

Luis Camnitzer: Políticas de representación

Andrea Giunta

Universidad de Buenos Aires, Universidad de Texas, C.O.N.I.C.E.T.

El juego aleatorio entre las palabras y las formas, es decir, los sistemas de designación, es uno de los problemas recurrentes en la obra de Luis Camnitzer. Cómo se representa lo que representamos y, aun más, cómo representar lo irrepresentable. El poder de la palabra para ordenar y, a la vez, restringir, el sentido de una forma. El poder de la forma para forzar los límites de la palabra y abrirse a muchas otras que la representan. El poder del verbo de sugerir sin decir, de comunicar sin describir, sin nombrar, sin narrar. El juego entre la palabra y las imágenes como una forma de develar tensiones, inadecuaciones, fricciones, en las que la solución es, siempre, una operación mental. La de un espectador convocado a resolver un problema de sentido que no se entrega concluido, que se presenta como enigma, vago enigma, demarcado, en algunos casos, por un horizonte de violencia.

En 1966 se produce una reducción radical en el lenguaje de Camnitzer. En ese momento, una obra que él mismo calificaba como expresionista, elimina todos los rastros del gesto, de la mano, de la factura particular, para establecerse sobre la reflexión analítica acerca de la relación entre las formas y el lenguaje. La series *Envelope* y *Dictionary* que realiza en 1967 y 1969 respectivamente, desarrollan la relación entre un conjunto limitado de formas simples y una serie de opciones de decodificación (una misma forma puede ser un sobre, una pintura, una ventana, un techo, una pantalla). Las

series nos conducen desde una relación a otra, como si se tratase de mínimos acertijos (de pequeños interrogantes) que, en su conjunto, instalan la pregunta sobre la representación. La segunda cuestión que toma visibilidad en estos años y que sigue, en cierto sentido, en la obra presente, tiene que ver con la lógica de las instituciones. Básicamente con la puesta a prueba de sus límites, con las formas de jugar con su poder y convertirlo en material desde el que se genera la obra misma –una reflexión que hoy se ha generalizado, vaciándose, en parte, de sentido, y que en los años sesenta Camnitzer planteaba como un terreno de investigación. Es entonces cuando junto a José Guillermo Castillo y Liliana Porter, forma el grupo del New York Graphic Workshop,¹ desde el que conciben un personaje imaginario, Trepadori, un artista que encarnaba las fantasías que se tejían en torno al estilo de “lo latinoamericano”, caracterizado por los colorinches, el realismo y una imaginería kitsch, que incorporaba, incluso, algunas plumas. Trepadori hacía todo lo que ellos, militantes de la transformación del grabado, de la radicalización del gesto de imprimir más que de la tarea morosa de diseñar la plancha, no hacían: conceder al mercado lo que éste requería, una obra complaciente, fácilmente digerible. Cualquiera del grupo del NYGW o de los artistas que participaban en su taller podía realizar una obra de Trepadori. Los ingresos se destinaban a becas para artistas latinoamericanos que viajaban a Nueva York. Así organizaban una trama conspirativa que les permitía poner en escena la lógica del mercado y jugar con las instituciones. Semejante fue el dispositivo que organizaron cuando el MoMA los invitó a exponer en *Information* (1970), donde presentaron una oficina de correo en la que el público escribía su dirección en sobres que

¹ El NYGW, que funcionó entre 1964 y 1970, redefinió el grabado en términos conceptuales. Como formación de vanguardia produjo manifiestos y actividades grupales que lo señalan como una propuesta radical en el contexto del arte neoyorquino de los años sesenta. Véase Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davila-Villa y Gina McDaniel Tarver (eds.), *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*, Autin, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 2009.

luego el MoMA les enviaría, con el mismo poster-texto que estaba fijado en el muro, “First Class Mail Exhibition #14”. La idea, desproporcionada idea, era que el volumen de cartas a enviar podía provocar la bancarrota del museo. Como en toda conspiración, la trama que se anticipaba sobrepasaba los resultados que en efecto se obtuvieron.

En el filo se los setenta, cuando la política interpelaba los límites del arte, Camnitzer realiza las primeras obras que investigan las formas de representación de la violencia: *Masacre en Puerto Montt*, presentada en junio-julio de 1969 en el Museo de Bellas Artes en Santiago de Chile y *Fosa común*, en agosto del mismo año en las salas del Instituto Torcuato Di Tella. Es productivo considerar estas obras en relación con el contexto al que aluden. En términos generales, aquel de violencia en el que estaban envueltas las sociedades latinoamericanas, con intervenciones militares periódicas que interrumpían el orden democrático con golpes de estado y con todas las medidas que instalan un estado de excepción (estado de sitio, toque de queda, censuras y represión). *Fosa común* rozaba la zona de la tautología. Las dos palabras (un recurso, el de la palabra representando las cosas, que Camnitzer investigaba en sus interiors domésticos, en los que las palabras ocupaban, en el espacio, el mismo lugar que los objetos) escritas en mayúsculas tipográficas, se disponían junto al zócalo, sobre el piso. *Masacre en Puerto Montt* remitía a un hecho específico: la masacre de un grupo de campesinos por carabineros que los acribillaron con sus ametralladoras, durante el gobierno democrático de Frei, en Chile. El espectador ingresaba en un ámbito abstracto (solo el título introducía la sospecha) que, al leer los textos, lo colocaba en el lugar de una víctima potencial, que moriría si las frases fuesen hechos, si la historia que se recordaba sucediese de nuevo. Es importante destacar la presencia de esta experiencia corporal ya que es la propia vida del

espectador la que administra, en cierto nivel, la obra –algo semejante sucedía cuando el público que caminaba sobre sus interiores de palabras pisaba la palabra “alfombra” pero eludía la que decía “mesa”.

Un arte que involucra la vida. *Leftover* (1970) reunía 200 cajas cubiertas con gasa que aludían a un proceso de transformación, como si estuviesen sangrando, desde el interior, los restos que parecerían contener las cajas. Camnitzer concibe *Leftover* como un homenaje a las víctimas de la opresión en América Latina. Una forma de representar las vidas tomadas mediante la vida aludida en la estructura misma de la obra. “Quería hacer un arte político, pero no lo lograba con la frecuencia que buscaba”. Un arte político que evitara tanto el panfleto como la descripción, “una cuestión necesaria –dice Camnitzer-, porque el panfleto enajena y la descripción es banal”.²

¿Cómo representar el terror? ¿Cómo, más exactamente, presentarlo? ¿Cómo actualizar su experiencia? El dispositivo proviene de la relación entre imágenes y textos inconexos en los que el orden de la lectura estructura la experiencia del miedo, del terror que provoca la idea de tortura. Camnitzer investiga sobre la represión en Uruguay a partir de la información periodística y de los testimonios de las víctimas de la dictadura.³ Organiza imágenes y textos, a los que el título de la serie provee de un contexto preliminar de interpretación. La imagen de un vaso de agua y el texto “He feared thirst”; una mano con los dedos clavados con alfileres sobre una superficie y el texto “He practiced every day”; un dedo atado con un cable de electricidad y el texto “Her fragrance lingered on”. Fragmentos y dispersiones que, en la contemplación y la lectura de las 35

² Luis Camnitzer, “Cronología”, en Hans-Michael Herzog y Katrin Steffen (eds.), *Luis Camnitzer*, Zürich, Daros Latinoamericana, 2010, p. 23.

³ Mari Carmen Ramírez, “Moral Imperatives”, en Jane Farver (ed.), *Luis Camnitzer: Retrospective Exhibition, 1966-1990*, Bronx, New York, Lehman College Art Gallery, 1991, p. 11.

secuencias, deja aparecer el terreno común que existe en el espacio entre las cosas, entre las palabras. *La serie de la tortura uruguaya* recuerda otras en las que el texto encripta y descubre la imagen. Los *Arbeitsjournal* de Bertold Brecht, en los que Didi-Huberman reconoce algo de la “iconología de los intervalos” que anhelaba Aby Warburg.⁴ El grado de referencialidad de las imágenes de Camnitzer no se enfoca en figuras históricas (de hecho, las manos fotografiadas son las del artista), pero las imágenes y los textos funcionan en una relación equiparable a aquella que establece Brecht. También podría pensarse en los fotomontajes de John Heartfield, cuando toma la técnica de los emblemas para darles un sentido político. En este caso el título de la serie funcionaría como *inscriptio* (en el tono de una denuncia) y el texto como *subscriptio* (en el sentido de la argumentación).⁵ Aun cuando contribuye a la comprensión de la estructura, la comparación, en un sentido, fracasa, como en el caso de Brecht, porque las imágenes y los textos de Camnitzer no representan a los dictadores ni a sus propias palabras. La serie reúne un repertorio abierto en el que la lectura introduce el rumor de una experiencia que busca “transformar al espectador simultáneamente en víctima, torturador y cómplice”.⁶ La tensión irresuelta del conjunto persigue la actualización de una experiencia de disposición de los cuerpos, en la que éstos están a merced del Estado represor. Política de los cuerpos, también, en el sentido de que quién contempla reactualiza el temor del torturado y el sadismo del torturador. Bio-política, es decir, el lugar de la vida en el estado moderno, tal como lo señala Foucault,⁷ y, más aun, siguiendo a Giorgio Agamben,

⁴ George Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 89.

⁵ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009, pp. 105-108.

⁶ Luis Camnitzer, op. cit., p. 23

⁷ “Durante milenios, el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente, y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente”, Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1984, p. 173.

en la constitución del orden jurídico del Estado de excepción. En estos fragmentos de un relato se repone la experiencia del sujeto, la doble experiencia de la vida insacrificable y a la que, sin embargo, puede darse muerte.⁸ Este conjunto de imágenes busca hacer aparecer esa experiencia, de vida amenazada, de inseguridad, de terror, de complicidad con el represor. Fragmentos que se anudan en la representación viva de la vida amenazada. Una experiencia que se desdobra en prácticas de supervivencia concretas, internalizadas, que el terror mantuvo, aun durante los primeros años de la dictadura, como conductas cotidianas (sentarse en un bar siempre mirando la puerta, no dar el teléfono a quien no se conoce por referencias, observar quien camina a tu lado). Aquí se trata, casi, de respirar el terror, de absorber sus sentidos a medida que miramos y leemos. Una interrogación acerca de las sensaciones ante el acto de la disposición de la vida articuladas desde un punto móvil entre víctima y victimario. No se trata del montaje en el sentido más tradicional, de imágenes y frases existentes, sino de una producción específica que se organiza sobre una baja definición –las imágenes son, en un sentido, borrosas; los textos resultan ambiguos, imprecisos. Interrogar la percepción de aquello que hace posible el estado de excepción (la tortura, la disposición de la vida) y sus consecuencias.

En 2009 Camnitzer realiza una obra sobre los desaparecidos en Uruguay. Se trata, también, de representar visualmente lo irrepresentable. Una pregunta sobre el estatuto de quienes no están pero que tampoco se puede probar que ya no estén. La ausencia del cuerpo. *Memorial* reescribe la guía telefónica de Montevideo abriendo espacios entre las líneas para incluir los 220 nombres de personas desaparecidas durante la dictadura uruguaya, entre 1973 y 1985. Enmarcadas en compactas hileras de tres registros, las

⁸ Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida I*, Valencia, Pre-textos, 2006, pp. 9-23.

páginas resultan indiferenciadas, repetidas, monótonas. Una instalación reductiva, minimalista. El dispositivo se expande en el título y en el relato. La pieza fuerza la impresión oficial de la guía telefónica (la institución, el Estado) para introducir la vida ausente, aquello que el estado, tanto como la ciudadanía acordaron no juzgar.⁹ *Memorial* recuerda otros memoriales. En primer lugar, el que realiza Maya Lin en conmemoración de los muertos en la Guerra de Vietnam. Pero aun más recuerda el memorial del Parque de la Memoria, en Buenos Aires, donde los nombres grabados en piedra se ordenan en registros cronológicos y alfabéticos de una manera móvil, desplazándose cada vez que se denuncia un nuevo desaparecido.¹⁰ *Memorial* interroga la ausencia-presencia de quienes no están en el registro telefónico pero cuya existencia no ha sido anulada. Introduce el registro visual de una cuestión irresuelta –tanto como sucede en la Argentina, donde muchos desaparecidos figuran en el registro electoral y se computan como ausentes en lugar de desaparecidos, tal como reclaman las organizaciones de derechos humanos.¹¹ *Memorial* construye un archivo que remite, en un sentido, a aquellos otros archivos que, se supone, existen, pero que se mantienen ocultos.¹² Volver a introducir los nombres que

⁹ Recordemos que en Uruguay se sanciona en 1986, durante el gobierno democrático de Julio María Sanguinetti, la Ley de Caducidad de Pretensión Punitiva del Estado, ratificada por el referendun realizado en 1989, que establece firmemente la impunidad de los responsables de crímenes de lesa humanidad.

¹⁰ El proyecto del *Parque de la memoria* estuvo a cargo inicialmente del estudio Varas-Lestard-Baudizone que ganó el concurso y luego del estudio Alberto Varas.

¹¹ Véase “Padrón: reclamo por los desaparecidos” en *Crítica de la Argentina*, 26 de junio de 2009. <http://www.criticadigital.com/index.php?secc=nota&nid=25480>

¹² Muchas veces se ha señalado la existencia de archivos sobre desapariciones en la Argentina, que estarían en posesión de represores o de ex-detenidos desaparecidos. Una prueba reciente es la presentación de Juan Carlos Clemente, ex militante de la Juventud Peronista secuestrado en julio de 1976, en la causa contra el ex gobernador de Tucumán, Antonio Bussi. Allí entregó una lista de 293 nombres junto a muchos de los cuales figura la abservación DF (Disposición final, es decir, la muerte). Clemente mantuvo la documentación oculta durante todos estos años en el contrapiso de su casa. “El terror, indicó, lo hizo mantener la boca cerrada hasta ahora”. Durante todos estos años recibió amenazas. La última fue hace un mes. Cf. “Revelan una lista de desaparecidos”, *La política on line*, 16 de junio de 2010 (<http://www.lapoliticaonline.com/noticias/val/66193/revelan-una-lista-de-desaparecidos.html>) y “Revelan apuntes tomados durante sesiones de tortura en Tucumán”, *Clarín*, 18 de junio de 2010 (http://www.clarin.com/politica/Revelan-tomados-sesiones-tortura-Tucuman_0_282571755.html)

han sido eliminados es una forma de forzar los mecanismos que administran la vida desde el acuerdo de un sector de las fuerzas públicas. Como dice Camnitzer, “Los nombres que agregué no contestarán nuestras llamadas. Son nombres, en cambio, que nos seguirán llamando para que contestemos nosotros”¹³

¹³ Luis Camnitzer, *op. cit.*, p. 27.