

Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia
Programa Nacional de Estímulos, 2015.

Ministerio de Cultura, República de Colombia
Universidad de los Andes.

Título del texto: “Pensar con las manos. Otra mirada a las relaciones entre arte y memoria en la obra de Óscar Muñoz”

Seudónimo del autor: Álvaro Lime.

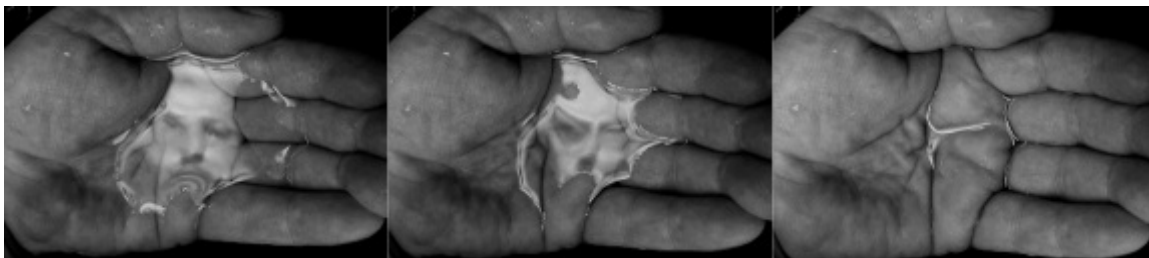
Categoría 1 - Texto largo

Pensar con las manos

Otra mirada a las relaciones entre arte y memoria en la obra de Óscar Muñoz

Autor: Álvaro Lime

I.



Línea del destino, Video (2006)

No hay un solo momento en el que el agua se detenga lo suficiente; la imagen se cuela por entre los dedos que la detienen y se resbala seguramente también por las arrugas que cruzan la mano de un lado al otro y que le sirven como canales de desembocadura. Parece como si la imagen quisiera huir de la visión, esconderse de esos dos ojos que la miran; rápidamente, la pequeña cantidad de agua se sustrae a la visión mientras va descubriendo cada uno de los pliegues de una mano izquierda que no es mía: la línea de la cabeza, la del corazón y la línea del destino.

No soy yo el que mira el agua que se esconde; sólo después de la segunda o tercera repetición me pregunto quién es entonces el que observa esta escena, de quién es el rostro que se refleja en la mano, y con una repetición más estoy seguro de que no hay un sólo momento en el que el reflejo de la cara que me mira desde arriba se quede lo suficientemente quieto como para identificar ciertas facciones. Sin embargo, el rostro no desaparece por completo; existe, después de todo, una cierta esperanza de reconstruir una imagen que nunca se va por completo: felizmente, después de un par de segundos de oscuridad absoluta, sobre la pared vuelve a proyectarse *la misma* la mano, *el mismo* charco de agua, *el mismo* movimiento. El residuo de la desaparición, el rostro invertido, se suma a sí mismo y se va acumulando en su repetición interminable.

Línea del destino (2006) constituye el documento del intento de desaparición de una imagen que nunca aparece por completo; en esa desaparición, sin embargo, en la huida misma del agua que deja siempre un residuo, se revelan paulatinamente ciertas marcas del desvanecimiento de algo que nunca fue del todo. En la negativa a dejarse ver, en la resistencia ante la presencia, la obra sugiere la orientación que sigue, o que seguiría, la vida de esa imagen: su destrucción marca de todas formas una dirección que apunta hacia delante, y no hacia atrás; no hacia el pasado de la imagen, o el pasado del rostro reflejado, sino hacia un cierto amontonamiento futuro de ese residuo que no da cuenta simplemente de su perecer, pero tampoco del simple devenir indiferenciado de su movimiento eterno.

II.

No parece justificado en principio presentar una nueva interpretación sobre cómo la obra de Óscar Muñoz lleva a cabo una reflexión sobre la memoria. Como lo atestiguan los innumerables catálogos de sus exposiciones en Norteamérica, Europa y América Latina, el punto de partida principal en torno al cual se organizan las muestras de sus obras es usualmente el modo como éstas ejemplifican, recrean o ponen en cuestión (a veces todo al mismo tiempo) los procesos de fijación del recuerdo de ciertos eventos, personas o lugares, y las razones por las que esto se lleva efectivamente a cabo. Sin embargo, considero que la manera misma en la que se hace referencia a esta cuestión es ambigua e involucra por lo menos dos perspectivas distintas desde las que las obras de Muñoz (y, a veces, el arte en general) reflexionan sobre la memoria.

Por una parte, existe una cierta tendencia a interpretar la obra de Muñoz como la constatación de que el arte es capaz de *hacer memoria*. La memoria, entendida en este sentido, se presenta como un intento de cerrar la historia en el presente, mostrándose como subsidiaria de una voluntad de *conservar* y *archivar* el pasado, o al menos de resolverlo, encontrando con ello una cierta reconciliación con experiencias (individuales y colectivas, a menudo dolorosas) que se mantiene todavía abiertas. Este afán por resolver el pasado es a menudo puesto en relación con las referencias políticas de las

obras de Muñoz que invariablemente llevan a una pregunta por la violencia que atraviesa la historia de Colombia.¹

En segundo lugar, la obra de Muñoz es tomada también a menudo como una constatación de la imposibilidad de traer el pasado de vuelta al presente, y la renuncia al intento de hacerlo. Esta forma de memoria (que sería más bien la comprobación de su imposibilidad) abandona el afán de recrear esos eventos pasados, y se concentra más bien en la documentación de tal incapacidad, o en la recreación de su desaparición, y en este sentido, atiende al devenir propio de la obra misma en la perdurabilidad de los materiales usados por Muñoz. Así, de acuerdo con esta interpretación, las obras de Muñoz presentarían innumerables ejemplos y experimentos en torno al carácter efímero de todo trazo (el carbón impreso sobre el agua que se evapora dejando apenas un remedo del dibujo original, o un dibujo de agua sobre una superficie caliente que se evapora casi inmediatamente sin dejar huella). Se nos recordaría con ello la idea de que también nuestra memoria funciona como el carbón y el agua, dejando una impronta débil y perecedera.

En este ensayo me propongo ofrecer una reflexión distinta acerca de las relaciones entre arte y memoria en la obra de Óscar Muñoz que marque una distancia con respecto a las dos tendencias interpretativas señaladas más arriba. En particular, quisiera cuestionar dos rasgos concretos propios de estas interpretaciones: por un lado, la lectura literal del contenido de las referencias políticas de la obra de Muñoz, y, por el otro, el énfasis casi exclusivo en la muerte de la obra de arte, en el devenir eterno de la imagen como documento de su desaparición.²

¹ Uno de los ejemplos más impactantes de esta tendencia lo dan las palabras de Brechtie van der Haak comentando la decisión de otorgar el Prince Klaus Award a Muñoz en el 2013. (ver De Bock, 2013). Ver también Graham (2012), texto que comentaré más adelante.

² La aproximación que me interesa desarrollar encuentra su primer punto de apoyo en el reciente trabajo curatorial de José Roca y María Wills en la retrospectiva *Protografías* (Museo de arte del Banco de la República, Colombia, 2011). Allí, Muñoz es presentado como un *meta artista* que reflexiona sobre la ontología de la fotografía, del video y de otros géneros artísticos, así como sobre el material mismo del arte, la ambigüedad de la fotografía y los procesos vitales de las obras. El carácter de “protografías” con el que Roca en particular envuelve la retrospectiva, se distancia explícitamente de las dos interpretaciones que he reseñado anteriormente, en la medida en que no es formulada ya como una reflexión sobre la posibilidad o imposibilidad de la memoria. Es también en un diálogo crítico con esta visión de Roca y Wills, y en particular con el concepto mismo de “protografía”, que intento volver desde un punto de vista alternativo a la pregunta por las relaciones entre arte y memoria en la obra de Muñoz.

¿En qué consistiría esta manera distinta de entender el arte de Muñoz como una reflexión sobre la memoria? El propio autor, comentando su trabajo, lo describe de una manera que suena en principio contradictoria:

Mi trabajo, entonces, insiste por un lado en evidenciar ese escenario inmemorial: una imposibilidad de retener y fijar los eventos pasados, e intenta, por otro lado, hacer memoria usando una mecánica similar, es decir, desde la impermanencia y lo inasible, usando siempre el hecho fotográfico, su esencialidad química como referencia y como metáfora, y enfocado en particular en el género del retrato. (Muñoz, 2009: 203)

¿Cómo puede la obra de arte constatar lo inmemorial y hacer memoria al mismo tiempo? Por oposición a un “hacer memoria” como un rememorar o recordar el pasado, un ir al pasado desde el presente para traerlo de vuelta, el análisis que presentaré a continuación está enfocado en cómo “hacemos memorias” en plural, en cómo las construimos y las creamos. Este énfasis en una construcción creativa de la memoria supone dos efectos de la obra de arte que, como he intentado señalarlo en el primer apartado de este ensayo, quedan ya sugeridos de manera paradigmática en *Línea del destino*: por una parte, la obra produce en su propio movimiento una desconexión radical con la representación del pasado; el rostro que se refleja sobre la mano no es nunca un rostro, nunca por completo un reflejo, sino apenas la desaparición de esto que sin embargo nunca llega a ser del todo. No obstante, en segundo lugar, en esta desaparición de lo no presente sobra siempre un residuo, mínimo, que la repetición interminable de la obra construye “hacia delante”, y que señala un camino creado por esta desaparición; no estamos sin más frente a un devenir indiferenciado de la obra, sino ante al hacerse metafórico de una memoria. Esta memoria se hace para Muñoz (como mostraré siguiendo su propia referencia) “con las manos”.

Siguiendo esta caracterización, la obra de Muñoz daría cuenta, en primer lugar, de una reflexión concentrada en el presente y, sobre todo, en la cotidianidad de nuestras prácticas (individuales y colectivas), del “día a día” de nuestra vida (cf. Muñoz, 2011b), y en la manera en la que estas experiencias perduran o no. Muñoz señala en varias ocasiones que él mismo no está tan interesado en proveer un discurso o una consideración entorno a nuestra relación con eventos políticos pasados, sino en abordar el fenómeno de

la memoria, en sí mismo, desde una perspectiva más cotidiana, personal y presente.³ En este sentido, considero que detrás del contenido explícitamente político de muchas de sus obras se esconde algo más que la simple discusión literal de la violencia. Sin embargo, y en segundo lugar, esto no significa una mera constatación de la ruptura con el pasado, de la imposibilidad de la memoria, o su abandono al indiferente paso del tiempo. A pesar de esta desconexión con el pasado (o precisamente por ella, diría yo) se trata todavía de “hacer memoria”.⁴

III.



Ambulatorio, Fotografía encapsulada en vidrio de seguridad (1994-2008)

Un ejemplo interesante de la ruptura con el pasado de la obra, con su representacionalidad, puede observarse en *Ambulatorio* (1994-2008). Considero que la obra misma lleva a cabo una doble desconexión con el objeto: en primer lugar, la ciudad

³ Ver, por ejemplo, la amplia entrevista con Hans-Michael Herzog (Muñoz, 2004), en especial 242ss, o Muñoz (2011b).

⁴ Así, algunas de las preguntas abordadas en este análisis serán: ¿Cómo se sostienen en nuestra memoria algunas de esas experiencias? ¿Son más duraderas experiencias largas, sostenidas en su impresión, profundas, o recordamos más fácilmente eventos puntuales, explosivos, radicales? ¿Por qué se guardan ciertos eventos políticos puntuales en nuestra memoria, mientras que otros (más profundos, tal vez) se pierden sin recuerdo?

que las fotografías representan no es una sola, y su representación es desde el inicio fragmentada; los paneles no coinciden entre sí, ninguno continúa la representación del otro. Sólo después de la obra, por fuera de ella, se explica que las imágenes corresponden a Cali, pero incluso con esta referencia se pierde qué ciudad es, porque no ofrecen respuestas a la época de las fotografías, las partes de la ciudad fotografiadas; por lo que a la obra misma se refiere, podrían incluso ser fotografías de muchas ciudades distintas.⁵ Pero hay una segunda ruptura con la representación que el acontecer mismo de la obra se encarga de llevar a cabo: la fotografía ya fragmentada es quebrada de nuevo por los pasos de aquellos que caminan sobre ella, al punto de que en su producto es difícil reconocer formas, establecer definitivamente qué es una avenida o un río, qué es un edificio o un parque, qué es un estadio o una glorieta. La obra de Muñoz le permite al espectador experimentar, a ser efectuada artísticamente, esa transgresión que lo separa aún más de la representación de un objeto.

En su preámbulo a la retrospectiva del Museo del Banco de la República en 2011, José Roca discute explícitamente la pregunta por el carácter representacional de la obra de Muñoz que he tratado de poner en cuestión hasta este punto. Tras una breve historia de la fotografía, Roca describe su aproximación a la obra de Muñoz de la siguiente manera:

[...] la esencia del acto fotográfico no radica en la *toma* de la imagen, [...] sino en la *fijación* de tal imagen. ¿Cuál es el estatus de la imagen en el instante previo al momento en el cual es detenida para la posteridad? Esa imagen, o más bien, ese *estado* de la imagen, se podría considerar como el de una fotografía en potencia, una fotografía incipiente: una proto-grafía.

Si la ontología de la fotografía radica en fijar de una vez y para siempre la imagen móvil, sustrayéndola a la vida, podríamos decir que el trabajo de Oscar Muñoz se sitúa en el espacio temporal anterior (o posterior) al verdadero momento decisivo en el que se fija la imagen: ese proto-momento en el que la imagen está por ser, finalmente, fotografía. (Roca, 2011: 13s)

Hay en esta caracterización dos ideas generales que quisiera poner en cuestión con el objetivo de caracterizar el tipo de reflexión sobre la memoria que me parece que lleva a cabo Muñoz. Por una parte, siguiendo la descripción de Roca, la obra de Muñoz se resistiría a la fijación que está a la base de la fotografía; las protofotografías le devuelven el

⁵ Muñoz dice al respecto: “El mapa está dividido y la foto de Cali estaba parcializada. Lo que pensaba es que no tendría sentido que la ciudad tuviera la forma que en realidad tiene. Para mí la ciudad es algo fragmentado: son los tramos que uno recorre, los que se tienen en la memoria” (Muñoz, 2005: 57).

movimiento a la rigidez de la imagen fotográfica. Por otra parte, estos objetos se encontrarían de todas maneras en un espacio temporal congruente con el de las fotografías: el instante anterior o posterior al momento de la fijación. *Anterior*, cuando están *por ser* fotografías pero no se han fijado aún; *posterior*, cuando ya estando muertas comienzan desfijarse, a volver a la vida. Esto significaría que la protografía mantiene el mismo estatus ontológico de la fotografía aunque se sitúe en un momento diferente, y en esa medida no superaría realmente una concepción representacional de la imagen.⁶

Ahora bien, si la manera en la que he hablado hasta ahora de obras como *Ambulatorio* y *Línea del destino* tiene sentido, considero que puede abrirse la posibilidad de que (algunas de) las obras de Muñoz *no* sean protografías, y que guarden una relación con la fotografía mucho más distante (y mucho más cercana, en otro sentido) que la que Roca quiere darles. Con respecto al segundo de los elementos mencionados, la confirmación de una representacionalidad, considero que estas obras efectúan en sí mismas una ruptura con la posibilidad misma de la representación al constituir imágenes que se desconectan de aquello que aparentemente representan. En *Ambulatorio*, la obra pone en desarrollo una doble desconexión con lo que se supone representa, y en lugar de acercarnos a Cali, hábilmente nos separa dos grados más; en *Línea del destino*, el video nos sugiere un reflejo imposible: en primer lugar, no puede ser propiamente el reflejo de quien observa ni de la cámara que efectivamente capta la imagen en movimiento; es un objeto extraño que no puede estar ahí, que no puede ser representado. En segundo lugar, el objeto no se constituye jamás como *un* reflejo, sino apenas como el intento fallido del mismo. Lo único que nos queda es la mano que intenta contener esa representación que se disuelve, una mano que comienza a aparecer a medida que la imagen se va perdiendo.

⁶ Roca acentúa este carácter representacional al oponer al afán de objetividad de la fotografía la subjetividad protográfica, subjetividad que de todas maneras responde a la función de captar de una cierta manera la realidad: "Al estar inspirados en fotografías, los dibujos de Muñoz regresan la imagen a un momento pre-fotográfico en el que la realidad, para ser representada, requería de la mediación humana" (Roca, 2011: 14-16). Siguiendo la referencia de Roca al "momento decisivo" (un concepto con el que Cartier-Bresson alude a la conjunción del evento y la expresión del mismo; cf. Roca, 2011: 39), las obras de Muñoz compartirían según esta interpretación la misma temporalidad de la representación, sólo que se situaría instantáneamente antes o después.

Este efecto puede apreciarse también, de maneras diversas, en muchas de las obras incluidas en la retrospectiva de 2011, y generan para mí el conjunto de una ruptura con el objeto que es necesario tomar en serio. Podría decirse que la manera más dramática en la que esto ocurre está dada por aquellas obras que parecen más explícitamente sugerir una conexión con un objeto o suceso que todos conocemos. Me refiero, por ejemplo, a *Horizonte*, *Haber estado allí* y *El testigo* (2011), obras en las que Muñoz usa representaciones, fotografías y videos, que no pueden sino sugerir en el espectador un contenido político evidente, y, sin embargo, rompen con este contenido. En *Haber estado allí*, por ejemplo, Muñoz utiliza una de las fotografías más famosas de la historia de Colombia: la imagen del cuerpo sin vida de Jorge Eliécer Gaitán en 1948, rodeado por individuos cuyo carácter invisible, anónimo, contrasta con la nombradía y el renombre de quien yace muerto entre ellos. Sin embargo, mediante la manipulación, reimpresión y modificación de los elementos y soportes de la imagen, Muñoz rescata de la fotografía justamente a esas personas que desconocemos y la vuelve una reflexión sobre la carencia de nombre, de fama, de inmortalidad de quienes se aprietan unos a otros al intentar aparecer (¿para siempre?) en la historia junto al líder asesinado. Muñoz logra que una de las fotos más famosas de uno de los personajes más importantes de nuestra historia se desconecte de su referencia original, de lo que supuestamente representa, y se vuelva una reflexión sobre algo más.⁷

⁷ Hablando de ésta y otras obras similares, Muñoz afirma: “Por años han sido difundidas en libros y publicaciones, y a pesar de estar tan ligadas a los eventos que presentan y a nuestro pasado, me pregunto si podría ser posible que las veamos desgastadas o vaciadas de sentido precisamente por esta causa, por el mismo motivo que les ha permitido su difusión por tantos años; la conexión física e insoluble con su poderoso referente” (Muñoz, 2011a: 154).



Haber estado ahí, Impresión de polvo de carbón sobre metacrilato (2011)

El otro aspecto que he mencionado, fuertemente enfatizado en el trabajo de curaduría hecho por Roca y Wills, es el de la supuesta resistencia de la protografía a la fijación.⁸ La fluidez del agua, por ejemplo, como uno de los elementos fundamentales en

⁸ Esta resistencia es enfatizada por Roca no sólo en sus comentarios a *Protografías*. Ver, por ejemplo: "La efímera e inestable imagen de las obras de Muñoz, siempre oscilando entre presencia y ausencia, es paradójicamente más eficaz como memorial o monumento, al referirse de manera poética a la naturaleza efímera de la existencia humana, la memoria y la historia. Su obra trasciende la anécdota específica y el hecho histórico singular y definido, para aludir a la condición humana misma y la transitoriedad de la vida, a una memoria inmemorial que se pierde en la noche de los tiempos" (Roca, 2010: 53).

las obras, daría cuenta del cambio que caracteriza el mundo, la vida, y pondría a las obras de Muñoz del lado de esta última.⁹ En su interpretación, pareciera que el video fuere algo ajeno a la obra misma, un recurso artificial que permitiría la repetición y la fijación de algo que la obra no lleva a cabo; por el contrario, considero imposible distinguir la obra misma de su repetición “incesante”, y en ese sentido veo en la obra misma un intento de fijar algo de esta imagen, aunque sea únicamente el residuo del agua que se escapa. En esta fijación hay un énfasis claro en la materialidad de la obra, su manipulación, que se parece en su persistencia a las líneas del vidrio quebrado al caminar por *Ambulatorio*: la obra crea su propia marca a partir de sí misma.

Así, en la obra de Muñoz se dan dos gestos que parecerían contradictorios: por una parte, el objeto (lo que sería la protografía) se somete al paso del tiempo; se trata de un trazo con agua que se evapora, un reflejo que se va filtrando por entre los pliegues de una mano, una huella en la arena que se borra, líneas de carbón que se pierden por drenajes, etc. Este objeto ya no es el objeto representado, sino el pasado que se crea en ella, la temporalidad propia de cada obra. En segundo lugar, sin embargo, esta mortalidad de la obra de arte se nos muestra a menudo en una repetición continua que, cuando menos, dirige la mirada en la dirección de la creación, de la manipulación, modificación y transformación de los materiales involucrados en el proceso, y no en su simple desvanecimiento.¹⁰ Vemos y escuchamos estas obras destruirse una y otra vez, por su repetición, dejando no obstante una estela del proceso de su descomposición que es también una creación.¹¹ Este afán de creación en el hacer, el ímpetu vital de no dejarse ir, configura para mí la pregunta por la memoria en la obra de Muñoz, *hacia delante*.

⁹ En su comentario sobre *Línea del destino*, Roca enfatiza lo efímero de la obra: “Una vez más, la imagen nace del agua, pero esta *protografía* nunca logra fijarse. El proceso se repite de manera incesante sólo gracias al recurso del video” (Roca, 2011: 23).

¹⁰ En efecto, las obras se nos presentan contenidas en soportes llenos de agua, colgadas sobre una pared o proyectadas en un ciclo infinito en video.

¹¹ Éste es el caso de *Narcisos* (1994), obra que comentaré más adelante.



Aliento, Discos de acero (1995)

Fuente: Sicardi Gallery

Quisiera discutir un ejemplo más, *Aliento* (1995), pero esta vez al revés, es decir, partiendo de una interpretación con la que usualmente se aborda la obra y que, a partir de lo que he venido diciendo, obvia el efecto de desconexión con la representación que veo en ciertas obras de Muñoz. En su artículo “Assisted Breathing: Developing Embodied Exposure in Oscar Muñoz’s *Aliento*”, Amanda Jane Graham alude casi desde el inicio de su reflexión a la pregunta por las identidades de los jóvenes cuyos rostros nos son revelados en la obra por medio del proceso de empañar con el aliento pequeños discos de metal:

En tanto *desaparecidos*, los desaparecidos de Colombia, están tanto muertos como no muertos. Es muy posible que el gobierno colombiano, los paramilitares o las guerrillas los hayan asesinado poco después de su captura, o que hayan muerto debido a las torturas o a enfermedades que sufrieron durante su cautiverio. (Graham: 65; la traducción es mía.)

La reflexión de Graham sobre las identidades de estos jóvenes no proviene de la obra. O, dicho más exactamente, proviene de fuera de ella, a partir de la palabra “desaparecidos” que acompaña tradicionalmente la descripción de esta obra. Aludiendo a esta palabra, y más aún, a una particular interpretación de esta palabra, muchos análisis de *Aliento* imponen un contexto político determinado a una experiencia artística que, por el contrario, es abierta, diversa y profunda, y que admite, creo yo, innumerables aproximaciones por fuera de este único y rígido marco.¹² A mi modo de ver, Graham sacrifica la riqueza de esta experiencia por la rigidez de la (posible) referencia política, referencia que ni siquiera está en la obra misma o en su proceso creativo: *Aliento* no es una obra sobre desaparecidos o no al menos en el sentido determinante que tiene la palabra "desaparecido" en la historia de Latinoamérica.¹³ Muñoz, casi como corrigiendo el carácter manido de esta aproximación a su obra, señala una y otra vez que los rostros no corresponden necesariamente a jóvenes muertos “por razones de violencia política” (Muñoz, 2004: 246), que “pueden ser desaparecidos, pero muertos, y no sólo por la violencia” (Muñoz, 2005) o, en últimas, que él no “estaba pensando hacer una obra sobre desaparecidos, con la carga y el sentido que nosotros le damos al término desaparecido. La acción tenía más que ver con la pulsión infructuosa de reclamar al que ya no está” (Muñoz, 2011a: 147).

Aliento, por el contrario, ofrece una imagen precaria, tanto por ser radicalmente inasible en su continua desaparición (porque el propio aliento no es nunca capaz de mantenerla por mucho tiempo), como porque los retratos mismos apenas pueden percibirse y las facciones de los jóvenes son vagas. El esfuerzo más grande que puedo hacer, al darle todo mi aliento al espejo y perder mi propio reflejo, produce apenas un par de segundos de una imagen vaga, indescriptible, irrecordable. *Aliento* hace a estas personas cada vez más lejanas; la respuesta de quiénes son, o cómo murieron, que antes

¹² Ver, sólo como ejemplos de esta diversidad, el ensayo de Carlos Jiménez, “Los espejos de Alicia”, en donde se le propone a la obra una mirada que enfatiza la oscilación entre el Yo y el Otro que supone el cambio entre la imagen que aparece en el espejo cuando el reflejo del espectador desaparece por causa de su propio aliento. Ver también el ensayo de María del Rosario Acosta, “Memory and Fragility: Art’s Resistance to Oblivion”, en el que la autora propone a *Aliento*, entre otros, como una reflexión del arte sobre su propio papel en torno a la memoria y su relación con el pasado.

¹³ Esta misma sobreinterpretación ocurre en la manera en la que se habla tradicionalmente de *Proyecto para un memorial* y *Biografías*, en las que se asume que los rostros corresponden a víctimas del conflicto armado, a desaparecidos, cuando son, en un sentido mucho más general, imágenes de personas fallecidas que son publicadas en obituarios (ver Muñoz, 2009: 56, 69; 2011a: 144; y 2010: 171).

de verlos no me faltaba, porque no me había hecho nunca la pregunta, ahora me falta efectivamente, y la distancia con estos individuos se hace entonces aún mayor. Ahora sé que hay una persona muerta, precariamente representada (y más aún, la representación se va disolviendo y es imposible de asir), de la que no conozco su nombre, quién es, cómo vivió, ni cómo murió. Después de *Aliento* me encuentro un paso más lejos de ellos.¹⁴

IV.

He tratado hasta aquí de llamar la atención sobre dos aspectos que son a menudo pasados por alto. Por una parte, me parece necesario rescatar la materialidad de lo que podría llamarse una ruptura con el pasado: el abandono en la obra misma de la representación de una realidad, de personas, personajes, lugares, eventos y vivencias que *pasaron*. Puesto de modo radical, la obra de Muñoz efectúa en última instancia una ruptura con la memoria del pasado caracterizada por la voluntad de conservar y archivar lo que ha sucedido. En segundo lugar, me he esforzado también por defender la idea de que precisamente en esta destrucción misma de la memoria del objeto se abre la puerta para pensar una reflexión sobre la memoria centrada en su creación y construcción que, como mostraré a continuación, tiene en la obra de Muñoz una cercanía con la cotidianidad.

Siguiendo al propio artista, esta forma de reflexión sobre la memoria podría ser caracterizada con una imagen que surgen en una entrevista con María Wills: hacer memoria como una manera de “pensar con las manos”.

El libro *El artesano*, de Richard Sennett, fue para mí una revelación, al encontrar una persona que me hablaba con esa lucidez de algo que yo experimentaba, pero que era incapaz de discernir de un modo tan sencillo: las manos piensan. Las manos que hacen cosas piensan al procesar los materiales; estos procesos artesanales enseñan también y la experiencia con el hacer es conocimiento. (Muñoz, 2011a: 137)

“Hacer memoria” pertenece a este tipo de conocimiento, al pensamiento sobre el procedimiento involucrado en la creación artesanal o artística, que no se refiere

¹⁴ Por ello, considero inaceptable la conclusión del análisis que da Graham, en parte porque, se está asumiendo una respuesta que debería quedar justamente abierta: “Así [los espectadores] le dan a esta imagen el mayor regalo que jamás se les ha dado. Al reconocer que la persona está muerta porque la han retratado [al soplar sobre el disco de metal], le dan en la muerte a su imagen lo que nunca tuvo en vida: un cierre” (Graham: 71; la traducción es mía).

únicamente a una automatización del proceso, sino a la manera como la materia misma, los objetos manipulados, crean o destruyen una imagen, un reflejo, un objeto, un sonido, etc. La memoria (o su ausencia) surgiría entonces de la *manipulación* en este sentido práctico y teórico, y a partir de ello se podría reinterpretar la obra de Muñoz siguiendo esta materialidad con la que las manos (o la mano, tal vez) es a menudo la protagonista de lo que vemos y oímos. No se nos presenta así simplemente la obra como “producto”, sino, frecuentemente, la mano que crea la obra, mientras crea (o destruye) la obra, mientras intenta infructuosamente, por ejemplo, contener, trazar o retener el agua que se escurre o se evapora, o mientras disuelve o revela fotografías.¹⁵ Por otra parte, como he sugerido ya, este pensamiento de las manos que crea y destruye memoria es inseparable de la pregunta por la cotidianidad de nuestras prácticas, un aspecto que reaparece todo el tiempo en las obras de Muñoz. En esa cotidianidad, y en la radicalización del presente que supone, se juega la posibilidad de pensar todavía una memoria que vaya más allá del mero archivo del pasado y que la haga auténtica, determinante, creadora, y no tan sólo un efecto de lo que la precede.

Este pensamiento manual sobre la memoria se llevaría a cabo, en primer lugar, a través de una consideración cuidadosa y profunda de los medios, materiales y soportes que, metafóricamente,¹⁶ dan cuenta de la manera en la que se imprime o se fija una cierta imagen sobre una superficie o un soporte (Ver Muñoz, 2011a: 140) La experimentación con los soportes que acoge una gran parte de la obra de Muñoz se pregunta en últimas por las diferentes posibilidades de la fijación de aquello que se imprime con el objetivo de permanecer. Tres ejemplos de esta experimentación, que juegan de maneras diversas con un mismo soporte, pueden verse en *Narcisos* (1995-2000), *El puente* (2004) y la ya mencionada *Línea del destino*, todos intentos por imprimir diferentes imágenes en una superficie imposible como lo es el agua. La primera de estas obras (una serie en sí misma) abarca un conjunto de impresiones sobre agua de distintas representaciones del

¹⁵ Éste último es el caso de obras como *Cíclope* o *Sedimentaciones*, de 2011.

¹⁶ “Trato con mi trabajo de situarme, o de explicarme, indagarme, preguntar, sobre el momento, ese momento en el que la tinta hace contacto con el soporte, y puede o no convertirse en un documento. Es [...] metafóricamente hablando, el momento en el que nosotros fijamos la memoria, o no; en donde, digamos, se constituyen o se consolidan los recuerdos” (Muñoz, (2011b). Un énfasis similar en la metaforicidad de su obra es expresado por Muñoz en la presentación en “Global photography now” (ver Muñoz, 2009: 203).

rostro de Muñoz. Sobre hojas de papel (mapas, páginas de libros, etc.) suspendidas en el agua, se cierne polvo de carbón pasado por un tamiz con la imagen deseada. Estas impresiones se configuran de maneras distintas cada vez, y se abandonan al fluir de los materiales mismos involucrados: las hojas se van deshaciendo, el carbón se fija o no en ciertos lugares, el agua se evapora poco a poco... Estos intentos de fijación construyen un pasado de la obra a la que la obra misma se refiere y la desconectan por completo de un pasado como hecho anterior a la obra, cuya más mínima representación es por completo anulada: el rostro ya no es el del autor, sino el de la obra; no se trata de un autorretrato del artista, sino de la obra.

El puente desarrolla la pregunta por la proyección como forma de impresión, pero utiliza también la inestabilidad del agua como superficie. Desde el Puente Ortiz, sobre el Río Cali, Muñoz proyectó en 2004 una serie de cien fotografías de paseantes, tomadas varias décadas antes sobre ese mismo puente. El video presenta una cinta continua de las fotografías, una tras otra, proyectadas en la dirección contraria a la corriente del río. A diferencia de los *Narcisos*, el agua sobre la que se proyectan estas imágenes se resiste a ser contenida en una cubeta delimitada, y evita el rastro material que puedan dejar las fotografías sobre su superficie. Con esta última proyección sobre el río de imágenes destinadas a desaparecer, en el lugar en el que fueron creadas,¹⁷ éstas adquieren una permanencia incluso mayor que la que podía darles su material original sobre un papel; decenas de personas fueron testigos en el puente de su proyección, y aunque no se hayan adherido a la superficie, dejan también una impronta distinta sobre el video, expuesto en museos y galerías de todo el mundo. A la mera experiencia visual de la fotografía, que supone una creación de memoria tal vez más uniforme, *El puente* suma también una experiencia auditiva que complejiza más aún el proceso, y que muestra metafóricamente cómo la memoria tiene que ver con otros sentidos además de la vista. Este es también el caso en *Ambulatorio*, en donde el sonido del vidrio estallándose bajo los pies de los espectadores contribuye activamente en la marcación de la experiencia, en la construcción de la memoria.

¹⁷ Otra reflexión interesante en torno a la cotidianidad, que no puede ser analizada aquí, se lleva a cabo en *A través del cristal* (2010), obra en la que Muñoz se pregunta por la posibilidad de devolverle el contexto “original” (por medio de marcos antiguos, sonidos domésticos, reflejos de la calle en el vidrio) a imágenes que por sí mismas nos remitirían tan sólo a un pasado borroso.



Narcisos (en proceso), Polvo de carbón, papel sobre agua y plexiglás (1995-2011)

Fuente: Philagraphika (2010)

Desde su concepción misma, desde la creación misma en las obras de Muñoz, la memoria no sólo adquiere un carácter esencialmente incompleto, no eterno y mutable, sino que podría resultar (tal vez por ello mismo) impredecible: los materiales usados en su composición, y la manera en la que éstos reaccionan frente a las condiciones en las que están expuestos, supone una especie de adjudicación de autonomía al objeto, por fuera de una intención particular de su autor. La obra apunta por sí misma hacia delante; en la medida en que su construcción nunca es final, siempre *está siendo*, y en este sentido describe un futuro que no se podría vaticinar; la obra es siempre lo que está llegando a ser, es decir, es siempre futura. Como he sugerido a lo largo de este texto, esto no significa que la obra resulte la constatación de un puro devenir o que, como es común a las interpretaciones de *Sobre el puente*, por ejemplo, se convierta sin más en una verificación de la interpretación usual de la sentencia de Heráclito según la cual todo está en continuo cambio. Hay un resto; la continua desaparición de eso que nunca aparece por completo deja un rastro, un residuo, que no es entonces un simple rezago de una presencia, pero no es tampoco la mera constatación de una ausencia. En su materialidad,

ese resto señala a un futuro que no es resultado ni consecuencia; no depende de eso que llegue a ser en el futuro en la medida en que no es al final, en un último estadio, a donde la obra llega, pero tampoco está determinado por un pasado que la obra misma en su movimiento impredecible no haya creado.

Se trata, por lo tanto, del presente de la obra en el que confluyen su pasado y su futuro, el puro presente como residuo que de todas maneras apunta hacia adelante. Las múltiples manos de Muñoz construyen esta memoria futura, y se constituyen en una reflexión en torno a la manera en la que estas construcciones se llevan a cabo. Si este esquema constituye una metáfora de la memoria, como el autor mismo lo quiere, este residuo que la obra crea como su destino supone una relación completamente distinta con el pasado y el futuro: la memoria ya no puede ser la constatación del pasado, ni tampoco la aceptación de su absoluta impredecibilidad, sino el destino de estar siempre siendo, que, como he dicho, apunta al futuro: una memoria del futuro en un presente extendido que está creando constantemente su propio pasado.

Bibliografía

Acosta, María del Rosario. 2014. "Memory and Fragility: Art's Resistance to Oblivion (Three Colombian Cases)", *New Centennial Review* 14:1: 71-98.

De Bock, Anette. 2013. "Prince Claus Awards Committee on Oscar Muñoz" (<http://www.youtube.com/watch?v=VCDhiBril38>)

Graham, Amanda Jane. 2012. "Assisted Breathing: Developing Embodied Exposure in Oscar Muñoz's Aliento." *Latin American Perspectives*, 39: 63.

Jiménez, Carlos. 2008. "Los espejos de Alicia". Óscar Muñoz, *Documentos de la amnesia*, MEIAC.

Muñoz, Óscar,

2004. Hans-Michael Herzog; Nadin Ospina, *Cantos cuentos colombianos: arte colombiano contemporáneo*, Daros-Latinoamerica.

2005. *Otras Voces, Otro Arte: Diez Conversaciones con Artistas Colombianos*. Diego Garzón. Planeta, 2005

2009. Óscar Muñoz, *Documentos de la amnesia*, MEIAC.

2010. *Inmemorial*. República de Colombia. Ministerio de relaciones exteriores. La Silueta ediciones.

2011a. “Entrevista retrospectiva de María Wills a Óscar Muñoz”, en *Óscar Muñoz: Protografías*.

2011b. “Óscar Muñoz on memory and disappearance” (Video). San Francisco Museum of Modern Art (<https://www.youtube.com/watch?v=mZ1jE6zc4pM>)

2013. *Sleight-of-Hand: Óscar Muñoz with María Inés Sicardi And Ximena Gama* on his recent installation “Editor Solitario”, en *Spot*, Spring 2013.

Roca, José

2010. “Óscar Muñoz: Inmemorial”, en *Inmemorial: Óscar Muñoz*. Exposición, República de Colombia. Ministerio de relaciones exteriores.

2011. “Protografías”, en *Óscar Muñoz: Protografías*. Exposición retrospectiva. Museo de Arte del Banco de la República.