

## Temas del arte

DOI: 10.26807/cav.vi12.456

### **ESCRITOS DEL ARTE DESDE EL EXILIO: SOBRE EL PENSAMIENTO FRONTERIZO EN LA CRÍTICA DE ARTE DE LUIS CAMNITZER<sup>1</sup>**

### **WRITINGS FROM THE EXILE: ON BORDER THINKING IN LUIS CAMNITZER'S ART CRITICISM**

Fernanda Cubas Pinella

## Resumen

Desde la segunda mitad de la década de 1960, Luis Camnitzer traza en sus escritos el retrato de una América Latina compleja, cuyo pasado colonial parece perpetuarse bajo nuevas formas de dominación y control, que tienen una incidencia directa en el ámbito de la cultura. Este ensayo explora cómo ciertos factores biográficos y geo históricos, modelaron el proyecto teórico de Camnitzer y lo condujeron a un giro decolonial en el marco de la estética y el arte. Por ello, analizaré una selección de sus textos a través del prisma de la opción decolonial. Me enfocaré en dos eventos cruciales en la vida del artista/teórico, plasmados en sus textos: la diáspora y el exilio. Estos desplazamientos, acercaron a Camnitzer al *pensamiento fronterizo* que conduce a la opción decolonial. La migración se convierte en un terreno propicio para la reflexión y la escritura, en el que se construye un proyecto decolonial que busca deshacer las dinámicas de poder instauradas en el arte. El objetivo de este ensayo es comprender cómo la práctica teórica y crítica de Luis Camnitzer,

---

<sup>1</sup> Este texto parte de mi trabajo de tesis: *PROBLEMS AND SOLUTIONS: La critique d'art de Luis Camnitzer et l'option décoloniale de l'esthétique*, presentado a la Universidad de Rennes 2, en el año 2019.

involucrada en el debate modernidad/colonialidad, es motivada o estimulada por el *pensamiento fronterizo*.

**Palabras clave:** teoría decolonial, crítica del arte, pensamiento fronterizo, estética decolonial, centro-periferia

### **Abstract**

Since the second half of the 1960s, Luis Camnitzer traces in his writings the complex portrait of Latin America, whose colonial past seems to be perpetuated under new forms of domination and control, which have a direct impact on the field of culture. This essay explores how biographical and geohistorical aspects shaped Camnitzer's theoretical project, and led it to a *decolonial turn* within the framework of aesthetics and art. Therefore, I propose to analyze a selection of texts by the Uruguayan artist through the lens of the decolonial option. I will focus on two crucial events in Camnitzer's life, captured in his texts: the diaspora and the exile. Immigration becomes a propitious territory for reflection and writing, in which a decolonial project is built and seeks to undo the dynamics of power established in art and aesthetics. This essay aims to understand how Camnitzer's theoretical practice, involved in the modernity/coloniality debate, is motivated by *border thinking*.

**Keywords:** decolonial theory, art criticism, border thinking, *decolonial aesthetics*, *center-periphery*

### *Biografía de la autora*

Fernanda Cubas Pinella (Lima, Perú, 1992). Licenciada en Artes Plásticas por la Escuela Nacional Superior de Arte de Bourges, Francia. Egresada de la maestría Historia del Arte y Practicas Curatoriales (MAE) por la Universidad Rennes 2, Francia. Fue asistente de curaduría e investigación en el Fonds régional d'Art Contemporain (Frac) de Alsacia. Participo como co-curadora de la exposición *Zineb Sedira: Outside the Lines* (2019) en la

Galerie Art & Essai, en Rennes. Actualmente es coeditora de una publicación académica del máster MAE en torno a la obra de la artista franco-argelina Zineb Sedira.

Considerado como una de las grandes figuras del conceptualismo latinoamericano, Luis Camnitzer ha forjado una trayectoria proteiforme que trasciende la creación artística, ejerciendo en paralelo como teórico del arte, crítico, curador y educador. Nacido en 1937 en Lubeck, Alemania, Luis Camnitzer se crio en Montevideo, Uruguay. Se educó en la Escuela de Bellas Artes de Montevideo y continuó sus estudios en Múnich, para luego trasladarse a Nueva York en 1964. Esta nueva ubicación geográfica fue el detonante para el desarrollo de su práctica discursiva y teórica. Una vez instalado en Nueva York, Camnitzer comenzó rápidamente a colaborar con el periódico uruguayo *Marcha* y la revista *Arte en Colombia*.<sup>2</sup> Su intención era mantener informada a la nueva generación de artistas en “periferia” sobre la actualidad cultural en el “centro”. Desde el exilio la ola de dictaduras cívico-militares que se expandieron en Latinoamérica en esa época, lo alentaron a implicarse en un trabajo remoto de observación y reflexión en torno a los grandes problemas de la región. Desde mediados de los años sesenta, Luis Camnitzer traza en sus textos el retrato de una América Latina compleja, cuyo pasado colonial dejó traumas profundos que atormentan su historia inmediata e inciden en los distintos ámbitos de su sociedad actual, prestando particular atención al de la cultura. Ello se refleja en uno de sus primeros ensayos, “Contemporary Colonial Art” (1969), donde el autor cuestiona la temporalidad de la colonización y advierte sobre su perpetuidad, cuando pone al descubierto la hegemonía y expansión de EE. UU sobre los mercados y circuitos internacionales del arte, en particular el latinoamericano. A través del texto mencionado, Camnitzer alude a la raíz oculta de gran parte de los problemas de América Latina: la *colonialidad*. Esta última, se refiere al “patrón o matriz de poder que es el resultado del

---

<sup>2</sup> Gran parte de los textos de Luis Camnitzer fueron escritos en inglés. Por ello, encontrarán citas en inglés, así como algunas traducciones (no oficiales) al español acompañadas de su versión original en las notas a pie de página.

colonialismo moderno pero que no termina con él, le sobrevive” (Gómez, 2016, p. 103). Aunque Camnitzer nunca emplee el término como tal, en sus textos hace a menudo referencia a este concepto desarrollado por el sociólogo Aníbal Quijano.

La obra teórica de Camnitzer se vuelve un proyecto político y colectivo, que busca la transformación y liberación de la cultura latinoamericana a través de la creación contemporánea. Por ello, su obra escrita, además de cuestionar los paradigmas estéticos creados por el occidente, es también una valiosa fuente de información para la emancipación de las prácticas artísticas oprimidas por los centros de poder y el capitalismo moderno/colonial. De ahí que la obra escrita de Camnitzer se inscriba dentro del pensamiento decolonial, impulsado desde Latinoamérica por el grupo Modernidad/Colonialidad a partir de la década de los 90. Este proyecto epistémico, sostiene la tesis de que “la modernidad es una narrativa europea que tiene una cara oculta y más oscura, la colonialidad” (Mignolo, 2009, p. 39). Este pensamiento es una crítica y, a la vez, una opción a la retórica de salvación y progreso de la modernidad. La opción decolonial pretende desprenderse del pensamiento único occidental arraigado en todos los campos de la experiencia humana (Gómez, 2016). Si es necesario decolonizar la teoría y el conocimiento, será también necesario hacerlo con la estética, manifiesta el historiador del arte Pedro Pablo Gómez en su investigación sobre las Estéticas Decoloniales (2012). Esto supone “releer decolonialmente la estética”, así como “visibilizar las prácticas históricas de resistencia, o de re-existencia frente a la colonialidad estética, desde siglo XVI hasta el presente” (Gómez, 2016, p.126).

En este sentido, el presente ensayo explora cómo ciertos factores biográficos y geográficos, modelaron el proyecto teórico de Camnitzer, y lo condujeron a un giro decolonial en el marco de la estética y el arte. Por ello, analizaré una selección de textos del artista uruguayo a través del prisma de la opción estética decolonial. Lo que me permite también articular el pensamiento de Camnitzer al de Gloria Anzaldúa, teórica queer cuyo concepto de *pensamiento fronterizo* es uno de los pilares de la opción decolonial (Mignolo y Hoffman, 2007). En este ensayo, me enfocaré en dos eventos cruciales en la vida del artista, plasmados en sus textos: la diáspora y el exilio. La migración trajo consigo una doble conciencia del mundo, que acerca a Camnitzer al “pensamiento fronterizo originario

del Tercer mundo” que, a su vez, conduce a la opción decolonial (Mignolo, 2013). La decolonialidad requiere *desobediencia epistémica*, pues el *pensamiento fronterizo* es por definición pensar en exterioridad del espacio-tiempo inventado por el Occidente (Mignolo, 2013). De hecho, en la obra escrita de Camnitzer aflora la voz del “otro” y la *desobediencia estética* cuando además de plantear decolonizar las artes, busca desvincularse de la metodología y el discurso unívoco de la Historia del Arte y la Crítica de Arte occidental. Como veremos más adelante, Camnitzer desplaza el conocimiento hegemónico, y desarrolla un estilo de escritura basado en sus propias experiencias y vivencias para así plasmar sus reflexiones en torno al arte.

Por tanto, el objetivo de este ensayo es comprender cómo la práctica teórica y crítica de Luis Camnitzer, involucrada en el debate modernidad/colonialidad, es motivada o estimulada por el pensamiento fronterizo. Por otro lado, se trata también de considerar la frontera —ya sea social, geopolítica o discursiva— como un elemento que opera en distintos niveles dentro de la obra de Camnitzer. Como, por ejemplo, en la creación de conceptos como el *Spanglish Art*, crucial para el entendimiento del arte desde Latinoamérica.

### **Sobre la herida colonial en el discurso crítico de Luis Camnitzer**

En el catálogo de la exposición *Estéticas Decoloniales* (2010), Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez (2012) afirman: “la opción decolonial es una perspectiva construida por quienes, de diversas maneras, han sufrido la herida colonial” (p. 18). En este sentido, Luis Camnitzer no será la excepción. Obligado a abandonar Alemania a temprana edad, su historia personal está vinculada a una geografía no occidental, que tuvo gran influencia en la construcción de sus ideas y acciones, como artista y teórico. Así como en la decisión de hacer de la práctica teórica y el arte, un proyecto colectivo capaz de transformar la sociedad (Camnitzer, 1991). Sus experiencias vividas se convierten en material narrativo, una vez que empieza a utilizar en sus textos elementos autobiográficos a fin de complementar o acentuar sus ideas sobre el arte. Camnitzer desarrolla así una narrativa muchas veces compleja y hermética, que combina la teoría con lo anecdótico. Puesto que, a lo largo de este ensayo consideraré el rol crucial del aspecto biográfico en la obra teórica de

Camnitzer. Es necesario reunir los elementos biográficos dispersos en su vasta obra escrita, para poder así reconstituir su historia personal y, simultáneamente, articularla a los aspectos e ideas más importantes de su trabajo teórico. Nos centraremos entonces en revisar e interpretar una selección de textos escritos por Camnitzer en tres décadas distintas y que desarrollan problemáticas similares. “Exile” (1983) y “Free-trade Diaspora” (2003), por ejemplo, son historias autobiográficas que narran de manera lineal y empezando desde la infancia, eventos relacionados a su exilio y proceso de integración en Uruguay, hasta su llegada a EE. UU. Lo que permite establecer una relación causa-efecto entre algunos episodios de la vida de Camnitzer y la construcción de su discurso artístico y teórico. En “Free-trade Diaspora”, el artista y teórico uruguayo profundiza aún más sobre la problemática de la diáspora, y se concentra en sus cuarenta años de autoexilio en EE.UU. De ahí que el texto esté cargado de pesar y remordimiento, tras abandonar Montevideo durante la dictadura cívico-militar (1973-1985). A través de “Free-trade Diaspora”, se produce una reflexión en torno a la inmigración, la indiferencia y la "función de la diáspora" (Camnitzer, 2003) en la práctica artística. De manera que el autor se explaya acerca de cómo la diáspora se convirtió en un medio para resistir a la situación política, y contribuir a la cultura de su país desde otro territorio, a saber, el centro del capitalismo neoliberal moderno. Por último, “Pedro Figari” (Camnitzer, 1991) es más bien un ensayo que intenta valorizar y dar mayor visibilidad al artista uruguayo del mismo nombre, subestimado por la historia del arte occidental. Para ello, Camnitzer se apoya en elementos extraídos de su propia historia familiar, entre 1940 y 1960, para así arrojar luz sobre distintos aspectos en torno al trabajo de Figari (1861).

### **El "culto" a Europa en el Tercer mundo: la asimilación de la estética occidental en América Latina poscolonial**

En “Exile”, Camnitzer explica que se crio como un exiliado. Nacido en una familia judía-alemana que huye de los horrores del nazismo y la pena de muerte en 1939, su llegada a Uruguay a la edad de un año, junto con la falta de recuerdos al respecto, provocó que Camnitzer (1983) nunca cuestione su sentido de pertenencia e identidad: él se considera uruguayo en todos los sentidos (p.22). Sin embargo, el estatus de "familia inmigrante"

produjo que la *asimilación cultural* sea una problemática latente en su entorno inmediato. Según Camnitzer (1983), era necesario hacer un esfuerzo para no ser "diferentes" a los locales por temor de entrar en la "injusta categoría" de "polaco" o "ruso"; o que lo llamen *jew* ("judío") de manera despectiva, o incluso "*shitty german*" (p.22). El hecho de ser un "hombre blanco occidental" no eximió a Camnitzer de su condición de "inmigrante judío", relegado a convertirse en un europeo de "segunda clase". Asimismo, si bien la *lógica de racialización*, que inventa un ser superior y otro ser, ontológica y epistemológicamente, inferior, es la base del proyecto moderno/colonial llevado a cabo por los europeos durante el siglo XVI (Mignolo, 2013, p. 184). No debemos olvidar que la teología fue también crucial en este proyecto. Por lo tanto, podríamos decir que, al igual que los indígenas de América, los judíos también fueron convertidos en el "otro" inferior por los europeos. Luego de ser perseguidos desde la Edad Media por los cristianos, el cual fue llevado a su apogeo por la ideología racista que vehículo el nazismo. Además, como ya hemos explicado, la matriz colonial del poder se perpetua, adoptando nuevas formas de dominación y control que irán más allá de la "raza". Según Mignolo (2012), "el trauma (colonial) es la herida del sujeto moderno, se puede decir que es 'la herida de la modernidad' en la cual racismo y patriarcado racista no son elementos fundamentales" (p.43).

En el siglo XIX, Uruguay era un destino muy atractivo para los extranjeros que buscaban oportunidades, debido a su auge económico y una política que alentaba la inmigración europea. Así, la llegada de los primeros judíos sefarditas (Francia, Inglaterra, Medio Oriente y África del Norte) y ashkenazis (Europa del Este) en este país, se remonta a finales del siglo XIX (Facal Santiago, 2003). Entre 1933 y 1941, se produjo una segunda ola de migración con un total de 10.000 judíos sefardíes, ashkenazis, así como judíos alemanes, austriacos y húngaros, que huían de los horrores del nazismo (Facal Santiago, 2003). Sin embargo, en la década de 1930 los sentimientos antisemitas de la era colonial y de finales del siglo XIX, resurgieron.<sup>3</sup> Esto empeoró durante la crisis económica y política

---

<sup>3</sup> "gracias a una intensa prédica los sectores simpatizantes del nazismo alemán, del fascismo italiano y de franquismo español (...) En estos años coincide entonces, con la inmigración de los judíos de la Europa Central, una importante crisis económica, la dictadura autoritaria de Terra y la existencia de grupos de ideología nazi-fascista" (Facal Santiago, 2003, p. 53).

que azotó el país en la década de 1960, Camnitzer (1983) incluso señala la aparición de violentos movimientos fascistas de extrema derecha expandiéndose en Montevideo, su blanco eran los militantes de izquierda, principalmente los judíos<sup>4</sup>. Es interesante señalar que los judíos alemanes que llegaron a Uruguay eran parte de una escala social más alta e instruida que los ashkenazis. Los inmigrantes judíos de Europa Central estaban asimilados e identificados con la cultura, las tradiciones, los valores y el idioma de sus países de origen (Facal Santiago, 2003). Por eso su proceso de integración en su nuevo país no fue tan simple. ¿Debían renunciar u olvidar la cultura europea? ¿Y a qué deberían aferrarse, si de cualquier manera fue su propia nación la que los puso en esta situación? Camnitzer ahonda sobre esta cuestión en “Pedro Figari” (1991): “*Hitler changed from being our heer fuehrer, the leader of our army, to our her fuehrer, the one who brought us here*” (p. 132). Con el tiempo, los judíos alemanes —incluida la generación de los padres de Luis Camnitzer— acaban encontrando en la cultura una forma para no abandonar Europa del todo. Facal Santiago (2006) refiere que, durante sus primeros años en Uruguay, los inmigrantes judíos de Alemania crearon un periódico en su idioma nativo, así como transmisiones de radio o teatro en alemán. Ellos intentaron construir su propia Alemania en Uruguay, “una especie de Alemania mítica de la que solo destacaban las cosas buenas de la cultura” (p.12). Este proceso de asimilación de los inmigrantes judíos en Uruguay, lo explica Camnitzer (1991) en “Pedro Figari”:

*Thus, a dividing line was created between my generation and the previous one. We integrated and assumed things. They, meanwhile, kept a certain distance (the idea of “locals” took a generation to disappear) and kept up their Kaffeeklatches, and socializing beyond their own circles was limited. The undeclared notion of European superiority governed many of their actions, a fact that became apparent, involuntarily, on the occasion of praising a good concert, painting, or book “made in Uruguay”.* (p. 132)

---

<sup>4</sup> “This was also a time in which Montevideo was infected by fascist gangs which were getting ready to later man a dictatorship. The gangs killed time by kidnapping leftists, preferably Jewish leftists, and tattooing swastikas on them with razor blades” (Camnitzer, 1983, p. 25).

Camnitzer detecta que detrás de este apego "inofensivo" a la cultura europea, como una manera para lidiar con la desorientación y el conflicto de identidad provocado por el exilio, se esconde una necesidad involuntaria de comparar cualquier producto o manifestación cultural "local" con su par europeo. En ese mismo sentido, el artista uruguayo descubre que el culto al continente europeo, como lugar "civilizado" y centro de cultura, se consolida también en la sociedad uruguaya. Camnitzer describe, en "Pedro Figari", la visión exótica que sus padres tenían de Uruguay antes de su llegada.<sup>5</sup> Para luego dibujar un panorama más auténtico de dicho país, en el que nos proporciona una visión general de la composición étnica y el funcionamiento de su sociedad. Esto le permitirá observar e informar sobre las deficiencias y debilidades de la cultura del país:

*What we found on arrival, instead, as I realized twenty years later when able to compare, was a city somewhat like Brussels. Montevideo was placed at the edge of the country, a big farm owned by very few people (...) There was no jungle in sight, there were no Indians, there was nothing that could be called exotic except the lack of exoticism. The original population, mainly Charrúas, had been miscegenated or pushed into Brazil a long time ago. It had seemingly been a Neolithic survival culture without aesthetic or any other by-products on which to base a tradition. Unlike the case of most of the other Latin American countries, culture in both as concept and fact had been imported and adapted. (...) Montevideo is a city that someone once described as "having its back against the country" and, by implication, its face toward Europe. (...) Culture continues to be imported and adapted. (Camnitzer, 1991, p. 131)*

A través de esta citación, Camnitzer destaca cómo la matriz colonial del poder, que se ha perpetuado después de la independencia de los Estados Unidos, está arraigada en la sociedad uruguaya: el 88% de los tres millones de uruguayos, son de ascendencia europea. Esto se debe, en gran medida, a las olas migratorias del siglo XIX. La falta de representación amerindia en la región de Montevideo contribuyó al asentamiento de inmigrantes, así como la expansión e introducción de su cultura y su "idea o visión del

---

<sup>5</sup> "With a German version of jungle exoticism in his mind, my father bought knee-high rubber boots to keep mud and snakes away and packed as if bound for a long siege" (Camnitzer, 1991, p. 131).

mundo", importada desde Europa. Mignolo (2007) explica que, durante las guerras de independencia hispanoamericanas, entre 1810 y 1830, fueron una reacción a la "colonización", en tanto ideología imperial proyectada en las colonias. La "descolonización de esa época, fue de orden político y, en un sentido no tan evidente, económico, pero no epistémica" (p. 108). La matriz colonial del poder acaba entonces pasando a manos de las "élites criollas" que lideraron los movimientos de independencia, es decir, los descendientes de los colonos europeos (Mignolo, 2007, p. 88). Ellos asumen el control económico y político de los nuevos estados-nación, estableciendo así un "neocolonialismo perpetuo" que reducirá, una vez más, a los mestizos, indios y negros a subordinados (Mignolo, 2007, p.91). Este fenómeno, recibe el nombre de "descolonización interna". Luego, durante la independencia en el siglo XIX surge la idea de América Latina, por lo que las nuevas "élites poscoloniales" de los nuevos Estados-nación deben reinventarse y construir una nueva identidad subcontinental, lo que Walter Mignolo (2007) llama el *ethos criollo nacional latino*. De esta manera, los criollos no solo se distancian de su pasado español y portugués, sino también le dan la espalda a las denominadas "razas inferiores". Y, por consiguiente, abrazar la ideología, así como los modelos políticos, económicos y culturales de los nuevos centros hegemónicos de la segunda modernidad, principalmente Inglaterra y Francia (Mignolo, 2007, p.88). Los cuales, sin olvidar a Alemania, desplazaron a España desde 1750, y tomaron la delantera en la expansión colonial moderna —lo que Walter Mignolo (2009) llama: la segunda fase de la modernidad. Finalmente, a diferencia de los *anglocriollos*, "los criollos y latinoamericanos no quisieron o no pudieron cortar su dependencia subjetiva de Europa" (Mignolo, 2007, p.91).

Esta dependencia ciertamente se extiende al ámbito del arte y la cultura en Uruguay. En "Pedro Figari", Camnitzer no solo critica la importación de modelos estéticos europeos y norteamericanos en Uruguay, sino también señala la presencia preponderante de la visión eurocéntrica de la historia del arte, en el sistema educativo del país. En el texto, el lector puede constatar que la medida del valor y el interés de las obras de arte o artistas "locales", se basan en modelos procedentes de centros hegemónicos:

*We did, of course, learn a lot about Uruguay and its heroes [...] But the stick against which these heroes were measured for the purpose of our education was European*

*and North American and left unanalyzed. Rodó, a classicist writer and essayist, was the Emerson of Latin America, and Pedro Figari, considered rather modern but definitely national in his painting, the Bonnard (Camnitzer, 1991, p.132).*

Esto tendrá repercusiones, tales como: un arte "importado" y "adaptado" (Camnitzer, 1991, p.132). Este último, sirve para alimentar las economías del "centro", pero no aporta nada a la construcción de una cultura genuina. Camnitzer explica que el modelo de estética colonial no solo forma parte de la generación de sus padres, sino también de los suyos. Criado en una sociedad latinoamericana que se auto colonizó en el siglo XIX (Mignolo, 2007), Camnitzer (1991) revela cómo, a fin de cuentas, el modelo estético occidental siempre termina por imponerse, o instalarse: *"The differences between my parents' generation and my own thus became smaller than was apparent. They kept their Europe while they adapted to the new situation. We acquired our Europe while we integrated"* (p. 132).

### **El intelectual uruguayo: decolonizar la teoría, el ser y la estética**

La doble sensibilidad del mundo, tras ser criado entre dos culturas y dos idiomas distintos, permite a Camnitzer identificar la estructura lógica de dominación colonial en los patrones de poder hegemónicos globales de hoy y, en particular, el carácter colonial en la estética. Despojado de su país y su cultura de origen, Camnitzer abrazó la cultura uruguaya. Por ello, en "Exile" expresa la responsabilidad que tiene él, en tanto que artista y teórico, con su país.<sup>6</sup> En otras palabras, existe un compromiso real con la cultura uruguaya, que va más allá de su propia práctica artística. El cual se convierte en un proyecto crítico y teórico, con enfoque decolonial y colectivo, que inicia durante sus primeros años de educación en la Escuela de Bellas Artes de Uruguay:

*I wanted the Uruguayan artist (in this case, me) to achieve a Uruguayan culture (my culture) rather than fabricate postcultural objects (like the three artists do who can*

---

<sup>6</sup> *"Assimilation continued, but not in the direction of the "Uruguayan adult." It deviated toward the "Uruguayan intellectual." Some serious obstacles for integration remained"* (Camnitzer, 1983, p. 23).

*live off their work in any given moment). I wanted the artist to disappear, to have all the people make their own art, and to depose those who held the monopoly on art production. (Camnitzer, 1983, p. 23)*

Es importante tener en cuenta que Camnitzer señala que esta es "su cultura". Lo que sugiere que, a pesar de sus orígenes europeos, su identidad está ligada a una historia y geografía particular. Como explica Gómez (2015), el arte colonial tiene sus orígenes en los siglos XVI y XIX, y la matriz colonial del poder se perpetúa a través de las otras fases de la modernidad. Durante la década de 1960, el orden mundial cambió y Estados Unidos se convirtió en el eje hegemónico, por lo que su proximidad geográfica con América Latina tendrá, sin duda, consecuencias importantes. Camnitzer (1983) percibe entonces que uno de los grandes problemas en la cultura "local" es la idea del arte como *producto poscultural*, es decir, un objeto de arte derivado de modelos europeos y norteamericano, que solo contribuye al crecimiento económico de los mercados de los centros hegemónicos de la modernidad, en particular los Estados Unidos (p. 46). Además, Camnitzer reprocha también la falta de un genuino esfuerzo, por parte de los artistas uruguayos, para encontrar su propio canon o cultura.<sup>7</sup> Esta postura pasiva del artista uruguayo, se explica en parte porque la filosofía estética, que emerge en Alemania en el XVIII, es un aspecto de la colonialidad del conocimiento, que hace del juicio de gusto algo universal, pero se trata también de un aspecto de la colonialidad del ser (Gómez, 2015). De hecho, Gómez (2015) afirma:

el carácter elitista y excluyente (aún vigente) de la estética, el cual, al encumbrar el arte como manifestación elevada de ciertos pueblos e individuos excepcionales, se convierte en un poderoso mecanismo de colonización del ser de los excluidos como bárbaros, *anthropos*. (p. 72)

Gómez (2015) explica también que, en Kant, los "salvajes" son excluidos debido a su falta de sensibilidad "natural" por lo bello y lo sublime, lo que los hace inferiores e incapaces de estar a la altura de las creaciones y gustos de los hombres blancos europeos. Es evidente

---

<sup>7</sup> "We created artifacts for this market; the Uruguayan market was no more than a second- or third hand echo. We didn't move a finger to find our own canon, something to help create our own lively and useful culture. All our rhetoric when we had spoken our minds as militants became palpably true, revealed, and filled with content—ironically, in the example of us" (Camnitzer, 1983 p. 27).

que existe una dimensión colonial y racial en la filosofía estética que, en cierto modo, sigue vigente. Y ha generado un verdadero impacto, en el desarrollo o la construcción de las artes y la cultura en el tercer mundo. No debemos olvidar lo que hemos mencionado anteriormente: la opción decolonial es una perspectiva construida por quienes, de diversas maneras, han sufrido la herida colonial. Esta opción es una alternativa para aquellos que no desean aceptar y resignarse al estado de inferioridad, inventado por los europeos para dominarlos (Mignolo, 2013, p. 184), y se está convirtiendo en una forma de ser, pensar y hacer capaz de cuestionar el proyecto civilizador de la modernidad (Gómez y Mignolo, 2021, p. 18); Camnitzer cuestiona y busca emancipar al artista latinoamericano de su estado de inferioridad. Su proyecto se centra en la decolonialidad de la estética y, por lo tanto, la decolonialidad del ser y el saber. Como hemos observado anteriormente, él cuestiona la difusión del canon occidental del arte, la implantación de un cierto gusto y una historia del arte europeo. Al mismo tiempo, se esfuerza en dar a conocer ciertas prácticas artísticas del tercer mundo, eclipsadas por la modernidad. Todo esto se hace a través de su trabajo crítico y teórico, impulsado e influenciado por su paso por territorios aún marcados por el pasado colonial. Florencia Chernajovsky (2014), curadora de la exposición Luis Camnitzer Maïs, *courge et carotte : ou comment renverser le rapport arbitraire entre image et langage* (2014), explica que: a pesar que Camnitzer se vuelve en su práctica voluntariamente a los referentes europeos como Magritte o Mallarmé, el artista insiste siempre en la importancia del educador venezolano Simón Rodríguez (1769), como figura tutelar en la historización del conceptualismo en América Latina: "Rodríguez me permitió entender que venía de una genealogía distinta, una que me ayudó a entender a Magritte y Mallarmé, sin por ello depender de estos últimos", explica Luis Camnitzer.<sup>8</sup>

Si para Mignolo (2013): “el *desprendimiento* (decolonial) y el pensamiento fronterizo suceden cuando se dan las condiciones apropiadas y cuando se origina la *conciencia de la colonialidad* (incluso sino se utiliza esa palabra)” (p. 185). En *Exile*, se evidencia como la conciencia de la colonialidad de Camnitzer aflora bajo el imperialismo norteamericano que, en cierto modo, lo asfixia. Camnitzer (1983) advierte:

---

<sup>8</sup> Citación extraída de una conversación entre Florencia Chernajovsky y Luis Camnitzer.

Desde el exterior, Estados Unidos es una gran masa blanda sobre Uruguay. Sólida y flexible, se adapta a nosotros casi sin dejar espacio y ha infectado nuestras ideas, hábitos e ideales. Supongo que así es como funcionan los imperios efectivos cuando tratan con sus colonias. (p.26) <sup>9</sup>

De este modo, Camnitzer denuncia la *colonialidad* oculta en la propagación de la cultura norteamericana en los países latinoamericanos. Si bien puede parecer contradictorio, en 1964 Camnitzer decide mudarse al centro del problema: “*New York was a fascinating image: the center of the empire that was screwing us*” (Camnitzer, 1983, p. 25). Ya que era el lugar ideal para adquirir nuevos conocimientos técnicos y teóricos, así como para aprehender el mundo y la dinámica centro/periferia desde otra perspectiva geográfica, precisamente la del "centro". Además de una oportunidad para observar a Uruguay desde lejos, en perspectiva, y entenderlo como una subparte del mundo. Lo que le permite a Camnitzer comprender, por fin, que “el arte uruguayo estaba estructurado según lineamientos internacionales”, es decir imperiales (Camnitzer, 1983).

### **La ubicación geográfica como punto de partida para una crítica del arte decolonial**

En 1968, se dieron grandes cambios en Uruguay tras el ascenso a la presidencia de Pacheco Areco, cuyas políticas represivas de derecha condujeron a un largo paréntesis democrático, entre 1973 y 1985.<sup>10</sup> Radicado en Estados Unidos desde 1964, el contexto político en Uruguay hará que Camnitzer no regrese a su país y se autoexilie en EE. UU. Quizás no se trate de una diáspora forzada, como la de sus padres durante la Segunda Guerra Mundial. Ya que Camnitzer (2003) explica este suceso como una *free-trade diaspora* o "diáspora voluntaria", es decir el opuesto a la “diáspora forzada” (p.120). Sin embargo, en ambos casos el individuo se encuentra en una especie de "limbo", que necesita de varias

---

<sup>9</sup> Original: “*I arrived in New York. From the outside, the U.S. was a big soft mass lying over Uruguay. Solid and flexible, it fit over us nearly without leaving any spaces and infected our ideas, habits, and ideals. I suppose that is the way efficient empires’ function when dealing with their colonies*”.

<sup>10</sup> Por cierto, no debemos olvidar que las dictaduras en América Latina de finales de la década de 1960 fueron respaldadas por el gobierno de Estados Unidos, movilizado por la lucha anticomunista y su deseo de instalar un plan económico neoliberal en la región de América del Sur.

generaciones para poder ser superado.<sup>11</sup> En su ensayo “Free-trade Diaspora”, publicado dieciocho años después del fin de la dictadura en Uruguay, Camnitzer (1983) explica que cuando llegó a Estados Unidos: “este ya no parecía una "masa sólida", ubicada por encima de sus colonias infectando sus ideas y cultura, sino más bien una especie de "esponja" porosa, con pequeñas cavidades que le permiten, en cierto modo, mantenerse conectado con Uruguay” (p.26).<sup>12</sup> Camnitzer logra mantener un contacto con Uruguay, cuando pone en circulación, obras o documentos de arte desde el "centro" —tales como la serie de fotograbados “The Uruguayan Torture Series” (1983) o la “carta a Jorge Pacheco Areco” (1971)— los que atestiguan su compromiso político y su posición crítica hacia la dictadura en su país. Como hemos podido comprobar, a pesar de su nueva ubicación geográfica (EE. UU), Camnitzer se mantuvo comprometido con la lucha política en Uruguay, así como con el desarrollo y descolonización de las artes en su país. De hecho, esto se atestigua desde sus días como estudiante la Escuela de Bellas Artes de Montevideo, cuando él y sus camaradas deciden involucrarse, y cambiar la forma de enseñar y formar a los estudiantes en Artes. En “Pedro Figari”, Camnitzer (1991) explica que el plan de estudios era "anacrónico, derivativo y elitista en su ideología", así como colmado de modelos importados, por lo que decidieron cambiarlo (p.134). El objetivo de Luis Camnitzer era, desde muy joven, hacer del arte un arma de cambio social:

*We wanted art to be a weapon for social change, for creativity to be spread among the people, and for visual illiteracy to be eradicated. We wanted art to be connected with our culture, whatever that might be, and not to be dependent on an elitist market. (Camnitzer, 1991, p.134.)*

Por ello, no es sorprendente que Camnitzer haya advertido y aprovechado el potencial de las "cavidades" de la gran "esponja", para filtrar ideas, opiniones e información, destinadas al Tercer Mundo, principalmente Uruguay. Lo que demuestra que el exilio o la diáspora es, de hecho, una forma de luchar o resistir desde lejos. Asimismo, el exilio se convertirá

---

<sup>11</sup> “My being in the U.S. is the result of a process that—gorily, but precisely— used to be called “brain drain.” I now call it “free-trade diaspora,” as opposed to the bloodier “forced diaspora.” In either, one is placed in a limbo that takes generations to overcome” (Camnitzer, 2003, p. 120).

<sup>12</sup> Original: “Once I arrived in New York, the soft mass didn’t seem that solid anymore. It was more like a sponge, with holes and crevices in which one could continue staying in Uruguay.”

también en un medio para cuestionar el carácter colonial de las artes y la asimilación cultural en "periferia": "*Here, abroad, it is a way of continuing to fight a colonization process that takes the shape of assimilation*" (Camnitzer, 2003, p. 122).

### ***Floating between two cultures: Consideraciones sobre el arte y la conciencia inmigrante***

El compromiso de Luis Camnitzer con el proyecto crítico y decolonial del arte, es inherente a la conciencia de la colonialidad. Esta última es un efecto natural del trauma del exilio en Uruguay. Es entonces la "diáspora", la que moviliza la continuidad y evolución del proyecto decolonial de Camnitzer. Su producción artística y teórica terminó por consolidarse durante su exilio en los Estados Unidos, el centro del capitalismo/moderno. La "diáspora" de Camnitzer está vinculada a lo que Walter Mignolo llama "conciencia inmigrante". Este último explica:

Las rutas de dispersión del pensamiento/sensibilidad y el hacer fronterizo originario del Tercer Mundo, se realizaron a través de quienes migraron del Tercer al Primer Mundo, entonces el ser y el hacer habitando las fronteras creó las condiciones para ligar la epistemología fronteriza con la *conciencia inmigrante* y, por consiguiente, desligarla del pensamiento único occidental. (Mignolo, 2013, p.182).

En su ensayo "Free-diaspora" (2003), Camnitzer describe el estado de nostalgia, confusión y desorientación que trae consigo el exilio. Explica que el "no estar ni aquí, ni allá" es un pensamiento recurrente para los exiliados, y compara la diáspora con un *in-between place*, es decir un "lugar entremedio". Su práctica artística y crítica es influenciada por su inmigración a EE. UU, este evento será crucial en su acercamiento con la epistemología fronteriza, y conduce a Camnitzer a desarrollar diferentes ideas o "soluciones" para reivindicar el arte y la estética del Tercer mundo. En "Free-trade Diaspora", Camnitzer observa el surgimiento de prácticas artísticas desarrolladas por quienes habitan el *in-between place*, las cuales se distinguen por un lenguaje o estética visual "diferente". Camnitzer (2003) denomina este fenómeno como *Spanglish Art* (p. 132). Camnitzer

desarrolla este concepto o fenómeno durante la década de los ochenta, como una “solución” al “arte colonial”. Ya que, el *Spanglish Art*, se trata de: una forma de “liberar la tensión producida por el choque entre dos culturas que, por consiguiente, permite la integración de ‘dos experiencias’ en una sola ‘iconografía’ ” (Camnitzer, 1989, p.48). Camnitzer utiliza las obras de Alfredo Jaar (1959) y Ana Mendieta (1948) para ilustrar este fenómeno. El primero, es un artista chileno que reside en Estados Unidos desde 1982; la segunda, nacida en La Habana, migró a los Estados Unidos en 1962.

En su ensayo epónimo “Wonder Bread and Spanglish Art” (1989), Camnitzer explica *Spanglish Art* como "la fusión de una memoria que se deteriora con la adquisición de una nueva realidad distanciada por lo extranjero" y que "representa el hecho de que uno vino de un lugar a otro, y él [Spanglish Art] reduce de manera funcional el abismo dejado por el viaje” (p.132).<sup>13</sup> Si el término *spanglish* designa la combinación entre el idioma del centro (Estados Unidos) y el idioma de la periferia (América Latina), es decir, inglés y español. Se trata entonces de una influencia del “español” sobre el “inglés”, generado por los flujos migratorios masivos de América Latina a los Estados Unidos hasta el siglo XIX. Entonces, el *Spanglish Art* es la *desterritorialización* (Deleuze y Guatari, 1980) de este concepto —*spanglish*— del ámbito del lenguaje, al ámbito de las artes y la estética. La conciencia inmigrante y la experiencia en la frontera entre el primer y tercer mundo se ven reflejados en el hecho que Luis Camnitzer se percate de un fenómeno, como el *Spanglish Art*, ligado estrictamente a la experiencia del inmigrante.

Dentro del *Spanglish Art*, las experiencias, la memoria y la nostalgia están unidas a la ubicación original del artista, lo cual le permitirá usar una forma o lenguaje estético global u occidental, sin convertirse en productos derivados o reproducciones de modelos de centros hegemónicos. Esto evita, de alguna manera, ser asimilado por la cultura norteamericana y, en consecuencia, ser “colonizado”. Camnitzer (1989) aclara que un fenómeno como el *Spanglish Art* se consideraría una forma de "sincretismo en otros lugares". Sin embargo, en el “lugar entremedio” donde se encuentra el artista inmigrante, el

---

<sup>13</sup> “I once called it ‘Spanglish art’ and described it as ‘the merging of a deteriorating memory with the acquisition of a new reality distanced by foreignness,’ and as representing the fact that “one has come from one place to another, and [Spanglish art] functionally bridges the abyss left by that journey.”

*Spanglish Art* se convierte en una forma “otra” de “resistir” y “continuar luchando contra la colonización que tomó la forma de asimilación” (p. 132).<sup>14</sup> Por otro lado, es a distancia que Camnitzer descubrió a través de las “cavidades” de la “esponja”, la aparición, en Uruguay, de posibles alternativas o soluciones a las formas de arte “coloniales”, como las acciones o situaciones revolucionarias no violentas del movimiento guerrillero urbano *Tupamaros* (Movimiento de Liberación Nacional de Tupamaros), que apareció durante la década de 1960. La primera vez que evocó el potencial estético del modelo de Tupamaros como un nuevo “paradigma [del tercer mundo] para hacer arte”, es en “Contemporary Colonial Art”, escrito en 1969 desde el exilio.

### **Escritura, experiencias y territorio: puntos de convergencia entre la obra de Luis Camnitzer y Gloria Anzaldúa**

La presencia de elementos biográficos y geo históricos no solo caracteriza la obra teórica de Luis Camnitzer, sino también la de la teórica *chicana* y activista *queer* Gloria Anzaldúa (1942-2004), particularmente en su trabajo semiautobiográfico *Borderland / La Frontera: The New Mestiza* (1987). Dentro del cual podemos encontrar correspondencias y similitudes con las ideas de Camnitzer hacia el colonialismo, así como en el desarrollo de una conciencia de la inmigración latinoamericana dentro de los Estados Unidos. Por otro lado, observaremos algunos ecos entre la experiencia en el “entremedio” o *in-between place* de Camnitzer y el concepto de la frontera o *borderland* de Anzaldúa; así como en la manera en que los dos estructuraran sus proyectos a través de la escritura y el uso de la experiencia y la memoria.

Nacida en Texas, Anzaldúa (1987) se identifica como una mujer de la frontera (*border woman*) pues se crió entre dos culturas: la mexicana (con una gran influencia

---

<sup>14</sup> “Now, in revising my thoughts I realize that, at least in my case, the origin, the locality of departure (the “over there”), conditions the content and ideology of my work. Meanwhile, the locality of destination, particularly in places like the U.S., where formalism and packaging are such a big deal, may have more influence on the form. Maybe this is an example of ‘syncretism abroad.’ As a way of resistance, in syncretism the shells made by others are filled with our meanings. Here, abroad, it is a way of continuing to fight a colonization process that takes the shape of assimilation.”

amerindia) y la Anglo (p.3). Dentro de *Borderland / La Frontera: The New Mestiza*, explora la frontera entre Estados Unidos y México, no solo como una demarcación territorial que ha existido desde 1842, sino también como una herida abierta (*open wound*). La cual podemos explicar como una especie de receptáculo del trauma histórico vinculado a la colonización e inmigración. Anzaldúa (1987) introduce la *borderland* o zona fronteriza como un "concepto", lo explica como un territorio difuso e indeterminado, creado por el residuo emocional de una demarcación (*border*) no natural (p.3). Anzaldúa explica que el concepto de frontera se expande, convirtiéndose también en una delimitación invisible de carácter colonial que crea diferencias. La frontera separa a los individuos según su cultura, nacionalidad, raza, género, clase o incluso su idioma, lo que incluso conduce a una demarcación entre *latinos* y *latinoamericanos*, que se refleja, por ejemplo, en la brecha existente entre los nacidos en México y los *Chicanos*.<sup>15</sup> Gómez (2015) compara la colonialidad con la frontera: "la colonialidad del poder opera estableciendo límites [fronteras] y modos de clasificación de personas, utilizando una variedad de herramientas que incluyen dos de las más importantes como el racismo y el patriarcado. Ella produce una "diferencia colonial" (p.87). La frontera determina así la separación entre el Tercer mundo y el Primer mundo, entre la periferia y el centro, entre el *antropoi* y el *humanitas*.<sup>16</sup> Anzaldúa (1987) explica que, en el caso de Estados Unidos, los únicos habitantes "legítimos" son los blancos o los que aceptan la dominación occidental. Los "otros", sin importar que sean ciudadanos o indocumentados, son reducidos a un "estado de inferioridad", tratados como "transgresores" y relegados a vivir en, lo que Anzaldúa llama, el "área fronteriza" o *borderland* (p.3). Sin embargo, dentro de esta (*borderland*) se forma una *conciencia*, una forma de ser y hacer, de quienes que han sufrido una "herida colonial"; este es el caso de los migrantes del tercer mundo al primer mundo. Esto podría ser comparable a lo que Gómez (2015) señala sobre la colonialidad, la cual obliga al individuo "clasificado o colonizado" a vivir en un "mundo doble", en el que el "colonizado" desarrolla una "doble conciencia" como consecuencia de su situación: la conciencia del

---

<sup>15</sup> Chicano es un término que se refiere a una identidad cultural utilizada en un inicio para personas de México que viven en los Estados Unidos

<sup>16</sup> "Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish us from them" (Anzaldúa, 1987, p.3).

mundo en el que está clasificado y la del mundo que era suyo antes de ser clasificado (p.87). En este espacio de transición que conecta el "doble mundo" y la "doble conciencia", Gloria Anzaldúa (1987) explica que se forma un "tercer mundo o una cultura de la frontera".<sup>17</sup> La *borderland* corresponde entonces, de cierta manera, al espacio o estado que Luis Camnitzer denomina *in-between place*.

A través de *The New Mestiza*, Anzaldúa analiza cómo la frontera altera y transforma la vida de las personas y comunidades que habitan este "espacio", incluidas las mujeres *chicanas* y mestizas, como ella. Este texto, de hecho, tiene como objetivo encontrar una manera de "curar" esta "herida", que la autora sufre en carne propia, así como un futuro para los *chicana/os*. El hecho de vivir entre tres culturas —blanca, mestiza e indígena— la llevará a construir y definir su propia identidad y cultura. Anzaldúa (1987) especifica que la "polinización cruzada racial", ideológica, cultural y biológica, ha creado una nueva conciencia, la conciencia de la *nueva mestiza* o el nuevo mestizaje, una conciencia de mujer, una conciencia de *borderland* (p.3). A diferencia de la frontera, la psique de esta nueva hibridación es flexible. Para esta nueva identidad, la rigidez de las ideas o del espíritu significa la muerte, porque ella está presente al transitar de una cultura a otra. Es por eso por lo que se identifica como chicana, mestiza, tejana, feminista, lesbiana y queer. En la obra de Anzaldúa se produce una decolonialidad del ser, así como una reivindicación de la identidad. A través de la conciencia de la nueva mestiza, Anzaldúa invita a una "desprendimiento" de cualquier modelo occidental dominante, especialmente su dimensión patriarcal y racista.<sup>18</sup>

### ¿Herida abierta o trauma colonial?

La "nueva conciencia" de Anzaldúa crea una alternativa desobediente a la configuración del mundo moderno/colonial desde la frontera, y será la base del modelo epistemológico de la opción decolonial —el pensamiento fronterizo o *border thinking* (Mignolo y Hoffman,

---

<sup>17</sup> "And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country—a border culture" (Anzaldúa, 1987, p.3).

<sup>18</sup> Ver: MIGNOLO, Walter, La idea de la América Latina, op. cit., p. 159.

2007). Mignolo señala que este cambio radical en el ser y el conocimiento nace de *los condenados* (Fanon, 1961) y su "herida colonial".<sup>19</sup> "El trauma es una herida que uno lleva y no es consciente, así entonces, 'la herida colonial' es un trauma consciente de la colonialidad", explica Mignolo (Mignolo y Gómez, 2012, p.43). Como mencioné anteriormente, el desprendimiento y el pensamiento fronterizo se realizan tan pronto como las circunstancias lo permiten, y haya una conciencia de la colonialidad (Mignolo, 2013).

Entonces, si la conciencia del pasado colonial llevará a Gloria Anzaldúa a imaginar la *conciencia de la nueva mestiza*, una manera de "mirar hacia el futuro y crear un mundo nuevo" (Mignolo, 2007, p.60), lo cual también sucederá con Luis Camnitzer. La conciencia de la colonialidad —la herida colonial— mueve el trabajo teórico de Camnitzer y, por consiguiente, suscita el giro decolonial en su discurso, que lo conduce a renunciar a la producción de un "arte derivado" del modelo estético occidental. Para Mignolo, es necesario conocer la modernidad/colonialidad para alcanzar la decolonialidad del ser y el pensamiento. La diáspora y el *in-between*, o entre dos culturas/mundos, es cuando Camnitzer se encuentra realmente con la "diferencia colonial", esto lo podemos comparar al *borderland* de Anzaldúa. El trabajo crítico y visual de Luis Camnitzer es un proyecto con y desde el Tercer mundo. Su obra escrita está entrelazada a su historia personal, la cual se sitúa en un mundo no occidental y, al mismo tiempo, en el mundo occidental. De hecho, a pesar de que la postura política y ética de Anzaldúa se enfoque en sus raíces amerindias, chicanas y problemáticas en torno a la raza y el género, Mignolo (2007) explica que identificarse con este proyecto es una elección personal y no una cuestión de color de piel: "No es necesario ser griego y hombre para compartir algunas ideas aristotélicas; y no tienes que ser lesbiana/chicana para pensar como Fanon o Anzaldúa" (p.60). Los "latinos" de origen europeo, como Luis Camnitzer, son hijos del colonialismo europeo. Sin embargo, pertenecen a la versión de la historia escrita en idiomas de origen latino, tienen su forma de ser latinos y, como advierte Anzaldúa, también están relacionados con las poblaciones indígenas y afroamericanas porque comparten con ellos la herida colonial (Mignolo, 2007).

---

<sup>19</sup> Refiriéndose al libro *Les Damnés de la Terre* (1961) de Frantz Fanon, Walter Mignolo destaca, en su libro *La idea de América Latina*, que el número de condenados está aumentando constantemente en el mundo neoliberal, porque para ellos se suman ciudadanos europeos y estadounidenses blancos que pierden sus privilegios. Voir: *Idem.*, p. 160.

## **“Desobedecer” para superar la estética occidental: Aliviar la herida colonial a través de prácticas estéticas alternativas**

Según Gómez (2015), la colonialidad de la estética es un frontera o separación, entre los seres humanos capaces (*humanitas*) y los incapaces (*anthropoi*) de producir, juzgar, sentir, conocer y apreciar el arte. Y explica que “la estética es decolonial solo si da cuenta de un conjunto de prácticas capaces de crear de otro modo”. Entonces, las practicas, “desde un posicionamiento crítico de frontera”, son decoloniales cuando, por una parte, “muestran cómo es que rige la colonialidad estética” y, cuando dejan de ser estéticas occidentales sub-alternas y se convierten en estéticas dis-tintas, que “en su aparición van creando lugares desde cuyas coordenadas la estética occidental no aparece en el centro” (p.88). Luis Camnitzer, como hemos podido comprobar, adopta una postura crítica que le permitirá reflexionar sobre posibles soluciones contra la asimilación y el carácter eurocéntrico de la estética. Anzaldúa (1987), por su parte, también le dará un lugar muy importante al arte y la cultura, dentro de *The New Mestiza*, cuando señala que la cultura es una herramienta para transmitir la colonialidad<sup>20</sup>. La autora hace hincapié en el carácter colonial de la cultura, así como su dimensión racista y patriarcal, invitándonos a desconectarnos o desprendernos de esta "cultura dominante", y acercarnos a la decolonialidad. En el capítulo titulado “Tlilli, Tlapalli / The Path of the Red and Black Ink”, Gloria Anzaldúa explica que la noción de arte y expresión artística, tal como la concebimos, es una invención occidental. Ella afirma que, antes de la colonización de América, en lo ethno-poetico y la performance del chamán, los suyos no distinguían entre el arte y lo funcional, entre lo sagrado y lo secular, o el arte y la vida cotidiana (Anzaldúa, 1987, p.66). La conciencia de la nueva mestiza desarrollada por Anzaldúa también iniciará una decolonización o deconstrucción de la creación y el proceso literario: *mestiza writer*. Es por eso que su proyecto de escritura se basa en las expresiones artísticas de sus antepasados amerindios. Anzaldúa revela en *The New Mestiza*, que percibe sus historias o relatos como actos encapsulados en el tiempo, que se reproducen

---

<sup>20</sup> “La cultura forma nuestras creencias. Nosotros percibimos la versión de la realidad que esta comunica. Los paradigmas dominantes, los conceptos predefinidos que existen como incuestionables e indiscutibles, nos son transmitidos por la cultura. La cultura está hecha por aquellos en el poder: los hombres. Los hombres establecen reglas y leyes; las mujeres los pasan.” (Anzaldúa, 1987, p.16)

cada vez que se leen, en silencio o en voz alta, como si fueran una actuación y no "objetos inertes o muertos" (Anzaldúa, 1967, p.67). Ella llama un "objeto muerto" a la idea de una obra de arte impuesta por Occidente. Anzaldúa (1987) manifiesta que "el etnocentrismo es la tiranía de la estética occidental", cuando explica que las instituciones culturales, como los museos, se ocuparon de desnaturalizar el arte tradicional de las culturas no occidentales y, como resultado, se convirtieron en un "objeto conquistado" (p.67). Para ella, la exposición de objetos, como las máscaras indias, los despoja de su carácter "ritual" y "performativo", porque se convierten en objetos "sagrados" que no se pueden ser tocados, ni darles un uso "tradicional" (p.67). Anzaldúa (1987) explica que en las culturas amerindias el escritor es un "*shape-changer*, un náhuatl, un chamán", a partir de entonces para escribir entra en una especie de trance (*Shamanic state*) que le permitirá atravesar el territorio en su mente y cruzarlo como si las fronteras no existieran. Cuando entra en un estado de trance, desempeña todos los roles de la historia, todos los paisajes, ella se convierte así en El territorio (p.70) La escritora afirma que su escritura, como su identidad *chicana* o *queer*, no está definida de ninguna manera porque no tiene fronteras (p.72).

*The New Mestiza* es un montaje que compara con un mosaico azteca una historia muy íntima que mezcla ensayo, poesía y autobiografía. Anzaldúa estructura este trabajo a través de una superposición de diferentes capas de experiencias y recuerdos relacionados con el pasado colonial y *antecolonial*. Además, sus textos están escritos en castellano, inglés, *tex-mex* en incluso un poco de *náhuatl* (idioma uto-azteca) lo que, según Gloria Anzaldúa, refleja su idioma, o un idioma nuevo, el de *Borderlands*. El español *chicano* utilizado por Anzaldúa recuerda la sensación de ser *chicana*, viviendo entre varias culturas e idiomas. Según la autora, la escritura invoca imágenes de su inconsciente, algunos son residuos del trauma que tiene que reconstruir. Por lo tanto, al reconstruir el trauma detrás de las imágenes, ella logra darles significado y, una vez que encuentran su significado, se transforman (Anzaldúa, 1987, p.70). Si, para Luis Camnitzer, el *Spanglish Art* es una forma de sanar el choque entre dos culturas y el proceso de asimilación durante la inmigración; Gloria Anzaldúa (1987) explica que escribir es su forma de curar la herida colonial al tomar conciencia y trabajar los traumas:

*Living in a state of psychic unrest, in a Borderland, is what makes poets write and artists create. It is like a cactus needle embedded in the flesh [...] When it begins to fester, I have to do something to put an end to the aggravation and to figure out why I have it. I get deep down into the place where it's rooted in my skin and pluck away at it, playing it like a musical instrument-the fingers pressing, making the pain worse before it can get better. Then out it comes. [...] Until another needle pierces the skin. That's what writing is for me, an endless cycle of making it worse, making it better, but always making meaning out of the experience, whatever it may be. (p.73)*

Desde un posicionamiento crítico de la frontera, ella trabaja para alcanzar la decolonialidad estética y, en consecuencia, la decolonialidad del ser y el conocimiento. Anzaldúa toma conciencia del carácter colonial de la cultura y la estética moderna/colonial, lo que induce al desprendimiento de cualquier noción de arte impuesta por la estructura occidental. Como resultado, ella desarrolla un proceso creativo alternativo y, basado en su experiencia en la frontera, decide de esta manera abrazar sus orígenes indígenas y sus expresiones artísticas. Es su cuerpo y su experiencia en la frontera, así como la historia antecolonial, colonial y poscolonial, lo que nutre y da forma a su obra teórica y literaria. Esta ruptura con la estética moderna, así como la búsqueda de prácticas estéticas alternativas o, en el caso de Anzaldúa, alternativas literarias, será también realizada por Luis Camnitzer. A pesar de que no los encuentra en las imágenes o figuras del imaginario amerindio como Anzaldúa, pues Camnitzer tiene una relación y experiencia diferente de la historia colonial y poscolonial de América, considerando sus orígenes judío-alemanes. Sin embargo, Camnitzer encuentra un potencial estético en las acciones de ciertas figuras del tercer mundo, especialmente latinoamericanas, que no necesariamente pertenecen al campo de las "artes", pero que podrían convertirse en "nuevos paradigmas para producir arte o comprenderlo". Entre ellos los Tupamaros, Simón Rodríguez o, incluso, las Madres de la Plaza de Mayo en Buenos Aires, estudiados por Luis Camnitzer en sus ensayos. Si, como explica Walter Mignolo (2007), Gloria Anzaldúa a través de su nueva conciencia *mestiza*, mueve el ser cartesiano y la episteme occidental, poniendo en su lugar una forma de pensar centrada en la biografía y la geografía (p.156), que también serán cruciales para el desarrollo del proyecto crítico de Luis Camnitzer. Esto nos permite establecer una correspondencia muy importante con

Gloria Anzaldúa. Ambos, a su manera, han hecho un trabajo de memoria a través de la escritura. Si Anzaldúa cuenta y analiza de manera muy íntima su experiencia en el *borderland*, Camnitzer, por otra parte, intenta comprender y encontrar una función al exilio/diáspora, a su vida en el *in-between*. Ambos realizan trabajos introspectivos, revelando experiencias relacionadas con la colonialidad a través de sus textos. Entonces, si Gloria Anzaldúa hace una invitación para aprehender esta nueva conciencia a través de su trabajo, Camnitzer en sus textos propone soluciones colectivas contra el carácter colonial de las artes. Entonces podríamos decir que ambos tienen un interés real en compartir, es decir llevar a cabo un proyecto colectivo que traiga algo positivo a los *condenados*, los *damnés*. En todo caso, tanto Anzaldúa como Camnitzer se enfocan en una reflexión y búsqueda de posibles alternativas u opciones para liberarse de una "cultura dominante" que los oprime a ellos, y a todos los condenados, reduciéndolos a un estado de inferioridad y subordinación, ya sea en el contexto de la estética, del conocimiento, del ser, de la cultura o del lenguaje. Las ideas de Luis Camnitzer están conectadas con la conciencia inmigrante que le permite habitar entre dos mundos, escribir en inglés y español, así como transgredir la frontera al utilizar un flujo de información crítica y teórica para compartir alternativas a la estética moderna/colonial. Diferentes conceptos, como el *Spanglish Art*, nacieron de esta experiencia fronteriza.

Por ello, la frontera –ya sea social, geopolítica o discursiva– es también un elemento que despierta genuino interés, incluso preocupación, en el universo de Luis Camnitzer. Esto queda reflejado en la petición que Luis Camnitzer dirige al entonces presidente de Estados Unidos, Donald Trump, en enero del 2017 lanzando una campaña en la plataforma web de pedidos change.org, titulada: “Commission Christo with an orange running fence that separates the U.S. from Mexico”,<sup>21</sup> esta petición es una respuesta al famoso proyecto de construcción de un muro fronterizo para separar EE. UU y México, que fue lanzado por Trump en el 2017. El muro construido para con el objetivo de frenar la inmigración ilegal, representa una ideología de exclusión, segregación, intolerancia, racismo y xenofobia. Camnitzer, por medio de la petición, propone la construcción de la obra efímera de Christo y Jeanne-Claude, “The Running Fence” o “La barrera que corre”,

---

<sup>21</sup> URL: <https://www.change.org/p/donald-trump-commission-christo-with-an-orange-running-fence-that-separates-the-u-s-from-mexico>

en lugar de la valla de seguridad de Trump. Aunque se trate de una solución “utópica”, la proposición de Camnitzer, de cierto modo, porque, en caso de que se apruebe la petición, se construirá la barrera de Christo y luego desaparecerá, debido a la naturaleza de sus materiales, esto lleva a la posibilidad de erradicar la presencia física de una frontera entre México y Estados Unidos. Un segundo aspecto es que el artista Christo, quien estará a cargo de este *ersatz* de frontera que separa a dos naciones, es un inmigrante similar a aquel de la iniciativa de la petición. De hecho, nacido en Bulgaria, Christo dejó Europa en 1964 para mudarse a Nueva York. La frontera es un modo de clasificación de personas que establece diferencias coloniales. En este contexto, el trabajo de Christo se convierte en un "arma de transformación social", o una "utopía" que busca suprimir las relaciones de dominación entre un país imperialista y un país dominado, así como reaccionar a los problemas relacionados con historia colonial y poscolonial de esta zona fronteriza. De manera similar a las acciones de los *Tupamaros*, la petición de Camnitzer apunta a ridiculizar al gobierno norteamericano, al concebir un proyecto colectivo y público, en el que cualquier persona puede votar en línea a favor de la petición y participar en la realización de una frontera efímera. Por lo tanto, a través de una obra de arte —“The Running Fence” de Christo— que parece "inofensiva" y, además, pertenece a un artista respetado en el mercado del arte. Luis Camnitzer pretende desestabilizar y poner en tela de juicio las políticas de inmigración de Estados Unidos, volviendo inútil el proyecto de muro de Trump. Se trata de una genuina acción decolonial cuyo concepto de frontera como separación entre el centro y la periferia que conduce a una diferencia colonial basada en el racismo y el patriarcado, es impugnado por Camnitzer, un artista migrante del tercer mundo.

Por último, es importante enfatizar que Camnitzer recurre al tercer mundo para tratar de aliviar su herida colonial, la que permanece en todos los cuerpos, los recuerdos, las conciencias y las historias locales que habitan este territorio. Su trabajo teórico, es un genuino aporte para la historiografía del arte de regiones no hegemónicas, particularmente latinoamericano. Pero más allá de eso, es un proyecto en el que el artista explora su propia identidad y abre su intimidad, así como sus experiencias relacionadas al exilio y la inmigración, con el objetivo de transformar la cultura y arte en el tercer mundo.

## Referencias

- Anzaldúa, G. (1987), *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Book Company.
- Chernajovsky, F. (2014). Luis Camnitzer Maïs, courge et carotte: ou comment renverser le rapport arbitraire entre image et langage [texto de la exposición]. En Galerie Thomas Bernard. Recuperado de:  
<https://www.galeriethomasbernard.com/fr/expositions/presentationarchive/156/mais-courge-et-carotte-jeu-sur-les-rapports-arbitraires-du-langage>
- Dacosta, T., C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, (2015). *Circulations in the Global History of Art*, Taylor and Francis.
- Estermann, J. (2014). “Colonialidad, descolonización e interculturalidad”, *Polis*, n.38.
- Facal Santiago, S. (2006). Recorriendo el largo camino de la integración: los judíos alemanes en Uruguay. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* (12). Recuperado de: <http://journals.openedition.org/alhim/1412>; DOI: <https://doi.org/10.4000/alhim.1412>
- Facal, S. (2003). Emigrantes y exiliados judíos en Uruguay. *Historia Actual Online*, (2), 45–57. Recuperado de: <https://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/article/view/19>
- Fanon, F. (1991). *Les Damnés de la terre*. París: la Découverte.
- Galerie Thomas Bernard - Cortex Athletico y Chernajovsky, F. (2014). Luis Camnitzer Maïs, courge et carotte : ou comment renverser le rapport arbitraire entre image et langage [Comunicado de prensa]. Recuperado de:  
[https://www.galeriethomasbernard.com/cspdocs/exhibition/reports/dossier\\_de\\_prisse\\_en.php?id=156](https://www.galeriethomasbernard.com/cspdocs/exhibition/reports/dossier_de_prisse_en.php?id=156)

- Genocchio, B (1988). “The discourse of difference”, *Third Text*, n.43, summer, p.3-12.
- Gómez, P. (2015). *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*, (p. 89). Bogotá: Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas.
- Gomez, P., A. Gonzalez, G. Ferreira (2016). “Esthétique décoloniale Entretien avec Pedro Pablo Gómez”, *Marges*, n.23, 2016, p. 102-110.
- Gómez, P. y W. Mignolo (2012). “Estéticas decoloniales” (recurso electrónico), Bogotá, Sección de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Giunta, A., Flaherty, G. (2017). “Latin American Art History: An Historiographic Turn, Art in Translation”, *Art in Translation*, (pp. 121–142). Volume 9, Issue S1.
- Camnitzer, L., Weiss, Rachel (dir.) (2009). *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*. Austin: University of Texas Press.
- Camnitzer, L. (1969) “Contemporary Colonial Art”, en A. Alberro, B. Stinson (1999) *Conceptual Art: A Critical Anthology*, p. 224-232. Massachusetts: MIT Press.
- Camnitzer, L. (1983). “Exile” en L. Camnitzer, R. Weiss (dir.), *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias* (2009), p. 28 – 29. Austin: University of Texas Press.
- Camnitzer, L. (1987). “Access to the Mainstream ” (1987), en L. Camnitzer, R. Weiss (dir.), *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias* (2009), p. 37 – 42. Austin: University of Texas Press.
- Camnitzer, L. (1989). “Wonder Bread and Spanglish Art” en L. Camnitzer, R. Weiss (dir.), *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias* (2009) p. 43 – 53. Austin: University of Texas Press.
- Camnitzer, L. (1991). “Pedro Figari” en L. Camnitzer, R. Weiss (dir.), *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias* (2009) p. 131 – 149. Austin: University of Texas Press.

- Camnitzer, L. (1994). “Art and Politics: The Aesthetics of Resistance” en L. Camnitzer, R. Weiss (dir.), *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias* (2009) p. 63 – 75. Austin: University of Texas Press.
- Camnitzer, L. (1996). “Out of Geography and Into the Moiré Pattern”, en L. Camnitzer, R. Weiss (dir.), *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias* (2009) p. 93 – 96. Austin: University of Texas Press.
- Camnitzer, L. (2003). “Free-trade Diaspora” en L. Camnitzer, R. Weiss (dir.), *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias* (2009) p. 120-123. Austin: University of Texas Press.
- Camnitzer, L. (2003). “The reconstruction of salami” en L. Camnitzer, R. Weiss (dir.), *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias* (2009) p. 97-103. Austin: University of Texas Press.
- Cesarco, A. (2011). “Entrevista a Luis Camnitzer”. en *Boom Magazine*, n. 115, Spring.
- Deleuze, G y Guattari, F. (1980). *Mille plateaux [Mil mesetas]*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Fanon, F. (1991 [1961]). *Les Damnés de la terre* (3ra ed.). Paris: Gallimard.
- Hoffman, A. (2007). Entrevista a Walter Mignolo en *E-international Relations*. URL: <https://www.e-ir.info/2017/01/17/interview-walter-mignolopart-1-activism-and-trajectory/>
- Mignolo, W. (2007). *La idea de la América Latina*. España: Gedisa.
- Mignolo, W. (2009). “Coloniality: The Darker Side of Modernity” en C. Klinger, B. Mari (dir.). *Modernologies. Contemporary artists researching modernity and modernism*. Barcelona (catalogue d’exposition): MACBA.

- Mignolo, W. (2013). "Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique", p.184 en *Mouvements*, vol. 73, no. 1.
- Mignolo, W., Gómez, P. (dir.) (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Editorial UD.
- Mosquera, G. (2006). "Más allá de la antropofagia: notas sobre globalización y dinámica cultural" (p.93-101) en *Huellas*, No. 5.
- Mosquera, G. (2009). *Contra el arte Latinoamericano*. URL:  
<http://ccemx.org/archivovivo/wp-content/uploads/2012/08/contra-el-arte-latinoamericano-short.pdf>
- Ramírez, M. (1992). "Beyond 'The Fantastic': Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art" pp. 60-68 en *Art Journal*, Vol. 51, No. 4, Latin American Art, Winter.
- Sánchez, M. (1997-1998). "Eurocentrism and critical Latin American Thought" en, *Third Text*, n. 41, winter.