

**OSCAR MUÑOZ BAJO EL RELÁMPAGO. TEMPORALIDAD LATINOAMERICANA Y
ARTE COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO¹**

*Oscar Muñoz In Lightning Flashes. Latin American Temporality And
Colombian Contemporary Art*

SABRINA SOLEDAD GIL
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA, CONICET
sgilmdp@gmail.com

Resumen: la recurrente apelación a la historia en producciones artísticas colombianas contemporáneas invita a reflexionar en torno a las concepciones sobre el tiempo que subyacen en ellas, así como sobre las relaciones del sujeto contemporáneo con el pasado histórico y el presente. En este marco, analizamos obras del artista Oscar Muñoz, reunidas en su muestra *Protografías*, como expresión de tensiones entre temporalidades, donde se pondrían en crisis nociones dominantes de progreso y evolución.

Palabras clave: Colombia, artes visuales, Oscar Muñoz, tiempo, temporalidad latinoamericana

Abstract: contemporary colombian artistic productions persistently invoke history. This invites us to inquire about time conceptions and relationships between the contemporary subject, historical past and present. We analyze works by the artist Oscar Muñoz, gathered in his exhibition called *Protografías*, considered as an expression of tensions between temporalities, in which the dominant notions of progress and evolution are put in crisis.

Keywords: Colombia, Visual Arts, Oscar Muñoz, Time, Latin American Temporality

¹ Este artículo se desprende de un trabajo desarrollado con dirección de la Lic. Mariel Ciafardo y codirección de la Dra. Mónica Marinone, en el marco de la tesina final de la Especialización en Lenguajes Artísticos de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

*No veo mi proceso como una línea hacia adelante.
Lo veo como una serie de rodeos donde todo vuelve
y a lo mejor se parece, pero no es igual.*
Oscar Muñoz (en Wills, 2011)

1.

¿Cómo se vuelve evento del presente un acontecimiento de 1985 en *Las sillas vacías del palacio de justicia* (2002) de Doris Salcedo? ¿Qué tipo de archivo construyen los *Muestrarios de sangre* (2011) de Andrés Orjuela? ¿Cómo se transfiguran mutuamente las fosas comunes y las lápidas individualizadas en *Auras anónimas* (2009) de Beatriz González? ¿Qué pasados organizan las cronologías visuales de fotografías que Daniel Santiago Salguero toma a diario y envía por celular a tres galerías para formar su *Diario a distancia* (2010)? Las obras de artistas colombianos de diferentes generaciones producidas en estas primeras décadas del siglo XXI salen “fuera de sí” (Escobar, 2004). ¿Cómo se aproximan a terrenos de la historiografía, la crónica, la documentación y al vasto campo de la memoria? O bien, a la inversa ¿las contradicciones sociales rebasan los marcos de la política, la ciudadanía, la racionalidad estatal y se filtran en el arte, que no hace más que producir formas simbólicas dinamizadas por esas mismas contradicciones?

La recurrente apelación a la historia en producciones artísticas colombianas contemporáneas invita a reflexionar en torno a las concepciones sobre el tiempo y los vínculos entre pasado y presente que subyacen en las obras, tarea que proponemos en este artículo. Interrogamos las relaciones entre contradicciones sociales del siglo XXI latinoamericano y la insubordinación de la temporalidad hegemónica que pareciera configurarse en el arte. En este marco, aspiramos a analizar algunos ejemplos de la práctica artística de la región en una tensión entre temporalidades, donde se pondrían en crisis las nociones dominantes de progreso y evolución.

El escritor mexicano Carlos Fuentes provee un estimulante piso de referencia para nuestra indagación, en tanto sugiere pensar el arte latinoamericano desde una historicidad anacrónica. Concibe el pasado como memoria y el futuro como deseo, es decir, ambos como imaginación en el presente. Desde allí, observa producciones contemporáneas de la región que fuerzan a mirar más allá de lo visible y encuentra en ellas una revelación del arte y el tiempo precolombino. Imagina una temporalidad latinoamericana de la simultaneidad y la circularidad, fundada (como toda concepción cíclica) en un anhelo de abolir la historia para recrearla.

La sospecha que nos guía es que en la práctica de artistas latinoamericanos contemporáneos irrumpe una temporalidad que se distancia de la dominante, para situarse en otra, alternativa, de simultaneidad y circularidad. Estos rasgos la ubicarían en relación con una témporo-espacialidad propia de las cosmogonías originarias latinoamericanas, caracterizada por la circularidad. Si bien, esta posición

corre el riesgo de reforzar la *macondización* del arte latinoamericano y volver a sustancializar la identidad (los latinoamericanos tenderían a recuperar una temporalidad precolombina por el simple dato de ser latinoamericanos), el vínculo que establecemos no es de continuidad histórica, sino precisamente lo contrario: se funda en la ruptura del tiempo como un flujo en el que el pasado quedó atrás y el futuro está siempre adelante.

Entendemos la recuperación artística de una temporalidad cercana a la precolombina como la emergencia del “origen” benjaminiano, caracterizado por la exposición de la presencia del pasado en el presente. Esto desbarata ciertos sentidos dominantes en la medida en que produce un distanciamiento de la doctrina histórica progresista (fundada en una temporalidad lineal, homogénea y vacía) y propone un trabajo en (y con) la simultaneidad. En términos de Benjamin, se ubica en una concepción discontinua del tiempo, heterogéneo y lleno, que hace estallar el *continuum* histórico y en la cual el pasado contiene el ahora (1989). En este sentido, el origen supone una alteración de la metáfora de Heráclito del tiempo como un río. “Nadie se baña dos veces en el mismo río”, supone que el tiempo es cambio, que nada permanece (ni el río ni la persona que se mete en él). Además, el origen en el río sería la fuente de la que su cauce fluye en una dirección, alejándose inexorablemente de ella al avanzar. Benjamin, en cambio, propone:

El origen, aun cuando es una categoría enteramente histórica, no tiene sin embargo nada que ver con la génesis de las cosas. El origen no designa el devenir de lo que ha nacido, sino ciertamente de lo que está naciendo en el devenir y la declinación. El origen es un remolino en el río del devenir y arrastra en su ritmo la materia de lo que está apareciendo. El origen nunca se da a conocer en la existencia desnuda, evidente, de lo fáctico, y su rítmica sólo puede percibirse en una doble óptica. Por una parte, exige ser reconocido como una restauración, una restitución, por la otra como algo que por eso mismo está inconcluso, siempre abierto. (en Didi-Huberman, 2011a: 112)

Leer una temporalidad que caracterizamos como precolombina en el arte contemporáneo es una manera de introducir el origen en el presente, en el sentido que propone Benjamin. La suspensión del tiempo lineal y la recuperación de una concepción temporal discontinua y circular, produce el remolino intempestivo en el río del tiempo, con el que el arte puede distanciarse del tiempo hegemónico con el que pensamos la historia. Así, conjura tiempos heterogéneos que ubican al espectador en un umbral del sentido, en el que, con Benjamin, puede percibir como bajo un relámpago, la constelación crítica en la que un fragmento del pasado se encuentra precisamente con tal o cual presente (1989: 91).

La restauración del origen como una revelación del presente, “naciendo en el devenir y en la declinación” remite a propuestas de

muchos artistas colombianos contemporáneos (entre ellos los mencionados en el inicio). Pero, también se puede observar en producciones de artistas de otros países de la región. Pensamos, por ejemplo, en *Sombras del sur y del norte* (2001-2014) de la argentina Graciela Sacco.² En las obras de la serie, las manifestaciones populares registradas por la cámara fotográfica y reproducidas en periódicos pierden sus referentes y se colman de otros contextos, de otros discursos. Una foto de las movilizaciones en Argentina en diciembre de 2001 actúa como contexto de otra, quizá, del mayo francés y viceversa. Impresas en soportes fragmentados, inestables, apenas apoyados contra la pared o proyectadas como sombras, pierden la solidez de la imagen que constata el pasado y hablan, a lo sumo, de la precariedad de la memoria y la imposibilidad de organizar linealmente la historia a través de sus restos.

Lo mismo ocurre en propuestas del brasileño Vik Muniz, por ejemplo, las de la serie *Mónadas* (2003) o la más antigua *Lo mejor de Life* (1988).³ Se trata de fotos que reproducen dibujos, pinturas y *collage* que, a su vez, imitan fotografías periodísticas. El referente de la foto que vemos es una creación material del artista, cuyo referente es otra foto, cuyo referente es un acontecimiento del pasado, que pierde así su centralidad y deviene eslabón de una cadena. La suspensión del tiempo lineal y la sensación de irrealidad que producen imágenes como las de Sacco y Muniz aturden la división entre ficción y realidad y confunden pasado y presente en un momento indiferenciable, donde el ayer aparece como una experiencia del ahora. Si bien, excede el marco de este artículo la posibilidad de tramar en una misma concepción temporal producciones provenientes de diversos países de la región, abonaría la imagen de una temporalidad latinoamericana sobre la que indagamos en este artículo.

2.

Para ver esta perspectiva puesta en obras, analizamos propuestas del artista colombiano Oscar Muñoz. Nacido en 1951, residente de Cali desde su niñez, realiza su primera exposición individual en 1971 y desde allí trama su producción entre dibujo, fotografía, video y diferentes técnicas de grabado. Nos centramos en la muestra *Protografías* (2011), retrospectiva de su trabajo en las últimas cuatro décadas, presentada en distintas ciudades de América Latina. En sus obras, la combinación de materiales, técnicas y soportes que en primera instancia parecen no compatibles impide la fijación de la imagen y la somete a un flujo inestable. Se trata, por ejemplo, de retratos que en lugar de corporizarse se desvanecen en la batea de revelado (como la videoinstalación *Sedimentaciones*, 2011); de rostros dibujados en el agua de una pileta, que se escurren por el desagüe,

² Para mayor información, véanse las imágenes de la muestra en el sitio web de la artista: <http://www.gracielasacco.com/281121/3165991/works/sombras-del-sur-y-del-norte>.

³ Para mayor información, véanse las imágenes de la muestra en el siguiente sitio web: <http://www.banrepcultural.org/vik-muniz/galeria.php?dgal=11>

a cuya desaparición asistimos a través de un video, que permite que vuelva a aparecer y el ciclo recomience (*Narciso*, 2001; *Biografías*, 2002). O bien, de espejos que gracias a la respiración del espectador dejan ver un retrato superpuesto al rostro reflejado (como la serie de serigrafía *Aliento*, 1995), entre otras. Nos interesa revisar cómo estas obras se fundan en un desplazamiento simbólico hacia una temporalidad circular y un intento de suspensión del tiempo lineal.⁴

La fragilidad de la imagen y la imposibilidad de que permanezca estable acompañan al espectador desde el acceso mismo a la muestra. Quien ingresa a ella, lo hace desandando caminos a medida que avanza: la primera obra que encontramos, *Ambulatorio* (1994), ocupa el suelo que pisa el espectador. Consiste en un gran mapa aerográfico de Cali cubierto por un vidrio que se fragmenta ante cada paso. Lo que fuera un mapa del centro geográfico de América Latina y ciudad de residencia del artista, se convierte en un mapa de recorridos de espectadores. Aunque su información cartográfica sigue presente, ya no informa; de modo que está sin estar. El *aquí y ahora* de la imagen es puesto en crisis y, en consecuencia, también su proyección hacia el futuro y hacia la realidad que constata.

La sustitución de una temporalidad lineal por otra circular, fundada en la simultaneidad se puede observar en el conjunto de la práctica artística de Muñoz. Tanto en los dibujos, en los que la tensión entre el soporte y el material impide la concreción de la imagen y la desvanece, como en las “improntas” (grabados, impresiones, reflejos) en las que los retratos solo constatan su propia irrealidad o en el uso de fotografías en las que el referente se disuelve y la imagen fija se convierte en fluido de tiempo. Nos detendremos primero en la fotografía, pues generalmente, se la asocia a una concepción lineal del vínculo entre pasado y presente. Para graficar este uso común de la temporalidad en la fotografía, veamos el siguiente ejemplo: el cineasta argentino Andrés Habegger publicó en su página de Facebook una foto de niño con su padre, acompañada del siguiente texto:

31 de agosto de 1978. Aeropuerto de México DF. Mi padre y yo.
No recuerdo ese momento, ni las palabras de despedida, ni la situación de la foto, ni el traje de mi padre, ni su cigarrillo en la mano, ni mi remera rayada.
Subió al avión y nunca más lo volví a ver. El vuelo llegó a Río de Janeiro y allí lo secuestraron y se hizo polvo.
Si no estuviera esta foto no podría decir que ese momento existió.
Pero por suerte existen las fotografías. Y esta me regala un recuerdo.
Esta foto es mi memoria y quizás la sustituye. (Subrayado nuestro)

En los análisis de Roland Barthes en *Lo obvio y lo obtuso* (1986) encontramos un desarrollo teórico acorde a esta concepción. En este texto

⁴ Las imágenes de la muestra están disponibles en: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/protografias.html>

plantea que la imagen fotográfica instaure la conciencia del *haber estado ahí*, una ponderación temporal particular que desplaza la sensación de *soy yo* y de *estar aquí*; disminuyendo la capacidad proyectiva de la imagen. Esto consagra una categoría espacio-temporal que supone una localización espacial inmediata (la imagen *está ahí*) y una ubicación temporal anterior. Lo que aparece como irrealidad de la fotografía es su presencia, su *aquí*, en tanto su realidad es el pasado al que refiere.

Ahora bien, en Oscar Muñoz encontramos una concepción diferente. La fotografía no constata un recuerdo, un pasado, sino que permite que el espectador configure ese pasado, desplazándose del terreno de la historia al de la memoria. María Wills le pregunta en una entrevista qué memorias de la infancia marcan su trabajo. Él menciona dos fotos de sus primeros años de vida. Como Habegger no recuerda el momento vivido en que se tomaron, ni el lugar ni la sombrilla de papel chino que los cubre a él, su madre y su hermana. Pero, dice “sí recuerdo haber tenido en mis manos esa maravillosa y delicada sombrilla con sus innumerables radios de bambú” (en Wills, 2011). Las fotos reconfiguran el contacto con un material, una experiencia sensorial, mas Muñoz no adquiere un recuerdo familiar a través del documento, sino que se pregunta “si el recuerdo de una imagen fotográfica será necesariamente el de una imagen congelada”. Su obra formula esta pregunta una y otra vez.

En la serie *Impresiones débiles* (2011), el artista utiliza tres fotografías fundantes de la memoria política de su país, tomadas entre 1948 y 1953, que circularon ampliamente en los medios gráficos, constatando los hechos: *Haber estado allí* utiliza la foto del cadáver del abogado Jorge Eliécer Gaitán, cuya muerte dio lugar al proceso conocido como el “Bogotazo”, que suscitó una serie de enfrentamientos, treguas temporales y finalmente el desarme de las guerrillas. Las otras dos fotografías corresponden a este proceso: *El testigo* retrata la firma de un acuerdo de paz entre líderes guerrilleros y *Horizonte* la entrega de las armas, captada en una larga fila de campesinos. Muñoz trae en el nombre de la primera el *haber estado ahí* que caracteriza Barthes, mas su obra lo pone en crisis. Se pregunta si es posible que al mirar las fotos desde el presente se vacíe de sentido la conexión con su poderoso referente y se desate “aquello que mora dentro de lo que ha sido” (en Wills, 2011).

Para explorar esta pregunta construye secuencias de serigrafías en polvo de carbón, en las que varía la distancia entre el soporte y el tamizador, haciendo que en cada copia la imagen se vaya fundiendo a blanco. De esta manera, en cada impresión se identifican elementos distintos invisibles en la imagen original (o al menos, ajenos al *punctum*). Por ejemplo, en *El testigo* el encuentro entre los líderes guerrilleros Guadalupe Salcedo y Dumar Aljure, documentado por el fotógrafo, se desplaza del punto focal para dar lugar al rostro de un anciano que, entre la gente, mira la cámara. Lo mismo ocurre en *Haber estado allí*, quizá una segunda muerte de Gaitán, quien se desvanece en cada copia, dejando la mesa de la autopsia, la enfermera y los rostros que se amontonan para la

foto. En *Horizonte* se altera la relación entre el espacio (paisaje) y la larga fila de guerrilleros que hacen cola para entregar las armas y poco a poco se individualizan personajes mientras se pierde el conjunto.

En las tres secuencias de *Impresiones débiles* se recupera el tiempo fluido que es inmovilizado en un instante por el obturador de la cámara. La derivación de la secuencia no produce la sucesión temporal, como los caballos corriendo de Muybridge, sino el desvanecimiento de la presencia del referente de la imagen, inicialmente indisoluble de ésta. A la inversa que en la fotografía original, la conciencia del *soy yo* del espectador reemplaza la del *haber estado ahí* de la imagen y baña de irrealidad el pasado. Éste, como memoria, se configura en el ahora del espectador. Por tanto, la temporalidad de la fotografía de la que habla Barthes se altera, al invertirse la conjunción entre aquí y entonces. Lo irreal ya no recae en el aquí, en la presencia, sino en el entonces, en el pasado. De esta manera, la concepción temporal propia de la imagen fotográfica se ve reemplazada por la simultaneidad y si se alcanza una unidad temporal sintética, ésta es dialéctica, una mónada, siguiendo a Benjamin. En este sentido, bien podríamos decir que las imágenes resultantes se configuran como el torbellino que desmonta el tiempo de la historia, que contiene una revelación que parece a punto de producirse y no se produce, o que sólo puede retenerse como la imagen del relámpago (1989: 180).

En el final de “La muralla y los libros” de Jorge Luis Borges encontramos una reflexión que puede densificar la condición de revelación en el umbral:

Todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético. (2011a: 12)

Borges intenta comprender por qué el mismo emperador que ordenó flanquear las fronteras de China con la inmensa muralla, ordenó también la quema de todos los libros anteriores a su reinado. Más aún, por qué quienes ocultaron ejemplares fueron condenados a trabajar hasta su muerte en la construcción del muro. La muralla y el incendio, reflexiona Borges, pueden ser metáforas del espacio y el tiempo respectivamente, formas que se remiten o se anulan entre ellas. A partir del esquema reflexivo de este cuento y analizando las prácticas de artistas contemporáneos, Néstor García Canclini piensa una estética de la inminencia (2010). La muralla y la quema de libros, dice, no tienen un significado unívoco, no podemos describirlas por el contenido que hubieran encerrado, sino por las acciones que suponen y las asociaciones que favorecen. Prevalecen, entonces, formas y metáforas en tanto se sitúan en un “modo de hacer que deja algo irresuelto” (2010: 62). Por ello, su movimiento, como el de las prácticas artísticas, es el de las metáforas: el

desplazamiento y la articulación entre sentidos, más que el rigor de los conceptos.

El amurallamiento confiere una forma al imperio. Como la línea del dibujo, establece un adentro y un afuera, convirtiendo a China en la figura de un fondo. La creación espacial va acompañada de la quema de los libros, una interrupción del *continuum* de la historia. Hace estallar el tiempo y configura el presente como un origen benjaminiano, una constelación dialéctica entre negación temporal y afirmación espacial, que “es, quizá, el hecho estético”. Este camino establece una relación inevitable con el concepto de aura formulado por Benjamin, como “una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que esta pueda estar” (1989: 75). Definición en plena vigencia para pensar la inminencia, aunque el carácter singular que supone el término irreplicable resida ahora en la experiencia del espectador, mas no en el objeto en sí mismo. Es decir, en la interacción con obras que proponen “un modo de decir que no llega a pronunciarse plenamente, en esa inminencia de una revelación” (García Canclini, 2010: 60). Este estado no es un umbral que artistas o sociedad estén a punto de atravesar, sino una condición dinámica y crítica del arte, que expone el disenso sobre lo sensible y lo estructural y la necesidad de reinventar el lenguaje para dar cuenta en términos simbólicos de relaciones sociales contradictorias o en descomposición. García Canclini lo define “como la experiencia de percibir en lo que es, las otras posibilidades de ser, que hacen necesario el disenso” (2010: 232).

Al leer las obras de Muñoz desde la condición de inminencia, como experiencias estéticas que no quieren revelarse plenamente, se densifica la comprensión del modo como se configura una nueva temporalidad, aquella que se produce en el momento en que el observador del presente imprime su marca sobre los objetos que observa. Es una huella del ahora, no del ayer, que reconfigura el pasado en el vínculo con los objetos en el presente y posiciona al sujeto en un lugar central.

Octavio Paz (1965) afirma que el modernismo hispanoamericano aspiró a empalmar con un tiempo universal, dando cuenta de un deseo de unidad temporal y avenencia entre pasado y presente. Podríamos preguntarnos si la ruptura del tiempo lineal en las obras de Muñoz, supone el anhelo contrario: rasgar la conciliación temporal y espacial, poniendo en crisis nociones de identidad, pertenencia y autenticidad. Una manera de desmarcarse de la tensión que genera un arte contemporáneo al que, en otros términos, se le demanda que sea moderno. En este sentido, en el marco de lo que se caracteriza como un *boom* del arte colombiano en Europa (se habla, incluso, de su “desembarco” en Madrid⁵), la elección de

⁵ Véanse, por ejemplo, “Los diez artistas del momento (según Jaime Cerón)” (en: <http://esferapublica.org/nfblog/los-diez-artistas-del-momento-segun-jaime-aron/>); “El boom colombiano que seguirá creciendo”, de Daniela Silva Astorga (en: http://revistadiners.com.co/articulo_especial/38_396_arte-el-boom-colombiano-que-seguira-creciendo); o la columna de la revista digital de arte *Artishock*, “El boom colombiano” (en <http://www.artishock.cl/2014/10/29/el-boom-colombiano/>).

Protografías, exhibida en Colombia, Argentina y Perú, ciñe una dimensión obligada del análisis que proponemos: la condición situada en el cono sur americano del montaje y la recepción de las obras de Muñoz.

Ello posterga, en parte, el problema de la valorización de las obras por el contenido y la demanda que pesa sobre el artista latinoamericano, visto como un otro, de tomar posición: local o global. Exigencia que niega la compleja situación contemporánea, tensada entre la dislocación de las identidades territoriales (y su inserción simultánea en pertenencias fragmentarias y globales) y la pervivencia de grandes concentraciones de poder en las que se desenvuelven artistas y no artistas. Más que pensar en el contenido *latinoamericanista* de producciones locales, nos interesa plantear, en todo caso, cómo opera una recepción *latinoamericanizada* de propuestas artísticas deslocalizadas. Exhibiciones de artistas europeos realizadas en el cono sur ofrecen un ejemplo de ello. En 2012 se exhibieron en el Parque de la memoria de Buenos Aires siete videoinstalaciones de Bill Viola, centradas en la partida, como linde entre espacios y tiempos. Su curador, Marcello Dantas, afirma que al ubicar la obra de Viola en el contexto en que sería exhibida apareció “una conexión inusitada”⁶ entre las imágenes ralentadas y repetidas de personas ingresando y saliendo del agua con las víctimas del terrorismo de Estado argentino. Las obras de Viola se colman de un pasado que no es parte de su referente original, sino fruto del encuentro con el espectador en un contexto latinoamericano postdictatorial.

3.

En las obras de *Protografías* en las que Muñoz trabaja con dibujo, manifiesta la acción que realiza como imposibilidad. Podría decirse que lo que hace es desdibujar. Por ejemplo, en *Re/trato* (2003) la conjunción de material y soporte (agua y losa de cemento caliente) compone y desintegra la imagen en el mismo acto. El agua que dibuja el retrato se evapora sobre la losa y hacia los últimos trazos, los primeros sólo existen en la memoria. Desafiando la distinción clásica de Lessing entre artes del tiempo y artes del espacio, *Re/trato* se percibe como la música: “en la dialéctica entre memoria, percepción y anticipación” (Ciafardo y Belinche, 2015: 9). Quizás concreta el augurio de Borges en el fragmento citado de “La muralla y los libros”: “todas las artes aspiran a la condición de la música” (2011a: 12). La imagen deja de estar fijada en el espacio por el artista, en algún momento del pasado, para constituirse en el presente del espectador, más aún, sólo en su mente. Como tal, ya no es una huella del pasado, sino que deja huella en el *ahora*. Si la huella del aura benjaminiana es material, como la cuña que deja el cálamo en las tablillas sumerias, impresa en ellas para siempre, la huella de esta obra —como la de la música— es inmaterial. Se imprime fugazmente en la mente del espectador, en cuanto éste toma

⁶ Para más información, véase “Bill Viola en el parque de la memoria” (en: <http://www.ramona.org.ar/node/48898>).

contacto con la obra. Una vez más, observamos en Muñoz una puesta en crisis de la temporalidad lineal y su consecuente ruptura de la unidad entre pasado y presente, en la que éste es consecuencia de aquél, al que accedemos a través de huellas.

La acción circular de dibujar contra el tiempo es filmada y proyectada en loop, en un video, en el que en primer plano no vemos el retrato sino la mano incansable del artista que *trata* infinitamente de captar la imagen. El video constituye una mediación tan clara entre el espectador y el retrato interminable, que hace imposible obviar las mediaciones entre el dibujo y su referente, de hecho, las subraya. *Re/trato* parece prometer un sentido, pero sólo lo desarrolla como una posibilidad: una inminencia. Como en otras obras del autor, el material artístico no está cerrado, se presenta en forma de preguntas. La representación no se constituye como una afirmación, sino como un interrogante. Empuja la mirada hacia los lindes de la representación, en palabras de Nelly Richard “hacia bordes de no certidumbre y ambigüedad del sentido” (2007: 104).

Las obras de Muñoz, como el arte de las culturas originarias, se fundan en la voluntad de mirar más allá de lo visible, por tanto incluyen al observador en una forma de mirar que pone en crisis la relación del sujeto (y del objeto) con la realidad aparente. Las obras del colombiano, no prometen un sistema de respuestas, un todo homogéneo, sino un conjunto heterogéneo de preguntas sobre el pasado reciente en las que sumergen al espectador, construyendo formas para lo que la historia no dejaría ver, pero el sujeto puede conjurar. Abre así, un trabajo sobre y desde el campo de la memoria, que requiere una mención específica dentro del análisis de la temporalidad en su obra. Para ello, nos detendremos en *Biografías* (2002) y *Aliento* (1995).

Biografías consiste en una serie de videos proyectados en el suelo, en los que se observan retratos fotográficos de personas fallecidas en episodios violentos, tomados de los diarios. Éstos están serigrafados en polvo de carbón sobre agua que se escurre por el desagüe de una pileta. A medida que el agua desciende, los retratos se deforman, se retuercen sobre sí mismos y se achican hasta desaparecer. Pero lejos de ser éste el final, el tiempo de la proyección se invierte y, cual mancha de tinta, los rostros reaparecen en torno al sumidero, se desparraman y vuelven a formarse. Si en *Re/trato* vemos la mano del artista dando una batalla perdida antes de empezar, por perpetuar la imagen, en *Biografía* nadie lucha por retenerla, por fijarla y su destino depende de la fuerza inexorable del agua. Esos retratos, como la imagen de la historia que describe Benjamin, en el instante mismo en que se dejan reconocer ya hablan al vacío. O bien, “en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad” (1989: 80).

Dos elementos completan la obra: el sonido y el montaje. Los videos son acompañados por sonidos de cañerías y agua corriendo, lo cual ayuda al espectador a anticipar de la acción. Sin importar cuál sea el momento del video en que comience a verlo; el sonido advierte que el

agua se escurrirá y con ella lo hará también el retrato. Nuevamente encontramos un retrato “que aspira la condición de la música”. Los videos se proyectan en el suelo, además de requerir un desplazamiento físico inusual del espectador (agacharse, inclinar la cabeza, alejarse, etc.), esta elección de montaje construye un principio de realismo desde el cual observar la obra, reforzado por el sonido. Por su ubicación horizontal, efectivamente, parecen drenajes y piletas (ilusión que se rompería al proyectar sobre la pared vertical, pues las piletas no podrían contener el agua, ni ésta se escurriría por el drenaje). Ahora bien, este principio de realismo, esta ilusión de representación total, que incluye el sonido y la disposición física correspondiente de los objetos, contrasta violentamente con el rostro que no acaba ni de consolidarse, ni de deshacerse. Lo más propio de un retrato, perpetuar la imagen de una persona, es ajeno a estos rostros, en lugar de permanencia y quietud, hay cambio, movimiento y fragilidad. La obra nos dice en simultáneo: “esto es una representación fiel de la realidad” y “la realidad no puede ser representada”. Como la China que se configura en la doble acción del emperador —la quema de los libros y la construcción de la muralla— el retrato de Muñoz es, también, una constelación dialéctica entre afirmación y negación.

Muñoz disloca la relación entre un referente y una representación (de hecho subraya esa dislocación) y exhibe la imposibilidad de tender un puente transparente entre acontecimientos y lenguajes y entre el pasado y el presente. Como indica el nombre de la obra, los retratos constituyen una biografía y no un momento detenido en la historia de una persona. La fotografía, que tiende a congelar el instante y perpetuarlo, es resituada en la trayectoria de una vida, a partir de un proceso que incluye, de modo cíclico, crecimiento y declinación. Una y otra vez, el retratado vuelve a la vida, pero como práctica de la memoria. Es una vida en los otros, los que observan, los que recuerdan, los que imaginan, incluso. La presentación circular del video rescata y sumerge en el olvido, da y quita identidad. Por efecto de la luz, el rostro que flota en el agua se duplica, pues su sombra se proyecta sobre el fondo de la pileta. La biografía se tensa sobre la trayectoria de dos rostros que son uno, tienen un mismo referente y una sola materialidad, pero son distintos, sufren transformaciones diversas y sólo se encuentran en el breve instante final cuando ya no son más que una mancha en el sumidero, cuando han dejado de ser (o de intentar ser) un retrato; en el momento en el que el ciclo de declinación termina y comienza el de crecimiento.

Como en la leyenda de Quetzalcóatl, en el momento en el que el rostro y su reflejo se encuentran y reconocen, un ciclo termina y recomienza. De allí una correspondencia entre un arte actual que trae el origen y un arte precolombino que, ante nuestros ojos, se convierte en arte actual: ambos se fundan en la tensión “entre libertad y necesidad, entre estar y devenir, entre padecimiento y deseo, entre consagración y profanación, entre identidad y anonimato” (Fuentes, 2006: 356) de la que emergen sentidos ambivalentes y contradicciones que no pueden

resolverse. Las obras de Muñoz se ubican en una tensión dialéctica tan fuerte entre su propia afirmación y su inevitable negación que se desvanecen ante la mirada del espectador. Son inasequibles para la vista y para el pensamiento, pero allí están (nos miran, diría Fuentes). Recuerdan el encuentro de un personaje de Borges con un ente “opresivo y lento y plural” (2011b: 144). Imposible de asir mediante el lenguaje y, en consecuencia, de transmitir e incluso comprender, pero frente al cual, como afirma el narrador: “la curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos” (144).

Muñoz se detiene en el instante preciso en el que lo desconocido está a punto de ser nombrado por primera vez, pero no cruza el umbral y la revelación sigue abierta, trasladada al espectador, quien ya no sólo se enfrenta a la puesta en crisis de la realidad por la obra, sino al reconocimiento de sí mismo, en el encuentro con ella. *Aliento* es, quizá, el mejor ejemplo de esto. Se trata de espejos circulares ubicados sobre la pared de modo horizontal, levemente inclinados hacia atrás y a una altura promedio del rostro de los visitantes. Las superficies espejadas y su disposición en el espacio invitan a los espectadores a acercarse, al hacerlo, confirman lo que podían suponer previamente: ven sus propios rostros reflejados. No obstante, al respirar cerca de los discos, esa seguridad se desvanece, puesto que la condensación producida por la exhalación hace visible otra imagen, fantasmagórica, que se superpone al reflejo de sus rostros. Se trata de retratos de personas fallecidas en Colombia por enfrentamientos armados, que Muñoz toma de los diarios locales e imprime en grasa sobre los discos. La humedad del aliento se adhiere a las zonas no grasosas, permitiendo que se forme la imagen, durante los breves segundos anteriores a la evaporación.

En esta obra, los desaparecidos aparecen gracias al aliento vital de un otro, que los trae, los hace presentes. Ambas presencias se fusionan por un instante en el espejo y se confunden entre sí. Como en la serie de fotografías *Impresiones débiles*, nuevamente observamos una alteración de la relación entre el *estar ahí* de la imagen y la conciencia del *soy yo* del espectador, provocando una suspensión del tiempo lineal. En este caso, el *soy yo*, tan firme y claro cuando alguien se mira a sí mismo en el espejo, cuyo reflejo confirma la presencia del sujeto en el presente, es puesto en crisis ante la aparición superpuesta de otro rostro, que viene de un pasado en el que la fotografía fue tomada, pero sólo existente durante —y gracias a— la exhalación. La imagen del desaparecido necesita del sujeto cuya sensación de *soy yo* se desvanece, para existir, para aparecer.

En febrero de 1995, año en que Muñoz produce *Aliento*, se da a conocer el informe anual de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA, correspondiente a 1994. El mismo establece que durante el año se produjeron en Colombia “1.577 víctimas de violencia política, violación de derechos humanos y violencia contra marginados y discriminados” de los cuales 113 son casos de “desapariciones de personas por motivos políticos o presumiblemente políticos” (OEA, 1995). Muñoz

pone en escena el conflicto en Colombia, sin proclamas, ni conclusiones específicas, demandando una interrogación reflexiva. Es un llamado a la conciencia crítica del espectador. La alteración temporal en Muñoz demanda una mirada interrogativa; tomando una expresión de Nelly Richard, un modo de ver que abra huecos, en lugar de cerrarlos. De esta manera, excede el contexto colombiano y trae a su obra la desaparición forzosa de personas en América del sur, en dictadura y en democracia. Por ello, puede recuperarse en otros contextos, sin ir más lejos en Argentina en varias campañas de Abuelas de Plaza de Mayo e HIJOS (fundada en el mismo momento en que Muñoz produce *Aliento*) se usaron propuestas similares. En la exposición *Identidad* de 1998, por ejemplo, se imprimieron retratos de desaparecidos sobre espejos para que los hijos expropiados, puedan verse a sí mismos en el rostro de sus padres.

Bajo el título “Memoria insumisa”, Ticio Escobar analiza el arte paraguayo posterior a la dictadura de Stroessner e identifica un “replanteamiento crítico de la imagen” (2005: 8) desde los años noventa que, si bien, presenta signos diversos, se desarrolla en torno a una necesidad: “recuperar el espesor y el drama de los lenguajes domesticados; hacer un espacio al silencio y al enigma, a la oscura complejidad que precisa la forma para exponer la realidad desde el rodeo y la falta” (9). Nos interesa su caracterización, porque entendemos que es generalizable a América del Sur, y por tanto, provee una perspectiva para comprender la emergencia de la memoria en Muñoz. Esto, sin dejar de considerar las particularidades de cada país, que trazarían intervenciones diversas. En el caso del artista colombiano, las referencias a la desaparición forzosa de personas y el avasallamiento de los derechos humanos desde el aparato estatal denuncian el presente democrático, mientras que, por ejemplo, el artista que analiza Escobar, Osvaldo Salerno, apunta al pasado dictatorial. Más allá de estas diferencias fundamentales, entendemos que el cambio que el crítico paraguayo identifica en su país atraviesa el arte latinoamericano de las últimas décadas: en lugar de reorientar el curso de la historia, remueve la memoria. En sus palabras: “ya no pretende redimir la historia rectificando el rumbo equivocado sino inquietar los escenarios de la representación colectiva; remover el curso prefijado de su memoria” (9).

4.

Carlos Fuentes encuentra claves para interpretar la obra del artista mexicano José Luis Cuevas en una leyenda japonesa, sobre una muchacha que en su lecho de muerte prometió a su novio que regresaría, sin saber cuándo ni en qué forma. Muchos años después, el hombre reconoció a su novia muerta en una sirvienta joven, le preguntó quién era, y ella —como en un trance— afirmó ser su prometida. Luego, se desmayó y nunca recordó ni la confesión de identidad, ni su vida previa. No obstante, se casaron y vivieron en felicidad. Como la novia muerta, dice Fuentes “el arte de Cuevas es, a la vez, una memoria indecible y una promesa que habla

con los acentos de la resurrección. Una resurrección es una transfiguración: es la imagen del origen sensiblemente re-aparecida” (2006: 374). Sobre la negación temporal, la presencia original y su representación se encuentran, aunque no se reconozcan. Fuentes ve a *La gigante* (1990) de Cuevas tensionada entre la *Coatlicue* mexicana y *Las Meninas* de Velázquez. Como una memoria impronunciable, se configuran en una obra del presente, el pasado prehispano y su negación por la conquista: “un proceso sin fin de descubrimiento y recuperación que a menudo implica un redescubrimiento de lo encubierto por la historia” (421).

El problema que Fuentes lee en Cuevas a través de la leyenda no es otro que el que puede leerse en Muñoz. Puestos a trazar regularidades en su obra, la principal sería el distanciamiento de la concepción del tiempo lineal europeo-occidental, afincada en el desarrollo progresivo. Por el contrario, encontramos una simultaneidad de tiempos que trae, en definitiva, su disolución, en tanto revela el encuentro en el que *ahora y otrora* (Didi- Huberman, 2011b: 353) se unen en una constelación crítica. No sólo la línea recta como expresión del tiempo es reemplazada por la línea que se cierra sobre sí misma de manera circular, sino que además adquiere espesor y se convierte en el torbellino benjaminiano que remonta el origen en el presente. El tiempo de la historia se vuelve irreal y, como el mapa de Cali, se transforma a cada paso, reconfigurando perpetuamente nuevos recorridos.

Fuentes mira las obras del pasado precolombino y entiende que no pueden resolverse en una unidad cerrada y lineal, porque se afianzan sobre una concepción temporal circular. Una cosmogonía fundada en la circularidad no ofrece puntos de llegada, sino que vuelve a formular los puntos de partida, los interrogantes una y otra vez. Esa es la huella del arte precolombino que observa como una “memoria indecible” en el arte del siglo XX y que, del mismo modo, encontramos en Muñoz. Sería desatinado adjudicar una cosmovisión común entre Muñoz y el mundo precolombino. Sin embargo, sí sostenemos que al distanciarse de la concepción temporal hegemónica, el efecto que produce se acerca al del arte antiguo. Hemos descrito en este sentido la disposición de la obra hacia la interrogación, antes que la afirmación, a la ambivalencia antes que al sentido monolítico, la creación de formas para hacer visible lo invisible, poniendo en crisis la relación del sujeto con la realidad aparente y, en definitiva, la inminencia de una revelación que no se produce. En las series de *Protografías* puede existir una temporalidad precolombina como la “memoria indecible” de la novia muerta. Accedemos a ella en el momento fugaz en que nuestro presente como espectadores se encuentra con los fragmentos de presentes y pasados que extraemos de las obras y tanto unos como otros se configuran “como bajo el relámpago”.

Nelly Richard se pregunta cuál es el lugar del arte en el contexto actual de “saturación icónica”. Afirma que ante el desarrollo tecno-cultural que provee de un flujo continuo de imágenes hiperprevisibles y

superficiales, se consagra una forma del olvido, pues la imagen circula en velocidad sin dejar huellas. La memoria se diluye en el torrente de la información, donde pasa y se pierde. Entonces, es tarea del arte crítico interrumpir ese flujo, dificultar la transparencia comunicacional. En sus palabras: “debe cambiar la velocidad de la exposición y la circulación de las imágenes para que la dispersión en el espacio (tecno-mediática) se vuelva concentración en el tiempo (crítico-reflexiva)” (2007: 88). Cuando la imagen permite corroborar que lo que se ve en ella es lo que se esperaba, porque ya ha sido visto, porque sus significados ya han sido procesados en incontables otras ocasiones, el efecto es tranquilizador. El espectador puede pasar de ella a otra visión como en un *continuum*, sin necesidad de interrumpir el flujo de su pensamiento cotidiano.

Las obras de Muñoz, en cambio, proponen al espectador mirar de otra manera lo que ya ha visto mil veces: el mapa aerográfico al que accedemos en *Google earth*, las imágenes fundantes de la memoria reciente, el propio reflejo en el espejo. La mirada hacia lo desconocido en lo conocido, remueve al sujeto de la recepción pasiva del flujo de imágenes, lejos de ser un bálsamo, es un modo doloroso de mirar, porque se sitúa en, y se dirige hacia, la incertidumbre y el disenso. No hay posibilidad de conciliación. Ante las obras de este artista, el encuentro naturalizado entre un sujeto y una imagen común se vuelve una experiencia del conflicto, que señala la imposibilidad de la armonía (reforzado por las otras incompatibilidades que traen sus obras: entre soporte y material, entre imagen sensible y mental y otras). Según Richard:

Para quebrar la pasividad y la indiferencia que provienen del acostumbramiento de la memoria a la cita rutinizada del pasado, hace falta que el arte produzca alguna dislocación —perceptiva e intelectual— en la cadena de relevos que liga acontecimientos, marcas y texturas de lenguaje. (2007: 88)

Los poderes establecidos de la sociedad actual, afirma Richard, aspiran a una visualidad transparente, a convencernos de que la imagen no oculta nada, lo cual garantizaría la comunicación y la información directa. Si el arte crítico es el que irrumpe en el campo cultural para poner en crisis sus sentidos dominantes, su tarea consiste en atentar contra la supuesta transparencia comunicacional. En este sentido, tanto Richard (2007), como Escobar (2004, 2005), Arfuch (2013) y otros, insisten en una forma de decir desde el *rodeo*, incluso en éste como método. En lugar de exponer, ocultar; en lugar de clarificar, oscurecer: asediar el territorio, sin ingresar del todo. Esta negación de la visión superficial y lineal traslada al espectador la necesidad de rearticular política y estéticamente su propia mirada. En las obras de Muñoz el tiempo se construye como un rodeo y, en consecuencia, la experiencia del presente como una deriva hacia el origen. Allí aparece la temporalidad precolombina como “la memoria indecible” de la novia muerta y allí reside su potencia crítica: señala la necesidad de interrumpir el curso actual del tiempo. Opera en el dominio de lo simbólico como un

retorno al pasado “cepillando a contrapelo” el uso hegemónico del tiempo, para saltar al futuro liberados de la opresión del *continuum* histórico.

BIBLIOGRAFÍA

- ARFUCH, Leonor (2013), *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires, FCE.
- ARTISHOCK (2013), “el “boom” colombiano”, en *Artishock. Revista de arte contemporáneo*, 29 de octubre de 2014. <<http://www.artishock.cl/2014/10/29/el-boom-colombiano/>> (11 de mayo de 2015).
- BARTHES, Roland (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1989), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, “Historia y coleccionismo. Eduard Fuchs”, “Tesis de filosofía de la historia”. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Jesús Aguirre (trad.). Buenos Aires, Taurus.
- BORGES, Jorge Luis (2011a), “La muralla y los libros”, *Otras inquisiciones* (1952). Buenos Aires, Sudamericana, tomo 06.
- _____ (2011b), “There are more things”, *El libro de arena* (1952). Buenos Aires, Sudamericana, tomo 09.
- CERÓN, Jaime (2015), “Los diez artistas del momento (según Jaime Cerón)”, en *[esferapública]*. <<http://esferapublica.org/nfblog/los-diez-artistas-del-momento-segun-jaime-ceron/>> (11 de mayo de 2015).
- CIAFARDO, Mariel y BELINCHE, Daniel (2015), “El espacio en el arte”, en *Metal*, n.º 1, Julio del 2015, pp. 32-53. <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/metal/contenidos/num1/belincheciafardo.pdf>>. (29 de octubre de 2015).
- DANTAS, Marcello (2012), “Bill Viola en el parque de la memoria”, en *Ramona*. <<http://www.ramona.org.ar/node/48898>>. (29 de octubre de 2015).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011a), *Lo que vemos, lo que nos mira*. Horacio Pons (trad.). Buenos Aires, Manantial.
- _____ (2011b), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Oscar Antonio Oviedo Funes (trad.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- ESCOBAR, Ticio (2004), *El arte fuera de sí*. Asunción, Fondec / CAV. Museo del Barro.
- _____ (2005), “Memoria insumisa”, en Elizabeth Jelin; Ana Longoni (comps.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid, Siglo XXI.
- FUENTES, Carlos (2006), *Viendo visiones*. México DF, FCE.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2010), *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Katz.

- MUNIZ, Vik (2008), "Vik Muniz. Más acá de la imagen". <<http://www.banrepcultural.org/vik-muniz/index.php>> (29 de octubre de 2015).
- MUÑOZ, Oscar (2011), "Protografías", en sitio web del Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá. <<http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/protografias.html>> (29 de octubre de 2015).
- OEA, COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS (1995), "Informe anual - 1994". <<http://www.hchr.org.co/documentoseinformes/documentos/html/informes/osi/cidh/CIDH%20Informe%20Anual%201994%20o%20OEA-SER-L-V-II-88-DOC-9.html>> (28 de junio de 15).
- PAZ, Octavio (1965), *Cuadrivio*. México DF, Joaquín Mortiz.
- RICHARD, Nelly (2007), *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- SACCO, Graciela (2014), *Sitio web personal*. <<http://www.gracielasacco.com>> (29 de octubre de 2015).
- SILVA ASTORGA, Daniela (2013), "Arte: El boom colombiano que seguirá creciendo", en *Revista diners*, 26 de septiembre de 2013. <http://revistadiners.com.co/articulo_especial/38_396_arte-el-boom-colombiano-que-seguira-creciendo> (11 de mayo de 2015).
- WILLS, María (2011), "Entrevista retrospectiva a Oscar Muñoz", *Oscar Muñoz. Protografías*. <<http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/creditos.html>> (28 de julio de 2015).