



Derivaciones y formas en movimiento. Sobre *Protografías* de Oscar Muñoz

Mariela Herrero¹

UNR – FONCyT

herreromariela@gmail.com

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo analizar cierto diálogo entre la imagen, la memoria y la imaginación en las series de fotografías *Impresiones débiles* (2011), *Aliento* (1995) y *Biografías* (2002) del artista colombiano Oscar Muñoz. Interesa explorar cómo a partir del empleo y la integración de variados medios, soportes y recursos artísticos estas imágenes adquieren un potencial flujo narrativo que permite acercar la dimensión de lo imaginario al registro documental a partir de este intercambio.

Palabras claves: Fotografía – Memoria – Imaginación – Oscar Muñoz

Abstract: The present work aims to analyze some dialogue between image, memory and word in certain series of photographs of the artist Oscar Muñoz. Interested in exploring how from the employment and integration of various media, support and artistic resources, these images acquire a potential narrative flow that bring the dimension of the imaginary to the documentary record from this exchange.

Keywords: Photographs – Memory – Imagination – Oscar Muñoz

¹ **Mariela Herrero** (1983) es Licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Desde el año 2013 integra el PICT “Ficciones en transición” como becaria doctoral por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. En su proyecto de investigación, y bajo la dirección de Álvaro Fernández Bravo, analiza ciertos desbordes que se producen en la literatura y la cultura visual contemporánea de los siglos XX y XXI a partir del vínculo y la influencia que estos entablan con las “tecnologías de la proximidad”.

Introducción

Como ha señalado Nicolás Bourriaud, la imagen contemporánea se caracteriza por su poder generador, por su potencia futura como suceso o hecho por venir. Esto significa que ya no puede considerársela como simple huella (retroactiva) sino como un programa (activo), de carácter proliferante (85). De alguna manera, esta afirmación estaría sugiriendo un cambio en la naturaleza simbólica de la imagen como promesa de duración, de eternidad, como continente o recipiente del recuerdo y la memoria. Tal es así que la imagen habría ido abandonando paulatinamente ese carácter estático y definitivo con el que se la ha asociado hasta hace unos años, hasta ir adoptando una condición más inestable, efímera, incluso evanescente.²

Esta transformación afectaría, en primer lugar, la experiencia visual de los individuos, los cuales verían alterada o desviada la disposición mnemotécnica típica de la imagen, entendida hasta el momento como prefiguración de la conservación y el recuerdo; pero además, permitiría revisar qué consecuencias acarrea en las formas de representar, de mirar, de recordar, de informar en una sociedad en la que la proliferación y el flujo incesante de las imágenes obstaculiza y dificulta convertirlas en objeto estable de reflexión.

La producción y proliferación de imágenes es un proceso fácilmente detectable desde hace varias décadas atrás y se ha visto intensificado por la presencia, cada vez más dominante, de los medios de comunicación, los cuales se han convertido en el vehículo de un torrente de imágenes que se acumulan en nuestro acervo visual dando como resultado, en muchos casos, un paulatino agotamiento de su eficacia comunicativa y de su capacidad de conmover. En otras palabras, el bombardeo visual al que hoy asistimos, en gran parte, debe su impulso a una amplia gama de dispositivos técnicos que permiten que quien tenga acceso a ellos se convierta en un posible productor de imágenes.

Sin embargo, una gran porción de prácticas artísticas contemporáneas ha pretendido indagar en torno a estos problemas no sólo con el propósito de

²Consideramos especialmente la imagen digital, la cual, a diferencia de la imagen analógica, tradicional, aparece como “flotando” en las pantallas.

cuestionar el ideario técnico sino, fundamentalmente, optando por una actitud que obligue a tomar conciencia sobre las consecuencias y las transformaciones que el progreso técnico indefinido tiene o tendría sobre las relaciones humanas, sociales, de producción. Es decir, la tendencia que se observa en los artistas que producen sus obras en diálogo con el lenguaje y los recursos derivados de la tecnología es la de instaurar una ambigüedad, en el espacio de su práctica, entre la función utilitaria y la función estética de los objetos que construyen.

Es así que, tomando como punto de partida la perspectiva de Martin Jay, según la cual cada sociedad construye “modos de ver” determinados en relación a sus prácticas, valores y demás aspectos culturales, históricos y políticos, comenzaremos analizando ¿qué es lo que nos es dado ver y qué es lo que no en esta época particular, es decir, ¿qué sucede con la experiencia visual en un contexto tecnológico en desarrollo y transformación permanente?; para luego intentar responder qué función cumple la técnica en este proceso de des/ocultación; cómo influye y a partir de qué mecanismos ese modo de ver “impuesto” se ve condicionado o favorecido por el empleo de herramientas tecnológicas, más específicamente, por la imagen fotográfica.

Para ello nos centraremos en tres series de fotografías del colombiano Oscar Muñoz: *Impresiones débiles* (2011), *Aliento* (1995) y *Biografías* (2002), puesto que consideramos que en ellas es posible detectar un cuestionamiento a la naturaleza “perdurable” de la fotografía.

La ilusión de la imagen

Si bien la obra de Muñoz se plantea como un trabajo multiforme en el que convergen variadas disciplinas artísticas,³ se destaca en todas ellas una misma

³ Consideramos que sus piezas artísticas trascienden los cánones clásicos para adquirir tonos vanguardistas, conceptuales y apelar a soportes insólitos e inestables en los que comienzan a aparecer experimentos con espejos, con la respiración, la luz y el agua. Si bien sus primeros trabajos fueron dibujos realizados con carbonilla, tempranamente se interesa también por el fotorrealismo. A lo largo de toda su producción, se destaca un trabajo multiforme que se mueve entre el grabado, la fotografía, la instalación, el dibujo, el video y la escultura, borrando la frontera entre estas disciplinas y dándole un lugar primordial a la experimentación y la introspección.

constante: la reflexión sobre la capacidad de la imagen para retener la memoria. Su trabajo consiste en construir una obra que se presenta en proceso permanente, no terminado. Tanto por el hecho de tratarse de objetos que se muestran en constante reconstrucción, tanto por los diferentes intereses que atraviesan al artista y su voluntad de experimentación, los objetos visuales y las operaciones que Muñoz produce están más cerca de la idea de procedimiento que de la de obra acabada.

En sus trabajos prevalece cierta inestabilidad, cierta imposibilidad de la imagen por consolidarse no sólo en la memoria, sino también por constituirse ella misma como soporte perdurable de la realidad y la experiencia. Las obras de Muñoz vuelven una y otra vez sobre la idea de evanescencia, desplegando una nueva retórica de la temporalidad en la que la promesa de duración se anula para dejar en evidencia la condición pasajera de la materia y la existencia.

Particularmente en su exploración con la imagen fotográfica, la operación de este fotógrafo se orienta en varios sentidos. En primer lugar, se pone en cuestión la naturaleza técnica de la fotografía al abrir el proceso al espectador y al subvertir los resultados de fijación. La esencia técnica de la fotografía es vulnerada por Muñoz al operar un borramiento sobre el registro que parece ir contra la idea de que la fotografía detenga el instante en que una escena ha sido capturada, y así intenta que el retrato no dé muerte a la imagen sino que conserve su existencia. ¿Puede la fotografía retener el presente y proyectarse hacia el futuro, teniendo en cuenta que el registro que ella pretende conservar es ya parte de un pasado? ¿Debe entenderse la fotografía como la certificación concreta de una presencia? ¿Qué sucedería con nuestros recuerdos si las fotografías no nos permitieran fijarlos en imágenes mentales? El trabajo de Muñoz despierta estos interrogantes puesto que en sus trabajos la imagen no cristaliza, no se fija, no se define o se define por su tendencia a la borradura, a su inmaterialidad.

Destecnificación y borramiento

En la serie *Impresiones débiles* (2011), Muñoz utiliza fotos de prensa de la década de 1950 que resultan icónicas para entender el surgimiento de la

violencia en ese país, y las somete a un proceso de desvanecimiento que vuelve inespecífica o indefinida la escena que allí se registra, a punto tal que ésta resulta apenas perceptible (figuras 1 y 2). De esta manera, al horadar la técnica a través de la cual la imagen se hace visible, el mecanismo que dispara la reflexión, el *punctum* –en términos de Barthes– en estas fotografías, sería la desaparición, la solubilidad, la fragilidad de esa imagen, su condición endeble e insustancial, lo que pondría en cuestión no sólo su materialidad, sino también la representación.

En estas *Impresiones débiles*⁴ se retoman algunas de las imágenes más reproducidas y difundidas de la época, lo que para el colombiano acabó por relativizar el hecho real que representaban. Ante el vacío de sentido y la banalización que opera la reiterada circulación en medios masivos, Muñoz propone una forma diferente de encontrar nuevas lecturas en estas imágenes, nuevos sentidos que nada tienen que ver ya con la precisión y la obsesión realista que la técnica de la fotografía satisface, sino que lo que se realiza es una subversión de los controles del código fotográfico (contraste, foco, luz) y, en esa alteración de los protocolos dictados y cifrados por la técnica, el artista prefiere introducir la inestabilidad y el extrañamiento como una manera de ir contra un resultado óptimo y consistente.

Podría decirse que con esta operación se apunta a destecnificar la imagen; lo que implica vaciar la fotografía de su propiedad de “imagen informada por la técnica”⁵ o, al menos, se logra perturbar la promesa de futuro que le es inherente. Si, como señala Arlindo Machado, “la verdadera función del aparato

⁴La serie está conformada por tres imágenes icónicas de la memoria política de Colombia. Fueron tomadas entre 1948 y 1953. Estas imágenes, que en su momento tuvieron una gran difusión, fueron extraídas de periódicos y libros de fotografía y documentan diversos momentos claves en la época que los colombianos conocen como “la violencia”: desde el asesinato, en 1948, de Jorge Eliécer Gaitán –esperanza política de reconciliación, al que se muestra en la mesa de autopsias–, a la rendición de dos mil guerrilleros de los Llanos Orientales en 1955 como resultado de la amnistía que siguió al golpe de estado del general Rojas Pinilla (figuras 1 y 2 respectivamente)

⁵Según lo señala Arlindo Machado, la fotografía es el resultado de un programa que, instalado en la cámara de fotos, permite interpretar y codificar la impresión indicial en elementos sensibles o perceptibles. En otras palabras, la fotografía es el resultado de cálculos complejos y matemáticamente precisos, automatizados en el diseño de la cámara; por lo tanto, como un derivado de la técnica, debe considerársela como algo sensible de automatizarse y tipificarse (30-31).

fotográfico no es registrar una impresión, sino interpretarla científicamente” (31), esto significa que la impresión fotográfica, cuando existe, no nos es dada en estado bruto y salvaje, sino ya inmensamente mediada e interpretada por el saber científico; presentar la imagen luego de haber sido trastocados los niveles de visibilidad, luego de haber desviado su funcionalidad significa modificar asimismo su potencialidad tecnológica, ir contra la corriente de la técnica, rechazar lo tipificado y lo industrial y, en su lugar, reintroducir el artesanado en la fotografía. Algo que Muñoz obtiene al someter estas fotografías a los efectos naturales de la luz, el fuego, el agua, con lo cual también se distancia de los típicos procedimientos tecnológicos que caracterizan a la imagen digital, sensible de ser intervenida por programas.

Ante la institucionalización de determinados modos de ver que instauran las imágenes –fundamentalmente mediáticas–, la posición que asume Muñoz con estos trabajos es la del artista “insumiso” que elige rebelarse frente a las formas canónicas de producir imágenes en una operación que invierte el proceso de construcción del objeto visual, los modos “programados” de ver y la manera de posicionarse como artista frente a las posibilidades tecnológicas.⁶

Un sólido principio de la teoría de Vilem Flusser acerca de las imágenes reside en que al menos desde la era moderna, tecnológica e industrializada los hombres, en general, no usan los *media* para lograr un fin expresivo sino que ellos son usados por los *media* y son reducidos a meros operarios de un mecanismo que apenas entienden. De ahí su visión de la cámara como una caja negra que es necesario descifrar:

todas las imágenes significan conceptos contenidos en algún programa y tienen la intención de programar una conducta mágica de la sociedad. Esto no es, por supuesto, lo que las fotografías significan para el simple observador. Éste considera que las fotografías significan

⁶Tomo estas tres ideas o conceptos de la tríada “aparato-funcionario-programa” pensada y criticada por Flusser, quien encuentra un determinismo por el cual el hombre –y por extensión el artista– iría abandonando su autonomía, su existencia desligada del aparato para convertirse, poco a poco, en un “funcionario” de aquel, a tal punto que la vida del funcionario giraría en círculos alrededor del aparato hasta hacerle perder incluso su capacidad de elegir. Flusser advierte además, que sólo en tanto el usuario logre “superarlo” (desprogramar o burlar las funciones específicas del aparato), logrará entonces su independencia respecto del aparato (Kozak, “Vilem Flusser”).

situaciones que han sido impresas automáticamente sobre superficies; que son situaciones que de algún modo provienen del mundo exterior (*Hacia una filosofía de la fotografía*: 39).

Sin embargo, entre el mundo exterior y el mundo de la fotografía existe una incongruencia respecto de la representación, puesto que esa imagen responde a un recorte, a un punto de vista específico que casi nunca coincide con el del espectador. La fotografía, tal como lo señala Flusser, es una “imagen limitada no sólo por la elección del fotógrafo, sino además por el programa de la cámara que a su vez, limita la elección de la toma” (35).

El llamado de atención que Flusser desliza en *Hacia una filosofía de la fotografía* encuentra una puesta en práctica en el trabajo de Muñoz, en tanto aquí también es posible detectar una advertencia dirigida a “hacerle notar” al público que en las imágenes somos capaces de ver mucho más allá de lo que realmente éstas muestran. Ver no debe ser una actividad neutra, ni un mero acto sensorial; no obstante, en una sociedad altamente tecnologizada, en la que las imágenes acaban convirtiéndose en pantallas que codifican enormemente nuestro sistema de percepción e interpretación, la capacidad para hacer consciente lo que verdaderamente se esconde en los umbrales de lo visible se torna una tarea muy difícil.

El propósito de Muñoz radica, en ese sentido, en la necesidad de volver a pensar-se. Si la técnica, más específicamente, las tecnologías de la imagen han llevado al hombre, tal como lo advirtió Heidegger,⁷ a un olvido de sí mismo, a una cosificación, no sólo del sujeto sino también de lo que indican, representan, señalan, y simbolizan las imágenes que se nos presentan cada día como algo cotidiano y ya naturalizado; entonces podría pensarse que la (de)construcción de estas fotografías “fantasmales” se orienta a provocar una pregunta en el público:

⁷Para Heidegger, la esencia de la técnica no reside en un mero empleo instrumental, es decir, como medio para alcanzar determinados fines; sino que la verdadera esencia de la técnica debe buscarse en la relación que los hombres mantienen con ella. Sólo a partir de la pregunta por el Ser en vínculo con la técnica podrá el hombre alcanzar el desocultamiento, en fin, la verdad –en términos de Heidegger. Mediante la búsqueda de la verdad, en cuanto desocultamiento, la existencia cobra conciencia de la esencia de la técnica moderna: la manifestación del Ser.

¿qué actitud tomamos frente a lo que vemos? ¿en qué medida esa imagen que tengo ante mis ojos limita, condiciona o potencia mi mirada y mi percepción del mundo?

Muñoz, con su trabajo, activa una reflexión ligada a los modos de ver que cada sociedad en particular determina y construye en función de los intereses, conceptos y categorías que la atraviesan en una época puntual. En ese sentido, la pregunta ante lo que nos es dado ver apunta a cuestionar el lugar que ocupamos en la sociedad.

Heterocronía y desidentificación

Aliento (1995) es una serie de retratos –tomados de archivos de obituarios– impresos en fotoserigrafía con grasa sobre espejos y dispuestos a la altura de la vista del observador. En un primer acercamiento, el espejo sólo refleja la imagen de quien se acerca al objeto; sin embargo, cuando el espectador, luego de haberse reconocido, respira sobre la superficie del espejo, se revela la imagen impresa y, por un momento, ambas imágenes aparecen superpuestas (figura 3). Espectador y retratado se funden en una misma imagen, pero sólo una de ellas permanece visible. Quien ha sido fotografiado ya no existe, sólo perdura su imagen. El referente ha desaparecido y la imagen que nos queda de él detiene un momento de su existencia que nada tiene que ver con su muerte. La fotografía de obituario es quizás la que más se distancia de la fidelidad para con la realidad; incapaz de retratar la muerte, la imagen que ilustra la desaparición física de una persona pone en evidencia su insuficiencia referencial, su escasez para dar cuenta de la contigüidad entre hecho real e imagen.

Oculto en la superficie del espejo, la imagen de alguien que ya no existe espera ser descubierta por quien sea capaz de ofrecerle su soplo de aliento, el hálito fugaz que lo devuelva a la vida aunque sea por un instante. Sin embargo, al rescatar su imagen del olvido, al salvarlo de –como diría Bazin– una segunda muerte espiritual, al activar, el espectador, la visibilidad de la fotografía con su propia presencia, lo que en verdad ocurre es un proceso de yuxtaposición a

partir del cual quien se observa a sí mismo en el espejo otorga la posibilidad de la existencia al otro fotografiado.⁸

Al enmarcarla en un soporte no convencional, como es el del espejo, la fotografía se torna un objeto poroso que permite la coexistencia no sólo de temporalidades diferentes y distantes, sino que además conjuga el encuentro (unilateral, claro) de dos existencias comunes y anónimas donde lo que parece surgir es el cuestionamiento de la propia identidad. Muñoz construye una imagen especular que devuelve la pregunta ¿quién soy?, transformada en un ¿quién es? Con lo cual la pregunta por lo propio, lo particular se atomiza en la pluralidad, en la generalidad.

De la misma manera, se relativiza el documentalismo propio de la fotografía inicial (extraída de un banco de imágenes) por algo más general. Desenfocar la imagen personal que devuelve el espejo y reenviar la atención hacia la fotografía que emerge provoca un movimiento de desidentificación, de borradura del yo para (re)conocer lo Otro, para –parafraseando a Bazin– sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida.

Nuevamente, la univocidad interpretativa de un retrato común ha sido desviada para dar lugar a un develamiento. El experimento, que acentúa la reflexión en torno a la memoria y el olvido, trae consigo una serie de complejos interrogantes existencialistas y humanos. Una vez más, la referencia a la circulación masiva de imágenes, el lugar preponderante que los medios de comunicación ocupan y la “anestesia visual” –y asimismo existencial– que estos factores conllevan parecen hacerse eco en esta serie de fotografías al retomar la caracterización de McLuhan sobre el efecto embotador o narcótico de la tecnología y los medios. El entumecimiento y la insensibilidad de los sentidos frente a la proliferación de las tecnologías que rodean al hombre y la forma en que éste comienza a verlas como extensiones de su propio ser nos llevaría a

⁸ Dubois destaca en *El acto fotográfico* que la “fuerza viva” de la fotografía, aquello que verdaderamente la hace posible es la obligada presencia de un sujeto; de un “sujeto en marcha” que a partir de la contemplación y observación de esa imagen consigue completar el “gesto mecánico, óptico-químico y pretendidamente objetivo” de su producción. La fotografía no puede pensarse separada de la cuestión del sujeto, para que ella exista debe, necesariamente, existir un sujeto que la piense (Dubois 11 - 12)

pensar en una relación con la categoría de “funcionario” meditada por Flusser; como así también, permitiría volver sobre la idea de desocultamiento propuesta por Heidegger.⁹

La serie *Aliento* abriría la posibilidad de replantear de qué manera y en qué medida se ven afectados los regímenes de percepción a partir del surgimiento de la fotografía, al tiempo que le exigiría al espectador una manera de involucrarse en la obra al despertar en él la posible pregunta: ¿qué es lo que no vemos cuando vemos una imagen? ¿qué conocemos, qué sabemos acerca del verdadero contenido de esa imagen?

Revelar la imagen. Intervenciones y mediaciones

Para acceder a la esencia verdadera de una imagen es necesario entonces que se efectúe un choque, un desgarramiento –en palabras de Didi-Huberman– que permita la aparición de ese tiempo complejo, heterogéneo que conjuga varios y todos los tiempos a la vez, lo que implicaría, de alguna manera, el despertar de la memoria. Sin embargo, y a pesar de que la memoria esté construida a base de imágenes, su esencia remite más a una estructura móvil e inestable, ligada sobre todo a un cúmulo de vivencias, de experiencias fundidas que, si bien se presentan asociadas a imágenes, no se caracterizan por ese carácter variable que sí singulariza a la memoria. No obstante, la operación de Muñoz se dirige a conferirle un halo de misterio a estas fotografías anónimas, descontextualizadas y que presentan una tendencia concreta a la disolución o desaparición, en la medida en que Susan Sontag entiende aquel concepto: como una declarada invitación a la deducción, a la especulación y a la fantasía:

⁹En *La pregunta por la técnica*, Heidegger plantea el surgimiento de la verdad del Ser como una posibilidad. Posibilidad que requiere comenzar a prestar atención a la esencia de la técnica. Esto es, mientras la relación del hombre con la técnica se lleve a cabo en términos de subordinación, de embelesamiento, resaltando sólo su carácter instrumental y rescatando en ella sólo su utilidad en tanto herramienta de “progreso”; mientras sea sólo éste el sentido que se le otorgue a la técnica, el hombre permanecerá apegado a querer dominarla, omitiendo la verdadera esencia de la técnica. En ese sentido, Heidegger propone una idea de técnica que excede el ámbito de la productibilidad y permite asociarla con la noción de saber. El develamiento al que se refiere Heidegger se pretende como una resistencia ante el peligro del olvido del ser.

Toda fotografía tiene múltiples significados; en efecto, ver algo en forma de fotografía es estar ante un objeto de potencial fascinación. La sabiduría esencial de la imagen fotográfica afirma: ésta es la superficie. Ahora piensen –o más bien sientan, intuyan– qué hay más allá, cómo debe ser la realidad si ésta es su apariencia (Sontag: 42).

Algo que de manera similar apunta Flusser en su tratado sobre la fotografía:

Las imágenes hacen para el hombre accesible el mundo, son mediaciones que permiten que el mundo sea también imaginable. Sin embargo, puede que si se convierten en pantallas, se interpongan y pretendan ser mapas. En ese caso, en lugar de presentar al mundo, lo re-presentan. Se colocan en el lugar del mundo y el hombre vive en función de esas imágenes que ha producido. Éste ya no las descifra, sino que las proyecta hacia el “exterior”, sin haberlas descifrado. La imaginación, de esta manera, se atrofia (12).

Situadas entre la materialización y la desmaterialización, las imágenes sobre las que interviene Muñoz son trabajos llevados a cabo por otros. Las series *Aliento*, *Impresiones débiles* o *Biografías* (por mencionar sólo algunas) se articulan en torno a fotos de fallecidos que habían sido adquiridas –compradas por el colombiano– en archivos públicos, o bien, que fueron publicadas en los obituarios de periódicos de Cali. En ese sentido, es posible afirmar que el artista trabaja con los referentes que le llegan de los medios y a partir de ellos produce un desplazamiento sobre la autoría de las imágenes. Fotografiar, para Muñoz, consiste menos en apretar el botón de disparo de la cámara, en apuntar a un objeto en particular y fijarlo en una imagen, que en seleccionar, montar y presentar una serie de imágenes con las que pretende inquietar al espectador. Así, lo que se destaca en su obra es una voluntad por crear una escena o situación que funcione como dispositivo o puesta en funcionamiento de la imaginación y/o la memoria.

Al operar como mediador, esto es, al extraer esa fotografía de su contexto particular, y al despojarla de su función inicial, Muñoz convierte la imagen en otra cosa. Esta distancia o separación de su contexto de producción podría hacernos pensar que ya no es espacial ni temporalmente la misma imagen; sin

embargo, en el marco de la cultura contemporánea, una imagen está circulando permanentemente de un medio a otro, de un contexto cerrado a otro, también cerrado. Es así que una misma imagen que circula a través de diferentes contextos y variados medios y soportes sufre un proceso de transformación y recolocación. Podría incluso afirmarse que nunca se trata de la misma imagen, puesto que, con cada una de sus relocalizaciones, la imagen adquiere nuevas significaciones, relecturas hasta entonces no exploradas, que alteran, entre otras cosas, la condición de originalidad propia de esa imagen, cuestionándola, a tal punto que la operación de reubicación nos conduce a ver allí una negación del estatuto de la copia como copia (Groys, “Políticas de la instalación”).

La imagen, que inicialmente se define por detener, contener y eternizar un momento o situación únicos e irrepetibles en el tiempo; la imagen, particularmente la fotografía, como representación de lo que nunca más será, grave y severa en su carácter de custodio del pasado; esa misma imagen, ahora recontextualizada, ejerce una ruptura esencial con aquello que ha fijado, un nuevo comienzo que abre o activa un futuro nuevo. La copia ya no es “la copia de” sino un nuevo original dotado de un nuevo aquí y ahora.¹⁰

La fotografía, por más inocua que nos parezca, no deja de ser un instrumento de poder que junto a otros dispositivos de almacenamiento y circulación de información acaban por hacernos creer que eso que ellos presentan equivale a la realidad que nos circunda. Entre la imaginación y la memoria, entre la imagen documental y la imagen des-identificatoria se juega el trabajo de Muñoz cuyo propósito es disponer un objeto visual que estimule al espectador a combinar infinitas historias, narraciones, a experimentar tantas y variadas conexiones como le sea posible realizar.

¹⁰Si para Benjamin la pérdida del aura de la obra de arte se produce a partir de la posibilidad de reproducir esa misma obra de maneras diversas, con lo cual el “aquí y ahora” del original, su autenticidad se pierde o desaparece; para Huyssen, en cambio, esta teoría benjaminiana sobre la reproductibilidad resulta anacrónica a partir de la emergencia de la fotografía digital, puesto que ésta convierte –o al menos, permite la posibilidad de convertir– la fotografía analógica, tradicional, sobre la que Benjamin apoyaba su hipótesis de la pérdida del aura, en un objeto “reauratizado” o redotado del valor cultural que para él había perdido (Huyssen, *Present pasts*).

De acuerdo a la reflexión de Didi-Huberman, “una imagen es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella” (34), cada uno de los cuales la atraviesa según una trayectoria variable, depositándose en ella y conjugándose con los demás. Toda imagen es una captura, un recorte extraído de un contexto más amplio; sin embargo, esa separación no sólo permite dotar a la imagen de una fuerza de evocación mayor,¹¹ sino que además provoca una puesta en movimiento que la liga con una nueva carga de significados. Es precisamente esta condición móvil de la imagen, esta suerte de potencia (re)generadora que ella posee, su posibilidad cíclica, la que autoriza la conservación de determinados elementos y la aparición de otros nuevos. Ya sea por la simultaneidad temporal o por la posible combinación de las imágenes –que siempre darán como resultado una relación diferente–, el pensamiento que de ello suceda también se manifestará distinto, novedoso.

En tal sentido, se produciría aquello que Arlindo Machado denomina como una “expansión de la fotografía”, la cual permite seguir redescubriéndole sentidos a una misma imagen y, al mismo tiempo, nos deja pensarla como la entiende Didi-Huberman, esto es, como “el elemento del futuro, el elemento de la duración” (pero ya no en términos físicos o materiales). Por lo tanto, si la ontología de la imagen ha sido o radica en fijar una imagen móvil, sustrayéndola de la vida, podría decirse que lo que logra Muñoz es extraer lo eterno de lo transitorio.

La imagen en tiempo presente. Del “yo he visto” al “yo veo”

La obra de Muñoz entabla un diálogo sutil pero directo con el lenguaje visual propio de la fotografía. Cuestiona su estabilidad, su inmutabilidad; tensiona la capacidad memorística que la caracteriza; desestructura y extrema

¹¹ Didi-Huberman señala en *Ante el tiempo* que “la imagen conjuga varios y todos los tiempos a la vez, tiempos complejos, impuros; un montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos”. Esto sucede, según Jean-Luc Nancy, a causa de que la imagen no pierde la temporalidad de donde fue recortada, sino que, por el contrario, la imagen tiene la capacidad de almacenar un tiempo complejo sedimentado, diferente al tiempo de la historia.

los recursos técnicos a través de los cuales se obtiene la visibilidad y la perdurabilidad, descubriendo lo pasajero en lo eterno; interviene el discurso técnico que moldea nuestras percepciones mnemotécnicas; atomiza la imagen, el instante único y perpetuo que ella detiene en muchas imágenes sucesivas que no se dejan capturar por el tiempo e insisten en recomenzar una y otra vez, infinitamente hasta abandonar su condición estática.

La imagen se altera, su paso por lo real es efímero, carece de duración. Su modo de ser es al mismo tiempo un sustraerse, un estar pero permanentemente dejando de hacerlo.¹² Se trata, en todo caso, de una imagen-proceso, una imagen que deviene constantemente, una “pura intensidad transitiva”, una imagen en movimiento, en flujo constante. Pero no sólo lo que deviene es la temporalidad de la imagen, transformada en halo, sino que lo que se afecta, muta y se reconsidera en esta desmaterialización de la fotografía es el soporte: de la fotografía al video(instalación).

Como consecuencia de esta deconstrucción de la fuerza simbólica de la fotografía al servicio de lo archivístico, se intenta rescatar la potencia móvil de la imagen. La serie *Biografías* (2002) da cuenta de esta búsqueda por prolongar el instante que captura la foto. *Biografías* consiste –según el propio Muñoz– en “tratar de tejer una larga historia en un instante o en desbaratar el instante tejiendo una larga historia”.¹³ En ese sentido, el paso del uso de la fotografía al del videoarte hace –según lo señala Nicolás Bourriaud– que las formas devengan nómades y fluidas, permitiendo la reconstrucción analógica de los objetos estéticos del pasado (95).

Sin embargo, la tecnología, en tanto productora de bienes de equipamiento, expresa el estado de los modos de producción; por lo tanto, ya se trate de la fotografía, del video o de cualquier otra herramienta que implique algún tipo de innovación técnica, lo que se juega es la transformación de las relaciones humanas, de las estructuras de percepción por un lado, y una

¹² Tomo estas ideas de José Luis Brea, quien compara y diferencia la imagen tradicional –estática, perdurable– con la *e-imagen*, que presenta una estructura más cercana a la descripción de las imágenes que construye Muñoz.

¹³Entrevista a Oscar Muñoz. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/entrevista-formas-de-la-imagen-en-movimiento.html>

supuesta democratización de los procesos de producción y creación que, al tiempo que posibilitan un uso plural, masivo y aficionado de estos dispositivos, autorizan sistemas de control y creencias en las maneras de pensar, de ver, de sentir e incluso de vivir de una comunidad.

Cabe destacar que, en el campo del arte –el cual no hubo de permanecer inmune a dichos cambios– es posible detectar posiciones encontradas respecto del empleo de instrumentos tecnológicos así como de las reflexiones que se dan en torno a la “potencia creadora de la técnica” y su presunta funcionalidad afirmativa. En este punto, los artistas que evidencian cierta tensión o ambivalencia respecto de estas cuestiones, construyen obras con las que pretenden discutir o sencillamente romper esa hegemonía tecnológica pero inscribiéndose en ellas al mismo tiempo; es decir, apropiándose de estos dispositivos tecnológicos pero operando un desvío, una variante que cuestione el valor de utilidad de estos objetos y problematice la fascinación que sobre ellos recae.

El proyecto artístico de Oscar Muñoz se inscribe en esta línea puesto que en el proceso que va desde el desmontar el proceso técnico que permite la materialización de la fotografía, hasta su transformación en una imagen en movimiento, es posible leer cierta fluctuación. En principio, porque es clara la intención de atentar contra la naturaleza perenne de la imagen que se graba en el soporte fotográfico, quizás porque el disparo de la cámara que retiene ese fragmento de vida es también un paso que coincide con la muerte. En ese caso, ante la temporalidad paralizada que ofrece la fotografía, opta por construir una forma en la que prevalezca la idea de una vida –o biografía, como titula a la serie en cuestión– contenida en una imagen (figuras 4, 5, 6 y 7).

Se trata de proponer la biografía de una persona (anónima) a partir de una foto (también extraída de obituarios), de registrar la variación, la disolución no sólo material sino sobre todo humana, y la pervivencia, la resistencia al olvido y la desaparición. En tal sentido, la tecnología del video posibilita la producción y reproducción de este proceso en el que la representación se torna circular y deja ver el crecimiento, la plenitud y el decaimiento de la imagen.

Los objetos que construye Muñoz ponen en perspectiva la enajenación del individuo en el mundo que lo rodea y la de todo tipo de relación interpersonal directa. Por tal razón, su propuesta se basa en apelar a la participación del espectador, en demandar de él una interacción activa y dinámica sin la cual la obra no pasaría de ser un mero objeto estático, cristalizado en su interpretación y funcionalidad.

En este movimiento, la obra de Muñoz adquiere un carácter “transitivo”,¹⁴ puesto que ella se presenta como una “duración por experimentar, como una apertura posible hacia el intercambio ilimitado” (Bourriaud: 14) en el que artista/público-participante/obra entablan un diálogo y/o cruce mediante el cual es posible una elaboración colectiva de sentido. Allí reside el punto de partida de Muñoz, en la necesidad de construir un objeto inestable al que ya no sea posible entender o interpretarlo según el concepto -cerrado- de “forma”, sino que, más bien, dé cuenta del proceso integral mediante el cual emerge. Un procedimiento, más que un objeto acabado; un objeto en permanente transformación en el que convivan una multiplicidad de miradas.

La posición en la que se ubica para llevar adelante su producción artística es una posición compleja desde la que consigue poner en crisis categorías esenciales del ámbito del arte. Tanto al trabajar con fotografías tomadas por otros, tanto por tratarse de imágenes no profesionales que registran sujetos anónimos, tanto por la eventualidad que las distingue, estas imágenes permiten reflexionar sobre el estatuto de la fotografía ya no ligado a la idea de un tiempo suspendido, interrumpido. Al proponer la fotografía como un soporte impreciso, al exponerla como un mecanismo (técnico y perceptivo) que se activa sólo mediante la intervención humana, Muñoz hace “hablar a la imagen”, le otorga una potencia narrativa en tanto ésta se torna un disparador del fluir de la

¹⁴ El término pertenece al curador Nicolás Bourriaud, quien, a mediados de la década del 90, puso a circular la noción de “arte relacional” para referirse a obras y prácticas visuales que focalizaban sus trabajos en la esfera de las relaciones humanas y su contexto social. Se trata de obras que toman en cuenta, durante el proceso de producción, la presencia de la microcomunidad que las va a recibir. En tal sentido, la obra se propone como un dispositivo a experimentar, un espacio por recorrer, lo que exige del público una participación que lo implique en la construcción de sentido de la obra. De este modo, dice Bourriaud, “el aura de la obra se desplaza hacia su público” (70)

memoria. Es la foto la que interpela al sujeto, la que le permite “percibir supervivencias” y despertar su sensibilidad entumecida por el exceso de información visual y la discontinuidad de la experiencia actual. Sin embargo, esa operación podría interpretarse como una estrategia para poner en tensión el vínculo entre arte y cultura masiva, entre entorno tecnológico y productividad técnica. Pero siempre con vistas a volver productiva esa tensión, a habitar la técnica desde un lugar liminar, inquieto desde el que se pueda seguir pensándola y pensándonos.

Bibliografía

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.

Bazin, André. “Ontología de la imagen fotográfica” *¿Qué es el cine?* Madrid: Ed. RIALP, 1990. 23-31.

Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

Brea, José Luis. “Cambio de régimen escópico. Del inconsciente óptico a la e-image”. *Estudios Visuales* N. 4 (2007): <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JLBrea-4-completo.pdf>. Fecha de acceso: agosto de 2013.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1994.

Flusser, Vilem. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Ed. Trillas, 1990. ---. “Del funcionario” en AA. VV. “Dossier Arte y técnica”. *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*. N. 6 (2007). Disponible en: www.revista-artefacto.com.ar. Consultado: junio de 2013.

Groys, Boris. “Políticas de la instalación” (trad. Alejandro Espinoza). Texto original: “Politics of Installation”. *e-flux journal*. N. 2 (2009). Disponible en:

<http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation>. Fecha de acceso: junio de 2013.

Heidegger, Martín. “La pregunta por la técnica”. *Ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1983.

Huysen, Andreas. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press.: California, 2003.

Kozak, Claudia (ed.) *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2012.

---. “Vilem Flusser sobre arte, aparatos y funcionarios” en AA. VV. “Dossier Arte y técnica”. *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*. N. 6 (2007). Disponible en: www.revista-artefacto.com.ar. Fecha de acceso: junio de 2013.

Machado, Arlindo. *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 1996.

Muñoz, Oscar. *Protografías*. Exhibición montada en el Banco de la República, Bogotá (2011) y en el Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) (2013). Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/presentacion.html>. Fecha de acceso: julio 2013.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2006.