

This is a mirror. You are a written sentence, 1966-1968. Vacuum formed polystyrene mounted on synthetic board, 19 x 24.6 x 0.59 in. Daros Latinamerica Collection, Zürich. Photo: Peter Schälchli, Zürich. Esto es un espejo. Usted es una frase escrita, 1966-1968. Poliestireno formado al vacío, montado sobre panel sintético, 48 x 62.5 x 1.5 cm. Colección Daros Latinamerica, Zürich. Fotografía Peter Schälchli, Zürich.

Camnitzer:

The Parable of Conceptual Suspiciousness Parábola de la suspicacia conceptual

By / por **Adriana Herrera Téllez**
(Miami)



Signature by the Slice, 1971/2007. Laser-cut paper, approx. 7.5 x 23.6 x 5.9 in. Slices: approx. 4.3 x 5.3 x 0.03 in. each. Photo: Dominique Uldry, Bern. Firmas en rebanadas, 1971/2007. Papel cortado a láser, aprox. 3 x 60 x 15 cm. Rebanadas: aprox. 11 x 13.5 x 0.1 cm cada una. Fotografía: Dominique Uldry, Berna.

In Luis Camnitzer's view, suspiciousness – that way of suspecting or mistrusting – configures a method of creation that takes the tools of conceptual art to a borderline, where it inquires into the contemporary art system as a whole and into its methods to project itself in relation to the economic and institutional structures that control it.

In this sense, it generates a sophisticated series of alarm devices that function in the first place in a mirror-like way, confronting the artist with the intentions and resources of his/her own creative process and with the paradox of critical works which, however, aspire to insert themselves within recognition spaces and which, on the other hand, displace the notion of Brecht's 'breaking the fourth wall' to an alert relationship between the spectator and the spectacle of the artwork. The result is that the former, far from allowing him/herself to be easily seduced by the mechanisms that legitimize – and render inactive – the initial critical power of the works, remains on his/her guard, aware of the fact that economic voracity may tame even the most iconoclastic art. Suspiciousness –exercised in a scathing way – is the sign that marks a body of work that extends Joseph Kosuth's contributions and the structuralist reflection that linked

En la visión de Luis Camnitzer, la suspicacia –ese modo de sospechar o desconfiar– configura un método de creación que lleva las herramientas del arte conceptual a una frontera en la que interroga en conjunto el sistema del arte contemporáneo y sus propios métodos de proyección en relación con las estructuras económicas e institucionales que lo controlan.

En ese sentido, genera un sofisticado dispositivo de alarmas que funcionan en primer lugar de modo especular enfrentando al artista con las intenciones y recursos de su propio proceso de creación y con la paradoja de las obras críticas que de todos modos aspiran a insertarse en espacios de reconocimiento, y que, por otra parte, desplazan la noción de la ruptura de la cuarta pared brechtiana a una relación de alerta entre el espectador y el espectáculo de la obra de arte. El resultado es que éste, lejos de dejarse seducir fácilmente por los mecanismos que legitiman –e inactivan– la inicial potencia crítica de las obras, se mantiene en guardia, consciente de que la voracidad económica puede domesticar el arte más iconoclasta.

La suspicacia –ejercida mordazmente– es el signo que marca el conjunto de una obra que extiende los aportes de Joseph Kosuth y la reflexión estructuralista que vinculó teoría de la recepción y lenguaje, al mismo sistema de mercadeo del arte

reception theory and language to the art market system itself and to institutional criticism. But above all, the artist intercepts himself by abiding by an endless questioning of the intentions behind his own work. This does not mean that, even being someone who is better known for his work as a critic and a teacher than for his efforts to become part of the art system – someone who has not, therefore, made a living from selling his works – the artist should have “cut himself off” to the point of working in the shadows, or without aspiring to earning recognition. Instead of unfinished works, he has maintained, with remarkable constancy, continuity in the development of series that resort to the same question that interrogates its validity to reaffirm the presence of the author, his signature.

If his first conceptual work, titled and formed by the phrase *Esto es un espejo. Usted es una frase escrita/This is a mirror. You are a written phrase* (1966-1973), may be associated to Monsieur Teste's earlier expression, “the Universe exists only on paper,” it is undoubtedly a pioneering work, parallel to the explorations of the use of typographic elements by Lawrence Wiener, who resolved the making of the work through a statement in which he concluded that the piece need not be built, which however constituted, per se, the facture of the work. That same textual process of negation, which ironically constructs its own alternate affirmation, is imbued in Camnitzer's work with a particular sarcasm that perhaps has a stronger presence in Latin America than in other parts of the world due to the fact that the strategies of concealment and reappearance date back to the cultural practices of mischievous –ingenious – survival of the indigenous covered by other cultural wrappings. The exhibition *Luis Camnitzer* at El Museo del Barrio, New York, allows the viewer to become immersed in the distrustful rules of his conceptual game.

As part of an exercise he would later develop in the New York Graphic Workshop together with Liliana Porter and Guillermo Castillo, whose experimentations incorporated the conceptual in graphic art, in 1967 Camnitzer created *Rubber Stamps* to print phrases-images such as *A perfectly circular horizon*, or simply his own signature, which plays with unlimited reproduction and the relationship between a copy and the original. The exhibition groups together different works whose matrix is the self-reference to the artist's signature. In 1968, 1970, and 1972, he produced three self-portraits: plain etchings, basically identical. – with just his name in capital letters in the centre – in which only the date changes. In 1972 he created *Fragments of a Signature to be sold by centimeters*, deconstructing the commercial relation through the author's signature. The idea extended to other mediums and materials, in such a way that the signature is sold by weight, by slices or by inches, or, as is the case in *Plusvalía (Capital Gain)*, the value of the work shifts to a glove that is worn by different artists and its prize multiplies with each new contact. The meta-artistic does not question the creative process, but rather that of the parallel system that commercializes the transformation of artworks into fetishes. The work is a witticism that tends to expose this system, and in this sense it is apparently a threat to commodification, yet –obviously – it increments its own prize through the mirror-like play that reveals the speculation processes.

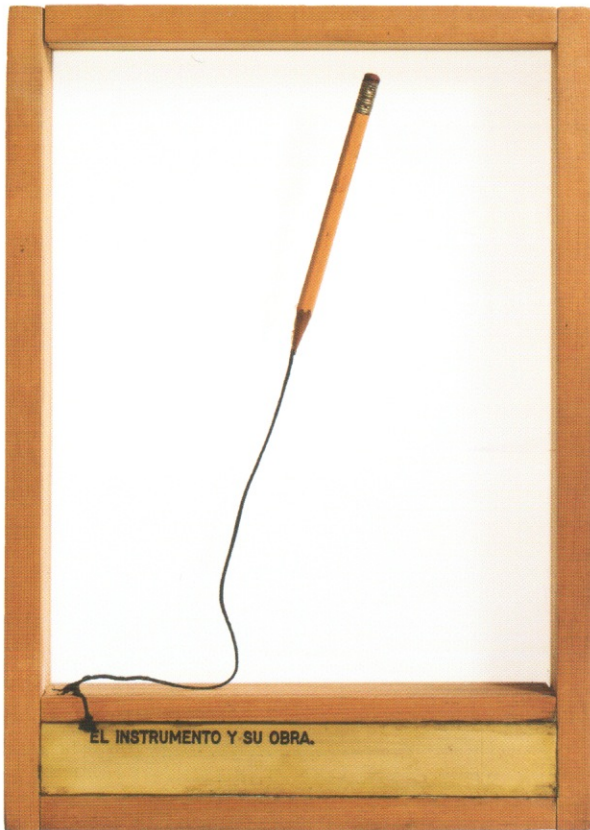
In *Selbstbedienung* (Self-service) 1996-2010, a work titled in German (the language spoken in his birthplace), the viewer stamps Camnitzer's signature on photocopies of the artist's statements, such as “The soul of art lives in the signature,” or “One signature is action; two signatures are transaction.” Each sheet of paper can be freely removed, and each person decides if the aura of the signature is enhanced or reduced by the

y a la crítica institucional. Pero sobre todo es el propio artista quien se intercepta a sí mismo, sujetándose a una interminable puesta en cuestión de las intenciones del propio quehacer. Lo cual no significa que, aún tratándose de alguien como él, más conocido por su labor de crítico y docente, que por sus esfuerzos de integración al sistema artístico.–alguien que, por ende, no ha vivido de la venta de sus obras– se haya “apartado” hasta llegar al punto de trabajar en lo oculto, o sin aspirar al reconocimiento. En lugar de obras inacabadas ha mantenido, con una constancia sorprendente, una continuidad en el desarrollo de series que usan la misma pregunta que interroga su validez, para reafirmar la presencia del autor, su firma.

Si su primera obra conceptual, titulada y formada por la frase *Esto es un espejo. Usted es una frase escrita* (1966-1973), puede relacionarse con la anterior expresión de Monsieur Teste, “el universo sólo existe sobre el papel”; sin duda es pionera y paralela a las exploraciones del uso de lo tipográfico en Lawrence Wiener, quien resolvió la factura de la obra con una frase que concluía que ésta no tenía que ser hecha, y que sin embargo constituía en sí la factura de la obra. Ese mismo proceso textual de negación que irónicamente construye su propia afirmación alterna se ve imbuido en su obra de una particular sorna, tal vez más presente en Latinoamérica que en otros lugares del mundo, porque las estrategias de ocultamiento y reaparición se remontan a las prácticas culturales de maliciosa –ingeniosa– supervivencia de lo indígena recubiertas de otras envolturas culturales. La exhibición *Luis Camnitzer* en el Museo del Barrio, Nueva York, permite una inmersión en las suspicaces reglas de su juego conceptual.

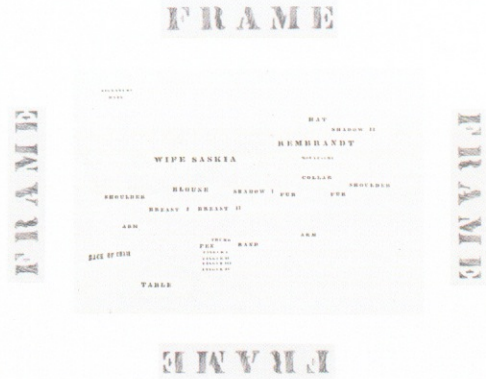
Como parte de un ejercicio que desarrollaría luego en el New York Graphic Workshop conjuntamente con Liliana Porter y Guillermo Castillo, cuyas experimentaciones insertaron lo conceptual en la gráfica, en 1967 hizo *Rubber Stamps* para imprimir frases-imágenes como *Un horizonte circular perfecto*, o sencillamente su propia firma de autor, que juega con la reproducción ilimitada y la relación entre copia y original. La exhibición agrupa distintas obras cuya matriz es la autorreferencia al nombre del artista. En 1968, 1970, y 1972 hace tres autorretratos en aguafuerte, básicamente idénticos –imprimiendo su nombre en letra de molde– donde sólo cambia la fecha. En 1972 realiza *Fragments de firma para vender por centímetro* de-construyendo la relación mercantil con el signo de autoría. La idea se extiende a otras formas y materiales de modo que la firma se vende por peso, por tajadas o pulgadas, o bien, como ocurre en *Plusvalía*, se desplaza hacia el valor de un guante que va multiplicando su valor comercial a medida que cada artista lo usa y le añade el precio de ese contacto. Lo meta-artístico no interroga el proceso de creación, sino el del sistema paralelo que comercia su conversión en fetiche. La obra es una humorada que tiende a desenmascararlo y que en ese sentido atentaría contra la mercantilización, pero –claro está– alimenta su propio precio con el juego especular que revela los procesos de especulación.

En *Selbstbedienung* (Autoservicio) 1996-2010, obra titulada en alemán (la lengua de su lugar de nacimiento) el espectador imprime la firma de Camnitzer sobre frases fotocopiadas con declaraciones del artista como “El alma del arte habita en la firma,” o “Una firma es acción, dos firmas son transacción.” Cada hoja es de libre remoción y cada quien decide si el aura de esa firma se multiplica o reduce con la posibilidad de la reproducción y la libre elección de cada mano que decide en qué lugar de la hoja estamparla. El retrato del artista realizado de modo casual por un lápiz colgado de un hilo que mueve un ventilador supondría la inclinación duchampiana por la desmitificación. Pero el consumo es siempre tramposo y



The instrument and its tool, 1976. Pencil, rope, engraved brass plaque, glass and wood, 13.8 x 9.8 x 2 in. Daros Latinamerica Collection, Zürich. Photo: Peter Schälchli, Zürich.
El instrumento y su obra, 1976. Lápiz, soga, placa de bronce grabada, vidrio y madera, 35 x 25 x 5 cm. Colección Daros Latinamerica, Zürich. Fotografía Peter Schälchli, Zürich.

possibility to reproduce it and by each person's free choice as to where to stamp the signature on the page. The artist's portrait casually rendered by a pencil tied to a string moved by an electric fan implies a reference to the Duchampian tendency to demystify. But consumption is always deceitful, and Camnitzer, as is well known, plays suspiciously with the ambiguous. Another exhibition space showcases the *Boxes* that Camnitzer made in the 1970s using wooden frames and glass. The inscriptions in the boxes were prior to the works, yet as is the case in *Etching by Picasso*, "surrealist model and sculpture [...] transformed into a single line, into a piece of thread, into a spiral in its precise longitude," the viewer correlates the coiled black thread with the sarcastic deconstruction of the piece. It is hard to stop smiling when faced with the horizontal wire that divides in two the wooden frame in the work titled *Real Edge of the Line That Divides Reality From Fiction*, or when noticing, when one views *The instrument and its tool*, the shrewdness with which the artist disrupts the expectations associated to the material produced by a pencil when he replaces the line with a filament of a rope. This procedure reflects forms of humor that partake of the cognitive function of self-referential art. In *The perception of one self*, in what appears to be an empty frame the viewer may discern the holes that perhaps were part of the support for an image. In any case, the exhibition *Luis Camnitzer* incarnates the artist's conviction regarding the close association between art and pedagogy: a tour of this exhibit is the equivalent of an inaugural lesson on Conceptual Art delivered by an artist with sufficient suspiciousness to turn his thought matrix into an inexhaustible method of creation and reproduction.



Living Room (detail), 1969/2010. Photocopy on adhesive vinyl on wall and floor. Overall dimensions variable. Photo: Dominique Uldry, Bern.

Living Room (detalle), 1969/2010. Fotocopia sobre adhesivo vinílico sobre pared y piso. Dimensiones generales variables. Fotografía: Dominique Uldry, Berna.



Landscape as an attitude, 1979. Laminated b/w photograph, 11 x 14 in. Daros Latinamerica Collection, Zürich. Photo: Peter Schälchli, Zürich.

El paisaje como actitud, 1979. Fotografía b/n baritada, 28 x 35.5 cm. Colección Daros Latinamerica, Zürich. Fotografía Peter Schälchli, Zürich.

Camnitzer, ya se sabe, juega suspicazmente con lo ambiguo. En otra sala se exhiben las "Cajas" que Camnitzer hizo en los 70 con marcos de madera y vidrio. Los textos inscritos fueron anteriores al objeto, pero como en *AguaFuerte de Picasso* "modelo y escultura surrealista [...] convertido en una sola línea, en un hilo, en una espiral, en su precisa longitud," el espectador correlaciona el hilo negro enrollado con la deconstrucción socarrona de la pieza. Es difícil dejar de sonreír al mirar el alambre horizontal que divide en dos el marco de madera sobre el título "Real Edge of the Line That Divides Reality From Fiction" (borde real de la línea que divide realidad y ficción), o notar, al mirar *El instrumento y su obra* la sagacidad con la que rompe la expectativa de la materia producida por el lápiz reemplazando la línea por una cuerda. El procedimiento alimenta formas de humor cercanas a la función cognoscitiva del arte autorreferencial. En *The perception of one self*, se ven los orificios donde debía estar quizás el soporte de una imagen que es reemplazada por el vacío. En cualquier caso, *Luis Camnitzer* encarna su convicción de la cercanía entre arte y pedagogía: recorrer la exhibición equivale a una lección inaugural del arte conceptual impartida por un artista con la suspicacia suficiente para convertir su matriz de pensamiento en un método de creación y reproducción inagotable.