



HAL
open science

“ Del testimonio al olvido: la imagen fotográfica en la obra de Oscar Muñoz ”

Mathieu Corp

► To cite this version:

Mathieu Corp. “ Del testimonio al olvido: la imagen fotográfica en la obra de Oscar Muñoz ”. Image et Science, Actes du 11e Congrès International du GRIMH, Nov 2018, Lyon, Francia. pp.237-245. hal-03051744

HAL Id: hal-03051744

<https://amu.hal.science/hal-03051744>

Submitted on 10 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mathieu Corp

Del testimonio al olvido : la imagen fotográfica en la obra de Oscar Muñoz

Desde su invención, situada en 1839 con la presentación del daguerrotipo por Arago ante la Academia de Ciencias de París, la fotografía es una imagen que ha gozado de un crédito científico. Ese crédito resulta del proceso químico que, después de siglos de experimentos, permitió fijar la imagen producida por la cámara oscura, aparato óptico conocido desde la Antigüedad. La labor de los franceses Niepce y Daguerre, y del inglés Talbot durante el siglo XIX, conduce a definir, estabilizar y democratizar la fórmula que permite crear una imagen estable y reproducible. La imagen fotográfica es entonces y ante todo la invención de un proceso químico, medible, repetible : « Ninguna mano humana podría dibujar como lo hace el sol, [...] ya no es más la mirada incierta del hombre [...], ya no es más su mano tambaleante. La cámara oscura no produce nada por sí misma ; no es un cuadro, es un espejo »¹.

Esta cita de Jules Janin, un periodista que documenta la presentación del daguerrotipo ante la Academia de Ciencias, es una muestra de la asociación que se produce de inmediato entre fotografía y objetividad. Esta asociación confirma el crédito científico de esta imagen, explica desde entonces el estatus de documento y de testimonio visual otorgado a la fotografía, que ha determinado muchos de sus usos por arqueólogos, médicos, exploradores, botanistas, policías, y periodistas.

Puesta en escena del proceso fotográfico y precariedad de la imagen

El artista colombiano Oscar Muñoz produce desde los años 1970 obras que exploran e interrogan las potencialidades técnicas, el valor simbólico y las utilidades sociales de la fotografía. Realizó él mismo muy pocas tomas fotográficas, sino que reutiliza imágenes hechas por otros, como periodistas y artistas entre sus conocidos, y las somete a diferentes procesos artísticos como el dibujo, la serigrafía, el grabado, el vídeo, y otros que inventó, como la proyección de polvo de carbón sobre agua. En varias obras que produjo desde la década de los noventa, el artista reinventa o pone en escena el proceso químico de la fotografía.

En *Sedimentaciones*, realizada en 2011 y compuesta por tres vídeos de cinco minutos proyectados verticalmente sobre tres mesas negras, el espectador entra, a primera vista, en un simulacro de cuarto oscuro, es decir en el lugar preciso en el que las características químicas del proceso fotográfico se dan a ver.

¹ Jules JANIN, « Le Daguerrotypage », *L'Artiste*, novembre 1838-avril 1839, in André Rouillé, *La Photographie*, Paris, Gallimard, 2005, p. 36. La traducción es nuestra.

A cada lado de la mesa se encuentra un lavabo, y entre ambos están colocados retratos y papeles blancos.



Oscar MUÑOZ, *Sedimentaciones*, 2011, Still tomado del vídeo.
© cortesía del artista

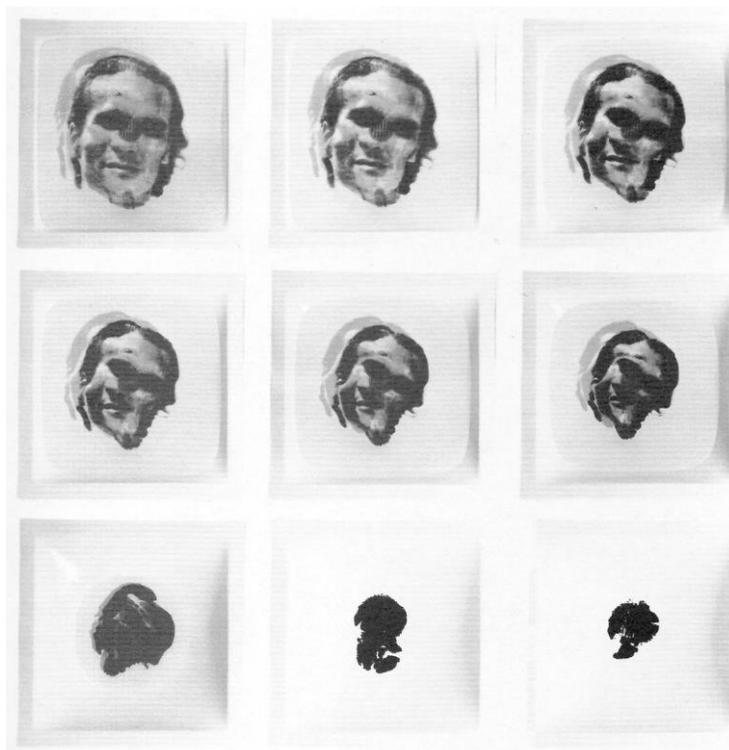
De manera regular, un brazo se extiende para tomar una fotografía y sumergirla en una de las bandejas. La imagen se desune del papel para terminar tragada por el hueco del lavabo. El brazo coge luego un papel virgen y lo sumerge en la bandeja opuesta, donde la imagen aparece como en un revelado fotográfico. En tanto que el brazo sigue actuando, el tránsito de las imágenes, que desaparecen mientras nuevas imágenes son reveladas, no se interrumpe.

En *Sedimentaciones*, como en otras obras de Oscar Muñoz, no es el referente de la imagen el que aparece como objeto de la obra sino el acto fotográfico, el proceso de revelación y de fijación de la imagen. Pero, si al inicio el dispositivo ofrece al espectador una ambientación en un cuarto oscuro, pronto se nota la discrepancia con lo predecible del proceso químico. No están las tres bandejas tradicionales que contienen el revelador, el baño de paro y el fijador. Pero sobre todo, en este cuarto oscuro, si uno de los baños revela una imagen, en el otro ésta se deshace, se desune de su soporte físico y desaparece. En esta obra, las cualidades tradicionales otorgadas al revelado fotográfico –fijación, estabilidad, durabilidad y precisión– están ostentadas dentro del dispositivo que simula un cuarto oscuro y están al mismo tiempo revertidas. La imagen se sitúa en un permanente vaivén entre materialización y desmaterialización.

La inversión del proceso químico del revelado aparece aún con más evidencia en otro vídeo titulado *Biografías* y realizado en 2002. Observamos un retrato en una pila llena de agua.

La imagen está como flotando a la espera de un soporte para acogerla. Poco a poco se estremece y se deshace a medida que el agua se pone en movimiento, gira y termina absorbida por el agujero. Como lo indica el título de la obra, *Biografías*, el proceso paulatino de descomposición de la imagen actúa como una metáfora de la vida humana y del proceso de envejecimiento y decrepitud que la caracteriza. Se produce de ese modo una relación de equivalencia entre imagen y vida humana, puesto que la precariedad de la existencia afecta a ambas. La fotografía no se concibe en esta obra como una imagen capaz de capturar un instante preciso y conservarlo eternamente. Lejos del « esto ha sido » de Roland Barthes², la temporalidad del referente se vuelve confusa, indeterminada y el significado movedido e inquieto.

² Roland BARTHES, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.



Oscar Muñoz, *Biografías*, 2002, Fotografías
© cortesía del artista

Sedimentaciones y *Biografías* son dos obras que ponen en escena y reinterpretan el proceso químico del revelado de la imagen fotográfica, es decir el proceso del cual deriva su crédito científico. Paradójicamente, el artista deconstruye desde este propio proceso las cualidades tradicionalmente otorgadas a la imagen fotográfica: fijación, estabilidad y durabilidad.

La imagen, más allá del medio y de los *media*

Muchas de las obras de Oscar Muñoz utilizan archivos fotográficos, en muchos casos provenientes del fotoperiodismo y del contexto colombiano. En una entrevista del artista en 2014, declara: « trabajo sobre los referentes que llegan hasta mí a través de los medios y sobre estas mediaciones »³. Un medio que produce imágenes, dentro de las que consumimos con mayor frecuencia y cantidad, es la fotografía. El periodismo es una de las mediaciones que alimentan nuestro consumo diario de imágenes, dicha mediación reposa sobre el crédito científico de la fotografía y lo renueva mediante su propia práctica.

En 2011, realizó una serie titulada *Impresiones débiles* en la cual reutiliza famosas imágenes del fotoperiodismo colombiano. Son fotografías « míticas de la memoria política del país », tomadas entre 1948 y 1953. « Me gusta trabajar con imágenes que contribuyen a lo que son y han sido la construcción y la reconstrucción de acontecimientos pasados que somos muchos a haber

³ Oscar MUÑOZ, María WILLS LONDOÑO, *Protographies*, « Entretien avec Oscar Muñoz », Trézélan, Filigranes Editions, 2014, p. 103.

compartido »⁴, declara el artista. Forman parte del imaginario visual nacional. Aquellas fotografías no sólo han sido difundidas en la prensa, fueron reproducidas en libros y expuestas a un proceso de sobre mediatización. El artista reprodujo esas fotografías sobre plexiglás con polvo de carbón.



Oscar MUÑOZ, *Impresiones débiles*, « Haber estado allí », 2011,
Impresión de polvo de carbón sobre plexiglás
© cortesía del artista

El acabado es una imagen difuminada, donde domina lo blanco, como si las fotografías hubieran sido sobreexpuestas durante la toma o el proceso de revelado. La sobreexposición de la imagen se presenta como una manera de poner en escena la sobre mediatización, como si, al ser retomada y reproducida en exceso, la imagen perdiera poco a poco su definición. Igual que las obras que hemos presentado anteriormente, la imagen se desmaterializa paulatinamente. El proceso de mediatización y de reutilización de aquellas fotografías desgasta y agota la vocación documental de la imagen que presidió a su creación. Las imágenes terminan formando parte del imaginario colectivo, pero el significado preciso que tenían dentro del contexto en el cual fueron creadas se desmorona. La capacidad de la fotografía y del periodismo para dar cuenta de un instante preciso está rebosada, y los referentes que las imágenes exponen se convierten, desde entonces, en figuras que se independizan de su soporte original.

Se destacan en este caso algunas de esas figuras, la del joven guerrillero, reactualizada en otras ocasiones por el fotoreportaje en América latina. La imagen titulada « Haber estado allí » es la fotografía del cadáver del político Jorge Eliécer Gaitán, asesinado en 1948. El título que le dio el artista ilustra la vocación del fotoperiodismo : presenciar y registrar los acontecimientos. Sin embargo, la figura de un cadáver rodeado por individuos que lo tocan para comprobar el fallecimiento se independizó, significa más allá del medio que la engendró (en este caso la fotografía) y de los media que la difundieron (el periodismo). Reencontramos esta figura en 1967 en la fotografía tomada en Bolivia por Freddy Alborta del cadáver de Ernesto Guevara. El negativo de Alborta estuvo en este caso fotografiado por

⁴ *Ibid.*, p. 106.

el artista argentino Res en una serie titulada *La Ruta de Cortés*. La figura del cadáver se inscribe en una larga tradición pictórica : un ejemplo de ello es *La lección de anatomía* de Rembrandt. En la imagen anterior, la elección del negativo confiere a la representación un aspecto espectral, lo que refuerza su carácter transitorio, su capacidad para volver a aparecer en otro contexto. Sus relaciones icónicas con las representaciones del Cristo bajado de la Cruz han sido comentadas y constituyen un síntoma del tránsito de las figuras simbólicas a través de los medios :

La percepción humana siempre se ha adecuado a las nuevas técnicas de la imagen, pero trasciende sus fronteras mediales de acuerdo con su naturaleza. Las propias imágenes son intermediales : continúan transitando entre los medios históricos de la imagen inventado para ellas. Las imágenes son los nómadas de los medios. Desmontan su campamento en cada medio nuevo que se establece en la historia de las imágenes, antes de mudarse al siguiente medio. Sería un error confundir las imágenes con esos medios⁵.

Esta imagen intermedial, tal como la concibe el antropólogo Hans Belting, no tiene ningún carácter o crédito científico, sino un carácter social y antropológico, que le confiere su capacidad para reencarnarse y significar de nuevo en un contexto distinto. Los archivos fotográficos, sobre mediatizados, ya no significan tanto por el instante registrado, como era su vocación inicial, sino que significan más allá del medio que permitió crearlos y de los media que los difundieron. El testimonio que representa el fotoperiodismo cae en cierto desuso, las circunstancias de la toma se olvidan y sobrevive la figura simbólica, reencarnada en otros contextos.

Una instalación realizada en 2007 y titulada *Paístiempo* critica explícitamente la capacidad del periodismo para difundir informaciones capaces de sedimentarse en la memoria. El título remite a dos periódicos colombianos, *El País* y *El Tiempo*, cuyas portadas y otras páginas están reproducidas por Oscar Muñoz mediante el pirograbado, y dejan aparecer el tramado tipográfico. El artista escogió las páginas que presentaban una composición y unas frases recurrentes. El tramado tipográfico está más o menos ampliado en la muestra, las páginas están dispuestas desde la ampliación más fina hasta la más gruesa. El contenido, textos e imágenes, de las páginas se esfuma a través de la gradación. A medida que las mismas noticias se repiten, se borran hasta casi no dejar huellas en las páginas. La disposición de las portadas ilustra el flujo mediático de producción de noticias, pero el proceso físico de desaparición paulatina ejemplifica la forma con la cual las informaciones periodísticas se disuelven dentro de la continuidad de ese flujo.

La imagen no se sustituye ni garantiza el recuerdo, sino que reclama la participación del espectador

La obra titulada *Aliento* fue realizada en 1999 mediante una técnica mixta de fotografía y de serigrafía. El artista utiliza espejos metálicos como soportes para fotografías sacadas de las secciones necrológicas de periódicos colombianos. Sin embargo, las imágenes solo aparecen si el espectador expira sobre la superficie. Entretanto solo puede observar su propio reflejo. Oscar Muñoz inventa un astuto proceso para recordar al espectador que los muertos no sobreviven más que en la memoria de los vivos, puesto que la imagen solo aparece si interviene voluntariamente. Por muy científicas que sean, el dispositivo muestra que las

⁵Hans BELTING, *Antropología de la imagen*, (traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa) Buenos Aires, Katz Editores, 2007, p. 265.

imágenes existen según ciertas condiciones de enunciación (en este caso, las del periodismo y las de la muestra artística). El proceso nos recuerda también las condiciones de coenunciación, es decir, la interacción entre espectador e imagen, dentro de la cual la imagen adquiere una visibilidad efectiva.

En un contexto colombiano en el que la violencia y la muerte forman parte de la vida diaria y de la vitalidad económica de los diarios locales, este proceso puede ser interpretado como una exhortación a actuar para recordar, así como hace hincapié en la precariedad de las imágenes de prensa. Reúne en la muestra las características de la experiencia del fotoperiodismo: la repetición de los sujetos y de las formas de representación (las imágenes tienen todas el mismo aspecto) y la precariedad temporal de su existencia mediática. Las imágenes se difuminan y desaparecen rápidamente después de que el espectador haya soplado, así como las informaciones se esfuman en la sucesión de acontecimientos de naturaleza similar.

La antigua fuerza simbólica de las imágenes parece haberse disuelto, y la muerte se ha convertido en algo tan abstracto que ha dejado de ser el interrogante de la existencia. No sólo hemos dejado de tener imágenes de la muerte en las que nos sea forzoso creer, también nos vamos acostumbrando a la muerte de las imágenes, que alguna vez ejercieron la antigua fascinación de lo simbólico. En este proceso, la analogía entre imagen y muerte, al parecer tan antigua como la propia creación de imágenes, va cayendo en el olvido⁶.

La instalación de Oscar Muñoz muestra que la velocidad con la que las fotografías de acontecimientos trágicos se suceden y desaparecen en la prensa hace tambalear nuestra capacidad para invertir los significados de aquellos acontecimientos, al mismo tiempo que aniquila la capacidad de las imágenes para gozar de una función simbólica. De manera subyacente, la cuestión del papel de la memoria está en el meollo de ambos fenómenos, en la medida en que la capacidad para recordar cobra significado cuando el recuerdo –como imagen mental– goza de un valor simbólico, aunque pueda ser de forma inconsciente. La reiteración de los acontecimientos violentos a lo largo del conflicto armado interno en Colombia tiende a enturbiar la capacidad de los individuos para invertir de significados la experiencia histórica del conflicto.

En una obra titulada *Lacrimarios* realizada en 2001 el artista reproduce fotografías, con polvo de carbón sobre agua, que se deterioran paulatinamente a lo largo de la muestra.

Las fotografías expuestas en cubos de agua provienen de periódicos colombianos. La condensación que se produce crea gotitas que caen sobre cada imagen alterando su calidad. La iluminación permite que las imágenes se reflejen sobre las distintas caras del cubo. Son imágenes inestables que se mueven según las fluctuaciones de la superficie para desaparecer poco a poco y terminan posando solo una mancha deformada, dejando constancia de la muerte de la imagen.

El ambiente húmedo que modifica las imágenes evoca la región de Colombia en la cual acontecieron las noticias sacadas de los periódicos. Proviene del Chocó, una región del planeta que registra la mayor cantidad de precipitación. Es también la más pobre del país, donde las poblaciones fueron sometidas a desplazamientos forzados, a la cotidianidad de las presiones y de los enfrentamientos entre guerrillas y grupos paramilitares que se disputan el control de los recursos naturales. Considerando el título de la serie, las gotas de agua que caen sobre la imagen pueden interpretarse como las lágrimas fomentadas por lo trágico de los

⁶*Ibid.*, p. 177.

acontecimientos. Los cubos llenos de agua son como « lacrimarios », recipientes que, los griegos y los romanos colocaban dentro de las tumbas y que almacenaban aceites perfumados y, a veces, lágrimas de los parientes del fallecido. La referencia a los « lacrimarios » nos recuerda que la historia de la producción de las imágenes está íntimamente vinculada a la cuestión de la muerte y a la ausencia que provoca. Imagen y muerte remiten en ambos casos a una ausencia. En el contexto latinoamericano, numerosos son los ejemplos de utilización de la fotografía como testimonio de una ausencia. En las manifestaciones organizadas en torno al tema de los desaparecidos, individuos alzan el retrato fotográfico de su pariente. La imagen tangible tiene una doble función: por una parte, quiere demostrar la existencia de los desaparecidos en el pasado, y, por otra parte, simboliza su presencia dentro de la memoria de los vivos.

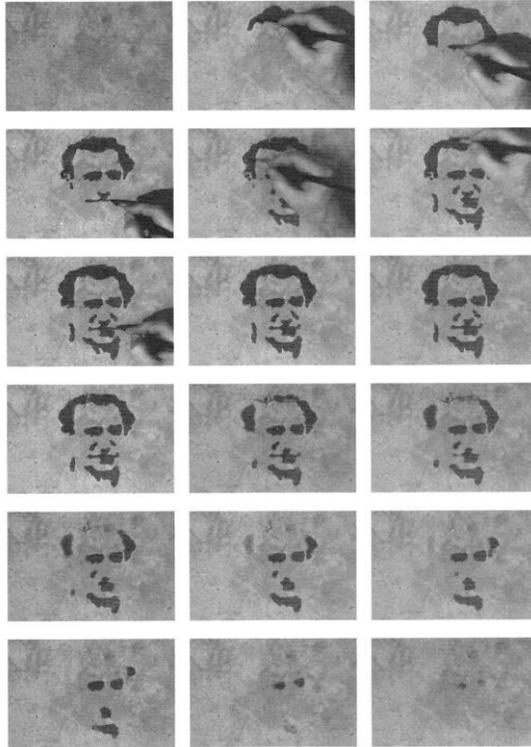


Oscar Muñoz, *Lacrimarios*, 2001, Polvo de carbón sobre agua.
© cortesía del artista

En la instalación de Oscar Muñoz, la descomposición paulatina de las imágenes hasta su desaparición constituye una manera de enfatizar la relatividad de la imagen y del recuerdo. *Aliento* como *Lacrimarios* demuestran que la imagen no se sustituye al recuerdo y que tampoco lo garantiza. Por consiguiente, no es tanto el carácter científico de la imagen, su estabilidad y su materialidad, lo que les concede una existencia efectiva, sino los usos sociales a través de los cuales cobra sentido. Utilizando fotografías periodísticas que remiten a la violencia del contexto colombiano, los dispositivos creados interrogan la visibilidad de la imagen fotográfica y la capacidad de los espectadores para dar un valor simbólico

a las imágenes mediáticas. El artista elabora desde entonces una crítica del papel de mediación que desempeña la fotografía de prensa.

Una instalación realizada en 2005, y titulada *Proyecto para un memorial*, muestra con evidencia el hecho de que las imágenes siguen vivas y visibles mientras desempeñan un papel activo en la memoria y en los usos sociales en los cuales participan. En esta obra, Oscar Muñoz pintó el rostro de víctimas del conflicto colombiano sobre una superficie de piedra que cinco videoproyectores dejan aparecer de manera independiente.



Oscar MUÑOZ, *Proyecto para un memorial*, 2005, Stills tomados del vídeo.
© cortesía del artista

Después de la pintura de un rostro, el espectador puede seguir la mano que pinta un segundo en la proyección situada al lado de la primera. Mientras sigue pintando nuevas nuevas caras las primeras van desapareciendo. Pintados con agua, los retratos desaparecen a medida que se van secando, forzando al artista a reiterar indefinidamente el gesto que permite representarlos. La técnica empleada en este *Proyecto para un memorial* muestra que la actividad de rememoración, característica del deber de memoria, no ha de parar. En esta obra, Oscar Muñoz señala implícitamente los límites del memorial en su capacidad para hacerse cargo del deber de memoria, un deber que no se puede satisfacer de la forma rígida e inmutable del monumento, como dispositivo tradicional del deber de memoria, sino que exige una constante actividad de rememoración.

Las obras de Oscar Muñoz tienden a mostrar que la imagen, concebida de manera genérica, es algo precario, que cambia con el tiempo y hasta puede desaparecer. Esta imagen puede ser tanto una imagen mental, un recuerdo, como

una imagen material, una fotografía. Pese al crédito científico otorgado a la imagen fotográfica en relación con sus características ópticas y químicas, la fotografía se encuentra sometida a ciertas condiciones de visibilidad mediante las cuales adquiere un significado siempre cambiante y provisional. Las determinaciones sociales que ofrecen a la imagen una existencia efectiva evolucionan y solo sigue existiendo la imagen intermedial, la que transita de un medio a otro y se reencarna en otro contexto.

Bibliografía

- BARTHES, Roland, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.
BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, (traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa) Buenos Aires, Katz Editores, 2007.
MUÑOZ, Oscar, WILLS LONDOÑO, María, *Protographies*, « Entretien avec Oscar Muñoz », Trézélan, Filigranes Editions, 2014.
ROUILLÉ, André, *La Photographie*, Paris, Gallimard, 2005.