En el baño de Óscar Muñoz:

la experiencia de extrañamiento entre espejos, lavamanos y cortinas de baño

(pensamiento)
(pensamiento), (palabra)... Y oBra

Adryan Fabrizio Pineda[1]

1 Candidato a Doctor en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional. Docente del programa de Artes Visuales de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia. Correo: Adryan.pineda@unad.edu.co. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1498-1252

CC BY NC

Resumen

Este artículo presenta una reflexión en torno al extrañamiento artístico del objeto de uso común a la luz de cuatro obras del artista colombiano Óscar Muñoz. El interés yace en la alteración de la significación del objeto de uso común y su automática experiencia en la obra de arte y, en consecuencia, la generación de un sentido extrañante sobre la obra, la experiencia y la vida misma. De ahí que, a partir de lo planteado sobre el extrañamiento por Víctor Shklovski y Bertolt Brecht, se proponen tres niveles de extrañamiento que pueden elucidar el lugar del objeto de uso en la poética de las obras de arte, en las características de su experiencia y en su relación con su contexto cultural.

Palabras clave: Óscar Muñoz; extrañamiento; objeto artístico; arte contemporáneo; arte en Colombia

Abstract

This paper presents a reflection on the artistic estrangement of the common use object in the light of four artworks by the Colombian artist Oscar Muñoz. The interest lies in the meaning alteration of the common use object and its automatic experience in the artwork. Consequently, it lies in the generation of an estrangement sense on the work, the experience, and life itself. Hence, based on what Victor Shklovski and Bertolt Brecht proposed about estrangement, three levels of estrangement are suggested that can elucidate the place of the object of use in the poetics of works of art, in the characteristics of its experience, and its relationship with its cultural context.

Keywords: Oscar Muñoz; estrangement; art objects; contemporary art; art in Colombia

Resumo

Este artigo apresenta uma reflexão sobre o estranhamento artístico do objeto de uso à luz de quatro obras do artista colombiano Oscar Muñoz. Em particular, o interesse está na alteração do significado do objeto de uso e sua experiência automática na obra de arte e, consequentemente, na geração de um sentido estranho sobre a obra, a experiência e a própria vida. Assim, a partir do que Víctor Shklovski e Bertolt Brecht levantaram sobre o estranhamento, são propostos três níveis de estranhamento que podem elucidar o lugar do objeto de uso na poética das obras de arte, nas características de sua experiência e em sua relação com a sua. Contexto cultural.

Palavras-chave: Oscar Muñoz; estranhamento; objeto artístico; arte contemporânea; arte na Colômbia

Probablemente allí, bajo el umbral de la puerta, una ventana del fondo resplandezca con la luz matutina; no muy grande, no muy brillante ella, lo suficiente para remarcar también las sombras y superficies reflectantes de las cuatro paredes enchapadas al mejor estilo de *Interiores* (1976-1981, serie). Ya adentro, la luz encuentra tropiezo en esa vieja cortina plástica, opalescente, quemada por el sol, pero que a contraluz todavía enciende la imaginación sobre ese cuerpo que se baña (al fin y al cabo, el vidrio es enemigo de la imaginación). Se alcanzan a percibir, cual fotogramas impregnados en la materialidad de la cortina de baño, cómo se mueve, se limpia, se toca. A un costado, un espejo acusa la mirada voyerista reflejada: justo ese espejo redondeado, que no puede estar en otro lugar que, a la altura del rostro, desnuda la mirada, mientras que el vapor del baño transforma lo visible en su lisa superficie. Pero como es natural de lo humano, es mejor evadir la mirada y posarla en otro lugar. Manos y ojos, como por vergüenza, caen en el lavamanos. Paradójico lugar: ¿puedo recibir sus servicios sin hacerle una venia? ¿El agua que se posa en su interior, y dentro del cual deseo fugarme, no es ya otro espejo, otra superficie reflectante como el agua del río Cali? Servil, el cuerpo ve el rostro que aparece sobre el agua allí contenida sin plena seguridad ya de saber a quién le corresponde o qué verdad oculta. ¿Por qué no ver hacia otro lado, como al portarretrato familiar o al espejo de mano translúcido que habrían llevado mi mirada a través del cristal al resto del inquilinato que llamo hogar? Al final, solo queda un cuerpo rodeado por las presencias de una cortina de baño, un lavamanos y un espejo.

Inquieta pensar —virtud artística de despertar el pensamiento— con relación a la obra de Óscar Muñoz sobre la manera como él ve las cosas que han de servir para sus obras. Sabemos lo que vemos, su resultado final expuesto en cada ocasión o agrupado en una retrospectiva; y también reconocemos aquello que nos hace ver en las obras: esa inquieta imagen vaporosa o líquida que confronta, no sin estremecimientos, la mirada que la visita. La fuerza icónica de ese rostro hecho imagen líquida ha sido ocasión de amplias reflexiones, ya como lectura (oficial) contextual, mnémica y política, o ya como una incansable pesquisa en torno al momento protográfico de devenir imagen. Pero la inquietud a la que me refiero aquí tal vez es ulterior, más cismundana, incluso somática: ¿cómo entender esa búsqueda infatigable del dibujante Muñoz por atar la evanescencia a algo más frágil y menos duradero que el papel? ¿Cómo seguir siendo fiel al icono y, sin embargo, hacerlo móvil? ¿Con relación a qué? ¿Es posible seguir fascinado con el trazo del rostro, el cuerpo, el fondo de las cosas y a la vez desplazar su lugar de contención, su garantía icónica y su condición de realidad? Muñoz hace evanescente el dibujo, contrariando su finalidad representacional; su testigo es la reproductibilidad de la imagen hecha video. Y, con todo, previo al video, previo al icono, está el objeto. Muñoz extraña la imagen y el dibujo en objetos cotidianos, usualmente dados por ciertos, pasados de lado, manchados sin ser vistos, que se hacen protagonistas silenciosos de sus obras y dan cuenta de un desplazamiento de la mirada y de los cuerpos que le permite ponerlos a trabajar en y con la imagen. Pues es precisamente esa virtud silenciosa y demasiado familiar de los objetos elegidos la que soporta e impregna el shock del experimento visual resultante.

Para explorar esta inquietud hay que dejarse llevar a ese momento somático de estar rodeado y poder ver de otra manera sus objetos: una cortina de baño (*Cortinas de Baño*, 1985-1986), un lavamanos (*Narciso*, 2001 y *Biografías*, 2002) y un espejo (*Aliento*, 1995). Allí, el cuerpo se hace una cosa más. En ningún caso estos objetos nos invitan a tocar o a actuar; por el contrario, nos miran, nos objetualizan. ¿Qué posición adopta el sujeto por ellos rodeado? ¿Qué mirada extrañante puede fascinarse en singularizarlos y hacerlos ser más que entorno? Entre la cortina, el lavamanos y el espejo, el sujeto es cuerpo desnudo y en consecuencia ya no importa si la imagen que se refleja le corresponde o no, pues ella misma está ahí como indicio del cuerpo que este escenario captura. Puede ser nada más que un experimento mental reunir estos objetos (estas obras) en un mismo espacio imaginario (aunque exposiciones como la célebre *Protografías* (2011) curada por José Roca y María Wills Londoño ya las han puesto a dialogar —incluso la exposición española *Atramentos* (2015) opera en un baño público—). Sin embargo, sus intertextos permiten empezar a sumergirse en una particular ontología que ya no es la de la imagen, sino la de la relación entre el sujeto y sus objetos. ¿Quién constituye a quién? ¿Cuál posiciona

al otro? ¿Es Muñoz quien hace de este baño imaginado un laboratorio de singularización artística y experiencia extrañada, o son estos objetos reflectantes los que le plantean una lúdica distanciadora, incluso alienante, ante la cual su cuerpo no puede sino caer sentado en el único lugar que queda por y para ver?

Aun si en el baño estaba sedente Muñoz o no, cosa harto curiosa y sin embargo nada fuera de lo común como lugar de ensimismamiento, los juegos de singularidad y extrañeza que supone desplazar las posibilidades de significación y expresión sobre la materialidad de estos objetos es el asunto que deseo explorar. Maria Iovino (2003) ya había señalado la insistencia en los lugares húmedos como baños y cocinas: "las últimas producciones de *Interiores* son enfoques en picada fotográfica hacia pisos y paredes de baldosa que parecen disolverse en el ensordecimiento de la luz, de la humedad y del viento" (p. 39). Es la misma humedad y efecto del agua que después desbordaría y destruiría el carboncillo en *Narcisos* o *Simulacros*. Pero en la serie de *Interiores* también hay corredores y salas, espacios interiores cotidianos y familiares que la fotografía y la experiencia proveen. De hecho, sus obras se asientan en los espacios y cosas de la experiencia vital:

> Mi infancia no es un recuerdo de Patio de Sevilla, como dice la canción, sino un corredor largo y oscuro que desembocaba en un solar iluminado que yo recorría en triciclo. Esos eran mis primeros cuadros. Por eso yo no puedo saber de dónde vienen mis influencias, que pueden ser Vermeer o mis propios recuerdos de las láminas que había en el cuarto de la muchacha de servicio. (Iovino, 2003, p. 25)

Las láminas recordadas hacen parte de las cosas disponibles para su uso artístico. El mundo de cosas es el que adquiere densidad, significación y vida en los dibujos de Muñoz, cuyas perspectivas e iluminaciones, así como la presencia de espejos, baldosas, otras fotografías y otras cosas, crean una "penumbra atmosférica" (Garzón, 2005, p. 51) que nos deja en su interior. De ahí la sensación compartida con Giraldo (2012) de que en esa atmósfera Muñoz nos convierte en un "espía involuntario":

> no puede evadirse la sensación de que algo inquietante ocurrió entre esas paredes, circunstancia a la que contribuye la pronunciada diagonal que atraviesa la imagen. La presencia está indicada por la ausencia, como decíamos, pero siguiendo el procedimiento de extrañamiento por excelencia: definir lo siniestro mediante una atenta mirada a la rutina. (p. 56)

El baño de Óscar Muñoz es un escenario cuya cotidianidad y familiaridad es puesta en una experiencia de extrañamiento capaz de confrontar la mirada y el cuerpo que ya no lo habita con la comodidad usual. Y es de hecho tan incómoda la presencia de los objetos así extrañados que su natural obsesión no puede ser otra que capturar y trastocar las posibilidades de regresarlos a su estado de medios de autoidentificación. No se trata de mostrar el trabajo de Muñoz como uno objetual, pues, como dice Iovino, nunca ha sido esta una preocupación explícita de la investigación del artista. Pero es precisamente por eso, por la des-preocupación con que lo toma, lo usa, lo hace obra sin descomponer su objetualidad que, a la vez, es posible traspasar la imagen y dejarse interrogar por la presencia de ese objeto allí en obra. Pues experiencia y objetos sufren, a su manera —como se tratará de mostrar en lo que sigue—, de extrañamiento y, al hacerlo, lo que es más común, más fundacional e ineludible de la existencia se hace patente: el sujeto es en la multitud de experiencias de cosas a la mano; o en palabras del mismo Muñoz: "La historia del hombre es la historia del lugar donde vive, de las cosas que lo rodean, de los cuadros que tiene en su casa, de sus almanaques, su cama" (citado en Roca y Martín, 2013, p. 66).

De modo que, de la mano de las obras de Muñoz, es posible explorar las facetas del extrañamiento, primero en el objeto mismo, segundo en la experiencia a la que lleva la obra y tercero en la vida misma del sujeto en ella. Esto pone sobre la mesa la posibilidad de hacer uso de la categoría de extrañamiento. Al respecto, dos usos en la teoría del arte suponen distintas tradiciones. Uno, el más prolífico en relación con las artes visuales, proviene de Benjamin. Aunque conocedor de Brecht, Benjamin explora, al decir de Bolívar Echeverría, este término como una propiedad del "aura" de la obra de arte, elemento que de hecho lo separa del *V-effekt* brechtiano o efecto de extrañamiento. Lo aurático tiene la naturaleza de lo lejano o lo extraordinario, "por cercano que pueda estar" (Echeverría, 2003, p. 6). El aura compete

al vínculo de la obra con lo cúltico, y, en consecuencia, una vez perdido lo segundo a causa de la reproducibilidad técnica, la primera se desvanece. Lo que queda se instala en el escenario de arte de masas, donde el aura no tiene cabida y, por el contrario, se requiere la mirada de la crítica.

Pero ¿y si fuera al revés? De hecho, obras como las de Muñoz parten del contexto de su reproducibilidad, de ahí su estabilizada significación y absoluta familiaridad. El hecho de hacer del objeto una obra de arte supone reconocer su potencial como testigo de la vida cotidiana, del contexto y estilos de vida en el que tiene lugar. Pero en lugar de suponer una incoada nostalgia de la tradición, el recurso a los objetos en el arte conlleva el reconocimiento de que la crisis de la tradición y la agonía de la humanidad son de hecho el punto de partida de la obra. Su aura, o su carácter aurático, no interesa más. La cortina de baño o el pequeño espejo apuntan a una ruptura y una búsqueda: ruptura de la mirada que desestima la crisis vital del contexto y búsqueda de una experiencia de sentido que pueda dar lugar a una otredad constructiva. Por ello, el extrañamiento al que me refiero aquí no puede ser el de lo aurático. Se trata de aquel que constituye un llamado a no permitir que la experiencia de sí se pierda en la homogeneidad.

Una tradición del concepto más cercana a este llamado se encuentra en la línea que iniciaría con el formalismo ruso. *Ostranennie* es el término ruso que Víctor Shklovski utiliza y que se ha traducido como extrañamiento. En términos generales, aunque volveremos a él más adelante, Shklovski postuló esta categoría por oposición al paradigma representacional de la pintura donde lo visto es referente de una realidad. El extrañamiento implica un procedimiento de alterar esta economía artística incrementando la dificultad y duración de la percepción. En palabras de Eichenbaum (1978),

> el arte es interpretado como un medio de destruir el automatismo perceptivo; la imagen no trata de facilitarnos la comprensión de su sentido, sino de crear una percepción particular del objeto, la creación de su visión y no de su reconocimiento. (p. 31)

La obra de arte deviene así un artificio que modifica la manera de presentación de las cosas y, por su vía, la estabilidad de la experiencia de estas. El artificio no estaría en el reflejo o la génesis sociohistórica de la obra, sino en la utilización específica del material que permite ver las cosas, invisibilizadas en capas de familiaridad, de otra manera o como vistas por primera vez. De los elementos constitutivos de significación a la sensibilidad del autor, se trata de la integración metódica de niveles de significación que dan cuenta del artificio y su efecto resultante (Todorov, 1978). Este planteamiento resulta útil para aproximarnos a la idea de un extrañamiento en las obras de Óscar Muñoz. El artificio del objeto en la obra favorece la construcción de nuevas formas de significación, que, empero, al decir de Puelles (2017), hacen del extrañamiento una manera de usurpar la realidad liberando la obra de iconicidad y provocando la distancia cognoscitiva del sujeto. En su lugar, la obra aparece como un topo de vivencias extrañantes, "esto es, de experiencias radicadas en la pérdida de las evidencias respecto de lo que venía teniéndose por suficientemente reconocible" (p. 25).

Hasta aquí, el extrañamiento no necesariamente tiene un papel crítico más allá del formal sobre la obra particular. Sin embargo, el planteamiento de Shklovski abre una línea de reflexión en el que la cosa extrañada y la experiencia de extrañamiento pueden dar cuenta de elementos que el teórico ruso no abordó, pero que, en efecto, otros autores y los desarrollos del arte mismo han alimentado y que hacen plausible retomarse en la experiencia de hacer uso de la familiaridad de un objeto común en la obra de arte. Experiencia que no se limitaría ya a un asunto de modificar la presentación y percepción del objeto, sino que se abriría a significaciones que remontan a los modos de ser con y a partir de los objetos: la vida en la ciudad, el patio de la infancia, las cosas del baño. En esta implicación, las obras de Muñoz —y diría las obras de arte objetual— juegan con una expansión del extrañamiento en la que el sujeto mismo se confronta con una vida extrañante. Mostrar esta posibilidad implicaría traspasar el límite formalista del artificio para conectar con una estética en la que el sujeto deviene centro extrañado de la obra, cuestión que habrá que ahondar en lo que sigue a través de las obras de Muñoz.

Cortinas de baño

> Las primeras cortinas fueron entonces los mismos interiores de baños, pero con un punto de vista menos forzado y aéreo, más frontal y a la altura normal del espectador. De modo que la cortina real de plástico opalescente era el soporte de otra cortina ilusoria más transparente, que contenía accidentes y rastros de agua en un espacio ficticio. Junto a estas cortinas hice un grupo de cinco cortinas más delgadas que contenían sólo figuras en la actitud cotidiana del baño, pero con una presencia difusa y espectral. Con este grupo creo que logré más expresión del soporte y también mayor dramatismo. (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1996, p. 12)

Maestro de espectros, Óscar Muñoz sabe bien que no se trata de una mera ilusión. Es presencia material con plena capacidad de capturar los sentidos y, sin embargo, nunca asible, escapa de la posibilidad de captura. El espectro se deja ver, sentir, mas nunca representar. Por ello solo nos deja con el pavor y la culpa de ver lo que no debíamos. Pero para poder ser visto o sentido, el espectro debe jugar con un soporte material que dé lugar a su estado de indefinición y, por ello mismo, deje a su víctima en una incertidumbre de lo visto y de quien ve (¡"yo lo vi, estoy seguro!… ¿estaré enloqueciendo?"). *Cortinas de baño*, una obra que constituye un punto de inflexión en el trabajo del artista, juega precisamente con este dramatismo. Es una invitación a un juego de seducción frustrada que deja abierto el interrogante sobre el *voyeur* que él mismo construyó.

Hay una mecánica —artificio diría Shklovski— en su obra, ya de larga data reconocida:

> El logro de *Cortinas de baño* ocurre cuando Muñoz imprime en un soporte transparente y leve, imágenes de bañistas o de salas de baño desleídas, apenas reconocibles, tras el vapor y el agua ya condensada que vuelve a rodar por las superficies. El efecto lo propicia el encuentro del agua corriente que Muñoz instala en el borde superior de la tela transparente, con la tinta que lanza desde un compresor a través de un tamiz fotoserigráfico. Así, cuando la impresión se afirma, la integridad de la imagen se ha descompuesto por el correr del agua, y su apariencia se asemeja a la de una cortina de baño que afecta la visión entera de los cuerpos que cubre (Iovino, 2003, p. 16).

En medio de esta mecánica, no por menos innovadora y sorprendente, no deja de inquietar una extraña seducción a la que invita la obra. Mi yo frente a la cortina encuentra la sombra de un cuerpo. La luz agudiza la posibilidad de verlo y, sin embargo, solo es sombra adherida a la superficie plástica. Aunque es esa superficie ondulante, pesada y móvil de piso a techo la causante de mi atracción. La cortina de baño es un objeto extraño: protege el espacio de la salpicadura del agua, pero se mueve al son de las gotas que le caen, del cuerpo que choca; ondula de forma permanente acusando la presencia y el acto, pero es estorbosa, pesada y hasta ruidosa; opalescente a propósito, nunca del todo limpia, las manchas sobreabundan; cumple la función de separar el espacio de la ducha del resto del baño, pero uno solo quiere tocarla poco y arrastrarla fuerte hacia un costado. La higienización de las sociedades contemporáneas ha terminado por sustituirla por el vidrio, dejando todo a la vista, incluso cuando no quiere ser mostrado, y eliminando las sombras. Pero la materia de la cortina, tosca con la luz, deja en ambivalencia lo visto y lo que se desearía ver, pues, tal y como Muñoz nos ubica, el ver, el oír y el sentir (efecto sinestésico implícito) siempre están en la posición de afuera del baño —o al menos de la ducha: ante sus cortinas no soy más que un *voyeur* impertinente—.

Más aún, como bien sabía Hitchcock, la cortina de baño es un objeto psicótico que apela al deseo de arrastrarla, incluso arrancarla súbitamente, en una pulsión apenas contenida por el pudor del encuentro con el otro que la cortina esconde. Y allí yace su drama (a veces, también, burla) espectral: convertido en voyerista, no

resisto la tentación de acercarme más allá de todo pudor (personal y artístico) y lograr capturar lo que la cortina de baño esconde, para no encontrar, empero, más que la repetición invertida del mismo juego: ausente de cuerpo, se replica el mismo brillo, misma sombra, misma luz, mismo material; tan solo el borde abismal de dejar que el goce me atrape en un giro inacabable alrededor de la misma cortina.

Aquí se abre el extrañamiento frente a la obra, tanto en el artificio de la obra misma, como en el efecto causado en la experiencia. El primero compete a lo que se denomina una desautomatización en la percepción y significación de la cosa —el objeto—, mientras que el segundo remite a la experiencia que suscita, el efecto de distanciamiento. Por ahora conviene centrarnos en el primer aspecto del extrañamiento.

En efecto, para llevarme a ese estado de psicosis a la Hitchcock, es el objeto el que debe ser extrañado y llevado a un estado de significación extrañante. Esta es una tarea difícil. No por la ingeniosidad que supone a la poética artística, sino por el mundo que implica confrontar: al decir que el objeto —la cortina de baño— nos es familiar, no estamos diciendo más que una obviedad. Y es justo por ello que su obviedad confronta, resiste el encuentro, incluso suscita rechazo ante la obra. Los objetos se encuentran en un estado de automatización permanente que garantiza su economía y funcionalidad. Y al ser reproductores de la cotidianidad, la vida misma se cosifica en los hábitos automáticos que, al decir de Shklovski (1978), la devoran: "así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra" (p. 60). El primer acto de resistencia que hace extrañamiento es precisamente la posibilidad de detener la automatización.

Si el lenguaje y las estructuras estabilizantes de significación en el mundo social tienen la tarea de garantizar una representación legaliforme del mundo (la presencia de unas fórmulas fijas), el uso diferencial (y diferido, también) de palabras, formas, materiales, signos en general, presentados de una manera distinta otorga una organización ambigua del mensaje respecto al código. En palabras de Umberto Eco (1986), "a partir de esta sensación de 'extrañeza' se procede a reconsiderar el mensaje, mirando la cosa descrita de otra manera y, como es natural, también los medios de representación y el código a qué se refieren" (p. 139). Las fórmulas hasta ahora vigentes para dar cuenta del mundo pierden efectividad. No se trata de romper las fórmulas o las normas de percepción, sino de usarlas para maniatar la significación inmediata y conducir a una percepción no adiestrada, elongada, interrogativa, tal y como si se confrontara con el objeto por primera vez.

Pero este extrañamiento no puede quedar en el mero plano del interrogante, sino que el objeto debe poder ser sentido en su propia vitalidad: "Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. [...] El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto" (Shklovski, 1978, p. 60). ¿Qué más familiar y automatizado que un objeto del baño de cualquier casa? Se nos olvidan los oscuros secretos de los que son testigos y las pulsiones que han mediado; la mirada funcional sobre la cortina (¡pero no es más que una cortina de baño!) desestima ese impulso infantil por desautomatizado, pero también deseante en su desnudez y referencia somática que le compete como objeto en medio de la retórica del baño, de su intimidad, de su sensualidad, de su coprofagia y de su albergue de ensimismamientos de cuanto puede ser pensado y deseado. Es por ello que la cortina de baño es el lugar para sostener esa sombra corporal y afectar nuestra sensibilidad. Pero esto se hace patente extrañando su posición en el mundo (saliendo del baño), intensificando el efecto lumínico en su materialidad (la puesta en instalación) e impregnando la sinestesia de la sombra corporal en su superficie material (deformación sensible en la obra).

La palabra "deformación" no es gratuita. Para Todorov (1978), "el hábito nos impide ver, sentir los objetos; es necesario deformarlos para que nuestra mirada se detenga en ellos: esa es la finalidad de las convenciones artísticas" (p. 12). La deformación es entendida por él como una disminución de la probabilidad de recepción del mensaje. Este principio informacional aplica tanto a la recepción de una obra particular como a la posibilidad de innovación en arte. Sin embargo, podríamos extender la idea de la deformación en otra dirección. Si seguimos la reflexión de Jameson (1974) en torno al concepto de extrañamiento,

la deformación del objeto remite a la instalación de la tensión entre la habituación y la "percatación repentina de las texturas y superficies mismas del mundo y del lenguaje" (p. 50). El objeto hecho obra es deformado con relación a la habituación y, por este medio, hecho disparador de redescubrimiento, percatación del modo propio de ver el mundo y sus detalles en una manera que, a la vez, nos despoja de la tranquilidad que da el hábito; en palabras de Jameson, "el arte es en este contexto una manera de restaurar la experiencia consciente, de irrumpir en los hábitos de conducta adormecidos y mecánicos y permitirnos renacer al mundo en su frescura y horror existencial" (p. 50). Deformación es precisamente la poética de *Cortinas de baño*, sin que en realidad sufra uno de sus pliegues. Pues este objeto —y su serie— deforma en manos de Muñoz el contexto objetual al que pertenece y la realidad automatizada, irrumpiendo en la mirada y la sinestesia corporal a la que alude y dejándonos a flor de piel las sensaciones y significaciones ocultas tras la cortina.

Con ello, aviene la distinción del mismo Shklovski (1978) entre visión y reconocimiento. El reconocimiento es del orden de la verosimilitud. La visión se enmarca dentro del extrañamiento. Este no puede ser medido en términos de verosimilitud, pues es precisamente aquello que deforma. De ahí que Shklovski consagre al arte esta tarea:

> La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la [*ostranenie*] de los objetos, y que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. (p. 60)

Pero ¿qué entender por visión en extrañamiento, o tal vez visión extrañada? Ana Contursi (2017) asocia esta tarea artística con la metaforización. Para ella, se trata de un efecto de la oposición entre el reconocimiento, propio de la esfera de la comunicación automatizada, y el campo de impresiones pregnantes que resultan de la visión de las formas; efecto que se manifiesta como una superposición de la racionalidad comunicacional en virtud de dejar abierta una singularidad metafórica. Sin embargo, al pensar en torno a la inquietante cortina de baño de Óscar Muñoz, la metáfora no parece ser algo que caracterice la obra. Pues la metáfora supone el reconocimiento de los términos de la elipsis y ello no toleraría la posibilidad de deformación; la metáfora no extraña, invita a seguirle el camino a partir de lo conocido. Tal vez la interpretación de Robinson (2008) sea más pertinente para el caso:

> no se trata solamente de que el reconocimiento está condicionado por repetición a ser automático; se trata de que el automatismo funciona eludiendo la sensación, ese sentir visualmente canalizado, pero miméticamente reencarnado del lenguaje corporal de Joe que nos dice no solo quién es sino qué está sintiendo. (p. 119).

En la expresión de Shklovski de "dar sensación del objeto", el énfasis está dado en la corporalidad en juego. El efecto no es tan solo metafórico, sino vinculado al campo de sensaciones corporales a los que remite y de los que participa el objeto. No hay objeto no sentido, al menos mientras sea un objeto de uso cotidiano. Por reconocimiento dejamos de sentir la cortina de baño. La visión retrotrae la experiencia de la cortina a las cadenas de sensaciones y sus significaciones propias, originadas en el cuerpo que hace y es con el objeto. Una visión somática o corporizada que se contrapone a la desomatización de nuestra experiencia del mundo. Por ello *Cortina de baño* captura el cuerpo, las sensaciones, y desde ese estado puede leerse la invitación que nos hace: el campo de sensaciones que despierta y las libertades de goce que implica nos ponen en esa posición *voyeur* desde la que ya no pasamos de largo la cortina de baño, sino que somos llevados a la extrañeza que contiene y que nos da una visión sin tapujos de lo visto y del propio ver.

El término de Shklovski, *ostranenie*, para referirnos a este extrañamiento, ha sido objeto de diversas traducciones y discusiones: "desautomatización" o "desfamiliarización" son los más usuales, mientras que "singularización" es el término usado por el traductor de Shklovski al español y el mismo "extrañamiento" concurre como una opción pasada por la traducción al inglés (*estrangement*). Con todo, a la luz de lo que hemos planteado, y gracias a la versatilidad de nuestra lengua, me gustaría proponer un esquema diferente de la relación entre estos términos: 1) el extrañamiento es la categoría que pone en relación la desautomatización y un efecto de singularización; 2) la desautomatización es la característica del proceso de deformación artística del objeto al que hemos aludido en las *Cortinas de baño*; 3) pero, junto a ella, hay un efecto que puede distinguirse

como singularización en la obra, en esas cortinas de baño comunes que devienen obras de arte y posicionan característicamente al sujeto con quien interactúan.

El extrañamiento en el arte objetual toma unas premisas distintas a las del artificio literario. Y su efecto es más cercano a lo que Sánchez-Biosca (1994) —quien lleva el extrañamiento al principio de montaje en cine— caracteriza como un "efecto de violencia perceptiva" que se impone sobre el conjunto —y no solo sobre el elemento desplazado— de lo perceptible:

> El concepto de extrañamiento y sus derivaciones teóricas más consecuentes adquieren sólo su pleno rendimiento observados a la luz de una poética que postula la violencia perceptiva, el shock emocional, y que concibe el texto como el desmantelamiento de una estructura compacta. (p. 213)

Se trata de un efecto singularizante, ya evidenciado por las vanguardias artísticas de inicios del siglo xx, que, a partir de la desautomatización, pone al mundo en un estado de fractura frente al sujeto; de inacabamiento y ex-centricidad de la significación; de angustia y banalización de sus tradicionales prejuicios. La violencia es singularizante en tanto lo que se violenta es un estado de cosas preconcebido y normalizado: frente a la rutinaria manera de actuar con una cortina de baño, las *Cortinas de baño* de Muñoz irrumpen y desencadenan con el vigor de lo excéntrico (o centrífugo) todas las alusiones sobre el sujeto que allí es con y en el objeto.

Shklovski (1978) caracteriza esta violencia como un estado de violación del ritmo, mientras que

> El ritmo prosaico [de la vida cotidiana] es importante como factor automatizante [...] el ritmo estético consiste en un ritmo prosaico transgredido. [...] no se trata, en efecto, de un ritmo complejo, sino de una violación del ritmo, y de una violación tal que no se la puede prever. Si esta violación llega a ser un canon, perderá la fuerza que tenía como artificio-obstáculo. (p. 70)

El ritmo prosaico se encuentra en la estabilidad del código. El ritmo estético es el que lleva a extrañamiento la organización de ese código, des/re-estructurando sus elementos y dando espacio a la posibilidad de otros sentidos, sensaciones o significaciones. De ahí que, para Robinson (2008), el extrañamiento trabaje a través de la disrupción, la reorganización y la revigorización de la interrupción y la fragmentación. Es un orden sincopado en medio del código que "incita insurrecciones [...] a lo largo del sistema normativo" (p. 131).

Llegado a este punto se evidencia que el extrañamiento en la obra de arte, en su diálogo con las *Cortinas de baño* de Muñoz, abre una dimensión de la poética artística inscrita en la violenta singularización que supone tomar un objeto de nuestro mundo familiar y convertirlo en un testigo de lo que somos, incluso de lo que ocultamos al respecto. Curiosamente, siguiendo a Carlo Ginzburg (2000), este dispositivo, visto de esta manera, no sería nuevo, ni necesaria o exclusivamente artístico. El historiador italiano encuentra este procedimiento descrito en palabras de Marco Aurelio:

> Detente en cada una de las cosas que existen, y concíbela ya en estado de disolución y transformación, y cómo evoluciona a la putrefacción o dispersión, o bien piensa que cada cosa ha nacido para morir. [...] De igual modo es preciso actuar a lo largo de la vida entera, y cuando las cosas te dan la impresión de ser dignas de crédito en exceso, desnúdalas y observa su nulo valor, y despójalas de la función por la cual se vanaglorian. (p. 20)

Para Ginzburg, reconocer el extrañamiento de esta manera implica alejarse de las significaciones usuales a fin de abrir la experiencia, desnudarla de simbolismos hasta dejar en presencia su disolución. Tarea detectivesca del arte, ya no se ven las cosas como vistas por primera vez, sino "como si no tuvieran ningún sentido: como si fueran una adivinanza" (p. 21). En ello radica el extrañamiento —en la línea que hemos identificado en el arte objetual—: "comprender menos, ser ingenuo, quedarse estupefactos, son reacciones que pueden llevarnos a ver más, a alcanzar algo más profundo, más cercano a la naturaleza" (p. 27). Frente a *Cortinas de baño* violentamente somos desnudados ante nuestras pulsiones, ante la mirada voyerista, la seducción opalescente, el cuerpo que espía la sombra del cuerpo. Libre de pudores y esteticismos de hogar, el extrañamiento hace del objeto una adivinanza en torno a lo íntimo y psicológico del sujeto que la obra construye.

Por ello, al decir de Ginzburg, el sujeto "está llamado a certificar el régimen de extrañamiento, pues es él mismo quien —permítasenos el juego de palabras— ha sido extrañado con violencia del y por el texto" (p. 216). Al pasar del extrañamiento del objeto en la obra al extrañamiento del sujeto por la obra (lo que profundizaremos en las páginas que siguen) estamos pasando a otra superficie para la que Shklovski ya no es suficiente. Habría una teatralidad que un heredero del crítico ruso adoptó en todo su vigor: Bertolt Brecht. Para él, "el arte es superfluo porque se vive para lo superfluo" (Brecht, 2019, p. 1). No se necesita nada más que el reconocimiento de la desnudez de la vida tras la cortina para ver lo que en realidad somos. Y en esta medida, abrir la cortina de(l) baño de Muñoz no es más que abrirnos al extrañamiento de lo que somos y de lo que es el mundo tal y como lo (des)conocemos.

Narciso y Biografías: ante el lavamanos

Narciso (2001) y *Biografías* (2002) son dos obras en torno a una experiencia similar. Hay una extraña invitación a otro objeto común del baño, el lavamanos. Usualmente tan blanco y brillante como él lo reconoce en sus obras, lo pasamos de lado inmisericordemente. No despierta pulsiones ni miradas atrevidas, no testimonia una relación con un otro en sombra. Su acceso supone un encuentro con uno mismo: una limpieza de manos, de boca, de rostro tal vez; está ahí, servil, para recibir, retirar y engullir todo cuanto ofrecemos. Sin embargo, este ofrecimiento inicia con una venia que pone al cuerpo al servicio de sus herramientas; ellas abren un caudal, ante el cual se frota la piel humedecida y renovada. Ciertamente lo usual es que el agua fluya llevándolo todo por el sumidero. Pero puede ocurrir que no lo haga, que contenga el agua y el brillo de la luz del techo empiece a palpitar en la superficie líquida mientras se sumerge la propia sombra. ¿No es esta una fascinación humana disponible desde la tierna infancia? Los primeros regueros de agua de un infante ocurren allí, dejando la llave abierta, esperando que la poceta se llene para salpicar todo con loca alegría. Pero también, llegada la edad en que a esa alegría se la come la rutina y los problemas de la vida, ante el lavamanos puede uno perderse en el fluir del agua: toda la vida aturullada en la cabeza se detiene en el sonido del agua que cae y se acumula allí y yo, con manos quietas, probablemente caídas, no puedo sino ver cómo crece el agua en la poceta sin darme cuenta de que en su superficie se perfila mi reflejo y mi sombra. Al despertar de este estado (por frío, por agua, por tiempo, por hambre), evidencio cómo el sumidero al fondo se lleva todo resplandor. O casi todo: queda ese brillo humedecido de porcelana que pertenece al lavamanos con el que he estado dialogando, ensimismado, sobre mí mismo en silencio.

Diría que el ensimismamiento es una experiencia tan común como el lavamanos que propone Muñoz. Es un encuentro silencioso con uno mismo donde la visión se detiene. La caótica multiplicidad de estímulos visuales es puesta en suspenso por una superficie reflectante o brillante: el agua, la pantalla, una baldosa, una hoja de papel, la luna. ¿Cuántas superficies reflectantes hay por doquier? Permanentemente desestimadas, olvidadas y empero contenidas en formas tan cotidianas, con cada brillo puede invitar a la locura de suspender el propio reconocimiento y dialogar con el propio silencio mental. En este escenario, el objeto que devuelve la luz deja claro el mensaje: hay que perderse un poco en un reflejo y adentrarse allí, en el objeto; hay que darse a la pérdida de sí para encontrar la otredad de sí reflejada en la superficie. Esto indicaría que la obra de Muñoz es una obra de superficies. Pero no solo de las superficies de la representación —del dibujo—, sino de aquellas propias de los objetos reflectantes que capturan la luz sin ser vistos, que confrontan dialéctica y silenciosamente el centro dominante del sujeto con un continente sólido que, sin embargo, lo lleva a una experiencia de extrañamiento ante la cual resulta irrelevante la imagen representada. Dice Muñoz sobre *Narcisos secos* (1994), obra preliminar a *Narciso* y *Biografías*:

> trabajo la idea del autorretrato pensando que el que mira la obra se está mirando a sí mismo; es un espejo, la imagen mía pasa a ser la imagen del otro, es un tema que me ha interesado: cómo nosotros nos miramos y miramos al otro, cómo nos vemos en el otro. (Herzog, 2006, p. 105)

Mientras que *Narcisos secos* incorpora este principio poético de la vida y muerte de la flor en la superficie del retrato sobre el agua, *Narciso* (el mítico yo que se hace flor que cae) plantea la relación con el continente, un objeto que exalta y engulle ese rostro en superficie. De ahí que la poética resultante aluda a un escenario en el que el sujeto extrañado, en últimas, no es Muñoz autorretratado, sino un

rostro en flor, ahí, pasmado, grávido, perdido de sí y cuya consciencia de sí solo regresa en su disolución —expresión aún más intensa cuando Muñoz evidencia que el rostro ya no es de él sino de un cualquiera y, además, ya desaparecido en *Biografías*—. Por ello, no importa el referente de ese dibujo sobre el agua, sino su indicio de sujeto detenido ante el agua, contenido y solo visible por ese silencioso objeto de uso común, el lavamanos: ¿quién podría asegurar que ante ese lavamanos el rostro que ve no es el suyo?

En *Narciso* y *Biografías* el ensimismamiento es una forma de extrañamiento de la experiencia. Pero esta no le pertenece a la imagen, pues ella es siempre un llamado de conciencia, un objeto de representación. El ensimismamiento es una vivencia que procede del lavamanos, del objeto; es efecto del continente de la imagen que la hace ser y que a la vez la disuelve, la trastoca e incluso la elimina, sustituye y regurgita. Ese fondo experiencial se halla en el objeto que soporta la obra, ya en su materialidad, ya en una objetualización de la obra y la imagen, ya en la reproductibilidad de su accionar. Aquí aparece un cuestionamiento: ¿por qué Muñoz nos propone acercarnos al objeto lavamanos a través del video? Muñoz no realiza una instalación como lo hizo en *Narcisos secos*, sino que presenta la experiencia en video. Pero, con ello, el uso de la reproductibilidad técnica, de hecho, enfatiza la realidad de la experiencia que provoca el objeto; en un mundo en el cual la realidad es conocida y se hace verdad a través del video, la aceleración por medios técnicos de la parsimonia del ver y del tiempo de disolución crea el efecto de realidad sobre esta experiencia del lavamanos y el rostro engullido. El recurso al video se convierte en un artificio dramático que evidencia la desaparición en pocos minutos. No solo por el accionar en video del lavamanos, sino por la sombra sobre la porcelana que se confunde con el retrato y por el sonido del agua que corre hacia el sifón. El final de esta dramaturgia es que sombra e imagen se funden en una mancha que desaparece por el sumidero.

El video aporta a la experiencia de extrañamiento algo que desde Shklovski no podía establecerse con exactitud: deja clara la verdad del artificio empleado —y nos hace conscientes, por medio de la pantalla, de su artificialidad—, pero en lugar de disminuir el impacto exacerba el extrañamiento haciendo patente la propia experiencia de perderse a sí mismo en esos minutos. Esta línea corresponde con el recurso brechtiano de extrañamiento. Así, mientras que *Cortinas de baño* nos había puesto sobre la mesa cómo el objeto puede ser extrañado con su propia violencia artística, *Narciso* y *Biografías* acusan un potencial extrañante de la experiencia que el sujeto vive ante la obra.

Con todo, habría que tener mayor justeza con Shklovski y establecer su afinidad y distinción con el extrañamiento brechtiano, al que hemos aludido en el recurso dramático video-lavamanos-retrato. Según Francis (2017), en la línea de reflexión de Shklovski, el extrañamiento remite al momento en que los elementos significantes y sus patrones, así como los significados que construyen, devienen desautomatizados en las formas de lenguaje propias del arte y por propósitos estéticos. De modo que el artificio poético yace principalmente en los patrones desautomatizados objeto de estudio, pues es frente a los patrones convencionales que los cambios implican un estado de innovación.

Sin embargo, esta lectura de la propuesta de Shklosvki es cuestionada por Vatulescu (2006) al señalar que en la obra del crítico ruso el extrañamiento no se reduce a un estudio de dichos patrones, sino que se corresponde con la manera en que el arte responde al contexto de las obras de arte. Esta extensión, en principio contra-intuitiva frente al modelo formalista, es defendida por esta autora al señalar que en Shklovski hay dos momentos biográficos en torno al concepto de extrañamiento. Por una parte, el extrañamiento de *Arte como artificio* de 1917 correspondería con la lectura de Francis y lo que ya hemos planteado al respecto. Sin embargo, por la otra, a partir de los textos de 1920, como *La estructura de la ficción*, el extrañamiento empieza a ser asociado con el "dominio vital" y político de la Rusia del momento. "La revolución ha convertido la vida en arte de la misma manera que el artista solía convertir el material en arte —haciéndolo extraño y por lo tanto capaz de intensificar la sensación" (Vatulescu, 2006, p. 40).

Para Vatulescu, habría un desarrollo en el pensamiento estético del crítico ruso tras su exilio por Europa, condición misma de extrañamiento de sí. En ese estado de exilio, observando en la distancia el estado de su madre patria, sus memorias muestran que el objeto de extrañamiento es él mismo, un estado de pérdida de sí y de su posición en el mundo. "En el curso de sus viajes, Shklovski perdió incluso ese último caparazón de identidad, sus ropas. Fueron robadas o arrojadas por él mismo a favor de un más o menos exitoso disfraz" (p. 42). Esa experiencia de auto-fragmentación, extrañeza y plasticidad del sujeto

es, a su vez, convertida en Shklovski en una voluntad creativa, pues la manera como en sus memorias, *Viaje sentimental*, relata su posición y su aproximación al arte indica, según Vatulescu, que él ha hecho de su propia existencia un material creativo, y de la propia vida, algo semejante a una obra de arte. Es la vida misma la que es extrañante. A la luz de esta interpretación, la *Ostranenie* de Shklovski adquiere un cariz ambiguo, en la medida en que no es simplemente positiva ni negativa. Habría muchas clases de extrañamiento en medio de las relaciones y circunstancias humanas. De modo que el efecto (la experiencia) de extrañamiento no se limita al potencial creativo y productor de sentido (terapéutico) del extrañamiento artístico en la obra, sino que incluye el amplio rango de experiencias "entre el extrañamiento de sí [...] y un auto-extrañamiento —un artificio empoderador de sobrevivencia y subversión" (Vatulescu, 2006, p. 63).

Entre *Narciso* y *Biografías* de Muñoz se plasma un relato pertinente. No en este caso por la biografía del artista, sino por la invitación extrañante que realiza a la subjetividad. Por una parte, como mostró *Cortinas de baño*, su trabajo impone un extrañamiento en el objeto de uso, su contexto y sus significaciones, que ponen en tensión lo automático de la experiencia del objeto y la deformación que abre y evidencia las significaciones no vistas sobre el sujeto que la obra construye. Por otra parte, el lavamanos de las obras sobre las que ahora reflexionamos incluye al sujeto como una materia consumida por el objeto. El sujeto es extrañado en la obra, se pierde en él y esa es la experiencia inicial a la que nos aboca, plenamente ensimismados en auto-disolución.

Además, el recurso al video como dispositivo de mediación entre el objeto lavamanos y el sujeto evidencia otro extrañamiento. Cuando el mundo es extrañante —como conoció Shklovski—, hacer patente el mecanismo extrañante impide negarse a verlo: el recurso de Muñoz hace que el video muestre la verdad de esa pérdida de sí, pero a la vez instaura un estado reflexivo sobre esa pérdida. En consecuencia, una duplicidad en mi propia mismidad tiene lugar en esos minutos de disolución; y, en el caso de *Biografías*, es reconstituida en un eterno retorno y re-disolución de una alteridad: puedo verme a mí mismo como un otro extrañado y desatado de un mundo agobiado por lo mismo: soy materia creativa de disolución y re-creación.

Pero al considerar esta confluencia de experiencias, el concepto de extrañamiento ya ha anudado ese elemento que Brecht hizo patente en la teatralidad: el extrañamiento se evidencia allí cuando, a fin de superar la inercia de un mundo normalizado por la mismidad, hay que hacer patente la mala actuación y la superfluidad del teatro. Para Brecht, el extrañamiento

> solo significa que en la escena nada ha de ser "sobreentendido", que aun en la más enérgica participación del sentimiento siempre se sepa lo que se siente, que no se ha de permitir que el público sencillamente se identifique con cualquier cosa, de tal modo que todo se acepte como algo natural, determinado por Dios e inmodificable... y así sucesivamente. (Citado por Hellín Nistal, 2016, p. 483)

Lo sobreentendido constituye esa faceta automatizada de la experiencia con los objetos que reproduce lo que hay. La incisión que propone Brecht implica dejar abierta la herida, esas significaciones de la experiencia que no percibimos, incluso ocultamos, pero que están ahí, hacen parte de la ontología del mundo, y evidencian, por ende, lo que somos. Así que, en lugar de promover la identificación empática entre audiencia y obra, Brecht (2019) propone que el actor, el escenario, la música, el parlamento, todo lo que hace posible la obra y usualmente olvidamos que está ahí se haga patente, se muestre a la audiencia, obstruyendo la empatía y afirmando su contingencia: "Su estado de rapto en el que se abandonan a sensaciones imprecisas pero poderosas, es tanto mayor cuanto mejor trabajan los actores; por lo que nosotros, a quienes este estado no nos gusta, desearíamos que los actores fuesen pésimos" (p. 5). Dejar clara la teatralidad de la experiencia de ensimismamiento es, a la vez, mostrar ese carácter contingente y dominante de la experiencia rápida y re-productiva del mundo en el que vivimos y, además, hacer evidente la pausa de ese fondo frágil y silencioso constitutivo de sí. El video-actor de *Narciso* es representación y performatividad del extrañamiento: pantalla torpe, sonido poco elegante, iluminación evidente y sombra de quien graba se visualizan en la obra evitando lo sobreentendido y su empatía, y solo nos deja una actuación exagerada, demasiado teatral, sobre la propia pérdida de sí en la experiencia reproducible en mí

mismo de estar ante ese lavamanos y encontrar en su experiencia mi propia alteridad.

Jameson (1974) expone el extrañamiento (*Verfremdung*) en el dramaturgo alemán, ya no como un asunto del modo de la relación entre cosas y realidad humana, sino de la relación "entre lo estático y lo dinámico, entre lo que es percibido como inmodificable, eterno, ahistórico, y lo que es percibido como cambiante en el tiempo y como siendo esencialmente histórico" (p. 59). La automatización —que se evidencia en el origen de los objetos que usa Muñoz— es necesaria para el efecto tranquilizador de una eternidad del presente, de una naturalidad de las cosas y eventos. Por el contrario, el efecto de extrañamiento (*Verfremdung-effet*) en Brecht (1974) genera una incisión política al proponerse "hacernos conscientes de que los objetos y las instituciones que concebimos como naturales son en realidad tan solo históricas: en tanto resultantes del cambio, ellas mismas devienen a su vez cambiables" (p. 59). Lo que antes hemos llamado deformación, reaparece aquí con potencial crítico y transformador. La deformación del río, del objeto de uso o de la sociedad no yace meramente en la alteración de la forma, sino en la transformación de lo dado, en no aceptarlo como natural y en invitar al sujeto a dejarse llevar a una posición dispuesta a la revolución. Ese potencial de la deformación artística recae en la manera en que poéticamente extraña el mundo haciendo saltar sus propios elementos automatizados, generando efectos de extrañamiento de uno a otro, entre *objetos*, en *sujetos* y desde *la vida misma*.

El lavamanos es, en este caso, como la mesa de Lautremont, condición de extrañamiento que sostiene la experiencia por su cercanía, pero que en la obra patentiza el juego de los signos cotidianos: ese objeto es signo de limpieza en la acción, pero también de desecho en lo que consume. Así sostiene esta doble condición limpiando el ensimismamiento del sujeto y desechándolo en un otro que puede ser él mismo. Esta tensión entre lo cotidiano y lo poético artístico se muestra, al decir de Jameson (1974), como un tipo de dialéctica en la que lo artístico, deformando lo cotidiano, se abre como un mundo en sí mismo. Esto es relevante porque podría parecer que el extrañamiento del objeto no es más que una alteración dentro de lo mismo. Pero la relación es más compleja. El lavamanos —como cualquier objeto cotidiano— carga sus significados comunes al uso y la vida social. El objeto es materia del sujeto para dar orden y sentido a su mundo de vida. Pero

el uso artístico del objeto cotidiano conlleva la reorganización del mundo en torno al sujeto que ese objeto enuncia. El extrañamiento desplaza la identificación del sujeto que, ante la acción del lavamanos, evidenciada cual mal actor por el video, vive la duplicidad de la pérdida de sí y, a la vez, se extraña a sí mismo de todo el mundo rutinario en el que no hay lugar —ni tiempo— para esa experiencia. No se puede disfrutar de paz en esa pantalla, ni por la imposibilidad de identificarse, siempre viendo el rostro desaparecer en el objeto, ni por dejarse morir, pues el rostro que engulle el lavamanos es devuelto en el propio rostro.

¿Podemos decir con confianza que nos es ajena esta experiencia de no reconocer-nos en lo que vemos, de sentir que las cosas se imponen a la propia conciencia? La lección de la interpretación brechtiana del extrañamiento yace precisamente en que la obra de arte excede el signo. Se establece en su diferencia. El signo no le pertenece a la obra, sino a lo cotidiano, a los códigos culturales vigentes materializados, en nuestro caso de interés, en la objetualidad. La obra juega con las leyes, la economía de los regímenes de signos que rondan el objeto y que incluyen posiciones de sujeto. Pero al proceder así, la obra de arte demuestra un punto final: es la vida misma la que es extrañada en la obra, pero no solamente porque la obra incluya la deformación de sus códigos, sino porque lo que plantea es posible en la vida misma. De modo que la vida, también, es extrañante en sí misma. La economía en torno a la vida se muestra como lo que es: una superficialidad significante histórica y contingente, cuyos signos, aunque estables, se superponen con fragilidad unos a otros. De ahí la humana necesidad de reafirmar el repertorio de sentido una y otra vez.

Asimismo, el llamado a la contradicción se hace necesario para dar lugar al orden de lo posible: la recreación de las relaciones internas de ese régimen no puede sino causar extrañamiento a un punto en que se hace patente, a la vez, ese vacío tan querido por Lacan con lo simbólico: por más que automaticemos la vida en la red de símbolos que nos rodea, nunca puede haber una plena identificación con y en ella. Esa vida simbolizada es extraña al sujeto, que ya es nada más que una parte de ella. La obra hace patente este artificio cotidiano y prosaico a través de sus propios artificios; o como señala van Heusden (2010), "recrea lo desfamiliar y confronta al receptor con una realidad inestable. No porque la vida se ha convertido en signo, sino porque la vida, en su desfamiliaridad, demanda significación" (p. 161).

Ese es el ensimismamiento que nos engulle por el sifón. No solo el que supone estar frente al lavamanos particular de Muñoz, sino aquel que acusa la fatiga y la vacuidad de la rutina en la vida misma de cada quien. Para Iovino, Muñoz introduce la experiencia del sujeto por medio de la función del lavamanos como recipiente, espejo y desagüe. Pero no meramente como una percepción de la cosa. De hecho, es hora de abordar el paso de *Narciso* a *Biografías*: ¿por qué modificar el nombre de la obra, por qué dejar de relatar la muerte del autorretrato y pasar a reanimar la vida del extraño del obituario? Según Iovino, un ánimo interesado en capturar el impacto y la injusticia del violentado y el desaparecido, el ser sin nombre ni presencia como efecto de la asimilación de la violencia en el país, es algo que atraviesa las injusticias en *Inquilinatos* (1976), la destrucción en *Lacrimarios* (2000), la ruptura del espacio en *Ambulatorio* (1994), la des/aparición en *Aliento* (1995) y

> la violenta fuga de *Narciso* [2001] y de *Biografías* [2002]. Muñoz hace el señalamiento de un tejido complejo, y paralelamente, desde que se interna en esa apreciación, dibuja un rastro vital interminable con la materia evanescente. Con ese mismo trazo insiste en lo ilusorio del reflejo ante el espejo. (Iovino, 2003, p. 71)

El juego de la auto-referencia en *Narciso* alude a un ensimismamiento del yo que se pierde a sí mismo en la captura del objeto-lavamanos; yace aquí una sensibilidad a los problemas de la identificación de sí en un mundo cambiante y agresivo con el sujeto. Pero el paso a *Biografías* plantea una fuga diferente: sustituye la auto-referencia, pletórica de significación (y estatus en tanto perteneciente en un inicio al artista), con el retrato de un "don nadie", un muerto más en un país donde la lista diaria de fallecidos se une a causas que pueden ser variopintamente crueles. La violencia que implica la anonimidad del duelo ya no puede terminar en una pérdida de sí ensimismada, pues sería ratificar la falta de importancia de la vida y el dolor; por el contrario, Muñoz devuelve el rostro con la misma violencia con que lo había consumido el lavamanos, este retorna su existencia y lo arroja en *mi* cara como *mi* reflejo. Por ello se hace biografía, se hace parte de la propia presencia

y temporalidad (o mejor finitud). El lavamanos se lleva entonces en unos minutos la distancia que me separaba de lo visto y me devuelve en la forma de lo que no reconozco, pero veo ahora como mío. Es un Narciso re-extrañado, espectral, cómico en tanto él mismo nos desplaza en su ir y venir. Así, *Biografías* añade tantos relatos como interactores llegan a ella y pone sobre la mesa la crudeza de la imposibilidad de ser o no ser aquel ser reflejado. Ante *Biografías*, no se puede dar por descontada la realidad de aquel que merece duelo y no soy yo; pero también —o principalmente— de que no hay manera ni razón sensible para suponer que ese no soy yo, o pude ser yo, pues ambos compartimos el mismo y rutinario lavamanos.

En el paso de *Narciso* a *Biografías* se desata la indiferenciación del sujeto, ya llevado por varios extrañamientos, como una instauración sensible de una función crítica asentada en el objeto lavamanos que referencia y construye a ese sujeto. Y esto no es "extraño"; es aquello a lo que el efecto de extrañamiento en Brecht apuntaba y lo que el dramaturgo alemán "extrañaba" en Shklovski. Robinson (2008) lo señala en términos de un doble auto-extrañamiento:

> el auto-extrañamiento de ida (el extrañamiento de sí desde sí mismo en identificación con el otro) y el auto-extrañamiento de regreso (el extrañamiento de sí desde el otro en la auto-reflexión crítica sobre la naturaleza y las consecuencias de esa identificación). (p. 218)

Si el extrañamiento en Brecht tiene la función de afectar la audiencia —por demás, la trabajadora— con el fin de sembrar la urgencia de cambiar el mundo, es entonces necesario ver que empatía y extrañamiento no son dos modelos separados del arte, sino dos estados de la experiencia misma cuya confrontación —dialéctica, afirma Robinson (2008, p. 228)— caracteriza su productividad. Es a partir de un inicial reconocimiento de lo visto —el lavamanos— que la experiencia se dispone a una identificación empática común: es parte de mi mundo; pero, a partir de ella, la sensación de extrañamiento inicia al confrontar los artificios que obstaculizan la empatía y, en consecuencia, desatan la seguridad que la identificación suponía: ¿soy o no soy yo frente a este lavamanos?; la distancia, e incluso ansiedad que puede causar, generan una posición extrañada del sujeto construida por el artificio de la obra de arte en el que la pregunta identificatoria queda abierta y la crítica toma su lugar: no puedo probar que no soy yo el que engulle el lavamanos y el que retorna de su interior. La crítica yace en la falta de complicidad con la normalidad con que rutinariamente se asume como natural el sistema alienante económico, político y cultural, ya sea el capitalista que Brecht rechaza, ya sea el de la muerte banalizada de la indiferencia que pasa de largo en nuestro país.

Aliento en el espejo:

Aliento (1995) unifica lo que *Narciso* y *Biografías* transita. En cada caso, el objeto deviene ese continente de la experiencia extrañada con el cual Muñoz, en el sentido más sólido del término, re-materializa la imagen y, con ello, un yo que se busca infatigable, inalcanzable. Pero a diferencia del tránsito crítico que vivencia el lavamanos, el espejo de Muñoz en *Aliento* materializa el extrañamiento crítico en él mismo y en la posición que como sujetos nos plantea la obra. Un término usado rápidamente en el caso del lavamanos se hace ahora necesario de esclarecer. *Aliento* desplaza al contemplador para dar sentido, para construir en virtud de su objetualidad de espejo, al interactor. No como un asunto de participación o relacionalidad, sino como resultado emergente de la experiencia de extrañamiento que, como vimos, ha desplazado al sujeto al estado de lo posible que la obra abre.

El espejo es aquel objeto que, por excelencia, hace visible lo que escapa a nuestra mirada, la corporalidad del sí mismo. De ahí que este objeto de uso esté presente en diversas formas y tamaños en nuestra cotidianidad. La necesidad de saber de sí (¡¿cómo estoy?!, ¡¿cómo me veo?!) es solo satisfecha en el contacto visual con el espejo. Así visto, ¿cómo no caer en la tentación de trazar una línea de *Cortinas de baño*, *Narciso* y *Biografías* hasta *Aliento*? La sombra del cuerpo en la superficie de la cortina invitaba a un yo mirón a encontrarse en la obra; un sujeto que Muñoz declara suyo o de su amor se hace presente en el primer lavamanos que lo engulle ensimismado; pero siendo insuficiente perderse a sí mismo en el reflejo del agua, el lavamanos evidencia la necesidad del retorno de un otro que soy o no yo otra vez; ahora, sin mecanismos, la mística extrañante del espejo aúna ese yo a un otro en el mínimo contacto que significa interactuar

ante el espejo.[1] ¿En qué consiste este contacto? *Aliento* deja claro algo que la cotidianidad automatiza, anestesia: ante el espejo somos, vivimos, respiramos. No es meramente un dispositivo visual el que incorpora la obra, sino toda la sinestesia de ser ante esta cosa que tiene el potencial de devolverme algo. La obra deja patente la ley de su economía: el espejo es fuente de una transacción. Su uso objetual consiste en eso, la transacción entre lo que el sujeto dona y lo que del espejo devuelve. Cada vez que un cuerpo se busca, ahí está el espejo. Por medio de él se manifiesta lo deseable y lo indeseado, lo ocultable, con el carácter de realidad, lo que el individuo no puede negar: "ese, así, tal cual, soy yo. No tú, no otro, tan solo yo". Pero también la transacción se efectúa en la forma de una transformación. Umbral estético y físico, promesa de auto-transformación: llego a él en un estado A y por su medio mis manos y recursos pueden hacer de mí una presencia en estado B. Todos vivimos esta estética autotransformadora y, sin duda, autocrítica. Todos podemos vernos en él y, sin embargo, la experiencia es siempre e ineludiblemente individual: yo y mi propia imagen, cruda y real, cara a cara conmigo mismo y todas mis marcas. Al hacer del espejo —o mejor, de una colección de ellos, redondos, pequeños, a la altura de la mirada (cuestión esta fundamental sobre la que volveremos pronto)—, *Aliento* deviene una obra que no acontece en la cosa que se ve ni en la que hace ver, sino en la interacción que activa el crudo reflejo de la realidad.

Es interesante que la palabra "reflejo" esté dotada de la virtud de lo real, incluso diría de la verdad. El reflejo, aunque ilusión óptica, se busca para encontrar la verdad, así nos duela verla. Nadie en la vida cotidiana cuestiona ese hecho. Y sin embargo Muñoz nos traslada a otros escenarios en los que este cuestionamiento es el punto de partida. La obra demanda más que el encuentro del reflejo, exige la acción suplementaria que le da vida. Lo cual plantea la siguiente pregunta: ¿qué tipo de espejo es este? De todos los espejos posibles, se trata de un pequeño espejo redondo de pared ubicado a la altura de la mirada. No podemos trasladarlo, tan solo acercarnos a él, posicionar nuestro cuerpo a su altura y someter nuestro retrato a su aureola. Todo esto lo hacemos con el sentido práctico que le pertenece.

1 Al respecto, Iovino (2003) afirma: "En *Aliento*, Narciso no es una imagen fija ni es un documento, es la presencia móvil o viva de quién llega ante el espejo, que se pierde en su propia agua hecha vapor, para ver reflejado, en esos instantes, no el rostro que lo enamora, sino el de otra instancia, que todavía es él y también su pérdida" (p. 54).

Allí, rígido, sometido, el cuerpo se aproxima a su superficie reflectante buscándose. Pero en lugar de encontrar solo el efecto óptico y lumínico que lo hace útil, su carácter de objeto es reescrito: la superficie normalmente intocable e inmaculada del espejo se ha convertido en otra materia de trabajo en la que una impresión serigráfica en grasa ha quedado adherida entre el rostro y el espejo; una cosa invisible entre los dos hace un nuevo umbral de transformación. Este ya no se hace sensible por la mirada, sino por un gesto somático aún más automático: el respirar. Un primer extrañamiento aparece aquí, un espejo para respirar. Pero el resultado de esta evidencia es una aparición, un otro se hace visible. ¿Cuán extraño es el baño de Óscar Muñoz? El vapor de la ducha, del agua del lavamanos, de la propia respiración agitada por el calor se condensan en la superficie de ese modesto espejo que devuelve la vida a un otro que (no) soy yo. Muñoz mismo describe esta transacción del espejo de la siguiente manera:

> en el mecanismo de *Aliento* hay una relación con el otro y con uno mismo: cuando tu empañas con tu aliento la imagen, se borra tu imagen, tú ya no eres, y es la otra persona. Pero no puedes mantener la exhalación para mantener a la otra persona, necesitas inhalar. Así es que, en el momento en que tú suspendes la exhalación y vuelves a inhalar, desaparece la otra persona y vuelves a aparecer tú en el espejo. Hay esa confrontación entre la vida de uno y la vida de otro. (Herzog, 2006, p. 110)

¿Podría ser ese juego vaporoso infantil de dibujar sobre el espejo? Ciertamente hay una lúdica, así como una comicidad. Pero no son los dedos de niño los que dibujan, sino la boca y el aliento, mujer sensual que se besa ante el espejo y a la vez oculta lo visible. Y ahí, ese gesto de ocultamiento devela. Se oculta para aparecer, se empaña para ver.

> Además de una carga conceptual, creo que hay una relación sensual de los materiales. El espectador puede tener la experiencia de esa relación sensorial de los materiales: cómo se pega el vapor en la superficie del espejo, y cómo el círculo se va cerrando… (Herzog, 2006, p. 113)

De lo que resulta otro extrañamiento, un espejo para ocultar cuyo ocultamiento revela. Y aún más, este espejo, allí, en el baño de Óscar Muñoz, no es sino una cosa redonda en la pared; solo llega a ser ante quien a él se allega. Pero el que se allega desaparece, se pierde a sí mismo para recibir un otro. La captura del rostro que ejerce su forma redondeada y pequeño tamaño no puede ser tomada por una cámara a menos que estuviera en el ojo del sujeto. Y a este le otorga una aureola, símbolo divinizante de rostro con el poder particular de dar aliento de vida. Empero, así como lo exalta, lo frustra: la obra le demuestra la finitud de su poder, el efecto de su aliento es temporal, casi instantáneo: él, sí, ilusorio. La obra da un tercer extrañamiento para el interactor en el que en cuestión de segundos lo saca de su condición mortal y lo retorna, cual *daimon*, a un estado que ya no es el inicial, pero es el de la realidad vivida: nuestra vida está llena de olvidos y espectros de aquellos otros dejados atrás, imposibles de recordar eternamente, y a cuya fosa todos caeremos. Ese es el otro que impone la obra. No es, a pesar de una cierta lectura, un gesto de memoria política conveniente a nuestra historia bélica, sino el instante de conciencia crítica de que cada uno será un otro olvidado, el obituario de alguien que sufrirá la misma inclemencia e indiferencia ante su dolor.

Tres niveles de extrañamiento en el espejo de Óscar Muñoz: el del objeto según el artificio poético, el de la experiencia a la que invita al sujeto y el de la vida misma a la que responde la obra. Tal vez no sea extraño que precisamente sea un espejo el protagonista de estos extrañamientos. Es famoso el espejo lacaniano configurador de una temprana y quebrada ipseidad. Aunque también ya en arte el espejo *veduta* renacentista tenía el potencial de construir un mundo entero. Asimismo, en la literatura encontramos espejos paradójicos como el espejo de Alicia, y espejos mágicos como el de la reina malvada. De todos estos el de Muñoz se emparenta más al de la reina malvada, cuyo espejo pone al frente a un alter ego: en el de ella es un genio cómplice; en el de él, un espectro cuyo duelo es ser semejante a mí, al yo que buscaba en el espejo. La obra de Muñoz acontece en este encuentro mágico, religioso y fúnebre de la vida y la muerte. "Espectros" es un término utilizado por el artista y algunos de sus críticos para revelar ese carácter de presencia sin identificación, que se incorpora en el trabajo de Muñoz con claridad en el momento en que utiliza las imágenes de obituarios, los muertos de la violenta cotidianidad del país, y expone con crudeza la manera en que se construye subjetividad en nuestra sociedad. Es un espejo que hace ver al otro a través de mí, me atraviesa, con la violencia de la muerte puesta cara a cara, declarándome impotente de evitarla y sustituyendo mi mismidad en el encuentro con la obra. De esta manera, el espectro es un otro imposible que sustituye al yo, que confronta la realidad automatizada y su demanda de identidad.

¿Qué ha sido en todo esto del sujeto? La obra extrañante convierte al sujeto en actor; o mejor, como señala Jameson (2013) sobre Brecht, demuestra "al público que todos somos actores, y que actuar es una dimensión ineludible de la vida social y cotidiana" (p. 49). Visto así, todos actuamos en una realidad automatizada, ella misma artificial e histórica, en la cual los valores y verdades que la orientan devienen *de facto*, por ejemplo, naturalización de la indiferencia ante el otro. El objeto de uso hecho obra de arte, en este caso el espejo común, no es entonces un actor diferente; lo que hace es una actuación extrañada y una poética extrañante que evidencia esa artificialidad del mundo social —y, en consecuencia, su posibilidad de cambio—. De modo que, al pensar en el sujeto, este mismo no es el nudo de relaciones sociales y de poder del orden institucional cotidiano que incluye la relación vital con las cosas con las que él hace mundo, sino que es esa alteridad, enunciación diferida y provocativa de lo que él puede ser y que es, en suma, constituido por el extrañamiento en la obra. Por eso Jameson reconoce que el extrañamiento tendría tres, si no cuatro, niveles diferentes: el del artificio en la obra que identificaría Shklovski como asunto de percepción (como efecto); el de Brecht y sus técnicas de mala actuación que hacen patente el mensaje obstruyendo la empatía (como técnica); el de la crítica incorporada sobre el estado de cosas del mundo (como crítica); y, finalmente, el de develamiento de la apariencia del mundo humano y señalamiento de un estado de posibilidad (como alteridad) (Jameson, 2013). El extrañamiento como alteridad se constituye en la contradicción: allí donde no hay otro lugar que en la obra de arte que invita, a través del objeto, a hacer patente la nulidad del principio de no contradicción entre ser y no ser aquel ante el espejo. Al sujeto no le queda más que reconocerse actuando con la obra, e incluso

en la obra, prestarle su aliento, perderse a sí mismo, devenir otro, alterar el curso indiferente ante la pérdida y la muerte. *Aliento* es, ante todo, una intrusión en la forma cotidiana de vida, en la seguridad de la identidad subjetiva y, ante esta obra, el sujeto es un interactor "protodramático", poco definido, un extrañamiento en aumento, una sensibilidad dramática que no puede ya evadir lo que esta deformación de lo "real" le echa en cara.

> En ese sentido cabe señalar que, también para Brecht, todos estamos constantemente actuando y contamos historias para explicarnos y dramatizamos nuestros puntos de vista en toda clase de maneras, ya sean no dramáticas, ostentosas o incluso auto-paródicas. Por lo tanto, es mejor cambiar el léxico de la reflexividad y sugerir que todos los actos ya son, antes que reflexivos y autoconscientes, protodramáticos. El camarero de Sartre que "juega a ser camarero" no solo ilustra una teoría del ser, o de la ausencia del ser; también dramatiza una dramaturgia completa. [...] resalta intencionalmente esos instantes en los que el contenido teórico de nuestros movimientos cotidianos súbitamente se inmiscuye con nosotros y con nuestros semejantes, los "actores". (Jameson, 2013, p. 149)

Algunos autores entienden el extrañamiento como una variante de la alienación. Torrance (1977) plantea, desde la sociología, que si la alienación refiere a la renuncia o la cesión de una posesión, de un derecho de algo o de la libertad o la capacidad de hacer algo, usualmente para el beneficio de alguien o algo más, tal que constituye una pérdida de una posibilidad propia justificada de modo ideológico, el extrañamiento denota, entonces, el proceso o condición por el cual las personas se convierten en extraños o enemigos entre sí, en oposición a una condición de solidaridad social. Sin embargo, la distancia con lo que hemos procurado trazar salta a la vista. Esto se debe a que el concepto de extrañamiento que se origina en el formalismo ruso inició tomando distancia de la postura del materialismo histórico y luego fue traducido a una crítica en Brecht a la sociedad capitalista (siendo él marxista) esencialmente desde el quehacer y la poética artística. A partir de esta diferencia crucial, la posibilidad de abrir una relación con la subjetividad se labra de una manera propositiva: el interés para Brecht es la posibilidad de cambio y transformación de lo dado. En esto también hay una tradición que el buen Eco (1992) hizo resonar en uno de sus ensayos de *Obra abierta*. Para el filósofo italiano hay una confusión entre alienación y extrañamiento:[2]

> Antes que nada, volvamos a llevar la categoría a sus fuentes y a su uso correcto: sucede a menudo que se oye hablar indiferentemente de alienación-en-algo o de alienación-de-algo, cuando la alienación, según la entiende la tradición filosófica, es la primera, la que en alemán se llama *Entfremdung*. En cambio, la alienación-de-algo, en el sentido de extrañamiento nuestro en relación con este algo, se traduce por *Verfremdung* e implica otro orden de problemas. Alienarse-en-algo quiere decir, por el contrario, renunciar a uno mismo para entregarse a un poder extraño, hacerse otro en algo y, por consiguiente, no actuar ya en relación con algo, sino verse-intervenido-por algo que no somos nosotros. (p. 128)

La alienación remite a toda una serie de relaciones entre sujetos, sujetos y objetos, sujetos e instituciones, y símbolos y lenguaje. La alienación es un fenómeno que abarca desde la estructura del grupo humano hasta el más íntimo de nuestros comportamientos psíquicos. "En este sentido, nosotros entonces, por el hecho mismo de vivir, trabajando, produciendo cosas y entrando en relación con los demás, estamos en la alienación" (p. 131). Esto significa que la realidad misma, en tanto es labrada por seres humanos en condiciones sociales conflictivas, es alienante. Así, continua Eco, nosotros producimos la máquina que termina oprimiéndonos al ser puesta en lógicas de producción o servicio. Corremos en el auto al trabajo, aceptamos su afán y nos resignamos al tráfico; nos vemos sin detenernos en el espejo solo para lograr ser aceptados y "pertenecer";

2 En una línea similar, Robinson (2008) señala: "Parte de la confusión aquí es que tanto la alienación/otchuzhdenie como el extrañamiento/ostranenie han llegado a significar cosas opuestas: un aislamiento pasivo y patológico del sentimiento y significado comunales y una hipermimesis activa y transformadora de ese sentimiento de aislamiento con el propósito terapéutico de reintegración comunal. De ahí el retorno en cinta de Moebius de la alienación a la desalienación, del extrañamiento al desestrañamiento: el propósito de la alienación artística o extrañamiento que Shklovski y más tarde Bertolt Brecht predican y practican es desalienar y desextrañar, hacer las cosas más extrañas para impulsar a las audiencias a salir de su estado alienado y extrañado" (p. 97).

aceptamos ante el lavamanos y un sinnúmero de accesorios las inclementes prácticas de higienización permanente como valores morales y estéticos. ¿Cuál es la alternativa?

> En el plano de la acción práctica, una vez consciente de la polaridad, todavía podré elaborar otros muchos subterfugios "ascéticos" para salvaguardar mi libertad incluso comprometiéndome con el objeto; el último y el (aparentemente) más trivial de los cuales podría ser, en una medida consciente, tratar mal al coche, tenerlo sucio y desatendido, no respetar totalmente las exigencias del motor, precisamente para hacer que mi relación con él no llegase a integrarse nunca completamente. Y esto sería eludir la *Entfremdung* gracias a la *Verfremdung*, escapar a la alienación gracias a una técnica de extrañamiento... de la misma manera que Brecht, a fin de que el espectador se sustraiga a la posible hipnosis del hecho representado, exige que se mantenga encendida la luz de la sala y que el público pueda fumar. (Eco, 1992, p. 136)

Entender el objeto, deformar su sentido, alterar el orden de su presencia en nuestra vida y ponerlo al servicio de un nuevo uso —poético y metafórico— que impida que nos dobleguemos a él es una experiencia de extrañamiento que construye ese espacio de lo posible en el que tiene sentido el sujeto ex-céntrico. Tal vez no se trate de romper con total radicalidad con la alienación, pues de hecho el punto de partida es la familiaridad. Se trataría más de una crítica auto-generadora potencialmente (aunque no de forma exclusiva) propia de las poéticas artísticas, en particular las contemporáneas:

> el fluir de lo que ya existe persistiría inamovible y hostil frente a nosotros si viviésemos en su interior, pero no hablásemos de él. En el momento en que rompemos a hablar de él, aun cuando sea registrando las conexiones distorsionadas, lo juzgamos, lo extrañamos de nosotros, para conseguir quizás volver a poseerlo. (Eco, 1992, p. 146)

Este es el estado de posibilidad en tanto alteridad que puede abrir el potencial semiótico desatado del objeto de uso hecho obra de arte como experiencia de extrañamiento.

Las cortinas de baño, los lavamanos, los espejos expresan ese reto de partir de la ambigüedad que les pertenece a esos objetos familiares y automatizados una vez devienen obras de arte. El hecho de ser objetos de uso permite incorporarse en la realidad y convertirlos en una exploración sobre lo que somos. Pero no solo lo que somos en la realidad alienante, sino lo que somos fuera de su centro, ex-céntricos en tanto extrañados. Es precisamente aquí donde adquiere fuerza la idea del interactor, pues es con esa ex-centricidad con la que interactúa el cuerpo, la sensación, incluso la conciencia que se deja llevar por la obra más allá de toda posible contemplación, que acepta el malestar y la deformación, que ríe en comicidad devastadora con la obra. El interactor es entonces resultado del trabajo creativo-crítico del artista y la fortuna con la que pueda, en efecto, invitar al extrañamiento de la realidad misma.

De *Interiores* a *Aliento* y *Biografías*, la obra de Muñoz responde a una sensibilidad a la locura de lo real en nuestro país: desoculta la evasión con la que nos prestamos a una connivencia con la indiferencia, la banalización de la violencia y la desconfianza institucional, dejando en claro la posibilidad de dar sentido a una vida y una historia en ese contexto:

> Con la transformación de su contexto, la poética de la cotidianeidad, la de los espacios que habita el hombre y la del tema de lo urbano que invade la primera obra de Muñoz, se carga paulatinamente de desesperanza; y el ejercicio se invade de un existencialismo que insiste en lo real o lo vital, para hablar a través suyo de las condiciones que lo restan. (Iovino, 2003, p. 48)

Por eso lo que se va, lo que se pierde o diluye es lo que usualmente debería ser lo más confiable: la certeza de sí, la propia identidad. Pero la realidad con la que juega Muñoz es una marcada por esa transitoriedad de lo humano y el deterioro. Es la realidad de convivir en una sociedad que vive de la guerra como su rutina diaria y diluye su impacto "en ese común denominador que no para de crecer y que se conoce como La Violencia en Colombia", afirma el artista (Herzog, 2006, p. 1). Esta es una realidad que antecede a las generaciones vigentes, nacimos y crecimos escuchando de ella junto a la música de navidad. Pero su asimilación y evasión ha terminado por volverla anodina, una nota más; brumosa como un chisme más; diluida como una masa homogénea e insípida. En esta realidad se ha perdido el drama. Y frente a

esta realidad se requiere extrañamientos múltiples y diversos, que puedan causar malestar y deformar la tranquilidad de esta realidad, que le recuperen la extrañeza que le es propia y la subjetividad que le sea sensible.

Entonces, ¿cuándo la realidad es o no extrañante? ¿Cuándo la obra conlleva el extrañamiento de la vida y la realidad? No es que la obra se aleje de lo real, sino que lo evidencia tal cual es, esto es, extrañante. Llamamos real también a la evasión a través del sentido que nos permite vivir plácidos e hipnóticos, automatizados. Pero ambas caras son nada más que modos de hablar y de ser de lo mismo. No puede haber realidad sin las dos facetas, evasión en el sentido interpretado y deformación de sentido para acontecer extrañamientos. Solidificación y disolución son modos de la misma materia; asimismo automatización y extrañamiento son modos de la cultura, pues, como interpreta la estética modal de Claramonte (2016),

> la cultura no será ni esta ni aquella concreta decantación, sino siempre el resultado variable de los modos de relación que ponen en juego en diferentes proporciones lo necesario y lo contingente, lo posible y lo imposible... constituyendo así lo efectivo. (p. 131)

Aliento justamente da cuenta de esto a través de la interacción que propone: por un lado, esos espejos se convierten en presencia de lo anónimo, los "blancos humanos de la violencia" que se someten a la crudeza "de la inexistencia o de la existencia relativa de tales rostros en la imaginación grupal, en la frágil e injusta recordación social" (Giraldo, 2012, p. 66); por otro lado, insuficiente con el señalamiento, ese espejo enuncia un sujeto dolo(ro)so. Así, afirma Muñoz: "no puedes mantener el aliento porque necesitas oxígeno para ti mismo. Hay algo traumático, un diálogo conflictivo entre uno y el otro" (Garzón, 2005, p. 61). Impotente de mantener la exhalación del aliento por más de unos segundos, el espejo queda a la espera de que la interacción reviva; no solo el rostro otro que aparece, sino que el aliento mismo retorne, que el interactor quiera revivir el trauma de perderse en el otro. Pero al hacerlo, al aceptar su interpelación o al menos invitación, ya he aceptado otra forma de lo real, he desplazado la identidad, he asimilado la no indiferencia y no me queda sino jugar otro juego en otra realidad: entrar en otra relación modal hacia lo real que emerge y se constituye —a la par que el sujeto se hace ex-céntrico— al interactuar en la obra. El extrañamiento es, en últimas, ese juego elemental que ya conocíamos en la infancia y que Muñoz explícitamente reconoce: los adultos no juegan, reproducen; para jugar hay que prestar atención a las cosas y dejarse llevar a donde el juego nos quiera llevar. ¿Acaso no es divertido jugar al *Aliento*, colados en el baño de Óscar Muñoz?

> Diego Garzón: Agua, aliento, polvo son formatos muy particulares. ¿Por qué está usted interesado en trabajar con estos elementos?
>
> Óscar Muñoz: Eso viene un poco de la infancia. ¿Dónde más podría venir tal relación con los elementos, excepto de la infancia? Me atraen porque son elementales, primarios. De niño, uno llega a conocer y reconocer los elementos, jugar con ellos, experimentarlos. Con mis amigos solíamos sentarnos en las aceras, en esta ciudad cálida, y hablar y hacer dibujos con saliva en el pavimento que se borrarían. O en la ducha yo dibujaba en el espejo empañado. Los adultos no juegan, no prestan tanta atención a las cosas. La infancia es un contenedor lleno de impresiones para explorar. (Garzón, 2005, p. 61)

Referencias

Brecht, B. (1974). Alienation effects in the narrative pictures of the elder Brueghel. En J. Willet, *Brecht on theatre* (pp. 157-159). Eyre Methuen.

Brecht, B. (2019). *Pequeño organón. Selección de textos.* Obtenido de Seminario Multidisciplinario Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/07/El-peque%C3%B1o-orga%C3%B1on1.pdf

Claramonte, J. (2016). *Estética modal.* Tecnos.

Contursi, A. (2017). Ostranenie: hacia una ontología del arte como transformación poética del sentido y la experiencia. *I Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina* - CIEPAAL. SEDICI. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/65587

Echeverría, B. (2003). Introducción. En W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Itaca.

Eco, U. (1986). *La estructura ausente.* Lumen.

Eco, U. (1992). *Obra abierta.* Planeta-Agostini.

Eichenbaum, B. (1978). La teoría del "método formal". En T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 21-55). Siglo xxi.

Francis, N. (2017). The Trotsky-Shklovsky debate: formalism versus marxism. *International Journal of Russian Studies, 6*(1), 15-27.

Garzón, D. (2005). *Other voices, other art. Ten conversations with Colombian artists.* Planeta.

Ginzburg, C. (2000). *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia.* Península.

Giraldo, E. (2012). *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia.* La Carreta.

Hellín Nistal, L. (2016). Una travesía política: el extrañamiento de Brecht como propuesta transformadora de la desautomatización del formalismo ruso. *Castilla. Estudios de Literatura, 7*, 461-491.

Herzog, H.-M. (2006). Conversación con Óscar Muñoz, 29 de enero de 2004. En J. Roca y M. C. García, *Inmemorial. Óscar Muñoz.* Banco de la República.

Heusden, B. van. (2010). Estrangement and the representation of life in art. En A. van der Oever (Ed.), *Ostrannenie. On "Strangeness" and the moving image. The history, reception and relevance of a concept* (pp. 157-164). Amsterdam University Press.

Iovino, M. (2003). *Volverse aire.* Eco.

Jameson, F. (1974). *The Prison-House of Language.* Princeton University Press.

Jameson, F. (2013). *Brecht y el método.* Manantial.

Museo de Arte Moderno de Bogotá. (1996). *Óscar Muñoz. Una conversación con Miguel González.* Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Puelles Romero, L. (2017). *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento.* Madrid: Abada.

Robinson, D. (2008). *Estrangement and the somatics of literature. Tolstoy, Shklovski, Brecht.* The Johns Hopkins University Press.

Roca, J., y Martín, A. (2013). Óscar Muñoz. Entre contrarios. Ensayo gráfico de José Roca y Alejandro Martín. En *Colección de arte contemporáneo. Óscar Muñoz. Entre contrarios.* Sociedades Bolívar.

Sánchez-Biosca, V. (1994). Del excentrismo formalista al principio del montaje. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* (3). www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_24.html

Shklovski, V. (1978). El arte como artificio. En T. Todorov (Ed.), *La teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-71). Siglo xxi.

Todorov, T. (1978). Presentación. En T. Todorov (Ed.), *La teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 11-21). Siglo xxi.

Torrance, J. (1977). *Estrangement, alienation, exploitation.* The Macmillan Press.

Vatulescu, C. (2006). The Politics of Estrangement: Tracking Shklovsky's Device through Literary and Policing Practices. *Poetics Today, 27*(1), 35-66.