

LA RETRACCIÓN DEL DIBUJO

Óscar Muñoz: Dibujante

Seudónimo: Poliédrico
Categoría 1. Texto largo

El dibujo para mí existe ya en el pensamiento. Si los significados completos e invisibles del pensamiento no están en una forma, nunca resultará un buen dibujo.
Joseph Beuys

1. Proemio: Sírvase hablar sobre la técnica del dibujo

El dibujo es un lenguaje artístico que ha cumplido distintos papeles en la historia de la humanidad, aunque sólo hasta el siglo XX se le haya otorgado un valor artístico independiente. El dibujo ha servido para representar en una pared la imagen del animal que se espera cazar en la realidad; para ridiculizar o satirizar públicamente a un miembro de la comunidad, tal como se hacía en Roma; para fungir de primer sistema de significación de la realidad antes del dominio de la lengua escrita; o para escrutar y documentar momentos íntimos pero cotidianos, como lo hace André Dunoyer cuando retrata a la escritora Sidonie-Gabrielle Colette.

Hay dibujos que valen y otros que cuestan¹, dibujos que duermen y despiertan (como los de Óscar Muñoz que se fugan por el sifón para aparecer nuevamente), otros que cuentan y muchos que encantan, que se dan y que se confieren, unos que se toman y otros que jamás se devuelven, unos que prometen la realidad y otros que ceden a la ficción.

Y como el dibujo puede servir para documentar o historiar situaciones o eventos, hay quienes dibujan y creen que han conquistado la realidad, idea del naturalismo prehistórico, como diría Arnold Hauser. Algunos consideran que creando el artificio de la semejanza han logrado una hazaña artística, pero lo cierto es que el arte

¹ Cuentan que en una elegante reunión Fernando Botero hizo un boceto por el que le pagaron 20.000.000 de pesos. Corría el año de 1991.

tiene más de fondo y profundidad; hace más que cumplir la función semiótica de representar o simplemente documentar objetos o situaciones. El artista no copia la realidad, y aunque “lo hiciera”, ésta se le escaparía cada vez que intentara reconquistarla, tal como le ocurrió a Miguel Ángel cuando, frustrado porque su *Moisés* no hablaba, lo golpeó con el buril en la rodilla derecha. El buen dibujante conquista algo más que forma, algo más que figura y fondo, y a esto se debe la fuerza del dibujo en la historia del arte. Dice Hauser que “la característica más peculiar de los dibujos naturalistas del Paleolítico es que ofrecen la impresión visual de una manera tan directa y pura, tan libre de añadidos o restricciones intelectuales, que hasta el Impresionismo moderno apenas nos es posible encontrar un paralelo a este arte en el arte posterior”.

En la historia del arte podemos encontrar dibujos cálidos como los de Jessie Marion King, otros fuertes y precisos como los de Goya, sueltos y ligeros como los de Rembrandt, firmes y sólidos como los de Jean-Louis David y suaves como los de Heinrich Vogeler. Pero fue necesario, en esa misma historia del arte, que se revitalizaran las prácticas artísticas (del dibujo, la pintura y la fotografía) y que se reconociera, desde la estética, la teoría y la historia, que dichas prácticas proponían un concepto distinto de arte, para que el dibujo dejara de ser visto como un simple punto de partida. Es por ello que sólo hasta el siglo XX se convirtió en una práctica artística verdaderamente independiente de la pintura, la escultura, el grabado y la arquitectura, es decir, deja de ser un ejercicio auxiliar de estas artes.

Todavía hoy cuesta reconocer que un artista es además de pintor un dibujante. Por eso en una biografía de un artista como Francisco de Goya, encontramos que “fue un pintor y grabador español”, pero no que fue un gran dibujante y que, si bien el producto final es el grabado, sus dibujos hablan de un proceso que, en sí mismo, es ya artístico en tanto práctica. De ahí que investigadores como Ricardo Rey-Márquez hablen (tengan que hacer el énfasis) del dibujo como obra final, es decir, del dibujo como producto del trabajo del artista, y no como parte de la preparación de la pintura de gran formato o de la arquitectura o la obra escultórica.

Pero afortunadamente para los grandes dibujantes, la historia reciente ha reconocido que el dibujo no es un ejercicio puramente habilidoso cuyo resultado final tiene que ser un producto más noble y elocuente. Falso es que el dibujo sólo es una práctica vacua que soporta la gran obra, falso que sea sólo un ejercicio previo que no diga nada. El dibujo, como la fotografía, denota y connota. Dice lo que dice al tiempo que habla de otra cosa y re-significa la realidad. La denotación es objetiva, la connotación es histórica y cultural. “La denotación del dibujo, afirma

Barthes, es menos pura que la denotación fotográfica, pues no hay dibujo sin estilo”. Por eso distinguimos un boceto de Leonardo da Vinci o Miguel Ángel, y reconocemos como suave, fino y delicado el del primero; y como fuerte, suelto y lleno de movimientos y rasgos escultóricos, el del segundo.



Óscar Muñoz. *Interior*. Lápiz carbón sobre lienzo. 160 x 120 cm. 1987

2. Dibujos de agua y vapor

En este sentido, se trata de una práctica artística, de una forma de expresión que da prioridad a la imagen, y que no sólo sirve para transmitir ideas, sino que en sí misma es una idea, un objeto o un pensamiento. Por eso Joseph Beuys afirma que “El dibujo para mí existe ya en el pensamiento. Si los significados completos e invisibles del pensamiento no están en una forma, nunca resultará un buen dibujo”. Esta idea del artista alemán la celebran los artistas contemporáneos.

En el caso del arte colombiano, reconocemos obras dibujísticas de suma magistralidad (no necesariamente calcos), como las mujeres semidesnudas de Darío Morales, o los *western* de Miguel Ángel Rojas. Pero ni en un caso ni otro se

puede decir que los artistas estén afirmando los principios del Hiperrealismo. Nada más lejos que esto.

Pero si procedemos con la búsqueda de una biografía de estos artistas encontraremos que dicen algo similar a lo que se dice de Goya: "Darío Morales, pintor y escultor colombiano". Con Rojas, debido a su carácter polifacético, se encontrará que es un artista conceptual que emplea diversos medios como el dibujo, la pintura, la fotografía, el video o la instalación. Algo similar ocurre con el artista caleño Óscar Muñoz. No es fortuito que sus obras sean, en la actualidad, reconocidas a nivel nacional e internacional y que se lo considere un artista maduro que ha sabido no sólo explorar un medio artístico y dominar su lenguaje sino, y sobre todo, por revolucionar ese medio y transformar la técnica más allá de sus fronteras.

El trabajo artístico de Muñoz se caracteriza por un excelente dominio de la técnica del dibujo, y por un volver siempre sobre el problema de la imagen y sus condiciones de mutabilidad e inmutabilidad, logrando que aquellos rasgos que separan a la imagen fija de la imagen en movimiento, sean los mismos que las atan en un vínculo más gestual cuanto más poéticos se muestran esos lazos. Así, lo estable y lo inestable hacen parte del mismo constructo paradójal de la imagen. Lo efímero y lo duradero son distintivos de una obra que cada vez se muestra distinta, y que repite o recontextualiza las preguntas y los medios con los cuales la pregunta tiene un lugar. De ahí que un rasgo particular de su trabajo artístico sea el uso de múltiples recursos además del dibujo, como la fotografía, el video, la producción de objetos y la instalación. Muñoz habla de la memoria, del cuerpo y del tiempo. Al referirse a la desaparición² en Colombia, no sólo hace que el concepto cuestione al espectador, también logra que el contenido temático se alinee y articule de tal manera con el medio y la técnica, que el concepto refuerza la calidad poética de la propuesta visual y que ésta, a su vez, alimenta el rigor conceptual del tema abordado.

Se sabe poco sobre el origen de la pintura, decía Plinio el Viejo, pero algo resulta cierto: nació cuando se cercó la sombra de un hombre con una línea. Con Óscar Muñoz el dibujo, la pintura y la fotografía vuelven a nacer borrando sus fronteras, creando un fractal de sensaciones. ¿Qué hace Óscar Muñoz? ¿Pinta cuando dibuja? ¿Hace videos y fotografía? Quiero imaginar que Muñoz es ese hombre que cerca su propia sombra, esa mancha, ese contorno, esquivo y fugaz, principio

² Una palabra suficientemente connotada en nuestro medio que alude principalmente a las víctimas de crímenes de desaparición forzada.

y fin de la pintura y la fotografía, y apenas el balbuceo de un dibujo indeciso que se quiere escapar de la superficie para condenar (o exiliar) esas sombras de la caverna platónica, esos fantasmas que rondan nuestra cabeza y que quieren escapar del mundo de las ideas para hacer parte del universo de la materia y celebrar porque a través del dibujo no sólo se planea, sino que además se descifra. Él le permite al artista conquistar su entorno mientras deja huellas, marcas y sombras a su paso. La línea goza de un poder simbólico. Si es vertical, habla de jerarquía; si es horizontal, habla de sosiego; si está inclina, genera tensión. Una estela de humo es una línea, el vaho en la ventana es un dibujo.

En las obras de Muñoz el dibujo es una actitud del pensamiento, de ahí esa perfecta alineación entre técnica y concepto. Este es el caso de *Aliento* (1995), una obra compuesta por unos discos espejados instalados en la pared, en los cuales hay rostros tomados de fotografías de periódicos colombianos, y que sólo aparecen sobre la superficie cuando el espectador se acerca y exhala su aliento sobre ellos. La imagen, sin embargo, desaparece tan pronto se evapora la condensación sobre el espejo. Los semblantes de estos desaparecidos se revelan con la respiración del observador, y se inscriben sobre la imagen de éste para luego dejar sólo una superficie vacía y sin memoria. Con esta estrategia visual genera no sólo una ambigüedad³, sino que enfatiza en el problema de la desaparición y, sobre todo, produce una poética que instaura un efecto estético que logra hablar de un presente. No es que la obra se actualice por causa de la alineación entre el tema de la desaparición y la estrategia visual de hacer aparecer y desaparecer una imagen por gracia del vaho de la boca, es que la obra le deja al espectador sólo un instante para la contemplación antes de que la imagen desaparezca. La imagen es efímera y sólo queda el recuerdo y la memoria. Se trata de una lucha por fijar la imagen, y en esta lucha por conquistar su permanencia el icono queda, pero lo hace como otra imagen, como otro trazo, como otra marca: su huellas mnémica, su engrama, pues la única posibilidad de que la imagen permanezca es la memoria del espectador.

Ahora bien. Este es el Muñoz de principios del siglo XXI. Pero es en la década del setenta cuando el artista da inicio a su carrera, en medio de un fuerte movimiento cultural en la ciudad de Cali. En este periodo, Muñoz realizaba dibujos de gran formato en los que primaba el tema del espacio. Se trata de trabajos sobre los inquilinatos, aquellos lugares desolados pero sórdidos. Estas obras están llenas

³ ¿Qué desaparece? ¿El rostro del desaparecido o el rostro del espectador? Pero a su vez está el aspecto particular de aparición de la imagen del desaparecido y de la imagen del espectador: ambas se ven en los espejos por gracia de la respiración de este último.

de una profunda carga psicológica y simbólica, a través de una exploración racional y sensible sobre la técnica y el soporte. En esta obra, como en muchas otras, la fotografía cumple un papel central, pero en este caso para darle una mayor fuerza a la imagen-dibujo tal como lo expone Iovino:

Aunque como la fotografía, *Inquilinatos* captura un instante pasado de una cotidianidad cambiante, otorga de todas maneras un sereno anuncio de variabilidad aprendido del estudio de Vermeer y de la poética pictórica flamenca. En *Inquilinatos* late ya con vigor el poder que Muñoz le imprime a las imágenes que aprehende o que elabora, para testimoniar a través suya humanidad y circunstancia.

En esta obra de Muñoz se pueden apreciar algunos elementos que serán una constante en su trabajo posterior, y que acentúan el problema de la imagen como tema y la poética de la imagen como lenguaje. Se trata del uso de la fotografía como instrumento de captación de situaciones, espacios y objetos. La fotografía le permite a Muñoz comprender un espacio meditativo, al tiempo que estudiar el papel que cumple la luz en el acontecimiento fotográfico. También habla de tiempo, porque el tiempo parece volverse y aire y al hacerlo el espacio se hace trizas. El espacio se configura de manera suave o fuerte, entonces no queda rastro de futuro. No se trata del artista pintor sino del artista que ahora es investigador y creador. Para llegar al dibujo azaroso, el artista colombiano transitó de la acción al pensamiento y del pensamiento a las sensaciones: Ha pensado con las manos. De modo que sus dibujos cabalgan de una instancia a otra y de un espacio a otro, y lo hacen por la vía de lo fortuito, no de lo necesario. Es decir, la imagen ya no es una muleta sino una posibilidad, dentro de muchas, para producir arte.

Este hecho se puede comprobar en la obra que viene en la década del ochenta, y que lleva por título *Interior*. Aquí hay una preocupación por la memoria, por la captación y configuración de la imagen; hay un interés por el objeto y el espacio, por la evanescencia y la evaporación, en última instancia, por la fenomenología del espacio. Tanto en *Interior* (1980, 1984 y 1987) y en otras obras como *Sin título* y *Flash* (ambas del mismo período), hay un interés, es cierto, por el dibujo que busca afianzarse icónicamente en la realidad, un dibujo que, a no dudar, está afincado en la fotografía pero que, también es cierto, está preocupado más por la relación que se puede dar entre el dibujo en tanto objeto estético y la realidad, es decir, hay, sobre todo, un interés conceptual más que una preocupación por copiar la realidad. En estas obras es clara la fractura del espacio, lo evanescente y lo difuso, el predominio de la luz y la fuerza de la sombra. O dicho en otras palabras, el dominio de la luz sobre la sombra. Es como si el artista estuviera dibujando más con la luz que con la sombra que produce el grafito, y al hacerlo estuviera

desmaterializando la presencia de ese espacio lumínico que se impone al espectador, al tiempo que reivindica la ausencia física de lo humano⁴.

En estas obras el espectador se enfrenta a espacios cotidianos, historiados y transitados por cuerpos que dejan a su paso sólo el desgaste, la memoria y la confusión entre el aire, los objetos y el espacio.

Tanto en *Inquilinatos* como en *Interiores* aparecen otros aspectos que serán constantes en su obra posterior: a) su interés por lo social (estos espacios de abandono y recuerdo); b) la maestría técnica y el manejo del material (la poética creada a través del dibujo y el uso del carbón y la goma de borrar, materiales empleados para generar esas atmósferas a través de la adición y la sustracción); c) el juego dramático de la luz y la sombra (la tensión constante entre la luz y la sombra en la configuración de la imagen). Ya, a finales de la década del ochenta y en la década del noventa, su obra sufre una fuerte transición, mudando el papel figurativo del agua (el agua como icono y memoria en *Interior*) a un recurso plástico y visual de gran protagonismo (por ejemplo en *Cortinas de baño*, 1986). El dibujo empieza con una línea que insiste en su presencia material y física, y continúa con su evaporación y desaparición.

3. (Entre paréntesis: El dibujo en Óscar Muñoz y algo más)

Una estela de humo es una línea, el vaho en las ventanas es un dibujo. Cuando apenas el rocío cae sobre la pintura acrílica de *Cortinas de baño*, esa acción o ese rastro de la acción se vuelve un gesto de dibujo y una imagen del vaho. La imagen, como la de Wang-Fô (el personaje del cuento de Yourcarnar), no sólo es engaño, es la posibilidad de salvación, pues la vida está en el arte y no en la vida misma. (Esto también lo supo Paul Klee). La leve brisa se abre camino entre el acrílico espeso, sobre la superficie de la cortina, y dibuja, traza, deja huella. Aquí el artista está generando una idea: La imagen aparece y desaparece. Pone en jaque a Platón ¿Qué es esto? ¿Una imagen o la sombra de una imagen? ¿O una imagen que aparece apenas borra lo que encuentra a su paso (otra imagen)? Es palimpsesto: Una imagen sobre otra, una efigie que emerge una y otra vez sobre sí misma. El artista calla ante el dibujo (¿se imaginan a Óscar Muñoz dibujando?): el dibujo piensa solo. Aquí, como diría Paul Ricoeur, el autor ya ha muerto.

⁴ La obra *Interior* (1987), por ejemplo, es un cuarto de baño en el que sobresale no sólo el tubo de ducha sino, sobre todo, el ángulo de visión, lo que hace que la perspectiva en la que se ven los azulejos acentúe el carácter ilusionista de la imagen, pero lo hace marcando la luz.



Óscar Muñoz. *Cortinas de baño* (detalle). Acrílico sobre plástico. Instalación. 190 x 375 cm. 1996

Si a Ricoeur le gusta leer un texto, digamos literario, imaginándose que el autor ya ha muerto porque (digamos) el diálogo se establece entre el lector-Ricoeur y el texto, y no entre aquél y el agente productor de éste, porque, digamos, al fin y al cabo lo que se celebra en la lectura es el libro, la vida en el libro; entonces (nótese el punto y coma: ;) en Muñoz (digamos: “a Muñoz le gustaría que sus obras se contemplaran, no como si él las hubiera hecho, aunque esto hiera su vanidad, sino como si el dibujo, por esos casos del azar que nadie controla pero que tampoco nadie condena, el dibujo se dibuja a sí mismo, y por eso el dibujo se dibuja agenciado por el azar y a veces por la fortuna”) lo que más importa no es la mano que hace sino el azar que revela la percepción de una figura, un rostro, una acción humana. Lo que importa es la función que cumple el azar en su dibujo-proceso, en su dibujo-fotografía, en su dibujo-video. Y con esto ya estamos afirmando que Muñoz es dibujante, aunque para hacer justicia a la época poshistórica (como diría el crítico-teórico norteamericano, gendarme de Warhol) Muñoz es artista, y ya que en la contemporaneidad todo se vale, él estudió y descubrió las entrañas del saber fotográfico para seguir dibujando.

Es de conocimiento general (no se sabe por qué, pues la crítica de arte y las historias acerca de los artistas se mezclan con la ficción desde Giorgio Vasari

hasta nuestros días) que los inicios de Muñoz en el dibujo están adheridos a la fotografía. Esto, por supuesto, no debe asombrar a nadie, pues si la historia se repite, entonces el artista caleño está repitiendo la historia, ya que una relación similar (pero esta vez entre pintura y fotografía) la encontramos en Delacroix y en Degas (y en muchos otros, pero en estos es más evidente). Esta verdad de Perogrullo (como dicen algunos escritores que se las dan de cultos y algunos críticos [no digo de qué] que se las dan de ingeniosos), no asombra a nadie. ¡Por supuesto! Ya que hoy todo se vale (palabras del gendarme de Warhol), entonces los artistas están autorizados a calcar (copiar decían en mi escuela, y esto generaba una penalización). Hasta el mismo príncipe del dibujo, el estricto y disciplinado Jacques Louis-David (según demuestran recientes investigaciones [y no lo digo de modo irónico, como Ionesco en *La cantante calva*, que tampoco era calva]) se valía de ciertas estrategias del calco (trampitas, para evitar el eufemismo), lo que no le resta valor a su trabajo artístico, aunque él creyera que sí.

Muchos artistas en nuestro contexto, por ejemplo, recurren a la copia directa: enormes pliegos de papel de calco, proyecciones en acetato, diapositivas en video beam. Otros, de manera discreta, se valen de la fotografía y otros, valiéndose de una imagen, la subvierten su sentido. (Algunos, incluso, se meten en problemas por esto: Carlos Uribe y su Pablo Escobar-Horizontes [*New horizons*] que tres días después de instalado en la parte externa de una edificación, fue retirado [y con ello censurado, dicen otros]. Recuerdo al agudo Óscar Wilde: “Ningún artista tiene simpatías éticas”⁵). Muñoz, hasta donde se sabe (lo que tampoco resulta confiable) no calca ni copia (ni plagia ni remeda ni sustituye) ni recurre a la fotocopia (o al xerocopiado o al xerografiado).

En una obra como *Re/trato* vemos su mano insistiendo en fijar un rostro que desaparece al mismo tiempo que dibuja; y esta mano que dibuja (y que además insiste una y otra vez [loop, se llama esta técnica]) empieza a hacer parte de la imagen, y a veces no se puede evitar confundirla con esa mano que dibuja y es dibujada en *Drawing hands*, la litografía imposible de Escher. Recuerda, también, esa imagen (todavía más imposible) en la que aparece el propio Escher en una

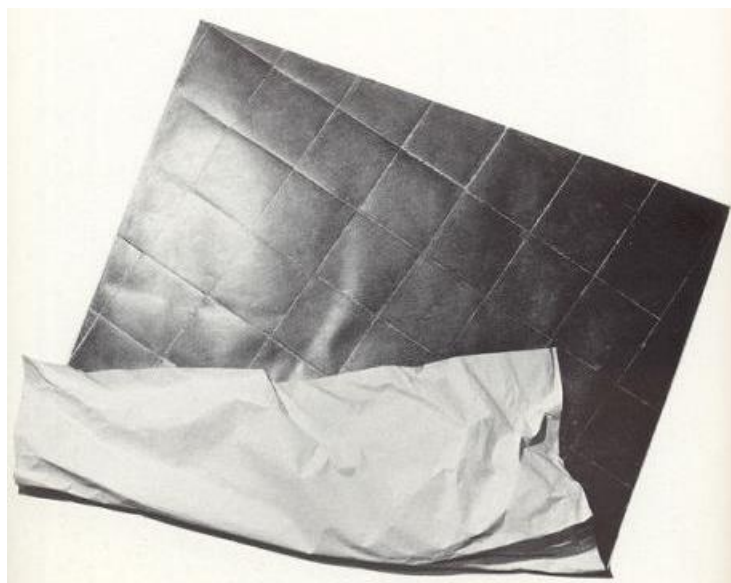
⁵ La agudeza: “La vida moral del hombre forma parte del tema para el artista; pero la moralidad del arte consiste en el uso perfecto de un medio imperfecto. Ningún artista desea probar nada. Hasta las cosas ciertas pueden ser probadas.

[aquí va la cita de arriba]. Una simpatía ética en un artista constituye un amaneramiento imperdonable de estilo.

Ningún artista es nunca morboso. El artista puede expresarlo todo. Pensamiento y lenguaje son para el artista instrumentos de un arte”.

esfera (*Hand with reflecting sphere*), y que ha sido parodiada una y otra vez por los aficionados del dibujo, de la ilustración y el diseño. Recuerda estas obras del artista holandés porque una imagen se superpone sobre otra. La diferencia radica en el tipo de dibujo. En uno (M. C.) es limpio y delicado: Genera la ilusión propia de la imagen con un trazo suave y fino; en otro (O. M.), no importa tanto la limpieza (si bien sus dibujos son limpios), sino el proceso. En ambos la imagen se pone encima de la imagen: En aquél con el interés de una ilusión, en éste, con la pretensión de un sentido procesual.

En *Re/trato* el artista dibuja, y aunque no parezca premeditado, parece que desdibuja al mismo tiempo, pues como dice Newman, “el dibujo, con cada trazo, revalida el deseo y la pérdida. Su modo peculiar de ser se ubica entre la retirada del rastro en la marca y la presencia de la idea que prefigura”. Signo de pérdida y retirada de una mano que intenta definir los rasgos de la identidad de un rostro. Roca (José): “*Re/trato*, palabra compuesta que en su doble acepción habla del retrato y del intento reiterado. Como en obras anteriores, esta obra hace referencia al mito de Narciso, quien muere en el vano intento de tomar para sí el reflejo de un yo no reconocido, pero también al de Sísifo, condenado a una tarea eterna a sabiendas de que su esfuerzo será en vano, pues cuando está a punto de alcanzar su meta el destino lo obliga a volver al punto de partida”. El (re)trato de Muñoz vuelve sobre la imagen que la mano intenta fijar con un medio y en un soporte que hace su tarea inútil (agua y asfalto caliente). Con ello, sin embargo, le da ‘presencia’ al devenir evanescente del retratado.



Óscar Muñoz. *Levantamiento*. Grafito. Frottage sobre papel. 150 x 150 cm. 1986

4. Devenir evanescente de la imagen

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta aquí, podemos afirmar que el trabajo de Muñoz es una apuesta radical por instaurar un diálogo directo entre el dibujo y la realidad, haciendo uso del grabado, la fotografía y la relación directa con el espacio (como ocurre en *Levantamiento*), en una búsqueda constante por instalar la imagen en un contexto en el cual el espectador tenga una participación activa. En su caso, entonces, podemos hablar de imagen instalada, de dibujo instalación o de dibujo-proceso, como es el caso de *Narcisos* (2002), obra en la que los autorretratos del artista, hechos con carbón en polvo sobre papel y puestos en unas cajas con agua, se van transformando a medida que el agua se evapora. Aquí la pregunta por el tiempo (tiempo de la transformación de la auto-imagen), inaugura una pregunta por la técnica y hace un cuestionamiento directo a las formas de representación y al dibujo como un arte tradicional. De ahí que este trabajo del artista caleño reitere en la condición de lo procesual. No se trata de la imagen fija en un soporte, sino de la imagen que interactúa con el soporte, se transforma en el tiempo para cuestionar al espectador frente al proceso mismo de la observación y de configuración de la imagen. Si en la pintura se puede hablar de un tiempo de la historia, un tiempo cronológico y otro de la acción, en los dibujos-instalación de Óscar Muñoz puede hablarse de un tiempo proceso. De esta obra dice Iovino:

Narcisos es la serie que decide ese salto en el que el tiempo real y la disolución, con todo su discurrir, se advierten como nuevos parámetros de lectura al hecho visual. En este trabajo el autorretrato del artista, elaborado en polvo de carbón, se posa directamente sobre la superficie del agua contenida en una caja transparente, en un abandono decidido a las sujeciones que aún podían restar a las definiciones más tradicionales del dibujo.

En *Narcisos* poco importa la precisión. En cambio, el azar, el efecto de evaporación del agua y la evanescencia de la imagen juegan un papel preponderante. Así mismo importan lo efímero, las cualidades intrínsecas de los materiales y su conexión con la realidad de los objetos y de los espacios, así como su relación con los aspectos trascendentales de la vida, tal como ocurría en sus primeros dibujos de la década del setenta.

Muñoz se mueve libremente por distintas técnicas y materiales, borrando la frontera entre unas y otras, generando así prácticas artísticas innovadoras a partir de una reflexión constante sobre la imagen y su configuración. En esta búsqueda,

por supuesto, la mirada del observador, así como el diálogo especular, instauran una poética que reconoce en el dibujo su mejor forma de expresión. Podríamos decir que en su caso, como para Beuys, el dibujo existe en el pensamiento; y podríamos agregar que es pensamiento, concepto, idea, imagen, objeto y proceso.

Se puede hablar en su obra de un devenir evanescente de la imagen, un devenir en el cual la imagen, su configuración, su desaparición y emergencia en la memoria, son una constante del sentido crítico de Muñoz frente a la realidad nacional, pero también su fuerte dominio técnico. En su obra, a no dudar, el dibujo se entiende como una técnica que se maneja para superarse a sí misma e instaurar un contenido conceptual así como una poética situacional. No se trata, en Muñoz, de un dibujo como mera representación gráfica, o como mera técnica de base para obras posteriores; se trata, en palabras de Rey-Márquez, del dibujo como obra, y en este sentido estamos ante un trabajo conceptual, ante una propuesta artística en la cual el dibujo es objeto y es proceso, una apuesta por la realidad, no por capturarla ni por anularla, sino por confrontarla en su aspecto más íntimo pero también en su crudeza más gestual y poética.

5. Narración: Visita a dos museos

Ingreso al Museo X y me dirijo a la sala temporal donde sé que encontraré los dibujos (me lo digo a mí mismo) del artista colombiano Óscar Muñoz. Los *Narcisos* están frescos, el agua en su nivel, la imagen nítida. Las gotas de agua caen lenta y pausadamente sobre la imagen en *Simulacros*. El vidrio de *Ambulatorios* está intacto.

Son las 12:00 m. y el museo despierta para la ciudad de Buenos Aires. Hace un poco de frío a pesar de que el sol se impone en las alturas: Un viento frío y seco (un viento pampero), golpea los cuerpos de quienes esperamos el ingreso. Colombia está en Argentina.

Minutos antes había caminado por la Avenida Figueroa Alcorta y me detuve frente a este edificio, de estilo deconstructivista. En la fachada se impone un juego de volúmenes revestidos de piedra caliza, generando una sensación de movimiento (in)quieto, como en las obras cinéticas de los años 70. Pero la fachada del edificio también parece una sucesión de puntos (o mejor, de píxeles): Un dibujo. Para Paul Klee un dibujo es “una línea activa de paseo, moviéndose libremente, sin una meta. Una caminata por sí misma. El agente de movilidad es un punto, cambiando

su posición hacia adelante”, como en los dibujos de Muñoz (agregaría yo), y como la fachada pixelada de este edificio.

Pero estos pixeles son realmente volúmenes, y su yuxtaposición forma piezas poliédricas que resaltan las aristas de los cuerpos. Minutos después, ya en el interior, el edificio se abrió a mis ojos con una enorme carga visual hacia el lado izquierdo: el acceso a las principales colecciones es por el lateral este. Allí se accede a unas escaleras mecánicas que recorren la fachada vidriada y conducen a los visitantes a las salas de exposición. La obra del artista colombiano aguarda las miradas ávidas (que luego serán miradas sorprendidas, atónicas, inquietas). 70 obras/40 años de producción de uno de los artistas más importantes del arte colombiano contemporáneo. Una porteña mira a su acompañante: “Cheeee... que buen dibujante” –exclama.

Generalmente el mes de enero es caluroso. Los días son cálidos igual que sus noches. El sol abraz(s)a con mayor fuerza a los porteños. Se aproxima mi regreso a Colombia, pero antes debo sufrir la denominada ola de calor. Decido volver a la exposición de Óscar Muñoz. Ya ha pasado un mes desde que estuve allí y la sensación de desierto ha empezado a crecer: De los tubos de agua (que parecen dibujados por el artista) ya no sale ninguna gota. Están sedientos de agua. Ninguna gota insiste en la destrucción de la imagen, pues la imagen ya está destruida y quizá ya no es un simulacro como indica su título. Los *Narcisos* se han detenido en el fondo de la caja: deformes, secos. La imagen fotométrica de la ciudad de Cali está craquelada: una multitud de grietas ha completado el dibujo.

Afuera, en la calle, todo tiene aire de ilusión. El calor es insoportable y los rostros de las personas parecen dibujas por Óscar Muñoz. Decido entrar a un *Restó*. Pido un café americano con crema. Miro a través de la ventana vidriada los rayos del sol que golpean el asfalto. Me quedo allí cinco minutos mirando y sólo veo sombras que van y vienen.

6. Colofón

Cuentan de Muñoz, como cuentan de Botero acerca del dibujo que vendió en 20.000.000 de pesos, que después de producir o hacer (se supone: trabajo artístico, que no necesariamente es arte), y después de una actitud de autocrítica (extrema por fortuna, cercana a la de Francis Bacon), decidió olvidar sus trabajos previos y encerrarse (no sé si literalmente), durante cinco años a investigar. Así

surge el investigador-creador que es Muñoz, y así surge el artista que hoy conocemos. Sigo pensando que es más dibujante que instalador o video artista. No es que la video-instalación le pertenezca a José Alejandro Restrepo, sino que en una obra como *El puente* (2004) está la marca personal del dibujo-Muñoz, ese dibujo que hemos aprendido a reconocer en sus 'fotografías', en sus 'instalaciones', en sus 'pinturas' y en sus 'videos' a lo largo de su carrera artística, una carrera que empezó cuando yo todavía estaba en la escuela y apenas podía soñar con conocerlo algún día. Pero no sé si por la influencia de ese filósofo francés (que es más hermeneuta que filósofo, lo que no le quita lo filosófico a sus textos), no lo he conocido personalmente, aunque lo he tenido muy cerca (podría decir, aquí en confianza, que casi hemos sido vecinos). Por eso sigo soñando e imaginando que algún día lo conoceré; y de hecho lo voy conociendo, poco a poco, a través de su obra (cosa que a veces olvida la crítica de arte), y al hacerlo sé que realmente no lo conozco a él, sino a su obra. "Mejor así", me digo. Entonces le doy la razón a ese filósofo francés (y me alegro porque sea francés y ya esté muerto, para evitar la tentación de conocerlo). Le doy la razón porque el arte es una exploración subjetiva e íntima del presente, como dijo Gadamer, y la crítica de arte es "un encuentro objetivo y subjetivo a la vez con la obra producida por un artista", como dijo alguna vez, algún crítico –no digo de qué–.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Danto, Arthur. *Más allá de la caja brillo*. Madrid: Akal, 2003.
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*, 3ª ed. Madrid: Editorial Tecnos, 2006.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte 1*. Barcelona: Editorial Labor, 1994.
- Iovino, María. *Volverse aire*. Bogotá: Ediciones Eco, 2003.
- Klee, Paul. *The pedagogical sketchbook*. London: Faber and Faber, 1925.
- Malva. Fundación Costantini. “Óscar Muñoz. Protografías”. En: <http://malba.org.ar/web/exposicion.php?id=139&subseccion=actuales>
- Museo de arte del Banco de la República. “Óscar Muñoz. Protografías”. En: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/>
- Newman, Michael. “The marks, traces, and gestures of drawing”. En: *The stage of drawing: Gesture and act*. London y New York: Tate Publishing and the Drawing Center, 2003.
- Rey-Márquez, Juan. *El dibujo en Colombia, 1970-1986*. Medellín: La Carreta Editores, 2007.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Roca, José. “Óscar Muñoz. Protografías”. Catálogo de exposición. 2012.
- Wilde, Óscar. *El retrato de Dorian Gray*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1982.