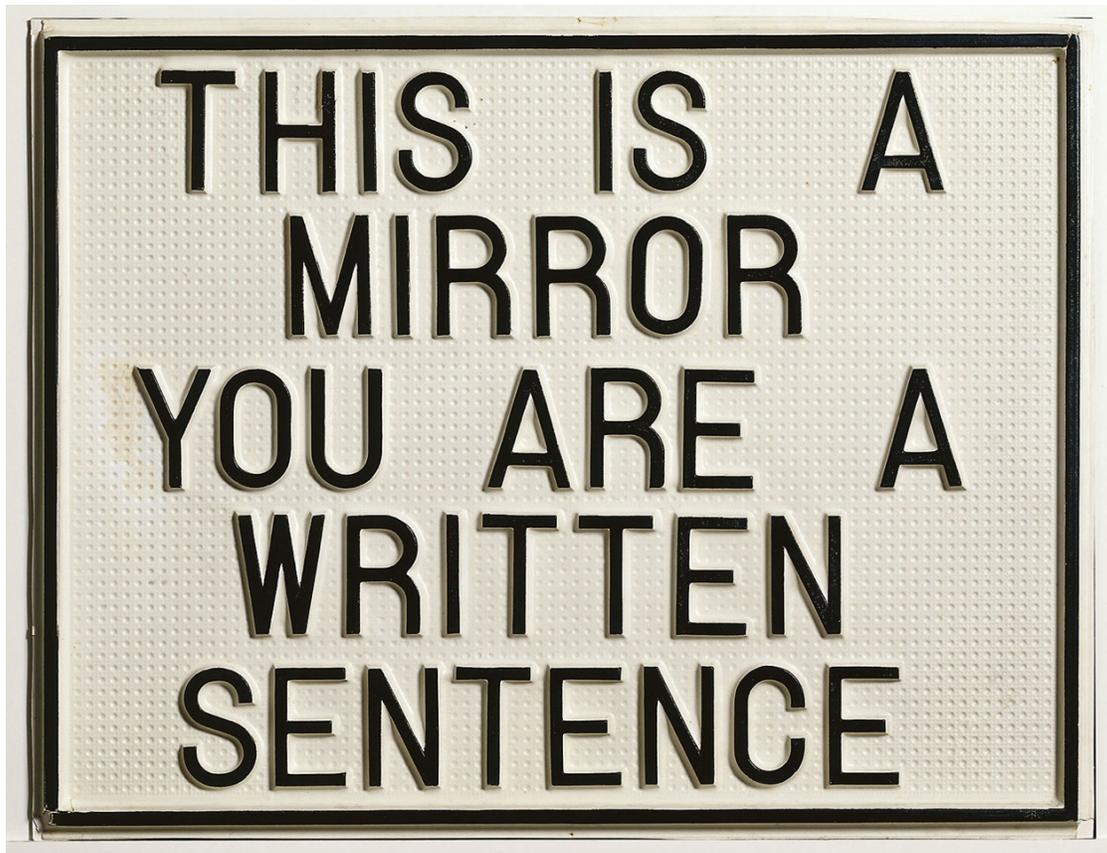
^{LC} The reaction I just described is what led me to the idea of bending the Empire State Building into a U-shape, something that just remained as a statement. I was struck by the absurdity, expense, and totalitarianism of that idea, and the sufficiency of a description to achieve the image in the viewer's mind. A description of visual situations involved the imagination of the viewer while eliminating the greedy instinct of ownership. I thought a lot about newspaper headlines as the ultimate format, although I then contradicted it by making etchings, which is an extremely expensive enterprise as far as printmaking goes. I should have owned a newspaper then, but on the other hand, in that case, I wouldn't have been working with poor means either.

^{AA} Tell me more. What prompted you to move away from traditional objecthood and into language? What happens to the art object in the process? How does this affect the role of the spectator?

^{LC} The discovery of description as an effective and alternative tool to rendering or building gave me an unexpected freedom. Maybe it's nothing more than discovering literature for myself. In any case, once I used language I wasn't bound to the object anymore. It wasn't that I gave up objects, but it meant an expansion of my horizon. The discovery led me to explore language for a while at

the expense of object making. But it was never a commitment to abandon objects. Ultimately, it was a speculation on leverage. José, Liliana, and I felt that we were “contextual” artists, and not connected with Conceptual art. That meant that we were looking for minimum input and maximum output. Context is an important resonance box and therefore something to be actively included in the work. It energizes the effect well beyond the confines of the input or the object. The use of language was my first crude attempt to bypass the physical boundaries of the object and to directly stimulate the viewer’s imagination (literally in the sense of creating images). It also removed the issues and contamination of property in this whole affair.

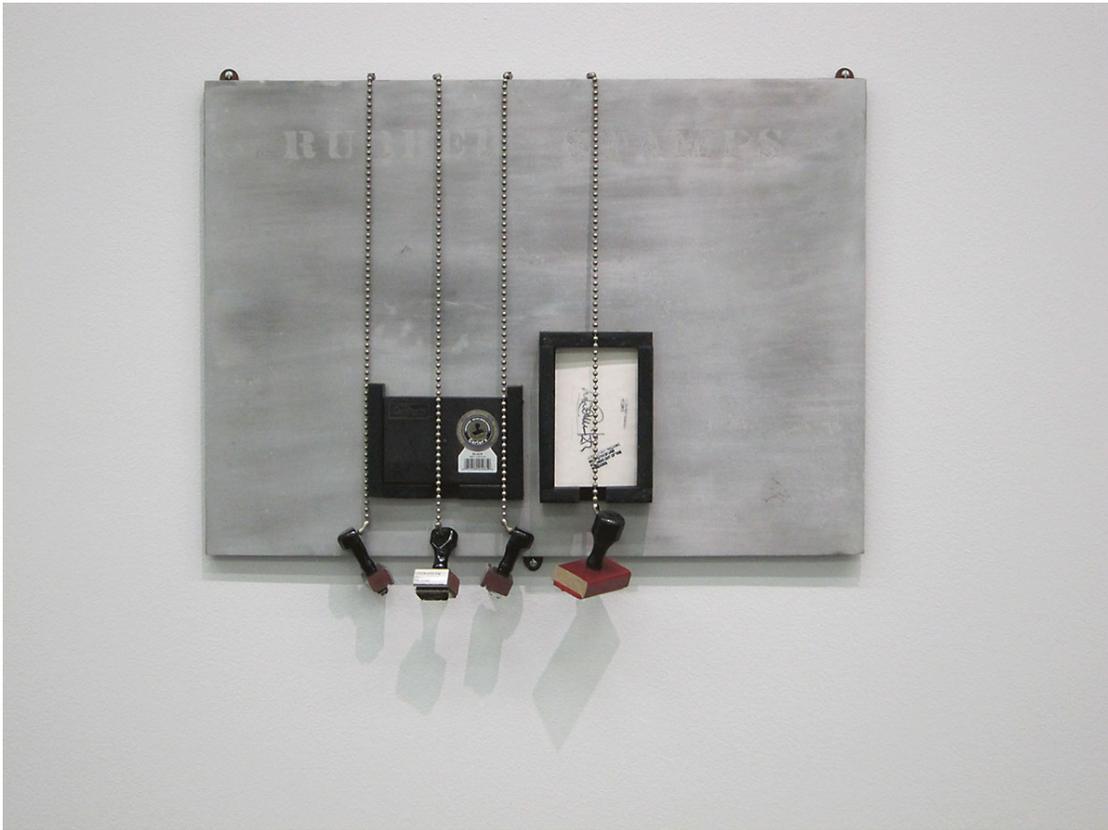
^{AA} What are some of the effects that working with language had on your artistic production? What model of language did you employ? Works such as *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence* suggest tautology. But other productions suggest the employment of classical tropes such as metaphor and allegory, which are more evocative. Indeed, the realm of the poetic legacy of language was at that time often motivated in polemical opposition to the model of the analytic proposition developed by Conceptual artists in the US context, where the analytic proposition was advanced as the device of an ultimate triumph of linguistic operations over visual representations. What effect do you think the appearance of language within the pictorial frame, within the pictorial entity, had on the art object? Do you feel the same way about this today as you did in the 1960s?



This Is a Mirror. You Are a Written Sentence, 1968. [More info ►](#)

^{LC} *This Is a Mirror* was actually my first [language] piece. I made it on a 2 × 2 inch steel cube in early 1966. I liked the possibility of shifting the physical and mental placement of the viewer by means of a sentence. I was not interested so much in metaphor and allegory; I was interested somewhat in metonymy, and, yes, tautology, though in a more complex way than just a circular statement that died in itself. I think that at the time I did not have a real program of action, and so I have to reconstruct things with hindsight. The problem of hindsight is that one rearranges and cleans up things that at the time were very messy and relatively unclear. It risks being a self-serving process. We (Liliana and I) were relatively isolated in Morristown, New Jersey, until 1968, and

then in Long Island afterward. So I was not aware of the polemics around language, or of the antipoetry stands of some of the artists. Today I would say that my attraction to tautology was about setting it up to have the viewer/reader break out of it (maybe even by attributing poetics). I was definitely not interested in tautology as a form of reduction, which I think leads to autistic art. The use of descriptive text was one more way of creating images, though now in the imagination of the reader instead of on paper or with the object. I also did not see any reason to separate written language from imagery. As a visual artist, which I always considered myself to be, I should have the freedom to use anything I wish (probably a legacy of Pop). This was especially the case once I decided to work with ideas and problems rather than restrict myself to the possibilities given by a medium or a technique (a legacy of Abstract Expressionism). [Artist and curator] Willoughby Sharp came to Fairleigh Dickinson in 1967, saw my work, and drew some connections, particularly with Robert Morris. He saw my aluminum-board version of *Rubber Stamps* [1967], and also a piece that doesn't exist anymore: my weight leaving an indentation on gray foam rubber, with a plaque in the indenture saying "182 pounds." At the time, I knew only some works by Morris—the gray prisms he had shown at the Green Gallery—but not his earlier tautological constructions.



Rubber Stamps, 1967. [More info](#) ►

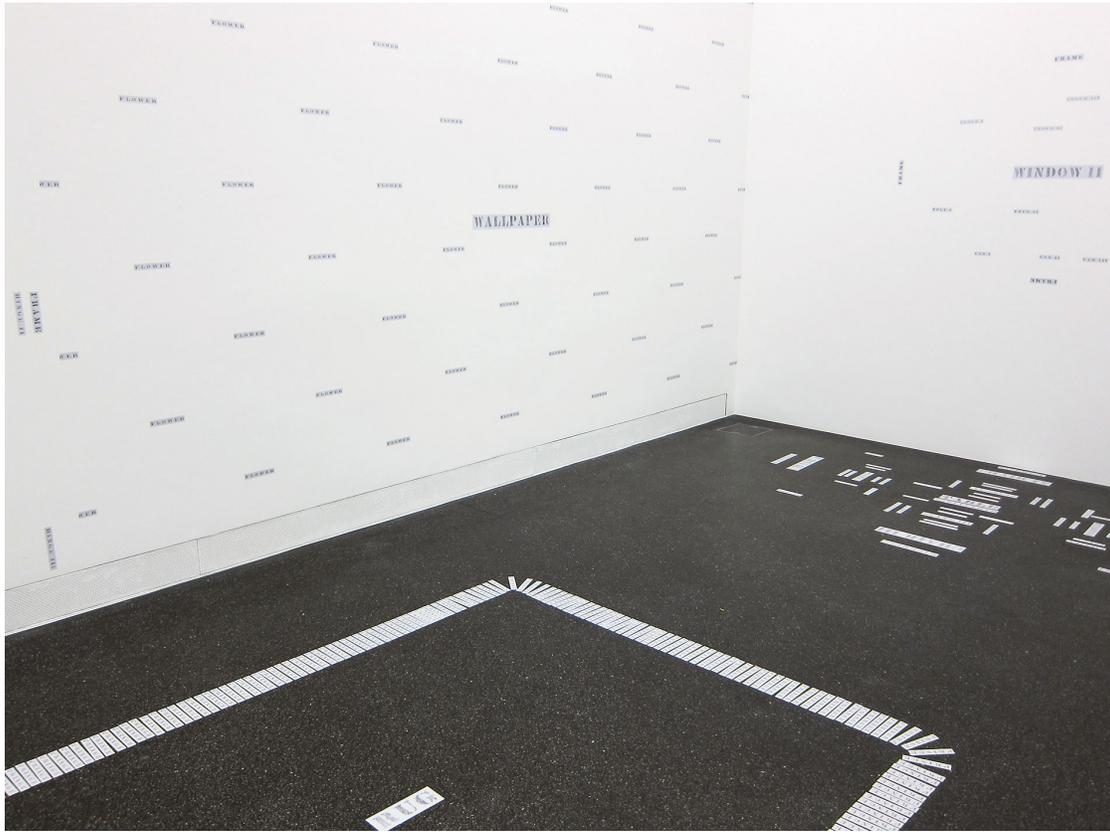
^{AA} What were some of your early language-based works? How did they function? Where did they lead you?

^{LC} One of the directions I gave myself was to search for “objective” descriptions—that is, to try to achieve the same image in the minds of all viewers, no matter who they are. That, of course, is impossible, but it was toward that aim that I started to use hypnosis to rule out words that elicited wrong associations. Bela Julesz, who then was the head of the perception department at Bell Labs in Murray Hill, suggested this to me. We had become friends following the research for Dalí, and he was interested in the direction of my work. When I moved to New York, this became

more complicated, and it also seemed too scientific for me. Still, the idea of looking for an objective (quasi hyper-realist) verbal description was intriguing. I think that *Living-comedor* [*Living Room*], which I started in 1968, was a consequence of this. It was not about the corruption or bankruptcy of the visual. My use of text was an assertion of creative freedom, a sort of “why not?” that happened on its own.



Living-comedor [*Living Room*], maquette, 1968. [More info ►](#)



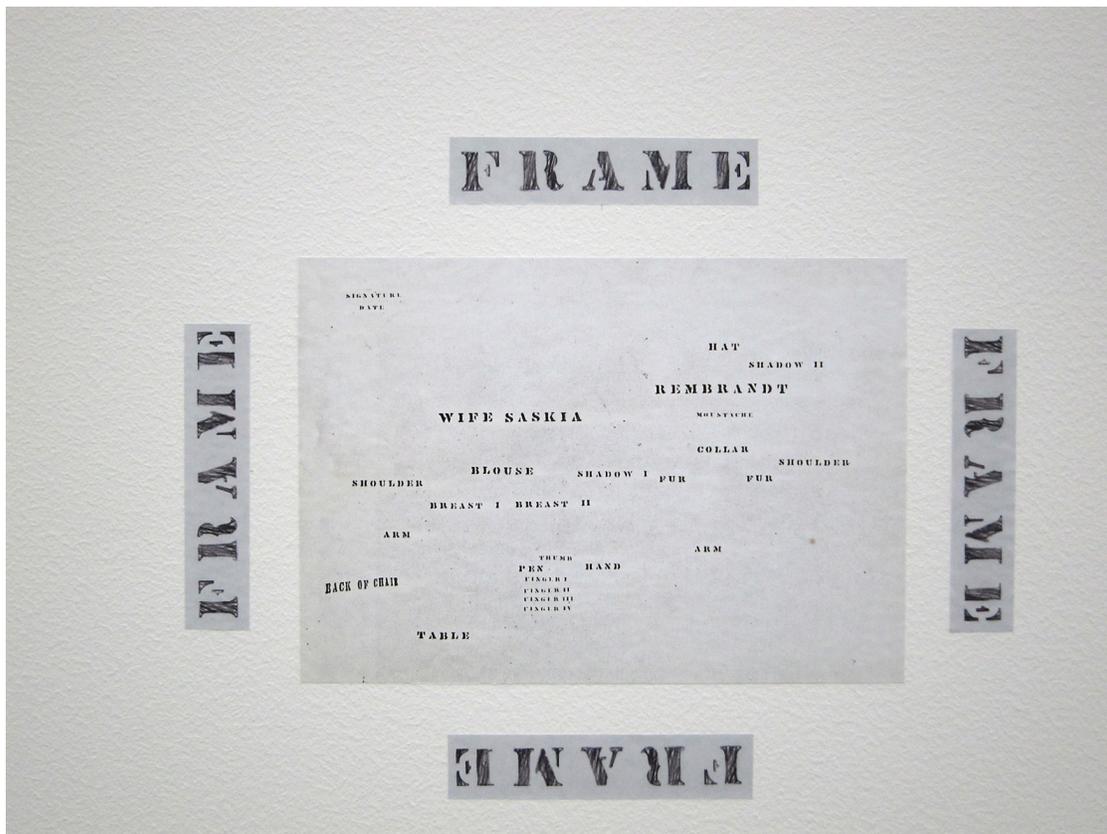
Living Room [Living comedor], 1969. Installed at Daros Museum, Zurich, 2010.

[More info ►](#)



Living Room [Living comedor], 1969. Installed at Daros Museum, Zurich, 2010.

[More info ►](#)

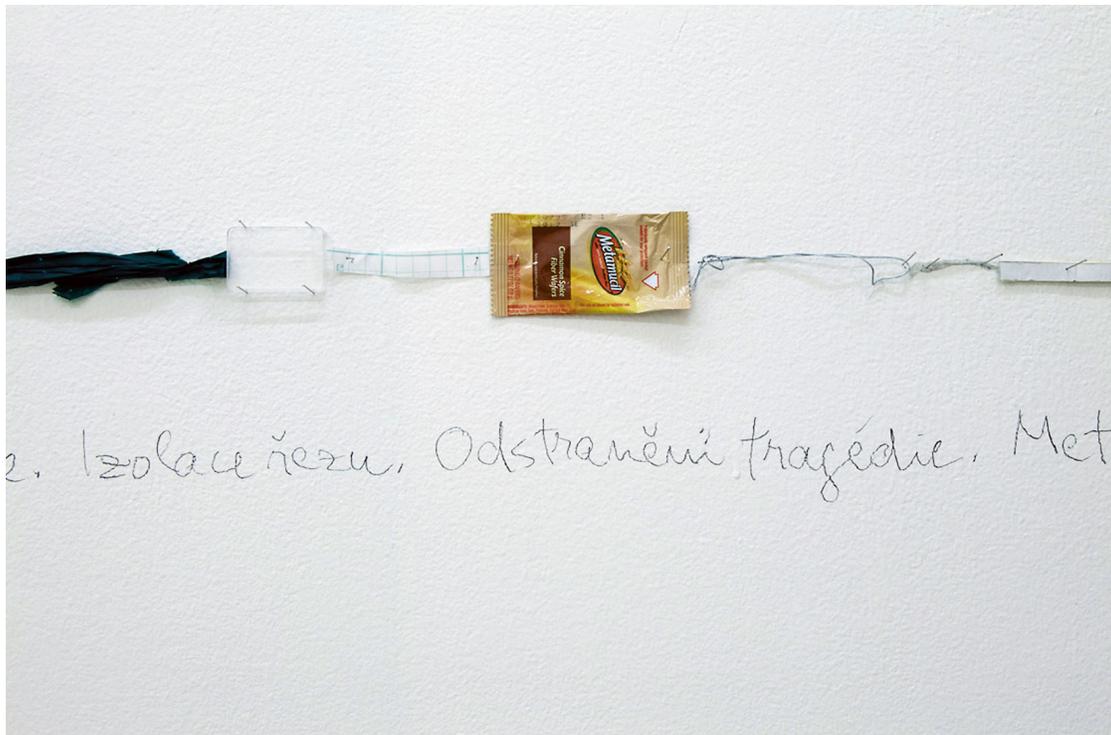


Living Room (details), 1969. Installed at Daros Museum, Zurich, 2010.

AA What role does the element of chance play in your work of the 1960s and '70s?

LC None in itself, unless feedback from materials and tools, environment, and people are considered part of chance. In any case, even those come more to the fore today than they did then. When I can't travel to install something, I may give conditions within which it doesn't matter to me what the final realization looks like. Or randomness may be part of the rules I give for something, as in *Two Parallel Lines* [1976], where it doesn't matter what specific linear objects are chosen from trash [to be components of the piece], or in *Arbitrary Objects* [1979]. More recently, it's a question

of whether randomness is a subcategory of order, or if order is a subcategory of randomness. But that is as far as it goes. In 2012 I made a piece showing randomly thrown dice, but when you look at them, they are in numerical order. The last one is a seven made by a two and a five lying together.

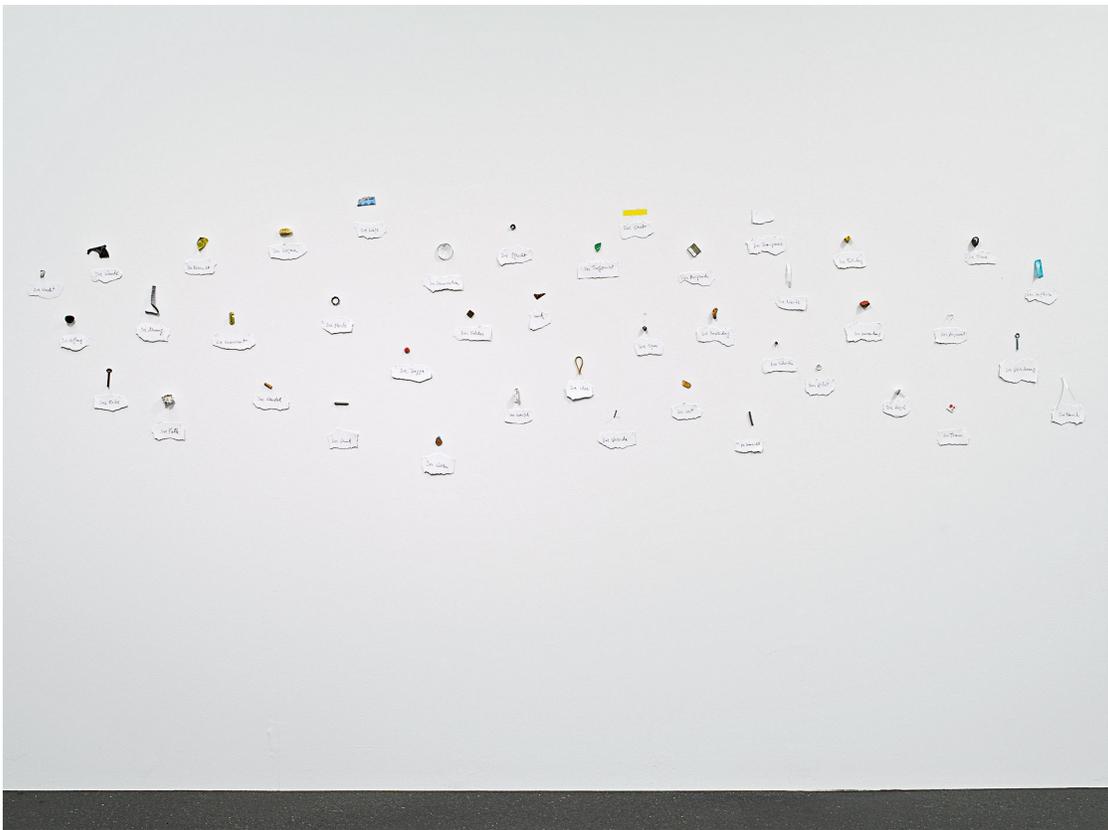


Parallel Lines [Líneas paralelas], 1976. [More info ►](#)

^{AA} To what extent did you fuse your early architectural concerns with your increasing interest in language? When did you first become aware of the work of Marcel Broodthaers?

^{LC} My studies in architecture influenced my interest in setting up my activities (and consequently also my teaching) as problems to be solved but did not have any effect on my interest in language. Jorge Oteiza was important for this, as I mentioned earlier. My first

contact with the work of Broodthaers was in 1971, when I visited Antonio Dias in Milan and he introduced me to his work. Since then, I have felt, in a tongue-in-cheek way and because of the dates, that I am the (very) missing link between Magritte and Broodthaers. During that same visit I also encountered Arte Povera. I particularly liked the early work of [Giulio] Paolini in the 1960s, and also that of Hidetoshi Nagasawa, a relatively unknown artist in the States, for incomprehensible reasons.



Arbitrary Objects and Their Titles, 1979. Installed at Daros Museum, Zurich, 2010.

[More info ►](#)



Arbitrary Objects and Their Titles (detail), 1979. Installed at Daros Museum, Zurich, 2010.

^{AA} Did you read Roland Barthes?

^{LC} I actually never did. I started reading one book—I think it was *Writing Degree Zero*—and something about it turned me off and I stopped.

^{AA} Was semiotic theory—with its questions about the relationship between the signifier and the signified, or the signifier and the referent—relevant to you?

^{LC} I'm not a great reader of those things. I read [Ferdinand] de Saussure and checked out some Roman Jakobson, but I find all that very boring. Those linguistic elements were not very important to me. Eventually, what became consciously more important was evocation. I suppose it was always important, but early on it was instinctive, not programmatic. It became programmatic in the late 1970s, when I took overt responsibility for art being a form of manipulation of the viewer.

MEDIA AND MODES OF ADDRESS

^{AA} What about the reflection on media? Were you a reader of Marshall McLuhan or any other media theorists at the time? Did you know Argentinean intellectuals such as Oscar Masotta in the 1960s?

^{LC} Yes, I was a big fan of McLuhan and made his *Understanding Media* [1964] required reading for my students, who hated me for it. Contacts with Masotta and Roberto Jacoby happened only in 1969. I don't remember if I met Masotta in person then, or only Jacoby, but it was all very fleeting. I'm good friends with Jacoby now, but that friendship developed around the *Global Conceptualism* show [organized in 1999 by the Queens Museum of Art, New York]. I have great admiration for him. His shifting of art from the production of objects to organizing people around projects is very important. It may actually be a precedent to "relational art," only more complex and interesting.

^{AA} What was it about McLuhan's *Understanding Media* that resonated with you?

^{LC} What hooked me at the time wasn't actually *Understanding Media* but *The Gutenberg Galaxy* [1962]. I bought the book because of the title and in honor of my printmaking background. It then just took me over because it seemed to be a comprehensive approach to culture that transcended narrow disciplines. I actually didn't care much if every bit of information was true or not; I was impressed by his thinking methodology. I had read [Oswald] Spengler when I

was sixteen years old, and it had a very similar impact on me. Frank Herbert's *Dune* series did that again many years later, and maybe even to a greater degree. I know all three are good targets for criticism, political and otherwise, but these authors managed to build mental systems that impressed me in their consistency and breadth. I never read *Das Kapital*, but I presume that from this point of view it might be another one, though more tedious to read.

^{AA} What would you say was your most important exhibition in the late 1960s, and why? I'm interested not only in your artistic strategies, but also in the specific mode of address in your work during this time, and in the specific individuals to whom your work was meant to speak. Who, in your mind, was the ideal public for this work? How much did that differ from the work's actual public?

^{LC} In certain ways, it was the show at the Museo de Bellas Artes of Caracas, in January 1969. There I installed *Living-comedor* for the first time, and it probably is the work from which I learned the most. It was easy to understand; it was ephemeral and disposable. I liked that I could mail that installation in an envelope. It was nondiscriminative; that is, anyone, even if they didn't know the references, could access the piece. In general, I try not to use jargon in anything I do, and that piece was totally devoid of jargon. At the opening, on a Sunday morning, about two thousand people showed up, among them lots of families with children, and all seemed to communicate with me. I like to recount how people walked over the words describing the rug, but walked around the

words describing a set table. So there was a nice match between intended and actual public.

^{AA} Tell me about your early exhibition history in New York. How did you come to be included in the Museum of Modern Art's *Information* show of 1970?¹⁴ What exactly did you exhibit? By 1970 you had a show at the Paula Cooper Gallery in SoHo, which must have recently opened. How did that come about, and what exactly did you exhibit? Did Paula Cooper follow up on that exhibition? Where else did you show in the 1970s?

^{LC} As an Expressionist I had exhibited in the early 1960s at Galería Sudamericana and the Van Bovenkamp Gallerie, both extinct today. The participation in *Information* was thanks to Lucy Lippard. For decades I believed she was a co-curator of that show, and one time, when I expressed that belief publicly, she was in the audience and denied it vehemently. It was sort of embarrassing, even if very friendly. Although I'm still not convinced that I wasn't right. We were invited as a group—the New York Graphic Workshop, with Liliana and José Guillermo—and we did a team project naively designed to be in the show without being corrupted by it. In any case, Lucy had included us earlier in a show at Paula Cooper's. Susana Torre, an Argentine architect and friend, had shown her my stickers. Then Lucy included me in many other things.

That event at Paula Cooper led me to meet her at the opening. She was an incredibly attractive woman, so as a frivolous flirting remark I told her that I wouldn't mind exhibiting in her gallery. Her unexpected response was that I should invite her to my studio, which I did, and a few months later I had the show. There I installed the *Leftovers* wall in the center of the gallery, and

descriptions of weaponry closets on the walls, in the style of the *Living-comedor*.

Leftovers was made of cardboard boxes wrapped in fake bloody gauze bandaging. Nothing much happened afterward. I sold only one piece during the exhibition, and that was to a friend of mine.



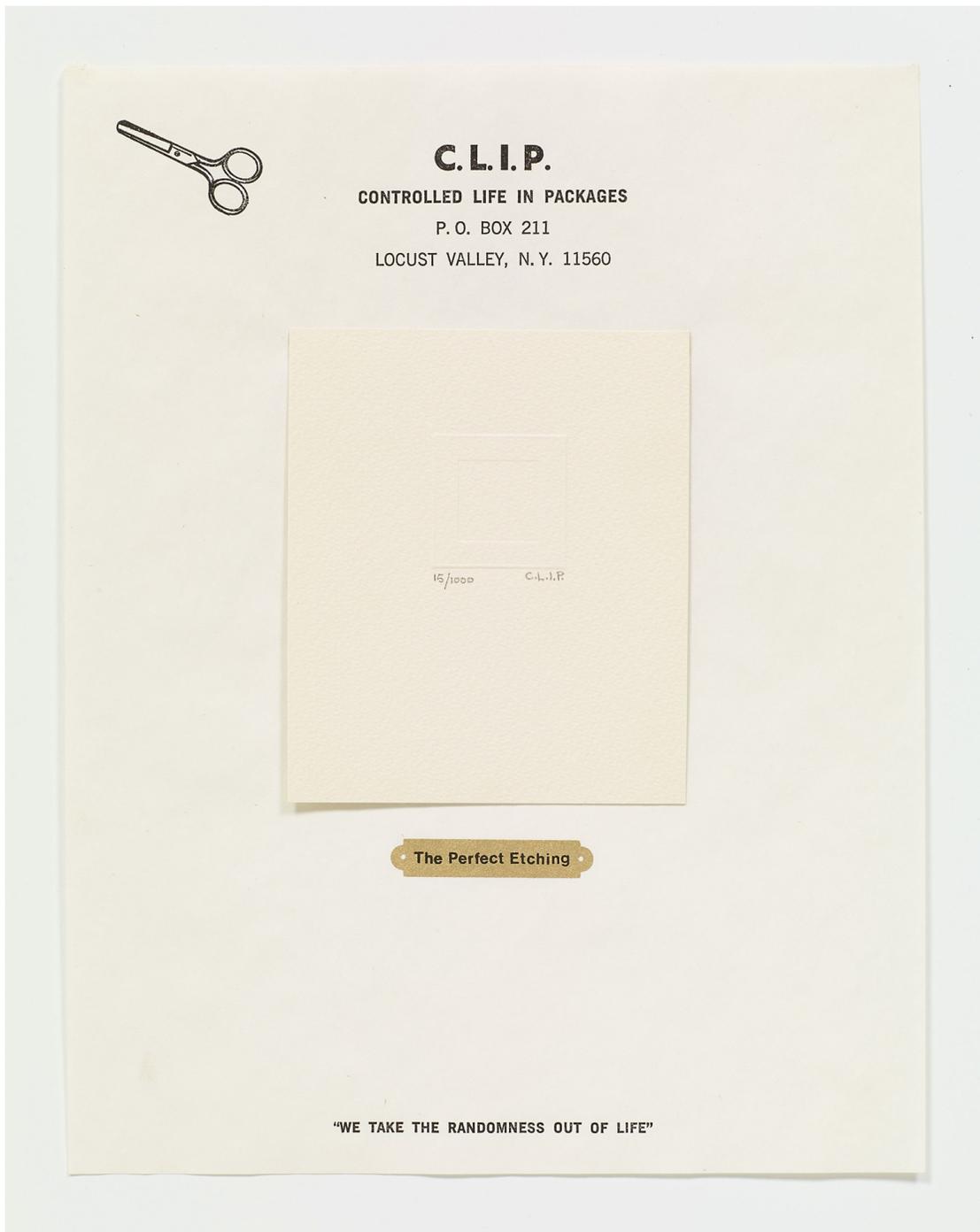
Leftovers, 1970. [More info ►](#)



Paula Cooper announcement card, 1970. [More info ►](#)

I then had a show of the CLIP (Controlled Life in Packages) project, a mail-order company I had started with Stephen Klein selling silly objects like *The Perfect Etching*. Shortly after, I received a call from Paula's secretary telling me that the Gallery didn't think they were doing me justice and I should therefore look for another one to represent me. I didn't mind being fired since it was obvious that I wasn't a commercial success, but I did mind that Paula didn't tell me in person, instead using a secretary to do it. I was so pissed

that I crossed the gallery out of my life and didn't go back for nearly forty years. I ran into Paula again, accidentally, a couple of years ago. She was leafing through a catalogue and looked up and saw me. She came to me, hugged and kissed me, and all my resentment instantly flew away. But the experience had been bad, and I stopped being interested in galleries in New York until Nicolas Calas made contact with Marian Goodman on my behalf in 1978. That relation didn't end that well either. Basically, I lost interest in US galleries for thirty years, until Alexander Gray invited me to show with him [in 2008]. I had one connection with Carla Stellweg, but that was more an act of friendly collaboration than a commercial relation.



The Perfect Etching, 1971. [More info](#) ►

^{AA} I know this is too general, but I'm interested in getting a sense of the reviews you received for that work, both in the States and

elsewhere, and comparing the reception in different contexts. Was your reception more favorable in Latin America than in the United States or Europe?

^{LC} In the States, Lucy [Lippard] wrote a nice little review of the Paula Cooper show; I believe it was in *Arts Magazine* (in its galleries overview section, together with another “blood show” that was taking place across the street with work by James Harithas). I think that was it in the United States. *Leftovers* was rotting in our basement, and at some point my wife suggested that I throw it away. Then, I think in the early or mid-1980s, the Yeshiva University Museum [in New York] organized a show for which they included half of the original piece. Afterward, I was too lazy to pick it up and face the basement again, so I donated the work for their collection. I was still collecting museums at the time and that was a way of acquiring another one. The second half was on loan to the Archer Huntington Gallery [now the Blanton Museum of Art] at the University of Texas in Austin, which had promised to buy it, though that never happened. The Yeshiva part was then borrowed for the *Facing History* show at the Centre Georges Pompidou in 1996. After many years, I withdrew the Huntington part, and the Tate Modern bought it, which I’m very happy about. My wife still feels guilty about her suggestion and, of course, I rub it in whenever needed. I’ve never shown *Leftovers* in Latin America, partly for shipping reasons.

14. *Information*, an overview of the work of younger artists, curated by Kynaston McShine, was presented at the Museum of Modern Art, New York, July 2–September 20, 1970. ↩

ART AND POLITICS

^{AA} To what extent did the events of '68 (in Mexico City, Prague, Paris, and elsewhere) have an impact on your artistic practice? Were you at all attracted to Marxist-Leninism, as so many artists were at the time, in Paris in particular? Your work of this period stands apart from much else produced in New York then because of its social concerns, not to mention its political interests. To what extent did that social or political dimension shift in that period, and how?

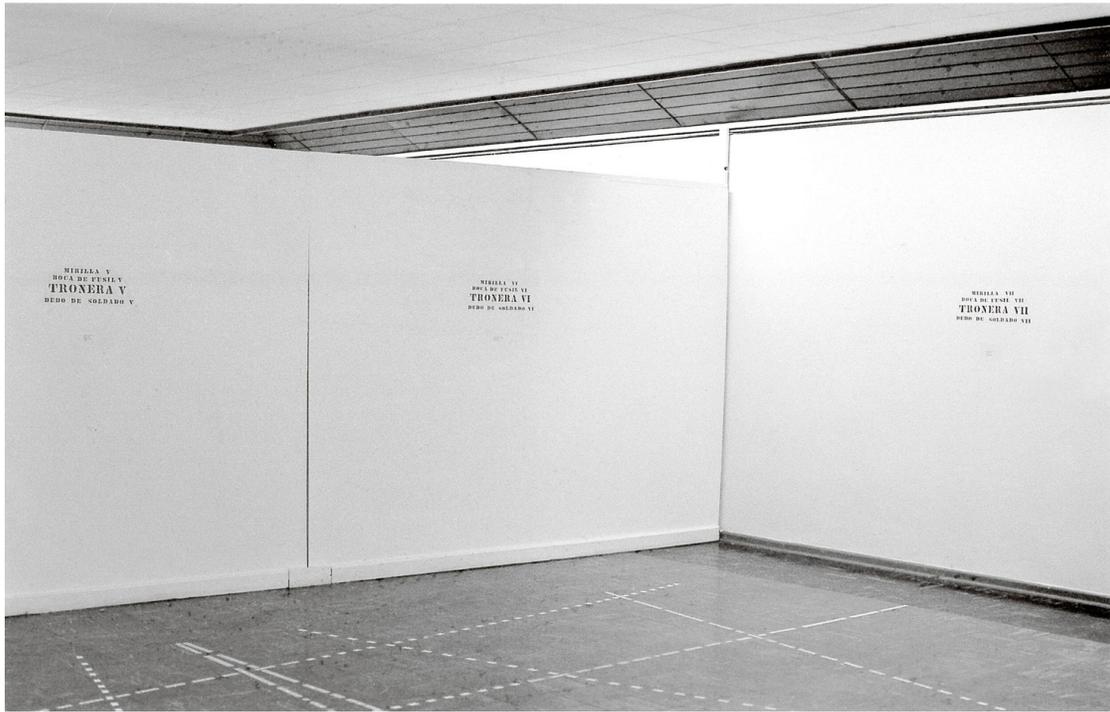
^{LC} Beginning in my teens I was what I called an “ethical anarchist,” in line with Martin Buber, Bertrand Russell, and Herbert Read. I got used to attaching the word *ethical* to the word *anarchist* because, although anarchism is an ethical ideology to begin with (“the end does not justify the means” is one of the basic tenets, and “power corrupts” is another), in the United States they managed to make anarchism a quasi synonym of terrorism. I was interested in the equal distribution of power and the abolition of social classes. In view of all that, I was not a fan and could not be a fan of Marxist-Leninism. I was against what many of us called “black and red priests,” referring to the Vatican and Moscow. My politics were linked to my ethics and came from what I mentioned earlier as a Third Position, more in line with the nonaligned conference of Bandung and the official position of the Federation of University Students in Uruguay. I distrusted Cuba, not for the aims of the Revolution, but for the vertical governmental structure, on principle. I was very disappointed by Cuba’s endorsement of the invasion of Czechoslovakia, which came as a shock and was a sell-

out. On the other hand, many of the Cuban achievements have been exemplary, and have informed many of my views with respect to Latin America. They've made me sympathetic and interested in revolutionary Cuba. The student upheavals in the 1960s were interesting, but frustratingly late. They happened fifty years after the process had begun in Latin America. What we knew as the Reform of Córdoba [in Argentina] had marked our student generations from 1918 onward. I was very sympathetic [to the events of 1968] but did not understand what took them so long. The student massacre that year in Mexico City was also a shock, but not a surprise. So, I would say again that I'm a leftist of the 1950s and it wasn't all of those things that took place in the 1960s that pushed my art into politics. It was my ethics that did it, and it took a relatively long time for me to find the right format because I couldn't figure out a way to do it without being declarative about it. I didn't and don't believe that art should limit itself to replicating the opinions of the artist, something that is or should be totally uninteresting to the public (the same with biographies). I think the mission is to set up situations that make the public reach certain conclusions that hopefully match those of the artist. But they should be genuinely concluded and appropriated by the viewer.

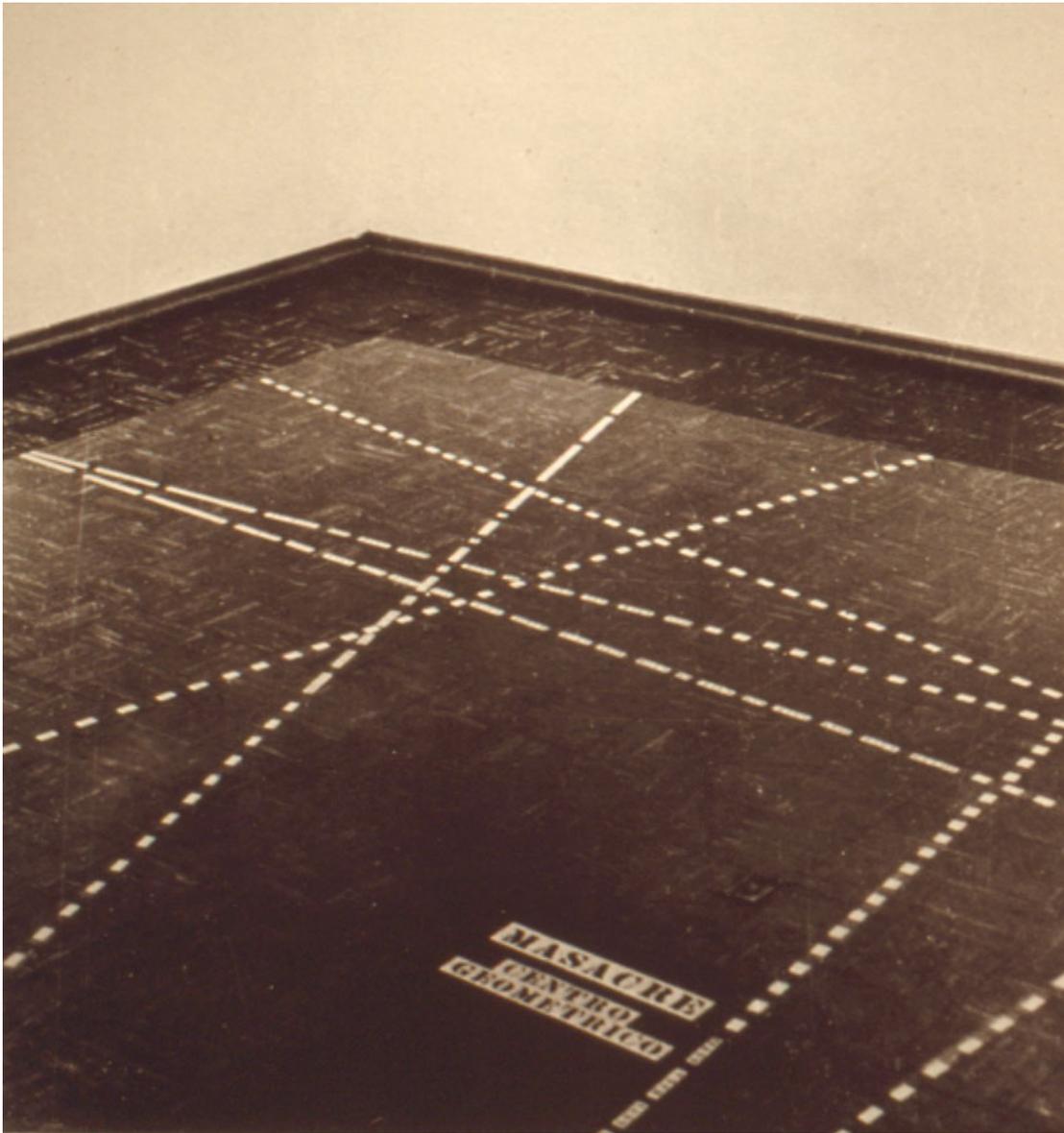
^{AA} What kind of impact do you think your fusion of art and politics, or your approximation of art to politics, if you prefer to phrase it that way, had on the reception of your work by your peers in New York, as well as by the galleries, museums, and the art market in the States? What about elsewhere? Was the reception remarkably different?

^{LC} I don't know about the reception. If it is represented by square inches in the press, I would say that the reception was somewhat

better in Latin America. However, when I exhibited *Masacre de Puerto Montt* [*Massacre in Puerto Montt*] in the Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago de Chile in 1969, right-wingers attacked me for my ideology and left-wingers dismissed me because there was no blood or images in the piece and therefore, according to them, it didn't qualify as political art. The piece was reinstalled forty years later in the Galería Metropolitana in Santiago by Cecilia Brunson, and this time it was very successful. It's funny, when I first installed it there was a big student rebellion against the government, then forty years of silence thanks to the Pinochet regime and other factors, and then another student rebellion when I reinstalled it. Maybe I should install that piece more often. In any case, the success or failure of politically infused art is a matter of market fashion, and that shouldn't affect any art that tries to shape culture. I consider all my art pedagogical and political, and it is not an issue of narrative content, but of how I intend to communicate with my chosen public. And then there is the issue of what happens if I succeed, if I am good at it. One can only try to be clear about what one wants to do, and then try one's best.



Installation view of *Masacre de Puerto Montt* [*Massacre in Puerto Montt*], Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1969.



Masacre de Puerto Montt [*Massacre in Puerto Montt*] (detail), 1969. [More info ►](#)

^{AA} *Masacre de Puerto Montt* is a curious work. What do you consider to be the most significant components of that project?

^{LC} In certain ways it was a follow-up to the *Living-comedor*. I was interested in melding politics into my work and I didn't want it ever to be pamphletary. So the point was to present information in

such a way that the viewer would draw his or her own conclusions. The actual massacre was very much in people's minds (it actually still is fifty years later, since they never fully identified the responsible authorities), so I used that "energy" to increase the resonance. In the process I realized that experiencing a blueprint could be stronger and even more traumatic than experiencing actual architecture. But I've never thought of the piece as "curious." I will have to think about that.

^{AA} Your return to the production of art objects takes place in the early 1970s. What led to this move? What was their logic? How do they relate to your earlier work?

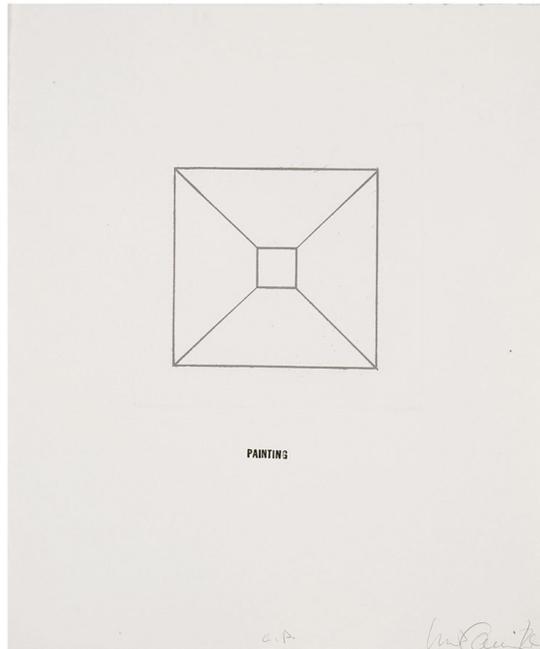
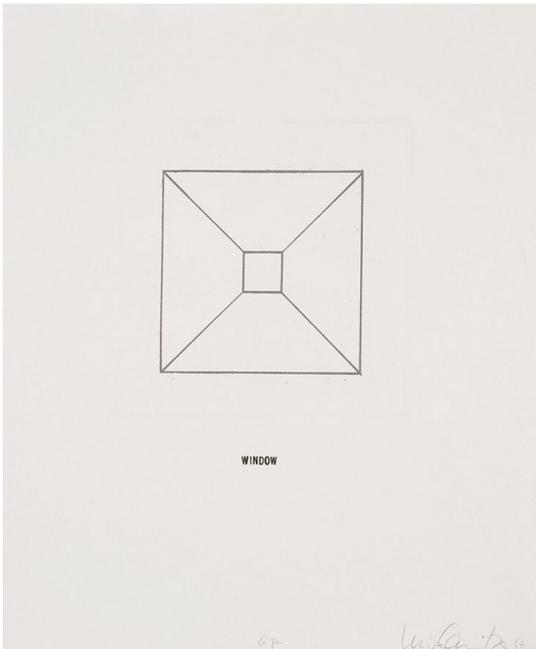
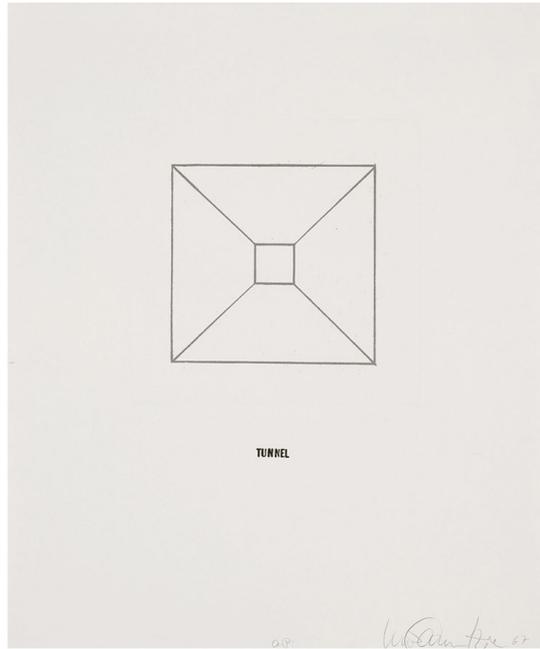
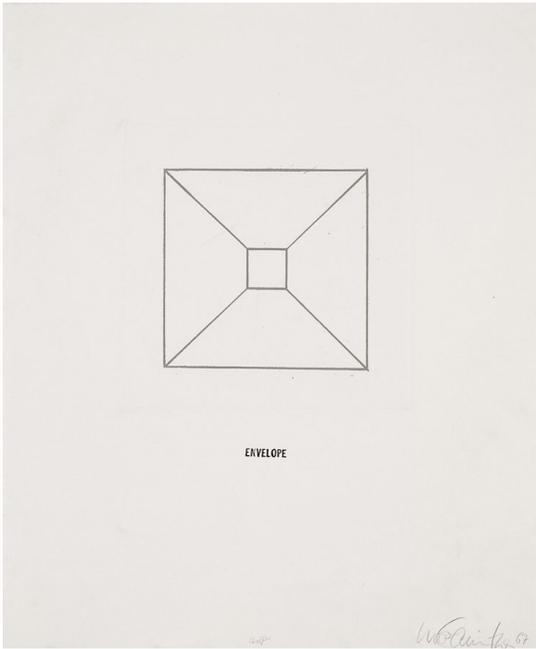
^{LC} I had never fully given up on objects. For example, there was always a mysterious quality for me in the platinum bar [the international prototype meter] kept in Sèvres, near Paris, as the reference standard for all the meters of the world. The attraction was not in the arrogant presumption of its being a reference, but rather that one object could sum up the archetypal qualities that serve as a common denominator for all the others. So the notion of archetype, together with the concept behind Borges's Aleph, a point that contains all the images of the universe, was very important for me all along. When I started making descriptive sentences in 1966, the first version consisted of 2 × 2 × 2 inch chromed steel cubes with text photoetched on one side. As I mentioned earlier, in the 1970s I realized that what held my work together was the idea of a dictionary, one in which meaning was totally open and arbitrary (following Saussure). I had made the *Envelope* series in 1967 and actual dictionary pages in 1969, and looking back, it seems that they were the backbone of what I was doing. That led me to make the *Object Boxes*, each containing

something and incorporating a brass plaque with attributed meanings. I considered those boxes as the “reference” pieces for an open-ended dictionary that ultimately took final form in the mind of the viewer. Those pieces also allowed me to work with my hands, an activity I was missing at the time. Making things is good therapy. I’ve always respected knitting for that reason, and understood very well why grandmothers would turn to knitting in their search for something to keep them calm. So, while I was interested in using nonprecious accessible elements (and yes, telepathy was my ideal), I did not feel a need to rigorously stick to deobjectualized art. Basically, each problem requires its own best solution and formalization or packaging, and I should always listen to the problem rather than prejudge and predetermine how I will package an idea. When I predetermine a packaging form (as with the *Object Boxes*), it is because all the pieces there belong to the same problem. What was more crucial in the early 1970s was my realization that I wasn’t able to maintain a political content line in my work with a frequency sufficient to satisfy my need to create things. My conclusion was that the political effect of the work was not limited to the content but to the relation I could establish with the viewer. That is, that the pedagogical function of art was more important than what I had defined as “contentism” for myself, and that this was politically of greater consequence. So it was not about dismissing the object, but about eliminating its perception as an absolute enclosure to be handled as an icon or a fetish.

^{AA} One of your artworks that has always intrigued as much as puzzled me is *Arbitrary Objects and Their Titles* [1979]. How did you arrive at this composition? What is its conceptual underpinning? Where

was the work first exhibited? What is its relation to your earlier and later work?

^{LC} I think I exhibited it first in Bogotá in 1979. I remember I had an empty wall space somewhere and decided to make a piece by gathering little pieces of refuse in the gallery, writing titles on the scraps of paper, placing them in two piles, and then randomly connecting one scrap from one pile with another scrap from the other pile. In certain ways it was a continuation of the dictionary project, but in the process I realized that I was using evocation in order to allow the viewers to structure their own narrative. Basically, I was offering chaos, and people defend themselves from chaos by introducing order. The interesting thing was that they always presumed that I was offering the order and didn't realize that it was actually their own way of organizing meaning coming into play. All this of course also comes from Magritte. Although at the time I wasn't thinking about this rather obvious connection, I was interested enough in his linguistic work that I must have been seriously influenced by him. So in terms of its precedents, *Arbitrary Objects* comes from the dictionary, but in terms of its subsequent impact, the work made me aware of the importance of evocation as a tool. Although it is a rather silly realization, this awareness then allowed me to work on the *Uruguayan Torture* series (1983). I had finally found a handle for dealing with political intentions without falling into declarative statements. The importance of this is that by expressing my opinions, that is, declarations, I don't achieve anything beyond self-satisfaction. Nobody really cares about what one thinks. But by using evocation I allow people to reach their own conclusions. They can own the opinion without feeling that they were told to think in a given way.



Envelope, 1967. [More info ►](#)



El instrumento y su obra [The Tool and Its Work], 1976. [More info](#) ►

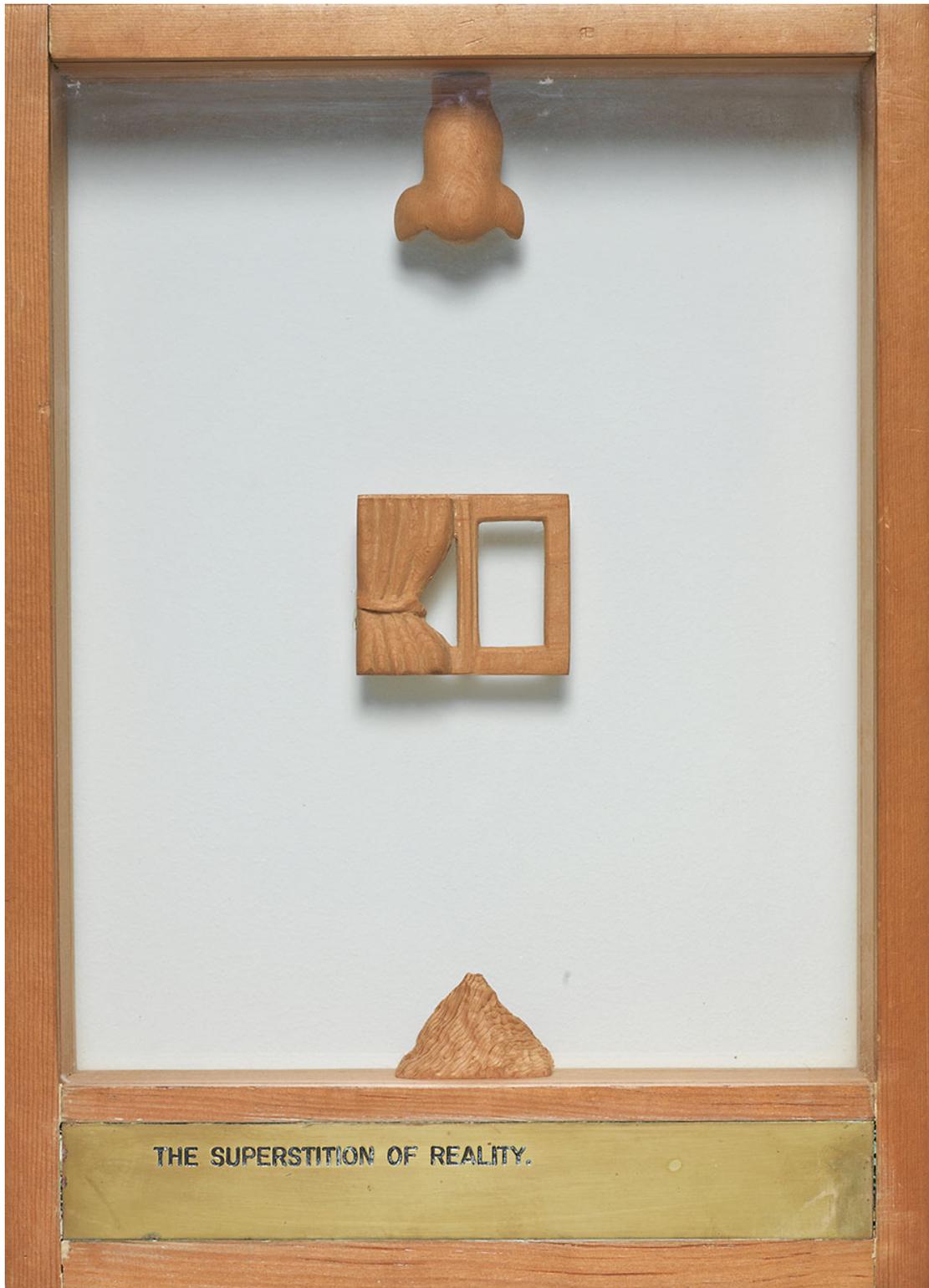


The Form Generating The Content, 1973-77. [More info](#) ►



**FRAGMENT OF A MOUNTAIN; PROJECTILE; OBJECT
RESEMBLING A STONE; PRE-COLUMBIAN LEFTOVER FOUND
IN N.Y., 1973; CONSTRUCTION ELEMENT; STONE.**

Fragment of a Mountain, 1976. [More info ►](#)



The Superstition of Reality, 1980. [More info ►](#)



Sentence Reflecting the Sentence that States the Reflection, 1975. [More info ►](#)

ATROCITIES

^{AA} In the 1980s, with the *Uruguayan Torture* series, you began to focus on the atrocities committed by the dictatorship in Uruguay. Ironically, these works are highly aesthetic. What prompted you to present such a painful subject in such an aesthetically pleasing manner? Did the contradiction bother you, or did you mobilize it as part of the overall reasoning of the work?

^{LC} Well, I really focused on the atrocities as soon as they started to happen, basically from 1969 onward. But I didn't know how to handle it in art. Starting in 1968, I had worked on prints portraying resisters who had been killed while fighting Latin American oppressive regimes. I reproduced first the names and then the images of their corpses. Che Guevara was among them. As it turned out, my retrospective in Casa de las Américas in Havana in 1983 was the first time the image of Che dead was exhibited publicly. Until then the slogan "Che Vive" [Che is alive] precluded the possibility of seeing those pictures. I later found out that there had been a lot of discussion about whether or not I should be allowed to show them. In the end, it was decided not only to let me do it, but also to introduce me to Che's father, a great guy with whom I became friends. Someone believed (very mistakenly) that he would be happy to see those pieces. The issue of torture was much more complex for me, however, because it went beyond just political sympathies and involved friends who had been victims. Living in the States, where nobody was paying attention to whatever might be happening in Uruguay, I decided to tackle the

issue in order to give it some visibility for the US public, which explains why the first approach to the prints is pleasant (etchings always have an appealing presence, no matter how crappy they may be) and why the texts are in English. The pleasing aesthetics are a candy wrapper to hold the attention of a public with a short attention span. Thus pleasantness was part of the strategy, not a contradiction. Neither straight photographs nor gory images would have worked. I tried to make things happen in the space between image and text (most of the images and the texts are trivial; it's when they are together that something happens). The space is occupied by the viewer and not by the work. I also tried to make the viewer travel through the roles of torturer, victim, and passive accomplice. The text issue was not easy because my English is not perfect; my feel of it is not totally on target. My wife, Selby, was an amazing help with this. She had the perfect touch and the perfect understanding. When I first showed the series at the Alternative Museum in New York, in 1984, the exhibition coincided with the moratorium week that honored the crisis in Central America. People may not have known the exact location of Uruguay, but at least they knew that it wasn't in Central America, and therefore the show was completely ignored.



Uruguayan Torture series, 1983–84. [More info ►](#)

^{AA} Perhaps ironically, by the late 1980s you were the official representative of Uruguay in the Venice Biennial [1988]. Did this pose difficulties for you? How did you address these contradictions?

^{LC} It was a much harder decision for me to make than may be apparent. Even during Uruguayan democracy, I had refused to participate in any government-sponsored activity. I had never shown in a Salon or been part of any official activity. When I participated in a biennial, I did so by direct invitation and as a Uruguayan artist, but never as an official designate. Practically the day after the end of the dictatorship, I received a call offering me a retrospective in the National Museum, and the opportunity to represent Uruguay in Venice. I said yes to the museum but asked for time to think about the Biennial. The issue to ponder was

whether or not I had the right to insist on my purity, or if I had to help reaffirm the shift into democracy at the expense of my purity. The question was even trickier given the fact that the new president by then was the same guy who had been the nearly dueling editor. He had also been a minister under the dictatorship, responsible for helping ignore the autonomy of the national university, and in general somebody I considered to be reactionary.

On top of that, his government was clearly a transition government approved by the military. So my decision was not an easy one, and I consulted with a huge number of friends. The final tipping advice came from Eduardo Galeano, with whom I had remained friends since the time we both worked for *Marcha* and who also ended up writing the introduction for the catalogue. I finally handled the problem by doing an installation that could be read in either of two ways—it didn't matter which. One had to do with how a political prisoner hallucinates about freedom, struggles to be free, but ultimately fails and remains jailed. The other was about the artist who hallucinates imagery in order to be original—that is, a mistaken interpretation of freedom—and stays imprisoned in the banality of art making.



They Worked Through The Night (detail from the *Uruguayan Torture* series), 1983–84.



He practiced every day.

9/15

W. S. 83

He Practiced Every Day (detail from the *Uruguayan Torture* series), 1983–84.



The tool pleased him -

9/15

W. O. Smith 83

The Tool Pleased Him (detail from the *Uruguayan Torture* series), 1983–84.

To what extent is *Memorial*, your 2009 work that rewrites the Montevideo telephone directory, an answer to the earlier highly aestheticized works that touched on this subject?

^{LC} It is not. Aesthetics for me is the area where decisions that refer to packaging belong and where I decide how to wrap my work according to its intentions and needs, the same way one chooses wrapping paper for a gift. I was interested in telephone directories because I saw them as complex books of knowledge. They contain people, geography, communication networks, mathematics, history, issues pertaining to nomenclature, power structures, and so on. It is information organized with the narrow intention of looking up people and addresses, but I was interested in looking for other orders and using them as the container of ultimate and all-encompassing knowledge. I was also intrigued by their impending anachronism and disappearance. I started dabbling with pages of the Manhattan phone book, rearranging addresses, moving friends and enemies, making wordplays with the names of people I don't like, and so on. At some point I showed the project to my youngest son, who is also an artist. His comment was: "It's fine, but very connected to your work of the seventies; why don't you politicize it?" So that led to the idea of *Memorial*. I opened space on the pages of the Montevideo directory to insert the names of the "disappeared" during the dictatorship. Even if one doesn't know the names beforehand, one can easily identify them because, unlike the others, they don't have an address and phone number. The point was that we might not call them, but they will keep calling us, forever. This became a sort of slogan for the exhibition of the piece.



Memorial, 2009. Installed at Alexander Grey Gallery, New York, 2012. [More info ►](#)

did in previous decades?

^{LC} I must confess that to some extent I live in an imaginary world. I still work for the public I grew up with. The problem is that by leaving my original environment and living in exile (even if it is an exile that caught up with me after I left), that public stopped existing in real life. Those people had their own evolution, one quite different from my evolution in a different setting. Therefore, that presumed public of mine exists only in my memory and the real public became increasingly distant from me. I could have chosen to assimilate into the public that surrounds me in the United States, but for many reasons I elected not to. This doesn't mean that I do narrowly parochial art—I obviously don't. But it means that I look at things with a very particular perspective, that of a Latin American leftist of the 1950s, and the more remote my audience is from the tacit understandings that go along with that perspective, the less complete empathy is possible. Hopefully, there are some links between what I do and what is received, but I believe that living in exile breaks many of the fibers in a fiberoptics line of communication. Fortunately, I try to avoid jargon and obscure references that would block communication in a more comprehensive way. I don't believe that art is a universal language; I think it is neighborhood-oriented, that one way or another it ends up being a dialect, and when the neighborhood stops existing we have a problem. The problems one tackles may have some broader meaning, some potential for common understanding, but the solutions one comes up with tend to have a local accent, sometimes intelligible to others, but with a loss of nuances.

THE PEDAGOGICAL FUNCTION OF ART

^{AA} Along with being an artist, you have also taught for many years at a public university, curated a steady stream of exhibitions, and written and published extensively. What role do these functions play in your conception of artistic practice? Do you think there is a relationship between your teaching, writing, and curating on the one hand, and your production and exhibition of art on the other?

^{LC} I like to think of them as the same activity taking shape in different media. Again, different problems require different formats. I believe that any communication is by nature pedagogical—one tries to persuade one way or another—so I don't see any particular difference between what is considered art and what is considered classroom activity. I can make the same case for writing and curating. And all activities should be creative and help expand knowledge. So a noncreative curator or teacher is a waste of time, and a nonpedagogical artist tends to deal with self-indulgence and self-therapy and therefore isn't very useful either. I believe in empowerment. This means that the mission of a good teacher or a good artist is to help society to make them unnecessary, because those who are presently consumers of education or of art should be equipped to learn or create on their own, without intermediaries. Pedagogy for me, in that sense, is not a training device but an enabling tool, a way of helping viewers reach certain conclusions, and ultimately helping people access creation on their own without my assistance.

^{AA} Give me a sense of some of the ways that you enable people to reach their own conclusions? How does that work?

^{LC} In art, it's probably a matter of controlled ambiguity—trying to avoid declarative statements either in narrative message or in form, and leaving as much room for generating processes in the viewer without losing the point. The ambiguity is controlled in the sense of avoiding those associations that one doesn't want to happen. In essence, it is about conveying an interesting problem for further research, and even if the piece is a solution to it, it still should convey the problem it solved and not allow the solution to stand on its own and in isolation. [Piet] Mondrian's work answered his preoccupation with a theosophical order of the universe, but most people don't know that and take his Neoplastic paintings as a sign of self-enclosed pictorial order. The program that generated the work is left out of the equation. The paintings therefore become a nice, sophisticated decoration, or generate speculations about minimal compositions. These are issues of lesser complexity, and in that sense Mondrian failed as a pedagogue because he did not control the ambiguity (which, between you and me, might have been a good thing). That is also why at some point, L'Oréal was able to appropriate the aesthetic to decorate their shampoo line. But it is there that personal musings set themselves apart from communicative and pedagogical intent.

^{AA} So do you consider art to be a primarily pedagogical tool?

^{LC} In a pedantic and arrogant way I want to change the world. Being a realist in these matters, I'm aware that it is rather unlikely that I will change the world. So what is left for me to do is to give hints about things that are obstacles to those changes, and more hints

about how I would like the world to be. It so happens that for reasons discussed earlier I ended up being trained as an artist. Following my more humble vision of possible consequence, or my realism, I try to put my art at the service of that cause, and that is what makes me view my art making as a pedagogical manifestation. I'm not doing art to satisfy myself but to achieve things that pertain to others. If I were a religious nut, I would probably be a preacher. Art, at least the way I do it, is less obnoxious. So, yes, I consider art to be primarily a pedagogical tool.

^{AA} Where does that idea come from?

^{LC} The idea probably comes from my anarchist education. It determined my ethical analysis of the distribution of power and my instinctual rebellion against abuse of power and unequal distribution of power. This causes me to be critical of certain systems of order and to look for alternative orders. Art for me is the area in which one can speculate about those alternative orders. The sharing of the possibility of alternative orders and their critical evaluation is that important pedagogical act.

^{AA} What is the role of the observer or spectator in this process?

^{LC} The problem with the words *observer* and *spectator* is that they imply passivity. Art should activate people, or at least make them aware that activity, not passivity, is the natural state. The observer should therefore assume responsibility for the ensuing actions. At this point in our conversation, I feel that my recent piece *The Assignment Book* [2011] comes closest to what I am talking about. The space started to look like a conventional contemporary art

exhibition; even worse, it actually proposed assignments in the format of authoritarian instructions. Then the “observer” took over by plastering comments all over, sometimes even vandalizing a piece, and generally destroying the sanctity of the neat museography with both serious and mocking comments that brought a life into the space that my work never would have been able to generate on its own. In other words, it is the dialogue that made the piece, instead of the traditional artist’s monologue.



The Assignment Book, 2011. Assignment #2: This is a poetic statement. Identify the elements that construct the poem. [More info ►](#)

^{AA} But how, then, do you ensure that the dialogue remains at a high, or at least a serious, level? Aren't you concerned that it might begin to hover near the lowest common denominator?

^{LC} I can't ensure it, just as you can't prevent any kind of disruption from messing up your plans. I can set the conditions for a higher and more serious level of exchange, but I cannot guarantee it. In the first place, my high level may be (or always is) somebody else's level of banality. In other words, my high standard only signifies the height I'm able to reach, which is always very limited and admired only by some while being despised by others. So it's not about keeping the discourse up to my standard, but about creating the conditions for the common denominator to go up and not down. In *The Assignment Book*, some of the comments were much more sophisticated than the assignment that prompted them, and some were idiotic or just rebellious. I think each subsequent public will perceive the difference and try to raise the average and not lower it, maybe even humble the disruption. I could remove the "bad" contributions, exercise a self-granted authority, but then the total would reflect me and not the contributors. The piece is not about me; I just kicked the first ball. If the common denominator collapses below any interest, it means that I failed in the design of the rules of the game, and that next time I have to try harder or to declare artistic and pedagogical bankruptcy.

I really believe that art is a form of social service, and this belief makes me explore the pedagogical function of art in the broadest way possible. It is this point of view that, for me, makes the thought behind art more important than the object. The latter's role is equivalent to an answer to a question that the observer must figure out. That question had better be interesting and have consequences that go beyond just a circular relation with the

object. It should help make connections that were not previously apparent, and it should query the orderly systems developed by others. Otherwise, the question does not help to shape and improve culture, and to free people from imposed conventionalism. That is why I believe that “art thinking” should be part of any thinking, any educational process.



The Assignment Book, 2011. Assignment #9: This box organizes the universe into two spaces. Discuss what could make the inside more appealing than the outside.

[More info ►](#)



The Assignment Book, 2011. Assignment #6: Find an unnamed object and suggest a proper name for it. [More info ►](#)

^{AA} Basically, then, what I'm hearing you say is that there is nothing extraordinary about making art. In fact, you have suggested that humans are inherently creative and thus artists by nature. But what if someone is not an artist, or at least does not perceive him- or herself to be an artist? Does this mean that they are fundamentally repressed, alienated from their full potential? And if so, isn't that point of view a bit condescending, especially given that it comes from someone who is a practicing artist?

^{LC} I would probably say yes to all of that. I don't think there is anything extraordinary about making art, just as there is nothing

extraordinary about making shoes. There is something extraordinary about being Leonardo [da Vinci] or [Salvatore] Ferragamo, but that is not related to their making art or shoes; rather, it's about their relative placement among other artists and shoemakers. And when you decide that placement, you are using value criteria derived from competitiveness and museum thinking, which tend to be intimidating to those who don't qualify and therefore they retreat into the repression and alienation you mention. In terms of the market (in the broadest sense of the word), that is probably good because it limits art pollution. In terms of the shaping of culture, it is a disaster because it downgrades and inhibits the creative act and the speculation about alternative orders that save us from zombieism. And yes, it is condescending, because as a practicing artist I'm using my freedom on a higher level than those who are not artists. It is as condescending as with any teacher who feels that he or she has something to give to the students. That is why the terms *teacher* and *artist* are so problematic. They reflect an ideology that pits those who have against those who don't have, instead of an ideology of collective enablement where it is irrelevant who has more and who has less. It's interesting that the terms of *haves* and *have-nots* refer mostly to quantitative issues of income and property, and not to things like wisdom.

^{AA} Are you suggesting that humans are essentially intelligent, that they are all endowed with the same level of intelligence, but that some have the privilege to develop and refine that intelligence while others do not?

^{LC} To some extent I do believe that, although art decisions and intelligence decisions are not the same thing. I do assume that as human beings we have intelligence. In regard to everyone being

equally intelligent, no, I don't believe that. But I wouldn't know how to measure the inequality in an objective form. I can solidly claim that many people I know are morons, but that is a subjective, ad hominem evaluation, often coupled with a much simpler finding that is based on the fact that I just don't like them. From an ethical point of view, I have to presume that everybody is intelligent, roughly equal in intelligence to everybody else, and that some people did not have the correct education to fully use that intelligence. If I didn't believe that and if I didn't try to unlock that intelligence, no matter how hidden it is, I would condemn myself to being a lousy educator from the get-go.

ART, POLITICS AND ETHICS

^{AA} You seem to believe that there is a lot of possibility for new political imaginings when the boundaries between art and politics are dissolved. What types of energies do you think are released when politics and aesthetic creativity are put in direct dialogue?

^{LC} More than a dialogue, I believe in their integration. Art should be aware of its political impact and refine itself to make the best of it. When that issue is left unexamined and art trusts its autonomy, it becomes an irresponsible act. I may choose an apolitical stand, but I have to be aware that this constitutes a political choice. On the other side, good politics have to be creative, empower, and generate knowledge, in the same way that art should. Otherwise, politics remain shallow gambits with the sole mission of gaining or perpetuating power. All the references for traditional politics are literary and literal, as much on the right as on the left. That is, for me, an incomprehensible limitation in the use of available choices. I am fascinated by the figure of Antanas Mockus, the former mayor of Bogotá, who seems to be the only elected official ever to have had an inkling of this problem.¹⁵

^{AA} Do you think there might be any danger in such a conflation of art and politics? Might something crucial be lost in the process?

^{LC} I don't think it is more dangerous than any other conflation when done irresponsibly. Art may become stupid pamphleteering, and we have many examples of that. And politics may become

ritualized to create totalitarian alienation, and we also have plenty of illustrations for that. In either case, you lose the ability of empowering and of expanding knowledge. Done right, however, the conflation increases the efficiency for achieving both.

^{AA} You mentioned earlier that every work has to have an “ah-ha!” dimension. But looking back over your career, there seems to have been an “ah-ha!” moment in your overall artistic development too, a moment, sometime around the mid-1960s, when all of a sudden you realized that you had figured out the structure of your work. Do you think your more recent work, that of the past decade or so, is still in the mold of that transitional moment?

^{LC} Well, if the shift in the mid-1960s was toward what we earlier discussed as the model of the game, today I think more in terms of problems than games. And yet, I don’t think this was a break as much as it was an evolution. Maybe there are big ah-has and small ah-has. I have to think about that.

^{AA} When did your increased interest in problems begin?

^{LC} About ten years ago.

^{AA} In other words, just around the turn of the new century?

^{LC} Yes, I think that’s about right, but it’s not that clear. Of course, there were earlier instances of these interests that have recently become more dominant, and some of the earlier interests continue today. For example, I’m not sure if one can discuss the *Torture* series purely as a game or a problem. I was of course interested, from the first moment the dictatorship began in Uruguay, in exploring that

political situation in my art.¹⁶ I've never been a believer that artists can separate their work from their social or political context or beliefs. Unlike someone such as [Claude] Lévi-Strauss, who apparently refused to declare an opinion about the Vietnam War because he felt that politics were outside of his field of expertise, I don't believe that such a division is justifiable. Whether one is uninformed or ill-informed about a current situation, it is still a condition with an effect on one's thought process.

Politics are a fundamental part of my being. And yet, ethics are the main issue. Politics establish the strategies with which to implement the ethics. Ethics are primary. From this perspective, my art is my way of implementing my politics. That is to say that I use art as an instrument with which to implement the ethics. But, prior to reaching the conclusion that everything I did was political, it was clear that I was not yet able to deal with more specific political problems such as how to resist a dictatorship or how to denounce torture. It took me a while to figure out that a declarative act in and of itself was insufficient—that evocation was much more powerful than declaration. This meant that I'd have to create stimuli that would allow the viewer to reach his or her own conclusions. These were, admittedly, loaded stimuli, and therefore somewhat manipulative. This all came together in the *Torture* series. The work employs trivial images and statements, but these are carefully calibrated. So is that a game or a problem? I don't know. That's why I think the shift from game to problem takes place there. This was a much more focused and possessed work that was really no longer in the structure of a game, but in the mode of a problem, complete with the best solution I could come up with. This is the mode of thinking I'm currently using to determine artworks. At

the moment, I'm working on a re-reading of a book by Umberto Eco.



Clockwise: *Measuring Helped Him Appropriate the Space*; *The Coffee Was Cold*; *He Worked with Forbidden Symbols*; *The Weight Drove His Pulse Into the Wall* (from the *Uruguayan Torture* series), 1983–84. [More info](#) ►

AA Which book?

LC *Cinque scritti morali* [*Five Moral Pieces*]. I'm not sure if it has been translated into English. It consists of five essays on ethics. It was

published in Italy some years ago. I picked it, in part, because I respect Eco, although these are not very great essays. They are newspaper articles he wrote on ethical issues. Eco's *Open Work* [published as *Opera aperta* in 1962] was very important for me. He's an interesting character. I think he's not a very good novelist, but a good essayist. In any case, the book on ethics is very small. That's why I picked it. It coincided with my reading an article about time in the journal *Scientific American*. The author of the article, Craig Callender, had a throw-away line that struck me. He said that the way we deal with time scientifically is in a past-to-future narrative; the throw-away line was that if we would read time from left to right instead, the laws of physics would be "very unwieldy."¹⁷ That really struck me, though the author didn't elaborate on it in any way. But it led me to the problem of investigating what happens if I take a book and start reading the time sequence transversally. The size of Eco's book was good for what I was seeking to explore. I took the first column of letters from the first page, and next to that put the first column of letters from the second page, and then the first column from the third page, and so on through the entire book. And I had all of those columns make page one of my book. Page two consisted of all of the second columns in Eco's book. And so on. In the end, the text in my book looks like scrambled stuff. The project reminded me of some works by Jiří Kolář that I like a lot. Today, the cover of the book consists of my name, in smaller type than that of Eco's on the original cover. Underneath my name it says: "as read by Jiří Kolář" and "according to Callender." That's the piece. Now, there's no major game behind that except for duration of time, or an order of time. It won't generate other pieces. Therefore, rather than being a game, it's more of a problem that I chose to solve in a particular way.

^{AA} That idea of adding risk to language, adding chance to language, which seems to be what you're describing, sounds very Mallarméan to me.

^{LC} It's not chance. It's actually a matter of changing the time structure. The game, if there in fact is one in play, consists of looking for an alternative order. This, I think, is one of the missions of art, and of education, and that's why I merge both.

^{AA} Yes, but one could also see it as an anarchistic way of disrupting the existing order, and suggesting the possibility of other orders.

^{LC} Well, you seem to imply that anarchism seeks to destroy order for the sake of destroying order. But that's not what anarchism is, or not all anarchism is like that. I mean, the type of anarchy that I embrace takes an ethical stance in which one deals with the distribution of power, making it an equal distribution. In order to make an equal distribution of power one has to challenge the existing order and search for a new one.

^{AA} So you mean the anarchism of [Pyotr Alexeyevich] Kropotkin instead of [Mikhail] Bakunin?

^{LC} Yes, in the sense of Kropotkin's emphasis on the importance of need rather than investment of labor as grounds for being supported by the community. Kropotkin emphasized the importance of communal cooperation and mutual aid. Bakunin was more of an organizer. But it is also clear to me that Kropotkin wouldn't have existed without Bakunin's foundation. So I would

say that ultimately I respect both of them, but am more sympathetic to Kropotkin.

^{AA} Is that something that has interested you for a long time?

^{LC} Yes, it has interested me since I was seventeen years old. I subsequently turned more to Martin Buber and Herbert Read. But in all these cases, anarchism serves as a tool with which to construct society, not to destroy it.

^{AA} I understand, but I wasn't really speaking so much about destroying society as challenging the order of things, the dominant *doxa*.

^{LC} Right, but that order was created by certain people. It was an exercise of power. So it's important to understand why that order was created in the first place. What effects does that order have? This isn't something we always know. But we should, because even if we accept a certain order, we should be accepting it knowingly, and because it's constructive and not because it functions as dogma.

^{AA} What problems are you presently investigating? What are you working on at the moment?

^{LC} Well, I'm finishing the Eco book that I just described, and then perhaps I'll stop.

^{AA} Stop to do what?

^{LC} To play chess.

^{AA} So Duchamp was that important for you?

^{LC} Well, from what I know he was a social butterfly and not very endearing... and I was only trying to make a joke.

^{AA} No, I mean Duchamp's gambit—was it that important for you?

^{LC} His gambit? Well, I liked Magritte better. Magritte was more politicized than Duchamp, and more ethical. But whether or not I like Duchamp is not the point. I think that, socially speaking, education is much more effective than art, than the production of art.

^{AA} Unless the production and reception of art can be seen as educational...

^{LC} Yes, and it is, but the way it is presented today it has a reduced impact. Changing school systems has a bigger impact.

^{AA} So what then do you think the relationship is between the museum viewer and the works on display?

^{LC} Oh, it's a formal relationship.

^{AA} A formal relationship? Do you mean in terms of producing pleasure?

^{LC} Yeah, you like the art, or you don't like the art. I mean, it's not that rigid, but one is always stopped by the packaging of what one is seeing, and by how the packages are presented. It is very rare for one to delve into a problem that's generated by an object and then to follow that problem to its logical conclusion before engaging with a new problem. That's the real part of education that the museums tend not to address. If they did, they wouldn't have the

need for an education department that operates separately from the curatorial department. The two would be one. Art would be educational.

^{AA} Do you believe there's any relationship between your production of a type of art that investigates problems and the increased visibility of your work in the contemporary art world? Do you think there's something that resonates with the context of some developments in the art world over the last twenty-five years that overlaps with your turn toward an investigation of problems?

^{LC} No, I think it's an accident. I'm thankful that my work's more visible than it used to be, but that's a biographical accident that I don't consider very interesting. My work was just as relevant in the 1960s, so it should have been just as visible then. In fact, that was a time when I was actually interested in having a greater visibility, and in being more present in the overall conversation. But as a foreigner from Uruguay living in northern New Jersey, I didn't have access to major galleries, so the period just passed by. That I'm picked up now is very nice from a practical point of view, but not of much relevance.

15. Antanas Mockus was the mayor of Bogotá from 1995 to 2003. Prior to that, he was the president of the National University of Colombia. His resignation followed a confrontation with students that ended with him mooning them. As mayor of Bogotá he hired 420 mimes to teach the public not to jaywalk, and introduced a number of other pedagogical initiatives that greatly improved the quality of life in the city. ←

16. The dictatorship in Uruguay started de facto in 1969 and legally (by dissolution of the Parliament by the army) in 1973. It became closely allied with the dictatorial regimes of Brazil, Argentina, Chile, and Paraguay, all of which, under the US-sponsored Operation Condor, exchanged political prisoners across the borders for torture and execution. In the 1980s, the United States started to withdraw support of the military regimes in the continent. A deal was

struck between the army and the traditional political parties in 1984, securing democratic elections with army-approved candidates. ↩

17. Craig Callender, "Is Time an Illusion?," *Scientific American*, June 2010, 60. ↩

LATIN AMERICAN MODERNISM(S)

^{AA} Much of your writing seeks to create a space for art from Latin America. To what extent do you think the nature of Latin American art is fundamentally different from that of art from other geopolitical areas? Is there something typically characteristic about Latin American art in the twentieth century?

^{LC} Well, Latin America is the platform on which I stand and that influences my view of things. There was a late nineteenth-century Argentine anthropologist, Florencio Ameghino, who claimed that in their very early evolutionary stages, humans started to stand up in the flatness of the South American pampas, prompted by their wish to see what was behind the horizon. I had an addendum to that theory and claimed that their immediate next step was to invent the kitchen stool. So my horizon is set, and although I try to expand it, it's still drawn around a particular center that I'm not willing to give up regardless of where I am physically living. All this is to say that I'm concerned less with publicizing Latin American art to non-Latin Americans than with refining a Latin American view of art in general. This helps to question many things that we tend to take for granted because we are told to take them for granted (for example, the formalist approach to art during the twentieth century), but also to separate what is useful for our audience from what is defined as useful for a homogenized international market. The assertion in that market of Latin American art as a discrete manifestation is only a by-product of that, and not a very important one. The issue is not about raising

the prices of Latin American art in international auctions, it's about establishing the awareness of a multiplicity of references and canons when encountering art, helping to do away with the arrogance that tries to deny that.

^{AA} But to what extent do you think it makes sense to speak about a Latin American “modernism” when the very concept of modernism seems to be so fundamentally foreign to—or at least out of step with—Latin American social and historical conditions?

^{LC} Once the drive for independence based on the nation-state format started, modernism became unavoidable. In the nineteenth century this process meant entering a competition with the other nation-states. The competition took many forms, the belief in industrialization and the accumulation of capital among them. Culturally, it meant following the criteria of admired centers: first Paris, then New York, and now who knows. In that race, partially toward a certain international status, you find understandings, misunderstandings, and local contributions and distortions. That salad is “Latin American modernism.” It is not European modernism or US modernism, precisely because of the points you make. But those patterns are pushed mostly by a middle and ruling class that in itself is already somewhat separate from the social and historical conditions of the majority of the population and finds itself in an odd import-export situation (more import than export), which gives that modernism a different taste. Is modernism the right word for this? I don't know. We use a lot of imported words and try to fit into them. That is one of the reasons I don't like the term Conceptual art for the Latin American art that might fit

formally into the category but that follows very different imperatives.



A Museum is a School, site-specific installation (text), El Museo del Barrio, New York, 2011. [More info ►](#)



El museo es una escuela [*The Museum is a School*], site-specific installation (text), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 2012. [More info ►](#)

^{AA} What are some of these imperatives? Can you be more specific?

^{LC} Between the 1960s and the 1980s, the continent was in crisis. Most Latin American countries were ruled by dictators, the economy was in ruins, the IMF [International Monetary Fund] tried to superimpose its own models, and the United States promoted dependency. The imperative was to find a language that might help develop resistance and sanity without getting lost in byzantine discussions about formal issues. I think that was a pretty interesting situation.

^{AA} Do you think there is still something distinctive about Latin

America in the twenty-first century?

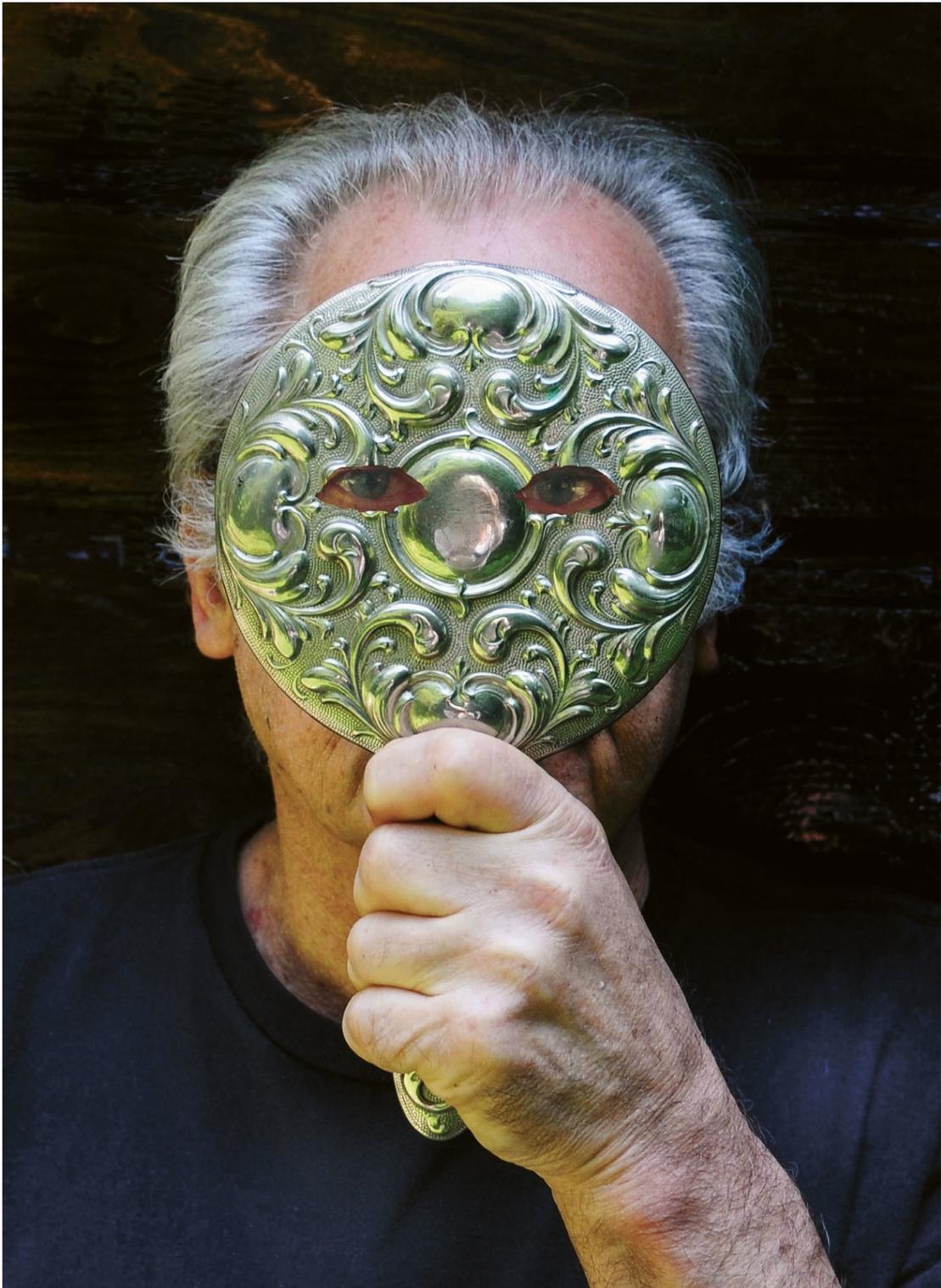
^{LC} I don't think I'm qualified to make very erudite affirmations about that. I once wrote that Latin America was a conceptualist artistic construct. In the nineteenth century, it was a visionary dream pulled in the direction of unified independence by Simón Bolívar and his colleagues on the one hand and in the direction of unified submission by the United States on the other. The nation-state epidemic impeded Bolívar's dream. George W. Bush's distraction with Iraq and the United States' subsequent dropping out of hegemonic predominance opened a new breathing space for Latin America. Bush may very well be seen as another liberator of Latin America, by default. As a consequence, Latin America presently seems to be recovering somewhat both economically and socially. But I don't know how long that will last and how it will develop. It is probably safer to talk about periphery and center as long as the flow of information continues to be unidirectional. Under these circumstances, I think it is important to cement the awareness of that flow, to equip our audiences to create antibodies, and to make the flow bi- or multidirectional. I'm aware that geography is losing its role and that what I call "infography" is taking its place instead. That means that new clusters of audiences—groups formed by interests and needs—may take over the role of territorial neighborhoods. What effect this shift may have on what we know as Latin America, I don't know. But I think that people living on the same block or in the same village will still have their own set of understandings when they communicate—that one way or another there always will be "distinctions" that help to glue communities in a more organic way than by nation-state border lines. Though it may sound utopian, it is not totally impossible that this communal

sense will grow organically to occupy what we know as Latin America.

^{AA} But isn't this an overly relativist model of a Latin American community, with points of view differing from block to block, village to village? Are there not important concerns that all of these people might share, even in a moment of what you call infography? To a certain extent, the question relates back to another question, which is: What do we mean by "Latin America," or by a "Latin American point of view"? Is it a geopolitical category, or a cultural one? And if it's a cultural phenomenon, then how would we define the characteristics of a Latin American modernism, or, better put, a spectrum of Latin American modernisms?

^{LC} In certain ways, Latin America is an island, a very big one. It doesn't matter that the northern part is not water but a wall instead. So there is some island mentality that unifies things. Language helps (I like to tell Brazilians that they speak a corrupted Spanish), and there is a fairly strong common thread connecting the intellectual middle class, that is, the segment of population that informs the making of art. So, as an art maker, I would say that it is both a geopolitical and a cultural category; modernism in Latin America was probably shaped more by [Nicaraguan poet] Rubén Darío than by [Édouard] Manet. Painters and sculptors who went to study in Florence and Paris at the end of the nineteenth and early twentieth centuries did so in backward academies and rarely associated with cutting-edge artists. The "modern art" associations started to happen between the World Wars and later. Once those associations happened, their works started to address their localities more than a global hegemonic demand. Certainly, there was always the wish to have recognition in the central markets, but the

prevalent recognition was that the true public was the local bourgeoisie. Even the populist and/or indigenous artists relied on the local bourgeoisie. Any international success translated into local fame. All this in itself is already a glue leading to an identity separate from a central identity. Even if formally some of my work might be seen as being closer to LeWitt, Arakawa, or Broodthaers, I feel more connected with Jacoby, the *Tucumán arde* artists, Torres-García, the old Orozco [José Clemente Orozco], and maybe (God forbid) even Botero. I agree that whatever common background we may have is slowly losing importance on an anecdotal level. I agree that many of the concerns are slowly merging into broader Southern Hemisphere concerns. And, as I said, infography is reorganizing us into communities of interests and shifting the concepts about locality. But we still have a kind of “dialect” that connects Latin Americans. Maybe it’s a dialect privy to Latin Americans of my generation, but I don’t believe it is. I firmly believe that most art in Latin America is not completely understood if one doesn’t take into consideration politics, poetry, and pedagogy. Unlike what happened in the cultural centers, the visual arts in Latin America did not develop into a totally autonomous field, even if formally it may sometimes look as though they did. That leads to different assumptions and communications. This, at least, is the way I like to think, and I tend to work within those parameters too.





INTRODUCCIÓN

La obra de Luis Camnitzer ha formado parte de la Colección Patricia Phelps de Cisneros desde 1995 y, en lo personal, conozco y admiro profundamente a este extraordinario artista desde hace mucho. Por invitación del director de la CPPC, Gabriel Pérez-Barreiro, Camnitzer ejerció como consejero pedagógico para nuestro programa de arte en la educación entre 2009 y 2013, tiempo durante el cual mi aprecio por él no hizo más que crecer. Camnitzer considera que su polifacética práctica artística encuentra sus raíces en la pedagogía y la conciencia social, y bajo su dirección un programa que en la CPPC habíamos concebido como “arte en la educación” se transformó en una misión de “arte como educación”. En su opinión, el arte coincide con la ética de la responsabilidad social, y como artista / educador nunca ha estado interesado en identificar o mostrar las respuestas “correctas”, sino en descubrir las mejores preguntas y, a través de ellas, estimular la creatividad de otros.

En *Luis Camnitzer in Conversation with / en conversación con Alexander Alberro*, podemos apreciar los alcances de las inquietudes de Luis Camnitzer. Su práctica conceptual abarca la creación de objetos, la escritura, la enseñanza y la curaduría, respondiendo a su visión del trabajo artístico como la formulación de problemas que deben ser resueltos a través de cualquier medio que se adapte a las preguntas y preocupaciones en cuestión. Camnitzer cree que, para ser efectivas, las obras deben plantear provocaciones –en lugar de conclusiones– que permitan a las personas hacer sus propios descubrimientos. Camnitzer recuerda haberse encontrado por primera vez con esta idea en una serie de inspiradoras conferencias que dictó el artista Jorge Oteiza cuando

estuvo en Montevideo. El énfasis de Oteiza en la problematización impulsó a Camnitzer a repensar el diseño curricular de la escuela de arte en Montevideo, donde, como describe a Alberro, podía constatar lo que estaba “descaradamente mal”.

En una colección de obras de arte, uno necesariamente se concentra en objetos de arte. Los objetos, sin embargo, son solo una evidencia parcial, un tipo de artefacto dentro de una vida creativa, y esto es especialmente válido para un artista como Luis Camnitzer. Afortunadamente, al momento de producir este libro –el octavo volumen de nuestra serie bilingüe *Conversations / Conversaciones*, donde reunimos a un influyente artista contemporáneo de Latinoamérica con un historiador, curador o crítico, contamos tanto con una plataforma impresa como con una digital, desde las cuales podemos presentar de manera más ágil la envergadura de las impresionantes contribuciones de Camnitzer al arte, la cultura y la sociedad.

Son muchas las personas que estuvieron involucradas en esta publicación, pero como siempre, nuestra afectuosa gratitud ciertamente va dirigida en primer lugar al artista. Las ideas y el trabajo de Luis Camnitzer han inspirado el prolongado y reflexivo discurso, registrado con dinamismo y claridad en esta conversación con Alexander Alberro. La profunda erudición de Alberro, y su apreciación de los matices y significaciones de la obra de Camnitzer, nos ofrecen un conocimiento más profundo de su producción artística y la ética que la rige, y agradezco tanto al artista como a su interlocutor por su fructífera colaboración en este proyecto. Gabriel Pérez-Barreiro ha escrito una fascinante introducción a este volumen, y extendiendo mi reconocimiento a él y a su equipo en la CPPC quienes hábilmente supervisaron la producción de este volumen de la serie *Conversations / Conversaciones*. La galería Alexander Gray Associates brindó un apoyo extraordinario en la búsqueda de material, y quedo en deuda con su Directora, Ursula Dávila-Villa, y con Kristen Newman, su archivista, por su vital ayuda.

Como siempre, debo agradecer sinceramente a mi marido, Gustavo Cisneros, por su apoyo constante y comprometido y por su entusiasmo en todos los proyectos de la CPPC; y también a mi hija, Adriana Cisneros de Griffin, por llevar la visión de la colección hacia el futuro.

Patricia Phelps de Cisneros

CINISMO ÉTICO

Al inicio de la conversación entre Luis Camnitzer y Alexander Alberro, el artista inmediatamente descarta que el relato de su vida sea relevante en su obra o que pueda contribuir a una mejor comprensión de sus ideas: “En verdad no creo en las biografías”¹. A pesar de su resistencia, los elementos biográficos dados a conocer aquí son a la vez significativos e ilustrativos, brindando la primera descripción crítica que Camnitzer hace de su formación y evolución, al tiempo que ofrece una fascinante imagen del Uruguay de posguerra. Pese a esta renuencia a tomar parte en discusiones sobre arte enmarcadas biográficamente (las cuales rechaza luego como “auto-terapia [y] auto-indulgencia . . . que carece completamente de interés”), estos recuerdos de sus entornos físicos e intelectuales son vitales para entender su desarrollo como artista. La resistencia de Camnitzer a la biografía también puede relacionarse con una oposición igualmente fuerte al formalismo; es decir, objetar la noción de que el arte, con su propio conjunto de reglas implícitas y normas universales, sea una actividad desconectada del resto de la vida.

Dentro de esta prolongada discusión y, más importante, en la obra de Camnitzer, los pares binarios como abstracción / figuración, universalismo / realismo social, forma / contenido, etcétera, han demostrado –de nuevo– estar obsoletos. Cuando habla, por ejemplo, de la desmesurada impronta artística de Leon Golub con respecto a problemas políticos, Camnitzer se aferra a la idea de que la vida cotidiana proporciona material suficiente para un arte potente y socialmente responsable, cuando es presentado adecuadamente. A partir de artistas como Golub, Camnitzer desecha la narrativa y las acciones ostentosas y gestuales. Mientras Golub trabajaba con imágenes de

medios masivos de comunicación, aumentando su escala, tanto en formato como en contenido, para expresar su indignación, Camnitzer opta por recontextualizar la información para poner de manifiesto las relaciones de poder tras una escena en particular. Este acercamiento une su interés por el pensamiento crítico con su temprana fascinación por el Surrealismo como estrategia para desplazar expectativas. Esto se evidencia cuando comparamos las respuestas de Golub y Camnitzer a la Guerra de Vietnam, ante la cual asumieron posturas políticas afines, pero aplicaron maniobras artísticas muy diferentes. Las pinturas de Golub sobre Vietnam transforman detalles espantosos de la tortura y el sufrimiento en descripciones casi heroicas del dolor y el martirio. En contraste, el grabado de Camnitzer *April 1970* [*Abril 1970*], de la serie de 1984 *Agent Orange* [*Agente Naranja*], muestra la cruda imagen de un recorte de diario de la insignia de la Primera División del Ejército de Estados Unidos, dibujada con excavadoras sobre 2,5 km de selva vietnamita. Camnitzer yuxtapone a esto una imagen del *Spiral Jetty* [*Rompeolas espiral*] de Robert Smithson, aludiendo al hecho de que ambas operaciones son similares en escala, ejecutadas de manera semejante y en el mismo mes; no obstante, mientras una es un ejemplo de *Land Art*, la otra no. La obra de Camnitzer no denuncia explícitamente, ni tampoco identifica héroes o villanos; aun así, condena implícitamente un sistema artístico que da la espalda a las realidades políticas de la época, o más precisamente, desconoce que un sistema determinado permita que estas dos operaciones existan en esferas aparentemente desconectadas: arte y política.



Leon Golub, *Mercenaries I* [*Mercenarios I*], 1976 [Más ►](#)



April 1970 from *Agent Orange* series [*Abril de 1970 de la serie Agent Orange*], 1984. [Más ►](#)

El vínculo puntual que Camnitzer establece entre política y arte conceptual (o, como él prefiere llamarlo, Conceptualismo) brinda la estructura necesaria para un análisis más sistemático –incluso científico– de una situación que no posee el drama figurativo de Golub ni el formalismo de Joseph Albers. Camnitzer es igualmente crítico con respecto a la historia del arte conceptual estadounidense y, en particular, con el trabajo tautológico que encontramos en los primeros años de Robert Morris o Joseph Kosuth, el cual califica como políticamente *naif*

y formalista. Camnitzer lleva esta división aún más lejos, caracterizando finalmente el aporte de América Latina al arte conceptual como una contribución política, en oposición binaria al modelo apolítico y en última instancia banal del arte producido en Europa y Estados Unidos. Tan pulcra como simplista, esta visión subraya la profunda afinidad de Camnitzer por las implicaciones sociales de la práctica artística, así como su rechazo al arte por el arte. Inclusive, llegó a incorporar acciones guerrilleras del grupo Tupamaro de Uruguay en su modelo pre-conceptualista, admirando la atención que otorgaban a la naturaleza simbólica en algunas de sus propuestas². La historia del Conceptualismo de Camnitzer comienza con Simón Rodríguez en la Venezuela de principios del siglo XIX, y cubre desde los Tupamaros en los años sesenta hasta el *New York Times* de hoy (para él, una fuente constante de yuxtaposiciones inquietantes y extrañas que continúa coleccionando en una serie de divertidos e ilustrativos álbumes).

THE NEW YORK TIMES INTERNATIONAL WEDNESDAY, OCTOBER 18, 1995

After Court Fight, Norway to Extradite Woman in '77 Hijacking

Ms. Andrawes, now 42, denied little of what prosecutors say about her. "I always wanted to become a nun," said Ms. Andrawes, a Maronite Catholic from Lebanon. "Instead, I became a terrorist."

THE NEW YORK TIMES, MONDAY, JANUARY 3, 2005

Markets & Investing

Drubbing of the Dollar: Dangerous or Therapeutic?

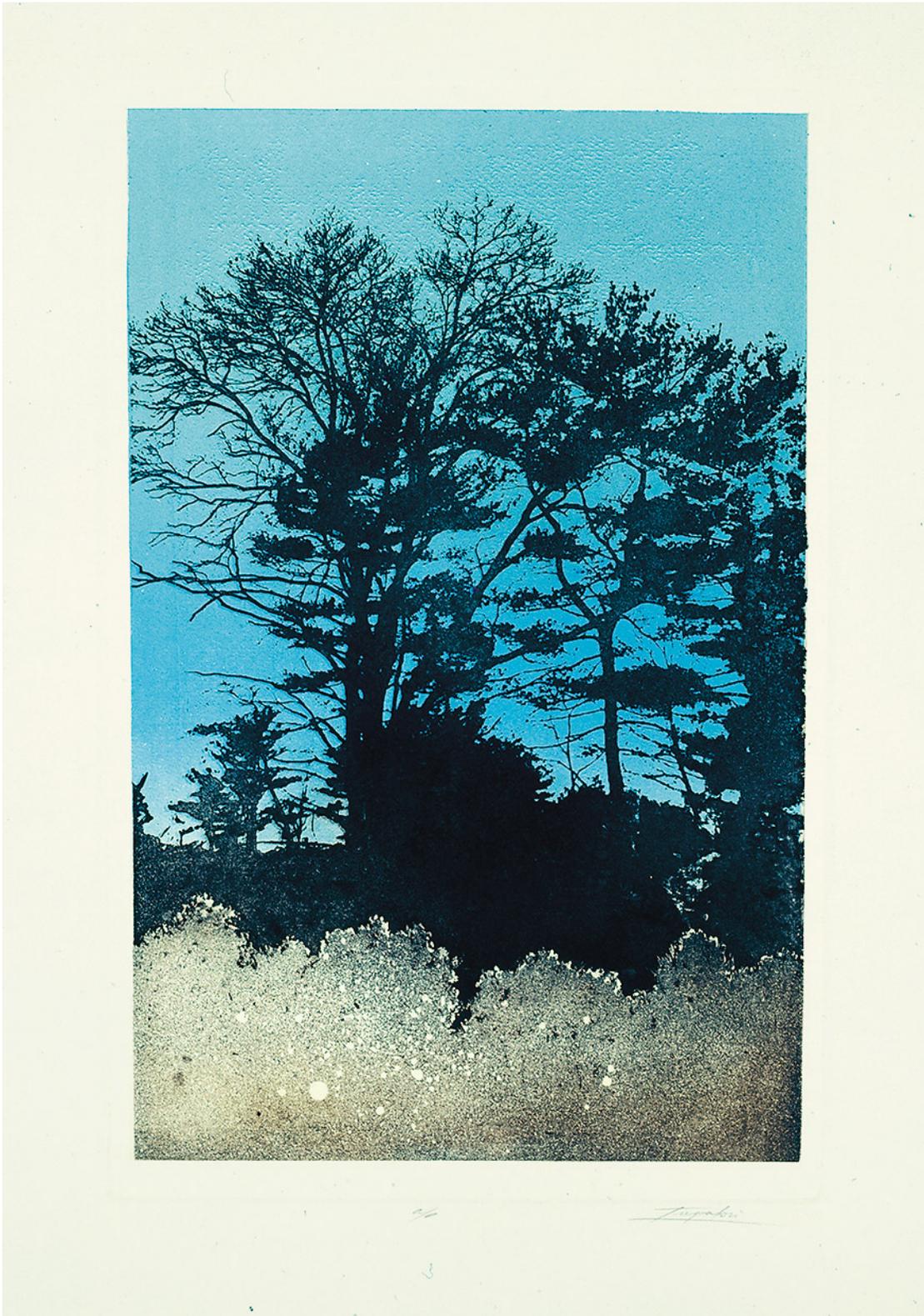
If the dollar falls to its weakest levels since the early 1970's in Europe, the euro would be worth about \$1.45, meaning that a 200 euro dinner in Paris would cost \$290.

Dos extractos de álbumes ilustrativos. [Más ►](#)

En distintos momentos, Camnitzer se refiere a su desasosiego con la categoría "arte" y su posición como "artista". Desde hace ya varios años, viene amenazando –al estilo de Duchamp– con su retiro total de la producción de objetos de arte. Y, sin embargo, esta postura emerge justamente cuando su trabajo recibe atención crítica y comercial de parte de las mismas instituciones convencionales que siempre ha criticado (fenómeno que menciona varias veces en este libro). La actitud

de Camnitzer es totalmente coherente con su creencia de que el arte es principalmente una actividad pedagógica, en la cual la creación de una obra física de arte es una etapa necesaria, pero problemática; pues trae consigo diversos riesgos inherentes, entre ellos que el artista se considere un ser especial. La ecuación que elabora entre el artista Leonardo da Vinci y el diseñador de calzado Salvatore Ferragamo, en su discusión con Alberro, revela una importante verdad sobre cómo el juicio y la valoración se configuran en términos relativos dentro de campos profesionales específicos. Desde el comienzo de esta conversación, nos cuenta que sus primeros intereses eran muy variados y no necesariamente artísticos. En realidad, se debatió entre ser químico o arquitecto, sin poder decidirse entre su deseo de analizar problemas y asignarles una función social.

Una vez que la opción por una carrera como artista visual le resultó inevitable, Camnitzer hizo todo lo posible para no seguir un camino convencional, especialmente después de mudarse a Estados Unidos en 1964. Su elección de un “medio secundario”, el grabado, como plataforma para la investigación conceptual, es ejemplo de su intento por evadir el supuesto orden establecido. De hecho, fue capaz de ganarse la vida dignamente como grabador, e incluso creó un álter ego ficticio, Juan Trepadori, junto a sus colegas Liliana Porter y José Guillermo Castillo en el New York Graphic Workshop (NYGW), para recaudar fondos aprovechando que el mercado constantemente pedía grabados kitsch y decorativos; estos recursos finalmente fueron utilizados para becar a artistas latinoamericanos en el Pratt Graphics Center³. Es indudable que el NYGW sembró muchas de las semillas que Camnitzer cultivaría más adelante: un marco teórico ambicioso, una ética colectiva, un fuerte enfoque pedagógico y un punto de encuentro para una comunidad de artistas latinoamericanos.



Juan Trepadori, *Untitled* [*Sin título*], s/f. [Más ►](#)

Comprender el compromiso de Camnitzer con la educación es esencial para entender su trayectoria. En un nivel práctico, su labor docente en SUNY Old Westbury, entre 1969 y 2000, le permitió el lujo de no necesitar de una galería comercial que representara su obra, con todo el control y expectativas que normalmente acompañan este tipo de contratos. Y más importante aún, su cargo le proporcionó un espacio para experimentar continuamente y desarrollar su noción de que la producción artística y la educación son inseparables: “No veo ninguna diferencia entre lo que se considera arte y lo que se considera una actividad de sala de clases. . . Todas las actividades deberían ser creativas y ayudar a expandir el conocimiento”. Camnitzer propone esta idea de expansión del conocimiento en oposición al modelo de “control de calidad”, según el cual a un artista le preocupa sobre todo la creación de productos de marca reconocibles para el mercado. Con el paso de los años, Camnitzer se ha convertido en uno de los principales protagonistas de la creciente tendencia hacia la pedagogía crítica y la educación artística. Hoy, el campo de la educación en arte está esencialmente dividido en dos facciones: aquellos educadores que creen que la exposición al arte puede ser provechosa y hasta terapéutica en la medida que las audiencias cultiven sus respuestas a ello; y aquellos artistas que sostienen un marcado interés en una educación cuasi-formal, por lo general en un nivel teórico, a través de seminarios y talleres. Camnitzer desafía ambas posiciones, insistiendo en que el buen arte y la buena educación nacen del impulso de cuestionar y reordenar el mundo mediante la resolución analítica de problemas. A este respecto, su descripción del diccionario como metáfora de su obra es muy apropiada: un diccionario interviene como modelo para la información, pero su misma estructura inspira el acceso informal así como un tipo de acceso dirigido, de búsqueda y consulta. La divergencia entre definiciones y expectativas se encuentra en la raíz de muchas de las más exitosas piezas de Camnitzer, como su *Image-English Dictionary* [*Diccionario Imagen-*

Inglés] o, incluso, su serie *Uruguayan Torture* [*Tortura uruguaya*]. La relación que Camnitzer observa con René Magritte puede parecer extraña para muchos lectores, mas Camnitzer identifica en su quehacer una brecha creativa entre imagen y sentido o entre texto y definición, respaldada por su concepto de arte como reorganización creativa del orden esperado. En el universo de Camnitzer, éste es un acto inherentemente político, un signo de desobediencia y subversión silenciosa contra la naturaleza normativa y autoritaria del conocimiento recibido. En trabajos como *Memorial*, el mensaje específicamente político se vuelve aún más explícito cuando recupera los nombres de los desaparecidos durante la dictadura y los reinserta cuidadosamente en el directorio telefónico de Montevideo.

La preocupación de Camnitzer en la pedagogía, así como su rechazo a cualquier “carrera” artística convencional, lo han llevado a ejercer como curador y crítico de arte. Esto, a su vez, es coherente con su criterio del arte como cualquier actividad que expanda la conciencia de su público y exija un observador o participante activo. Además, refleja una tradición en Latinoamérica, según la cual se espera que los intelectuales planteen problemas fundamentales de la época, no solo los de sus campos, sino también de modo general. Su primer proyecto de exhibición a gran escala, *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s–1980s* [*Conceptualismo global: puntos de origen 1950–1980*] (con Jane Farver y Rachel Weiss, organizada por el Queens Museum of Art en 1999), intentó dar un relato inclusivo y no hegemónico del nacimiento y evolución del Conceptualismo⁴. La exposición fue un poco desigual, principalmente por el modelo de “delegados”, con distintos curadores responsables de sus respectivos rincones del mundo, evidenciando inadvertidamente la fragmentación que impidió una perspectiva más global en primera instancia. Sin embargo, significó una revolución en la historia revisionista del arte, y fue un gran aporte al dar a conocer y contextualizar a artistas latinoamericanos. Entre 1999 y 2006, Camnitzer

fue curador en el programa de visitas del Drawing Center en Nueva York, uno de los escenarios artísticos con mayor dinamismo de la ciudad, con el cometido de entrevistarse con artistas, para revisar y comentar sus portafolios. Sus juicios son legendarios por su rigor y franqueza: por cada artista que salía eufórico, otro terminaba llorando. Durante el tiempo que estuvo en el [Drawing] Center, organizó varias exhibiciones emblemáticas: individuales para Eleanor Mikus (a quien menciona en esta conversación), el caricaturista cubano Chago y el artista trinitario Peter Minshal, así como diversas muestras colectivas. Estas exposiciones, a su manera, también contribuyeron a una revisión de la historia del arte tradicional, al presentar artistas y movimientos artísticos poco reconocidos a un público más extenso.

Jorge Macchi



Jorge Macchi
Nasceu em 1963, Argentina.
Vive e trabalha em Buenos Aires.

Parallel Lives/Vidas Paralelas, 1998
Caixa de fósforos
7x20x20 cm (aberta)
Coleção particular, Miami

Em algumas das suas obras, Macchi trabalha com a repetição do acaso e com as coincidências forçadas. Fatos que estatisticamente se dão somente uma vez, ou supostamente caótica e imprevisivelmente, acontecem novamente. Com isso, a obra demonstra a possibilidade inesperada do que se supõe ser uma impossibilidade. O exercício seguinte usará os estudantes da aula como público.

Exercício

1. Os estudantes irão criar uma situação de "déjà-vu", uma situação que os outros membros da aula irão experimentar/perceber duas vezes. As possibilidades mais óbvias são de intercalar cópias de páginas já lidas em diferentes pontos de um livro; de preparar a atuação de um colega para que repita idênticamente uma ação trivial normalmente despercebida; de gravar o rangido de uma porta e fazê-lo acontecer novamente logo em seguida. Em uma aula serão organizadas equipes que terão um tempo determinado para criar a situação. Cada equipe fará a sua criação em segredo.
2. Com ajuda do professor, as equipes irão preparar a suas obras sem serem vistas pelas outras, provavelmente antes da segunda aula.
3. Conforme as propostas, na segunda aula serão executadas as situações para, a seguir, serem discutidas.



Tarjeta con ejercicio del programa pedagógico de la 6ta Biennial de Mercosul, Porto Alegre, Brasil, 2007.

De igual modo, la prolífica obra escrita de Camnitzer puede ser entendida dentro de este gran proyecto de expansión del conocimiento y compromiso político. Uno de sus libros más importantes *New Art of Cuba* [*Nuevo arte de Cuba*] (University of Texas Press, 1994), nos brinda el primer relato en inglés del desarrollo del arte cubano desde 1981. Su lealtad con los artistas cubanos lo llevó a organizar la exhibición homónima a la publicación, montada en Old Westbury y en Boston en 1988⁵. Este evento resultó ser especialmente revelador, ya que coincidió con un recurso judicial contra la implementación del bloqueo comercial al arte cubano. Los abogados argumentaron exitosamente que el arte es una forma de expresión –no un objeto comercial– y, por lo tanto, una

categoría protegida por la Primera Enmienda de la Constitución norteamericana. La ironía de esta decisión, tomada por valientes razones políticas, fue que abrió la puerta para el comercio del arte cubano en Estados Unidos, suceso que cambiaría radicalmente la escena artística de la isla, pero que terminó en gran parte con la experimentación y libertad que Camnitzer había admirado tanto en los artistas cubanos en el periodo cubierto por su libro (esta compleja situación fue abordada en la segunda edición, publicada en 2003). Destaca aquí, una vez más, la tensión entre arte como expansión de conocimiento y como objeto comerciable. La solidaridad de Camnitzer por Cuba tiene sus orígenes en lo que él llama su posición “izquierdista uruguayo de los años 50”, la cual sin duda complicó su traslado a Estados Unidos durante el apogeo de la Guerra Fría y el intervencionismo en América Latina. Su respuesta fue, en cierto sentido, deconstruir el discurso político aceptado (como en el ejemplo mencionado arriba acerca de Vietnam e igualmente visible en la extrema ambigüedad de la serie *Uruguayan Torture*). Además cultivó una especie de exilio interno, conservando una identidad extremadamente uruguayo –si tal pretensión es posible– al tiempo que producía obras en el contexto norteamericano. También es importante considerar el rol que cumple el humor en todo esto; incluso a través de la apariencia “seca” de muchas de sus piezas, Camnitzer se asegura de que su observador pueda detectar cierta perspectiva irónica con respecto al arte, el mundo y el lenguaje. Hasta en el marco de circunstancias políticas extremas, se las arregla para desplegar cierto humor cruel; un ejemplo claro es su confesión a un oficial alemán de inmigraciones, de haber cometido el “crimen” de escapar de la pena de muerte en 1939. En línea similar, una vez me enseñó a contestar la pregunta ubicua sobre la “raza”, en los formularios estadounidenses, dibujando una casilla adicional con la designación “humana”. Esta mezcla deliciosamente provocativa de sutileza y franqueza está presente en su obra, así como en su personalidad afable.



The Museum is a School [El museo es una escuela], 2011, Instalación in situ, (texto)
Museum of Contemporary Art Detroit, Michigan. [Más ►](#)



Un musée est une école [Un museo es una escuela], 2012, Instalación in situ, (texto) Kadist Art Foundation, París. [Más ►](#)

Últimamente, el interés de Camnitzer en la pedagogía y la curaduría lo ha llevado a cumplir otro papel: el de curador y asesor pedagógico, rol que ha desempeñado con la Fundação Bienal do Mercosul, la Colección Patricia Phelps de Cisneros y la Fundação Iberê Camargo, así como en proyectos con Daros Latinamerica⁶. En muchos sentidos, ejercer esta función es el corolario natural de los diversos talleres que ha dirigido a lo largo de los años sobre el tema del arte y la educación y que ahora aplica a políticas institucionales, en las que implementa desde proyectos en la sala de clases hasta textos en las paredes. A través de estas actividades, ha desarrollado una estrategia personal para acercarse a las obras de arte como potenciales soluciones a problemas específicos. Camnitzer invita al observador, profesor o estudiante a plantear preguntas en torno a problemas que motivan a los

artista en lugar de cuestionar las respuestas dadas, lo cual, en principio, establece cierta horizontalidad entre creadores y su público. A diferencia de los anteriores modelos constructivistas de educación, Camnitzer hace hincapié no solo en los miembros de la audiencia y sus argumentos, sino más bien en un diálogo muy estructurado entre intención y resultado, en el cual a los observadores se les da herramientas para elaborar un juicio analítico al nivel de la propuesta del artista, por lo tanto desactiva en gran parte el gusto como criterio. El elemento clave en este sistema es el ejercicio en sí mismo, una actividad diseñada por Camnitzer para motivar a la gente a reflexionar sobre determinados problemas y soluciones potenciales antes de ser expuestos a la(s) obra(s) de arte. Estas tareas preliminares, en muchos sentidos, combinan los intereses centrales de Camnitzer: el pensamiento crítico, la escritura, la pedagogía, la labor colectiva y la conformación de una comunidad de aprendizaje horizontal y participativo. Para Camnitzer, el museo debería funcionar como una escuela –en un trabajo reciente, pegó este eslogan, a manera de manifiesto, en varias fachadas de museos. Si llevamos esta idea a su conclusión lógica, la escuela puede ser cualquier cosa y en cualquier lugar, un modo de vida no limitado a las instituciones. Cuando alcancemos ese punto, podremos vivir el tipo de vida consciente y políticamente coherente que Camnitzer nos propone.

Gabriel Pérez-Barreiro

Director y curador jefe, Colección Patricia Phelps de Cisneros

1. Todas las citas, a menos que se especifique, corresponden a la conversación con Alexander Alberro presentada en este volumen. Agradezco a Jennie Hirsh por su atenta lectura y edición de mi texto. ↵

2. Todas las citas, a menos que se especifique, corresponden a la conversación con Alexander Alberro presentada en este volumen. Agradezco a Jennie Hirsh por su atenta lectura y edición de mi texto. ↵

3. Véase Gina McDaniel Tarver, “The Trepadori Project”, en *The New York Graphic Workshop, 1964–1970* (Austin: Blanton Museum of Art, 2008), 70–77. ↵

4. Véase Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s* (Nueva York: Queens Museum of Art, 1999). ↵

5. Presentada en las galerías de SUNY Old Westbury, y luego en el Massachusetts College of Art. *New Art from Cuba* exhibió el trabajo de José Bedia, Flavio Garciandía y Ricardo Rodríguez Brey. ↵

6. En aras de ofrecer una información completa, debo decir que mi lazo personal con el artista se extiende más allá de nuestra larga amistad. El primero de estos proyectos educacionales fue en la 6ª Bienal del Mercosur en 2007. Como curador jefe, invité a Camnitzer a asumir el cargo, recién creado, de Curador Pedagógico. Durante el proceso de la exhibición, actuó como representante de la audiencia, e implementó un programa educacional visionario y ambicioso en todo el estado de Rio Grande do Sul. En la Colección Patricia Phelps de Cisneros, nombré a Camnitzer Asesor Pedagógico (de 2010 a 2012) en Piensa en arte/Think Art, un programa de arte en educación, donde trabajamos a lo largo de América Latina para desarrollar pensamiento crítico dentro y fuera de la sala de clases. ↵

COMIENZOS

ALEXANDER ALBERRO

Mi primera serie de preguntas hace referencia al final de los años cincuenta y principios de los sesenta. Háblame de tu educación en arte y arquitectura en Uruguay. ¿Dónde estudiaste? ¿Con quiénes trabajaste y qué aprendiste de ellos? Mirando hacia atrás, ¿consideras que fue una formación provechosa para ti?

LUIS CAMNITZER

No sé si sea muy interesante hablar de eso, en verdad no creo en las biografías. Además, como solo tengo una vida, repito las mismas historias, lo cual es bastante aburrido.

AA ¿Podemos intentarlo de todos modos?

LC Está bien, tú lo pediste..., tal vez lo único interesante en esto sea la imagen que te puedo hacer del Uruguay donde crecí.

De niño no me interesaba el arte. Me atraía vagamente un poco de todo, pero nada que pudiera identificar como una futura vocación. A los trece años me gustaba la botánica, al año siguiente la historia y a los quince, la química. Mi abuelo materno fue arquitecto. Murió antes de que yo naciera, pero las historias que me contaban de él eran fascinantes; se convirtió en una figura mítica para mí y hasta hoy no ha dejado de serlo.

Tuvo cinco hijas, a quienes obligaba a escribir con la mano izquierda un día y con la derecha al día siguiente, solo por si acaso alguna vez quedaban impedidas de una mano. También coleccionaba libros antiguos, algunos de los cuales conservo todavía. Según mi abuela, iba a conferencias de Peter Behrens, con

[Walter] Gropius llevándole los libros al estrado. Mis padres concluyeron que yo debía ser arquitecto, principalmente por admiración a mi abuelo, y porque tenían la idea de que la arquitectura, en términos culturales, era la profesión más completa. Decían, por ejemplo, que si bien uno puede reconocer a un abogado o a un doctor hablando un rato con ellos, a un arquitecto no se le puede identificar en una conversación, porque su cultura es mucho más amplia. Mientras tanto, yo seguía empeñado en química.

De niño fui a la Asociación Cristiana de Jóvenes [Young Men's Christian Association] de Montevideo, una institución que enfatizaba en el deporte y la cultura; ahí los niños formaban parte de algún club, como ajedrez, fotografía, debate, etcétera. Cuando tenía trece o catorce años, me inscribí en el club de fotografía y en un genérico club de "cultura". El club de fotografía lo dirigía un tipo que se llamaba Máximo Drets, quien debe haber tenido unos diez años más que yo. Recuerdo que nos hizo una presentación sobre fotografía con unas diapositivas de moscas, no las comunes y corrientes, sino moscas de la fruta (*Drosophila*). Las diapositivas mostraban las deformaciones genéticas de las moscas luego de la detonación de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, lo cual me causó una gran impresión y puede que haya despertado mi conciencia política. Hoy Máximo es un citogenetista reconocido internacionalmente. Volvió a comunicarse conmigo hace unos tres años y aún seguimos en contacto. Hace poco le mencioné aquella sesión de diapositivas; la recordaba vagamente mientras que a mí me marcó de por vida.

En el club de cultura tuve un cargo, no recuerdo si era secretario o tesorero, y en algún momento resolvimos organizar una exposición de arte y artesanía para los niños de nuestro nivel. El día de la inauguración se acercaba pero nadie había aportado nada,

así que los miembros de la “comisión” decidimos rápidamente hacer lo que fuera necesario después de toda la propaganda que habíamos hecho. En la escuela primaria, recibí un premio por unas cabecitas de elefante que hice con plastilina (los colmillos eran de mondadientes), entonces decidí trabajar con eso e hice una cabecita de caballo, una versión de mi mano y copié una máscara de papel maché que mi madre hizo cuando estaba en la escuela. El jurado era un tipo que daba clase a los niños del club de arte. Me dio un premio (en esa época yo no tenía idea de lo que era un conflicto de intereses), dispuso que debía ir a la escuela de arte y comenzó a prepararme para que pudiera aprobar el examen de admisión. Todo esto era muy emocionante para mí; no porque sintiera algún tipo de amor por el arte, sino por la atención que recibía y por la presunción de que probablemente sería el único estudiante de mi escuela secundaria que iría a la Escuela de Arte. En esa época, uno solo necesitaba dos años de secundaria y al menos quince años de edad para entrar a la escuela de arte, la cual aún no formaba parte de la universidad, sino que estaba bajo la administración del Ministerio de Educación y Cultura y por tanto tenía requerimientos menos exigentes.

Poco después, este profesor llegó con una caja llena de plastilina, diría unos cinco kilos, de un color extraño, entre marrón y violeta. Me pidió que hiciera un busto de José Zorrilla de San Martín, un gran escritor uruguayo, cuyo nombre llevaba la biblioteca infantil de la Asociación Cristiana de Jóvenes. Una vez que vio el busto –que quedó en uno de los anaqueles de la biblioteca por mucho tiempo–, decidió que había llegado el momento de buscarme otro profesor más experimentado. Entonces me inscribí en un curso nocturno para adultos cuyo profesor, Eduardo Larrarte, era un escultor especializado en obras para

cementerios, un profesional muy conocido que me enseñó el vaciado en yeso.

Hace algunos años descubrí el secreto de esa plastilina de extraño color. La familia de mi primer profesor era dueña de una fábrica que hacía productos de goma. Mi profesor había ido a una tienda de manualidades y compró unos paquetitos de plastilina de varios colores y luego los mezcló en el molino de la fábrica. Mis padres conocían a su familia y se enteraron que ésta había quedado extremadamente molesta porque costó mucho limpiar el equipo. Supe que mi profesor era paciente externo de una clínica psiquiátrica (por eso prefiero no dar su nombre) y que los psiquiatras consideraban que su excelente interacción con los niños era muy buena para su terapia. Me encanta la idea de que éste fuera el origen de mi carrera artística: primero un asunto de organización, sumado a los problemas mentales y la terapia de otra persona.

^{AA} ¿Queda algún rastro de esa impredecible rareza en tu producción?

^{LC} En algunos sentidos, sí, pero no podría decir que sea una consecuencia de esos eventos. Creo que recurrir a cualquier orden alternativo puede ser un síntoma de excentricidad, de estar fuera del centro. Entonces, sí, creo que de algún modo la excentricidad está presente en mi trabajo, pero separarme de la norma no es mi misión, nunca ha sido mi objetivo. Sin embargo, en la búsqueda de órdenes alternativos, obviamente y por definición me desvíó del orden dominante o de las corrientes principales. Se trata más que nada de una proposición investigativa. Realmente creo que uno de los problemas que interfieren con una buena práctica artística es el “ego”.

^{AA} ¿El ego?

^{LC} Sí. Si no tuviéramos ego, seríamos más productivos y útiles.

^{AA} ¿Entonces el ego, en realidad, impide la creatividad?

^{LC} Sí, también nos impide ser útiles en el sentido social. Es por eso que existen tantas expresiones artísticas que son auto-terapia, auto-indulgencia, que giran principalmente en torno al artista. A mí me parece que todo eso carece completamente de interés y que deberíamos pedirle cuentas al artista. El observador debería siempre preguntarse, de manera bien egoísta: “¿De qué me sirve esto?”, y si en la obra no hay nada valioso para el espectador, éste debería manifestar su falta de interés.

^{AA} ¿Cómo haces para evitar el ego en tu práctica artística?

^{LC} Trato de mirar mi producción desde la perspectiva del observador. Pienso que en buena medida depende del envoltorio de la obra. Recuerdo que una vez el Whitney Museum [of American Art, Nueva York] presentó una exposición de un tipo que ha quedado olvidado, un artista argentino que vivió largo tiempo en Estados Unidos, Mauricio Lasansky, un grabador prestigioso en su época. La muestra consistía en unos dibujos enormes sobre el holocausto; quería demostrar que dominaba muy bien su oficio. Afirmaba su estatus de maestro a través de una temática fuertemente cargada de implicaciones y esto generó un conflicto que terminó en un evento bastante mediocre. Tengo el mismo dilema con el trabajo de Leon Golub. Respeto a Golub como una persona ética, porque fue muy valiente en su momento al manifestarse en contra de la guerra de Vietnam. Creo que era un buen pintor, para nada mediocre; pero

tengo problemas con obras como su *Mercenaries* [*Mercenarios*], de la era de Vietnam. Si bien sus pinturas declaran su opinión al respecto, no hacen mucho por convencer a nadie de que esté del lado opuesto.

^{AA} Entonces lo que estás diciendo es que las pinturas de Golub son unidimensionales, que no están abiertas a interpretación.

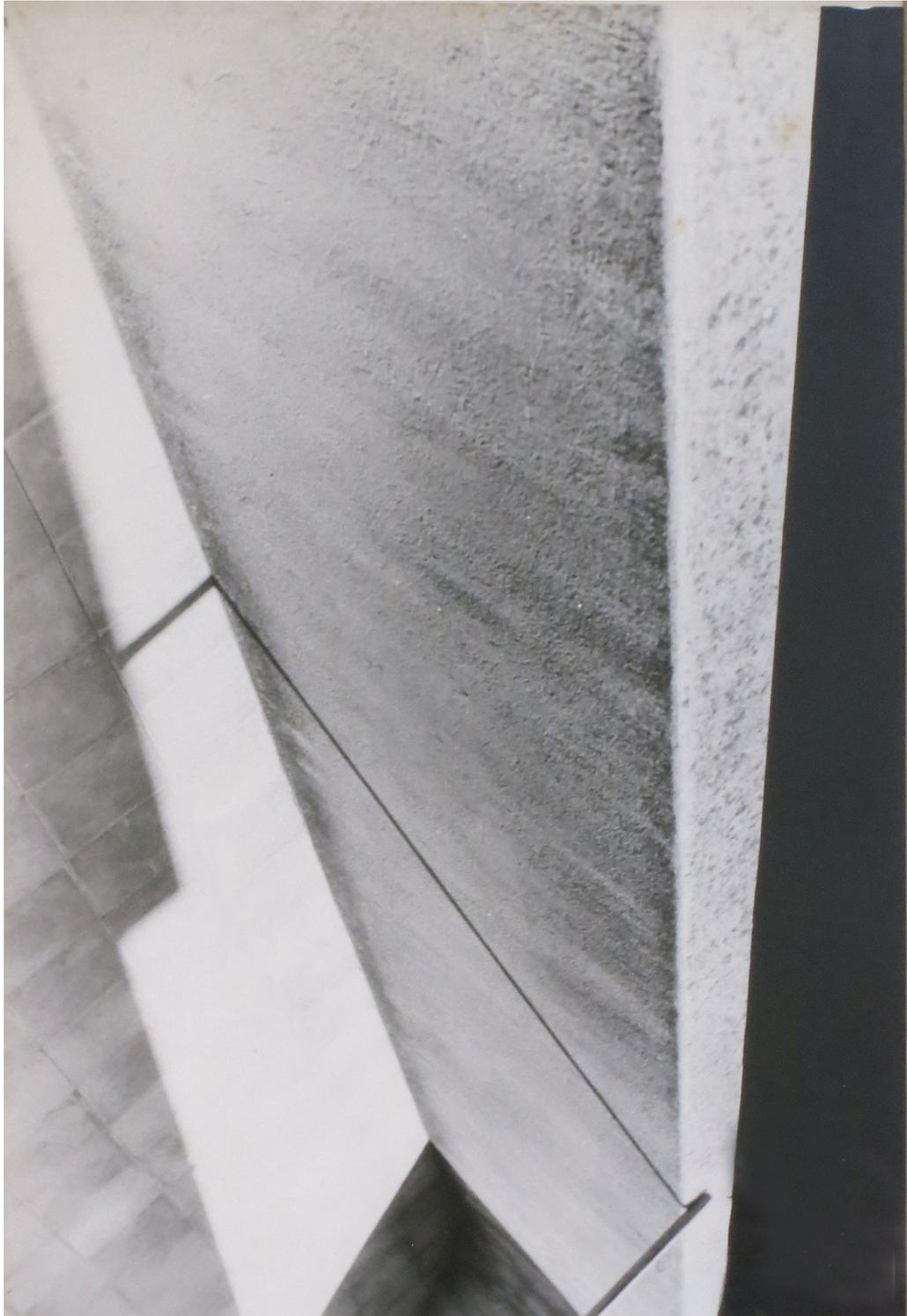
^{LC} Claro. No me llevan a una conclusión. Ya proporcionan una respuesta y no convencen al adversario. Y además, su huella artística es demasiado preponderante para una temática en la cual esa huella debería estar apenas insinuada para generar indignación por sí sola.

^{AA} ¿Y finalmente fuiste a la escuela?

^{LC} Sí, fui aceptado en la escuela de arte y luego en la Escuela Nacional de Bellas Artes para estudiar escultura. Entre otras cosas, se evaluó nuestra habilidad para dibujar desde una naturaleza muerta, y yo era completamente inepto dibujando. Sin embargo, debido a que solo nos presentamos cuatro para escultura, todos fuimos aceptados. Esto fue en 1953, tenía 16 años. Mis padres estaban felices porque consideraban que estudiar arte era una buena preparación para arquitectura. Mientras tanto, yo seguía interesado en química, en parte porque me gustaba la fotografía. De todos modos, me era fácil modelar y disfrutaba trabajar con arcilla, incluso cuando significaba copiar bustos romanos. El examen a mitad de año también fue de dibujo, pero resultó que al profesor se le traspapeló mi examen por lo cual no obtuve calificación. Más tarde descubrí que lo había “perdido” a propósito para no bajar mi promedio.

Ese año la Asociación Cristiana de Jóvenes comenzó a implementar un test para ayudarnos a decidir qué carrera estudiar.

Era una mezcla entre una evaluación de habilidades e intereses, que ahora me parece más cercana a una prueba de coeficiente intelectual, aunque no estoy seguro. Un par de semanas después de haberla rendido, me dijeron que yo era la única persona que había tenido una total coincidencia entre intereses y habilidades, y que el resultado indicaba sin lugar a dudas que debía estudiar arquitectura. Insistí en que quería ser químico y recurrí a la fotografía como argumento. De hecho, ese año envié una fotografía al salón anual organizado por el Club Nacional de Fotografía, la cual fue reproducida en su catálogo.



Espacio dinámico, 1954. [Más ►](#)

Los responsables del test me organizaron una reunión con un químico y con un arquitecto, para que me informaran sobre la verdad de estas dos profesiones. El químico me dio una larga charla sobre lo aburrida que es la química para los profesionales. Me dijo que no tienen oportunidad de inventar nada; simplemente repiten, una y otra vez, las fórmulas que les entregan y se encargan principalmente de controles de calidad. El arquitecto, por su lado, me habló de las similitudes entre la escultura y la arquitectura, del modelaje del espacio, de la integración del arte en los edificios, etcétera. Ahora que lo pienso, tengo que admitir que se trató de una gran conspiración para embaucarme y persuadirme de entrar en arquitectura, pero no sirvió de nada: yo quería estudiar química.

Según nuestro sistema educacional, uno iba a la escuela primaria desde los seis a los doce años, luego pasaba cuatro años en la escuela secundaria y dos años de cursos preparatorios para los estudios universitarios. En estos dos últimos años los cursos eran más especializados, estaban dirigidos a una profesión en particular. En mi secundaria, aquellos profesores que ejercían como profesionales en su área debían darnos charlas acerca de los rubros en los cuales trabajaban, para ayudarnos a elegir. Como tenía claro mi deseo de estudiar química, me pareció que no era necesario asistir.

Un compañero de clase, amigo mío, interesado en la arquitectura, me pidió que lo acompañara a la presentación de uno de los profesores de matemática, un arquitecto que tenía fama de estar completamente loco. En su primer día de clases, pedía a los alumnos que estudiaran la tapa, la contratapa y el lomo del libro de texto. Nadie lo tomaba en serio, pensaban que se trataba de una broma, pero al día siguiente evaluaba a sus alumnos con todo tipo de preguntas detalladas. Aun cuando nunca lo tuve como profesor, hoy me parece admirable el concepto de esa tarea.

Ese día hacía mal tiempo, con lluvia y viento. Nos sentamos en la sala a la hora de empezar la charla y el profesor (Lussich. . . , no recuerdo su nombre de pila) todavía no llegaba. Diez minutos más tarde, la puerta se abrió de golpe contra la pared y el profesor entró apresurado, abriéndose el impermeable y arrojando su sombrero encima del escritorio. Mientras trataba de sacarse el impermeable, apuntó al escritorio y gritó: “¿Ven eso? ¡Acabo de crear arquitectura! Organicé el espacio de esa mesa de un modo significativo”. Me atrapó inmediatamente, no necesitaba nada más. Me olvidé de la química.

Estudí arte y arquitectura en paralelo, lo cual fue un tanto conflictivo, especialmente una vez que entré a la Escuela de Arquitectura [en la Universidad de la República, en Montevideo]. La Escuela de Arquitectura era la mejor de su tipo en América Latina y la escuela de arte estaba organizada (inicialmente) bajo el modelo de la Academia Francesa.

^{AA} ¿Recuerdas a tus instructores en la Escuela de Arte? ¿Alguno de ellos influyó considerablemente en tu forma de pensar?

^{LC} Sí. Mi mejor profesor en la Escuela de Arte fue Armando González, mejor conocido como “Gonzalito”. Era un estalinista fanático, incluso después de la ascensión de [Nikita] Khrushchev al poder. Gonzalito se adhería al Realismo socialista, y se especializaba en monumentos ecuestres. Había perdido una oreja al ser golpeado por la policía en una concentración política. Luego de reprobado, por tercera vez, el examen de dibujo a mano alzada en la Escuela de Arquitectura, decidió darme clases particulares para salvar la reputación de la Escuela de Arte. La siguiente vez aprobé el examen, aunque a duras penas. Un día se me acercó y me dijo: “Sabes, nunca pensé que me vería en esta posición tan desagradable,

pero tengo que ser honesto. Realmente eres un expresionista y, por mucho que me parte el alma decirlo, deberías seguir en esa dirección”. Esto me convenció de que era un gran profesor, uno de los mejores que tuve.

Otro gran profesor fue Justino Serralta, en arquitectura. Un día entré a su estudio con una maqueta para un proyecto de un edificio. Estaba a unos cinco metros de mí, y desde esa distancia miró la maqueta y gritó: “¡Eso está mal! “¡Vení para acá!”. Me acerqué y empezó a explicarme por qué estaban mal ciertas circulaciones y algunos otros detalles que había diseñado. Todavía no comprendo cómo pudo detectar las fallas desde tanta distancia; ni siquiera estaba supervisando ese proyecto. Fue uno de los pensadores más rigurosos que conocí durante mi educación. Serralta era un funcionalista estricto mientras otros profesores se inclinaban más hacia la arquitectura orgánica en la línea de Frank Lloyd Wright, lo cual creaba una tensión realmente buena y fértil en el estudio. Años después, en Colombia, conocí al arquitecto Rogelio Salmona y conversamos sobre nuestros mejores profesores. Una vez que compartimos experiencias, descubrimos que hablábamos de la misma persona. Salmona fue asignado a Serralta en el estudio de Le Corbusier en París, cuando Serralta trabajaba allí.

^{AA} Pareciera que la Escuela de Arquitectura te aportó más que la Escuela de Arte.

^{LC} Sí, por supuesto. La Escuela de Arte en esa época era pedagógicamente retrógrada –más tarde mi generación lograría transferir la institución del ministerio a la universidad y transformar el plan de estudios en algo más contemporáneo–; mientras que la Escuela de Arquitectura era extraordinariamente progresista. Para nuestros proyectos, nos organizaban en equipos “horizontales” con

estudiantes del mismo año que emprendían la investigación en cuestión, y en equipos “verticales” con estudiantes de diferentes niveles que examinaban el contexto general. Esto significaba que un alumno de primer año que diseñaba una estación de bomberos era supervisado por uno de segundo que estaba trabajando en un bloque habitacional. Éste, a su vez, funcionaba bajo la dirección de un estudiante de tercero que diseñaba un hospital, quien rendía cuentas a uno de cuarto año que proyectaba el barrio. Todos giraban bajo la supervisión de uno de quinto año, quien estaba a cargo del diseño urbano global de la ciudad. Por consiguiente, nos alimentábamos de las propuestas de nuestro nivel, investigábamos juntos y al mismo tiempo teníamos plena conciencia de cómo calzábamos en el plan mayor, un plan que de hecho se nutría de información en una ciudad real.

En la Escuela de Arte disfrutaba trabajar con las manos. No aprendí mucho conceptualmente, excepto por contraste. Para mí quedó claro que aquello estaba muy mal y que tenía que buscar otras opciones, y eso me llevó a involucrarme en la planificación curricular y en el desarrollo institucional. Tardé otros cinco años en desaprender lo que había aprendido en la Escuela de Arte, pero el proceso de cuestionamiento fue provechoso. Gonzalito no solo me liberó del entrenamiento académico, sino que además me comprometió en la militancia política. Los líderes de la Asociación de Estudiantes se habían graduado juntos después de mi primer año, por lo que de pronto surgió un vacío. Gonzalito me animó a reactivar la unión de estudiantes, con la esperanza de que empezara una asociación comunista que luchara por la implementación de una ley que exigiera una cuota de arte en los edificios públicos. Para los alumnos a punto de graduarse, esta ley significaría nuevos encargos en la creación de murales o esculturas públicas. La idea no era mala, pero la estética que él visualizaba era más cercana al

muralismo mexicano que a lo que entonces considerábamos arte contemporáneo. Más o menos hice lo que él quiso, sin embargo me alejé en la medida en que volví al grupo recién egresado para asegurarme de que continuaran nuestros propósitos de renovación.

^{AA} ¿Los líderes de la escuela eran principalmente comunistas?

^{LC} No. Los líderes anteriores fueron anarquistas, no comunistas. Eran lo que yo llamo “anarquistas éticos”, preocupados por la inequidad del poder, y la mayoría de ellos vivía en una comunidad que todavía existe. Me advirtieron de los posibles planes ocultos que Gonzalito podía tener por directivas de su partido y me ayudaron mucho en todo lo demás. Inventamos estrategias para integrarnos a la universidad y para asegurar autonomía administrativa y curricular. Como las decisiones de la escuela dependían del patrocinio político partidista dentro del ministerio, era extremadamente difícil generar cambios. Por contraste, la universidad (había solo una universidad pública en Uruguay y era ésta) tenía un gobierno compartido que incluía al profesorado, los estudiantes y egresados, y ofrecía la estructura democrática y flexible que nos hacía falta en la escuela. Ya existía un proyecto de ley que buscaba incorporar la escuela a la universidad, a pesar de que aún no había acuerdo político, por lo que comenzamos a armar una campaña publicitaria de apoyo a la propuesta. Pintamos eslóganes en los muros e incluso conseguimos que un piloto surcara los cielos en un pequeño avión pregonando nuestro mensaje a través de altoparlantes por sobre la ciudad. Esto último era irritante para la gente, y por eso escribí cartas indignadas a un periódico quejándome de la molestia, pero también alabando el mensaje que se proclamaba. Ganamos, y un año después comenzamos a modificar el plan de estudios. Lograr esto fue producto de una intensa lucha, y lamentablemente Gonzalito fue

una de las pérdidas. Junto con la mayoría del profesorado, rechazó los cambios y renunció.

CONTRA-ARQUITECTURA

^{AA} Mirando el pasado, ¿en qué medida fueron importantes tus estudios?

^{LC} Estudiar arquitectura fue muy importante para mí porque me ayudó a organizar mi forma de pensar. Dejé de estudiar cuando me quedaba poco más de un semestre para graduarme y hasta el día de hoy estoy feliz con la formación que recibí. La arquitectura era vista como un servicio social de alta calidad y uno de sus objetivos principales era el de desarrollar responsabilidad ética. Mis estudios en arte, por otra parte, me hicieron consciente de ciertos vicios institucionales y de mis propios problemas creativos.

^{AA} ¿Cómo era Montevideo en la década de 1950?

^{LC} Mi memoria de los años cincuenta guarda un recuerdo feliz. Montevideo era una ciudad próspera, pacífica e intelectualmente estimulante. La Segunda Guerra Mundial y luego la Guerra de Corea nos habían reportado un montón de dinero, y a pesar de que el sistema bipartidista era corrupto, la gran clase media urbana no sufría. Montevideo contenía, y todavía contiene, a la mitad de la población del país. Para nosotros, Montevideo era Uruguay. La desigualdad en la propiedad de las tierras y la explotación de los trabajadores eran relativamente invisibles a menos que uno estuviera comprometido políticamente. Más que la realidad uruguaya fue la invasión de Estados Unidos a Guatemala lo que me abrió los ojos. Las mentiras de los medios masivos fueron tan

evidentes que comenzamos a dudar de todo. En ese contexto, la Federación de Estudiantes Universitarios (FEUU) se convirtió en un buen catalizador de nuestra conciencia social. Cada escuela en la universidad tenía una ideología diferente dentro del espectro de la izquierda. La Escuela de Arte, como te decía, era anarquista, y si bien al principio no era parte de la universidad, la Asociación de Estudiantes estaba afiliada a la FEUU. La Escuela de Arquitectura, por su parte, era comunista y trotskista. Sin embargo, la FEUU en general mantenía una ideología política –lo que llamábamos una “tercera posición”– anticapitalista y antisoviética, más en la línea neutral adoptada por la Conferencia de Bandung [1955]¹. Los sindicatos y la Asociación de Estudiantes actuaban juntos y convocaban huelgas en solidaridad. En ese entorno, la actividad cultural era bastante fuerte y Montevideo era una parada para estrellas internacionales. Tuve la oportunidad de ver a Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau, Paul Hindemith, Arthur Rubinstein y muchos más. Los exiliados de la guerra civil española también enriquecieron la escena; [la actriz] Margarita Xirgu, por ejemplo, vivió en Uruguay por más de tres décadas (murió allí en 1969) y formó a nuestros mejores actores y actrices.

^{AA} ¿Cuánto quedaba del legado artístico de Joaquín Torres-García en Uruguay, en los años cincuenta y principios de los sesenta?

^{LC} Torres-García era un gigante indiscutible en este panorama, pero para los estudiantes de la Escuela de Arte era un símbolo más del academicismo. No teníamos problema con su arte, sin embargo éramos escépticos y críticos de su círculo de alumnos. Considerábamos que *Universalismo constructivo* [1944], su libro más importante y la biblia del Taller Torres-García, era una verborragia incomprensible. Con pocas excepciones, los artistas que salían de su

taller nos parecían productos fabricados en serie. Por largo tiempo, estimé que Gonzalo Fonseca era el único artista del Taller que valía la pena. Debido a que estábamos realizando una revisión de los procedimientos de enseñanza y planes de estudio, éramos muy sensibles a todo lo que nos parecía dogmático en el ejercicio de la docencia y, por lo tanto, deliberadamente pasábamos por alto algunos de sus trabajos que tal vez eran buenos. Creo que recién con la exposición de Mari Carmen Ramírez en 1991, *La escuela del sur*, logré una visión general que me permitió una evaluación más objetiva².

Así que, en esa época, la mayoría de nosotros nos distanciamos de su trabajo y del de sus seguidores. Nunca supe si el estrecho rango cromático de las construcciones más nuevas de Montevideo se debía a la paleta de colores de Torres-García o si sus pinturas tomaban los colores terrosos y grises de los edificios de la ciudad. Recuerdo que en la Escuela de Arquitectura, una vez propuse un proyecto con colores muy fuertes, pero me aconsejaron que los cambiara porque podían perturbar visualmente. Me parece que en última instancia Torres-García tuvo un mal efecto. Muchos artistas tomaban su propuesta pictográfica, que él fundamentaba seriamente en sus teorías, como excusa para hacer imágenes infantilmente esquemáticas sin otra justificación que el hecho de recordar alguna obra de Torres-García. Con el tiempo, esas figuras derivaron en una imagen bastante irreflexiva de un Uruguay folklórico.

^{AA} ¿Quedaba algún vestigio del Surrealismo? ¿Era significativo el Realismo figurativo dentro del contexto uruguayo?

^{LC} El Surrealismo no tuvo mayor impacto en las artes visuales en Uruguay, tal vez porque estaba demasiado presente en la vida real. A veces siento que [Gabriel] García Márquez perfectamente se

podría haber inspirado en Uruguay en lugar de Colombia. La figuración estaba mucho más presente. La Guerra Fría había importado una falsa polaridad que relacionaba la figuración con lo totalitario y veía la abstracción como un símbolo del progreso democrático. Los artistas comprometidos ideológicamente basaban su elección en la política y no en la investigación artística, o al menos solían ser clasificados así. Los comunistas y fascistas se alineaban en una extraña alianza con la figuración, mientras que los internacionalistas burgueses y los progresistas artísticos estaban al otro extremo con la abstracción. Por supuesto, las cosas eran más complejas. Incluso algunos alumnos de Torres-García aceptaban la línea figurativa como modelo, y Horacio, uno de sus hijos, tenía cierta reputación como realista en Nueva York.

^{AA} ¿Qué me dices de la Bauhaus? ¿O del arte concreto? ¿Se hablaba de la Hochschule für Gestaltung en Ulm, que en ese tiempo era dirigida por el pintor y diseñador argentino Tomás Maldonado?

^{LC} En nuestra escuela, la Bauhaus solo apareció después de que comenzamos a trabajar en la planificación pedagógica, y Ulm afloró en seguida de que Max Bill obtuviera el primer premio de escultura en la primera Bienal de São Paulo [1951]. En la Escuela de Arquitectura era diferente. Gropius era una figura importante, más que nada por su definición del arquitecto como un supervisor general y no tanto por su propia arquitectura, si bien su diseño para el edificio de la Bauhaus en Dessau era una excepción que respetábamos. Estéticamente, sin embargo, preferíamos a Mies van der Rohe. La escuela de Ulm emergió como un resurgimiento de la Bauhaus, en cuanto seguía las ideas de Max Bill. No sabíamos mucho de sus políticas internas, y aun cuando creo que nos enteramos de que Maldonado era el encargado, no sabíamos

exactamente qué significaba eso. Estaba interesado en Ulm y de hecho envié una solicitud para cursar ahí cuando recibí mi beca para estudiar en Alemania [1957–58], pero me rechazaron porque solo tenía un año en arquitectura.

^{AA} ¿Qué importancia tuvo la historia de Arte Concreto–Invención³ en tu formación inicial como artista? El marco recortado, el desarrollo de la pintura hacia el relieve escultórico, la presencia cada vez mayor del arte in situ, así como la integración con la arquitectura, . . . ¿estos cambios repercutieron en tus primeras reflexiones acerca de lo que podía ser la labor artística?

^{LC} La abstracción no tuvo ningún impacto en mí en ese tiempo. Aceptaba algunas de sus premisas, pero no sabía cómo aplicarlas a mi trabajo. De hecho, no sabía bien cómo usar el arte en general. Por eso el arte de Maldonado y sus colegas no me impresionó mayormente. Estaba más al tanto de algunos abstraccionistas en Uruguay, pero tampoco me emocionaban. No sé por qué, ya que esa fotografía que mencioné antes era abstracta, e incluso su título, *Espacio dinámico*, concordaba con la jerga de la época. Jorge Romero Brest, el “papa” del arte argentino y luego defensor de la abstracción, quien era muy respetado e influyente en Montevideo, utilizaba con frecuencia esos términos cuando venía a dar conferencias. Su revista *Ver y Estimar* también era popular, y fue ahí, por ejemplo, donde leí por primera vez acerca de [Alexander] Calder.

En arte, todavía luchaba por liberarme de los ejercicios académicos y no tenía un referente claro. El único profesor de escultura no académico era Eduardo Yepes, un exiliado español que, creo, era yerno de Torres-García. A mi parecer, su trabajo era demasiado torturado y su curso era un círculo cerrado; él no era

academicista, no obstante sus estudiantes seguían su línea. Tampoco estaba enfocado en mis estudios en arquitectura. Me interesaba la peculiaridad de que todo se diseñaba en función de su apariencia, pero nadie integraba el envejecimiento en el diseño. Los productos, la arquitectura y la gente tenían que parecer nuevos. Se le daba preferencia al momento de la primera adquisición y se desatendía el resto de la vida del edificio o de la persona. Una vez traté de incluir en el concepto de un edificio la formación de musgo en las juntas de los ladrillos, pero no nos animaban particularmente a pensar de esta manera. Generalmente hablando, mis ideas tanto en arte como en arquitectura eran bastante convencionales y aburridas. Aún me sigue gustando mucho mi antigua fotografía abstracta, no obstante debería considerarla un accidente afortunado ya que no me llevó a nada en esa época. Debería haberlo hecho, pero no fue así.

^{AA} ¿El movimiento Madí⁴ fue significativo para ti?

^{LC} No. Solo después de llegar a Estados Unidos tomé conciencia de Madí como un acontecimiento relevante. Muchos de los artistas abstractos en Uruguay tenían alguna conexión con Madí; el movimiento, después de todo, fue fundado por uruguayos. Sin embargo eso ocurría en un círculo diferente y alejado a mí. La primera vez que vi un conjunto importante de trabajos de [Carmelo] Arden Quin fue en la Primera Bienal de La Habana en 1984. Rhod Rothfuss, el otro fundador uruguayo de Madí, era aun más lejano para mí, aunque probablemente era el miembro más destacado del grupo. Ellos fueron muy reconocidos en Argentina y también en Europa, donde precedieron a otros en el uso de soportes con formato irregular o marco recortado. Se dice que Ellsworth Kelly fue influenciado por su exposición en París [Salón *Réalités*

Nouvelles, 1948]. Creo que en Uruguay el efecto de Madí fue más puntual y no algo colectivo.

^{AA} ¿De dónde nació tu noción del Expresionismo? ¿Coincidió de algún modo con tu interés en la arquitectura?

^{LC} Me gustaban los edificios de Erich Mendelsohn, especialmente la Torre Einstein [en Potsdam, Alemania], pero no lo hubiera seguido como modelo. Mi expresionismo surgió del estímulo que recibí de Gonzalito. No fue un compromiso estrictamente estético, sino una nueva relación que establecí con los materiales y las herramientas. Si bien la formación académica exigía control total sobre materiales y herramientas, yo ahora exploraba sus contribuciones estéticas y cómo, en conjunto, podíamos crear algo a partir de allí. Era un proceso que para mí tenía implicaciones políticas. Llegué a entender los problemas de la distribución de poder, el trabajo en equipo y las sociedades horizontales, y creo que en ese momento me volví un anarquista ético. Mi expresionismo no era algo emocional; más bien era el resultado de ir promediando datos. Esto explica por qué en la academia en Múnich [Akademie der Bildenden Künste] me veían como un expresionista latinoamericano, mientras que en Uruguay decían que era un expresionista alemán; nadie lograba clasificarme totalmente. Entretanto, nada de esto tenía que ver con arquitectura. Cuando regresé de Alemania, encontré que el dibujo técnico era extremadamente aburrido, pasaba más tiempo intentando darle algo de vida a mis planos y a los de otros, dibujando pequeños personajes e incluso telarañas.

^{AA} Pensando en el largo plazo, ¿cuáles enseñanzas de tu primer periodo en arquitectura se mantuvieron en tus instalaciones escultóricas

posteriores?

^{LC} Creo que no muchas. Tal vez lo único que permanece es el pensamiento metódico que aprendí en esa época. Para mí el momento emblemático fue..., bueno, retrocedamos por un segundo. Cuando dejé la Escuela de Arquitectura, estaba en mi cuarto año y lo único que me faltaba para graduarme era un proyecto y un par de cursos. Uno en particular me resultaba odioso como posibilidad: un curso relacionado con matemática sobre cálculo de estructuras. Recuerdo que un día estaba asomado al balcón de nuestro taller, mirando la cuidadosa arquitectura del jardín y el sendero que zigzagueaba armónicamente entre las plantas y alrededor del estanque. De pronto, me di cuenta de que había unas líneas de césped muerto producidas por la gente que cruzaba el jardín por otros caminos. Estos eran los senderos que la gente utilizaba; prácticamente nadie atravesaba el sendero establecido por la arquitectura. Esto se volvió el símbolo de la arquitectura para mí. Estaba aprendiendo a diseñar espacios para que pudieran ser usados por otras personas, en lugar de ayudar y dejarles diseñar sus propios espacios. Entonces concluí que mi función debía ser la de posibilitar que la gente diseñara sus propios espacios, no me parecía correcto imponerles mi visión. Dado que lo que, recién, definía como mi misión no existía como profesión, concluí que la arquitectura simplemente no era lo mío.

^{AA} Esta nueva perspectiva sugiere anti-arquitectura o ir en contra del concepto de la estabilidad y el programa de la arquitectura. Parece que luchabas contra esa noción programática del espacio.

^{LC} Sí. Comencé a pensar la arquitectura como un espacio en el cual los habitantes pudieran cambiar las paredes o la posición del techo, si

así lo querían.

^{AA} ¿Una arquitectura maleable?

^{LC} Sí. Totalmente no invasiva.

^{AA} ¿De dónde salió esa idea?

^{LC} Surgió de mi formación en arquitectura.

^{AA} ¿Pero se conecta con alguna de las obras artísticas que habías hecho?

^{LC} No. Bueno, tal vez se conecta hasta cierto punto con mi ideal de obras no declarativas, de un arte que evoca la creatividad de la gente; un agujero negro que en lugar de dar información, obliga a la gente a crear y proyectarse en él. Pero no me llevó a ninguna obra en particular.

1. La Conferencia de Bandung, organizada por Indonesia en 1955, reunió a representantes de 29 países asiáticos y africanos con el objetivo de identificar estrategias para oponerse al colonialismo y separarse tanto de Estados Unidos como del bloque comunista, basándose en los principios de la Carta de las Naciones Unidas. ↵

2. Mari Carmen Ramírez, *El taller Torres-García: The School of the South and Its Legacy*. Austin, Texas: University of Texas, Austin, 1992. ↵

3. El movimiento Arte Concreto-Invención fue creado en Argentina en 1945 por los artistas Tomás Maldonado, Edgar Bayley, Alfredo Hlito y otros; proponía un arte concreto (a diferencia de un arte abstracto alejado de la naturaleza) más alineado con los desarrollos técnicos y científicos que la figuración. ↵

4. Madí fue un grupo creado por los uruguayos Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss y el argentino Gyula Kosice en 1946. Su propuesta artística deconstruía el arte abstracto convencional al introducir composiciones arbitrarias y marcos no rectangulares o “marco recortado”. ↵

ALEMANIA, GRABADO Y RIESGO

^{AA} Viajaste a Múnich con una beca en 1957–58. ¿Qué tipo de beca era? ¿Cómo llegaste a obtenerla?

^{LC} Una amiga mía, secretaria de la rectoría de la universidad, me dijo que Alemania ofrecía dos becas abiertas a cualquier estudiante universitario con al menos dos años de estudios y que dominara el alemán. Con el idioma no había problema, porque mis padres decidieron que fuera bilingüe (siempre decían: “Es mejor hablar más de un idioma”), pero yo tenía apenas un año de estudios universitarios en arquitectura, así que no cumplía con ese requerimiento. Felizmente, un par de meses antes logramos transferir la Escuela de Arte a la universidad y, por lo tanto, ahora podía presentar tres años de estudios universitarios en arte, a pesar de tener solo diecinueve años. Resultó que solo se postuló un candidato más, por lo que había dos candidatos para dos becas. En verdad fue un regalo, no una competencia.

Irme a Alemania no me interesaba particularmente, solo fui por esa coincidencia. Tenía un año cuando mi familia y yo salimos de Alemania. Los únicos lazos que me unían al país eran la nostalgia de mis padres, quienes vivieron bien allá y la imagen de mi padre llorando cuando supo que sus padres habían muerto en un campo de concentración. Así que Alemania no era mi primera opción. Ulm, sin embargo, parecía el lugar perfecto para profundizar mis estudios en arquitectura y revisar, a la par, su plan de estudios y su pensamiento pedagógico, los cuales podría usar en la reformulación que planeábamos para la escuela en Montevideo. Recibí un

pasaporte semi-oficial para viajar a Alemania, que señalaba el objetivo específico de estudiar temas curriculares. También fui a la escuela de arte en Kassel, donde descubrí una estructura post-Bauhaus que era más aplicable a nuestras necesidades. En todo caso, Ulm me rechazó. Cuando llegué a Alemania, fui a Ulm para averiguar más acerca de la escuela y para quejarme con Maldonado, quien muy amable me explicó sus razones y me dijo que su decisión sería otra si hubiera sabido más acerca de mí. Para entonces, ya me había instalado en Múnich y, aunque no estaba conforme, creo que a la larga fue lo mejor para mi vida.

^{AA} En términos sociales, ¿qué te pareció la academia de Múnich? ¿Cuáles fueron tus impresiones de la Alemania de finales de los años cincuenta? ¿Qué tipo de dinámica estableció tu visita en relación con lo que sabías del pasado de tu familia?

^{LC} Múnich se hallaba completamente sumida en un ambiente de postguerra. Estaba llena de edificios destruidos, la arquitectura nueva era mala y barata, con una ornamentación horrible. Usaban margarina y sucedáneos de café. La gente orinaba en las calles y las mujeres no se afeitaban las piernas, más por pobreza que por una declaración feminista. En la academia todo era extremadamente formal. Los estudiantes se trataban unos a otros formalmente y eran relativamente ignorantes. Conocían a Bach pero no a Vivaldi, y ciertamente no tenían idea de quién era Mendelssohn. Mis conversaciones sobre la Bauhaus constituían revelaciones para ellos. Y en la ciudad de Múnich, que era extremadamente católica, decir “maldito” era inaceptable, mientras que decir “mierda” estaba bien, lo cual era totalmente al revés de cómo me habían educado. Entre tanto, mi acento alemán me ubicaba, correcta pero extrañamente, en el norte de Alemania de los años treinta y mis preguntas me

ubicaban en la luna. Mis conversaciones con gente de más edad me llevaban a preguntarme si fueron asesinos nazis, y ellos, al saber que crecí en Uruguay, concluían que debía ser judío. Antes de recibir mi beca, me hicieron llenar y firmar un formulario jurando que no iría a Alemania Oriental, y al llegar a Múnich, tuve que presentarme en la comisaría y decirles si había cometido algún crimen. Dije que sí y les expliqué que en enero de 1939 me había ido [de Alemania] escapando de la pena de muerte. El policía me miró y prefirió ignorar mi respuesta.

Tras ser rechazado por Ulm, elegí Múnich porque un amigo de mis padres dijo que estaría mejor ahí y que su academia estaba bien posicionada. Una vez allí, elegí el estudio de Heinrich Kirchner porque me gustó una escultura suya que vi en un catálogo, era muy simple y con un estilo un tanto caldeo. Kirchner era un tipo amable y generoso, y se adaptaba al sistema de la época: el profesor iba al estudio una vez a la semana, se paseaba y asentía con la cabeza. Cuando se acercaba a mí, decía: “No entiendo lo que estás haciendo” y luego seguía con sus rondas. En ese entonces, estaba interesado en un tapiz de [Jean] Lurçat, una imagen barroca de figuras híbridas, entre personas y plantas. No sé por qué me gustaba, pero me llevó a hacer una representación a tamaño real de un hombre que, al menos en cuanto a escultura figurativa se refiere, se mantenía de pie correctamente, con el interior de la pantorrilla en línea vertical con su mentón. Un truco que mis compañeros de clase aún no habían aprendido.

Me pareció que la academia era conservadora, tanto estética como políticamente, y me sorprendió que, poco después de haberme ido, el grupo Spur emergiera de ahí. Había visto una litografía informalista de [Hans-Peter] Zimmer (futuro miembro de Spur) , pero pensé que era una peculiaridad puntual. El grupo se unió a los situacionistas, aun cuando fueron expulsados por [Guy]

Debord un par de años más tarde⁵. Uno de los miembros de Spur era Lothar Fischer, un estudiante de maestría (*Meisterschüler*) de mi clase y uno de los favoritos de Kirchner quien seguía su estética caldea y que, hasta donde sabía, estaba bastante lejos de estar a la vanguardia (al igual que yo). Cuando terminó el año, me ofrecieron una extensión y me invitaron a estudiar como *Meisterschüler*, pero temí que si aceptaba no continuaría con arquitectura. No disfruté mi estadía en Múnich, pero me gustó pasar un año pensando solo en arte. También me cautivaron las cosas que vi en Europa: la Feria Mundial en Bruselas con el Pabellón Philips de Le Corbusier y [Yannis] Xenakis; el trabajo de [James] Ensor en Bélgica; Lucio Fontana en representación de Argentina en la Bienal de Venecia de 1958; la isla de Cerdeña; las puertas de San Zenón en Verona; la luz italiana, que me hizo comprender que lo que más me deprimía en Alemania era la luz y que extrañaba mucho la de Uruguay. Todavía la extraño y vuelvo a Uruguay cada vez que puedo para recargar energías.

^{AA} Tu estadía en Múnich parece haber coincidido con tu interés en el grabado. ¿Qué te llevó al grabado? ¿Qué posibilidades imaginaste para ese medio?

^{LC} No fue una coincidencia, sino un descubrimiento. El estudio de Kirchner se orientaba a la fundición de piezas de bronce a la cera perdida. Esta técnica era extremadamente cara y mi beca era modesta; además, no hubiera sabido qué hacer con ese caos de metal. Un día, un compañero de clase me pidió que lo acompañara al taller de grabado. Mientras él hacía su labor, encontré un pedazo de linóleo y un cuchillo, y comencé a tallar. El profesor (Berger, no recuerdo su nombre de pila), inmediatamente se acercó a ayudarme y aconsejarme, y me invitó a regresar cuando quisiera. Pasé un

montón de tiempo ahí y aprendí muchísimo. También apliqué mi teoría de la “distribución del poder”. En vez de cortar, comencé a romper el linóleo con un pequeño cincel japonés para hacer aparecer las imágenes, y funcionó bastante bien. Dejé de hacer escultura y empecé a usar mi primer estudio para hacer grabados, lo cual se podía percibir como un desafío a la autoridad y a la reputación de Kirchner, pero él no lo tomó mal. Un par de meses después, en la exposición de los estudiantes, recibí el premio de grabado de la academia y fui incluido en la muestra *Secession* en la Haus der Kunst [1958], en el marco de la celebración de los ochocientos años de la fundación de la ciudad de Múnich. A partir de ahí se decidió que era artista grabador.

La experiencia con el grabado me llevó a revisar más profundamente mis problemas de dibujo. Decidí que si era torpe, era mejor asumir la responsabilidad de mi torpeza en vez de fingir una habilidad que no tenía y que no me interesaba adquirir. Permití que mi mano y mi lápiz decidieran, y reduje mi dibujo al mínimo.

Además me interesaba el grabado por razones políticas, pues encontraba que era una manera de oponerse al estatus de propiedad privada que posee la obra “original”. Por un tiempo numeré mis ediciones del uno al infinito, eventualmente me di cuenta de que estaba desperdiciando mis posibles ingresos y dejé de hacerlo.

^{AA} ¿Conservas trabajos de ese periodo? ¿Cómo eran? ¿Puedes describirme una obra?

^{LC} Sí, pero no estoy particularmente orgulloso de esos trabajos y considero que esa fue más bien una etapa necesaria en mi evolución. Son más que nada grabados en madera o linóleo, figurativos y descriptivos, de rostros relativamente grandes. El

efecto total tiene un cierto nivel de drama porque rajaba el material en lugar de hacer cortes limpios.



Accordionist and Harmonica Players [Acordeonista y armonicistas], 1958. [Más ►](#)

^{AA} ¿Rajabas el material? ¿Cómo funcionaba eso?

^{LC} Bueno, en lugar de usar una gubia, empleaba un cuchillo y un cincel afilados. La gubia corta ambos bordes de la línea al mismo tiempo de un modo muy suave, entonces la expresión surge más de la gubia y no tanto de la madera o el linóleo. El cuchillo o el escalpelo te obligan a lidiar con cada borde por separado y el cincel raja el material. Esto me permitía dejar que el material contara su propia historia, que tomara la última decisión. El observador se encontraría con un diálogo entre el material y yo, con un trabajo en equipo entre el artista y el material.

^{AA} Cuando hacías estos grabados, ¿había un porcentaje alto de fracasos?

^{LC} No, y eventualmente por eso me detuve. Hacia el final de ese periodo, en el verano de 1965, mis obras se fueron haciendo cada vez más grandes, principalmente por la falta de riesgo. La más grande medía casi dos por tres metros. Empezaba en la mañana, en una esquina, con una idea vaga de la imagen, y luego iba abriéndome camino por toda la superficie. No había manera de arruinarlo porque mediaba una retroalimentación constante, era un proceso en el cual la posibilidad de error era muy baja. La única forma en que te podía ir mal era si querías lograr una imagen predeterminada o si estabas resuelto a hacer que el material obedeciera tus órdenes. Si éste se rehusaba a obedecer, la obra podía salir mal; eso es lo que se podría considerar un error. En realidad, una goma de borrar es una herramienta del fracaso, es una herramienta diseñada para ejercer poder. Uno elimina lo que no se ajusta al modelo, para ejecutar minuciosamente el plan establecido. En mi proceso no se necesitaba borrar marcas o volver atrás, porque si iba a la izquierda en lugar de a la derecha, podía simplemente

quitar otro trozo para compensar ese desvío y crear un nuevo equilibrio. No había error a menos que perdieras “la reina” antes del jaque mate, pero en este caso, no existía tal posibilidad. Una vez les pedí a mis alumnos que dibujaran con los pies. Aceptaron y lograron usar su torpeza y su desventaja. Nunca se les ocurrió utilizar una goma de borrar. La goma de borrar es consecuencia de una mano controladora.

^{AA} ¿Entonces había una estructura predeterminada y un grado de riesgo importante, pero sin posibilidad de fracaso?

^{LC} Bueno, el riesgo se reducía considerablemente. Al comienzo, había un grado de dificultad relativamente imprevisible en lo que estaba haciendo, dado que en verdad no sabía qué iba a hacer. Después de un par de años, el proceso se volvió predecible y empecé a preguntarme si esto era lo que quería hacer para siempre. Fue durante este tiempo que gané un premio de Xylon, una prestigiosa competencia internacional de xilografía con base en Suiza. Ese mismo año, tuve el extraño honor de ser nombrado miembro honorario de la academia de Florencia [Accademia di Belle Arti di Firenze]. Apenas recibí ese diploma, vendí un par de piezas. Incluso me contactó una galería de Nueva York que decía estar interesada en mi trabajo (y que, da la casualidad, quebró poco después). Me asustó la idea de que esa pudiera ser mi vida en adelante.

^{AA} Claramente, el Expresionismo tampoco te hubiera llevado muy lejos en 1965.

^{LC} Sí y no. No olvidemos que también existía el Neo-Expresionismo.

^{AA} ¿Neo-Expresionismo?, pero ese es un fenómeno de finales de los años setenta y los ochenta.

^{LC} Sí, en Estados Unidos. Pero en la década de 1960 en América Latina existía una “nueva figuración”, la Otra Figuración de [Luis Felipe] Noé, [Rómulo] Macció, [Ernesto] Deira y Jorge de la Vega en Argentina; Jacobo Borges en Venezuela y Antonia Eiriz en Cuba, entre otros, que realmente fueron precursores de lo que fue llamado Neo-Expresionismo. Nadie habla de la labor de estos artistas porque es incómodo ubicar esos precedentes en América Latina en lugar de Estados Unidos o en Europa. Lo cierto es que la Nueva Figuración, o Neo-Expresionismo, no derivó del Expresionismo de comienzos del siglo XX, sino que revisó y transformó ese estilo para objetivos latinoamericanos.

^{AA} Sí, pero tus xilografías evidentemente derivaban del trabajo expresionista de principios del siglo XX de [Ernst] Ludwig Kirchner, Emil Nolde y otros. Después de todo, en esa época estudiabas en Alemania y, es de suponer, que estabas aprendiendo las técnicas tradicionales de xilografía.

^{LC} No realmente. Lo fundamental que aprendí sobre grabado en Alemania fue algo técnico: que en lugar de la gubia, debía usar el cuchillo (y luego el cincel). Esa fue mi lección en grabado. Además me fascinaba ese chasquido tan particular que hace el rodillo cuando uno le pone la cantidad justa de tinta, y cómo suena cuando es demasiada o muy poca. Me encantaban esas pequeñas cosas. Así que en esa época aprendí sobre la química de una piedra mojada y una tinta grasa en litografía, acerca del aguafuerte y otras técnicas, y menos de Expresionismo. Ya sabía por qué estaba dentro de la línea expresionista; el profesor que mencioné antes, Gonzalito, me había

guiado en esa dirección. Pero no era Expresionismo alemán; de una extraña forma me sentía más cerca de los tapices de Lurçat –era más barroco que expresionista– y respondía más al material y no tanto a la emoción. En todo caso, con respecto a los expresionistas alemanes, prefería más el trabajo de Nolde que el de Kirchner y los otros, porque Nolde también rompía el material. Su xilografía *The Prophet* [*El profeta*, 1912] fue emblemática para mí.

^{AA} A comienzos de los sesenta, ¿no era problemática la relación con Nolde debido a su colaboración con el gobierno nazi?

^{LC} No en Alemania, donde, en esa época, era prácticamente un desconocido, y no supe de su apoyo a los nazis ni de su temprana militancia en el Partido hasta mucho después.

^{AA} Decías que cuando el factor de riesgo desapareció del proceso de producción, sentiste la necesidad de abandonar esa práctica y elaborar una nueva. ¿Qué es lo que buscas en esa tensión entre riesgo y estructura predeterminada? ¿Siempre debe existir esa tensión? ¿Tienes la misma preocupación en ambos casos: cuando el trabajo es riesgoso y cuando es predeterminado?

^{LC} En arte tiene que haber un momento de revelación, cuando el artista descubre algo que no sabía que existía en su propio trabajo. Cuando me di cuenta de que podía seguir eternamente haciendo piezas como *Horizon* [*Horizonte*], por ejemplo, que en sí misma me parece una buena obra, aquello dejó de interesarme. No me gusta repetir lo que ya he hecho antes. Me gusta agotar la investigación, completarla. Pero cuando estoy trabajando en algo, quiero que siempre haya algo que descubrir. Una vez que sé lo que va a ocurrir, siento que no debo seguir haciendo eso. En todo caso, tras

explorar el Expresionismo, descubrí que trabajar pensando en problemas era más arriesgado y menos cómodo que hacer xilografías.



Horizon [Horizonte], 1968. [Más ►](#)

^{AA} De manera que cuando ya no queda nada que sea impredecible, ¿sigues adelante con otra propuesta?

^{LC} Sí, para mí la obra tiene que generar conocimiento y el mero control de calidad no lo hace.

^{AA} ¿Crees que sería justo decir que intentas mantener una tensión entre la estructura y el riesgo, y que cuando tu trabajo se inclina demasiado en una dirección te retraes?

^{LC} Bueno, diría más bien que despliego un juego con algunas reglas y luego lo dejo jugar. Si es un buen juego, es impredecible; en cambio si es malo, es predecible.

^{AA} ¿Juegos?

^{LC} Sí, el juego como metáfora.

^{AA} ¿Metáfora de qué?

^{LC} Supongo que una metáfora del proceso. Cuando veo arte, suelo tratar de dilucidar qué juego está jugando el artista, qué reglas está siguiendo y si es o no un buen jugador. ¿Podría yo jugarlo mejor? También trato de entender el problema que el artista está tratando de resolver y si lo ha resuelto correctamente. ¿Podría solucionarlo de manera más eficaz?

^{AA} ¿Hay algo de la cultura de posguerra en general, tanto en América Latina como en Europa o Norteamérica, que contribuyó para que la experimentación con el juego pasara a ser una necesidad particularmente urgente?

^{LC} ¿Te refieres al juego en un sentido no lúdico?

^{AA} Sí, podría ser lúdico, mas no necesariamente.

^{LC} No, yo dejaría fuera la parte lúdica. Para contestar a tu pregunta, tomemos al [artista argentino] Roberto Jacoby, quien para mí es un artista de empresas, su creatividad es empresarial en el buen sentido, no en sentido comercial. Jacoby organiza situaciones o emprendimientos que la gente puede trabajar para llegar a una conclusión. La mayor parte de sus buenos proyectos pueden ser entendidos desde este punto de vista. Básicamente, lo que establece es un modelo de juego. Dispone el equivalente a un tablero y ciertas reglas, deja que la gente juegue y luego evalúa si el juego funciona o no. Puedes entender el proyecto Tucumán arde (1968) en estos términos, el proyecto Venus (2001–6) e incluso el proyecto CIA [Centro de Investigaciones Artísticas, 2006]: todos surgen de esa matriz mental⁶. Nunca he hablado con él sobre esto, pero...

^{AA} Que conste, no sé si estoy de acuerdo con que Jacoby, cuyo trabajo me parece extraordinario, haya sido *la* persona que impulsaba Tucumán arde.

^{LC} No, pero era importante en el programa y quizás fue ahí donde encontró su modelo, aunque no lo haya creado. En realidad no sé cómo era exactamente la interacción entre los miembros de Tucumán arde, pero sí creo que coincide con el modelo de Jacoby. Por cierto, los otros proyectos también fueron creados con otra gente.

^{AA} Me parece que a lo largo del siglo XX fue aumentando la burocratización de la sociedad, así como la instrumentalización de la experiencia humana. El mundo se volvió mucho más esquematizado que antes y lo predecible se volvió cada vez más

dominante. Por supuesto, hoy lo es más que nunca. Lo que Max Weber definió como el “desencantamiento del mundo” marcó dramáticamente el siglo XX. Entonces, mi pregunta es si piensas que el giro que tomaron los artistas, de la mitad del siglo XX, hacia el juego, hacia lo impredecible, está de alguna manera relacionado con el triunfo de las formas de control. ¿Crees que la sensación generalizada de que el mundo es cada vez más ordenado llevó a los artistas al juego como un modo de alterar ese orden? Dijiste que cuando hacías xilografías, se volvieron predecibles para ti, lo cual te daba miedo.

^{LC} No sé si se puede generalizar y no sé si puedo equiparar el juego con lo impredecible. El interés en el azar puede ser uno de los síntomas de lo que estás diciendo y es más atractivo que lo adorablemente lúdico; pero nunca lo he enfocado desde esa óptica. Claramente estoy decidido a no aceptar ciegamente ningún(a) orden. Lo predecible implica un orden pre-existente.

5. El grupo Spur [rastros, huella] fue formado en 1957 en Múnich por los pintores Heimrad Prem, Helmut Sturm y Hans-Peter Zimmer, y el escultor Lothar Fischer. El desacuerdo que motivó su expulsión (1962) de la Internacional Situacionista (SI) fue mayormente sobre política: Spur buscaba centrarse en los problemas de los artistas más que en el proletariado, y Debord sospechaba que el grupo usaba a la SI para aumentar su acceso a la escena artística internacional.

←

6. Tucumán arde fue un colectivo de artistas e intelectuales argentinos de Rosario y Buenos Aires, que, en 1968, organizó una exposición que denunciaba la explotación en la provincia de Tucumán durante la dictadura. El proyecto Venus (2001-6) fue un grupo que estableció entre sus miembros el trueque autogestionado de bienes y servicios “tecnologías de la amistad” usando su propia moneda, el Venus. El Centro de Investigaciones Artísticas (fundado en 2006) es un colectivo activo en Buenos Aires, dedicado a la investigación y debate de problemas relacionados con el arte y la educación. ←

MONTEVIDEO EN LA DÉCADA DE 1960

^{AA} Luego de Múnich, ¿qué hiciste cuando regresaste a Uruguay a finales de los años cincuenta?

^{LC} Volví a Montevideo para continuar mis estudios y para ayudar en el cambio curricular de nuestra Escuela de Arte. Pasaron muchas cosas durante ese primer par de años. En un momento, los estudiantes ocupamos el edificio para lograr la reforma curricular. El Consejo Central de la universidad intervino, suspendió al director e instaló a un antiguo rector de la universidad como director interino. El profesorado exigía que se revocara la decisión y amenazó con renunciar, pero logramos que se mantuviera y, como consecuencia, el equipo de profesores automáticamente quedó sin trabajo. Así fue como perdimos a Gonzalito, quien había firmado el documento de los profesores.

Se inició una búsqueda de nuevos académicos y la asamblea de estudiantes nombró a tres de nosotros como candidatos. El criterio fue que conociamos las exigencias curriculares y, al participar, estableceríamos el estándar para los otros candidatos. Los comités de búsqueda eran independientes y nombrados por la universidad y, para nuestra sorpresa, los tres fuimos seleccionados. Al principio nos aterraron porque era algo que no teníamos previsto; a mí me motivaba la planificación; pero enseñar, de verdad, me daba miedo, me intimidaba. La asamblea de estudiantes deliberó que debíamos aceptar los nombramientos y mantenerlos por un lustro –cinco años– para ayudar en el desarrollo y en la selección de nuevos profesores que nos reemplazarían. Así fue como empecé a enseñar y

rápidamente descubrí que me gustaba. Enseñaba grabado a través de la deconstrucción del proceso. Hacíamos panqueques en la plancha caliente para compararlos con el fundido de resina colofonia usada para hacer aguatinas, y luego ¡hacíamos una fiesta! Pronto me di cuenta de que estaba planteando problemas para ser resueltos, lo cual de cierto modo fue la base de mi futuro acercamiento al Conceptualismo.

En paralelo a estas actividades, alguien me aconsejó que llevara mis torpes dibujos a *Marcha*, el semanario que había formado a los intelectuales uruguayos desde hacía treinta años. *Marcha* era considerado uno de los diez mejores periódicos del mundo por quién sabe qué comité internacional y tenía acuerdos de intercambio con *Le Monde* de París. Me contrataron como ilustrador y también escribí para ellos hasta que la dictadura lo clausuró en 1973. Eduardo Galeano, quien era un periodista de primera categoría, fue nombrado editor del periódico poco después de que yo comenzara ahí. El aparecer en la nómina de corresponsales fue la razón por la cual, más tarde, la dictadura resolvió no renovarme el pasaporte.

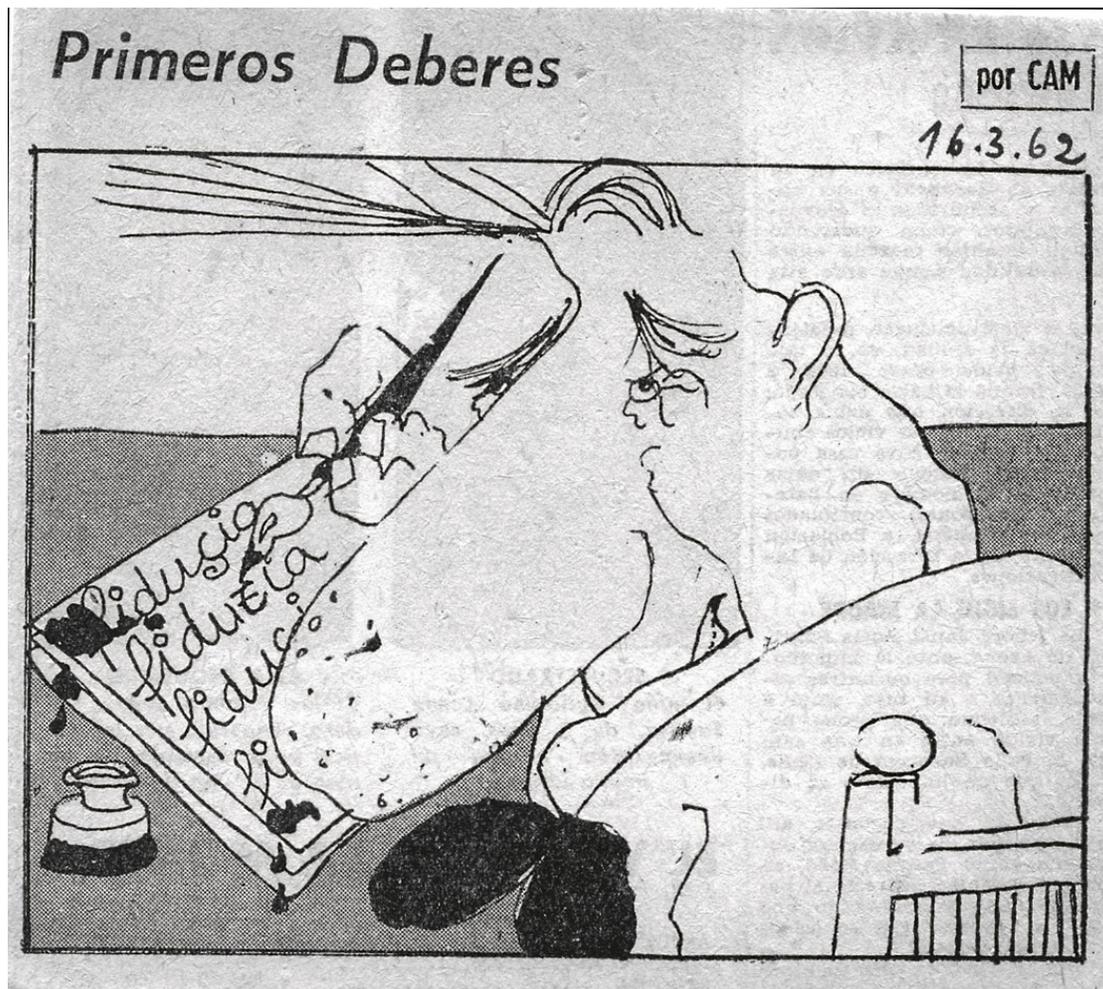
En 1961 realicé mi primera exposición, que tuvo una acogida más bien exagerada. Dio la casualidad de que [Jorge] Romero Brest estaba en la ciudad, fue prácticamente el único crítico que me hizo observaciones valiosas. Su comentario fue: “Sí, sí, pero todavía tiene que sufrir si quiere lograr algo”. Entretanto, seguía con arquitectura y con el dilema de que mis profesores empezaban a interesarse más en lo que hacía en arte y cada vez prestaban menos atención a mis proyectos arquitectónicos. Antes de mi viaje a Alemania, me ayudaron al extenderme los plazos de entrega de mis proyectos; pero ahora sentía que no me permitían trabajar seriamente, lo cual eventualmente me creó problemas. Un par de años después, al final de ese año académico, me informaron que habían decidido

reprobarme. Fue una decisión de equipo y no estaba basada en la calidad de mi trabajo; ya que, bajo circunstancias normales, me hubieran calificado con un ocho de un total de diez, lo cual en una escuela exigente era una calificación sobresaliente. Tras discutirlo largamente, decidieron que había llegado el momento en que yo tenía que elegir entre “el ladrillo y el lápiz”, y pensaron que si me “bochaban”, acelerarían mi proceso de decisión. Es curioso, pero quedé encantado con su razonamiento y su conclusión, y les agradecí. Me di cuenta de que fue la reprobación más cariñosa de la historia, y continué estudiando arquitectura. Mientras tanto enseñaba en la Escuela de Arte, y hacía mis dibujos para *Marcha*, como también una caricatura política diaria para otro periódico llamado *Acción*.

Acción pertenecía a Luis Batlle Berres, presidente de Uruguay entre 1947 y 1951 y su partido ahora era de la oposición. A mí no me interesaba realmente trabajar para ellos y solo acepté bajo la condición de que nunca tendría que hacer nada en lo cual no creyera. El editor era Julio [María] Sanguinetti, quien más tarde fue presidente de transición en Uruguay [1985–90] cuando el ejército abandonó la dictadura y fue reelecto una vez más [1995–2000]. No nos llevábamos muy bien, pero estaba protegido por mi contrato y contaba con el apoyo de Jorge Batlle, uno de los hijos de Batlle Berres. Jorge también trabajaba en el periódico, y llegaría a ser presidente después de la dictadura [2000–2005]. Tanto Jorge Batlle como Sanguinetti eran lo que hoy llamaríamos neoliberales, ambos eran defensores de los intereses de la burguesía industrial urbana; pero Jorge al menos era simpático y teníamos discusiones muy buenas, generalmente confrontaciones sobre política.

En un momento, me dieron la libertad de hacer caricaturas del jefe de la policía, Óscar Mario Aguerrondo, un tipo de extrema derecha que estaba respaldando a los grupos paramilitares

anticomunistas que luego conformaron la dictadura. Generalmente hablando, mis caricaturas no eran muy buenas. Siempre seguía las recomendaciones del equipo con respecto a las ideas y los textos, aun así representé sistemáticamente a Aguerro con una esvástica en su gorra de policía. A él no le gustó y desafió a Sanguinetti (por ser el editor en jefe del periódico) a un duelo de espadas. En Uruguay todavía eran legales los duelos de honor; se prohibieron recién en 1973. El tribunal de honor que supervisaba los duelos decidió que no había causa suficiente y lo anuló; pero durante las semanas anteriores a la decisión, Sanguinetti tuvo que levantarse cada día a las cinco de la mañana para aprender esgrima con el campeón que Uruguay enviaba a las Olimpiadas. Luego pasaba enojado frente a mi escritorio camino a su oficina, sin mirarme, aunque yo siempre lo miraba a él.



Primeros deberes, 1962. Más ►

^{AA} ¿Dónde están esas caricaturas ahora? ¿Hay muchas?

^{LC} Las tengo en una caja en algún lado. El periódico salía diariamente y las dibujé por más de un año, así que hay muchas. Mis padres estaban muy orgullosos de ellas, las recortaban religiosamente y las guardaban. En verdad no eran muy buenas o, mejor dicho, eran realmente malas. Mi predecesor fue Leopoldo Novoa, un artista español exiliado en Uruguay. Novoa, quien murió recientemente en España, donde es muy conocido, era un excelente caricaturista.

Tenía la habilidad de capturar los rostros de los políticos con muy pocas líneas. Los dibujos no tenían nada de realismo pero la gente igual era fácilmente reconocible. Era una gran hazaña, distinta de cualquier forma tradicional de caricatura, por lo cual era difícil competir con él o siquiera estar a su altura.

^{AA} ¿Con quiénes te relacionabas en el ambiente artístico de Montevideo? ¿Viajabas a menudo a Buenos Aires? ¿Conociste a muchos artistas o críticos allí?

^{LC} Estaba más que nada inmerso en mis actividades, con especial prioridad en la escuela. La convicción ahí era que no teníamos derecho a hacer nuestro propio arte hasta que nos aseguráramos de que todos aquellos que quisieran hacer arte pudieran hacerlo. Además de la gente de la escuela, mis colegas más cercanos eran Leandro Silva Delgado, Agustín Alamán y Giancarlo Puppo. Leandro era principalmente un arquitecto paisajista, aunque también pintaba. Había estudiado con [Roberto] Burle Marx y en los jardines de Versailles, y luego se mudó a España, donde realizó grandes proyectos paisajísticos para distintas comunidades y para el Rey. Compartíamos un estudio y organizábamos exposiciones en trío con Agustín, un exiliado español mayor que yo (nació en 1921), quien ejercía como albañil. Sus pinturas pertenecían a la línea del Informalismo español, cercanas a [Antoni] Tàpies, y a través de él entendí mejor la interacción de los materiales y la desvinculación del autor. Giancarlo era, junto conmigo y con Jorge Carrozzino, uno de los tres estudiantes de arquitectura que también trabajaba en arte. Expusimos en la Escuela de Arquitectura y en Buenos Aires en la Galería Galatea [1962]. En esa época no interactuaba mucho con el grupo intelectual de Argentina. Rafael Squirru, director del Museo de Arte Moderno, decía que le gustaba

mi obra y me pidió que donara una para su museo. Ese fue mi primer museo. Años después, un director posterior me dijo que la obra estaba en el inventario, pero que no podían encontrarla, por lo que surgió la duda de si debía mantener el museo en mi currículum o si debía borrarlo. Colecciono museos, por si no lo sabías, así que era un tema importante. Lo mantuve en mi lista porque decidí que si un museo pierde mi trabajo, es su problema y no mío.

IR, REGRESAR Y DE VUELTA A NUEVA YORK

^{AA} A comienzos de la década de 1960, ganaste una beca Guggenheim para ir a Nueva York. ¿Recuerdas qué escribiste en tu postulación? ¿Cómo describiste tu proyecto? ¿En qué consistía?

^{LC} No lo recuerdo. La postulación no fue idea mía. Me estoy dando cuenta de que este proceso de preguntas y respuestas está mostrando que en realidad yo era una persona bastante pasiva y reactiva. El plan de solicitar la beca vino de un crítico de arte que escribía en *Marcha*, Fernando García Esteban, mi profesor de historia del arte durante los cursos preparatorios para arquitectura. Él me lo sugirió, y yo pensé: “Bueno, ¿por qué no?”. En realidad no conocía el prestigio de la beca en Estados Unidos. Lo único que sabía era que tenía un tinte menos político que las becas ofrecidas por la OEA [Organización de Estados Americanos], con la cual no quería tener nada que ver, sobretodo luego de que expulsaron a Cuba [en 1962] de su seno.

^{AA} ¿A quiénes pediste cartas de recomendación?

^{LC} Conté con nombres de prestigio para recomendarme, si bien uno nunca sabe si la gente en realidad escribe las recomendaciones que promete. Muchas décadas después, participé como jurado de la Guggenheim para artistas latinoamericanos y me impactó cuanta gente que había prometido escribir recomendaciones luego no lo hacía.

García Esteban, Iberê Camargo y Jorge Oteiza escribieron cartas, y creo que también el agregado cultural de la Embajada de Estados Unidos, quien era amigo de García Esteban. Supongo que juntos tramaron el plan de mi postulación. Iberê dictó un curso de grabado en nuestra escuela en el cual fui su ayudante. Curiosamente, cuando la Fundação Iberê Camargo abrió su museo en Porto Alegre, fui su primer curador pedagógico, y (sin que ellos lo supieran) probablemente era la única persona allí que había conocido a Iberê en persona. Oteiza vivió varios meses en Montevideo intentando construir un monumento luego de haber ganado un concurso público. No lo logró, pero durante su estadía dio unas conferencias maravillosas e inspiradoras. Para él, todo se basaba en la formulación de problemas y se podía interpretar como una aplicación del diseño. Eso cambió mi forma de pensar. Nos hicimos amigos y me ayudó con nociones para el diseño curricular de la Escuela de Arte. A la larga, creo que él me señaló la dirección hacia el Conceptualismo, aunque pasaron algunos años antes de que la idea realmente tomara cuerpo.

La Fundación Guggenheim tenía un sistema de becas en dos niveles. Había una con un grado de distinción más alto y otra para propósitos de formación que se usaba para América Latina. No significa que los latinoamericanos solo obtuvieran este segundo tipo de beca, pero creo que yo sí. Tenía veintidós o veintitrés años cuando apliqué a la beca y quería perfeccionar mis técnicas de grabado. La beca estaba pensada realmente para artistas establecidos que necesitan tiempo para reflexionar sobre su obra, y yo ciertamente no estaba en ese nivel. Echaba de menos el lujo de concentrarme totalmente en el arte como sucedió en Múnich y pensé que podía ser provechoso hacerlo de nuevo. Además, sentía

curiosidad por vivir una experiencia en ese país que estaba perjudicando tan espantosamente a América Latina.

^{AA} ¿Exactamente cuándo te enteraste que habías ganado la beca y cuándo viajaste por primera vez a Nueva York?

^{LC} Supe que había recibido la beca a finales de 1960 o a principios de 1961, no me acuerdo, pero formaba parte de las becas de 1961. Me fui a Estados Unidos en 1962, porque antes tenía que conseguir un permiso de ausencia en la escuela y en los periódicos y pedirles a mis profesores de arquitectura que me apoyaran por segunda vez.

^{AA} ¿Qué impresiones tuviste de Nueva York cuando llegaste?

^{LC} Unos antiguos amigos de mis padres que habían emigrado a Nueva York fueron a buscarme al aeropuerto, y en el trayecto me impresionó lo grande que era todo. Curiosamente, lo primero que estos amigos me dijeron en el camino a la ciudad, fue que si alguna vez me atropellaba un auto en Nueva York, debía quedarme tirado en el suelo sin moverme. En algún momento aparecería un abogado y se haría cargo de la situación. El amigo de mis padres fue químico en Alemania y en Nueva York tenía un pequeño local donde preparaba detergentes para coches. Uno de sus clientes era [el coleccionista de arte] Robert Scull, quien era dueño de una flota de taxis. Una vez, me llevaron a su garaje y nos dimos la mano. Los amigos de mis padres solo me llevaron a conocerlo porque teníamos la palabra *arte* en común; ni ellos ni yo sabíamos realmente quién era. En ese tiempo, Scull estaba muy entusiasmado con el Expresionismo abstracto y todavía no era tan conocido por su colección de arte *pop*.

^{AA} ¿Te paseaste por las galerías? ¿Qué recuerdas de los trabajos exhibidos?

^{LC} De esa primera visita a Nueva York solo recuerdo claramente tres exposiciones. Una la vi cuando iba caminando por la Avenida Madison. A través de las ventanas de la calle vi los rostros enormes de *Las Meninas* pintadas con unas pinceladas pesadas y atrevidas. Ese fue mi primer encuentro con el trabajo de [Fernando] Botero y probablemente el único genuinamente agradable. La segunda fue la de los lienzos blancos en relieve de Eleanore Mikus en la Pace Gallery. No recuerdo mi reacción, pero debe haber dejado una fuerte impresión. Cuatro décadas después, cuando era el curador del programa para artistas emergentes en el Drawing Center, una señora ya mayor vino a mostrarme su trabajo. No tenía cita y en lugar de originales solo trajo fotografías de su trabajo: dos pecados capitales para mí. Sin embargo, fui amable y miré sus fotos. De pronto, me di cuenta de que muchas de las obras que estaba mirando eran las mismas que había visto años atrás en esa muestra en la Pace Gallery. Quedé realmente encantado y posteriormente tuve la oportunidad de ser el curador de una gran exhibición de su trabajo en el [Drawing] Center. La tercera que recuerdo fue *New Realism* [Nuevo Realismo] en la Sidney Janis Gallery. En ese momento no tomé en serio lo que vi. Yo era un admirador del Dadaísmo y me equivoqué al calificar lo que vi como una mala copia. Me intrigaron las obras en yeso de [Claes] Oldenburg, porque me recordaron una escultura de una máquina de escribir que hice en la escuela, en 1959.



Typewriter [Máquina de escribir], 1959. [Más ►](#)

^{AA} ¿Con quiénes te relacionabas en el ambiente artístico de Nueva York?

^{LC} Ya trabajaba en el Pratt Graphics Art Center. Me lo recomendaron por ser el mejor lugar y el más especializado en grabado, lo cual probablemente era verdad en un sentido técnico. Muchos artistas latinoamericanos paraban ahí: Armando Morales, Enrique Castro-Cid, Marcelo Bonevardi y otros. Hans Haacke estaba allí también, haciendo “puntos”, coherentemente con su periodo en el grupo Zero. Yo luchaba con la xilografía y aproveché de trabajar con gente como [Ansei] Uchima y [Shiko] Munakata.

Entretanto, me juntaba regularmente con otro grabador uruguayo, Antonio Frasconi. Creo que él fue el primer uruguayo en recibir la beca Guggenheim (Jorge Damiani fue el segundo y yo, el tercero) y era considerado el artista de xilografía más destacado en Estados Unidos. Nos conocimos en Uruguay en una de sus exhibiciones en 1961 o comienzos de 1962, y me había dicho que lo llamara cuando llegara a Nueva York. Antonio me paseó por toda la ciudad y me presentó a William Lieberman, quien era el curador de la colección de grabados en The Museum of Modern Art [MoMA]. Por deferencia a Antonio, Lieberman eligió dos de mis grabados para la colección. Ese ya era mi segundo museo, lo cual me llenaba de orgullo. Los grabados costaban cincuenta dólares cada uno (no sé quién me ayudó a ponerles precio) y el MoMA me pagó la mitad. Siempre menciono este episodio como el principio de mi carrera filantrópica. Dentro de mi visión semicolonial (aunque rebelde) del mundo, me pareció que había alcanzado prácticamente todo lo que llegaría a lograr, y que cuando volviera tendrían que tomar en cuenta mis opiniones.

Alguien me contó que el MoMA tiene tres colecciones: una, la de verdad, la que se usa para las exposiciones; una que es menos importante, se mantiene como reserva en caso de que ocurra algo inesperado y una tercera que está ahí solo para efectos de documentación. Solo sé que, con estos grabados, yo no estaba en la primera. Con el Conceptualismo, supongo que las categorías eventualmente se borraron, ya que muchos documentos ahora califican como valiosas piezas de arte. Recientemente, conseguí un lugar en la “primera” colección del museo para algunas de mis obras.

^{AA} Volver a Montevideo luego de Nueva York debe haber sido impactante. ¿Se modificaron tus nociones de lo que podía ser el arte

o tu enfoque sobre el proceso de hacer arte?

^{LC} Es increíble la rapidez con la que uno vuelve a los antiguos mecanismos y se comporta como si nada hubiera ocurrido. Ya me había pasado cuando volví de Múnich. Pensé que todas mis actitudes y relaciones serían diferentes, pero al cabo de dos meses, Múnich era solo un recuerdo y la vida seguía igual que antes. Creo que eso fue lo que me motivó a postular a la beca Guggenheim. Cuando volví de Nueva York, me involucré demasiado en la enseñanza y en ayudar a modificar el plan de estudios, y también viajé con frecuencia a Buenos Aires. Creo que mi trabajo no cambió mucho, sin embargo mi forma de enseñar se hizo más clara y más enfocada hacia la resolución de problemas. En ese sentido, escuchándome ahora, me doy cuenta de que probablemente estaba comenzando a sentar las bases para mi conceptualismo.

^{AA} No te quedaste mucho en Montevideo y retornaste a Nueva York un año más tarde. ¿Qué fue lo que te atrajo? ¿Qué influencia tuvo la situación política de Uruguay en tu decisión de marcharte?

^{LC} Acorté mi beca para definir una relación que tenía en Buenos Aires. Eso me llevó a pasar algún tiempo allí, y esta vez, gracias a mi vínculo con *Marcha*, tuve más interacción con los intelectuales argentinos. Me hice buen amigo de Pirí Lugones, nieta del escritor Leopoldo Lugones e hija de quien, se dice, habría inventado la picana eléctrica usada para torturar. Pirí eventualmente fue “desaparecida” por la dictadura y tal vez torturada con el invento de su padre. Fue una persona maravillosa y memorable. A través de ella conocí a mucha gente interesante, por ejemplo, a Luis Felipe Noé, un vecino suyo que había recibido el Premio Di Tella y que estaba a punto de partir a Nueva York con el dinero del premio. Para ese

entonces, ya sabía que iba a volver a Nueva York a terminar mi beca y acordamos compartir un apartamento.

En Uruguay estaba bastante ocupado, ayudando a reformular el plan de estudios, organizando una exposición (junto con Agustín Alamán) en contra de las ejecuciones con *garrote vil* practicadas por Franco, y co-organizando una protesta en el Salón Municipal en contra del nombramiento de un jurado que considerábamos estéticamente tendencioso. La protesta duró tres meses y medio; ahora me recuerda a *Occupy Wall Street*. Así que mi regreso no tuvo que ver con escapar de la política y tampoco con sentirme realmente atraído por Nueva York. Nuevamente necesitaba una cierta distancia y como todavía disponía de media beca esperándome, gracias a la generosidad de la Fundación Guggenheim, aproveché la oportunidad.

^{AA} ¿Te fuiste con la intención de quedarte en Estados Unidos?

^{LC} La idea de quedarme en Nueva York o Estados Unidos nunca me cruzó por la cabeza. Estaba feliz con mis actividades en Montevideo, me sentía productivo y útil. Al contrario, mi escepticismo sobre Estados Unidos como un miembro aceptable de la familia de naciones aumentó en lugar de disminuir, y continúa hasta hoy. Montevideo, y por extensión Uruguay, era un lugar donde un individuo podía desafiar, catalizar, participar de manera provechosa. En Estados Unidos, en cambio, me percibía como una pequeñez inútil, una sensación alimentada por la desventaja de venir de América Latina.

^{AA} ¿Fue más fácil para ti, como hijo de exiliados, trasladarte a otro entorno cultural, comparado con alguien más arraigado en el

contexto uruguayo o latinoamericano?

^{LC} Como tenía solo un año cuando llegamos a Uruguay, creo que el exilio en un sentido literal posiblemente me afectó menos. No dejé ninguna experiencia o recuerdo en Alemania. Estaba la presencia de la lucha de mis padres, de sus libros y otros objetos, su acento y sus amigos; pero todo eso era algo ajeno a mí. Cuando tenía ocho años, mis padres decidieron que debía aprender inglés. Mi tía, quien vino a vivir a Uruguay con mi abuela, ejerció como secretaria y tenía cierto dominio de inglés y francés. Me caía bien (de hecho yo era el único de la familia que le tenía simpatía), pero no me enseñó por mucho tiempo. Luego mi padre contrató a un amigo que había enseñado idiomas en Alemania, era muy amable y buen profesor. El único inconveniente fue que me enseñó inglés con acento alemán. Como la relación entre ambos idiomas es más natural que con el español, quedé condenado de por vida. Cuando hablo italiano en Italia, la gente me pregunta si vengo de Argentina o de Uruguay; en cambio cuando hablo inglés, la gente inmediatamente me ubica en Alemania o, si tengo suerte, en Bélgica. De cierta manera, tal vez eso me haya ayudado un poco en Estados Unidos, ya que la discriminación suele ser menor hacia los europeos.

^{AA} ¿Qué diferencias encontraste en Nueva York cuando regresaste en 1964? ¿El ambiente artístico había cambiado entre tu primera y tu segunda estadía?

^{LC} No podría darte una respuesta honesta porque yo había cambiado o, si prefieres, había madurado. Ciertamente el arte *pop* estaba más presente para mí. De pronto apareció Fluxus. En un concierto de [Karlheinz] Stockhausen en el Carnegie Hall, una facción de Fluxus encadenó los instrumentos a las columnas del sótano, acusando a

Stockhausen de ser un “cabrón eurocéntrico”, o algo por el estilo. Fue una acción inesperadamente refrescante, y todavía tengo un panfleto donde se anunciaba el evento. Estaba Malcom X, en su primera versión. Fui a escucharlo y me pareció descaradamente racista, mientras algunos de sus admiradores blancos lo adulaban, vestidos en lo que simulaban uniformes militares cubanos. Además comenzaron los *happenings*. Vi a Carolee Schneeman tirando pescado muerto al público en la Judson Church. Sobre todo se sentía una electricidad impresionante en la ciudad, que no había percibido en 1962 y que me hacía feliz de estar ahí.

Compartir un apartamento con Noé también ayudó, porque hablábamos incansablemente, de cualquier tema. Noé es definitivamente una mente original y desafiaba constantemente mi compromiso con el grabado. Fue una gran experiencia pedagógica, que me ayudó a liberarme del grabado como una plataforma desde donde ver el mundo, aunque él nunca se liberó de ver la pintura de ese modo. De hecho creía que la pintura (en su sentido más amplio) era un género de arte mayor, mientras que el grabado era un arte secundario. Me ayudó a decidir, paulatinamente, a ser un artista que usaba el grabado si así lo deseaba más que un grabador que hacía arte si podía.

^{AA} ¿Mantuviste las amistades forjadas con otros artistas durante tu primera visita?

^{LC} En realidad no hice muchos amigos en mi primera estadía. Hans Haacke y yo nos hicimos amigos, pero no volvimos a contactarnos hasta varios años después, durante los setenta. Volví al Pratt Graphics y pregunté qué había sido de él. Me contaron que siguió haciendo sus “puntos”, que un día lo escucharon pegando un grito emocionado porque había hecho tantos puntos que se formó una

línea. La persona que me lo contó no tenía mucho sentido del humor, lo cual le otorga cierta credibilidad a la historia. No puedo jurar que sea verdad y nunca recordé pedirle a Hans que lo confirmara.

En un momento conocí a Salvador Dalí, quien no era como usualmente lo describen, sino un tipo muy simpático con apariencia cínica. Le ayudé a traducir sus ideas para una audiencia de científicos (la traducción significaba tanto lenguaje como oscuras metáforas). Me dejó a cargo de un proyecto para el cual terminé pintando, en su nombre, ladrillos sobre un piano de juguete. Fue una tarea curiosa, teniendo en cuenta que nunca había pintado en mi vida. Por su recomendación me suscribí a la revista *Scientific American*, que todavía recibo. Por él tuve que estudiar el trabajo de Gerald Oster sobre los patrones de moaré, la distribución aleatoria de puntos de Béla Julesz para probar que la percepción 3D tiene lugar en el cerebro y no en el ojo, y sus hologramas. Creo que Dalí fue el primero en usarlos en arte, algunos años antes que Bruce Nauman. Dalí ciertamente cimentó mi pensamiento interdisciplinario. Lo curioso es que, con pocas excepciones, su arte no me interesaba para nada.

Cultivé numerosas amistades, pero no muchas que pudiera señalar como influencias en mi arte, fuera de Noé y el pequeño círculo del New York Graphic Workshop [1964–1970] que formamos Liliana Porter, José Guillermo Castillo y yo. El ejercicio de criticar mutuamente nuestro trabajo se reducía a esas pocas personas.



De izquierda a derecha: José Guillermo Castillo, Liliana Porter y Luis Camnitzer, 1970.

^{AA} ¿Qué tipo de impacto tuvo en ti el arte *pop*? ¿A quién en particular destacas como protagonista en este escenario?

^{LC} Cuando llegué en 1964, percibí el arte *pop* estadounidense mucho más interesante, no como modelo estético, sino como fenómeno. Me di cuenta de que ninguno de los artistas venía de la gran ciudad, venían del interior; y por lo tanto probablemente eran más sensibles al impacto de Nueva York. Su trabajo parecía una reacción al consumismo: “En vez de sucumbir a él, tomémoslo por los cuernos”. En esa época, pensé que el arte *pop* debería haber nacido en países subdesarrollados y no en un centro hegemónico. Asimismo sentí que mientras los ismos artísticos previos fueron analíticos, el *Pop* era el primer acercamiento sintetizador. Todo eso

lo hacía importante. A pesar de mis prejuicios, me sorprendió que, en términos generales, los artistas fueran apolíticos en su arte. [James] Rosenquist era bastante político en términos de contenido. A excepción de [Öyvind] Fahlström, quien de verdad estaba cabalmente comprometido, los otros parecían separar la búsqueda estética de las convicciones políticas. Fahlström me interesaba; si bien mi opinión puede haber estado influenciada por el hecho de que era brasileño e incorporaba un programa sobre economías subdesarrolladas o en vías de desarrollo. Considero que su instalación inspirada en el Dr. Albert Schweitzer fue uno de los puntos culminantes del arte del siglo XX⁷. Las almohadas de helio de [Andy] Warhol fueron una revelación total para mí en 1966 y me hicieron respetarlo aún más. Además, me enriqueció desde el punto de vista del grabado por su uso de malas impresiones y el ordenamiento en serie de las imágenes. Sus películas también me inspiraron por el cambio de tiempo que imponían y por el respeto hacia las imágenes estúpidas, aunque por supuesto me aburrían. De algún modo, hoy veo a Warhol más conectado con las estrategias del Conceptualismo que con el arte *pop*. Debido a la cualidad de síntesis del arte *pop* y al hecho de que era más una actitud que un estilo formal, pensé que iba a durar más.

^{AA} ¿Cómo entendiste la relación del arte *pop* con la emergente cultura de consumo de los años sesenta?

^{LC} Creo que la principal contribución para mí, fue el encuentro con una estética que era capaz de absorber todo sin perder su identidad. Podía integrar elementos cubistas y seguía siendo *pop*; mientras que el Cubismo, si hubiera tomado alguna característica *pop*, inmediatamente se habría vuelto *pop*. Eso fue lo que me hizo verlo como una estética sintetizadora, con una cualidad liberadora, valiosa

para mí. De pronto teníamos permiso para hacer lo que fuera. En eso mis favoritos fueron Oldenburg, [Roy] Lichtenstein y Warhol. El ciclo completo, que empezó cuando Warhol elevó la lata de sopa Campbell al estatus de icono del arte y terminó cuando pasó a firmar latas reales, fue una gran hazaña desde cualquier punto de vista. Fue una forma de “des-duchampizar” a Duchamp, y al mismo tiempo establecía un paradigma nuevo para el grabado en los términos que traté de definir a partir de 1966. No obstante me molestaba la falta de crítica a la cultura consumista por parte de los artistas *pop*. El discurso implícito de avalar el imaginario del consumidor para extenderlo a un nuevo nivel de consumo puede considerarse uno de los antecedentes de la inclinación del arte conceptual estadounidense hacia la tautología y las declaraciones iconizantes. Desde este criterio, para mí el *Pop* fue una manifestación local, vernácula y provinciana, lo cual estaba bien tomando en cuenta que representaba la cultura y las creencias de Estados Unidos en esa época.

7. *Dr. Schweitzer's Last Mission* [*La última misión del Dr. Schweitzer*, 1964-66], del sueco-brasileño Öyvind Fahlström (1928-76), fue una instalación a gran escala para la XXIII Bienal de Venecia (1966) diseñada como un juego de palabras en la cual cuatro jugadores representan a Estados Unidos, la Rusia soviética, China y los Estados no alineados. Propone una reflexión acerca de si el entorno (cultura, educación, región geográfica) del artista influye en su arte y plantea la polémica relación centro-periferia en el mundo del arte. ←

NEW YORK GRAPHIC WORKSHOP

^{AA} Cuéntame de la formación del New York Graphic Workshop. ¿Cómo comenzó? ¿Quiénes estaban involucrados y cuándo? ¿Qué esperaban lograr?

^{LC} El New York Graphic Workshop fue un accidente. Durante la inauguración de una de sus exhibiciones en 1965, Liliana Porter conoció al Dr. Julian Firestone, un dentista cuyo pasatiempo era el grabado. Tenía una gran prensa en su apartamento y le ofreció usarla, lo cual sonaba a una variante de “Ven a ver mis grabados”, así que Liliana rápidamente me lo presentó para protegerse. Sin embargo, el ofrecimiento era totalmente sincero y verdadero. A Firestone le gustaba el trabajo de Liliana y también había visto el mío, y quería aprender más sobre el proceso de grabado a cambio de dejarnos utilizar su estudio. Después, alquiló un espacio fenomenal en la calle West 3rd, totalmente equipado para hacer grabado que instaló y usó antes Leo Kalapai, un conocido grabador de la época. Firestone se mudó al apartamento que había en la parte de atrás. Junto con el artista venezolano José Guillermo Castillo y Sharon Arndt (una artista estadounidense que conocimos en el Pratt Graphics), planificamos el taller. Sharon dejó el grupo poco después y los tres que quedamos empezamos a organizar una alternativa al Pratt Graphics Art Center, con un acercamiento más actualizado al grabado. Ya desafiábamos las restricciones tradicionales del grabado, donde buscábamos servirnos de la técnica no como un objetivo en sí mismo, sino como un área experimental para explorar problemas. Tanto nuestro trabajo como nuestra forma de enseñar seguían estas

ideas y como consecuencia creamos FANDSO (Free Assemblable Nonfunctional Disposable Serial Objects [Objetos seriados, prescindibles, afuncionales y libremente intercambiables]), una especie de obra múltiple para gente pobre. En esa época el concepto de *múltiple* estaba a punto de aparecer. Estábamos cansados de la visión doméstica y artesanal del grabado y de la noción de que la impresión debía ser en papel y en dos dimensiones. Mis imágenes seguían siendo expresionistas, pero ya moldeaba planchas entintadas sobre vendas de yeso quirúrgico (que aceptan la tinta al fraguar), en manteles plásticos y otros soportes, y usaba matrices tridimensionales. Liliana incorporaba dobleces, costuras y acrílico en sus impresos, y José experimentaba con unidades intercambiables. También seguíamos aplicando técnicas ortodoxas, como cuando hicimos algunos aguafuertes para Dalí. En otros casos, tratábamos de encontrar soluciones gráficas para el trabajo de otros artistas. Para Leon Polk Smith, un amigo de José, cortamos piezas de Masonite (un aglomerado de madera) en las formas que nos pedía y las imprimimos como xilografías. Para Francis Celentano, un artista óptico en esa época, usamos cinta de enmascarar adhesiva, que es relativamente resistente al ácido, para mantener los bordes perfectos de sus diseños.



El taller del New York Graphic Workshop, c. 1965. © Basil Langdon

^{AA} ¿Estaban al tanto de Victor Vasarely o del Groupe des Recherche d'Art Visuel (GRAV)⁸? Vasarely empezó ya en la década de 1950 a proponer la proliferación de obras múltiples como acto político. ¿Algún miembro del New York Graphic Workshop se familiarizó con sus propuestas?

^{LC} Ciertamente conocíamos el trabajo de Vasarely, pero no sus ideas políticas. En los años cincuenta, Vasarely presentó una exposición en Montevideo, y despertó mucho interés, pero no dejó efecto duradero. José, quien había estado rodeado de artistas cinéticos en Venezuela, tenía más contacto con su obra y tal vez recibió alguna influencia sobre sus estructuras modulares (puede que Warhol también haya influido en ello). Realmente nunca hablamos de Vasarely.

Por otro lado, en 1965, fui invitado a participar en un seminario de artistas internacionales en la Fairleigh Dickinson University, en su campus de Madison [estado de New Jersey, EE. UU.], y esa sesión estuvo centrada en el arte óptico. El hijo de Vasarely, Yvaral, era uno de los artistas, y [Horacio] García Rossi,

también de GRAV, era otro. De hecho, los únicos dos artistas en el seminario sin conexión con el arte óptico éramos Hans Breder (en esa época expresionista abstracto) y yo, y nos tocó compartir el mismo taller. Allí no hubo discusiones sobre las plataformas políticas de GRAV. Conocí a [Julio] Le Parc a través de Noé cuando exhibió en la Howard Wise Gallery. Nos hicimos amigos y nos juntamos para algunas acciones políticas. Por ejemplo, en 1970 organizamos un boicot a la siguiente Bienal de São Paulo y politizamos la Bienal de Grabado de Puerto Rico. Sin embargo, yo tenía reservas con respecto a la labor de GRAV, porque sentía que en verdad no involucraba al público. Advertí que lo usaba para completar un trabajo ya predeterminado, y sus obras eran demasiado lúdicas para mi gusto. Recién hace unos años, luego de ver la gran exposición de Le Parc en el Daros [Latinamerica] Museum en Zúrich, supe apreciar su verdadera importancia como artista⁹.



Manifesto Cookie [Galleta manifiesto], 1966. [Más](#) ►

AA ¿Eran muy productivos en el New York Graphic Workshop?

LC Sí, definitivamente. Era el lugar y el marco de referencia para todo lo que hacíamos. Incluso cuando trabajábamos individualmente lo teníamos como referencia. No parábamos en todo el día, diseñábamos planes y estrategias, y criticábamos mutuamente nuestras obras. Creo que fue un periodo increíblemente productivo.

AA ¿Hasta qué punto la misión del Graphic Workshop se basaba en la idea de que la gráfica ofrecía una plataforma para divulgar mensajes,

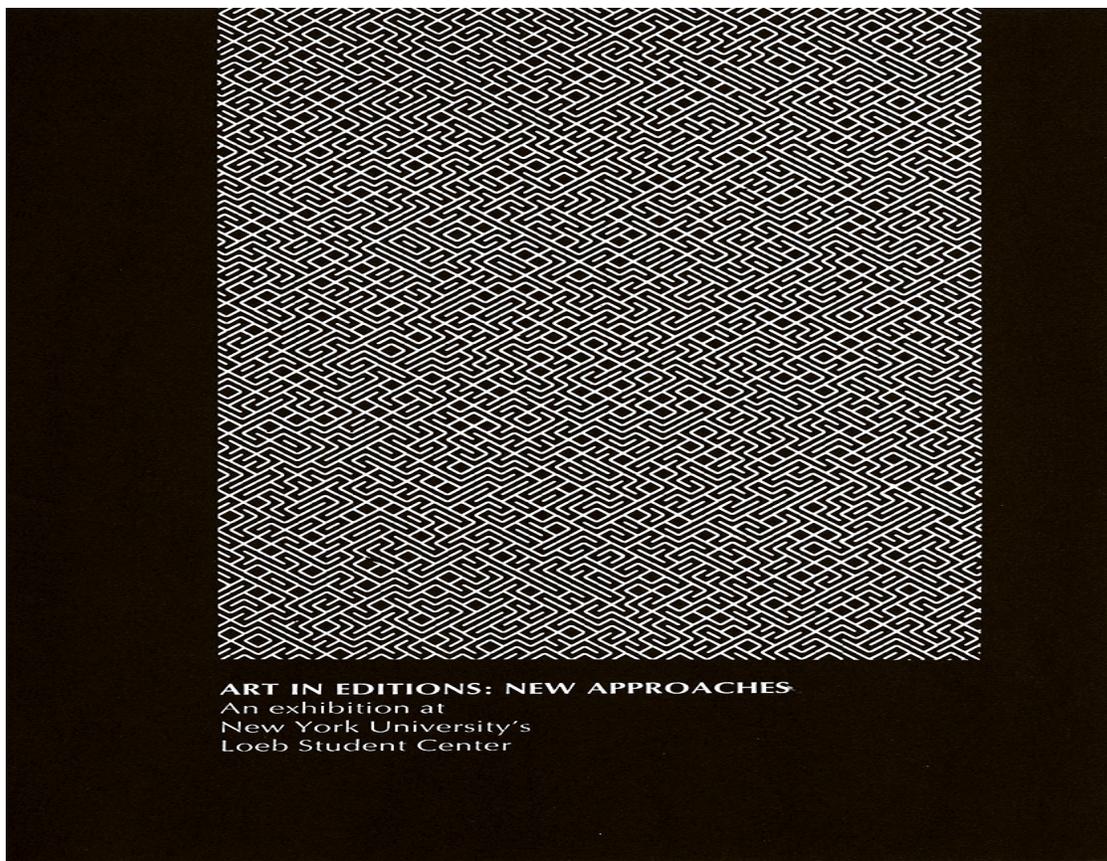
para comunicarse con audiencias más grandes?

^{LC} El asunto comenzó desde el punto de vista de tres artistas grabadores insatisfechos con las restricciones que surgían de las definiciones tradicionales del grabado, las cuales no habían variado mucho desde el siglo XVI. Entonces decidimos revisar esas definiciones y romper con sus límites. Definitivamente comenzamos como grabadores que querían acceder al arte en general y no como artistas que hacíamos grabados. En el proceso de esas revisiones, nuestra perspectiva cambió y emprendimos la tarea de bajar el grabado a la categoría de un oficio eficiente para la producción de arte. En esta renovación, mantuvimos la noción de difusión e intentamos desmercantilizarla (en retrospectiva, era un objetivo totalmente utópico, pero que anhelábamos lograr).

^{AA} En tu opinión ¿cuáles fueron las producciones más notables del Graphic Workshop?

^{LC} Quizás el impacto que tuvo en nuestras producciones individuales. Claramente, del público no recibimos reconocimiento por lo que hacíamos, ni en la teoría ni en la práctica. La relativa apertura de la definición de grabado es algo que le debemos a empresas como Multiples (predecesora de la Marian Goodman Gallery), Alecto, y mega-impresas como Gemini y otras. Si bien *Artist's Proof*, la revista del Pratt Graphics Art Center, publicó un ensayo mío sobre la redefinición del grabado en 1966, dudo que haya tenido gran impacto, ya que era una publicación de lujo y probablemente tenía un tiraje mínimo. En 1967 fui curador de una exposición en el Loeb Center de la New York University, *Art in Editions: New Approaches* [*Arte en ediciones: nuevos enfoques*]¹⁰, y John Perreault [poeta, artista y crítico de arte] le hizo una buena reseña en el

semanario *Village Voice*. Fuera de eso no ocurrió nada. Por lo tanto, si la importancia se mide por el impacto en el público, diría que nuestras exhibiciones en América Latina pueden haber tenido alguna relevancia, pero no las que hicimos en Estados Unidos y el resto del mundo. Pero, si la importancia se mide por lo que aprendimos durante la existencia del Graphic Workshop, entonces creo que fue inmensa. Ahí tuvo lugar nuestra maduración, tanto técnica como mental.



Catálogo de la muestra *Art in Editions: New Approaches* [*Arte en ediciones: nuevos enfoques*], comisariada por Luis Camnitzer en el Loeb Center, New York University, 1967.

^{AA} ¿Qué razones llevaron a la clausura del Graphic Workshop?

^{LC} Se debió más que nada a la situación incómoda que se generó, porque por un lado José Guillermo trabajaba para el Center for Inter-American Relations (CIAR, hoy en día Americas Society) y por el otro, Liliana y yo nos movíamos activamente en el llamado Museo Latinoamericano, y luego en una facción más radical, el MICLA (Movimiento de Independencia Cultural de Latinoamérica), el cual boicoteaba y luchaba en contra del CIAR por sus políticas retrógradas con respecto a América Latina. José Guillermo cumplía una excelente labor a cargo del departamento de literatura, pero la institución en general tenía un directorio bastante siniestro, con individuos como Lincoln Gordon, Thomas [C.] Mann, Dean Rusk y otros que fueron los responsables de muchas de las dictaduras en nuestros países¹¹. Queríamos que expulsaran a estos individuos del directorio para que las actividades culturales del CIAR fueran llevadas a cabo con transparencia y no utilizadas como una máscara hipócrita. Ese conflicto de intereses terminó con el Workshop. José Guillermo volvió a Caracas y se hizo socio de la Conkright Gallery, que más tarde se convertiría en la Adler Castillo Gallery. Por un tiempo, Liliana y yo fuimos representados por la galería, pero las relaciones con [Rachel] Adler se hicieron difíciles, lo cual también afectó nuestra amistad con José.

8. El Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) fue un colectivo formado en París en los años sesenta y disuelto en 1968. El núcleo del grupo incluía a los argentinos Julio Le Parc y Horacio García Rossi, al español Francisco Sobrino, y a los artistas franceses François Morellet, Joël Stein e Yvaral (Jean-Pierre Vasarely). GRAV integraba innovaciones científicas y técnicas en su trabajo, y frecuentemente creaba objetos que utilizaban luz o movimiento, solicitando diferentes tipos de participación por parte del observador. ←

9. *Le Parc Lumière: Kinetic Works by Julio Le Parc* [*Le Parc Lumière: Obras cinéticas de Julio Le Parc*], curada por Hans-Michael Herzog, fue presentada en el Daros Latinamerica Museum, Zúrich, 4 junio–9 octubre 2005. ↵

10. *Art in Editions: New Approaches* [*Arte en ediciones: nuevos enfoques*] fue presentada en el Loeb Student Center, New York University, 8–31 enero 1968. La exposición incluía el trabajo de los miembros del New York Graphic Workshop y de otros artistas como Carl Andre, Hans Breder, Hans Haacke, Béla Julesz, Julio Le Parc, Luis Felipe Noé, Nam June Paik, Eduardo Paolozzi, Michael Ponce de León, Omar Rayo, Dieter Roth, Joe Wilson, Ernest Trova y Tom Wesselmann. ↵

11. Lincoln Gordon fue embajador de Estados Unidos en Brasil entre 1961 y 1966, Thomas C. Mann fue embajador en México entre 1961 y 1963 y Dean Rusk fue Secretario de Estado bajo las presidencias de John F. Kennedy y Lyndon Johnson entre 1961 y 1969. ↵

EL CAMPO DEL ARTE

^{AA} Por razones históricas, el ambiente artístico de Nueva York en esa época estaba más despolitizado que el contexto cultural en Montevideo. ¿Cómo reconciliaste tu noción de la dimensión política del arte –incluyendo sus facetas ética, política, pedagógica y pública– con el relativo aislamiento del ambiente artístico de Nueva York?

^{LC} Más que nada diría que lo manejé a través de mi propio aislamiento, ejerciendo una distancia arrogante. Había demasiadas cosas desconcertantes para las cuales no encontraba solución. Una era la alta tasa de asesinatos de celebridades y presidentes (creo que leí en alguna parte que la presidencia es la ocupación con mayor mortalidad en el país, cercana al diez por ciento). La insistencia de Estados Unidos en invadir y desestabilizar países latinoamericanos era otra. El “descubrimiento” increíblemente tardío del *apartheid* en Sudáfrica era incomprensible (una situación que crecí criticando desde mi infancia y que apenas llegó a Estados Unidos recién en los años setenta), como también lo era la falta de interés en las políticas de educación de parte de los estudiantes que sufrían las consecuencias. Igualmente, me parecía irreal que Estados Unidos estuviera tan obsesionado con Cuba, mientras al mismo tiempo se conducía como un enamorado de cualquier dictadura sangrienta que pudiera encontrar. En ese ambiente, era frustrante pero no sorprendente que el arte se mantuviera dentro de los límites de lo que Estados Unidos consideraba “políticamente correcto”. La disidencia estaba bien, siempre y cuando se mantuviera acotada y

no contaminara el trabajo artístico. Hace poco recordé con mucho cariño al crítico de arte Nicolas Calas, de quien me hice amigo a finales de los años setenta. Lo respetaba y él me apoyó mucho en mi trabajo. Cuando presenté mi serie *Uruguayan Torture* [*Tortura uruguaya*] en el Alternative Museum [Nueva York] en 1984, estaba ansioso porque la viera y lo llevé a la exposición¹². Reaccionó negativamente, diciéndome que era un error hacer arte sobre cuestiones de actualidad, las cuales desaparecen con el tiempo. Me dijo, que el arte debía ser hecho para permanecer, debía ser inmune al paso del tiempo. Esto me impactó mucho. Aquí tenía a esta maravillosa persona, una persona totalmente ética, políticamente comprometida con causas progresistas y con gran lucidez con respecto a problemáticas artísticas, y a pesar de todo podía darme esos argumentos. Para mí, esa serie es uno de mis trabajos más importantes. Estoy orgulloso de la serie, y no sería honesto conmigo mismo si hubiera tenido dudas o si hubiera decidido no hacerla porque no se ajustaba a ciertas expectativas o parámetros artísticos.

^{AA} ¿Hasta qué punto fueron relevantes para ti los escritos de Jean-Paul Sartre en los años cincuenta y sesenta? ¿Y los de Jorge Luis Borges?

^{LC} Sartre no fue muy importante para mí, más allá de lo que escribió sobre la tortura en Argel, la cual, en realidad, no fue más que una introducción para un libro de otro autor. Leí *Huis Clos* [*A puerta cerrada*] y *Les mouches* [*Las moscas*] cuando era estudiante, pero no me influyeron mucho. Quizás *L'étranger* [*El extranjero*] de [Albert] Camus tuvo mayor peso, no lo recuerdo bien, solo sé que me gustó. Borges, sin embargo, me enriqueció mucho. Creo que su forma de pensar está incrustada en la mentalidad colectiva del Cono Sur, a tal punto que ni siquiera hace falta leerlo. A lo largo de los años, a

menudo he vuelto a conectarme con su obra. Hay que mirar más allá de algunas de sus declaraciones políticas, las cuales en verdad son producto de una ignorancia excéntrica; no obstante su planteamiento sobre los laberintos mentales fue crucial para mí, como lo fue la continuación de esa idea en [Julio] Cortázar. Además encuentro que la manera en que Borges usaba el idioma, el idioma español, es profundamente conmovedora. También me interesaban otros autores, como los uruguayos Felisberto Hernández y [Juan Carlos] Onetti, y el argentino Roberto Arlt, desconocidos en Estados Unidos.

^{AA} ¿Fue significativo para tu desarrollo artístico el legado de Stéphane Mallarmé?

^{LC} No. Mallarmé no tuvo mucha importancia en mi formación, en realidad nunca he sentido mucha afinidad por la poesía, cualquier poesía. El trabajo de Mallarmé me intrigó después por razones relacionadas con la historia del arte y, más aún, cuando me involucré con los escritos de Simón Rodríguez [el escritor venezolano de principios del siglo XIX]. Tres cuartos de siglo antes que Mallarmé, Rodríguez abordó estructuras formales similares, pero desde el enfoque de la comunicación directa. Rodríguez lo hacía para establecer una comunicación directa con el lector, en lugar de trabajar en la musicalidad.

^{AA} ¿Cuándo te encontraste por primera vez con las pinturas de René Magritte y cuál fue tu reacción ante la lógica subyacente de su arte? ¿Cuándo comenzaste a considerar las implicaciones de la obra de Marcel Duchamp? ¿Con qué aspectos de su práctica te relacionaste primero?

^{LC} Al principio, Magritte y Duchamp solo eran parte de la historia del arte. De los dos, prefería a Magritte, a quien veía como un pintor de un mundo poético onírico. Lo clasificaba como surrealista, al igual que todo el mundo. Más adelante, cuando leí sus escritos y sus pequeños croquis de lenguaje, llegué a comprenderlo mejor y descubrí en sus obras lo que llamo el “método Magritte” de orden (o desorden). En todo caso, su trabajo me ayudó a organizar mis propios conceptos.

Duchamp, por otro lado, me hizo ver que se puede dividir a los artistas entre creadores de juegos y jugadores. A él lo califico como un creador de juegos; mientras que alguien como Rembrandt es un diestro jugador de un juego creado con anterioridad. Aun cuando Duchamp jugaba sus propios juegos, nunca lo vi como jugador (esta sería una implicación de lo “lúdico”). Cuando organicé la muestra *Art in Editions: New Approaches* en 1967, le pregunté si podía incluir su pala de nieve [*In Advance of the Broken Arm / Anticipo del brazo roto*, 1915], pero era un mal momento para él (conservo su carta firmada con su amable negativa). Me fascinaba el hecho de que con cada pala firmada, iba disminuyendo el valor de una pieza que había convertido en arte por proclamación. Más tarde, en 1968, justo en la época en que murió, quizás el mismo día, un gato entró en nuestra casa y se quedó. Lo llamamos Marcel. Poco después tuve un sueño en el cual Duchamp me daba instrucciones para pintar un trozo de mármol para que pareciera vidrio. Supongo que hibridé mis intereses en ambos artistas, Duchamp y Magritte. Es curioso, porque no creo en los sueños y, ciertamente, no sabría cómo pintar mármol para que luzca como vidrio.

^{AA} ¿Cómo entendías las prácticas de Duchamp?

^{LC} Bueno, en los años sesenta concebía el trabajo de Duchamp como una serie de objetos de producción sin conexión. En ese tiempo las galerías insistían en exhibir conjuntos muy uniformes de un imaginario específico de un solo artista. Por ejemplo, si se trataba de Warhol, una exposición que mostrara solo latas de sopa de tomate. Trataban de evadir la realidad de que existen muchas posibilidades distintas y solo presentaban una faceta. En resumen, en una época en la que las galerías de arte comenzaban a etiquetar a los artistas y a los estilos artísticos como un modo de comercializar el arte, Duchamp era una anomalía. No encajaba con esa estrategia; de hecho, parecía estar en contra de ella. Fue entonces cuando concluí que Duchamp creaba juegos y no obras artísticas. Diseñaba un juego que luego jugaba. Podía jugar ese juego una sola vez, magistralmente, y posteriormente crear otro. ¡Una táctica magnífica! Me refiero a que es mucho más interesante que el trabajo de artistas canónicos, como Rembrandt, quienes básicamente repetían un juego y lo ejecutaban magistralmente, sí; sin embargo al final realmente era el juego de otro, armado desde un ángulo diferente. Eso no quiere decir que Duchamp sea un mejor artista que Rembrandt; lo que pretendo expresar es que para mí, el planteamiento artístico de Duchamp es más significativo que el de Rembrandt.

^{AA} ¿Crees que la idea de construir juegos que luego jugarás y el arte planteado como la exhibición de ese juego, es una estrategia que has continuado en tu trabajo?

^{LC} Sí, hasta cierto punto. Después de todo, tenía que darle sentido a la inconexión de mi propia producción. A mediados de los años setenta, Liliana [Porter] trabajaba con Hundred Acres, una galería dirigida por Barbara Toll. Un día le pedí que viniera a ver mi

trabajo; no era un intento de entrar en su galería, solo quería saber qué pensaba una galerista sobre mi obra. Barbara era muy directa y dura, y ese era exactamente el tipo de reacción que buscaba. Tras mirar, dijo: “Bueno, me gusta, pero no veo ninguna lógica a lo que haces”. Ese instante, esa afirmación, fue fundamental para mí. A veces en la vida basta con un enunciado que resume todo y que funciona como un desencadenante, aun si suena trivial. La afirmación de Barbara me llevó a preguntarme cuál era el común denominador de mi trabajo. Y de allí deduje que la noción de diccionario era la matriz esencial de lo que estaba haciendo. Concluí que lo que finalmente me interesaba era la construcción de una red mental; no una red visual, sino un concepto. Básicamente, me interesaban los conceptos y la manera en que mi obra los relacionaba, además de la arbitrariedad del sentido y de la nomenclatura que se revela en un diccionario. Tomé esa idea como modelo y, a partir de allí, emergieron un montón de propuestas.

^{AA} Algunas de tus primeras obras recuerdan las estructuras de Jim Dine de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. ¿Conocías su obra en esa época? ¿Tuvo alguna influencia en tu despertar artístico el trabajo de Jasper Johns?

^{LC} Es curioso, porque ninguno de ellos me gusta particularmente. La primera vez que vi el trabajo de Jasper Johns fue en 1958 en la Bienal de Venecia. Me pareció extraño que alguien se atreviera a pintar una bandera de Estados Unidos, pero eso fue todo. Me gustan sus latas de cerveza, no obstante, siempre me he preguntado si sería tan famoso y tan caro si se tratara de un artista uruguayo trabajando en Uruguay. Recuerdo cuando una de sus pinturas se subastó en un millón de dólares. Fue el primer artista estadounidense en cruzar esa barrera¹³, lo cual me impresionó y me

desconcertó. Vi a Jim Dine en el contexto de las muestras de arte pop, pero nunca me llamó mayormente la atención.

^{AA} Experimentaste con el arte postal en los años sesenta. ¿Cómo ocurrió? ¿Cuál era la función de las pegatinas para ti? ¿Se podría ver un rastro de Fluxus en ese procedimiento?

^{LC} Cuando desarrollamos el proyecto de exhibiciones por correo, en realidad no estábamos pensando en lo que ahora se conoce como arte postal, ni en Fluxus. Fue una suerte de solución lógica al hecho de que no teníamos acceso a las galerías de Nueva York; además era consistente con la idea de FANDSO. Estoy hablando de Liliana Porter, José Guillermo Castillo y yo. Fluxus nos parecía demasiado lúdico en 1965 y 1966. Conocí a Nam June Paik en 1967; Ay-O, Emmett Williams y Allison Knowles en 1968; y a Ray Johnson en 1969. Había incluido a Paik en la exposición del Loeb Center. Ay-O y Emmett estuvieron en el seminario internacional que dirigí en 1968 en la Fairleigh Dickinson University, y Allison vino con Dick Higgins a visitarnos en Madison, New Jersey. Paik y Charlotte Moorman también vinieron. Creo que reconocí algunas de las dimensiones de Fluxus recién después de esa experiencia, de haberlos conocido y de haber visto más de su producción; sin embargo vi el trabajo político de [George] Maciunas y Yoko Ono, y el de [George] Brecht mucho tiempo después. Me siento más conectado con este último. Ray era vecino nuestro en Locust Valley [Nueva York]. A Liliana y a mí, nos invitaron a una cena en la casa de alguien y allí nos hicimos buenos amigos. Teníamos el mismo cartero, quien aparecía en mi puerta con un paquete enviado por Ray, anunciando: “Este es uno bueno”. Lo designé como nuestro crítico de arte local. Cuando viajaba, le enviaba postales a este cartero, porque me divertía la idea de un *correo-interruptus*, ya que la

carta se detendría en la oficina de correos. Ray me llamaba en medio de la noche para leerme noticias extrañas del periódico, como una mujer que había encontrado un huevo con una cría de serpiente, ese tipo de cosa. Era una persona magnífica, inesperada. Todavía me entristece su suicidio [1995].

^{AA} Tus primeras reflexiones, en obras como *Signature by the Inch* [*Firma por pulgada*] y *Signature by the Slice* [*Firma por tajadas*], ambas de 1971, sobre el rol de la firma en el arte son muy potentes. ¿Cómo llegaste a ese trabajo? ¿Cuál es la lógica subyacente?

^{LC} Para ser honesto, surgió solamente de una crítica general al mercado del arte, no de una especulación estética. Hay un precedente que descubrí mucho después y que si lo hubiera conocido tal vez no existirían mis piezas sobre firmas: se trata de Max Aub y su heterónimo *Jusep Torres Campalans* [1958]. En la “biografía” de este pintor ficticio, quien supuestamente vivió e interactuó con [Pablo] Picasso y Juan Gris al comienzo del siglo XX, Aub describe una de las obras de Campalan como una firma del tamaño de un gigantesco muro. En realidad, lo que me importaba era el valor agregado que una firma le da a la obra de arte, no la firma en sí misma como una pieza artística.

^{AA} Tu obra también es una especie de respuesta al Minimalismo estadounidense. ¿Cómo interpretaste el Minimalismo cuando emergió a mediados de los años sesenta? ¿Qué te aportó el trabajo de Donald Judd o el de Dan Flavin? ¿Conociste a Sol LeWitt?

^{LC} En términos generales, detestaba el Minimalismo y sentía que era una estética corporativa costosa. Judd me era indiferente en esa época. Flavin me intrigaba más debido a la cualidad duchampiana

de sus tubos de neón. Me conectaba con LeWitt por la contribución estética de los errores de quienes ejecutaban sus instrucciones; las obras adquirirían vida a través de esos errores, por tanto no eran errores. Esa fue una gran hazaña. Conocí a Sol mucho después, mas no puedo decir que lo haya conocido bien, pues solo nos encontramos un par de veces. Incluí sus *polaroids* en una exposición en mi universidad, pero eso fue todo. Seguramente no se habría acordado de mí. Me gustan mucho sus *Sentences on Conceptual Art* [*Frases sobre el arte conceptual*, 1969], las cuales recientemente intenté actualizar haciéndolas más objetivas y directas. Fue mi contribución para la muestra *An Exchange with Sol LeWitt* [*Un diálogo con Sol LeWitt*], organizada por Regine Basha en 2011. Aunque inspiradoras, creo que algunas de las *Sentences* son algo oscurantistas. Intenté pulirlas con “rigor conceptualista” y estoy seguro de que a él no le hubiera molestado esta relectura.

^{AA} Quisiera preguntarte acerca del rol del costo de producción en tu proceso de toma de decisiones. Como sabes, en la década de 1960, el costo de producción estaba cargado de sentido, paradójicamente las obras de bajo costo guardaban mayor relación con preocupaciones progresistas, sociales y políticas. ¿Era importante para ti el tema sobre el costo de producción en esa época?

^{LC} Sí, era muy importante. Cuando creamos FANDSO, la “D” significaba desechable. Mi propio conceptualismo nació como una reacción a la costosa producción industrial y a la apariencia lujosa de las obras minimalistas. A veces, siento que el proceso de reducción del Minimalismo estadounidense trataba más de una búsqueda de la esencia del lujo y no del arte. Las cajas de Larry Bell, que en cierto modo me gustaban, me provocaron esa reacción. Las obras de ladrillos de Carl Andre y las cajas grises de [Robert] Morris

eran diferentes, por supuesto. Pero el costo me preocupaba a todos los niveles. Mis obras sobre firmas a menudo especificaban la comisión de las galerías, las fluctuaciones del mercado y los porcentajes de inflación.

12. *Uruguayan Torture* fue presentada en el Alternative Museum, Nueva York, 7 enero–4 febrero 1984. La serie incluía treinta y cinco fotograbados, cada uno con cuatro planchas coloreadas, que colocaban al espectador en las posiciones de víctima, torturador y cómplice pasivo a través de imágenes y textos evocadores. ↩

13. En 1980, el Whitney Museum of American Art pagó un millón de dólares por la obra de Jasper Johns, *Three Flags* [*Tres banderas*] (1958), el precio más alto pagado hasta entonces por la obra de un artista vivo. ↩

EL GIRO HACIA EL LENGUAJE

^{AA} ¿Hasta qué punto estas reflexiones sobre el costo de producción te guiaron a un arte conceptual basado en el lenguaje?

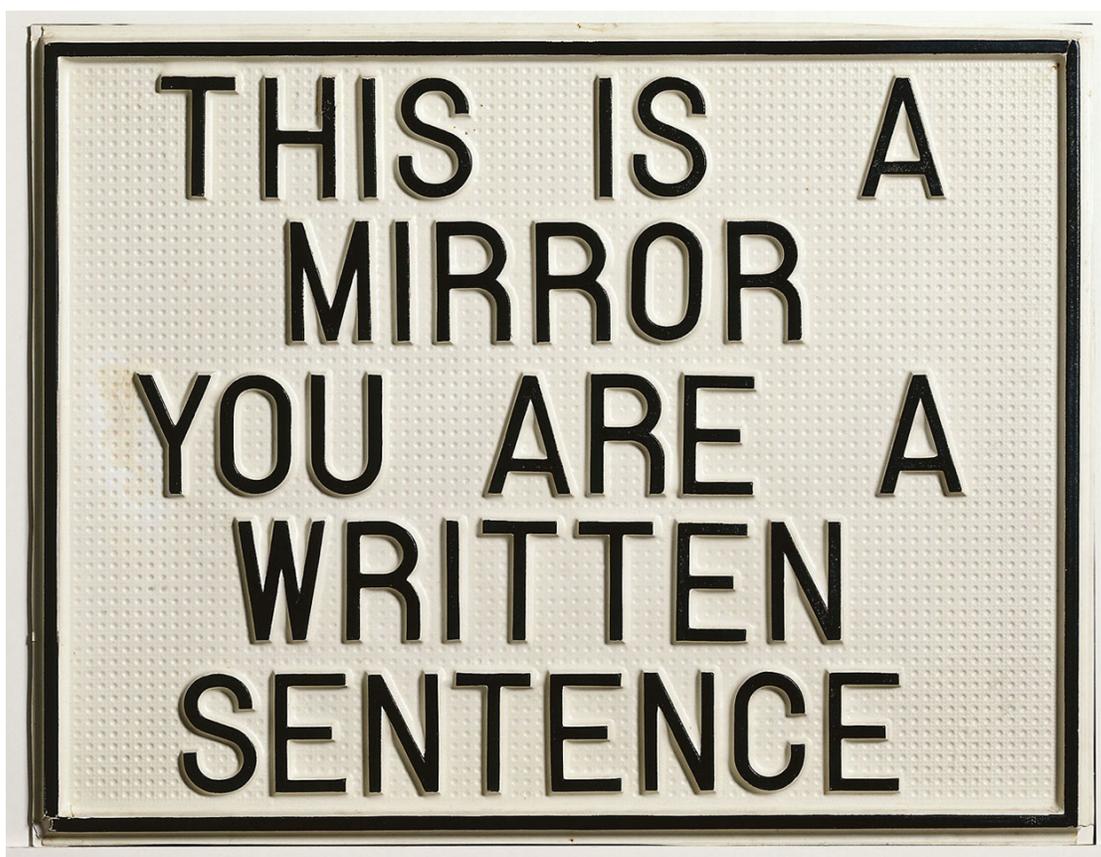
^{LC} La reacción que acabo de describir fue lo que me llevó al proyecto de torcer el edificio Empire State en forma de U. La idea se realizó solo como una declaración ya que era absurdo, costoso y totalitario materializarla e intuí que una descripción, una frase precisa, sería suficiente para lograr la imagen en la mente del observador. La descripción de situaciones visuales involucra la imaginación del espectador, al tiempo que elimina el instinto codicioso de la propiedad. Pensé bastante en titulares de periódico como el formato final; sin embargo, luego me contradije al hacer aguafuertes, que es una técnica extremadamente costosa entre las posibilidades de grabado. Tendría que haber sido dueño de un periódico; pero por otro lado, en ese caso, tampoco habría trabajado con medios pobres.

^{AA} Cuéntame más. ¿Qué motivó este tránsito desde un objetualismo tradicional hacia el lenguaje? ¿Qué ocurre con el objeto de arte en el proceso? ¿Cómo afecta esto al rol del espectador?

^{LC} El descubrimiento de la descripción como una herramienta efectiva y alternativa para representar y construir, me otorgó una libertad inesperada. Quizás no fue más que descubrir personalmente la literatura. En todo caso, después de haber usado el lenguaje, ya no estaba atado al objeto. No significa que haya renunciado al objeto, sino que expandí mis horizontes. Este descubrimiento me llevó a

explorar el lenguaje con el costo de dejar de hacer objetos por un tiempo, pero nunca me comprometí a abandonarlos. En el fondo, era una especulación sobre cómo conseguir la mejor ventaja. José, Liliana y yo sentíamos que éramos artistas “contextuales”, desvinculados del arte conceptual. Eso implica que buscábamos lograr el máximo efecto con el mínimo esfuerzo. El contexto constituye una poderosa caja de resonancia y, por lo tanto, debe ser incluido activamente en la obra ya que potencia el resultado más allá del estímulo o el objeto. El uso del lenguaje fue mi primer intento –algo burdo– de evitar los límites físicos del objeto para estimular directamente la imaginación del observador (literalmente, en el sentido de crear imágenes). De paso, eliminaba las problemáticas y la contaminación de la propiedad en el asunto.

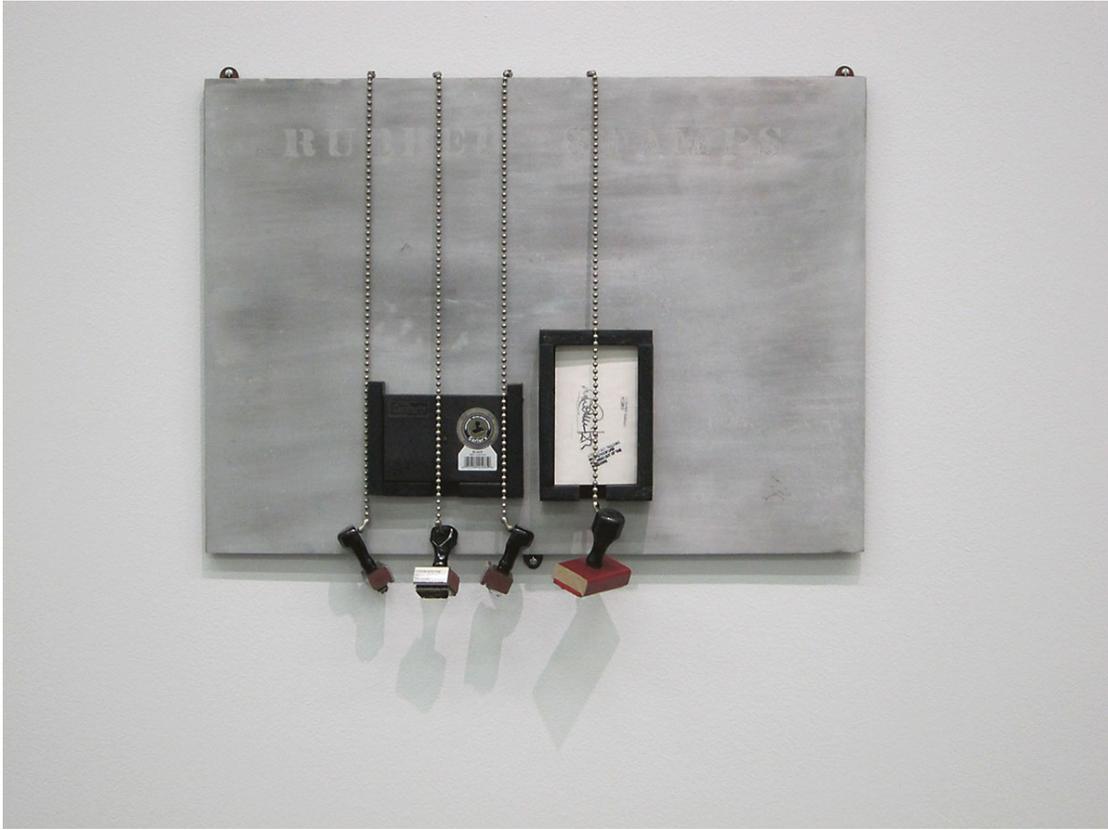
^{AA} ¿Qué nuevos valores ganó el trabajo con la incorporación del lenguaje en tu producción artística? ¿Qué modelo de lenguaje usabas? Piezas como *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence* [*Esto es un espejo. Usted es una frase escrita*] de 1968, sugieren una tautología. Otras producciones aluden al uso de figuras clásicas como la metáfora y la alegoría, que son más evocadoras. De hecho, en ese tiempo, al dominio del legado poético del lenguaje se contraponía el modelo de la proposición analítica desarrollada por los artistas conceptuales en Estados Unidos, donde ésta se planteaba como el mecanismo de un triunfo definitivo de las operaciones lingüísticas sobre las representaciones visuales. ¿Qué efectos crees que tuvo en el objeto de arte la aparición del lenguaje dentro del marco pictórico, dentro de la entidad pictórica? ¿Tu posición, al respecto, es la misma que en la década de 1960?



This Is a Mirror. You Are a Written Sentence [Esto es un espejo. Usted es una frase escrita], 1968. [Más ►](#)

^{LC} De hecho, *This Is a Mirror* fue mi primera obra [basada en el lenguaje]; la hice en un cubo de acero de 2 × 2 pulgadas a comienzos de 1966. Me entusiasmaba la posibilidad de cambiar la posición física y mental del espectador a través de una oración. No estaba muy interesado en la metáfora y la alegoría; me atraía algo más la metonimia, y, sí, la tautología, aunque en un sentido más complejo, más allá de un enunciado circular que muere en sí mismo. Creo que en ese tiempo no tenía un verdadero plan de acción, por lo que ahora tengo que reconstruir mis recuerdos en retrospectiva. El problema de la memoria es que uno reordena y limpia cosas que en ese tiempo eran desordenadas y relativamente

poco claras, con el riesgo de caer en un proceso autocomplaciente. Liliana y yo nos manteníamos aislados en Morristown, en New Jersey, hasta 1968, y luego en Long Island, por lo cual no estaba al tanto de las polémicas en torno al lenguaje o de las posturas antipoéticas de algunos artistas. Hoy diría que mi atracción por la tautología tenía que ver con montarla para que el observador/lector se libere de ella (tal vez atribuyéndole una poética). Definitivamente no me interesaba la tautología como una forma de reducción, porque me parece que lleva a un arte autista. El uso de textos descriptivos era una manera más de crear imágenes, pero esta vez en la imaginación del lector en lugar de hacerlo en el papel o con el objeto. Tampoco veía ninguna razón para separar el lenguaje escrito de las imágenes. Siempre me he considerado un artista visual y como tal debería tener la libertad de usar lo que quiera (probablemente un legado del *Pop*). Ese fue especialmente el caso cuando decidí investigar con ideas y problemas y ya no restringirme a las posibilidades dadas por un medio o una técnica (un legado del Expresionismo abstracto). En 1967, [el artista y curador] Willoughby Sharp vino a la Fairleigh Dickinson University, vio mi trabajo e hizo algunas conexiones con obras de otros artistas, particularmente con Robert Morris, quien vio mi versión *Rubber Stamps* [*Sellos de goma*, 1967], y también una pieza que ya no existe: un trozo de gomaespuma gris con la huella de mi peso, con una placa donde se leía “182 *pounds*” [68 kilos]. En esa época, solo conocía algunas obras de Morris, los prismas grises que exhibió en la Green Gallery; pero no estaba al tanto de sus construcciones tautológicas anteriores.



Rubber Stamps [Sellos de goma], 1967. [Más ►](#)

^{AA} ¿Cuáles fueron tus primeras obras basadas en el lenguaje? ¿Cómo funcionaban? ¿A dónde te llevaron?

^{LC} Una de las direcciones que me propuse fue buscar descripciones “objetivas”; es decir, tratar de lograr la misma imagen en la mente de los observadores, sin importar quiénes fueran. Por supuesto, es imposible, pero ese era mi objetivo cuando comencé a utilizar hipnosis para descartar palabras que pudieran provocar asociaciones indeseadas. Me lo había sugerido Béla Julesz, quien en ese entonces estaba a cargo del departamento de percepción en los Laboratorios Bell en Murray Hill. Nos hicimos amigos durante la investigación que hice para Dalí y estaba interesado en la dirección que tomaba

mi trabajo. Cuando me mudé a Nueva York se hizo difícil seguir con este proyecto y además me parecía algo demasiado científico. De todos modos, me intrigaba la idea de buscar una descripción verbal objetiva (casi hiperrealista). Creo que mi obra *Living-comedor*, la cual empecé en 1968, fue una consecuencia de esto. No se trataba de la corrupción o del fracaso de lo visual. Usar el texto para mí era una afirmación de libertad creativa, una especie de: “¿Por qué no?” que ocurrió por sí sola.



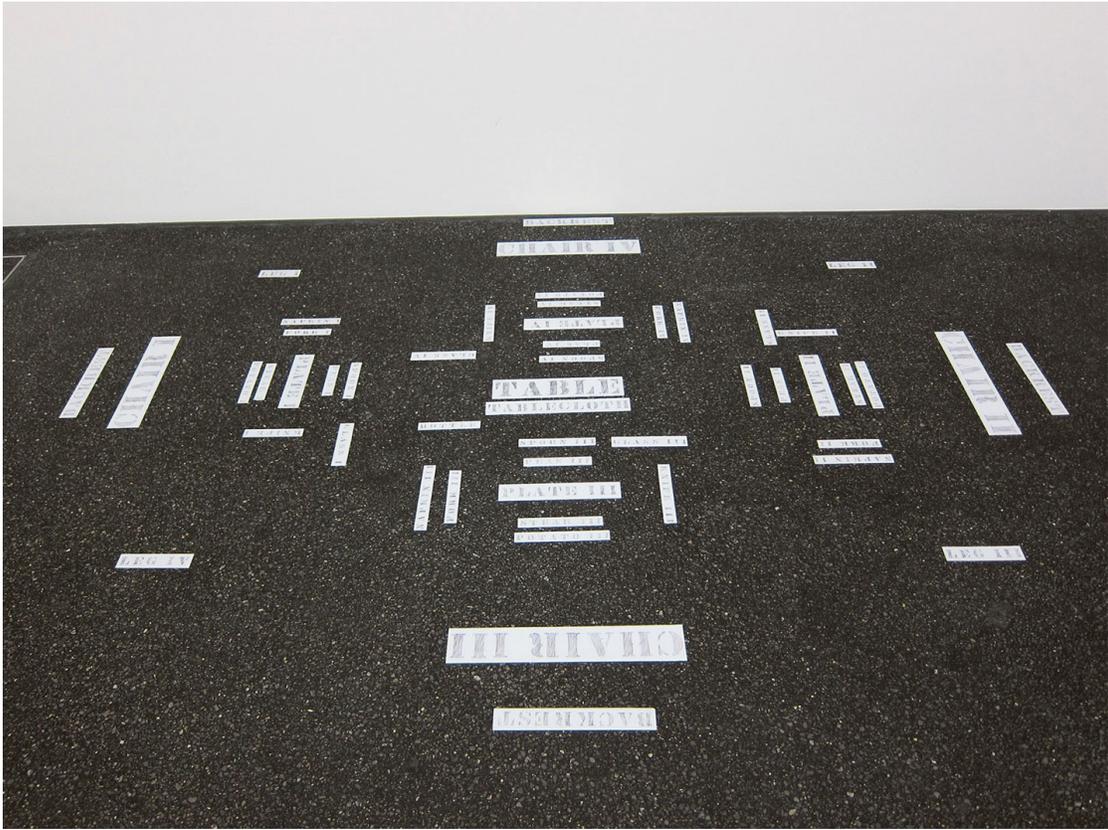
Living-comedor, maqueta, 1968. [Más ►](#)



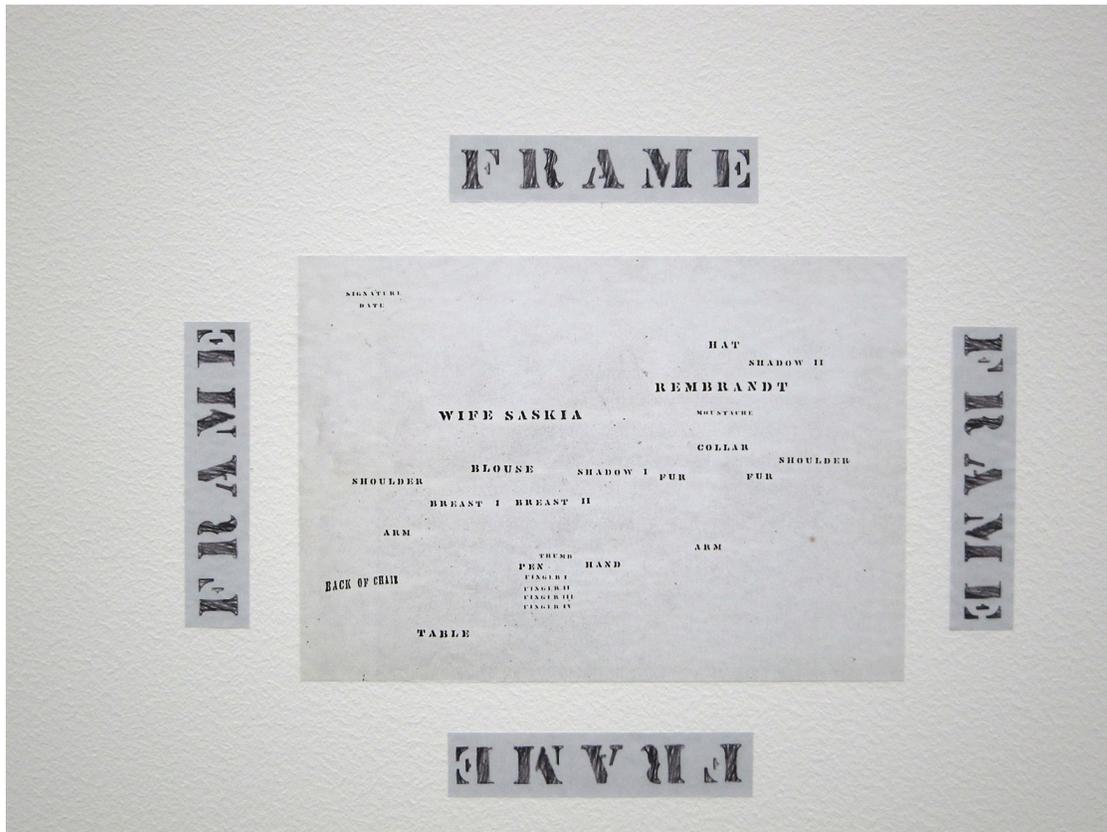
Living-comedor, maqueta, 1968. [Más](#) ►



Living-comedor, 1969. Instalada en Daros Latinamerica, Zúrich, 2010. [Más ►](#)



Living-comedor, 1969. Instalada en Daros Latinamerica, Zúrich, 2010. [Más ►](#)

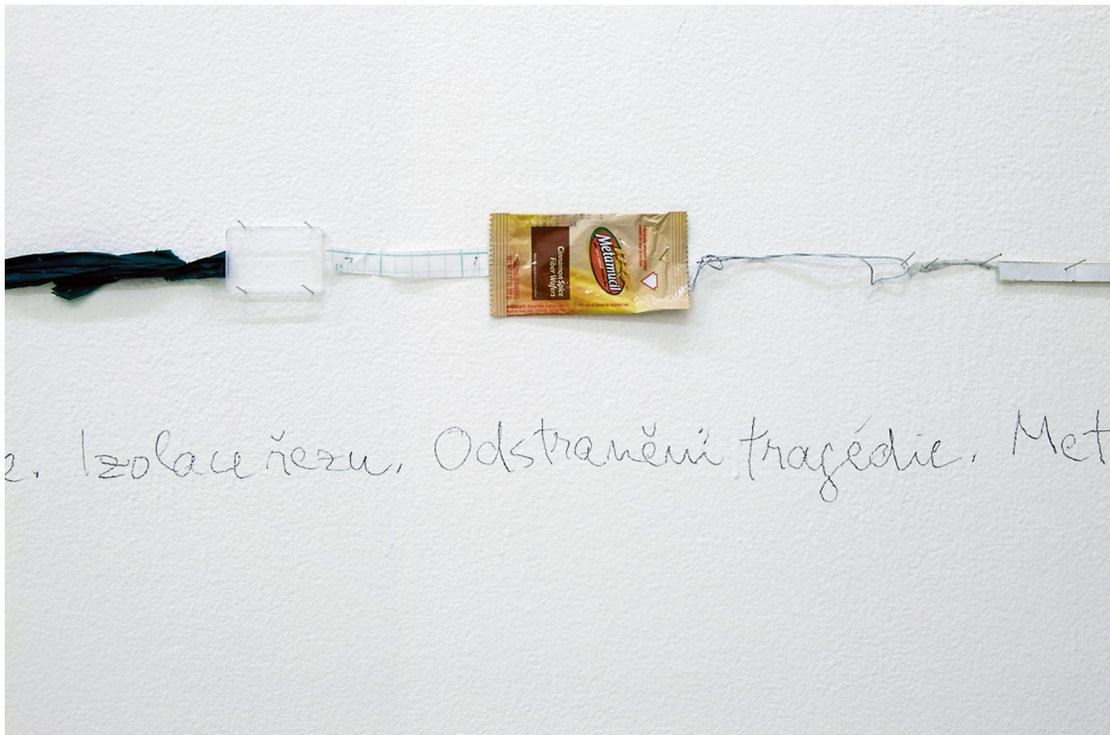


Living-comedor (detalles), 1969. Instalada en Daros Latinamerica, Zúrich, 2010.

AA ¿Qué rol ejerce el elemento de casualidad en tu producción de los años sesenta y setenta?

LC Ninguno en sí mismo, a menos que la relación con los materiales y herramientas, el entorno y las personas sea considerada parte de la casualidad. En todo caso, la casualidad ha comenzado a destacarse más ahora que en ese entonces. Cuando no puedo viajar para instalar una obra, establezco las condiciones para que dé lo mismo cómo luce la realización final. Incluso el azar puede ser parte de las reglas que dispongo para una obra, como en *Two Parallel Lines* [*Dos líneas paralelas*, 1976] [Fig. 13] o en *Arbitrary Objects* [*Objetos arbitrarios*, 1979]. Recientemente, me pregunto si el azar es una

subcategoría del orden o si el orden es una subcategoría del azar; pero hasta ahí llega. En 2012, hice una obra que mostraba unos dados tirados al azar; sin embargo cuando los miras están en orden numérico. El último es un siete, armado con un dos al lado de un cinco.

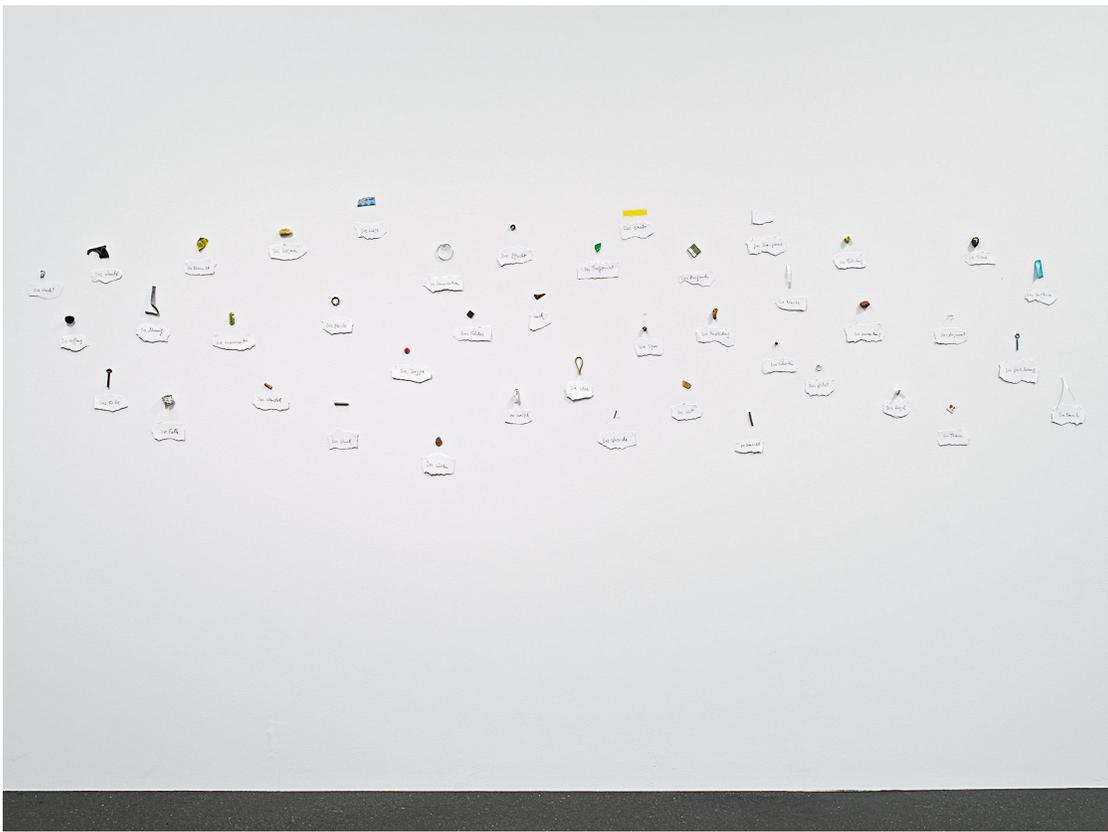


Two Parallel Lines [Dos líneas paralelas], 1976. Instalada en Tranzit Gallery, Praga, 2010. [Más ►](#)

^{AA} ¿En qué medida fusionaste tus primeras inquietudes sobre arquitectura con tu interés creciente en el lenguaje? ¿Cuándo conociste el trabajo de Marcel Broodthaers?

^{LC} Los estudios en arquitectura influenciaron mi interés en organizar mis actividades (y por consiguiente mi forma de enseñar) como problemas a ser resueltos, pero no tuvieron ningún efecto en mi

desplazamiento hacia el lenguaje. Jorge Oteiza fue importante en este sentido, como ya te mencioné. Mi primer contacto con la obra de Broodthaers fue en 1971, cuando visité a Antonio Dias en Milán y me enseñó su trabajo. Desde entonces, supongo que, de un modo bastante irónico debido a las fechas, soy el mismísimo eslabón perdido entre Magritte y Broodthaers. Durante esa visita, también conocí el arte *povera*. Me gustaron los primeros trabajos de [Giulio] Paolini de los años sesenta, y el de Hidetoshi Nagasawa, un artista relativamente desconocido en Estados Unidos por razones incomprensibles.



Arbitrary Objects and Their Titles [Objetos arbitrarios y sus títulos], 1979. Instalada en Daros Latinoamerica, Zurich, 2010. [Más ►](#)



*Arbitrary Objects and Their Titles [Objetos arbitrarios y sus títulos], detalle, 1979.
Instalada en Daros Latinoamerica, Zurich, 2010.*

^{AA} ¿Leíste a Roland Barthes?

^{LC} De hecho nunca lo leí. Comencé a leer un libro –creo que era *Le degré zéro de l'écriture* [*El grado cero de la escritura*, París: Seuil, 1953]– pero algo en él me desanimó y lo dejé.

^{AA} ¿Fue relevante para ti la teoría semiótica, con sus pesquisas sobre la relación entre el significante y el significado o entre el significante y el referente?

^{LC} No soy un gran lector de esos temas. Leí a [Ferdinand] de Saussure y revisé los planteamientos de Roman Jakobson, pero lo encontré todo muy aburrido, y esos elementos lingüísticos no me parecieron descollantes. Con el tiempo, lo que se volvió conscientemente más importante fue la evocación como estrategia desencadenante. Siempre fue un aspecto sustancial, pero antes era una opción instintiva, no programática. La evocación se volvió programática a finales de los años setenta, cuando tomé conciencia del arte como una forma de manipulación del observador.

MEDIOS Y MODOS DE INTERPELAR

^{AA} ¿Qué me dices acerca de la reflexión sobre los medios de comunicación? ¿Leíste a Marshall McLuhan o algún otro teórico de medios de esa época? ¿Conociste a intelectuales argentinos como Oscar Masotta en los años sesenta?

^{LC} Sí, era un gran admirador de McLuhan, y puse su libro *Understanding Media* [*Comprender los medios de comunicación*, 1964] en la lista de lecturas obligatorias para mis estudiantes, quienes me odiaban por ello. No tuve contacto con Masotta ni con Roberto Jacoby hasta 1969. No recuerdo, si esa vez, conocí en persona a Masotta o solo a Jacoby, porque todo fue muy fugaz. Ahora Jacoby y yo somos buenos amigos, nuestra amistad nació en torno a la exhibición *Global Conceptualism* [*Conceptualismo global*, organizada en 1999 por el Queens Museum of Art, Nueva York]. Lo admiro mucho. Es notable su paso de un arte de la producción de objetos a la organización de personas alrededor de proyectos. De hecho, puede que sea un predecesor del “arte relacional”, solo que más complejo e interesante.

^{AA} ¿Cuál fue el aspecto de *Understanding Media* de McLuhan que más te cautivó?

^{LC} Lo que me atrapó en ese tiempo no fue realmente *Understanding Media*, sino *The Gutenberg Galaxy* [*La galaxia Gutenberg*, 1962]. Compré el libro por el título y en honor a mi pasado como grabador. Y me conquistó porque parecía ser una aproximación

muy completa a la cultura; el texto trascendía disciplinas estrechas. En realidad no me importaba si cada detalle de la información era verdad o no; lo que me impresionaba era su metodología de pensamiento. Había leído a [Oswald] Spengler a los dieciséis años, y causó un impacto parecido en mí; así como lo tuvo la serie *Dune* de Frank Herbert años después, incluso en un grado mucho mayor. Sé que los tres son criticables, por temas políticos y otros; no obstante esos autores consiguieron construir sistemas mentales que me enriquecieron por su consistencia y amplitud. Nunca leí *Das Kapital*, pero me imagino que, según este criterio, podría ser parecido aunque más tedioso de leer.

^{AA} ¿Cuál dirías que fue tu exposición más importante durante la segunda mitad de los años sesenta y por qué? Me interesan no solo tus estrategias artísticas, sino también el modo específico de interpelar que ofrecías en tu trabajo de esa época, así como a los individuos a quienes dirigías tu quehacer artístico. Según tu percepción, ¿cuál era tu público ideal? ¿Era muy diferente del público real?

^{LC} De cierto modo, fue la muestra del Museo de Bellas Artes de Caracas, en enero de 1969, en la cual instalé *Living-comedor* por primera vez (quizás el trabajo del que más he aprendido). Era fácil de entender, efímero y desechable. Me gustó el hecho de enviar la instalación en un sobre. Es una pieza no-discriminativa, es decir, cualquier persona, aun sin conocer las referencias, puede acceder a ella. En general, trato de no usar jergas en nada de lo que hago y *Living-comedor* está totalmente desprovista de jerga. En la inauguración, un domingo por la mañana, asistieron unas dos mil personas, con muchas familias y niños entre ellas, y todos parecían comunicarse conmigo. Siempre me gratifica contar cómo la gente

pisaba las palabras que describían la alfombra y caminaba alrededor de las palabras que describían una mesa. Así que el público real coincidió bastante bien con el público que había imaginado.

^{AA} Cuéntame de tus primeras exhibiciones en Nueva York. ¿Cómo llegaste a ser incluido en *Information* [Información] en The Museum of Modern Art en 1970?¹⁴ ¿Qué mostraste exactamente? Ya en 1970 te habías presentado en la Paula Cooper Gallery en SoHo, ¿Cómo entraste ahí y qué exhibiste? ¿Paula Cooper hizo seguimiento del evento? ¿Dónde más expusiste en los años setenta?

^{LC} Como expresionista, mostré a comienzos de los años sesenta en la Galería Sudamericana y en la Van Bovenkamp Gallerie, ambas desaparecidas hoy. La invitación a *Information* fue gracias a Lucy Lippard [crítico de arte y curadora de arte contemporáneo]. Durante décadas creí que ella había sido co-curadora de esa exposición. Una vez lo comenté en público, ella estaba en la audiencia y lo negó vehementemente. Me hizo pasar vergüenza, aun cuando haya sido amable; sin embargo, no estoy convencido de haberme equivocado. Fuimos invitados como grupo –el New York Graphic Workshop, con Liliana y José Guillermo– y elaboramos un proyecto ingenuamente diseñado para participar en la exposición sin corrompernos por ella. En todo caso, Lucy nos incluyó antes en la Paula Cooper Gallery. Susana Torre, una amiga argentina que era arquitecta, le había mostrado mis *autoadhesivos* y a partir de ahí Lucy me tomó en cuenta en varias otras muestras.

Gracias a ese evento, pude conocer a Paula Cooper en la inauguración. Era una mujer increíblemente atractiva, así que yo, coqueteando, le dije que no me molestaría exhibir con ella. Su inesperada respuesta fue que debía invitarla a mi estudio. Lo cual hice y pocos meses después instalé el muro *Leftovers* [Sobras, 1970]

en el centro de su galería [Fig. 15], junto con descripciones de escaparates de armas en los muros, en el estilo de *Living-comedor*. *Leftovers* consistía en cajas de cartón envueltas en vendas de gasa con sangre falsa. No pasó mucho más. Vendí una sola pieza y fue a un amigo mío.



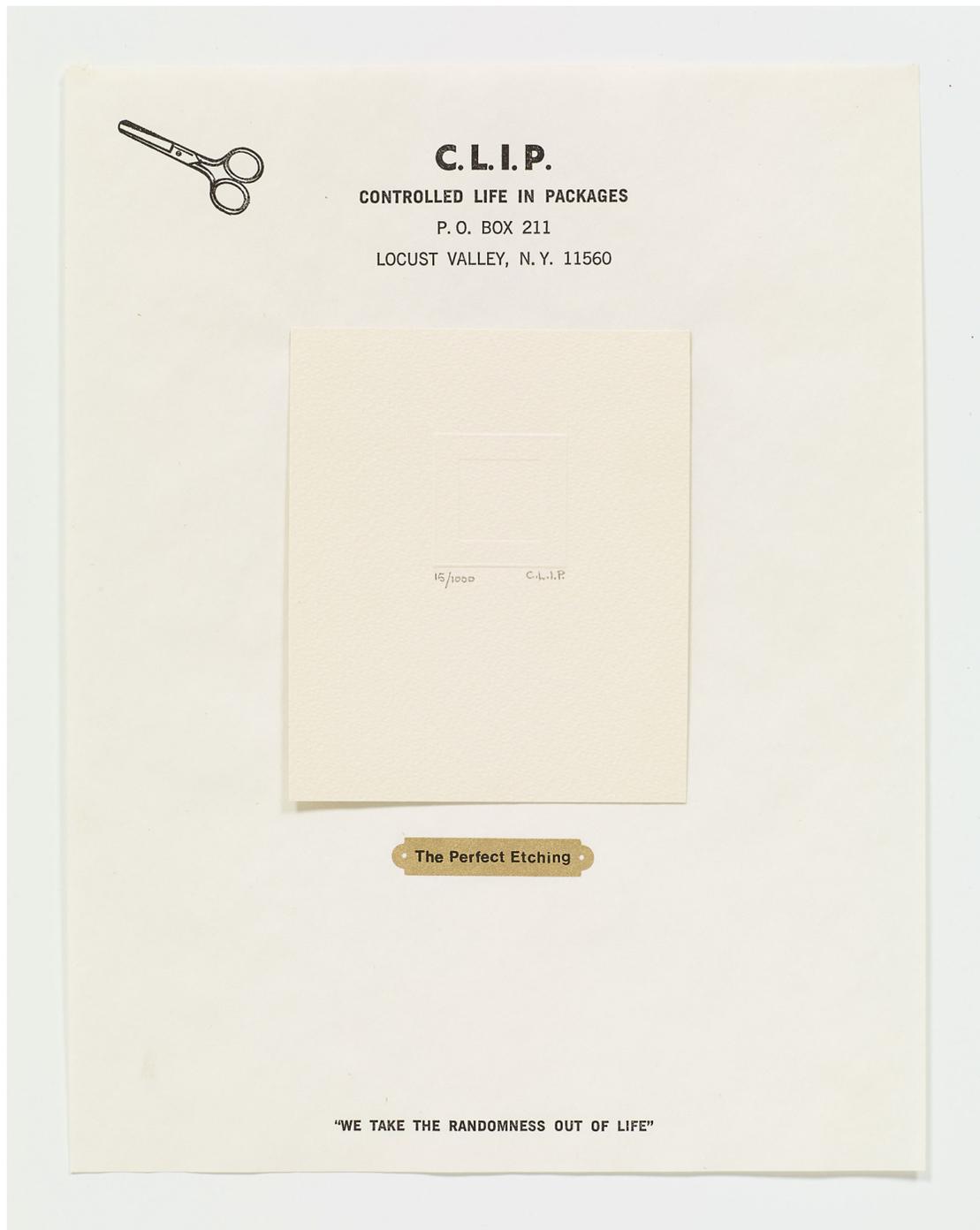
Leftovers [Sobras],1970. [Más ►](#)



Anuncio de la galería Paula Cooper, 1970. [Más ►](#)

Luego tuve una exposición del proyecto CLIP (Controlled Life in Packages [Vida controlada en paquetes]), una empresa de venta por correo que comenzamos con Stephen Klein, donde vendíamos una serie de objetos estúpidos, como *The Perfect Etching* [El aguafuerte perfecto, 1970]. Poco después, recibí un llamado de la secretaria de Paula, diciéndome que la Galería creía que no estaban haciendo el trabajo que me merecía y que por lo tanto sería mejor que buscara otra galería que me representara mejor. No me molestó

que me despidieran porque era obvio que no alcanzaba a ser un éxito comercial, pero sí me molestó que Paula no me lo dijera en persona y que usara a su secretaria para hacerlo. Estaba tan enojado que borré a la galería de mi vida y no regresé por casi cuarenta años. Me encontré accidentalmente con Paula hace un par de años. La encontré revisando un catálogo en una muestra, cuando levantó la vista y me vio. Se acercó, me abrazó y me dio un beso, y mi resentimiento desapareció instantáneamente. La experiencia con su galería terminó mal y por esa razón me dejaron de atraer las galerías en Nueva York. Luego Nicolas Calas contactó a Marian Goodman por mí en 1978. Esa relación tampoco terminó muy bien. Básicamente, perdí interés en las galerías de Estados Unidos por treinta años, hasta que Alexander Gray me invitó a exhibir con él [desde 2008]. Tuve un contacto con Carla Stellweg, pero eso fue más un acto de colaboración amistosa que una relación comercial.



The Perfect Etching [El grabado perfecto], 1971. [Más ►](#)

^{AA} Sé que es general, pero intento hacerme una idea de las reseñas que se escribieron sobre ese periodo, tanto en Estados Unidos como en

otras partes, y comparar la acogida en distintos contextos. ¿Lograste mejor recepción en América Latina que en Estados Unidos o en Europa?

^{LC} En Estados Unidos, Lucy [Lippard] escribió una pequeña y muy buena reseña sobre la muestra en la Paula Cooper Gallery; creo que fue en *Arts Magazine* (en su sección sobre galerías, junto con otra “exposición de sangre” que se estaba realizando en la misma calle, con obras de James Harithas). Creo que eso fue todo en Estados Unidos. *Leftovers* se pudría en nuestro sótano y en algún momento mi esposa sugirió que la botara. Entonces, creo que a principios o a mediados de los años ochenta, el Yeshiva University Museum [Nueva York] incluyó la mitad de la pieza original en una exhibición. Luego de eso, me dio pereza ir a buscarla y enfrentarme al sótano nuevamente, así que doné la obra a su colección. En esa época coleccionaba museos y era una buena forma de adquirir uno más. La segunda mitad estaba prestada a la Archer Huntington Gallery [hoy Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin], quienes habían prometido comprarla, si bien nunca lo hicieron. La parte que estaba en el Yeshiva University Museum fue solicitada en préstamo para la exposición *Facing History* [*Frente a la historia*] en el Centre Georges Pompidou en 1996. Después de muchos años, retiré la otra parte de la Huntington Gallery y Tate Modern la compró, lo cual me hizo muy feliz. Mi esposa todavía se siente culpable por su sugerencia y, por supuesto, se lo echo en cara cada vez que lo necesito. Nunca expuse *Leftovers* en América Latina, en parte por inconvenientes de envío.

14. *Information*, una exposición colectiva del trabajo de artistas jóvenes, fue considerada la primera muestra de arte conceptual en un museo de Estados Unidos (The Museum of Modern Art, Nueva York, 2 julio–20 septiembre 1970, curada por Kynaston McShine). ←

ARTE Y POLÍTICA

^{AA} ¿Tuvieron un impacto en tu práctica artística los eventos de 1968 (en Ciudad de México, Praga, París y otros lugares)? ¿Sentías alguna atracción por el Marxismo-Leninismo, como tantos artistas en esa época, particularmente en París? Tu trabajo de ese periodo se distingue de buena parte de lo que se producía en Nueva York debido a tus preocupaciones sociales e intereses políticos, ¿hasta qué punto la dimensión social o política presente en ese periodo alteró tu obra? Y, si se dio, ¿cómo se produjo ese cambio?

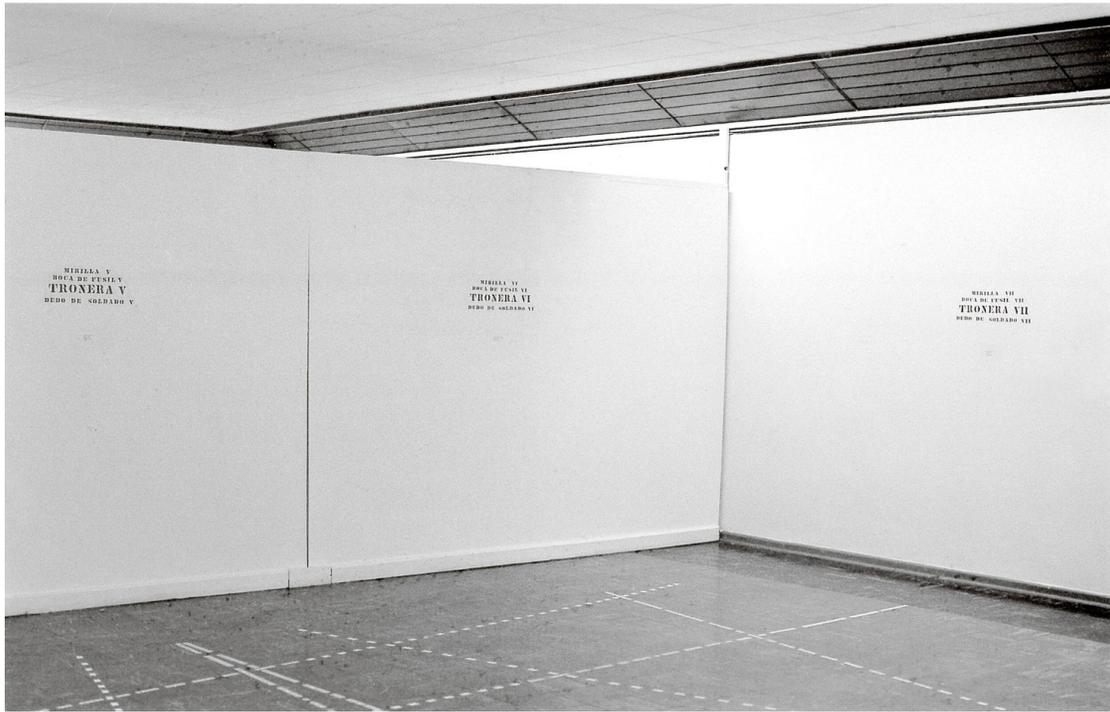
^{LC} Desde mi adolescencia soy lo que llamo un “anarquista ético”, en la línea de Martin Buber, Bertrand Russel y Herbert Read. Me acostumbré a agregar la palabra *ético* a la palabra *anarquista* porque, si bien el anarquismo es fundamentalmente una ideología ética (uno de sus principios básicos es “el fin no justifica los medios”, y otro es “el poder corrompe”), en Estados Unidos convirtieron el anarquismo en sinónimo de terrorismo. Me atraían los argumentos de la distribución equitativa del poder y la abolición de las clases sociales. A pesar de lo anterior, no era gran admirador del marxismo-leninismo, no podría haberlo sido. Estaba en contra de lo que muchos de nosotros llamábamos “los sacerdotes negros y rojos”, refiriéndonos al Vaticano y a Moscú. Mi política estaba relacionada con mi ética, y venía de lo que antes mencioné como una “tercera posición”, más en la línea de la conferencia no alineada de Bandung y de la posición oficial de la Federación de Estudiantes Universitarios de Uruguay. Desconfiaba de Cuba, no por los objetivos de la Revolución, sino por la estructura vertical de su

gobierno; era una cuestión de principios. Me desilusionó el apoyo de Cuba a la invasión de Checoslovaquia, que fue impactante, una traición. Por otra parte, muchos de los logros de Cuba han sido ejemplares y han alimentado muchas de mis opiniones acerca de América Latina. Me han llevado a solidarizar y a interesarme en la Cuba revolucionaria. Los levantamientos estudiantiles europeos de los años sesenta fueron estimulantes, pero frustrantemente tardíos, ya que ocurrieron cincuenta años después de que el proceso comenzó en América Latina. Lo que conocíamos como la Reforma de Córdoba [Argentina] marcó a nuestra generación de estudiantes desde 1918. Simpatizaba con esos eventos mas no entendía por qué habían tardado tanto. La masacre de estudiantes en 1968 en Ciudad de México fue impactante, pero no sorpresiva. Entonces, nuevamente diría que soy un izquierdista de los años cincuenta; por lo tanto, lo que ocurrió en los años sesenta no fue lo que impulsó mi arte hacia la política, me animó más bien mi ética. La razón por la que tardé tanto tiempo en encontrar el formato adecuado fue porque no lograba identificar un modo de desarrollarlo sin ser declarativo. No creía, y sigo sin creer, que el arte deba limitarse a replicar las opiniones del artista, pues no tienen o no deberían tener ningún interés para el público (al igual que las biografías). Creo que su misión es disponer situaciones que lleven al público a llegar a ciertas conclusiones, que ojalá coincidan con las del artista; sin embargo es al espectador a quien le corresponde apropiarse y llegar a ellas genuinamente.

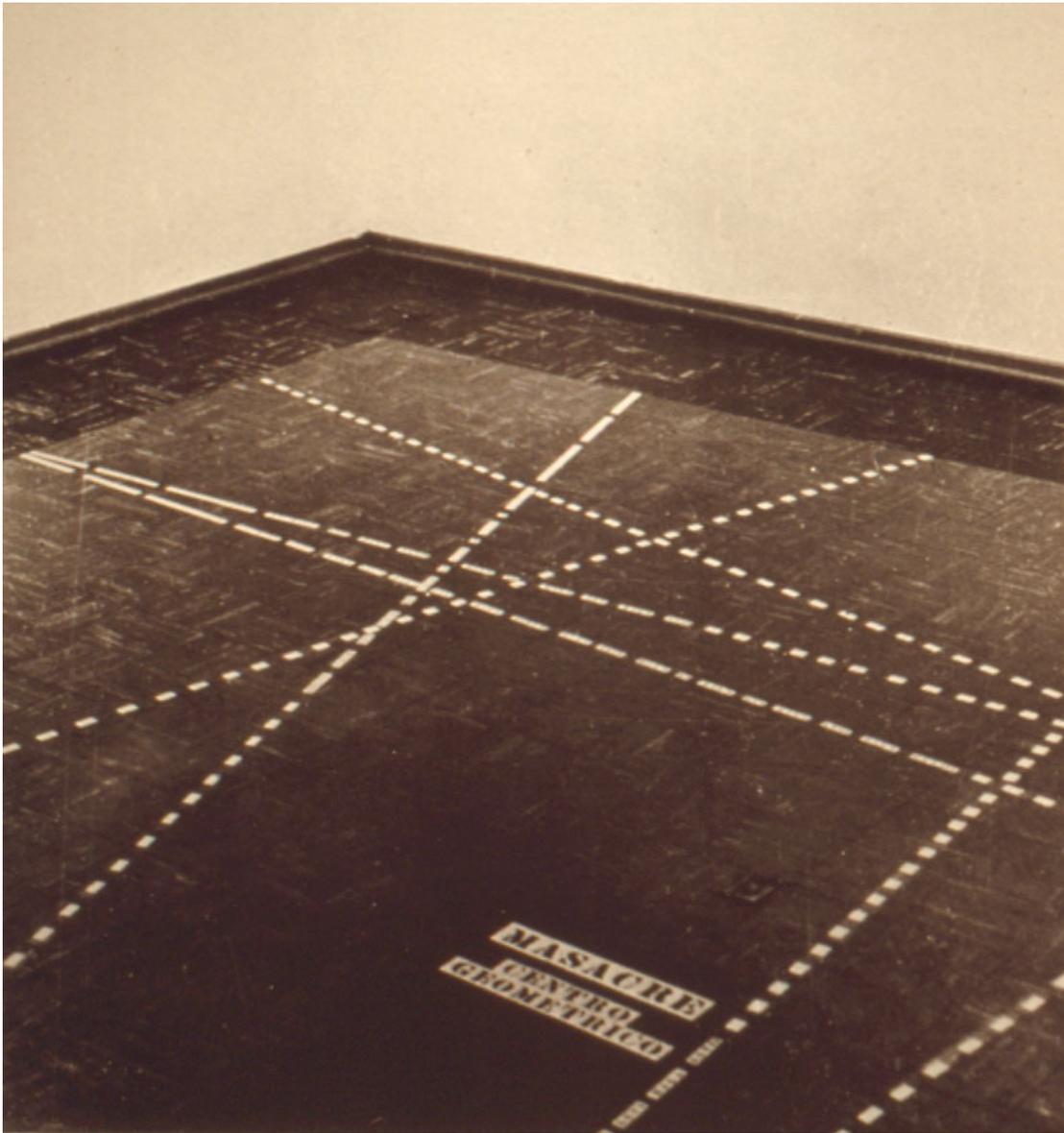
^{AA} ¿Qué tipo de impacto tuvo la fusión de arte y política –o tu aproximación del arte a la política, si prefieres ponerlo de ese modo– en la recepción de tu trabajo entre tu generación en Nueva York, así como en galerías, museos y el mercado artístico en

Estados Unidos y en otras partes? ¿Notaste diferencias significativas en la recepción de tu obra en los diversos escenarios?

^{LC} No sabría decirlo. Si la recepción se mide por centímetros cuadrados en la prensa, diría que fue algo mejor en América Latina. Cuando hice *Masacre de Puerto Montt* en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile en 1969, los derechistas me atacaron por mi ideología y los izquierdistas me descartaron porque no había sangre o imágenes en la pieza; por lo tanto, según ellos, no calificaba como arte político. Cuarenta años después Cecilia Brunson la expuso en la Galería Metropolitana en Santiago y esa vez fue muy exitosa. Es curioso, cuando la instalé por primera vez, hubo una gran rebelión estudiantil en contra del gobierno (más tarde sufrieron cuarenta años de silencio debido al régimen de Pinochet y otros factores), y luego otra rebelión estudiantil cuando la reinstalé. ¡Tal vez tendría que montar esta pieza más a menudo! En todo caso, el éxito o fracaso del arte de inspiración política es un asunto de moda del mercado y no debería afectar ningún arte que trate de conformar la cultura. Considero que mi arte es pedagógico y político; no es un tema de contenido narrativo, sino de cómo pretendo comunicarme con el público que he elegido. Adicionalmente, está el problema de qué ocurre si lo logro, si soy bueno en ello. Uno solo puede intentar ser claro con lo que quiere hacer y esforzarse lo más posible.



Masacre de Puerto Montt, instalada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1969. [Más ►](#)



Masacre de Puerto Montt, detalle, 1969.

^{AA} *Masacre de Puerto Montt* es una obra curiosa. En tu opinión, ¿cuáles son los componentes más significativos de ese proyecto?

^{LC} En cierto modo, fue una continuación de *Living-comedor*. Me interesaba introducir la política en mi trabajo pero no quería que fuera panfletario. La única opción era organizar la información de

tal forma que el observador pudiera llegar a sus propias conclusiones. La masacre real estaba presente en la mente de la gente (de hecho todavía lo está, ya que nunca identificaron completamente a las autoridades responsables), entonces usé esa “energía” para aumentar la resonancia. En el proceso me di cuenta de que la experiencia dada en un plano de arquitectura podía ser más fuerte e incluso más traumática que la experiencia de la arquitectura real. Nunca he pensado que la pieza sea “curiosa”. Tendré que reflexionar sobre eso.

^{AA} A comienzos de la década de 1970, reanudaste la producción de objetos de arte. ¿Qué motivó este movimiento? ¿Cuál fue su lógica? ¿Cómo se relaciona con tu trabajo anterior?

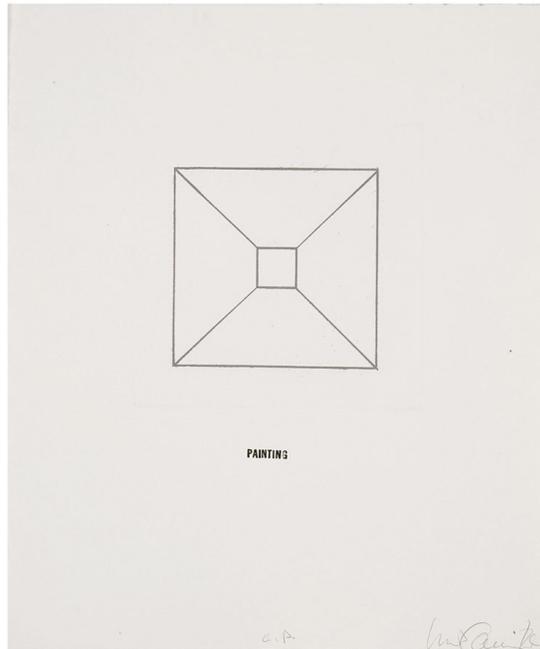
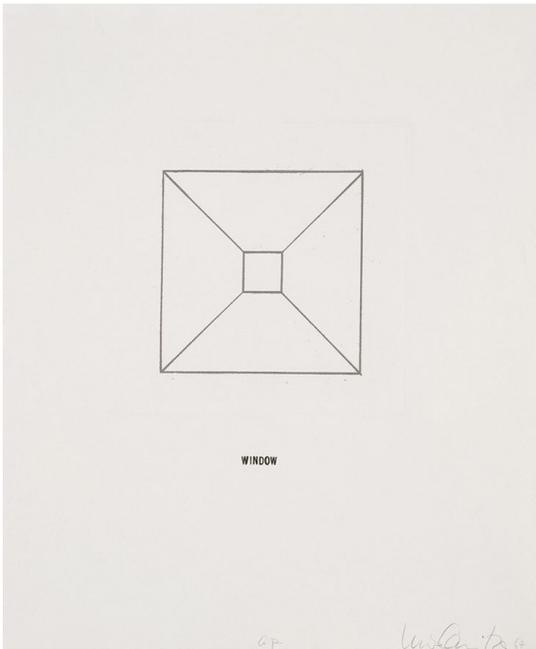
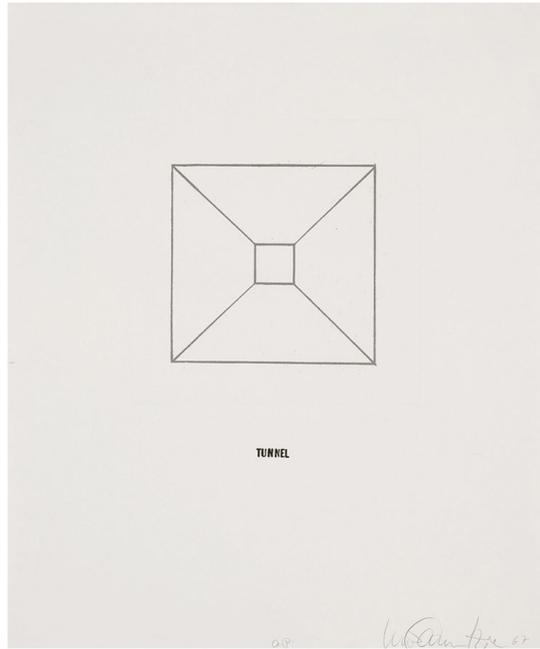
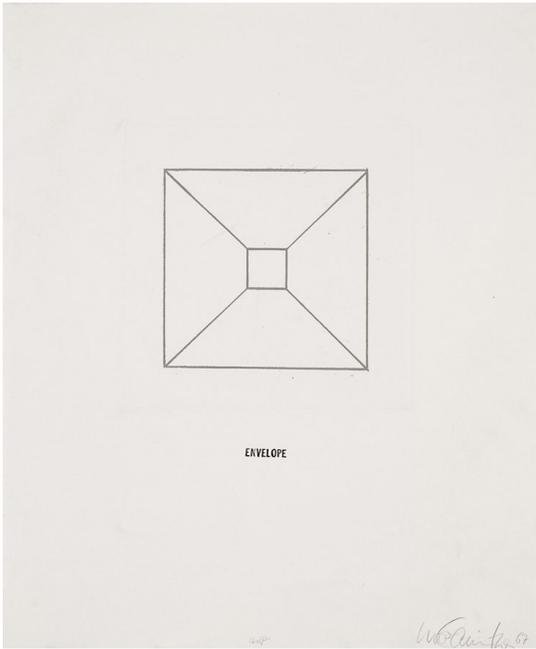
^{LC} Nunca abandoné completamente los objetos. Por ejemplo, para mí hay una cualidad misteriosa en la barra de platino [el metro patrón internacional] que se conserva en Sèvres, cerca de París, como la referencia estándar para los metros del mundo. Lo que me atrae no es tanto la suposición arrogante de que ese sea el patrón a seguir, es más bien el hecho de que un objeto pueda resumir cualidades arquetípicas que sirven como denominador común a los otros. La noción de arquetipo, asociada al concepto detrás del *Aleph* de Borges –un punto que contiene todas las imágenes del universo– fue muy importante para mí. Cuando comencé a hacer oraciones descriptivas en 1966, la primera versión consistía en unos cubos de acero cromado de 2 × 2 × 2 pulgadas [5 × 5 × 5 centímetros] con un texto fotograbado en uno de los lados. Como te mencionaba antes, en los años setenta me di cuenta de que lo que le daba unidad a mi producción era la noción de diccionario, en el cual el significado es totalmente abierto y arbitrario (siguiendo las ideas de Saussure). Había hecho la serie *Envelope* [*Sobre*] en 1967 y páginas reales de

diccionario en 1969; pero pensándolo ahora, me parece que esas obras fueron la espina dorsal de lo que estaba haciendo. Eso me llevó a *Object Boxes* [*Cajas de objetos*, a partir de 1972], cada una contenía un objeto banal e incorporaba una placa de bronce atribuyéndole un sentido. Consideré que esas cajas eran las piezas de “referencia” para un diccionario abierto que eventualmente tomaba forma en la mente del espectador. Las cajas también me permitieron trabajar con las manos, una actividad que extrañaba en esa época. Hacer cosas con las manos es una buena terapia. Siempre he respetado el tejido por esa razón, y entiendo por qué las abuelas acuden a él en su búsqueda de algo que las tranquilice. Entonces, mientras me interesaba utilizar elementos accesibles y no costosos (y sí, la telepatía era mi ideal), no sentía la necesidad de apegarme rigurosamente al arte des-objetualizado. Básicamente, cada problema exige la mejor solución y la formalización o el envoltorio que le son propios, y yo, primero, debo escuchar al problema y no prejuizar o predeterminar cómo presentar la idea. Cuando predetermino la apariencia del envoltorio (como en *Object Boxes*), es porque las distintas piezas pertenecen al mismo problema. Lo más decisivo a comienzos de los años setenta fue darme cuenta de que no era capaz de mantener una línea de contenido político con la frecuencia suficiente para satisfacer mi necesidad de crear. Mi conclusión fue que el efecto político del trabajo no se limitaba al contenido, sino a la relación que pudiera establecer con el espectador. Es decir, la función pedagógica del arte es más importante para mí de lo que había definido como “contenidismo” e implica mayores consecuencias políticas. Nunca se trató de descartar al objeto, el fin era eliminar la percepción que se tiene de él como algo absolutamente cerrado que puede ser tratado como un icono o un fetiche.

^{AA} Una de tus obras que me intriga e incluso desconcierta es *Arbitrary Objects and Their Titles* [*Objetos arbitrarios y sus títulos*, 1979]. ¿Cómo llegaste a esta composición? ¿Cuál es su soporte conceptual? ¿Dónde fue presentada por primera vez? ¿Cuál es su relación con tu trabajo anterior y posterior?

^{LC} Creo que la exhibí por primera vez en Bogotá, en 1979. Recuerdo que tenía espacio libre en algún muro en alguna parte y resolví hacer una pieza reuniendo pedacitos de desperdicios, escribí títulos en pedacitos de papel e hice dos montones, uno de objetos y otro de títulos. Luego conectaba al azar un papel del primer montón con un objeto del otro. En cierto modo, era una continuación del proyecto del diccionario y en el proceso me di cuenta de que usaba la evocación para permitir que el público estructurara su propia narrativa. Básicamente ofrecía caos, y para defenderse del caos la gente introduce orden. Lo interesante era que suponían que era yo quien ofrecía el orden y no se daban cuenta de que en efecto lo que estaba en juego era su propia forma de organizar el sentido. Por supuesto, todo esto también viene de Magritte (en ese momento no pensaba en esa relación, aun cuando es bastante obvia) ya que me gustaba su trabajo lingüístico, así que seguramente ejerció una gran influencia sobre mí. Entonces, en términos de sus precedentes, *Arbitrary Objects* viene del diccionario; pero en términos de su impacto posterior, me hizo consciente de la pertinencia de la evocación como herramienta. Puede que sea un descubrimiento algo simple, pero fue lo que me permitió, más adelante, abordar la serie *Uruguayan Torture* (1983). Finalmente había encontrado una manera de trabajar con objetivos políticos sin caer en formulaciones declarativas. Esto es relevante porque, al expresar mis opiniones, es decir, al hacer declaraciones tan solo obtengo satisfacción conmigo mismo. En realidad a nadie le importa lo que uno piensa. Al usar la

evocación, permito que la gente llegue a sus propias conclusiones. Pueden tener esa opinión sin sentir que se les exigió pensar de una forma determinada.



Envelope [Sobre], 1967. [Más ►](#)



El instrumento y su obra, 1976. [Más ►](#)

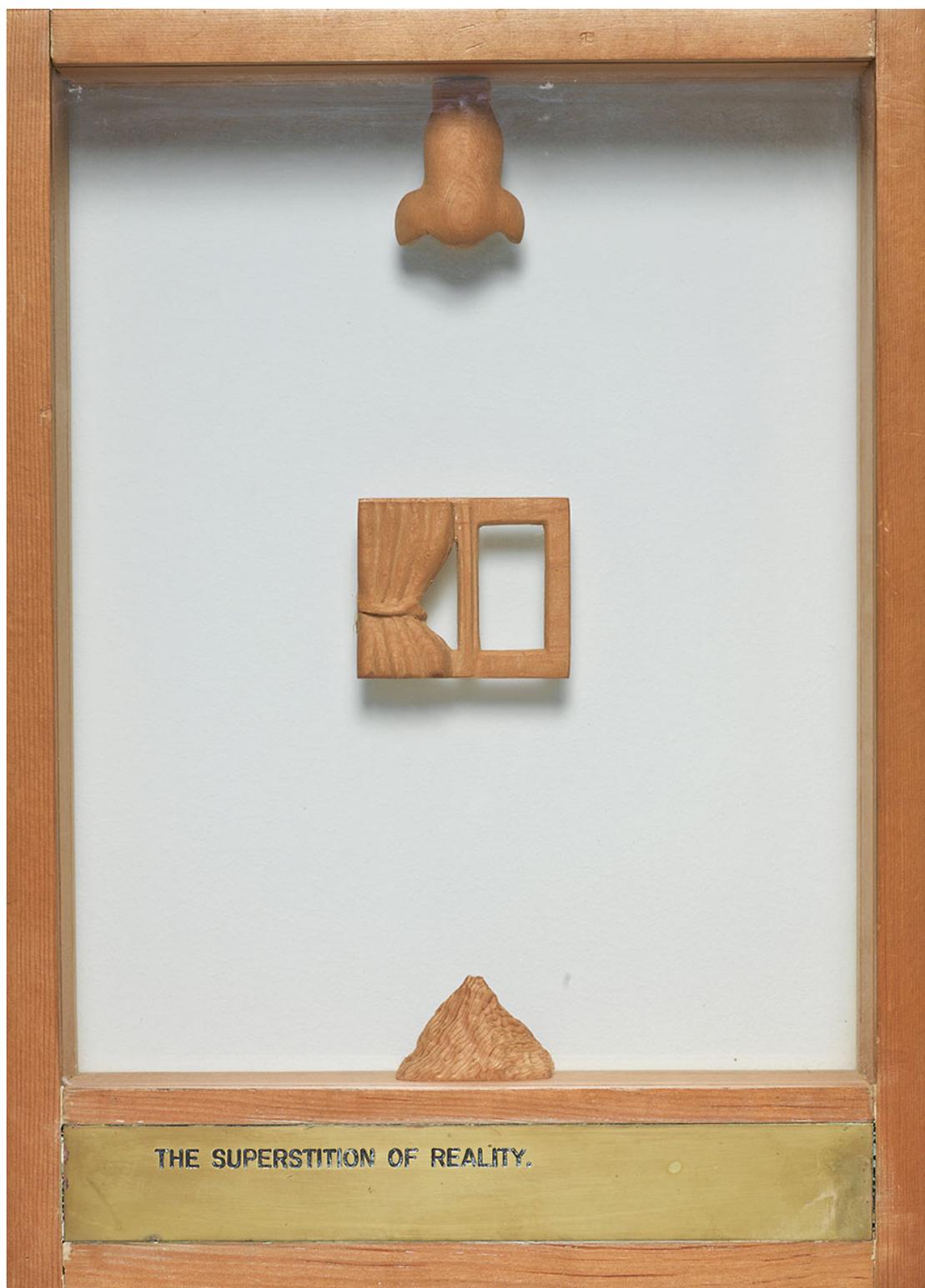


The Form Generating The Content [La forma generando el contenido], 1973–77.

Más ►



Fragment of a Mountain [Fragmento de una montaña], 1976. [Más ►](#)



The Superstition of Reality [La superstición de la realidad], 1980. [Más ►](#)



Sentence Reflecting the Sentence that States the Reflection [Frase que refleja la frase que expone la reflexión], 1975. [Más ►](#)

ATROCIDADES

^{AA} En la década de 1980, con la serie *Uruguayan Torture*, comenzaste a enfocarte en las atrocidades cometidas por la dictadura en Uruguay. Irónicamente, estos trabajos son altamente estéticos. ¿Qué te motivó a presentar una temática tan dolorosa de un modo tan placentero estéticamente? ¿Te molestaba esa contradicción o la utilizaste como parte del razonamiento general detrás de la obra?

^{LC} Bueno, en realidad me enfoqué en esas atrocidades tan pronto como comenzaron a ocurrir, básicamente a partir de 1969; no obstante no sabía cómo manejarlas a través del arte. Desde 1968, trabajaba en retratos impresos de disidentes asesinados mientras luchaban en contra de los regímenes opresivos de América Latina. Reproduje primero los nombres y luego las imágenes de sus cadáveres, Che Guevara estaba entre ellos. Resultó que no fue hasta mi retrospectiva en la Casa de las Américas en La Habana en 1983, cuando se exhibió al público, por primera vez, la imagen del Che muerto. Hasta entonces, el lema “Che vive” impedía la posibilidad de enseñar esas imágenes. Más tarde me enteré de que hubo mucho debate en torno a permitirme o no mostrarlas. Al final, no solo me dejaron hacerlo, sino que además me presentaron al padre del Che – un tipo magnífico de quien me hice amigo– porque alguien creyó (equivocadamente) que él estaría feliz de ver esas piezas. Sin embargo, el problema de la tortura era mucho más complejo para mí, porque no se trataba solo de afinidades políticas; involucraba a amigos que habían sido víctimas de la dictadura. Viviendo en Estados Unidos, donde nadie prestaba atención a lo que pudiera

estar ocurriendo en Uruguay, decidí abordar el asunto para darle algo de visibilidad entre el público estadounidense, lo que explica el porqué la primera aproximación a los grabados es agradable (los aguafuertes tienen una presencia atractiva, no importa cuán repugnantes sean), y el porqué los textos están en inglés. La estética grata es un envoltorio dulce para mantener el interés de un público con poca capacidad de atención. Que fueran agradables a la vista era una estrategia, no una contradicción, porque con fotografías directas o con imágenes sangrientas no hubiera funcionado. Quise provocar que algo ocurriera en el espacio entre la imagen y el texto (la mayor parte de las imágenes y los textos son triviales; solo ocurre algo cuando se juntan). Ese espacio es ocupado por el observador y no por la obra. También quise que el espectador transitara por los roles de torturador, víctima y cómplice pasivo. El tema de los textos no fue fácil porque mi inglés no es perfecto; no lo domino con total precisión. La ayuda de mi esposa, Selby, fue increíble, porque tenía la sensibilidad y la comprensión perfectas. Cuando mostré la serie por primera vez en el Alternative Museum de Nueva York, en 1984, coincidió con una semana moratoria en honor a la crisis de Centroamérica. Puede que la gente no supiera exactamente dónde quedaba Uruguay, pero al menos sabía que no estaba en Centroamérica, por lo tanto la exposición fue ignorada totalmente.



Uruguayan Torture series [serie Tortura uruguaya], 1983–84. [Más ►](#)

^{AA} Tal vez irónicamente, a fines de los años ochenta fuiste el representante oficial de Uruguay en la Bienal de Venecia de 1988. ¿Te trajo dificultades? ¿Cómo enfrentaste estas contradicciones?

^{LC} Fue una decisión más difícil de lo que podría parecer. Siempre me había negado a participar en cualquier actividad auspiciada por el gobierno, también antes de la dictadura. Nunca había exhibido en un Salón ni había tomado parte en ninguna actividad oficial. Cuando intervenía en alguna bienal, lo hacía por invitación directa y como artista uruguayo, nunca como representante oficial. Prácticamente el día después del fin de la dictadura recibí una llamada ofreciéndome una retrospectiva en el Museo Nacional y la oportunidad de representar a Uruguay en Venecia. Dije que sí al museo y pedí tiempo para pensar acerca de la bienal. El asunto que

debía evaluar era si tenía el derecho a insistir en mi pureza o si debía demostrar apoyo al cambio a la democracia, a expensas de esa pureza. La cuestión era aún más complicada porque el nuevo presidente del país era la misma persona que había sido el editor que estuvo a punto de enfrentarse a duelo por mi caricatura. Sanguinetti, además fue ministro durante la dictadura, ayudó a ignorar la autonomía de la universidad nacional y, en general, era alguien a quien consideraba reaccionario. Para completar, su gobierno era notoriamente un gobierno de transición aprobado por el ejército. Por lo tanto mi decisión no era fácil y necesité consultarla con gran número de amigos. El consejo final vino de Eduardo Galeano, con quien había mantenido una amistad desde el tiempo en que ambos trabajábamos en *Marcha* y quien terminó escribiendo la introducción para el catálogo. Finalmente resolví el conflicto creando una instalación con dos posibles lecturas. Una tiene que ver con la experiencia de un preso político, cómo alucina con la libertad y lucha por liberarse; pero finalmente fracasa y permanece encarcelado. La otra tiene que ver con el artista que alucina con imágenes para ser original –una interpretación errada de la libertad– y permanece prisionero de la banalidad de hacer arte.



They Worked Through The Night [Trabajaron a lo largo de la noche] (detalle de la serie *Tortura uruguaya*), 1983–84.

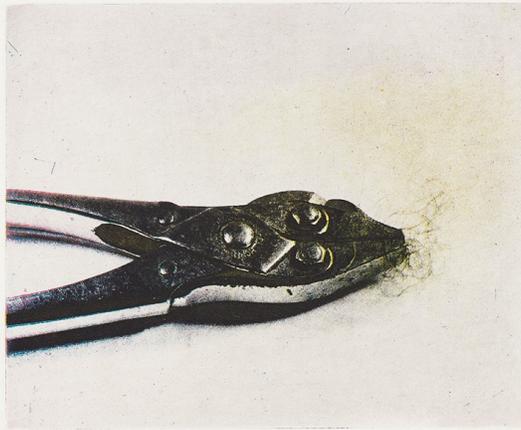


He practiced every day.

9/15

W. S. 83

He Practiced Every Day [*Practicó todos los días*] (detalle de la serie *Tortura uruguaya*), 1983–84.



The tool pleased him -

9/15

W. O. Smith '83

The Tool Pleased Him [La herramienta le dio placer] (detalle de la serie Tortura uruguaya), 1983-84.

^{AA} ¿Hasta qué punto dirías que *Memorial*, de 2009, donde reescribes el directorio telefónico de Montevideo, es una respuesta a los trabajos anteriores, altamente estéticos, donde abordabas ese tema?

^{LC} No lo es. La estética para mí es el área a la cual pertenecen las decisiones sobre el envoltorio, donde determino cómo envolver mi trabajo según sus intenciones y necesidades, del mismo modo en que uno elige papel para envolver un regalo. Me atrajeron las guías telefónicas porque las consideraba libros complejos referentes al conocimiento, ya que contienen personas, geografía, redes de comunicación, matemática, historia, problemas de nomenclatura, estructuras de poder, etcétera. Registran información organizada con la intención muy definida de buscar personas y direcciones, pero a mí me interesaban para buscar otros órdenes; quería usarlas como contenedores de un conocimiento definitivo y totalmente abarcador. Incluso me intrigaban su inminente anacronismo y desaparición. Comencé interviniendo superficialmente las páginas del directorio telefónico de Manhattan, reordenando las direcciones, moviendo a amigos y enemigos, haciendo juegos de palabras con los nombres de las personas que no me caían bien, etcétera. En un momento le mostré el proyecto a mi hijo menor, quien también es artista, y su comentario fue: “Está bien, pero muy conectado con tu obra de los años setenta; ¿por qué no lo politizas?”. Eso me llevó a concebir *Memorial* [Alexander Gray Gallery, Nueva York, 2009]. Abrí un espacio entre las páginas del directorio de Montevideo para insertar los nombres de los “desaparecidos” durante la dictadura. Aun si uno no conoce los nombres, puede identificarlos fácilmente porque, a diferencia de los otros, no tienen dirección ni número telefónico. La idea es que tal vez no podamos llamarlos, pero ellos continúan llamándonos a

nosotros, por siempre. Eso se convirtió en una especie de eslogan para la exposición.



Memorial, 2009. Instalada en Alexander Gray Gallery, Nueva York, 2012. [Más ►](#)

MONTEVIDEO		BAL 125	
* Perez Gerardo Robert CnoElPavon 728 322 8607	BALNO Beltran Wilson Walter Yaguaron 1470 908 7842	* Aquino Estefania Patricia Salto 1185 410 2075	BALLESTEROS Mattos Sandra Gabriela RioDeLaPlata 1719a 619 8452
BALISTRAZZI Fernandez Carlos Eltra 5880 604 1259	* Basco Enrique RibaltaDeParu 1363 709 8900	* Fernandez Maria Leonor Atanasio 4465 222 6888	* Mezon Juana Lilian Evidal 2951 511 3931
BALISTRERI Ricciardi Clotilde PFBono 1104 709 5895	* Chaine Jorge CnoCastro 606 307 3267	* Fernandez Zully Sonia CTeiler 4854 308 9060	* Miguez Jose Luis Guarapiro 4086 215 7025
BALISTRINO Fernandez Fila TheGraGaliza 3565 622 3004	BALNO Lucana Gladys SanFructoso 1177 204 2286	BALLESTA Fraigola Silvia Daniela Callez c/ElMan 869 355 0853	BALLESTOS Mmatti Karina DirMiranda 2397 712 5872
* Pereira Amelita de Av/DFoca 1397bis 709 4381	* Maria Susana AguiarBarrio 1366 900 0280	* Gamarra Yul Dilorah PajeComMato 2594bis 200 9349	BALLESTROS Mirsa FMarinezN 5528 513 4497
* Pereira Roberto Coronado Messaggio 1575 613 8637	* Merchori Ana Dr.Silla 2839 480 1738	BALLESTA Huber Gustavo Galleguy 3362 209 9841	* Moreno Carlos Esperanza Godelveo 4027 307 2736
* Sosa Washington DrAlfonso 3285 209 1928	* Paiva Claudia Virginia Orinoco 5010 614 0007	BALLESTA Huber Gustavo Galleguy 3362 209 9841	* Numa Navi Aguias 4315 222 2479
* Sosa Washington DrAlfonso 3285 209 1928	* Paiva Claudia Virginia Orinoco 5010 614 0007	* Manuel Acuario 6423 514 5696	* Nuñez Carlos Alejo Dolzango 1512 915 1674
BALIEA Alicia Cotelet de LFontes 2985 508 5277	* Paiva Claudia Virginia Orinoco 5010 614 0007	* Marquez Huber BrGalArigas 1919 403 4268	* Pera Norma Gladys Anzani 1439 622 5532
* Elisa Maria Kessler de Canelones 1348 901 2096	* Paiva Claudia Virginia Orinoco 5010 614 0007	* Marquez Nina CnoCarrasco 4490 525 4353	* Pereira Walter Ernesto Durant 3772 513 2331
BALIEA Larrosa Maria Cristina Camp 5419 712 3938	BALLOSIAN de Lazzari Javier E Colon 1476 915 2637	* Messones Ana Gema AvMilan 5307b 355 3379	* Pereyra Ethel Daniela HodosyP 4071 216 4144
BALIEA Maria Cristina Camp 2419 712 3938	* Rolando Gastán 1008 336 6831	* Olga de Alava de JGomez 1285 915 8742	* Ruffino Eriqueles Sayago 4744 355 7778
BALIEA Wilkes Maria Luisa Av19deAbril 3408 336 5322	BALLOS Lanus Av18deJulio 2165 408 9670	* Perez Susana RutaCMQuinterz 2467 320 4856	* Sandra Anabella Pital 4780 306 0806
* Vilales Maria Luisa 21deSeptiembre 2819 710 0215	* PrADropod 1496 900 0355	* Ramirez Sylvia JPalagna 3379 622 6560	* Santa Maria Habana 3004 506 1548
* Vilares Maria Luisa 10deago 899 710 9433	BALLOS Lanus Lenerias Colonia 1330 908 5858	* Rodriguez Carmen Wester JMamed 799 309 0003	* Sara Gcamino 79 309 0258
BALLETTA Olivera Laura Bettina Mcasiano 1529 402 6554	BALTOZI Arturo Jose Jose Artigas CnoSanCristobal 4891 355 1107	* Rodriguez Jesus Benito Chile 3783 313 7854	* Silvera Walter Manuel Callez c/ConCarrasco 2391n 522 1664
Baley SA Jajugar 4221 305 0283	* Garcia Erik Roman Zapican 2570a 204 4086	* Sosa Walberto Dtorres 4321 309 2362	* Suarez Maria del Pilar PajeVarilla Piedrafles 3158 513 4302
Baley Sociedad Anonima AvUruguay 1767 401 1292	* Myriam Susana BQIanda 3887bis 336 2349	* Sylvana Chacabuco 1918 481 4185	* Torres Ana Laura AvADLarraga 3923 506 9297
BALFANZ Lochert Elvira CnoAriel 4416 357 7195	* Nora Machado de Lanus 6099a 320 1309	* Wolmark Marcela Igua 4460d 522 2937	* Virginia Puzos c/UMF 5527 522 2321
BALFANZ Lochert Elvira CnoAriel 4416 357 7195	BALSA SA Coballari 1711bis 410 1904	* Zamit Carmen del Rosario GonCarrasco 4757 315 2524	BALLESTI Cella Vera de Sagarrio 6460 514 7721
BALHOT Accardi Hector Espinola 1391 204 1821	BALBO Splenzack Ana Maria CnoSanCristobal 4891 309 3077	BALLESTE Acebedo Natalia Jhoselin CDAVega 5375 305 9226	BALLESTRA Fiorella AvAmintarBarrodo 6234 600 9249
Bali Representaciones Rincon 468 915 5622	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodriguez Almro Harendondo 4780 222 5258	BALLESTRA Fiorella PFBono 653 619 5273
Bali SA Defensa 2423 200 5528	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Vera Andrea Carla Lira 3353 511 9299	* Amalia Wins de APedraza 5136c 525 1919
Bali SA Metalurgica Defensa 2423 200 5528	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Vera Carlos Andres AvAlta 7440 601 5736	* Liliana Vicayra 5506 311 9739
Bali Thal SRL Andes 1358 901 3022	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	BALLESTER Alonso Alvaro Coballari 1619 410 7149	* Lili Estrella Lora c/UMF 5527 401 4022
Balian Daniel Y 1498 900 5665	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Alvarez BrGalArigas 1653 401 2568	* Lili Estrella Lora c/UMF 5527 401 4022
Balian Daniel Y 1498 900 5665	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Chaves Susana AvADelHerra 3889 209 6175	* Lili Estrella Lora c/UMF 5527 401 4022
Balian Daniel Y 1498 900 5665	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Oliver Lydia ThADelHerra 2689 480 0268	* Lili Estrella Lora c/UMF 5527 401 4022
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	BALLESTERO Bazuza Myriam Adriana Pluato 4015 508 8027	* Lili Estrella Lora c/UMF 5527 401 4022
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Borba Jose Dorbal CnoLaCruDeSur 470 226 0260	* Camara Ana Maria AvADelHerra 3108 481 8347
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Bottazzi Elsa Carolina DMitziB 1234 709 0359	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Carrasco Zulma Yolanda MAcuria 2978 513 0109	* Daniel Magagnoli 1955 487 8790
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Carrasco Paula Magella AvADelHerra 3889 209 6175	* Devenenz Maria Olga PNUbustamante 1838 481 5584
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Da Rosa Nathalia Soledad Ecuador 1839 314 4614	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Demuro Stella Maria CnoC 3826 487 8125	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Fernandez Natalia Jimena TheGalvan 2838bis 304 5160	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	BALLESTERO Gallo Raquel Myriam Vicayra 3184 311 8747	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Garrito Anibal Ecuador 1893 311 0629	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Gonzalez Jose Antonio Gavilan 3585 514 4764	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Gonzalez Maria Ramona Grafiraga 2243 208 7609	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Israel Guana 2227 400 7815	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Maria F Moreno de DEFernandez 4255 309 6186	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Monica Fabiana AvGaleras 2909bis 203 7559	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Nuñez Jose Maria Sarand 218 915 5343	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Nurttes Carlos Abin IngSerrato 3535 211 7857	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Nurttes Carlos Abin IngSerrato 3535 211 7857	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Presta Federico Damian LaVina c/Bardosa 4414 312 3217	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Ramirez Teresa Ecaster 4450b 522 2328	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina Dr.MVivi 5379n 305 7904	* Camara Andrea Colon 1476 916 7634
BALIAN Alchurran Garabed Buzare 1160bis 628 6847	BALBUENA Uruguay Ltda Sealfizacion Vial y Calleway 2722 525 7460	* Rodao Monica Cristina	

colocando figuras planas en los muros que a menudo van en conjunto con una instalación en medio de la sala. ¿Qué te llevó en esa dirección? En tu opinión, ¿cuáles serían las ventajas de las instalaciones? ¿Cómo afectan al rol del espectador?

^{LC} El formato de instalación me ha interesado desde 1968; pero, repito, depende de lo que esté buscando. Las instalaciones a las que te refieres son en parte una continuación de la pieza de Venecia; exploraban las alucinaciones de un preso político. En paralelo, me comenzaron a interesar ciertos hechos históricos en los cuales sentía que la historia hegemónica era tendenciosa, aquellos donde tal vez yo era capaz de reorganizar los eventos con modos más progresistas, de ordenar la información o donde pudiera incluir ciertos elementos que me parecen importantes y que han sido ignorados por los escritores. Por ejemplo, la vida de Simón Rodríguez, tutor de Simón Bolívar, quien nunca recibió el reconocimiento que merecía y cuyos logros fueron realmente fascinantes; o el Batallón de los San Patricios, desertores del Ejército de Estados Unidos que se reagruparon bajo la bandera mexicana para combatir la cruzada imperialista protestante que fue la invasión a México en 1846. No estoy casado con las instalaciones. Lo que me gusta de ese formato es que puedo usar absolutamente cualquier cosa. Es como crear un escenario inclusivo, donde el espectador puede volverse protagonista de una obra que él mismo está escribiendo sobre la marcha, siguiendo únicamente mis apuntes.

^{AA} Llevas más de medio siglo ejerciendo la práctica artística. Para tu trabajo actual, ¿imaginas un público distinto al que concebías en décadas anteriores?

Debo confesar que hasta cierto punto vivo en un mundo imaginario. Todavía trabajo para el público con el cual crecí. La cuestión es que al dejar mi ambiente original y vivir en el exilio (aun si es un exilio que me alcanzó después de haberme ido), esa audiencia dejó de existir en la vida real. Esas personas tuvieron su propia evolución, que fue bastante diferente a la mía, en otro ambiente; por lo tanto, solo existen en mi memoria y el público real se ha ido distanciando cada vez más de mí. Podría haber elegido captar a la gente que me rodea en Estados Unidos, pero por muchas razones preferí no hacerlo. Esto no significa que haga arte estrechamente provinciano, obviamente no lo hago; revela que veo las cosas con una óptica particular, la de un izquierdista latinoamericano de los años cincuenta. Cuanto más alejada esté mi audiencia del entendimiento tácito que acompaña esa óptica, se dificulta más una empatía completa. Espero que surjan algunas conexiones entre lo que hago y lo que se recibe; pero creo que, en una comunicación por fibra óptica, vivir en el exilio rompe muchas de esas fibras. Afortunadamente, trato de evitar la jerga y las referencias oscuras que pudieran bloquear el mensaje. No creo que el arte sea un lenguaje universal; mas sí creo que está orientado a un barrio determinado, que de un modo u otro termina siendo un dialecto y que cuando ese barrio deja de existir tenemos un conflicto. Las cuestiones que uno enfrenta pueden tener un sentido más amplio, algún potencial de entendimiento común; pero las soluciones que uno inventa tienden a tener un acento local, a veces comprensibles para el resto, aun cuando pierden enriquecedores matices en el trayecto.

LA FUNCIÓN PEDAGÓGICA DEL ARTE

^{AA} Además de ser artista, también enseñaste por muchos años en una universidad pública, has sido curador de un flujo constante de exposiciones y has escrito y publicado extensivamente. ¿Qué rol tienen estas funciones en tu concepto de la práctica artística? ¿Presumes que existe relación entre ser profesor, escritor y curador, por un lado, y producir y exhibir arte, por el otro?

^{LC} Prefiero pensarlas como una sola actividad que toma cuerpo en distintos medios. De nuevo, problemas diferentes requieren formatos diferentes. Creo que cualquier comunicación es pedagógica por naturaleza –uno trata de persuadir de un modo u otro–, así que no veo ninguna diferencia entre lo que se considera arte y lo que se considera una actividad de sala de clases. Puedo darte los mismos argumentos para el escritor y el curador. Todas las actividades deberían ser creativas y ayudar a ampliar el conocimiento. Un curador o un profesor no creativo son una pérdida de tiempo y un artista no pedagógico, que tiende a trabajar con auto-indulgencia y auto-terapia, tampoco es muy útil. Creo en el empoderamiento. Eso apunta a que la misión de un buen profesor y un buen artista es ayudar a que la sociedad los convierta en innecesarios; que aquellos que actualmente son consumidores de educación o de arte deberían estar preparados para aprender o crear por sí mismos, sin intermediarios. En ese sentido, para mí la pedagogía no es un mecanismo de entrenamiento: es una herramienta potenciadora, una manera de contribuir a que los

observadores lleguen a ciertas conclusiones y que la gente acceda a la creación por sí sola, sin mi ayuda.

^{AA} Intento entender las acciones que provocas para que la gente conquiste sus propias conclusiones. ¿Cómo funciona ese proceso?

^{LC} En arte, probablemente sea un asunto de una ambigüedad controlada, un intento de evitar enunciaciones declarativas, tanto en el mensaje narrativo como en la forma, y procurar el máximo espacio posible para generar procesos en el espectador sin perder el objetivo. La ambigüedad se controla para evitar aquellas asociaciones que uno quiere eludir. En esencia, se trata de conducir un problema interesante hacia una investigación más profunda e, incluso, si la pieza es una solución, debería transmitir el problema que resolvió y no dejar que la solución se presente por sí sola, aislada. El trabajo de [Piet] Mondrian respondía a su preocupación por un orden teosófico del universo, pero la mayoría de la gente no lo sabe y toma sus pinturas neoplásticas como signo de un orden pictórico encerrado en sí mismo. Visto así, el propósito que generó la obra queda fuera de la ecuación. Las pinturas, entonces, se vuelven una decoración agradable y sofisticada o generan especulaciones mínimas sobre la composición. Estos son problemas de menor complejidad y en ese sentido Mondrian fracasó como pedagogo porque no controló la ambigüedad (aunque, entre tú y yo, puede ser que eso haya sido algo positivo). Por esa razón, L'Oréal fue capaz de apropiarse de esa estética para decorar su línea de champú. Es ahí donde las reflexiones personales se establecen fuera de las intenciones comunicativas y pedagógicas del autor.

^{AA} En resumidas cuentas, ¿consideras que el arte es primordialmente

una herramienta pedagógica?

^{LC} De un modo pedante y arrogante, quiero cambiar el mundo. Como soy realista, sé que es bastante improbable que lo logre. Solo me queda dar algunas pistas acerca de los factores que son obstáculos para esa transformación y otras pistas sobre cómo me gustaría que fuera el mundo. Resultó que, por las razones que discutimos antes, terminé formándome como artista. Siguiendo mi visión más humilde de las consecuencias posibles o mi realismo, trato de poner mi arte al servicio de esa causa y eso es lo que me hace ver mi quehacer artístico como una manifestación pedagógica. No estoy haciendo arte para obtener satisfacción personal, sino para lograr cosas que le incumben al resto. Si fuera un loco religioso, probablemente sería un predicador. El arte, al menos del modo como lo practico, es menos aborrecible. Entonces sí, considero que el arte es primordialmente una herramienta pedagógica.

^{AA} ¿De dónde surge esa idea?

^{LC} La idea tal vez surgió de mi formación anarquista, la cual determinó mi análisis ético de la distribución del poder y mi rebelión intelectual contra el abuso de éste y su distribución inequitativa. Esto me lleva a ser crítico de ciertos sistemas de orden y a buscar alternativas. Para mí, el arte es el área donde uno puede especular acerca de órdenes alternativos. Compartir la posibilidad de esos órdenes alternativos y su evaluación crítica constituye un acto pedagógico importante.

^{AA} ¿Cuál es el rol del observador o espectador en este proceso?

^{LC} El dilema con las palabras *observador* y *espectador* es que implican pasividad. El arte debería activar a las personas o al menos hacerlas conscientes de que la actividad, y no la pasividad, es el estado natural. Por lo tanto, compete al observador asumir la responsabilidad de las acciones resultantes. En este momento de nuestra conversación, siento que mi reciente obra *The Assignment Book* [*El cuaderno de tareas*, 2011] refleja de manera clara lo que estoy tratando de decir. Al instalarla se percibía como una exposición convencional de arte contemporáneo; incluso peor, pues proponía tareas o deberes en forma de instrucciones autoritarias. Entonces el público tomó el control y se apropió de la pieza al llenarla de comentarios por todos lados, a veces incluso vandalizándola y, generalmente, destruyendo la “sacralidad” de la museografía con frases, tanto serias como burlonas, que en definitiva dieron nueva vida al espacio, una vida que mi trabajo nunca hubiera sido capaz de generar por sí solo. En otras palabras, el diálogo creó la obra, en lugar del monólogo tradicional del artista.



The Assignment Book [El cuaderno de tareas], 2011. [Más ►](#)

^{AA} Pero entonces, ¿cómo te aseguras de mantener el diálogo en un nivel elevado o al menos serio? ¿No te preocupa que tal vez comience a bajar ese nivel al mínimo denominador común?

^{LC} No puedo asegurarlo, igual que no puedes prevenir que algún tipo de alteración arruine tus planes. Puedo dar las condiciones para lograr un grado más elevado y serio de intercambio, pero no puedo garantizarlo. En primer lugar, mis referencias elevadas tienden a ser (o siempre son) el nivel más banal de otras personas. En otras palabras, mi estándar más exigente solamente alude al punto más alto que soy capaz de alcanzar, el cual es limitado y admirado solo por algunos; mientras que es despreciado por otros. No se trata de mantener el discurso a la altura de mis exigencias, el propósito es crear las condiciones para que el denominador común tienda hacia arriba y no hacia abajo. En *The Assignment Book*, algunos de los comentarios fueron más sofisticados que la tarea que los motivó, otros eran estúpidos o simplemente rebeldes. Creo que cada persona que vea la obra va a percibir la diferencia e intentará elevar el promedio y no bajarlo, tal vez incluso degradando esa alteración. Podría eliminar las “malas” contribuciones, ejercer una autoridad auto-conferida, pero el resultado me reflejaría a mí y no a los contribuyentes. La pieza no es sobre mí, yo solo le di “la primera patada a la pelota”. Si el denominador común se desploma para acabar más bajo que cualquier nivel de interés, significa que fracasé al diseñar las reglas del juego, y que, la próxima vez, tendré que esforzarme más o declararme en una especie de bancarrota artística y pedagógica.

Realmente creo que el arte es una suerte de servicio social y esta convicción me lleva a explorar la función pedagógica del arte de la manera más amplia posible. Para mí, esta certidumbre hace que la idea detrás del arte sea más importante que el objeto. El rol

de éste último es equivalente a la respuesta a una pregunta que el observador debe averiguar. Esa pregunta debería ser interesante y tener consecuencias que vayan más allá de una simple relación circular con el objeto. Debería ayudar a hacer conexiones que antes no eran aparentes y cuestionar los sistemas de orden impuestos por otros. Si no, la pregunta no ayuda a dar forma y a mejorar la cultura, ni libera a las personas de convencionalismos impuestos. Por eso creo que “el pensamiento artístico” debería ser parte de cualquier pensamiento, de cualquier proceso educativo.



The Assignment Book [*El cuaderno de tareas*], 2011. Assignment #9: This box organizes the universe into two spaces. Discuss what could make the inside more appealing than the outside. [Tarea #9: Esta caja organiza el universo en dos espacios. Discutir qué elementos podrían hacer más atractivo el interior que el exterior.] [Más ►](#)



The Assignment Book [El cuaderno de tareas], 2011. Assignment #6: Find an unnamed object and suggest a proper name for it. [Tarea # 6: Encuentre un objeto no identificado y sugiera un nombre adecuado para éste.] [Más ►](#)

^{AA} Básicamente lo que te escucho decir es que no hay nada extraordinario en hacer arte. De hecho, sugieres que los humanos son inherentemente creativos y, por lo tanto, artistas por naturaleza. Pero, ¿qué ocurre si alguien no es artista o, al menos, no se percibe a sí mismo como artista? ¿Evidencia que está fundamentalmente reprimido, alienado de su potencial? Y si es así, ¿no es ésta una posición un tanto condescendiente, dado que viene de alguien que sí es artista?

^{LC} Probablemente diría que sí a todo eso. No creo que haya nada extraordinario en hacer arte, igual que no hay nada extraordinario

en hacer zapatos. Sí hay algo portentoso en ser Leonardo [da Vinci] o [Salvatore] Ferragamo, sin embargo eso no tiene que ver con que ellos hagan arte o zapatos; más bien, tiene que ver con su ubicación relativa entre otros artistas y zapateros. Y cuando decides esa ubicación, estás usando criterios de valoración derivados de la competitividad y del pensamiento museal que tienden a ser intimidantes para los que no califican y, por lo tanto, se retiran hacia la represión o la alienación que mencionas. En términos de mercado (en el sentido más amplio de la palabra), eso es probablemente bueno porque limita la contaminación artística. En términos de darle configuración a la cultura es un desastre, porque rebaja e inhibe el acto creativo y la especulación sobre órdenes alternativos que nos salven de convertirnos en zombis. Y sí, es condescendiente, porque como artista manifiesto mi libertad en un nivel más alto que aquellos que no son artistas. Es una actitud tan condescendiente como la de cualquier profesor que siente que tiene algo que entregar a sus estudiantes; por eso los términos *profesor* y *artista* resultan problemáticos. Reflejan una ideología que enfrenta a los que poseen contra los que no tienen, en lugar de una ideología de facilitación colectiva donde es irrelevante quién posee más y quién menos. Llama la atención que las nociones de *los que tienen* y *los que no tienen* se refieran mayormente a problemas cuantitativos de ingresos y propiedad, y no a cualidades como por ejemplo, la sabiduría.

^{AA} ¿Estás sugiriendo que los seres humanos son esencialmente inteligentes, que están dotados con el mismo nivel de inteligencia, pero que algunos tienen el privilegio de desarrollar y refinar ese potencial mientras que otros no?

^{LC} Hasta cierto punto, sí creo eso, pero las decisiones del arte y las decisiones de la inteligencia no son análogas. Sí, asumo que como seres humanos tenemos inteligencia. Con respecto a si somos igualmente inteligentes, no, no lo creo. No sabría cómo medir esa desigualdad de una manera objetiva. Puedo afirmar sólidamente que muchas personas son unos imbéciles, pero esa es una evaluación subjetiva y tergiversadora, que a menudo va unida a un descubrimiento mucho más simple, basado en el hecho de que sencillamente me caen mal. En conexión con mi postura ética, tengo que suponer que todos somos inteligentes, aproximadamente iguales en inteligencia a los demás, y que algunas personas no tuvieron la formación necesaria para usar plenamente su potencial. Si no creyera eso y si no tratara de destrabar esa inteligencia, sin importar lo escondida que esté, me condenaría desde un principio a ser un pobre educador.

ARTE, POLÍTICA Y ÉTICA

^{AA} Pareces creer que existe una gran posibilidad para nuevos imaginarios políticos cuando se disuelven los límites entre arte y política. ¿Qué tipo de energías crees que se liberan cuando la política y la creatividad estética entablan un diálogo directo?

^{LC} Más que un diálogo, insisto en su integración. El arte debería ser consciente de su impacto político y debería refinarse para sacar lo mejor de ello. Cuando ese problema se deja sin examinar y el arte confía en su autonomía, se convierte en un acto irresponsable. Puedo elegir una postura apolítica, pero tengo que ser consciente de que esa decisión sigue siendo una elección política. Por otro lado, una buena política tiene que ser creativa, debe potenciar y generar conocimiento, igual que el arte. Si no, la política se reduce a estrategias vacías con la única misión de ganar o perpetuar el poder. Todas las referencias para la política tradicional son literarias y literales, tanto en la derecha como en la izquierda. Para mí esa es una limitación incomprensible en el uso de las opciones disponibles. Me fascina la figura de Antanas Mockus, el antiguo alcalde de Bogotá, quien parece ser la única autoridad elegida que alguna vez haya tenido una vaga idea de este asunto¹⁵.

^{AA} ¿Puede ser peligrosa una combinación como esa entre el arte y la política? ¿Puede que algo crucial se pierda en el proceso?

^{LC} No creo que haya más peligros que en cualquier otra combinación usada irresponsablemente. El arte puede convertirse en

panfletarismo estúpido, hay muchos ejemplos. Y la política puede volverse ritualista o crear alienación totalitaria, tenemos abundantes ejemplos de eso también... En cualquiera de los casos, pierdes la habilidad de potenciar y expandir el conocimiento. Mientras que aplicada correctamente, la combinación aumenta la eficiencia para alcanzar ambos objetivos.

^{AA} Mencionaste antes que en toda obra debe haber un factor de revelación. Mirando tu carrera en retrospectiva, pareciera que tu desarrollo artístico general alcanzó su ciclo de revelación, a mediados de los años sesenta, cuando de pronto te diste cuenta de que habías descubierto la estructura de tu producción. ¿Tu trabajo más reciente, el de la última década más o menos, se mantiene dentro del molde de ese momento de transición?

^{LC} Bueno, si la renovación a mediados de los años sesenta giró hacia lo que discutíamos antes sobre el modelo del juego, hoy pienso más en términos de problemas que de juegos. Sin embargo, lo veo más como una evolución que como un quiebre. Tal vez hay momentos de grandes revelaciones y otros de pequeñas revelaciones. Tendría que pensarlo.

^{AA} ¿Cuándo comenzó tu interés creciente en la problematización?

^{LC} Hace unos diez años.

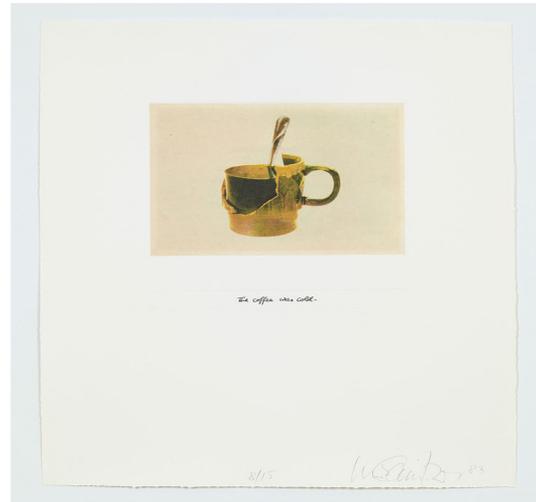
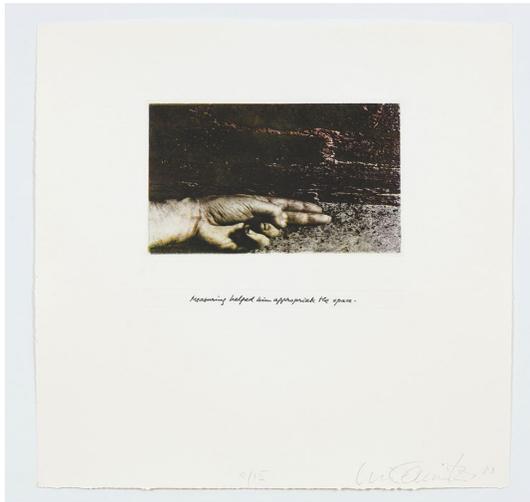
^{AA} En otras palabras, ¿justo alrededor del cambio de siglo?

^{LC} Sí, creo, pero no está tan claro. Por supuesto, hubo etapas en las cuales abordé esos temas que hace poco volvieron a tomar cierto protagonismo, y algunos de mis intereses anteriores continúan hasta

hoy. Por ejemplo, no sé si se puede hablar de la serie *Torture* solamente como un juego o como un problema. Por supuesto estaba interesado, desde que comenzó la dictadura en Uruguay, en explorar la situación política en mi arte¹⁶. Nunca he creído que los artistas puedan separar su trabajo de su contexto o de sus convicciones sociales o políticas. A diferencia de alguien como [Claude] Lévi-Strauss, quien aparentemente se negó a declararse sobre la Guerra de Vietnam porque sentía que la política quedaba fuera de su campo de conocimiento, no creo que una división como esa sea justificable. Incluso si uno está desinformado o mal informado sobre una situación contingente, sigue siendo una condición con un efecto en nuestro proceso de pensamiento.

La política es una parte fundamental de mi ser; aun así, la ética es el asunto principal, porque la política establece estrategias a través de las cuales se implementa la ética. Lo primordial es la ética. Desde esa perspectiva, mi arte es mi forma de hacer mi política. Es decir, uso al arte como un instrumento a través del cual puedo implementar la ética. Antes de llegar a la conclusión de que todo lo que hacía era político, ciertamente no era capaz aún de ocuparme de contenidos políticos más específicos, como la manera de resistir una dictadura o denunciar la tortura. Tardé un tiempo en descubrir que un acto declarativo por y sobre sí mismo era insuficiente y que la evocación era mucho más poderosa que una declaración. Tenía que crear estímulos que permitieran al observador llegar a sus propias conclusiones. Es cierto que se trata de estímulos con cierta carga y, por consiguiente, un tanto manipuladores. Así se dio en la serie *Torture*. La obra emplea imágenes y enunciados triviales que están cuidadosamente calibrados. Entonces, ¿se trata de un juego o de un problema? No lo sé. Por eso creo que el tránsito del juego al problema tuvo lugar ahí. Fue una pieza más enfocada y procesada que realmente ya no se encontraba en la estructura de un juego,

sino en el modo de un problema junto con la mejor solución que pude encontrar. Este es el proceso de razonar que actualmente utilizo para determinados trabajos de arte. En este momento, estoy trabajando en una relectura de un libro de Umberto Eco.



En el sentido del reloj: *Measuring Helped Him Appropriate The Space* [Medir lo ayudó a apropiarse del espacio]; *The Coffee Was Cold* [El café estuvo frío]; *He Worked With Forbidden Symbols* [Trabajó con símbolos prohibidos]; *The Weight Drove His Pulse Into The Wall* [El peso insertó su pulso en la pared] (fotografados de la serie *Tortura uruguaya*), 1983–84. [Más ►](#)

AA ¿Qué libro?

LC *Cinque scritti morali* [*Cinco escritos morales*]. Consiste en cinco ensayos sobre ética. Se publicó en Italia hace algunos años y no sé si ya ha sido traducido a otros idiomas. Lo elegí, en parte, porque respeto a Eco, aunque estos no son ensayos muy buenos. Son artículos de periódico que escribió sobre cuestiones éticas. Su *Opera aperta* [publicado como *Opera aperta* en 1962] fue muy importante para mí. Eco es un personaje interesante. Creo que no es un novelista muy bueno, pero es un excelente ensayista. En todo caso, elegí este libro sobre ética porque es pequeño. Coincidió con mi lectura de un artículo sobre el tiempo en la revista *Scientific American*, de Craig Callender, que planteaba, escuetamente, un juicio que me impresionó. Decía que manejamos científicamente el tiempo a través de una narrativa que va del pasado al futuro; la idea era que si en su lugar leyéramos el tiempo de izquierda a derecha, las leyes de la física serían “inmanejables”¹⁷. Realmente me impresionó. A pesar de que el autor no elabora el tema de ninguna manera, me llevó a investigar qué pasaría si tomo un libro y comienzo a leer la secuencia temporal transversalmente. El tamaño del libro de Eco era perfecto para lo que buscaba explorar. Tomé la primera columna de letras de la primera página y al lado de ellas coloqué la primera columna de letras de la segunda página, y luego la primera columna de la tercera página, y así, a través del libro entero. Y todas esas columnas hicieron la primera página de “mi libro”. La segunda página consistía en todas las segundas columnas del libro de Eco. Y así en adelante. Al final, el texto de mi libro parece un revoltijo incomprensible. El proyecto me recordó algunas obras que me gustan de Jiří Kolář. Hoy, la portada del libro consiste en mi nombre, en una tipografía más pequeña que la de la portada original de Eco. Bajo mi nombre dice: “Lectura de Jiří Kolář según

Callender”. Esa es la obra. Ahora, no existe un juego mayor detrás de eso, excepto la duración o un orden del tiempo. No generará otras piezas; por lo tanto, más que un juego es un problema que elegí resolver de una manera particular.

^{AA} La idea de agregarle riesgo al lenguaje, de incorporarle casualidad al lenguaje, que pareciera ser lo que estás describiendo, me suena muy mallarmiano.

^{LC} No se trata de casualidad. En rigor tiene que ver con cambiar la estructura del tiempo. El juego, si en verdad hay uno, consiste en buscar un orden alternativo. Creo que ésta es una de las misiones del arte y de la educación, y por eso los fusiono.

^{AA} Sí, pero uno también podría verlo como una manera anarquista de perturbar el orden existente y sugerir la posibilidad de otros órdenes.

^{LC} Bueno, pareces insinuar que el anarquismo busca destruir el orden por destruir el orden. El anarquismo no es eso, o al menos no todo anarquismo es así. Me refiero a que el tipo de anarquismo al cual me adhiero toma una postura ética desde la cual uno enfrenta la distribución de poder para hacerla equitativa, y para lograr eso hay que desafiar el orden existente y buscar uno nuevo.

^{AA} ¿Te refieres al anarquismo de Piotr Alekséyevich Kropotkin en lugar del de Mijaíl Bakunin?

^{LC} Sí, en el sentido del énfasis que hace Kropotkin en el predominio de la necesidad por sobre la inversión de trabajo como criterio para recibir apoyo de la comunidad. Kropotkin resaltaba la relevancia de

la cooperación comunitaria y la ayuda mutua. Bakunin era más un organizador. Para mí está claro que Kropotkin no tendría cabida sin las bases fundadas por Bakunin. Así que finalmente diría que respeto a ambos, pero que simpatizo más con Kropotkin.

^{AA} ¿Te ha interesado este tema desde hace mucho?

^{LC} Sí, me interesó desde que tenía diecisiete años. Posteriormente me orienté más hacia Martin Buber y Herbert Read. En esos casos, el anarquismo sirve como una herramienta con la cual construir sociedad, no destruirla.

^{AA} Entiendo, pero realmente no estaba hablando tanto de destruir la sociedad, sino de desafiar al orden de las cosas, la *doxa* dominante.

^{LC} Correcto, pero ese orden fue creado por ciertas personas, fue un ejercicio de poder. Entonces es importante comprender el porqué ese orden fue creado en primer lugar. ¿Qué efectos produce? Es algo que no siempre sabemos, pero que deberíamos saber; porque aun si aceptamos un determinado orden, tendríamos que aceptarlo con conocimiento de causa, y porque éste es constructivo y no porque funciona como un dogma.

^{AA} ¿Qué problemas estás investigando actualmente?

^{LC} Bueno, estoy terminando el libro de Eco que te acabo de describir, y luego tal vez decida parar.

^{AA} ¿Parar para hacer qué?

^{LC} Para jugar ajedrez...

^{AA} ¿Así de esencial fue Duchamp para ti?

^{LC} Bueno, hasta donde sé, Duchamp era socialmente frívolo y no muy encantador y..., yo solo trataba de hacer un chiste...

^{AA} No, me refiero a la estrategia de Duchamp. ¿Fue importante para ti?

^{LC} ¿Su estrategia? Bueno, prefería a Magritte. Magritte era más politizado que Duchamp, y más ético. El punto no es si me gusta o no Duchamp. Creo que, socialmente hablando, la educación es mucho más efectiva que el arte, que la producción de arte.

^{AA} A menos que la producción y la recepción del arte puedan ser definidas como acciones educativas.

^{LC} Sí, y lo son, pero la manera en que hoy se presentan reduce el impacto. Cambiar el sistema educacional comporta una repercusión mayor.

^{AA} En función de lo expuesto, ¿cuál crees que sea, hoy en día, la relación entre el espectador del museo y las obras en exhibición?

^{LC} Ah, es una relación formal.

^{AA} ¿Una relación formal? ¿En términos de producir placer?

^{LC} Sí, el arte te gusta o no te gusta. Es decir, no es así de rígido; pero uno [en el rol de espectador] casi siempre se detiene por el envoltorio de lo que está viendo y por cómo ese envoltorio es presentado. Es raro que uno profundice en un problema generado por un objeto y que luego lo desarrolle hacia su conclusión lógica antes de comprometerse en un nuevo problema. Esa es la verdadera

función de la educación que en general los museos tienden a no abordar. Si lo hicieran, no necesitarían un departamento de educación que opere separado del departamento curatorial. Los dos deberían ser uno: el arte debería ser educativo.

^{AA} ¿Existe alguna relación entre tu producción de un tipo de arte que investiga problemas y la visibilidad cada vez mayor de tu obra en el mundo del arte contemporáneo? ¿Crees que hay algo que resuena con el contexto de ciertos adelantos en el mundo del arte durante los últimos veinticinco años que coincide con tu vuelta hacia la investigación de problemas?

^{LC} No. Creo que es un accidente. Agradezco que mi trabajo sea más visible de lo que solía ser, pero ese es un accidente biográfico que considero insignificante. Mi trabajo era igual de relevante en los años sesenta, así que debería haber sido igual de visible. En ese entonces deseaba tener mayor visibilidad y estar más presente en la conversación general; pero al ser un extranjero proveniente de Uruguay que vivía en el norte de New Jersey no tenía acceso a las galerías acreditadas, así que ese periodo simplemente pasó de largo. Que ahora se interesen en mí es muy agradable desde un enfoque práctico, pero no tiene mucha trascendencia.

15. Antanas Mockus fue alcalde de Bogotá entre 1995 y 2003. Antes de eso, fue presidente de la Universidad Nacional de Colombia. Renunció tras una confrontación con los estudiantes que terminó cuando Mockus se bajó los pantalones para enseñarles su trasero. Como alcalde, contrató a 420 mimos para que enseñaran a la gente a cruzar la calle en las zonas señaladas para peatones e introdujo varias otras iniciativas pedagógicas que mejoraron considerablemente la calidad de vida en la ciudad. ←

16. La dictadura en Uruguay comenzó de facto en 1969 y legalmente (cuando el ejército disolvió el Parlamento) en 1973. Se alió muy estrechamente con los regímenes dictatoriales de Brasil, Argentina, Chile y Paraguay, los cuales, bajo la Operación Cóndor respaldada por Estados

Unidos, permitían el cruce de sus fronteras e intercambiaban prisioneros políticos para su tortura y ejecución. En la década de 1980, Estados Unidos comenzó a retirar su apoyo a los regímenes militares del continente y en 1984 se logró un acuerdo entre el ejército y los partidos políticos tradicionales, asegurando elecciones democráticas con candidatos aprobados por el ejército. ↵

17. Craig Callender, “Is Time an Illusion?,” *Scientific American*, junio 2010, 60. ↵

MODERNISMO(S) LATINOAMERICANO(S)

^{AA} Muchos de tus escritos buscan crear un espacio para el arte de América Latina. ¿En qué medida la naturaleza del arte latinoamericano es fundamentalmente distinta del arte de otras áreas geopolíticas? ¿Hay algo típicamente característico en el arte latinoamericano del siglo XX?

^{LC} Bueno, América Latina es la plataforma donde estoy parado y eso influye en mi visión de las cosas. Hubo un antropólogo de finales del siglo XIX, Florencio Ameghino, quien sostenía que en los primeros estados de evolución, los seres humanos comenzaron a ponerse de pie en las planicies de las pampas sudamericanas motivados por su deseo de ver qué había más allá del horizonte. Pensé en un complemento a esa teoría y sostuve que el paso inmediatamente siguiente fue inventar el “taburete de cocina” para pararse encima y poder mirar más lejos. Entonces, mi horizonte está definido y, aunque trato de expandirlo, se dibuja alrededor de un centro que no estoy dispuesto a abandonar sin importar dónde esté viviendo físicamente. Todo esto para decir que no me preocupa tanto promocionar el arte latinoamericano entre los no latinoamericanos, sino más bien refinar la visión latinoamericana del arte en general. Esto ayuda a cuestionar factores que tendemos a dar por sentado porque nos han dicho que los tomemos por sentado (por ejemplo, la aproximación formalista al arte durante el siglo XX), pero también a separar lo que es conveniente para nuestra audiencia de aquello definido como útil para un mercado internacional homogenizado. La idea de ese mercado del arte

latinoamericano como una manifestación separada es solo un subproducto de ello, y ni siquiera uno importante. El dilema no es subir los precios del arte latinoamericano en las subastas internacionales, la disyuntiva es cómo crear conciencia acerca de la multiplicidad de referencias y cánones presentes al encontrarse con el arte y, de paso, ayudar a eliminar la arrogancia que trata de negarlos.

^{AA} ¿Tiene sentido hablar de un “modernismo” latinoamericano cuando el concepto mismo parece fundamentalmente ajeno –o al menos anacrónico– a las condiciones sociales e históricas de América Latina?

^{LC} Una vez que comenzó la campaña independentista en nuestros territorios, basada en el formato de nación-estado, el modernismo se volvió inevitable. En el siglo XIX, este proceso significó entrar en una competencia con las otras naciones-estado, la cual tomó muchas formas, entre ellas, la creencia en la industrialización y la acumulación de capital. Culturalmente, implicó seguir los criterios de los centros admirados: primero París, luego Nueva York y ahora quién sabe. En esa carrera, en parte hacia cierto estatus internacional, puede haber encuentros y desencuentros, malos entendidos y distorsiones, así como contribuciones locales. Esa ensalada es el “modernismo latinoamericano”. No es modernismo europeo o modernismo estadounidense, precisamente, debido a los argumentos que acabas de dar. Esos patrones son motivados mayoritariamente por una clase media dominante que, en sí misma, ya está algo separada de las condiciones sociales e históricas de la mayoría de la población y se encuentra en una extraña situación de importación-exportación (más importación que exportación), la cual le da al modernismo un tinte diferente. ¿Modernismo es la

mejor palabra para esto? No lo sé. Empleamos un montón de palabras importadas y tratamos de encajar en ellas. Esa es una de las razones por las cuales me resisto a usar el término de arte conceptual para el arte latinoamericano: el nuestro sigue unos imperativos muy distintos, aunque tal vez coincide formalmente en esa categoría.



A Museum is a School [*Un museo es una escuela*], instalación in situ (texto), El Museo del Barrio, Nueva York, 2011. [Más ►](#)



El museo es una escuela, instalación in situ (texto), Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 2012. [Más ►](#)

AA ¿Cuáles son esos imperativos? ¿Puedes ser más específico?

LC Entre los años sesenta y ochenta, el continente se hallaba en crisis. La mayoría de los países latinoamericanos se encontraba bajo dictaduras, la economía estaba en ruinas, el FMI [Fondo Monetario Internacional] intentaba imponer sus propios modelos y Estados Unidos promovía la dependencia. El imperativo era encontrar un lenguaje que tal vez ayudara a desarrollar una resistencia y una cordura, sin perderse en discusiones bizantinas sobre problemáticas formales. Creo que era una situación bastante interesante.

AA ¿Se mantienen esos distintivos en la América Latina del siglo XXI?

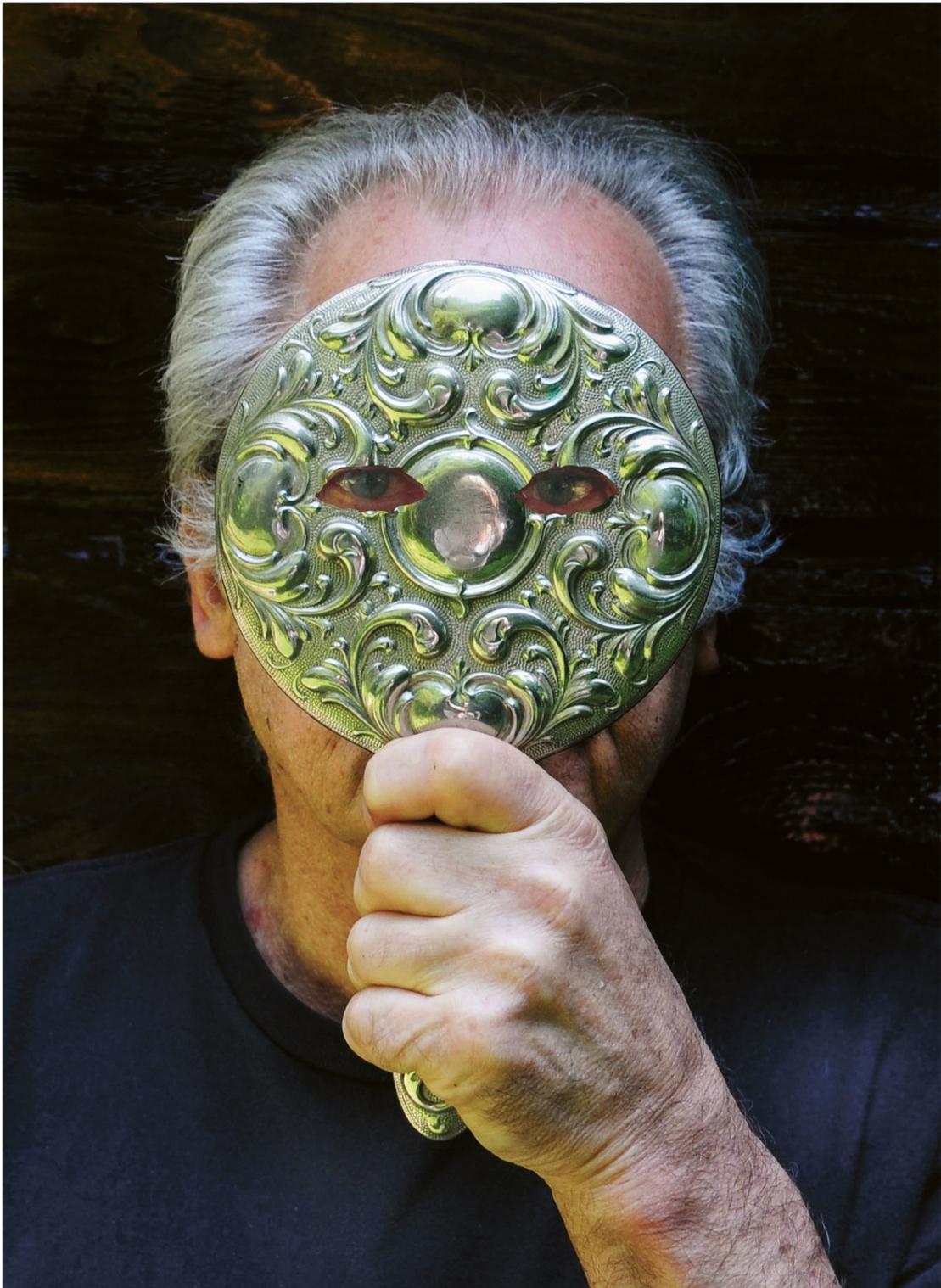
^{LC} No creo estar calificado para hacer afirmaciones muy eruditas al respecto. Una vez escribí que América Latina era un constructo artístico conceptualista. En el siglo XIX era un sueño visionario, por un lado impulsado por Simón Bolívar y sus colegas hacia la dirección de una independencia unificada, y por el otro por Estados Unidos hacia la dirección de una sumisión unificada. La epidemia de naciones-estado obstaculizó el sueño bolivariano. El que George W. Bush se distrajera con Irak, y la posterior retirada de Estados Unidos del predominio hegemónico, abrió un nuevo espacio de respiro para Latinoamérica. Incluso se podría considerar a Bush, por descarte, como otro “libertador” de América Latina. Como consecuencia, América Latina actualmente parece estar recuperándose un poco, tanto económica como socialmente. No sé cuánto tiempo durará ni cómo irá evolucionando. Probablemente es más seguro hablar de periferia y centro, mientras el flujo de información se mantenga unidireccional. Bajo estas circunstancias, creo que es indispensable cimentar la consciencia de ese flujo, preparar a nuestras audiencias para que aumenten sus anticuerpos y hacer que el flujo se vuelva bi o multidireccional. Soy consciente de que la noción de geografía está perdiendo su importancia y que lo que me gusta llamar “infografía” está tomando su lugar. Eso significa que nuevos grupos de audiencias –formados por intereses y necesidades– puedan tomar el rol de barrios territoriales. No sé qué efecto pueda tener esta innovación en lo que conocemos como América Latina. Creo que la gente que vive en la misma manzana o en el mismo pueblo conservará su propio cuerpo de significados para entenderse, y que de un modo u otro siempre existirán “distinciones” que ayuden a aglutinar las comunidades de manera más orgánica que a través de fronteras de naciones-estado. A pesar de que suene utópico, no es totalmente imposible que este sentido

comunal crezca orgánicamente hasta ocupar lo que conocemos como América Latina.

^{AA} ¿No es este un modelo sobre-relativista de la comunidad latinoamericana, con puntos de vista que difieren de manzana a manzana, de pueblo a pueblo? ¿No hay preocupaciones importantes que toda esta gente comparte, incluso en un momento de lo que llamas infografía? En cierta medida, la pregunta lleva a otras: ¿qué queremos decir con “América Latina” o con “una perspectiva latinoamericana”? ¿Es una categoría geopolítica o cultural? Y si es un fenómeno cultural, ¿cómo podríamos definir las características de un modernismo latinoamericano, o mejor dicho, un espectro de modernismos latinoamericanos?

^{LC} En cierto modo, América Latina es una isla muy grande. No importa que la frontera norte no sea de agua, sino una muralla. Existe una mentalidad de isla que unifica los componentes. El lenguaje también ayuda (me gusta decirle a los brasileños que hablan un español corrupto), y existe un lazo común bastante fuerte que conecta a la clase media intelectual, ese segmento poblacional que da estructura a la producción artística. Como creador de arte, diría que se trata de ambas categorías: geopolítica y cultural. El modernismo en América Latina quizás tomó forma más por [el poeta nicaragüense] Rubén Darío que por [Édouard] Manet. Nuestros pintores y escultores que partieron a estudiar a Florencia y a París a finales del siglo XIX y principios del XX, lo hicieron en academias atrasadas y raramente se asociaron con artistas que estuvieran a la vanguardia. Nuestras asociaciones de “arte moderno” comenzaron en la época de entreguerras y después de éstas; y cuando esas asociaciones surgieron, sus trabajos interpelaron a sus localidades más que responder a una demanda hegemónica global.

Ciertamente, hubo un deseo de reconocimiento en los mercados centrales, pero la suposición predominante siempre fue que el verdadero público era la burguesía local. Hasta los artistas populistas y/o indigenistas dependían de la burguesía local. Cualquier éxito internacional se traducía en fama local. Todo esto, por sí mismo, es un aglutinante que lleva a una identidad separada de una identidad central. Aun si formalmente algunos de mis trabajos pueden parecer más cercanos a LeWitt, Arakawa o Broodthaers, me siento más conectado con Jacoby, los artistas de Tucumán arde, Torres-García, el viejo [José Clemente] Orozco, y tal vez (Dios no lo quiera) hasta con Botero. Sí creo que, sean cuales sean, los antecedentes comunes que compartimos están paulatinamente perdiendo importancia en un nivel anecdótico. Sí creo que muchas de las preocupaciones lentamente se están fundiendo con preocupaciones más amplias del Hemisferio Sur. Y, como dije, la infografía nos está reorganizando en comunidades de intereses y está desplazando los conceptos sobre lo local. Tenemos una especie de “dialecto” que nos conecta como latinoamericanos; tal vez sea un dialecto exclusivo de mi generación, pero no lo creo. Estoy profundamente convencido de que no se puede comprender la mayor parte del arte en América Latina sin tomar en cuenta la política, la poesía y la pedagogía. A diferencia de lo que ocurrió en los centros culturales históricos, las artes visuales en América Latina no se convirtieron en un campo totalmente autónomo, incluso si formalmente a veces puede parecer que sí lo hicieron. Eso lleva a suposiciones y comunicaciones diferentes. Al menos es así como prefiero pensar y tiendo a trabajar dentro de esos parámetros.





ABOUT THE AUTHORS

Alexander Alberro, Virginia Bloedel Wright Professor of Art History at Barnard College and Columbia University in New York City, is the author of *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge and London: MIT Press, 2004). He has published in a broad array of journals and exhibition catalogues, and edited a number of books on contemporary art, including *What is Contemporary Art Today?* (Pamplona: Public University of Navarra, 2012); *The Ruin of Exchange* (Zurich: JRP/Ringier, 2012); *Institutional Critique: An Anthology of Artists Writings* (Cambridge and London: MIT Press, 2009); *Art After Conceptual Art* (Cambridge and London: MIT Press, 2007); *Museum Highlights* (Cambridge and London: MIT Press, 2005), *Recording Conceptual Art* (Berkeley: University of California, 2001); *Two-Way Mirror Power* (Cambridge and London: MIT Press, 1999); and *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Cambridge and London: MIT Press, 1999). Professor Alberro is a recipient of fellowships from the National Endowment of the Humanities, the George A. and Eliza Howard Foundation, and the Whitney Museum of American Art, and has taught at the University of Florida and the University of California at Berkeley. His current book project is *Abstraction in Reverse*, a study of the emergence and development of abstract art in Latin America. He is also at work on a volume that explores new forms of art and spectatorship that have crystallized in the past two decades.

Gabriel Pérez-Barreiro is the Director and Chief Curator of the Colección Patricia Phelps de Cisneros, New York and Caracas. From 2002 to 2007 he was Curator of Latin American Art at the Blanton

Museum of Art, the University of Texas at Austin. Prior to that he was Director of Visual Arts at the Americas Society, New York, Exhibitions and Projects Coordinator at the Casa de América, Madrid, and Founding Curator of the University of Essex Collection of Latin American Art in Colchester, England. He holds a PhD in Art History and Theory from the University of Essex, and an MA in Latin American Studies and Art History from the University of Aberdeen. In 2007 he was chief curator of the 6th Mercosul Biennial in Porto Alegre, Brazil. His 2007 exhibition *The Geometry of Hope* was awarded “Best Thematic Museum Show Nationally” by the US Chapter of the International Association of Art Critics.

Dr. Pérez-Barreiro has published extensively on modern and contemporary art from Latin America, including *Gyula Kosice in conversation with/en conversación con Gabriel Pérez-Barreiro* (New York: Fundación Cisneros, 2013); *María Freire* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001); “The Accidental Tourist: American Collections of Latin American Art,” in Bruce Altshuler, ed.; *Collecting the New: Museums and Contemporary Art* (Princeton: Princeton University Press, 2005); editor and contributor, *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Austin: Blanton Museum of Art, 2007); and co-editor with Ursula Davila-Villa and Gina Tarver, *The New York Graphic Workshop, 1964–1970* (Austin: Blanton Museum of Art, 2009).

SOBRE LOS AUTORES

Alexander Alberro es el Profesor de Historia del Arte Virginia Bloedel Wright en Barnard College y la Universidad de Columbia en Nueva York, es autor de *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge y Londres: MIT Press, 2004). Ha publicado en una amplia variedad de revistas y catálogos de exposiciones, y editado varios libros sobre arte contemporáneo, incluyendo *What is Contemporary Art Today?* (Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2012); *The Ruin of Exchange* (Zúrich: JRP/Ringier, 2012); *Institutional Critique: An Anthology of Artists Writings* (Cambridge y Londres: MIT Press, 2009); *Art After Conceptual Art* (Cambridge y Londres: MIT Press, 2007); *Museum Highlights* (Cambridge y Londres: MIT Press, 2005); *Recording Conceptual Art* (Berkeley: University of California, 2001); *Two-Way Mirror Power* (Cambridge y Londres: MIT Press, 1999); y *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Cambridge y Londres: MIT Press, 1999). Alberro es beneficiario de becas del National Endowment of the Humanities, la George A. and Eliza Howard Foundation y el Whitney Museum of American Art, y ha impartido clases en la Universidad de Florida y la Universidad de California en Berkeley. Actualmente trabaja en su libro *Abstraction in Reverse*, un estudio de la aparición y el desarrollo del arte abstracto en América Latina, así como en un volumen que explora las nuevas formas de arte y de espectador que han cristalizado en las últimas dos décadas.

Gabriel Pérez-Barreiro es director y curador jefe de la Colección Patricia Phelps de Cisneros, de Nueva York y Caracas. Entre 2002 y 2007 fue curador de arte latinoamericano del Blanton Museum of Art,

Universidad de Texas en Austin. Previamente, se desempeñó como director de artes visuales en la Americas Society de Nueva York; coordinador de exposiciones y proyectos en Casa de América, Madrid y curador fundador de la colección de arte latinoamericano de la Universidad de Essex en Colchester, Inglaterra. Cuenta con un doctorado en historia y teoría del arte por la Universidad de Essex y una maestría en estudios latinoamericanos e historia del arte por la Universidad de Aberdeen. En 2007 ejerció como curador jefe de la 6ª. Bienal de Mercosur en Porto Alegre, Brasil. Su exposición, *The Geometry of Hope* de 2007 fue galardonada como "La mejor muestra temática de museo nacional" por la Asociación Internacional de Críticos de Arte—sección EE. UU.

El Dr. Pérez-Barreiro ha publicado copiosamente acerca del arte moderno y contemporáneo de América Latina, destacándose *Gyula Kosice in conversation with/en conversación con Gabriel Pérez-Barreiro* (Nueva York: Fundación Cisneros, 2013); *María Freire* (São Paulo: Cosac y Naify, 2001); "The Accidental Tourist: American Collections of Latin American Art", en Bruce Altshuler, ed., *Collecting the New: Museums and Contemporary Art* (Princeton: Princeton University Press, 2005); editor general y colaborador en *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Austin: Blanton Museum of Art, 2007); y co-editor con Ursula Davila-Villa y Gina Tarver en *The New York Graphic Workshop, 1964–1970* (Austin: Blanton Museum of Art, 2009).

COLOPHON / CREDITS

Print edition published in 2014 by Fundación Cisneros
Digital publication, 2014 by Fundación Cisneros and MAPP

Copyright © Fundación Cisneros 2014
All rights reserved. No portion of this publication may be reproduced
without the written permission of the publisher.

We have made every effort to contact copyright holders for images and
other assets. Please address any inquiries to the publisher.

**FUNDACIÓN
CISNEROS**
COLECCIÓN
PATRICIA
PHELPS DE
CISNEROS



2 East 78th Street
New York, NY 10075
www.coleccioncisneros.org

MAPP

25 Denmark Street
London WC2H 8NJ
mappedititions.com

Credits:

Fundación Cisneros

Series editor: Gabriel Pérez-Barreiro

Selection of artworks: Alexander Alberro, Luis Camnitzer, Ursula Davila-Villa

Managing editors: Ileen Kohn, Donna Wingate

Project manager: Satoshi Tabuchi

Editors: Michelle Piranio [English], María Esther Pino [Spanish]

Translators: Camila Bralic, Kristina Cordero

Proofreaders: Elizabeth Chapple, Carrie Cooperider, Mariana Barrera Pieck

MAPP Editions

Michael Mack, Jean-Michel Dentand, Ed Millington, Izabella Scott

Cover [Portada]: *The Invention of the Wheel* [*La invención de la rueda*],
1978

Silver, gelatin photograph [Impresión en gelatin de plata]
27.9 x 35.3 cm (11 x 13 7/8 inches)

Courtesy Alexander Gray Associates, New York

Title page [Portadilla]: *A...Covering the Word...*, [*Un...cubriendo la palabra...*] 1973

Engraved aluminum with paper [Aluminio grabado y papel]

61.9 × 34.3 cm (24 3/8 × 13 1/2 inches)

Courtesy Alexander Gray Associates, New York

Author's Portrait [Retrato del artista]

Luis Camnitzer, 2012

© Jeffrey Sturges

Images in the back of this publication [En la parte final de esta publicación]

Narcissus, 2010

Digital print on canvas [Impresión digital sobre lienzo]

76.2 × 101 cm (30 × 40 inches)

Edition of three with one AP [Edición de tres con una prueba de artista]

Collection of the artist

Courtesy Alexander Gray Associates, New York

All works are © of artist unless otherwise indicated

Photo credits/Créditos fotográficos: Daros Latinamerica, Alexander Gray Associates, Basil Langdon, Mark Morosse, Museum of Modern Art, Jeffrey Sturges