

Modulaciones en fuga. Notas sobre las protografías de Oscar Muñoz

Danusa Depes Portas*

Resumen

La creciente tendencia en los estudios de los medios de comunicación por la dimensión transnacional del tráfico y la producción de imágenes acompaña el desplazamiento de la imagen hacia el centro de los debates sobre el papel de la representación en las culturas globales contemporáneas. Estas cuestiones podrían cumplirse en dos problemas-claves fundamentales: la hibridación de los campos disciplinarios de la fotografía, el cine, la literatura, el arte en un contexto internacional; la relación entre la imagen y el archivo, con respecto a la memoria, la historia, la justicia. En el horizonte de estos problemas, el objetivo de este trabajo será distinguir el papel constitutivo de las *supervivencias* (*nachleben*) en la dinámica de la imaginación occidental y las funciones políticas de los agenciamientos memorialísticos de los que se revelan portadores; valiéndose de la empresa del artista visual colombiano Oscar Muñoz como intercesor. Las protografías de Muñoz bordean la vida de las imágenes. Así, hablar del tiempo de la imagen hace que pensemos también en su desaparición. Es decir, en su cuerpo y en su sustancia temporales. Y de la vida y la muerte de las imágenes pasamos a la vida y la muerte de quienes producimos y observamos imágenes y a quienes esas imágenes representan.

Modulaciones en fuga. Notas sobre las protografías de Oscar Muñoz

1. ¿Cómo pensar el mundo contemporáneo buscando la potencia de su devenir-imagen?

La creciente tendencia en los estudios de los medios de comunicación por la dimensión transnacional del tráfico y la producción de imágenes acompaña el desplazamiento de la imagen hacia el centro de los debates sobre el papel de la representación en las culturas globales contemporáneas. Estas cuestiones podrían cumplirse en dos problemas-claves fundamentales: la hibridación de los campos disciplinarios de la fotografía, el cine, la literatura, el arte en un contexto internacional; la relación entre la imagen y el archivo, con respecto a la memoria, la historia, la justicia. En el horizonte de estos problemas, el objetivo de este trabajo será distinguir el papel constitutivo de las supervivencias en la dinámica de la imaginación occidental y las funciones políticas de los agenciamientos memorialísticos de los que se revelan portadores; valiéndose de la empresa del artista visual colombiano Oscar Muñoz como intercesor.

Las *protografías* de Muñoz bordean la vida de las imágenes. Así, hablar del tiempo de la imagen hace que pensemos también en su desaparición. Es decir, en su cuerpo y en su sustancia temporales. Y de la vida y la muerte de las imágenes pasamos a la vida y la muerte de quienes producimos y observamos imágenes y a quienes esas imágenes representan.

No existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. Todas las *imágenes del mundo* son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre. La cuestión es, más bien, como determinar, cada vez, en cada imagen, qué es lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación. Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez. Todavía es patente que la obra de Oscar Muñoz más que ilustrar una interpretación preexistente sobre la transmisión de imágenes, ofrece una matriz visual para *démultiplier*¹ sus demandas posibles de interpretación, ya que las imágenes portadoras de supervivencias (*Nachleben*)² no son más que montajes de significados y temporalidades heterogéneas.

Por lo tanto, trátase de excogitar la sismografía de los tiempos movedizos. El espesor temporal de las cosas es un principio aquí, para reconocer en los productos residuales el rostro que el mundo de los objetos muestra. La arqueología psíquica de las cosas será la teoría de una memoria crítica. El modelo de excavación arqueológica revela en Walter Benjamin (2006) una concepción dialéctica de la memoria. La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica, pero ella es también la sustancia misma de los suelos, en los sedimentos revueltos por el rastrillo del excavador;

* Doctoranda en el Programa Literatura, Cultura y Contemporaneidad en la PUC-Rio, Brasil, y becaria CNPq. Tiene experiencia en el área de Medios de Comunicación y Artes, con énfasis en Cultura Visual y Teoría de la Imagen.

¹ *Démultiplier* quiere decir tanto (1) en mecánica, obtener un aumento de potencia, reduciendo la tasa de transmisión; como (2) aumentar el poder de la multiplicación de los medios utilizados.

² **Aby Warburg** fue historiador de las artes, célebre por su proyecto de un *Bilderatlas Mnemosyne* en que demostró no sólo el papel constitutivo de las supervivencias en la dinámica de la imaginación occidental, sino también las funciones políticas de los agenciamientos memorialísticos de los que se revelan portadores. Esta noción, precisamente destinada a comprender cómo los tiempos se *hacen visibles*.

está en el presente incluso de la arqueología, en su ojear, en sus gestos metódicos o en sus gestos de tantear, en su capacidad de leer el pasado del objeto en su solo actual. Lo que viene de este momento, de este pliegue dialéctico, es lo que Benjamin llama una *imagen*. "Cada presentación de la historia (*Geschichtsdarstellung*) debe comenzar al amanecer" (Benjamin, 2006), ya que es una imagen que libera primero el despertar. ¿Por qué una imagen? Porque en la imagen el ser se despliega: explota y, al hacerlo, muestra - pero por muy poco tiempo - el material con lo que es hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, pero el intervalo hizo visible, la línea de fractura entre las cosas. Aby Warburg (2009) ya decía que la única iconología interesante para él era una iconología del intervalo - "región de la inquietud perpetua" (*der Region ewigen Unruhe*). Es que la imagen no tiene un lugar asinalable de una vez por todas: su movimiento apunta a una desterritorialización generalizada. La imagen puede ser a la vez material y psíquica, externa e interna, morfológica e informe, plástica y discontinua: una dialéctica de la imagen que libera toda una constelación, como un fuego de artificio de paradigmas. Todo esto apareciendo en el umbral del figurado (*Schwelle*).

Este argumento ilustra la secuencia de imágenes montadas en esta topografía de las cuales sólo una pequeña parte de la misma se muestra en el momento. Imagen es lo que aparece. Aquí nos encontramos con el problema. Este intervalo es el nacimiento de la vida. La vida comenzará a aparecer en este universo. Ella aparece como un pequeño intervalo. Este pequeño intervalo es constituido por dos lados. Un lado llamado acción y otro llamado reacción, y un medio llamado *intermezzo*. Quedaremos en este punto y demostraremos la motivación adelante. Basta esto: la imagen no es la imitación de las cosas, pero lo intervalo hizo visible, la línea de fractura entre las cosas.

2. ¿Cuál es el status de la imagen previa al momento en el cual es detenida para la posteridad? Esa imagen, o más bien, ese *estado* de la imagen, se podría como el de una fotografía en potencia, una fotografía incipiente: una *protofotografía*. Oscar Muñoz ha mantenido una relación estrecha con la disciplina fotográfica, pero se trata de una relación que podríamos denominar tangencial puesto que, a pesar de que toda su obra se refiere a aspectos de la fotografía, casi nunca la utiliza como el resultado final del proceso. Desde los años '70, Muñoz referenciaba la fotografía, sin acudir a ella como soporte de la imagen. La reconsideración del soporte fue una preocupación central del trabajo de Muñoz durante los años '90, y una forma de romper con una aproximación más convencional a la creación artística.

La serie *Narcisos*, cuyas primeras versiones se realizan a principios de los noventa, puede ser considerada una de las más paradigmáticas de la producción de Muñoz. *Narcisos* fue una obra clave en esta búsqueda por desmaterializar el soporte de la imagen fotográfica. Muñoz desarrolla una técnica inédita en la historia del arte anterior y posterior: imprimir sobre agua. Las primeras imágenes en la historia de la fotografía nacían en el agua, en el baño químico que fijaba las sales de plata en diferentes gradaciones de intensidad provocadas por la acción de la luz. El soporte fue una necesidad incidental, se requería de alguna superficie que pudiera recibir la imagen, y si bien el soporte más usado debido a sus características físicas y a su bajo costo terminó siendo el papel, muchos otros materiales fueron utilizados, como el vidrio, el latón o la porcelana.



Narcisos, 1994

Vale la pena hacer una breve descripción del proceso: un tamiz de serigrafía es preparado con un autorretrato del artista. Un contenedor cuadrado de vidrio o acrílico se llena de agua hasta el borde. Con la ayuda de una brocha, el artista cuele polvo de carbón vegetal a través de la seda, con lo cual el retrato hecho en pigmento negro se deposita en la superficie del agua, y no cae al fondo debido a la tensión superficial. Cada contenedor es preparado por el artista de manera diferente: en algunos hay solamente agua, pero en otro deposita suavemente copias de mapas, cartas, tramas de boldosas u otras imágenes que flotan en la superficie. Muñoz siempre realiza varias imágenes de manera simultánea, sugiriendo que para un mismo sujeto las contingencias de la vida hacen que el desenlace sea siempre distinto. Durante la exposición, el agua se evapora y la imagen sufre cambios debido al calor y la vibración, hasta que finalmente se deposita, ya seco, en el fondo de la cubeta. En su título esta serie evoca el mito del mismo nombre, el cual ha sido usado reiteradamente para interpretar su obra. El artista se ha referido a las etapas del proceso como alegóricas al paso del individuo por la vida: la creación, en el momento en que el carbón toca la superficie del agua (la imagen nace en el agua); la vida, que corresponde a los cambios que se dan durante la evaporación; y la muerte, en el momento en el que el polvo finalmente descansa seco en el fondo del contenedor, su cuna y su mortaja. El resultado que el artista llama *Narcisos secos* (1994), es a la vez la imagen final y la muerte del proceso: los despojos de una fotografía que tuvo una vida después de haber sido fijada para la posteridad. En ese sentido, los *Narcisos secos* son el testimonio de una doble muerte de la imagen.



Narcisos secos, 1994 - serigrafía, grafito sobre acrílico

El uso del vídeo a finales de los años '90 le proporciona a Muñoz una herramienta que le permite extender o repetir indefinidamente el proceso, con lo cual sitúa la imagen fotográfica en un soporte realmente inmaterial, compuesto de información traducida en haces de luz. El vídeo de Muñoz, sin embargo, descarta la narratividad y se enfoca en la característica ontológica del cine - el desarrollo de la imagen en el tiempo - y utiliza la técnica esencial del medio: el montaje.

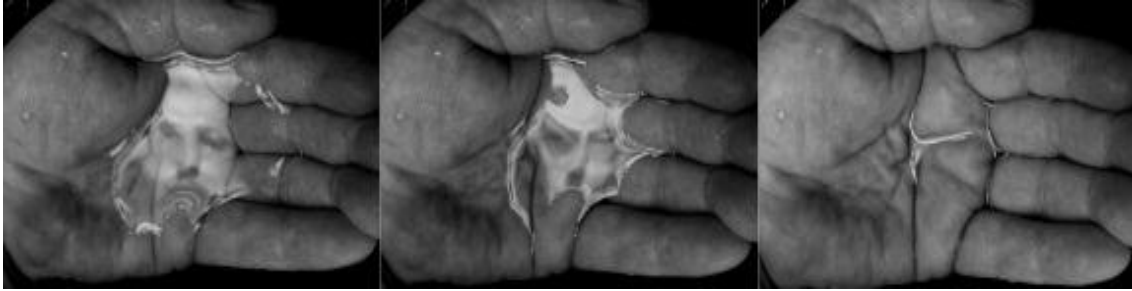


Narciso, 2001-2002 - video (dimensiones variables)

Su primer obra en vídeo fue *Narciso* (2001-2002), en la que escenificaba dramáticamente el proceso planteado en los *Narcisos* - cuya evaporación era imperceptible al ojo humano - al hacer desaparecer el agua en unos pocos minutos. Al igual que en *Narcisos*, un autorretrato flota en la superficie del agua. Pero el círculo del fondo y el sonido de agua corriente señalan que se trata de un lavamanos y anticipan para el espectador lo que será el destino de la imagen. En realidad se trata de las imágenes: la del sujeto y la de su sombra, que se forma en el fondo blanco del contenedor de porcelana. Al final, cuando las dos imágenes están por coincidir, ya es demasiado tarde: se funden en una sola mancha que, desfigurada, desaparece por el sumidero.

Narciso ejecuta las metamorfosis de una figura en una duración real. Aunque recomponiendo sus partes separadas busque su unidad tras el eterno cambio y retorno, la duración real, concreta y moviente permanece ininterrumpida. La imagen reclama configuración de elementos, sucede la negación de su síntesis. Surgen acontecimientos inesperados, imprevisibles - lo sin forma nos conmueve. Además, “ya nadie cree en la identidad ontológica entre el modelo y la imagen, pero todos concuerdan en que la imagen nos ayuda a recordar el sujeto y preservarlo de una segunda muerte espiritual” (Bazin, 1960).

Esta terrible metáfora reaparecería años después en *Líneas del destino* (2006), cuyo título parece sugerir esta misma interpretación. La palma de la mano del artista contiene una pequeña cantidad de agua en donde es posible ver el reflejo temblorosa, que se va haciendo más la imagen nace en el agua, pero esta *protografía* nunca logra fijarse.



Líneas del destino, 2006 - video monocanal, 2", sin sonido, 4/3

Su cara se refleja en una mano de agua. El agua se ha derramado en la mano. Él se ha asomado ahí. La cara se le aparece a la mano. O el agua nació en la mano, de las grietas de la mano. Siguió naciendo hasta cuando no cupo más. Manó hasta dejar de crecer. Él puso la mano en forma de tener agua y adelantó los ojos para mirar la medida. En su agua se formó su cara. La cara surgió hasta quedar flotando, temblando sobre el agua. En el fondo del agua, de la cara, están dibujadas las líneas de la palma. Unas fuentes con las que él nació. O los pliegues que le nacieron a la mano al ella formarse para el agua. La cara nació en el agua que brotó de esas raíces de la palma.

3. ¿Cómo lograr que la fotografía no detenga ese instante que el retrato no dé muerte a la imagen, sino que prolongue su existencia?



Re/trato, 2003 - video, 28', bucle, sin sonido

Una mano intenta definir los rasgos de identidad de un retrato, pero el medio utilizado (el agua) y el soporte (una losa de cemento iluminada) conspiran para que esa simple tarea no pueda completarse. Cuando el pincel ha logrado dibujar una parte del fugaz autorretrato el resto ya se ha evaporado, pero la mano sigue incólume en su incesante proceso, motivada al parecer por una terca tenacidad. Muñoz tituló esta obra *Re/trato* (2003), 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 proceso siempre frustrado o postergado de auto-definición planteado en *Re/trato* es ampliado a lo público en *Proyecto para un memorial* (2004-2005), en el cual una mano intenta dibujar los rostros de cinco individuos, cada uno en una pantalla de vídeo diferente. De ellos solo sabemos que ya han muerto. Se trata de figuras anónimas que poco a poco se desvanecen ante el espectador, quien actúa como testigo del proceso de creación y también de destrucción, o mejor de desaparición.

En un contexto social en el cual el verbo “desaparecer” tiene una connotación claramente política y en el que cada hecho de violencia es rápidamente reemplazado en las noticias por uno más reciente, la muerte del individuo tiende a disolverse en la estadística; estos retratos anónimos se resisten a no estar más, rehúsan caer en la doble muerte que supone el olvido.

Sin embargo, en Muñoz el paso de la memoria al olvido no es un evento traumático, sino que transcurre como un *continuum* del orden natural y del social. Los rostros no son borrados, ni violentados, sino que simplemente se esfuman. El memorial, en estricto sentido, como esfuerzo por fijar una imagen, se des-dibuja, se revela como proyecto imposible.



Proyecto para un memorial, 2004-2005 - video, 28', bucle, sin sonido

Un memorial es un objeto que sirve como foco para recordar una persona o evento, usualmente se utiliza el término para referirse a edificios en donde se conmemora un hecho o un personaje histórico. Pero otra de las definiciones de memorial es apuntamiento en el que se hacía constar todo el hecho de un pleito o causa. El memorial propuesto por Muñoz es más consistente con esta segunda acepción, en el sentido en que presenta imágenes de individuos condenados a desaparecer en el olvido: el acto de monumentalización histórico (o de memorización) de Muñoz consiste en oponerse a esta operación de olvido histórico, planteando la persistencia de la imagen como un memorial de agravios lanzado al Estado desde la esfera pública: estos individuos, sacados de la masa estadística, se niegan a desaparecer de la historia.

Por tanto, la clave del *Proyecto para un memorial* parece estar no tanto en lo que Muñoz pinta o dibuja, y que se disipa con el paso del tiempo. La clave de la vida de la memoria está en el autor mismo, en su tesón contra el proceso del olvido que él asume y

enfrenta no como un exabrupto, o una amenaza, sino como parte del devenir-humano, siempre conflictivo. El artista mismo es aquí el portador de la memoria, la cual a la larga resulta intacta en el ejercicio de reconstrucción incesante del rostro de los sujetos que él no quiere que otros olviden, o que tal vez no quiere o no puede olvidar él mismo. Por eso, la mano no encuentra sosiego. El artista de la memoria que reconstruye, pero a la vez encuentra en ella un profundo impulso libertador. Porque mientras halla manos que dibujen, que resistan al olvido, habrá vida y habrá memoria tras los escombros que va dejando la guerra.

4. *Aliento* (1995) es una serie de retratos impresos en foto-serigrafía con grasa sobre espejos metálicos, dispuestos a la altura del observador. Los espejos aparecen vacíos a primera vista; la impresión solo se revela cuando el espectador, después de haberse reconocido, respira sobre el espejo circular. En este efímero instante, la imagen reflejada es reemplazada por la imagen impresa (fotografías tomadas de los obituarios) de alguien ya desaparecido que retorna fugazmente gracias al soplo de vida del observador.



Aliento, 1995 – serigrafía sobre espejos metálicos 20 cm de diámetro c/u

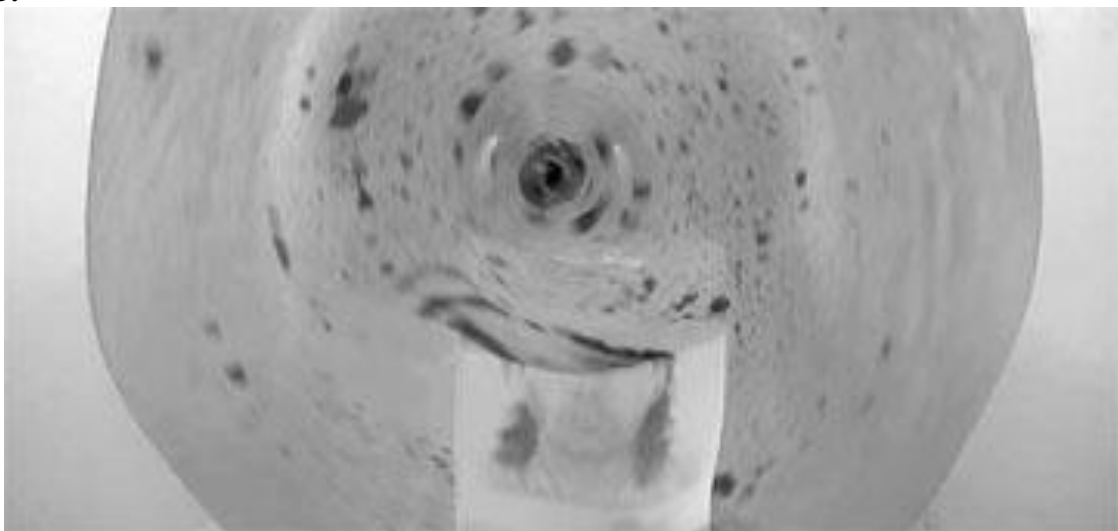
La aparición instantánea y casi fantasmal de siete retratos de personas muertas en *Aliento* es un acto de antiguas significaciones sagradas. El espectador con su aliento, recrea la imagen invisible, pero solo por un instante. En la obra de Muñoz, el espectador toma el lugar de Dios por un instante: sopla lo inanimado para insuflar vida. Pero hay un sentido más, si en la tradición bíblica el hombre es imagen y semejanza de su creador, el espejo enfrenta al espectador como creador, con la serigrafía de grasa, su imagen y semejanza. Allí se encuentra él, vivo y lleno de aliento, con su representación, la fotografía del muerto como su reflejo. Es su potencia personal la que actúa para que la aparición instantánea sea un acto creativo: hace presente el cuerpo del ausente. El cuerpo de los desaparecidos, aquellos anónimos que diariamente pueblan los diarios. La sangre, los rostros y rastros de las violencias. El trabajo de Muñoz tiene un profundo sentido histórico y político. El desaparecido, inviabilizado por la fuerza de la costumbre, está inserto en el espejo donde nos reflejamos, que solo con nuestro aliento se hace presente. Pero solo por un instante, porque ante sus ojos se desvanece la imagen incómoda y fantasmal del desaparecido.



Ante la imagen, 2009 - grabado en espejo, 48 x 35 cm c/u

La sobreposición del espectador en la imagen del otro reaparece en *Ante la imagen* (2009). Muñoz se interesa en el origen del primer autorretrato en la historia de la fotografía, realizado por Robert Cornelius en 1839, y decide utilizar esta imagen grabándola en la superficie reflectiva de un espejo común. Como si fuera un daguerrotipo, la versión de Muñoz requiere que manipulemos la pieza y al hacerlo vemos nuestra imagen sobrepuesta al autorretrato de Cornelius. A pesar de haber sido reproducida de manera sistemática (una edición de cincuenta), cada pieza es diferente, y lo será más con el paso del tiempo, una bella y terrible metáfora del paso de la vida. El verdadero sujeto de *Ante la imagen* no es Robert Cornelius, sino el momento en el que la imagen de un ser humano, registrada por la cámara oscura, fue fijada por vez primera para la posteridad. Cornelius logró detener por primera vez la imagen de un ser humano. Oscar Muñoz la libera y la devuelve al tiempo, le da una condición existencial y la retorna a un estado de flujo, vulnerable al deterioro, como la vida misma.

5.



Ciclope, 2011 - video de 12', en bucle, sonido monocanal

En *Ciclope* (2011), Muñoz utiliza un recurso en su búsqueda constante para des-fijar la imagen: disolverla. La proyección de vídeo muestra un recipiente blanco circular con un círculo negro en el centro. Visto más de cerca se nos revela como una poceta en la cual hay un remolino de agua. Periódicamente una mano entra en el plano de la proyección e introduce una fotografía en el agua, cuya imagen se disuelve inmediatamente. La acumulación de imágenes disueltas va tiñendo el agua poco a poco, conformando un enorme ojo negro que devora toda imagen que entra en él. Este ojo es también el ojo único de la cámara, que todo lo concentra y todo lo fija. En su incesante fluir, el círculo de pigmento negro está compuesto por todas las fotografías que fueron o que pudieron ser, un gran magma *protoográfico*. *Ciclope*, este ojo/cámara que todo lo devora, parece reflexionar sobre la relación entre ver y recordar, entre el ojo y la memoria.

Oscar Muñoz ha dicho que una de las constantes en su trabajo ha sido el tratar de "descomponer lo instantáneo": aquello que dura, se produce o se consume en un instante. Su búsqueda tiene un sustrato filosófico: oponerse a una cultura de lo inmediato. La fotografía, antes de ser fijada, era la imagen del tiempo en flujo. Muñoz recupera este tiempo fluido que la fotografía congela al extender indefinidamente el instante para postergar o impedir su fijación.



Sedimentaciones, 2011 - videoinstalación

El recurso de la disolución es retomado de manera contundente en *Sedimentaciones* (2011). Haciendo referencia a un cuarto oscuro de fotografía analógica, *Sedimentaciones* nos presenta una mesa de revelado en la cual hay un gran conjunto de fotografías organizadas en filas, y entre ellas varias hojas en blanco. Las fotos son muy variadas e incluyen desde imágenes que forman parte del acervo universal hasta imágenes muy particulares para el medio colombiano, fotos personales del artista y fotografías anónimas y genéricas. Hay dos cubetas de revelado en cada esquina opuesta. Una mano toma una fotografía de la mesa y la mete en una cubeta plástica llena de líquido en donde la imagen se disuelve, el papel sale blanco o es situado aleatoriamente en una de

las fijas. En el extremo opuesto de la mesa, otra mano toma uno de los papeles vacíos y lo desliza en la otra cubeta. Al sacar el papel, la imagen mágicamente se reconfigura en él; la mano sitúa esta imagen en la fila de fotografías. El proceso recomienza en la otra esquina, y así, de manera alternada, asistimos a una incesante vida y muerte de la imagen.

6. (Per)vivir el balanceo entre la existencia y la no existencia, el vaivén de temerosos envites a un fantasma para dejar que su voz hable: poner a prueba la fragilidad de un soplo y el evanescente reflejo de un rostro. Asistir la disgregación de los rastros que hacen pervivir las cosas y que dan recuerdos a los hechos. Pasar de la plenitud al vacío. Llegar a la constitución íntima de las imágenes, a sus partículas elementales, a su grado cero. La voz de esas imágenes que languidecen nos reenvía no al cadáver de un cuerpo inerte sino al propio cadáver de la representación. O su muerte y resurrección: la paradoja del trazo que se dibuja y se borra en un ciclo incesante, la mancha que se hace visible e invisible. Pero cuando uno piensa fotografía, piensa también experiencia de un proceso performativo que se bifurca: la acción del artista y la propia vida de la imagen.

Muñoz demuestra que la fotografía no es la versión muerta de las cosas, sino la versión viva de una cosa otra que se desarrolla según su propio metabolismo: esa imagen viva se conjuga entonces en la duración y la finitud. Hablar del tiempo de la imagen hace que pensemos también en su desaparición. Es decir, en su cuerpo y en su sustancia temporales. Y de la vida y la muerte de las imágenes pasamos a la vida y la muerte de quienes producimos y observamos imágenes y a quienes esas imágenes representan. Porque las imágenes no son más que pantallas en las que proyectamos nuestra identidad y nuestra memoria. Es decir, lo que somos. O de lo que estamos hechos.

En este punto me gustaría volver al problema inicial, acerca de este intervalo donde nace la vida. Muñoz mira su mundo contemporáneo con una agudeza siempre apoyada por inmensas investigaciones en el espesor del tiempo, articulando poéticamente sus imágenes del presente a una energía que él extrae de las supervivencias. Las imágenes están ahí para reaparecer o transparecer algún resto o vestigio. Muñoz nos habla de la capacidad que tienen las imágenes para retener la memoria cuando ella misma perdió a su propia potencia: su potencia de excepción, de síntoma, de protesta en acto. La *imagen* la cual nos invita él consiste, más bien, en hacer surgir los momentos inestimables que sobreviven, que resisten a tal organización de valor.

Estas "imágenes intermitentes" pueden ser vistas no sólo como testimonios, pero también como *predicciones* acerca de la historia política en devenir. No se puede decir que la experiencia, sea cual sea el momento de la historia, ha sido "destruida". Su obra nos interpela acerca de la precisión del espíritu, y el misterio de la imagen como un residuo de la vida. Sobre ese *estado* de la imagen como encuentro con la vida y su ruptura y la reafirmación de lo que se ausenta. Esta voluntad de historia es construida sobre sí mismo y tonificada como una interrupción - como el rumor de una imagen que se des-pliega.

Bibliografía

Bazin, André 1960 “The Ontology of the Photographic Image” en: Film Quarterly, vol 13, n.4. Consultado en línea en este vínculo: http://artsandsciences.sc.edu/hist/hc/bazin_ontology.pdf

Benjamin, Walter 2006 (1983) *Passagens* (São Paulo: IMESP)

Didi-Huberman, Georges 2006 (2000) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo)

Didi-Huberman, Georges 2008 *Cuando las imágenes toman posición – el ojo de la historia*, 1 (Madrid: A. Machado Libros)

Didi-Huberman, Georges 2009 (2002) *La imagen superviviente – Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada)

Didi-Huberman, Georges 2010 *Remontages du temps subi – l’oeil de l’histoire*, 2 (Paris, Minuit)

Museu de Arte del Banco de la República (2011) Oscar Muñoz: *protografias* (Bogotá)