

Museo Barda del Desierto, una arquitectura de la experiencia: conversación con Luis Camnitzer

Museo Barda del Desierto, an architecture of experience: conversation with Luis Camnitzer



María Eugenia Cordero

Museo Barda del Desierto
Contralmirante Cordero, Argentina

bardadeldesierto@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-5794-8588>



Andrea Beltramo

Museo Barda del Desierto
Universitat de les Illes Balears, España

beltramoandrea@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-3397-6069>

Recibido: 01/03/2024 - Aceptado: 31/07/2024



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n10.2024.46348>



<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/6ksl7akgk>

Resumen

El Museo Barda del Desierto [mBDD] se extiende en un territorio de setenta hectáreas, en el municipio de Contralmirante Cordero, en la provincia de Río Negro, norpatagonia argentina. Es una plataforma independiente de producción, formación y divulgación que promueve la investigación transdisciplinaria y pone en valor las diferentes metodologías de las ciencias, la arquitectura y las artes. Su perspectiva, en calidad de ecomuseo, está vin-



culada con la geografía cultural y su relación con los interrogantes sociales, comunitarios, ambientales y territoriales de la región. El mBDD busca provocar y fomentar la democratización y divulgación de proyectos culturales contemporáneos, sostenibles y arte-educativos.

En el marco de la incorporación de la obra “El museo es una escuela” al acervo del mBDD, durante el período 2023-2025, cedida en préstamo por voluntad del artista Luis Camnitzer y la galería Alexander Gray Associates de Nueva York, lo que sigue es una conversación con el autor que se inició con los siguientes interrogantes: ¿qué desafíos enfrentan hoy los museos y el arte?, ¿cómo se alcanza la sensibilidad colectiva?, ¿qué importa señalar desde la práctica artística?, ¿puede la escuela desbordar los límites de la enseñanza?, ¿cómo habitamos la dimensión del delirio y la fantasía?

Abstract

The BarDA Museum of the Desert [mBDD] extends over a territory of seventy hectares, in the municipality of Contralmirante Cordero, in the province of Río Negro, northern Patagonia, Argentina. It is an independent platform for production, training and dissemination, which promotes trans-disciplinary research and highlights the different methodologies of science, architecture and arts. Its perspective, as an eco-museum, is linked to cultural geography and its relationship with the social, community, environmental and territorial questions of the region. The mBDD seeks to provoke and promote the democratization and dissemination of contemporary, sustainable and art-educational cultural projects.

Within the framework of the incorporation of the work “The museum is a school” to the mBDD collection, during the period 2023-2025, loaned by Luis Camnitzer’s will and the Alexander Gray Associates gallery, New York, what follows is a conversation with the artist which began in the meeting of several questions at the same time: what challenges do museums face today? What about art? How do museums reach the collective sensitivity? What is important to point out from artistic practice? Can school exceed the limits of teaching? How do we inhabit the dimension of delirium and fantasy?

Palabras clave

territorio, experiencia, museos, residencia artística, arte, educación

Key words

experience, territory, museum, artistic residency, art, education

El Museo Barda del Desierto (mBDD) se extiende en un territorio de setenta hectáreas, en el municipio de Contralmirante Cordero, al norte de la provincia de Río Negro, norpatagonia argentina. Su recorrido comenzó en 2014 como residencia artística internacional en la Escuela Primaria N° 135 del mismo municipio. Los y las artistas en residencia vivían y trabajaban dentro de la escuela; cada aula se convirtió en dormitorio y taller de trabajo. Durante el tiempo de convivencia se desarrolló una amplia agenda de actividades arte-educativas, charlas, talleres y estudios abiertos, propuesta por los y las residentes, y la comunidad de la región. Esto provocó un flujo de intercambio de conocimientos que quedaron traducidos y atravesados en las obras, facilitando un acercamiento más transparente a las prácticas artísticas contemporáneas. Así, ponemos en valor la importancia del desplazamiento y la dislocación de procesos de intercambio como contenido material y sensible en relación con otras pedagogías.

Por otro lado, la ocupación de la escuela, transformada en un espacio de creación artística y de intercambio con la geografía de la región, provocó una interrupción en el uso común de ese espacio y del cotidiano de la comunidad. De esta manera, la jerarquía de la arquitectura de la escuela como tal se desbordó y pasó a tener otras dimensiones espaciales desde las experiencias compartidas.

En sus seis ediciones, la residencia recibió a más de cincuenta artistas, curadores e investigadores. En 2022, amplió sus objetivos y fue

inaugurado el mBDD. El acervo está compuesto por las obras que realizaron los y las artistas en residencia en las ediciones de 2014 a 2019. El mBDD es una plataforma independiente de producción, formación y divulgación que promueve la investigación transdisciplinaria y pone en valor las diferentes metodologías de las ciencias, la arquitectura y las artes. Su perspectiva, en calidad de ecomuseo, está vinculada con la geografía cultural y su relación con los interrogantes sociales, comunitarios, ambientales y territoriales de la región. El mBDD busca provocar y fomentar la democratización y divulgación de proyectos culturales contemporáneos, sostenibles y arte-educativos.

El museo propone tres circuitos desde los cuales vincularse física y afectivamente a la estepa. Se accede a las piezas artísticas a través de placas instaladas con las coordenadas geográficas de latitud-longitud del emplazamiento original de las obras. Las placas contienen la referencia de autoría, sinopsis y ficha técnica, junto a un código QR que permite acceder al registro sonoro, audiovisual y/o fotográfico de cada pieza.

Una de las áreas de intervención del mBDD es a través de sus programas arte-educativos. El contexto de aplicación de estos nos permite observar los cambios históricos, territoriales y paisajísticos de la región que se dieron a partir de la construcción del canal de riego (siglo XX) que, a su vez, favoreció la emergencia del valle y la industria frutícola. Allí se concentra la mayor parte de la población y, en cambio, quedan en zonas más periféricas pequeños pueblos rurales

en vías de extinción. Interrogar el concepto de *desierto* es nombrar, por un lado, la conceptualización que legitimó intervenciones territoriales y narrativas políticas, simbólicas y poéticas que alimentaron la desvalorización de esa geografía y sus habitantes. Por otro, reconocer que la persistente desestimación afectiva e identitaria sobre la estepa permitió que otros agentes de poder promuevan la explotación petrolera, de agroquímicos y basurales a cielo abierto; prácticas que van a contrapelo de una cultura de cuidado y protección socioambiental del territorio.

De los programas de mBDD, en este trabajo vamos a mencionar tres: PIF (Prácticas de Intercambio y Formación); Circuito lúdico infantojuvenil LAT/LONG (Latitud/Longitud) y Visita guiada “El museo es una escuela”.

El encuentro PIF, dirigido a docentes de la región, es un espacio de intercambio entre aprendizajes y procesos creativos para reflexionar sobre determinados modos de pensar, maneras de ver y hacer arte hoy, acercándolos al universo de las prácticas artísticas contemporáneas situadas. El Circuito LAT/LONG es un dispositivo que funciona como un juego y una herramienta didáctica que contiene imágenes y textos que ofrecen ejercicios prácticos. Es una manera de abordar de forma pedagógica los ejes y las obras desarrollados por los y las artistas de Barda del Desierto que, actualmente, se encuentran en el circuito del museo. Esta herramienta permite contribuir de forma lúdica a nuevas narrativas afectivas del territorio y el medio ambiente.

Visita Guiada es una invitación para adentrarnos al museo y poner el cuerpo en acción a través de una señalética que incluye preguntas y ejercicios inspirados en la conversación con Luis Camnitzer y relacionados con su obra “El museo es una escuela”, incorporada al acervo del museo en 2023 y cedida en préstamo por voluntad del autor y la galería Alexander Gray Associates de Nueva York 2025. La obra está constituida por una intervención en el paisaje desarrollada en realidad aumentada con la consigna: “El museo es una escuela: el artista aprende a comunicarse, el público aprende a hacer conexiones”, a la que se accede escaneando el código QR con el teléfono celular. El recorrido de la visita permite crear e imaginar diferentes perspectivas para recorrer un museo, su contexto, la relación con las obras y el espacio que las contiene.

Luis Camnitzer (Lübeck, Alemania, 1937) es un artista uruguayo de origen alemán y una de las figuras clave del arte conceptual latinoamericano que ha desarrollado una prolífica obra centrada en la capacidad transformadora del arte. Curioso, amable y generoso con nuestro proyecto; lo que sigue es una conversación que se realizó en el marco de la incorporación de su obra al mBDD. ¿Qué desafíos enfrentan hoy los museos?, ¿cómo se alcanza la sensibilidad colectiva?, ¿qué cosa importa señalar desde la práctica artística?, ¿puede la escuela desbordar los límites de la enseñanza?, ¿cómo habitamos la dimensión del delirio y la fantasía?

BDD: En nuestro caso, tenemos diferentes desafíos e interrogantes. Explicar por qué una consigna es una obra de arte, por qué un museo no tiene paredes y por qué un territorio a cielo abierto no tiene esculturas, ni cuadros, ni nada que se parezca a una obra de arte tal y como las conocemos, sino que tiene placas con un dibujo, como son los QR, para ir hacia otro lugar, para ver un registro o una obra filmada. Para esta conversación, queremos empezar por ahí. Por acercarnos a un territorio de conflicto, que tiene que ver con las características de este proyecto, un museo sin paredes y un desierto que no es desierto.

LC: ¿Por qué no es desierto?

BDD: Porque lo que estamos problematizando es el concepto de desierto construido desde la narrativa nacionalista argentina que, para extender las fronteras –materiales y simbólicas– legitimó una enorme violencia sobre los pueblos indígenas en Patagonia desde hace más de un siglo hasta nuestros días. En este caso, decir desierto no refiere a una descripción geográfica, sino a una experiencia geopolítica en la que construir un desierto fue construir un vacío sobre una estepa rica en biodiversidad y cultura. La pregunta tiene que ver con eso, con cómo imagina este diálogo de su obra con un espacio así, un paisaje no urbano donde no hay fachada para intervenir, sino que la acción es sobre el paisaje.

LC: Esa diferencia no me interesa tanto, la verdad. Básicamente, cada vez más extremado, creo que el arte es método de conocimiento y no un método de producción. Entonces, como instru-

mento cognitivo, a veces utiliza materiales, pero no necesariamente. De lo que se trata es de crear detonantes que generen o desencadenen procesos en el público, en el espectador. Pasarlos de consumidor a actor. Eso, para mí, es lo que importa del arte; lo otro está relacionado con la ostentación del que tiene el objeto. Un museo tradicional es una institución ostentativa, una institución escaparate que tiende a mostrar lo que la élite adquirió y lo que define su poder. Eso, como origen, es la expoliación y la explotación y, también, la creación del gusto. Lo que va a permitir que el gusto funcione como una dinámica cultural que impone un canon: esto está bien, esto no; esto es bueno, esto otro es *kitsch*. Y esa diferencia de clasificación es impuesta y no elaborada. Por lo tanto, a mí me interesa menos lo que pasa en el museo que lo que pasa en la escuela.

BDD: ¿En qué sentido?

LC: En la escuela todo está armado sobre la base de la cuantificación lógica y, básicamente, lo que ahora está explotando con la educación STEM,¹ aplicada a la ciencia, la tecnología, las matemáticas, o sea, diseñada hacia la aplicación práctica y no hacia la especulación y el fomento de la imaginación. Entonces, eso es lo que el arte tiene que recuperar. Y hacerlo en un recinto cerrado, designado como artístico, me parece que no es suficiente; peor todavía, porque las instituciones en ese rubro no asumen la responsabilidad educativa como deberían. Pero va a

1 El término STEM es el acrónimo de los términos en inglés Science, Technology, Engineering and Mathematics (Ciencia, Tecnología, Ingeniería y Matemáticas).

llegar un momento en el que, si las escuelas no cumplen con su deber de estimular la imaginación, además de la lógica, o sea, de estimular el encanto de lo imposible para percibir lo posible... ¿Por qué hay una diferencia entre ellos?, ¿quien controla esa diferencia? Ahí hay un acto político. En algún momento, los museos van a tener que rediseñarse para cubrir ese vacío y dejar de concentrarse en la muestra de objetos, designados como buenos, a los que hay que idolatrar. Y, en cambio, preocuparse por cómo desarrollar la imaginación, cómo mantener la fantasía en el ciudadano medio, para permitir que este sujeto genere cultura artística, buena o mala, pero por lo menos artística. Dentro de ese campo siempre habrá gente mejor o peor, pero es lo mismo que pasa con la lectoescritura: quien aprende a escribir, no necesariamente quiere ganar un Premio Nobel de Literatura, en general, ni piensa en eso. En arte, lo mismo. Las decisiones que llamamos *artísticas* son decisiones naturales que van a organizar el universo de una forma más compleja que ver, si pasa esto, entonces pasa esto otro. Es una reducción, un universo más complejo. De cierto modo la teoría cuántica y el uso de la indeterminación de la ciencia ya está aproximándose a eso, pero son campos que, en realidad, vienen del arte y que, sin darse cuenta, el científico los estaba usando.

BDD: En muchas ocasiones usted vincula la imaginación y el arte como dos herramientas, como formas de pararse en un portal hacia lo que hay que conocer, lo que puede ser conocido, pero con un matiz hacia lo que es absolutamente des-

conocido. Una cosa es lo que podemos conocer y otra muy diferente lo que se nos escapa en tanto desconocido. ¿Quién controla ese límite?, ¿cómo se mueve el arte en tanto práctica y lenguaje en esa frontera, en ese matiz frente a lo que se puede o no conocer?

LC: O respetar lo que no se conoce. Entonces, hablemos de misterio, ¿no?, que es la palabra casi prohibida. El misterio, en general, está dejado de lado, delega el poder de la administración a una divinidad y sus burocracias, pero no se lo enfrenta y, si eso ocurre, es con miedo. En este sentido, el arte es un instrumento secular para aproximarse al misterio. La ciencia, cuando se encuentra con el misterio trata de develarlo y borrarlo. En arte pasa algo muy extraño que es que las obras que se mantienen a lo largo de la historia no son develables, sino que mantienen esa zona de desconcierto, una zona no concertable, cierta inquietud. Que no es belleza, porque la belleza es una forma de ordenar las cosas. Entonces, algo que se escapa, algo que no es tangible ni explicable porque, en el momento en que lo explicás, el globo se rompe. Lo que el artista trata de lograr es aproximarse a esa zona y respetarla. Y ahí es donde el pensamiento artístico se desvía del pensamiento científico. Hay casi una actitud de ecología del conocimiento, en mantener un cierto equilibrio entre lo que se conoce y lo que no se conoce. Y entender que lo conocido es parte del pasado, siempre, y lo desconocido es parte del futuro. ¿Cómo enfrentamos al futuro?, ¿con qué medios? Unos tratan de predecirlo y

otros tratan de mantener el equilibrio para no arruinarlo. Y ahí es donde estamos con el arte.

BDD: Interesante. En nuestro caso, tenemos un objetivo que es muy utópico y que no podemos controlar. Queremos provocarlo, y tiene que ver con dar valor o revalorizar el aspecto afectivo, una necesidad emocional de construir amor por un territorio que, justamente, se escapa de lo ordenable en términos de belleza. Lo bello, en Patagonia, está asociado al paisaje de lagos, valles, montañas, glaciares y su explotación turística. Sin embargo, la estepa, con su aridez, con su dificultad para recorrerla, dificultades que son físicas y simbólicas, está ligada a la idea de *desierto*, lo feo y lo inhóspito. Frente a esto, nuestro proyecto se propone conseguir una revalorización afectiva del paisaje de la estepa y, vinculado a lo que usted está diciendo, nos interpela a pensar que este objetivo tiene que ver con el misterio y el pudor, y quizás por eso lo hacemos desde el arte.

LC: ¡Sí, claro! Además, yo soy, o vengo, de la tradición racionalista y tengo que luchar contra eso. Desde hace muchos años, décadas, todo hay que recorrerlo en términos de problema y solución, y el arte conceptual es un heredero de eso, de la ilustración del siglo XVIII. Pienso que el conceptualismo latinoamericano, justamente, trataba de romper con ese dogma y por eso entró en la política, entre otros factores, y no se respetó el protocolo de la desmaterialización *a priori*. Pero es algo que nunca fue explicitado, realmente, en forma teórica, y a mí me parece importante tomar conciencia de ese proceso. Ahora, a mí me interesa la flora desértica porque hay una

lucha por la supervivencia que es muy dramática. ¿Cómo sobrevive el cactus?, ¿o la plantita que ves entre las piedras? En realidad, es mucho más impactante que el gran bosque. Y por ahí, lo que llamás *afectividad* entra. El gran bosque es construido como espectáculo postal y la plantita que emerge de las piedras es ignorada y uno la pisa. Ese cambio de parámetros es importante y me parece que ahí el arte es fundamental como instrumento, para rescatar eso.

BDD: Cuando empezamos a imaginar este proyecto de museo estábamos en el confinamiento por la pandemia de COVID-19 –parte del equipo en Brasil, otra parte en Argentina– y fue importante la dimensión del delirio, del absurdo y lo imposible, por la incertidumbre que vivíamos en aquellos días. Luego fuimos profundizando en la importancia de volver al lugar, caminar el paisaje donde las obras funcionan como una convocatoria, más que cosas a mirar. Por eso nunca lo hicimos virtual, porque buscamos acentuar, desde la restricción, la necesidad de recorrer las bardas. Por eso la importancia de que cada persona que se acerque al museo se geolocalice y acceda a la propuesta de los tres circuitos, en casi setenta hectáreas, para organizar su visita. Es como dar el presente. Estar ahí es parte constitutiva de nuestro proyecto y es un gesto de aquello que llamamos *escuela*, como experiencia de poner el cuerpo en acción. Esto nos trajo algunas críticas, porque hay cierta expectativa con el libre acceso virtual a las cosas o con que casi todo sea contenido para redes, pero nosotras tenemos una intuición, creemos que algo de esa afectividad

se pone en movimiento si atraviesa al cuerpo en el lugar.

LC: ¡Sí! Mirá, a mí me encanta el proyecto porque, por un lado, suena reductivista, o sea, está desmaterializando todo, pero, al mismo tiempo, lo que está haciendo es cambiar de dimensión y rematerializar a otro nivel que es mucho más complejo que la desmaterialización pura. Hay una experiencia física, pero que es una experiencia perdida o no totalmente adquirida, que cambia los términos de la percepción, pero usa la percepción. No usa solamente la imaginación o la creación del momento. Me parece mucho más complejo, el proyecto, de lo que a primera vista se ve.

BDD: Escuchando lo que dice, pienso en una situación que sucede muy cerca de los circuitos del museo. Resulta que hay un basural a cielo abierto bajo la responsabilidad de las instituciones y los organismos locales y, sabiendo esto, vuelvo a traer lo que comentamos antes en esta conversación acerca de las prácticas artísticas o el arte como un instrumento de acceso a lo que se puede conocer y nuestro deseo de darle un valor afectivo al territorio a través del arte. En ese sentido, lo que se desecha, lo que de alguna forma olvidamos, o sometemos a procesos de olvido, lo que supone la basura, lo que no importa. ¿Eso puede reclamar volver a ser conocido?, ¿hay alguna forma de acceder una vez más a aquello, como un retorno a eso que ya no es más que basura, misterio o asombro?, ¿se puede recomponer un vínculo con algo que se conoció y que se desechó?

LC: Lo que pasa es que todavía estamos en la cultura de lo nuevo. Un plato se rompe y se tira, incluso si se llega a pegar y a rearmar, pasa a un segundo plano, no es un plato que se presenta a las visitas. Un coche, desde el momento que sale del salón de exposición, pierde un ciento por ciento de su valor. Aunque no tenga uso. Hay toda una estructura sobre lo nuevo en lugar de entender el uso de su historia. Que las arrugas de la cara, por ejemplo, que llamamos vejez, en realidad son el mapa de una vida que cuenta qué fue lo que pasó. Luego quizás no sabemos decodificarlo correctamente, pero se trata de eso. Yo siempre cuento que mis hijos, que están en Estados Unidos, cuando eran chicos y compraban historietas, cómics, siempre compraban dos ejemplares, uno para leer y otro para guardar, que no se podía tocar porque arruinaba lo nuevo. Y en el coleccionismo de arte es lo mismo. Hay una enajenación del objeto que se traduce en qué es basura y qué no, qué es descartable y qué no, qué es antigüedad y qué es cosa usada. ¿Cuál es la fecha en que algo usado se convierte en una antigüedad y gana otro tipo de valor económico? Es muy raro todo eso, es muy misterioso, hasta oscurantista en cierto modo. Desde luego, el reciclaje es fundamental si queremos sobrevivir, pero lo que estás planteando no es reciclaje, sino un respeto por el cadáver. Cuestiona cómo se define un cadáver, cuándo es un cadáver. Es un problema ético médico también. ¿Cuándo terminó de vivir ese cuerpo?, ¿cuándo fue?, ¿cuándo es ese momento?

BDD: Y ahí aparece algo sobre lo que usted ha reflexionado: la cuestión de la posteridad, como un artificio, ¿cuándo sucede? Especialmente en la museística, ¿cómo sucede la acumulación de posteridades y por qué se traduce en la acumulación de objetos que tendrán un valor asignado? Fabricamos un tiempo, incluso este tiempo, y consensuamos que existe.

LC: Exacto, el museo tradicional se basa en eso. La posteridad del artista está en la pared del museo.

BDD: El museo en su dimensión productiva, en la producción de temporalidades. No necesariamente ligadas a las obras que contiene, sino a las memorias que narra.

LC: Y con el estatus...

BDD: ¡Exacto! Y así recibimos sus legados, jerarquizados. Algo importa porque viene legitimado por el museo; hay otras cosas que quedan fuera o entran más tarde en el circuito de legitimación. ¿Cómo estar en esos espacios ocupándolos, interviniéndolos?

LC: También es una cooptación. Todo arte anti-museo, de cierta calidad, termina dentro del museo.

BDD: ¿Cómo capturar, por ejemplo, *Masacre de Puerto Montt*,² en el intercambio con el

museo?, ¿cómo subvertir esa relación?, ¿abriendo otras problematizaciones acerca de la memoria? Dimensiones que, a la vez, se escapan del museo, porque son obras que se fugan de esas posteridades, por mucho esfuerzo que el museo ponga. Se trata de una pieza, en este caso, pero hay otras, siempre se están fugando, porque son permeables a su tiempo histórico y a la función de la memoria en acto.

LC: ¡Ojalá! Yo soy más pesimista. En ese caso, ahí soy cínico, es decir, hay casi una doble personalidad; el objeto mío que termina en el museo me da credibilidad para decir cosas que, de otra manera, nadie prestaría atención. Por otro lado, a esta altura, trae dinero, después de décadas de no vender otras obras históricas no vendibles, por decirlo de algún modo. Pero me parece que es un problema del que compra y no un problema mío. Y ahí es donde separo cínicamente lo que pasa. La *Masacre de Puerto Montt* termina congelada. Yo no creo que la gente que la ve tome conciencia de lo que pasó. En cambio, el *Guernica*, por ejemplo, es una obra que, como tal, no sirve para nada; es la atribución simbólica la que está funcionando. La anécdota, pero, a fin de cuentas, el *Guernica* no paró ninguna guerra, no cambió la posición de ninguna persona, que yo sepa. No es que la gente que va a ver la pieza, sale del museo pensando que estaba equivocada. No creo que pase eso. Más bien, lo que sí pasa es

2 El 20 de junio de 1969 Luis Camnitzer (1937) mostró en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile la instalación *Masacre de Puerto Montt* en la que recreaba una matanza que ha permanecido en la memoria colectiva del país, que en ese momento vivía el último periodo del gobierno de Eduardo Frei. El hecho se había producido el 9 de marzo anterior, durante el desalojo de unas noventa familias de la finca Pampa Irigoien en Puerto Montt, y supuso la muerte de nueve campesinos por disparos de los carabineros y la de un bebé por asfixia. Camnitzer abordó el tema del desigual reparto de la propiedad de la

tierra y la represión violenta desde el punto de vista del conceptualismo del grupo New York Graphic Workshop, que integraba desde 1964, junto a la artista Liliana Porter que también expuso en esa muestra. Desde 2012, la pieza forma parte de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de la ciudad de Madrid.

un *selfie* para decir *¡vi el Guernica!*, y punto. Y es el problema del arte político en general. Que declara la posición del artista, pero no llega a cambiar la posición del observador. Cuando expuse la *Masacre...* por primera vez en Chile, la izquierda la rechazó porque no había sangre y, por lo tanto, no estaba la posición política que decía discutirse. La derecha también la rechazó, porque no había adhesión ideológica. Y entre ambas posiciones, la gente que no estaba ni de un lado ni del otro miraba desde la puerta de la sala y decía que todavía no había nada expuesto y se iba. Fue un gran fracaso.

BDD: Me quedo pensando en cómo esto que usted dice participa de cierta tensión que existe hoy en el arte político, el artivismo o el arte como una forma de activismo. En esas fronteras que se encuentran y desbordan entre las preguntas explícitas sobre la justicia, lo social, lo racial, el género, por nombrar algunos ejes, y las prácticas simbólicas del arte en tanto *lenguaje*. Hay cierta forma de abordar los problemas desde lo panfletario, lo enunciativo nomás, dejando en un segundo plano la forma de la expresión plástica o propia de cada disciplina y de su lenguaje. Es decir, estando nosotras muy a favor del panfleto como el resultado de un proceso colectivo –como un manifiesto, también–, encontramos que hay cierta forma de literalidad explícita, sin misterio, que cierra el sentido y el acceso a lo que la obra dice o denuncia y a su potencialidad transformadora, política.

LC: Sí, pero esa es la parte que poco o nada tiene que ver con arte. Es una declaración que,

por lo tanto, se agota en sí misma. La parte del arte es la pregunta por lo que queda después. Incluso políticamente el arte está basado en el ego. Si yo digo, por ejemplo, que estoy en contra de la guerra, lo único que digo es que mi arte está también en contra de la guerra. Eso no ayuda a convencer a otros y, si lo hago, entonces los convengo mal. Porque no hace falta que el otro esté en contra de la guerra porque yo lo estoy, sino que el otro llegue a la conclusión. Pero ahí el arte, bien hecho, es manipulador. Es más efectivo si yo creo condiciones que lleven al espectador a concluir que hay que estar en contra de la guerra sin tener que decirlo. Y es ahí donde el arte, que aparentemente nada tiene que ver con la política, puede ser un instrumento político.

BDD: También de la escuela, en el sentido más clásico, podríamos afirmar lo mismo. Hay una relación entre la escuela como centro educativo y también como espacio de contención social, por ejemplo, frente al hambre, la precariedad de la vida, el desarraigo de un futuro. Entonces, no solo nos enfrentamos al desafío de potenciar la imaginación y esa autonomía que usted siempre señala vinculada a ella, sino también, al de interpretar la realidad más cercana desde posiciones que no sean tan dogmáticas. Que sea posible una apertura a otros sentidos que se fuguen del disciplinamiento ligado a la institución escuela. ¿Cómo subvertir eso?

LC: La tentación siempre es adoctrinar. Y la realidad debiera basarse en crear condiciones para llegar a conclusiones. Pero, ¿qué puedo decir? Hay que cambiar el sistema educativo.

BDD: Y también el sistema del arte.

LC: ¡Sí! Justamente a mí esa parte me interesa cada vez menos. Por ejemplo, yo no haría hoy esa frase, *el museo es una escuela*, porque en realidad está dirigida a un público museístico. Creo que el problema es más grave, porque el problema está en la escuela, no en el museo. El porcentaje de la población afectado por el museo es mínimo, en cambio, el porcentaje afectado por la escuela es casi el total. Es ahí donde hay que trabajar.

BDD: Para desbordar la escuela, en el sentido clásico en cuanto a su alcance social, hacia otras posiciones algo más difusas.

LC: Eso ya es otra cosa: los términos *escuela* y *educación* están en la mentalidad geográfica. Se trata de un lugar preciso, cerrado con paredes, igual que el museo. Basado en la localización precisa y si salís de ahí es otro mundo. Se habla mucho de la educación para toda la vida, pero no hay una instrumentalización que ayude a usarla. Y el COVID-19 demostró eso y, extrañamente, no logró desarrollar los medios que lo corrijan. Los medios ya estaban, en cierto modo, desde una década o más atrás, pero diseñados hacia la cuestión de la adquisición del dinero y no tanto en relación con cómo cambiamos el sistema de educación.

BDD: ¿Cómo le gusta ser nombrado o cómo prefiere, mejor dicho, que se mencione la forma de sus intervenciones?, ¿como las de un artista pedagogo, político, activista, investigador?, ¿o alguna forma indivisible de todo eso junto, entendiendo que son posiciones más que identidades?

LC: A mí me irrita un poco eso. Porque, en el fondo, yo lo único que soy es un artista, y punto. Al mismo tiempo que un mensaje contra la clasificación, pero es una defensa, porque como artista me meto en campos que no tengo idea cómo operan, es un atrevimiento. Yo siempre puedo decir, soy artista, no soy sociólogo. Más allá de esto, creo que una de las bases del arte es ser generalista y mantener esa plataforma para ver todo y no los pequeños fragmentos como educador, curador o lo que sea. Es ahí donde no me gusta la lista de profesiones. La verdad es que es una pérdida de tiempo esto de las presentaciones personales. A veces se trata de una forma de escudo para una institución para justificar por qué invitó a alguien a dar una charla, por ejemplo. Al final lo que importa es si la charla deja una marca en las ideas del público o no. No importa quién sea. Al final de todo, el éxito del artista o del ponente se mide en la medida en que termina en el anonimato y no en la realidad que lo recuerda como individuo. Porque en el anonimato sabés que entraste en el consenso colectivo y que tuviste un impacto. Esa es la función política.

BDD: Y está fuera de nuestro control; de alguna forma también se cede una cuota del poder. Incluso en la forma más provocativa del arte, no será el artista quien controle el alcance de lo que queda o se pierde. Como mucho habrá una expectativa sobre la curiosidad del otro que asiste a un acto, una ponencia o se para frente a una pieza artística. También generosidad, como asistir a una cata a ciegas, es posible acercarse a

una obra sin saber nada acerca de quién la hizo, quien sea o haya sido esa persona.

LC: Pasa que la atribución al individuo, en cierto modo, es un envoltorio. Puede haber un estilo que te permita reconocer a tal o cual artista por la obra, pero es un envoltorio. No es la obra. Y en la medida que eso sobrevive, el impacto real queda atado, aprisionado y disminuido. Vuelvo al *Guernica*, siempre vuelvo, porque además no me gusta como obra, pero es de Picasso, no está liberada como acción. Es la declaración de Picasso. Mientras siga siendo así, el acto está disminuido.

BDD: Todo indica que seguirá en ese sentido, especialmente en este año de homenajes a Picasso.

LC: Claro.

BDD: Para ir cerrando, solo una cuestión acerca de la fantasía. Nuestro museo, desde sus inicios como residencia hasta la actualidad, conserva esa dimensión como un tesoro que tiene que ver con crear otras formas de imaginar y de hacer en un contexto donde la fantasía tiene por destino un universo infantil, y es una pena, porque se trata de un instrumento con una potencia creativa muy sólida y valorable. Por eso nos gusta mucho y nos sentimos muy cerca de la fantasía como palabra y gesto, tal y como usted la viene proponiendo, como una práctica que hay que atesorar.

LC: Y no solo eso. Para mí es la única manera de evaluar lo que no es fantástico, o sea, desde lo imposible podés criticar lo que es posible. O aceptarlo. Porque ahí es donde está la

plataforma crítica, en la imposibilidad. No podés criticar lo posible, desde lo posible. Tenés que irte al extremo para poder verlo. La pregunta fundamental es *¿qué pasaría si...?*, *¿qué pasaría si tal cosa?* La ciencia también se hace esta pregunta, pero desde la construcción lógica de causa y efecto. En arte es, qué pasaría si, cualquier cosa. Y es ese *cualquier cosa* lo que importa. Esa es la fantasía.



Imagen 1: Andreato, L. (2019). *Ejercicios para ocupar y sedimentar*. Museo Barda del Desierto. Río Negro, Argentina. Fotografía de A. Castaño.



Imagen 2: Herrera Fernandez, M. (2019). *Objeto escalonado*. Museo Barda del Desierto. Río Negro, Argentina. Fotografía de M. Morón.



Imagen 3: Munguía, G. (2019). *Máquinas de lo invisible #3: Resonancias de partículas del tiempo*. Museo Barba del Desierto. Río Negro, Argentina. Fotografía de M. Morón.



Imagen 4: Cría Films (2022). *Latitud/Longitud*. Museo Barba del Desierto. Río Negro, Argentina.



Imagen 5: Museo Barda del Desierto (2023). Visita Guiada «El Museo es una Escuela». Río Negro, Argentina. Fotografía de C. Maletti.



Imagen 6: Museo Barda del Desierto (2023). Visita Guiada «El Museo es una Escuela». Río Negro, Argentina. Fotografía de C. Maletti.



Imagen 7: Museo Barda del Desierto (2023). Visita Guiada «El Museo es una Escuela». Río Negro, Argentina. Fotografía de C. Maletti.



Imagen 8: Museo Barda del Desierto (2023). Visita Guiada «El Museo es una Escuela». Río Negro, Argentina. Fotografía de C. Maletti.



Imágenes 9: Museo Barda del Desierto (2023). Visita Guiada «El Museo es una Escuela». Río Negro, Argentina. Fotografía de C. Maletti.



Imagen 10: Museo Barda del Desierto (2023). Río Negro, Argentina. Fotografía de C. Maletti.

Cómo citar este artículo:

Cordero, M. E. y Beltramo, A. (2024). Museo Barda del Desierto, una arquitectura de la experiencia: conversación con Luis Camnitzer. *Artilugio Revista*, (10). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/46348>

Referencias

- Museo Barda del Desierto (2014-2023). *Residencia artística BDD. Catálogos 2014-2023*. <https://bardadeldesierto.org/residencias/>
- Museo Barda del Desierto (2018). *Dislocaciones/Desplazamientos. Dispositivo Arte-educativo*. <https://bit.ly/3T5roNK>
- Museo Barda del Desierto (2022). *Latitud/Longitud. Dispositivo Arte-educativo*. <https://bit.ly/3TpJ6wU>

Biografía

Maria Eugenia Cordero

AUTORA

Argentina 1976. Vive y trabaja en norpatagonia argentina y São Paulo, Brasil, desde 2009. Está formada en la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires. Actualmente, es directora y curadora del Museo Barda del Desierto, que se inscribe dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, tecnologías digitales y ecomuseos.

Contacto: bardadeldesierto@gmail.com

Biografía

Andrea Beltramo

AUTORA

Buenos Aires, 1976. Curadora, gestora y productora cultural especializada en poéticas e intervención de archivo. Trabaja en coordinación y programación en el Museo Barda del Desierto. Desde 2010, forma parte del grupo de investigación “Desigualdades, género y políticas públicas” (DGIPP/UIB) de la Universidad de las Islas Baleares, España.

Contacto: beltramoandrea@gmail.com