

caiana

Paola Cortes Rocca
UNTREF-CONICET, Argentina

La imagen dentro de sí. Sobre tres obras de Oscar Muñoz

La imagen dentro de sí. Sobre tres obras de Oscar Muñoz

Paola Cortes Rocca

UNTREF-CONICET, Argentina

El vocabulario crítico sobre cultura visual está fascinado con la errancia de la imagen, con la porosidad de los soportes, la inespecificidad de los lenguajes y los objetos en fuga transdisciplinaria. Sin embargo, algunas prácticas estéticas contemporáneas parecen abocarse a una tarea casi opuesta: la reflexión sobre la peculiar naturaleza de lo fotográfico. Esa persistencia por interrogar qué es lo fotográfico de la fotografía –y de qué modo transformó el universo de lo visual– se deja leer en ciertos materiales contemporáneos: en ciertas obras como *Camera obscura* del cubano Abelardo Morell, *Protografías* del colombiano Oscar Muñoz, *Condición de las flores* de Santiago Porter, en ciertos motivos como los dobles de RES o los retratos superpuestos de Marcelo Grosman.

En la persistencia de ese interrogante hay un deseo ontológico similar al que abre –es decir, al que inicia y provoca– la reflexión de Roland Barthes sobre la fotografía: “me embargaba, con respecto a la Fotografía, un deseo ‘ontológico’”; quería saber “qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de imágenes” dice Barthes.¹ Esta pregunta por la distinción o la peculiaridad fotográfica no vuelve las cosas atrás, no viene a poner orden en la hibridez de los lenguajes, ni alambrar territorios o lecturas, menos aún a proclamar una vuelta al objeto por sobre la volatilidad de las prácticas o la fuga de materiales y la transformación de los contextos. Sí viene, creo, a arriesgar un cambio de rumbo. El júbilo apresurado que provoca pensar ese fuera de sí –de la literatura, de la imagen, del arte– se detiene un poco para dar lugar a un cambio de dirección.

En lugar de lanzar la imagen hacia fuera para rastrear su acoplamiento a otros objetos y otros lenguajes o para franquear el cerco de la autonomía –de los materiales y las prácticas estéticas– la pregunta por la especificidad de lo fotográfico activa una potente fuerza centrípeta y conjetura qué pasa si cambiamos la dirección de los vínculos. ¿Qué pasa si en lugar de preguntarnos por una fuga de la imagen hacia fuera, nos preguntamos por el modo en que lo fotográfico captura y pone en cuestión ese supuesto fuera de sí? En un mundo en el que la omnipresencia de lo visual es evidente, en un presente en el que, como señala Boris Groys, los límites del diseño –de objetos pero también de prácticas e identidades– anulan, de hecho, la distinción entre lo que queda dentro y fuera del espacio del arte que pretendían ensanchar las vanguardias históricas,² cada vez tiene menos sentido pensar en un territorio propio del cual el arte se escaparía o en un lenguaje específico que, de manera experimental, se mezcla con otro. Tal vez haya que empezar a preguntarse, en cambio, por las formas en que las prácticas estéticas intentan territorializar sus lenguajes y objetos y también inventan espacios propios –obviamente virtuales y provisorios– en los que alojar aquello que, en el mismo gesto de trazado de fronteras, quedó, también provisoriamente, del lado de afuera.

W. J. T. Mitchell propone dejar de preguntarse qué significa una imagen para instalar la pregunta por qué quiere una fotografía, es decir, interrogarlas acerca de su deseo más que abordarlas en tanto “vehicles of meaning or instruments of power”. O dicho, de otro modo, desplazar el foco “from power to desire”.³ En esa línea, habría que preguntarse también qué aspira una foto: **a qué** aspira, cuál es su horizontes de expectativas, qué busca, hacia dónde va, y también **qué** aspira, qué succiona, qué fagocita de aquello que ella misma define, provisoriamente, como su afuera. Tal vez en lugar de pensar cómo el arte sale fuera de sí, hay que interrogar los modos en los que el mundo se mete en la imagen.

Vida, muerte y resurrección de la imagen

En 2013, el Museo de Arte del Banco de la República de Bogotá presentó *Protografías*, una retrospectiva de la obra de Oscar Muñoz –que luego se montó en el Museo de Arte de

Antioquía en Medellín, en el MALBA de Buenos Aires y en el MALI de Lima, entre otros—. Las 70 obras que componen la retrospectiva recorren cuarenta años de trayectoria y hacen explícita la centralidad que tiene, en la práctica del artista colombiano, el interrogante acerca de la naturaleza de la imagen. Su obra se pregunta qué es la fotografía, qué hace de una fotografía una fotografía y qué dice esa marca o rasgo definitorio sobre los modos de la visualidad. En el centro irreductible de lo fotográfico, ¿está la reproducción mecánica o la posibilidad de fijar químicamente la imagen?, ¿la habilidad de aislar el instante o más bien, la de eternizar cualquier cosa capturada por la máquina?

En 2001 y luego de muchos años de producción fotográfica, Oscar Muñoz empieza a trabajar con el video. Su incursión en el video, en lugar de alejarlo de la fotografía, lo devuelve con más fuerza hacia ella; la videoinstalación queda tomada también por ese deseo ontológico que impulsó a Barthes a pensar sobre la fotografía. Su primer video se llama *Narciso* y muestra un lavamanos tomado desde arriba; es una cubeta de loza blanca con una canilla en el medio. (Fig. 1) En el lavamanos propiamente dicho, Muñoz dibujó su retrato con algo que parece carbonilla. Las líneas negras que lo componen proyectan una sombra tenue que duplica con suavidad el boceto principal. El grifo está apenas abierto, se escucha el correr del agua. De hecho, es justamente el agua en la que están apenas suspendidos los trazos del dibujo, la que provoca la sombra de la imagen, es decir su duplicación y también su deterioro lento y persistente. Pasados más de dos minutos en los que vemos cómo la imagen flota, se deforma y se deshace, todo se escurre por el desagüe. Lo que queda es el material en bruto, sin forma y sin sentido: restos de carbonilla o tinta, manchas negras sobre la superficie blanca de un lavamanos.

El procedimiento se repite con variantes, en muchas de sus obras: en *Biografías* (2002) en *Retrato* (2004) y *Proyecto para un memorial* (2004-5) hasta llegar a *Sedimentaciones* de 2011. (Fig. 2) En esta última instalación, se proyecta un video sobre una mesa. Tomando el lugar que antes ocupó el artista, el espectador se enfrenta con esa mesa negra proyectada sobre una mesa real. Gracias a la proyección, en la mesa hay ahora dos cubetas de loza blanca; y entre ellas, varias imágenes de universos muy

distintos: figuras públicas colombianas, fotografías hiperconocidas de Richard Avedon, *La cabeza de Medusa* de Caravaggio, un retrato de un joven Oscar Muñoz. Una mano toma una de las imágenes y la sumerge en una cubeta, el agua diluye la tinta y el papel ahora blanco se deposita sobre la mesa. Como en *Narciso*, la condición de la imagen no está en el proceso de producción, en el vínculo con el referente, ni en su duplicación, sino en su materialidad más primordial hecha de agua, tinta, carbonilla, papel.⁴ Como en el *Narciso*, la imagen por excelencia es la imagen del rostro humano.



1. Oscar Muñoz, *Narciso*, 2001-2002, video, dimensiones variables.



2. Oscar Muñoz, *Sedimentaciones*, 2011, videoinstalación.

Entre el material y lo viviente se juega la pregnancia de la imagen y también su desaparición. El sonido del agua que acompaña la instalación del 2001 le da cierto suspenso a lo que vemos. Ese rumor de agua anuncia lo que temíamos: que las imágenes están destinadas a desfigurarse y a desaparecer. E incluso más: que aquello que las hace posible –el soporte, la materia de la que están hechas, la luz que las hace surgir– también las hace perecer.

El trabajo de Muñoz se funda en esta contradicción aparente. Por un lado, nos dice que no hay obra sin fijeza. Una obra surge cuando la imagen se materializa y se fija, para decirlo de alguna manera, en el papel. No hay libro sino ideas antes de su escritura; no hay dibujo mientras se lo imagina y se mira el papel en blanco hasta que algún trazo aparezca, no hay fotografía hasta que la luz no deje su marca en el papel. Así, hay que leer su experimentación con los soportes, empezando por *Cortinas de baño*, esa obra de comienzos de los años 90 en las que se ven siluetas sobre cortinas de baño plásticas. En una época en la que el predominio de lo digital alteró profundamente el carácter indicial de la fotografías –o lo eliminó directamente–,⁵ Muñoz viene a recuperar aquello que para los fundadores de la fotografía –Talbot, Niepce, Daguerre– constituyó la gran proeza del descubrimiento presentado en 1839: la posibilidad de fijar químicamente la imagen que aparecía en la cámara oscura.

Por otra parte, el trabajo de Muñoz es también un canto fúnebre; hay en él cierto lamento –contenido y serio–, por el destino funesto de la imagen. Hay también, una mirada severa que recorta el rostro humano en general y, en particular, el propio rostro –el rostro del sujeto de la experiencia estética, ya sea el artista o el público. Lo implacable de lo que se da a ver reside justamente en el destino de este *Narciso* moderno, que ya ni siquiera se hunde en un elegante estanque, sino en el mucho más prosaico desagote de un lavamanos.

Diez años separan a *Narciso* de *Sedimentaciones*. Y en esta obra más reciente algo se agrega: la misma mano que sumerge el papel en la cubeta para propiciar la desfiguración de la imagen/rostro, vuelve a hundir ese papel en blanco en otra cubeta para capturar otra imagen, nueva, distinta que vuelve al tablero de la exhibición. (Fig. 3) Aquí Muñoz

parece advertir que los materiales no coinciden punto por punto con los soportes. Si algo tiene de peculiar este soporte –el de la imagen fotográfica–, es esa fuerza que está menos ligada a la reproducción (por parto natural o mecánico) y más a la multiplicación mecánica o técnica y es, por lo tanto, pura potencia de resurrección. Porque justamente lo que viene a anunciar *Sedimentaciones* es que la clave de la fotografía no es la reproductibilidad técnica que tanto fascinó al siglo XX sino ese brotar de la imagen, ese aparecer en el papel que lanza la fotografía contemporánea directamente hacia sus orígenes. Como en un panel de Aby Warburg, las imágenes de *Sedimentaciones* entablan una extraña convivencia sobre esa mesa negra, a partir de un señalamiento sin escalas de ese torbellino que unió, en los orígenes de la fotografía, la magia ocultista con la certeza positivista. Los problemas que evoca Muñoz son los de la fotografía temprana, ligada a la imagen como algo que florece, como una entidad que erosiona la diferencia entre naturaleza y cultura, como ese rasgo de la época de la imagen del mundo –como lo formula Heidegger–⁶ que pone el mundo a disposición del ojo y de la mano, encadenando razón técnica y mirada de una vez y para siempre y a la vez. Lo que define lo fotográfico –lo que diferencia a *Sedimentaciones* de *Narciso*– no es ni la fijación de la imagen ni su reproducción, sino su aparición, su emergencia y reemergencia y sobre todo, su capacidad de proliferar, renacer. Ese soporte que se juega menos en el terreno de la óptica y más en el terreno de la química, abre un espacio en el que –como dice André Bazin–⁷ gozamos de la desaparición del hombre de la mano de –agregamos hoy– una resurrección de lo viviente.



3. Oscar Muñoz, *Sedimentaciones*, 2011, videoinstalación.

En Muñoz, el lenguaje fotográfico es el lenguaje del agua y de la religiosidad secular. Por eso es bastante razonable que la experiencia fotográfica sea plataforma de reflexión sobre la experiencia de la vida, la muerte y la resurrección (de la imagen). Lo que le da vida a la imagen –tinta, químicos, papel y agua– aparece como origen, residuo y condición para volver a nacer. Es ese umbral lo que precisa a la imagen viviente: más que una cosa, más que un objeto, la imagen es una condensación de tiempo; lo que la define como imagen es justamente ese instante en el que ella queda suspendida en el papel fotográfico antes de volver a entregarse una vez más a su residualidad esencial y, como en esa escena emblemática de *Psycho*, desangrarse por el tubo negro del desagüe. Y quizás luego, reencarnar como no podía hacerlo el Narciso hecho de carbonilla.

Tiempo blanco

La experiencia fotográfica puntúa la supervivencia de la imagen y la localiza en ese tiempo intermedio, entre la proliferación y la residualidad. La transformación que introduce la fotografía en el campo de lo visual se juega menos en el orden de la obra –involucra menos cuestiones como reproducción mecánica, originalidad, serie, autonomía, especificidad, etc.– y más en el terreno de la experiencia. Así, la fotografía es menos una cuestión de lenguaje y más un particular estado de la imagen, es decir, una particular intervención de la imagen en los modos de experimentar el tiempo.

De esto nos habla Muñoz en *Fundido a blanco (dos retratos)*, una video-instalación de 2010. **(Fig. 4)** En este video de 7 minutos, vemos al padre del artista posando para la cámara. El hombre simplemente está allí, respira pausadamente, parpadea, sostiene la mirada, se cansa y se duerme. Mucho se ha dicho sobre el carácter familiar de la imagen: el padre en el medio, la fotografía de la madre en la pared del fondo, el ojo del hijo tras la cámara. La narrativa curatorial contribuye a esta lectura leyendo la obra como monumento o panteón (*a memorial*), un homenaje a la madre ausente – presente en la fotografía del fondo y ausente nuevamente cada vez que el blanco la arrasa–, un recordatorio anticipado del padre anciano – presente en el ahora de la toma, presente por siempre en el video, ausente en el futuro de la

ausencia y en las interrupciones del blanco de la imagen–, un ausentarse del artista que se vuelve pura mirada y un estar presente en el vértice de ese triángulo familiar y visual.

Continúa esta lectura pero con una leve torsión: *Fundido a blanco* puede leerse como la novela familiar de la imagen. Si en los dos trabajos anteriores el video era un lenguaje a usar para oponer la imagen manual y la fotográfica, aquí se vuelve además de lenguaje, contenido de una obra que tematiza la comparación entre la fotografía y el video. Estos son los dos retratos del título: la imagen-madre, fija en el fondo que remarca su ausencia y su ser-para-el-pasado y la imagen-padre, una imagen móvil, en vivo. Una imagen en primer plano que está viva pero envejece, que respira pero lo hace trabajosamente, con el ritmo lento de la senectud y una imagen que custodia el fondo y permanece eternamente joven aunque embalsamada en un pasado eterno. Y es justamente por eso que “la novela familiar” de la imagen se construye a partir de esta narrativa que enlaza lenguajes/tiempos: el del la imagen maternal y paterna, triangulada por la Mirada que engendraron.



4. Oscar Muñoz, *Fundido a blanco (dos retratos)*, 2010, video HD, duración 7:40 min. Disponible online: <https://vimeo.com/64648568>

Esa narrativa de orígenes que construye Muñoz, con su reflexión sobre la emergencia de la imagen, está puntuada por los colores clásicos de la imagen fotográfica, aunque para Muñoz, el origen de la imagen no está en el negro. No está en ese color universalmente asociado con la escritura sobre el blanco de la página o del papel, o con la noche del cuarto oscuro, con el negro de la cerrazón de la cámara cerrada para proteger las películas, con el color de las sombras y los fantasmas que pueblan el universo de la imagen mecánica. La fuente de la

imagen está en el blanco, en el papel que soporta la imagen, en la tela sobre la cual se proyecta, en el blanco de las telas que cubren y descubren las imágenes, en la camisa del retratado, en el interruptor que da paso y obstruye la energía eléctrica, en la habitación donde ocurre la escena, en la luz con la que se escribe, literalmente una foto-grafía. En el diálogo entre la luz y la oscuridad, entre la imagen que se escribe/inscribe y la que se vela o se escurre al negro del desagüe, está la fotografía como temporalidad intermedia: entre el pasado del referente –o el referente siempre destinado a ser pasado– y la imagen, siempre por aparecer. La fotografía dice Muñoz, está ahí, suspendida entre el negro de la ceguera o de la función terminada y el blanco que enceguece, el blanco de la luz de la siesta en la ciudad de Cali.

En este recorrido posible por tres trabajos de Muñoz –*Narciso*, *Sedimentaciones* y *Fundido a blanco*– puede verse una narrativa sobre lo percedero de la imagen, sobre su aparecer y reaparecer que en la última obra se desplaza a lo percedero del cuerpo (del padre) para componer un dispositivo que exhibe formas en las que la fragilidad de la imagen impregna (afecta) al referente al que la imagen está unida –a través de un “cordón umbilical”, como propone Barthes para potenciar la dimensión familiar y corporal de lo indicial.⁸ Es esta dimensión de archivo y preservación la que se articula con la presencia/ausencia de los retratados y le da una particular afección a la obra. Ahora fotografía y cuerpo coinciden en su ser-hecho-de-tiempo, ahora sí aparece un deseo de preservación (archivo, mausoleo, memorial, etc.) que le da una particular afección a la obra. En este nuevo triángulo entre temporalidad, afecto y memoria, *Fundido a blanco* deviene ensayo sobre el tiempo de la imagen que gestiona la fotografía.

Para volver a las preguntas iniciales, la obra de Muñoz viene a desviar una serie de reflexiones sobre lo fotográfico centradas en la multiplicación técnica, en la proliferación de lo visual, en su omnipresencia masiva, aurática, estética, postautónoma. Lo que el trabajo de Muñoz viene a señalar es el carácter percedero de la imagen y también su reparación constante. Lo que se juega escapa del orden de la obra –cualquiera sea el modo de pensar este asunto, involucrando la noción de originalidad, autonomía, especificidad, etc.–y pasa a jugarse

en el campo del tiempo. Toda la reflexión sobre el tiempo fotográfico está ligada a esta idea de preservación del pasado y a nociones de mausoleo, muerte, momificación, archivo, etc. Es por eso que la imagen se lee simultáneamente como tesoro, huella del pasado o incluso como anticipo de una futura pieza de museo. Son lecturas de la imagen ligadas a las expectativas que abrió la tecnología fotográfica en el siglo XIX, pero que hoy, como modo de lectura tienen un problema central que reside en homologar la dimensión de pasado y de futuro. Por eso, –por prometer un archivo incluso del porvenir, por contaminar de nostalgia todo lo que toca–, convierten a la fotografía en un documento dócil y al servicio de ciertas formas más o menos previsibles de la memoria.

Por supuesto es posible leer estas dimensiones de coincidencia del pasado y el futuro en *Fundido a blanco* pero la obra permite además, pensar otras formas de la temporalidad fotográfica y atender a otra dimensión, un poco menos recurrente en la crítica fotográfica: la que tiene que ver con el futuro, con el suspenso, con la foto que va a venir, con el sentido que se va a producir. Esa dimensión de inminencia es la que García Canclini identifica como marca de la potencia estética cuando afirma que “el arte es el lugar de la inminencia” y que “su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones”.⁹ La experiencia que nos proponen los objetos y los experimentos estéticos es la de una particular relación con el tiempo que adopta la forma de una promesa: algo va a aparecer, algo se va a entender. Un algo impredecible o como diría Godard, un momento de excepción al mundo de la norma. Justamente es eso lo que nos pasa al ver *Fundido a blanco*: esperamos que algo pase porque así nos ha acostumbrado el cine a leer la imagen, preguntándonos por cómo sigue, qué viene después. El tiempo de la imagen, nos dice Muñoz, es menos el de un futuro que la cámara trata de aprisionar con codicia de vieja archivera y más el de un porvenir beckettiano en el que el sentido, lo excepcional o la inminencia se anuncia, se espera y se promete pero nunca llega.

Y está muy bien que así sea. Porque la operación del archivo (hacia atrás o hacia delante) pierde de vista justamente esa instancia en la que la

fotografía es menos un artefacto –un resultado sobre un soporte más o menos estable– y más una experiencia ligada a las formas más intensas del presente. Lo que despliega Muñoz en *Fundido a blanco* es la experiencia de la toma. Aunque hoy la tecnología no requiere la inmovilidad del retratado, la gente colabora con el fotógrafo y se pone “en pose”. Esto no significa tanto que elija una posición en el universo del sentido –y pose de inteligente, extravagante, etc. es decir, ubique su cuerpo de cierta manera para producir esos sentidos o finja, simule ser inteligente, extravagante, etc. La pose aquí no atañe ni a la semiótica corporal ni al artificio sino a la cancelación del movimiento. Uno colabora con el fotógrafo y trata de quedarse quieto para que el fotógrafo pueda tomar un retrato. Es eso lo que está haciendo el padre de Oscar Muñoz aquí: permanecer inmóvil para que el otro lo mire, para que el ojo único de Muñoz se vuelva el ojo de todos nosotros. Esto, que podría ser una consigna de una performance de Marina Abramovic, pone al desnudo la performance repetida, cotidiana –y ya automatizada, por lo tanto casi inconsciente– de la fotografía. Hay poco de teatro o de espectáculo y mucho de ese “dejarse vivir” que acuña Borges en “El Sur”. Hay mucho de ese despojarse de sentido, de agencia; hay mucho de ese abandonarse (y abrirse) al otro, de un vaciarse de sentido como cuando decimos “se me puso la mente en blanco” porque no nos acordamos de algo, como si se velara de la memoria.

Esa experiencia del quedarse quieto para la toma, del permanecer fijo (fíjense cómo actúa la fijeza, pasando del modelo a la imagen y de la imagen al modelo otra vez) es también y antes que nada una experiencia con el tiempo. Con ese estar quieto, Muñoz desliga a la fotografía del cine (lo último que podría hacer un actor de cine es quedarse quieto para la cámara) pero también destila esa experiencia particular que produce la imagen fotográfica: la experiencia de descomponer el instante, como lo hizo Muybridge al diseñar una gramática del movimiento. Efectivamente, la fotografía puede aislar el instante y detenerlo, puede congelar el movimiento para que podamos observar aquello que habitualmente escapaba del universo perceptivo. Sin embargo, cuando Benjamin propone que la fotografía permite experimentar el inconsciente óptico, no se trata sólo de ver mejor aquello que no era visible, no se trata de

una suerte de “progreso” de la visión. La ampliación fotográfica –como ejemplo de uno de los tantos procedimientos de la fotografía– no aclara lo que de otra manera no se vería, sino que da lugar a “formaciones estructurales del todo nuevas”.¹⁰ Dicho de otro modo: no se trata de ver lo que ya se ve pero mejor, no se trata de un adelanto técnico que ahondaría lo ya conocido sino de un cambio de paradigma, de un salto en el ordenamiento de lo sensible para decirlo con Ranciere.

Así, la obra de Muñoz multiplica lenguajes y estrategias para unificar una reflexión sobre lo específico de la retórica fotográfica. La fotografía –dice la obra de Muñoz– gira fundamentalmente, alrededor de la posibilidad de fijar la imagen. Y se juega menos en el orden de la obra y más en el terreno de la experiencia. La fotografía es una particular experiencia con la temporalidad. Ese afuera al que lo fotográfico tiende/aspira es un afuera hecho de tiempo, una experiencia del tiempo que funda la empresa fotográfica. En este sentido, Muñoz ha dicho muchas veces que una de sus preocupaciones ha sido la de tratar de descomponer lo instantáneo. Pero justamente lo que proponen sus obras es algo que implica un cambio radical: es la experiencia de resistir al paso del instante. Si la fotografía identifica esa unidad mínima que es el instante y lo descompone –Muybridge pero también Edgerton–, la obra de Muñoz explora también la posibilidad de postergar indefinidamente la fijación de ese instante o –algo similar pero levemente distinto – no dejar que el tiempo avance. La cámara operaría como una suerte de dique que contiene un caudal de agua o mejor como un dedo que sobre un vinilo suelta el disco, lo detiene y lo vuelve a pasar o sobre una pantalla táctil deja correr una película y la vuelve hacia atrás. La fotografía es así menos un artefacto –reproducible, fetichizable, legible, descartable, archivable– y más una experiencia que se roza con la performance y la magia, con una descomposición del instante similar al que produce la paradoja de Aquiles y la tortuga. Menos por exceso de lógica y más por exceso de cuerpo, de respiración, de vida o de presente.

Notas

¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 27.

² Véase Boris Groys, "La obligación del diseño de sí", en *Abierto al público*, Buenos Aires, Caja negra, 2015. Traducción de Paola Cortes Rocca.

³ W. J. T Mitchell, *What pictures want?*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, pp. 36 y 33.

⁴ Hay otras obras en las que Muñoz subraya la reproductibilidad de la imagen. *Intervalos (mientras respiro)* del 2004 y *Paístiempo* del 2007, por ejemplo, convocan, a través de la trama de puntos del pirograbado, al universo de la prensa gráfica, la historieta y lo mediático, antes de la era digital. Sin embargo, en ambos casos lo que termina subrayándose es el carácter residual de esa imagen, que prolifera, se reproduce, aparece en cualquier lado pero está destinada también a diluirse, aquí de manera menos literal. Es decir, se reproduce pero lo que Muñoz subraya es justamente ese destino de perdición: la imagen al irse perdiendo, desgastada, atenuada por la reproducción que nunca es copia del original sino copia de copia y por lo tanto, degradación progresiva.

⁵ Este es uno de los debates recientes e involucra un gran espectro de autores: W. J. Mitchell, Thomas Lister, Tom Gunning, David Tomas, Joo-Whan Kim, Young-Joon Lee, Joon-Seong, para mencionar algunos. Las diferentes posiciones van desde los que no advierten un quiebre fundamental entre la fotografía analógica y la digital y los que sostienen una pérdida de la indicialidad de la imagen digital en la era de la postfotografía. Véase por ejemplo, Tom Gunning, "Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality," en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, v.18, n.1, Providence, Brown University, 2007; Joon-Sung Yoon, "Post-photography: Reconsideration of Photography as Contemporary Art Medium", en *Aura*, n. 11, 2004; M. A. Doane, "The Indexical and the Concept of Medium Specificity", *Differences...*, v. 18, n 1, 2007 y Thomas Lister, "A Sac in the Sand. Photography in the Age of Information Convergence", en *The International Journal of Research into New Media Technologies*, v. 13, n 3, 2007.

⁶ Martin Heidegger, "La época de la imagen del mundo", en *Sendas Perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960.

⁷ André Bazin, "Ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1990, p. 28.

⁸ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 127.

⁹ Esta formulación sobre la temporalidad estética es, también, una apuesta por un modo de vinculación con lo real que le quita centralidad a la representación: "Al decir que el arte se sitúa en la inminencia, postulamos una relación posible con 'lo real' tan oblicua o indirecta como en la música o en las pinturas abstractas. Las obras no simplemente 'suspenden' la realidad; se sitúan en un momento previo, cuando lo real es posible, cuando todavía no se malogró", Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Madrid, Katz, 2011, p. 12. En lugar de ofrecernos una experiencia alternativa –del mundo o del tiempo del mundo– el arte construye un marco en el que es posible percibir el mundo, las cosas y su temporalidad.

¹⁰ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 48.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Cortes Rocca, Paola; "La imagen dentro de sí. Sobre tres obras de Oscar Muñoz". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 7 | 2do. semestre 2015. Pp 149-155.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?page=articles/article_2.php&obj=204&vol=7

Recibido: 31 de julio de 2015

Aceptado: 07 de septiembre de 2015