



<https://dx.doi.org/10.7203/eari.13.21494>

Entrevista con Luis Camnitzer¹: conversaciones sobre los imaginarios pandémicos, arte y pedagogía

Pamela MARTÍNEZ-RODRÍGUEZ. *Universitat de Barcelona (España)*. pamelya@gmail.com

En esta entrevista realizada al artista y educador Luis Camnitzer en el presente año, se abordan las problemáticas generadas por la pandemia en el ámbito cultural y pedagógico. Para Camnitzer la pandemia y la perspectiva de una “nueva normalidad” supone un desafío para la creación, la pedagogía y las instituciones culturales que debe ser asumido desde la capacidad del arte y del artista de generar conocimiento sobre lo que desconoce. Es aquí donde Luis Camnitzer ubica el punto encuentro entre el arte, la pedagogía y el museo.

Pamela Martínez-Rodríguez: La pandemia ha sacudido el orden global, nos ha hecho cambiar hábitos y repensar cosas que dábamos por sentadas. ¿Cuál es tu percepción sobre el imaginario colectivo que hemos ido construyendo sobre la pandemia y su relación con los dispositivos culturales?

Creo que todavía hay desconcierto, no hay una solución, para mi hace tiempo -desde hace un par de años- el vehículo del futuro es el *meme*, que se adapta perfectamente a estas circunstancias. La tendencia todavía es traducir el pasado a la situación del presente, en lugar de ver que hay en el presente que lo pueda llevar al futuro, lo que es una cosa normal. Los primeros coches tenían una forma de carruajes con caballos. Hubo ocurrencias que me

¹ Artista, educador y comisario uruguayo, nacido en Alemania, en 1937. Vive en Nueva York desde 1964. Profesor Emérito de la Universidad del Estado de Nueva York. Entre 1999 y 2006, fue curador para artistas emergentes en The Drawing Center, Nueva York. Fue curador pedagógico de la 6ta Bienal de MERCOSUR y curador pedagógico de la Fundación Iberé Camargo, Porto Alegre, Brasil, de 2007 a 2010. Hasta 2012, fue asesor pedagógico de la Colección Patty Phelps de Cisneros. Co-fundador y co-director de ACE (Arte como Educación), preparó el manual para maestros del Museo Guggenheim de Nueva York y el Museo Jumex de Ciudad México para la muestra “Bajo el mismo sol”, y colaboró en el Manual para la escuela sustentable de UES en Lo Zárate, Chile. Trabaja en la coordinación del Proyecto Barrios del Centro de Fotografía de la Intendencia Municipal de Montevideo.

parecieron ingeniosas e integrantes, como fue el ballet de la ópera de París, que armó una coreografía con todos los bailarines en sus casas, incluso en sus baños, y funcionó muy bien. Hubo varios ejemplos por el estilo, pero muy rápido se convirtió una fórmula estilística aburrida que no generaba conocimiento ni aperturas en otras direcciones.

Un peligro que me parece que todavía está presente, es que en el confinamiento la tentación es volver a la introspección y a la expresión, al expresionismo de las angustias, y olvidamos o no saber cómo mantener vivas las conexiones comunitarias, que en última instancia son lo que realmente importa en el arte. En nuestra cultura capitalista neoliberal, no pensamos en esos términos, pero al final de cuentas lo que hace la firma individual no tiene mucho efecto, lo que importa es lo que se absorbe culturalmente, colectiva y anónimamente y pasa a ser el acervo internalizado de la gente. Todos estos problemas me parecen se están agudizando en estos momentos y todavía no hay suficiente atención en eso. Vi, hace poco, una colección de fotografías hechas en la India, de fotógrafos hindúes, que se dedicaban a estudiar el cuartito, la luz, los rincones, algunas imágenes movidas, eran sobre la relación entre el fotógrafo y su entorno íntimo, y nada más, apoyado en un formalismo fotográfico que estaban muy bien hechas pero no me abrían nada estando yo aquí al otro lado del globo.

PM: ¿Crees que esta domesticidad sublimada se debe a las restricciones del confinamiento y a la información homogénea y repetitiva de los medios?

Creo que la falla mayor ha sido pensar que vamos a volver a la normalidad como la que conocíamos, eso se acabó, ya estamos en un nuevo mundo. Yo hablo del *A.V.* y *D.V.*, antes del virus y después del virus, me parece un quiebre mucho más fuerte que *A.C* y *D.C.* al que estamos acostumbrados, Ya ves que toda la pedagogía del zoom y lo que estamos haciendo ahora es una conversación que “normalmente” las tendríamos en torno a una taza de café en un bar, y estamos esperando de volver al bar a tomar café juntos. En vez de ver cómo activamos este medio para encontrar sus propios recursos. La pedagogía de los colegios sigue siendo la misma anterior, una pedagogía degradada porque la resolución de la imagen no compite con la presencia corpórea. La noción de tacto ha desaparecido. Yo después de un año, este domingo, por primera vez volví a cenar con uno de mis hijos, en casa, y el abrazo que nos dimos cuando llegó fue impresionante, fue algo que nunca me voy a olvidar y todos los días él llama por teléfono y estamos por *facetime*, nos vemos, nos hablamos y estamos al tanto de nuestras vidas, incluso más que con los otros chicos, que ya son adultos, y sin embargo la recuperación del tacto fue increíble, eso lo vamos perdiendo.

PM: Como artista y educador, ¿cómo percibes esta “nueva normalidad” venidera?

Estoy trabajando con el Centro de Fotografía de Montevideo como educador en un proyecto de los barrios, de la identidad barrial que en Montevideo es muy fuerte. Y de golpe me doy cuenta que, Uruguay recién ahora está entrando en crisis, esta semana llegaban las vacunas y la gente todavía no está acostumbrada a dársela. La idea de barrio en Uruguay incorpora muy fuertemente la idea de lo peatonal, que a lo mejor todavía no desapareció, pero va a desaparecer por un largo rato, al menos cuando el confinamiento sea obligatorio, lo veo venir,

soy muy pesimista en eso. Entonces, ¿qué pasa con el concepto de barrio?, ¿qué pasa con la vinculación espacial?, ¿qué pasa con la vinculación con los vecinos?, ¿qué pasa con la sonrisa que ya no está por las mascarillas?

Hay un proyecto muy lindo de una mujer que sacó fotos de personas en la calle con mascarillas y pidió que sonrían, para ver cuanto pasa de la sonrisa a los músculos del ojo. Y estamos en eso, y creo que ella le pegó con este proyecto. Empezó a afinar la percepción a cosas que nosotros o ignorábamos o sólo aceptábamos inconscientemente. Es verdad que los ojos sonríen, pero nadie se preocupa, todo el mundo piensa que es la boca, eso para mí un ejemplo de fasaje que habría que estudiar en todo lo otro, que es lo que pasa. De hecho, este año, en Estados Unidos, por lo menos donde vivo yo, ha estado bastante bien organizado que los supermercados te llevan las compras, no hace falta ir, en línea, si tienes Internet haces tu orden y después aparece alguien que no ves y abris la puerta y están tus compras. Súper cómoda, no estas abrumado por la multiplicidad de ofertas, la publicidad implícita de los paquetes, el cómo está empaquetado algo ya no te intimida. Acá ir a los estantes de cereales a mí me marea, por suerte no los como, pero a veces mi mujer que sí usa una cosa en particular, y me pedía que se lo comprara, y me estaba diez minutos recorriendo por el corredor viendo caja por caja a ver cuál es la que me pidió. Entonces, este tipo de obscenidad consumista cambió totalmente por suerte no encontraron el sustituto. Hay cantidad de costumbres que van a pasar a ser la “nueva normalidad”, creo, que en cierto modo son más eficientes y en cierto modo hay pérdidas.

PM: ¿Crees que hay imágenes que faltan y que podrían ampliar el imaginario de la pandemia o ayudar a integrar las nuevas realidades?

No enjuicio a quienes trabajan con la domesticidad, no me parece mal, no es una crítica, sino que es un llamado a recoger el desafío, ¿cómo elaboramos un lenguaje que mantenga vivo el sentido comunitario a pesar de que el espacio ya no es compartido? Creo que es fundamental hacerlo porque para mí el artista es un trabajador del conocimiento, no un productor de cosas, entonces me preocupa mucho como se afectan los procesos cognoscitivos en términos de operaciones comunitarias. No es algo que no se enseña en las escuelas de arte no es algo que los artistas discutan mucho, pero es algo que como ciudadanos responsables, que se maneja en los aspectos visuales, tenemos que plantearnos esos problemas y ver cómo los solucionamos. Es un problema rico, no es un problema que limite, es un problema que nos lleva al campo de lo desconocido en una forma mucho más violenta, digamos, que la especulación placentera del sillón en casa. En cierto modo, es cómo mantenemos viva la cultura ciudadana en un momento en que más de la mitad de los mecanismos no están disponibles. Vamos a volver a la normalidad, de eso no tengo dudas, en algún momento, nos van a perforar con agujas al punto que seamos inmunes e inmortales. Pero esto es una venganza de la naturaleza, bien merecida, un castigo, y las mutaciones y las variantes van a obligar que esto al menos sea cíclico y que si hay una normalidad será perforada, una normalidad periódica, normalidad inestable, que nos tiene que mantener constantemente en aviso, y eso requiere otro tipo de arte.

PM: Las restricciones de la pandemia han activado el cuestionamiento del rol y funcionamiento de las instituciones educativas y culturales como los museos. ¿Qué opinas al respecto?

El museo se tiene que reconsiderar totalmente y empezar a funcionar afuera, es decir, adentro de las casas. Y a lo mejor no funcionar adentro. Y la solución no es ostentar la colección sobre la pantalla del ordenador personal. La misión es cómo hace el museo para activar los mecanismos creativos de la gente que normalmente no crea. Sabiendo que la contemplación ya no funciona. El gran negocio era la contemplación y dejó de funcionar, al menos no en forma permanente.

En el Museo de Arte de Nueva York, lo primero que hicieron frente a la crisis económica fue echar a todos los educadores, con la teoría que si no tenemos gente a la que mostrar, si no tenemos gente que pueda ver lo que mostramos, no hacen faltan educadores. Es de locos, es al revés. Dado que no tenemos posibilidad de mostrar, cómo educamos a la gente. Se necesitan más educadores y no menos.

PM: ¿Conoces la iniciativa del Museo Nacional Reina Sofía, *Museo Situado*, que ha planteado una conexión comunitaria y social con el barrio de Lavapiés?

Conozco este proyecto, María Acaso, con quien somos amigos desde hace tiempo, armó una antología de ensayos¹ y el mío trataba justamente de cómo el museo está armado en base a la teoría de la sala de espera. Las cosas pasan adentro y la gente, accede. En lugar de sentir que el edificio no es una caja fuerte, lo es por necesidades negativas y no positivas. El museo tiene que salir y entrar, o sea que las paredes son osmóticas, son membranas que no tienen una dirección, sino que tienen dos y salir afuera. Eso fue antes del proyecto de Lavapiés y me siento muy contento. Y no es por el ensayo, es una coincidencia.

El problema del arte como práctica social es que puede caer en un mejoramiento del servicio social, que está bien y es necesario porque el servicio social tampoco funciona tan genialmente, pero olvidarse que el arte en realidad es un mecanismo de conocimiento para trabajar con lo que no sabes, no es para confirmar lo que ya sabes, que es lo que el museo ya hace, sino para abrir puertas a lo desconocido a la ignorancia, hacia ese campo infinito en donde en cierto modo somos libres, en lo que conocemos todo ya tiene nombre dado por otro, en lo que no conocemos podemos dar nombres que todavía no fueron dados o de cambiarlos. Ese proceso a mí me parece la función del museo en términos de conocimiento y ese factor, no está incorporado en la práctica social y me parece que es lo que le falta. Este es el momento fenomenal para pensar en todas estas cosas y discutir las. El virus es un gran profesor.

PM: En este contexto, ¿cuál es la función de la imagen? ¿Cómo interactúa con el espectador?

¹ El libro al que se hace referencia es “El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace). Reflexiones a partir de una conversación de Luis Camnitzer y María Acaso” De Andrea De Pascual y David Lanau.

Son preguntas que me hago cada día, con o sin virus, cuál es la función de la imagen. Mal que bien, el artista tradicional está trabajando para la posteridad, signifique lo que signifique y el símbolo dentro de nuestro trabajo es entrar al museo, preferiblemente en la colección permanente y no en la muestra efímera. Estamos trabajando para el pasado del futuro, y eso es una actividad muy reaccionaria, no estamos preparando para preparar el futuro, para que evolucione el futuro. Estamos en un proceso dinámico de estabilizarlo a nuestro favor, aunque nosotros estemos muertos, es una cosa obscurantista, supersticiosa, extraña, que yo no lo entiendo bien, a pesar de que yo tampoco fui inocente. Una vez planteado así, tu obra puede ir en dos direcciones, una es la tradicional que es la icónica, la tenía el museo colgada, respetada, subiendo de precio en lo posible, que es para ser contemplada, que deja al espectador afuera. No puedes entrar al ícono, el ícono puede entrar en ti y darte vocaciones, pero en cierto modo es como una lámpara que emite y no permite entrada, es cerrada, es una cápsula. Esa es la producción normal artística.

La otra dirección, es crear estímulos, a lo mejor sin perder la iconicidad, pero asegurarse de que abra puertas, la obra en lugar de ser una cápsula, haga un diálogo con el espectador que produzca algo y ahí hay dos posibilidades, que produzca la admiración del autor, que es lo tradicional, o que libere al que mire la obra para empezar a hacer su propia actividad creativa. Es ahí donde arte y pedagogía confluyen. Me parece fundamental es este momento ir por ese lado, hacer obras de arte que activen al espectador, lo liberen de ser espectador para convertirse en creador. Esa es la misión urgente de lo que yo llamo los trabajadores del conocimiento. Es también la responsabilidad ecológica, ya tenemos suficiente cantidad de cosas no hace falta fabricar más cosas y cargar el clima mundial. Una vez que haces una obra de arte es inmortal, no la puedes destruir.

PM: Existen imágenes impactantes sobre lo que sería la micronarrativa de la pandemia, que rompen con esa visión global y entra en las diferentes esferas del dolor a través de una empatía crítica, que nos conecta con la realidad de la pandemia, del cuerpo, del dolor. Sé que el tema de la ética en el arte es algo que te interesa y preocupa. En este sentido, ¿crees que es importante y que *se debe* representar la pandemia desde este punto de vista más humano, desde la corporalidad, los afectos, la otredad?

Se trata de cómo administrar la información, una taza de café o una tumba pueden señalar en una dirección o en otra y funcionar. Una imagen que me impactó muchísimo, justamente no fue íntima, fue la de unas tumbas excavadas en Brasil, no sé si conoces la imagen son agujeros de tierra, una al lado de la otra, interminables. Esa imagen, para mí, es mucho más fuerte que una tumba común, un gran foso donde tiran los cadáveres que es la imagen que había de los campos de concentración nazi, un sistema más eficiente, más frío, más aterrador porque la dignidad individual no existía mientras que en el ejemplo brasileño sí. Pero, a nivel de micronarrativa incluso, podría decir que la fosa común es más potente que la acumulación de fosas individuales. Sin embargo, en esa imagen de casi un *pattern*, casi estéticamente aceptable como configuración geométrica, se rescataba la amenaza de que tú puedes ser uno de los que llenan el agujero, mientras que en la fosa común esa emoción no es tan efectiva lo

es más a nivel racional, si te pones a pensar, yo podría ser uno de esos. En mi caso, además, mis abuelos fueron unos de esos. Pero en Brasil, es como este agujero está esperándote a ti, es esa la parte que impacta en esa imagen. El anonimato está en la repetición, pero el llamado sigue siendo por tu nombre, o sea, uno de esos agujeros tiene tu etiqueta. Esa sutileza, que ni se me había ocurrido hasta hablar contigo ahora, es lo que hace que una imagen sea más revolucionadora que otra, y no es la parte discursiva no es la parte explicable.

PM: En varias de tus obras trabajas con una relación estrecha entre el texto y la imagen para desafiar al espectador a pensar sobre ciertos temas. ¿Crees que hay imágenes que para profundizar sobre su sentido o sinsentido necesitan de la palabra?

Yo no trabajo con texto agregado a la imagen por transgresión digamos, para mí es una separación artificial. Yo no diferencio entre imagen y texto, es casi una clasificación artesanal no de conocimiento. Cuando comencé a trabajar con texto en los años 60' no fue una decisión estética, sino que fue una rebelión. ¿Por qué la imagen es un campo cerrado y el texto es otro campo cerrado? ¿Por qué aprendes a escribir creativamente en un departamento universitario totalmente distinto y ajeno al dedicado al de crear en términos de imágenes? Para mí o creas o no creas. Si estamos en términos de creación, todo vale. Si a lo mejor una fotografía que emite un olor, es más precisa que una fotografía sin olor con texto o sin texto, de lo que se trata es que propósito tienes al presentar una obra, al perder el pudor y decidir que lo que estás haciendo vale la pena ser percibido por otra persona. Y cómo administras este acto de quiebre del pudor de una forma responsable que permita que otra persona diga está bien ver esto. Yo muchas veces comparo hacer arte con el *striptease* y si te metes a hacer *striptease* mejor que valga la pena, porque si no es patético. Hay muchos *striptease* por ahí que mejor serían que no se hicieran (risas). Para mí, el uso del lenguaje es redondear la obra, afina la comunicación o la imagen afina la comunicación del texto. No importa, al final lo que uno busca, cierta clase de arte, no es hacer una poesía, sino el formalizar lo poético, si piensas en términos de formalizar lo poético, todo vale, puede ser un gesto, puede ser una sonrisa, puede ser un acto, puede ser una imagen, puede ser un texto, puede ser una combinación de todo, depende de donde lo precisas, donde lo ubicas para que funcione. Entonces creo que está mal puesta la disyuntiva, no es culpa tuya, es culpa de la fragmentación implícita en cómo analizamos la cultura y cómo analizamos el conocimiento. Y no creo en eso, no creo en la artesanía, en la fragmentación del conocimiento ni en la disciplina, son útiles para la eficiencia, pero la eficiencia no debe matar las otras ramas que llevan al conocimiento.

PM: En tu serie “Uruguayan Torture” (1983-84), pones en práctica esta compenetración de la imagen con el texto de una manera tan profunda y conmovedora que es imposible percibirlos como elementos por separado...

Te voy a contar cómo evolucionó eso, porque durante mucho tiempo quise hacer algo sobre la tortura como ciudadano indignado y uruguayo y no le encontraba manija al proyecto. No quería hacer algo panfletario, algo autocontenido en términos de narrativa. Sin embargo, mi primer paso fue ver si podría conseguir documentación, un poco ilusorio, porque obviamente no hay mucha documentación sobre el acto de tortura. Fui a *Amnesty International*, a

averiguar que había en los archivos de ellos, no había nada. El paso siguiente fue ver que la tortura no es un acto anecdótico, sino que es un estado mental que está presente en todo y bueno voy a usar cosas de casa, cosas domésticas, mi cuerpo, no la narrativa dentro cuerpo y traer la tortura a una presencia más inmediata, no la documental o la explicativa. El paso siguiente que quizás fue el más importante, fue coherente con esto que acabo de decir, fue decir, voy a usar imágenes primariamente anodinas con textos primariamente anodinos y juntarlos en una forma que el terror suceda en el espacio que se encuentra entre el texto y la imagen, que generalmente es un espacio vacío e ignorado. Especulando que es ese espacio el que iba a generar el terror en el espectador. Con esa base articulé la serie que tiene un orden específico, no se puede separar ni colgar separadamente, porque tienen un ritmo, hay imágenes que son puentes e imágenes que son acentos, con la intención no de decir qué genial la obra, sino que esto no puede repetirse.

PM: Antes hablábamos del tema de la representación de la domesticidad que trajo la pandemia, en esta serie trabajas con imágenes y frases domésticas, pero les otorgas un sentido totalmente diferente y nos permites entrar en el entramado espacio temporal de la tortura y de la angustia del personaje...

Elegí el fotograbado y no la fotografía porque justamente esta mediación artística daba algo de orfebrería, algo de caramelo digamos, que engatusaba al espectador para entrar al asunto. Todo ese proyecto fue para el público de Estados Unidos, por eso está en inglés, no fue en español porque el público conoce la tortura y no hacía falta. Pero el público de Estados Unidos no tenía idea ni de su propia culpabilidad en todo esto tenía que infiltrar los mecanismos de conocimiento.

PM: Como artista, educador y teórico, ¿desde qué punto de vista te interesaría abordar el tema de la pandemia y qué lenguajes crees más apropiados para representar mejor su complejidad?

Hay temas que son demasiado grandes para mí que no toco porque no sé cómo tocarlos. Con esos temas muchas veces tienes el peligro de usarlo como un vehículo a tu favor en lugar de colaborar con la misión real que es revelar y cosas. Ese fue un asunto que me llevo a esperar mucho respecto a la serie de la tortura. Yo sabía de la tortura del Uruguay desde antes de la Dictadura. Desde la predictadura a mediados y fines de los 60' era un problema álgido, la policía en Uruguay tenía especialistas norteamericanos en las oficinas entrenando y en las Academias de las Américas también entrenaban. No era un problema que yo en los años 80 descubrí, no sabía cómo tocarlo, era un tema que me superaba y no quería ni entrar en una moda ni utilizarlo a mi favor, tenía que encontrar una manera en que yo estuviera sometido a favor del tema. El holocausto es típicamente un tema nunca me animé a tocar, además obras que ví al respecto, a mí me parecen que son un fracaso. La pandemia me parece otro tema que me queda grande, no es que no sea interesante, sino que me revela mis limitaciones, en esta situación prefiero dedicarme a los temas que estuvimos hablando sobre cómo conocer, cómo percibir, no caer en la tentación de volver al siglo XIX artístico, mantener viva la idea de que

el arte trata el conocimiento y no la mera producción de objetos bonitos o contemplativos o satisfactorios, sino que estamos en otra cosa.

PM: ¿Hay alguna imagen, fotografía o proyecto artístico de este período que te haya llamado la atención?

El ballet que mencioné de la ópera de París a mí me pareció muy impresionante y efectivo, al mismo tiempo abre y cierra puertas. Lo que me interesa es que no cierre puertas por eso para mí queda como un ejemplo aislado, hay muchos ejemplos que siguieron este formato y me parecieron como tristes porque no agregaban. Esa obra en sí misma cerró las posibilidades, pero era notable.

PM: Para terminar, cuéntenos cuáles son tus “proyectos confinados” o proyecciones postpandémicas.

Un proyecto en el que me metí fue llamar por *Facebook* a artistas que hagan proyectos sobre monumentos al héroe desconocido¹. Remover la idea del heroísmo del masculino militar, del soldado desconocido y llevarlo a los verdaderos héroes que se están manifestando hoy, de una manera mucho más visible que en el pasado. Entonces tienes una enfermera, el me trae la comida del supermercado, gente que se expone a la pandemia para salvarte. Esa fue el punto de partida, que es banal en el sentido de que no es muy original, pero, al abrir el campo también abrí dos cosas, pienso, para los cuarenta y ocho artistas que participaron, que fueron, el hacer monumentos absurdos, manejar la imaginación fuera de la casa, diseñar un espacio público de una forma imaginaria e irreal y el rescatar ideas que se perderían de otra forma. Una colección de obras que en su mayoría no representan al idioma normal del artista, sino que los artistas se salieron de su cáscara, empezaron a viajar, en otra forma que no la normal que consideramos un viaje. Eso me pareció interesante, no era previsible, salió de un punto de partida que luego se perdió y llegó a otra meta que me pareció igualmente interesante.

Es un proyecto que no se me hubiera ocurrido en otro momento, en el que mantuve lazos con otros creadores fuera de mi ámbito geográfico y fue como crear otra comunidad, estoy muy contento con eso. Otro proyecto que vamos a iniciar con un grupo colectivo es hacer un llamado a hacer altares del deseo. No sé bien cómo va a ser el llamado, pero la idea me interesa porque el altar del deseo que vas a generar lo vas a generar domésticamente en el espacio en el que estás confinado, si es que lo estás, pero estás creando un espacio en realidad que se sale del espacio íntimo, a la religión, a la superstición, el deseo, a algo que quieres que suceda pero que por lo tanto está fuera del espacio físico en el que estás encerrado. Es casi, que pasa si estás en una cárcel en una celda y quieres escaparte, construir algo que te permita abrir esa puerta de escape. El altar del deseo tiene esa función. Vuelve a ser otro mecanismo generado por la situación de pandemia que no se nos hubiera ocurrido de otra forma. Hay cosas que están surgiendo de otra situación que no surgirían de otra, que van a usar la fotografía o la

¹ Para ver la exposición en línea:

<https://www.flickr.com/photos/186501806@N04/albums/72157718149713561>

manipulación para transmitirse, porque van a ir al espacio de las redes sociales y por lo tanto va a ser una imagen transmitida virtualmente y a eso lo llamas una imagen fotográfica, pero el hecho que sea una fotografía es al final la forma de representar algo que surgió de otro lado, no es que puedo hacer con la fotografía ahora que estoy confinado, porque eso limitaría tu conocimiento, porque es un punto de partida artesanal.

PM: Un placer y muchas gracias por esta entrevista Luis.