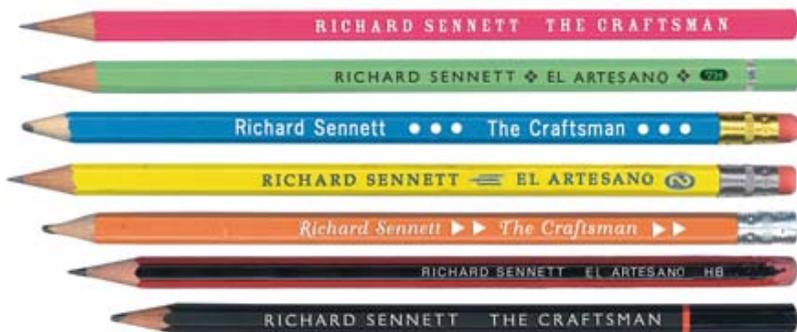


las manos inteligentes de oscar muñoz



Una de las casas típicas del barrio Granada, en Cali, se llama *Lugar a dudas*. El espacio lo creó Oscar Muñoz, artista plástico cuyas obras son reconocidas y admiradas no sólo en Cali y en ciudades de Colombia, sino en otros sitios donde han sido expuestas, como Venecia, Madrid, Londres, Nueva York. Y en lugares de nombres que no les suenan extraños a los buenos conocedores de las artes plásticas; lugares familiarizados desde hace mucho con la creatividad del diseño y de las técnicas innovadoras: obras de Oscar han sido observadas en espacios como el *Institute of Design* de la Universidad de Umea, en Suecia; o en Tallinn, la capital de Estonia. Quienes lo han invitado a exponer allí sus trabajos sabían que él es uno de los mejores representantes de las artes plásticas en América Latina. Oscar Muñoz vive en Cali, donde trabaja. En ese espacio singular que es *Lugar a dudas* me encontré con él una tarde porque los amigos de *Papel de colgadura* me habían pedido que acordara con él una entrevista. Nos sentamos a conversar, como en tiempos idos, y a los pocos minutos nos dimos cuenta de que ambos estábamos leyendo el más reciente libro de Richard Sennett: *El artesano*. Desde ese buen momento, lo que *Papel de colgadura* me había pedido que fuera una entrevista se transformaría, días después, en esto que aparece aquí: una conversación singular sobre su modo de trabajar. Para que eso se entienda, antes hay que decir algo sobre ese libro de Sennett, cuyo título en inglés es *The Craftsman*. Se trata de una obra sobre lo que realizan todas las mujeres y los hombres que tienen productivas “manos inteligentes” (ya veremos qué son). Pueden ser manos de cirujana, de cocinero, de diseñadora gráfica, de soplador de vidrio, de violinista, de carpintero, de artista plástico, de programadora informática. Estos son unos cuantos de los ejemplos que ocupan a Sennett. Incluso pueden ser, añade él, manos de padres o de madres que quieren educar bien a sus hijos. Pero siempre se trata de “gente que puede aprender de sí misma a través de las cosas que produce”, porque se dedica “a hacer bien su trabajo por el simple hecho de hacerlo bien”. Se trata de mujeres y de hombres que son “creadores de sí mismos”. El énfasis del libro recae siempre sobre las “habilidades físicas específicas” que alguien adquiere y desarrolla y sobre cómo las consigue en largo tiempo de experiencia reiterada. Cuando las manos que



hace poco escribieron ese libro eran las de un niño —y, poco a poco, las de un adolescente, las de un joven—, se dedicaron durante miles y miles de horas a hacerse muy diestras en tocar bien el violonchelo. Lo consiguieron. Un infortunio frustró la gran destreza de su mano izquierda. En medio del duro duelo por no poder seguir siendo el brillante violonchelista que ya era, el muchacho estudió entonces sociología en Harvard. Otros muchos miles de horas de trabajo hicieron de él ese admirado sociólogo que es desde hace años. Y escribió novelas. Y publicó muchos libros de sociología. En el origen de *El artesano*, libro destinado a reconocer a las técnicas su valor, está la “conciencia material” de Sennett (la expresión entre comillas es suya). Una conciencia generada por la conexión entre sus manos, las cuerdas del instrumento, sus oídos, su cerebro, su mente. Por todos los intersticios de esta enumeración de realidades que entran en el juego de esa compleja conexión actúan sus deseos. Los deseos o el deseo de aquel Richard violonchelista, hijo de una trabajadora social. La experiencia de artesano musical le abrió la posibilidad de interesarse en otras destrezas, en destrezas de otros, de investigarlas, y de hacer que sus lectores actuales nos interesáramos en ellas. En las destrezas de un artista plástico, por ejemplo. No por nada Oscar Muñoz se interesa en todo lo que está escrito en *El artesano*.

Lelio Fernández

Ahora, la conversación.

Lelio Fernández: Cuanto más avanzo en la lectura del libro de Sennett, más me parece que tu modo de trabajar es una buena ilustración de lo que él escribe en muchas de sus páginas. Se me ocurrió entonces que esta conversación podría llegar a ser, en buena parte, como un ir y venir entre tu forma de ser artista plástico y lo que Sennett escribe sobre el dominio de las técnicas. ¿Te parece?

Oscar Muñoz: Sí. Veamos.

L: ¿En qué te hacen pensar, desde tu experiencia, estas palabras de Sennett? “La técnica tiene mala reputación; se le suele atribuir insensibilidad. Pero no es así como la ven las personas de manos muy bien adiestradas. Para ellas, la técnica está íntimamente ligada a la expresión. Hace dos siglos, Immanuel Kant observó de paso que la mano es la ventana de la mente”.

O: Me hacen pensar en los años de mi formación en Bellas Artes y en los años de mis primeras obras. Yo estaba aprendiendo unas técnicas. Más precisamente, estaba aprendiendo y conociendo unas técnicas tradicionales, y procesos manuales que se habían usado siempre en las Bellas Artes. Sin embargo al tiempo, en esos años, en la década de los setenta, se vivía en las artes un alejamiento de todo lo que aparentemente significaban las técnicas convencionales y más aún de las *manualidades*, por supuesto esto ya venía de tiempos atrás. Pienso que esa falta de sincronía, que no existe hoy, podría producir ciertas particularidades en el trabajo.

L: Quienes han seguido el desarrollo de tu trabajo desde los inicios sabían dónde ubicarlo y dónde ubicarte en ese contexto.

O: Creo que hoy hemos superado esa prejuiciosa separación entre un trabajo que involucra el espíritu, la mente, y el otro, el que involucra los músculos, la mano, los ojos, el cuerpo. Y lo que entiendo que hace Richard Sennett en su libro *El artesano* es estrechar esa relación entre



la mano y la mente, y nos demuestra cómo el hacer físicamente las cosas también produce ideas.

L: Tu modo de trabajar parece coincidir con el deseo expresado por el poeta William C. Williams, citado por Sennett: las ideas tendrían que estar sólo en las cosas que se tocan de día con las manos. En las cosas en sí mismas.

O: Hace unos meses en una charla del curador José Roca sobre algunos trabajos míos me llamaba la atención el énfasis con que describía *cómo era que estaban realizadas las obras*. Eso viene a confirmar esto de lo que estamos hablando, que de la manera como están hechas las cosas también se desprende la idea de las cosas, o la idea que producen esas cosas.

L: Me haces acordar de la anécdota que trae Sennett en su capítulo sobre la conciencia material. ¿Te acuerdas del diálogo entre Edgar Degas y el poeta Mallarmé? El pintor le dice al poeta que tiene una idea estupenda

para un poema, pero que no sabe si será capaz de escribirlo. Y Mallarmé le responde que los poemas no se hacen con ideas, sino con palabras.

O: Lo que yo pienso es que una obra como las que hago no se hace con ideas, ni partiendo de ideas. Esto me recuerda un aparte muy interesante de este libro: *Reparaciones; arreglo y exploración*, que trata de la cada vez más escasa práctica de reparar las cosas dañadas; lo veo como una metáfora de la práctica artística. A menudo es la reparación de las cosas lo que nos permite comprender su funcionamiento. Luego dice algo sencillo pero maravilloso: la manera más simple de reparar, que llama *reparación estática*, consiste en desarmar, encontrar la falla y regresar el objeto a su funcionamiento anterior. Pero hay otra, a la que llama *reparación dinámica*: consiste en potenciar su funcionamiento llevándolo a un punto técnico más complejo. Pienso que incluso podríamos encontrar más; por ejemplo, una que podría llamarse *reparación poética*, en la que se alterara con otro sentido su funcionamiento - y se produce una crisis- como lo han hecho los artistas.

L: La insistencia de Sennett apunta a la estrecha conexión entre la mano, los ojos (o los oídos o el tacto) y la cabeza, porque “todo buen artesano mantiene un diálogo con los materiales con los que trabaja”. Por eso usa la expresión “manos inteligentes”. Pero eso, que es desde hace mucho rato una convicción tuya, no te lo enseñó ningún libro; lo aprendiste de tu propio trabajo impulsado por una decisión investigadora radicalmente experimental. Recuerdo tu serie *Tiznados*. Por aquellos días te oí decir que preferías fracasar experimentando que triunfar repitiendo.

O: ¿De verdad dije eso? Ahora no estoy tan seguro de preferir lo uno ante lo otro. Por un lado creo que una repetición controlada puede traer un gran dominio y conocimiento del hacer algo: en este libro de Sennett se dice que se necesitan 10.000 horas para ser un experto con conocimiento, por supuesto imagino que con mucho ensayo y error, pero doy por sentado que allí también habrá muchísimas horas de repeticiones.

L: Lo dijiste, y creo que sentí muy bien que tu frase era hiperbólica. Con ella no te oponías a esto que estás diciendo, sino que al decirlo de esa manera expresabas la voluntad de experimentar y tu decisión de renovada creatividad expresiva. Por aquel entonces ya hacía rato que la “repetición controlada” te había dado experticia.

O: Acerca de la serie *Tiznados*, son unos dibujos de pronto poco interesantes visualmente. Pero siempre los he considerado trabajos importantes para mí porque me estaba planteando esos problemas precisamente acerca del proceso en el trabajo manual, la materialidad del soporte y su relación con la idea. Pero también movido por mi interés en la fotografía. Por muchos años había coleccionado las fotos de cadáveres que aparecían en las páginas rojas de los periódicos. Me apasionaban los encuadres pero sobre todo la luz de flash: produce una iluminación que no se apiada del referente, que muestra todo sin contemplaciones, en el mismo plano, sin profundidad.



L: Prepotencia de la luz implacable, no controlada del todo por un querer artístico.

O: Sí. Descarnada. Como cuando un lugar que ha estado cerrado se abre de un momento a otro e irrumpe una luz engeuecedora. Lo impresionante de esas fotografías es que, a pesar de que tienen mucho gris, son potentes por la capacidad de mostrar qué hay en ellas. Potentes también por la iluminación, por ese tipo de iluminación que viene desde el mismo punto del observador. Eso es muy especial. Creo que en algún momento se pensó que el acto de ver, es decir la mirada, se producía por los rayos de luz que se desprendía desde nuestros ojos. Sería como ésta del flash.

L: Eso es un giro fuerte, lo de la luz que viene desde el observador.

O: Digamos que esa luz, que proviene de los ojos, pretende mostrar pornográficamente todo, de manera que tú lo comprendas y lo identifiques sin ambigüedades. Pero a la vez, yo sospechaba que en la intención de este mecanismo de mostrar tanto algo se perdía, y había algo de intrigante en todo esto. Me intrigaba entonces la propiedad de esta luz de flash que pretende no dejar penumbras, medio sugeridas, como para que sean interpretadas por el observador... Estas imágenes de flash ponían todo en el

mismo plano, lo aplastaban contra el piso: el cuerpo, el charco de sangre, las piedritas, las grietas del piso, las retículas. Esa pretensión de producir hipervisibilidad creaba, a mi modo de ver, una misteriosa invisibilidad.

L: Explorar esas fotos era explorar una luz y su punto de origen; entonces el momento germinal de un proceso experimental tuyo. Pero en una conversación como ésta hay que ir atando cabos: ante todo, que la luz de flash te apasionaba, tu modo de referirte a la propiedad de esa luz que es su potente capacidad de mostrar todo. Y que la tiene por proceder de donde procede, desde el observador. Además, que te intriga que esa potencia produzca una invisibilidad que caracterizas como misteriosa.

O: Lo que yo buscaba era... Pensaba que tal vez ese mínimo de materialidad que había allí podía aparecer como un punto de partida... Sí. En Bellas Artes yo usaba las barritas de carbón, esa especie de tallitos quemados que se pulverizan apenas tocan el papel. En este caso, lo que hice fue conseguir unos trozos más gruesos de carbón, los metía en el soporte y los apretaba contra él; después quitaba los sobrantes sueltos y lo que quedaba eran residuos incrustados. Borraba y repetía esta acción muchas veces, era un poco absurdo pero de alguna manera acumulaba una acción muy repetida, que aunque no era evidente, estaba allí. El resultado era unas superficies blancas con algunos rastros y residuos, yo los llamaba...es una palabra clave, que me gusta; pero antes de pronunciarla quiero decir esto: cuando uno busca a partir de huellas, no de huellas completas, sino de algunos restos de huellas, de rastros, pero mínimos, de algo menor todavía, lo que uno encuentra son indicios. Ésa es la palabra: *indicios*. Eso apenas perceptible a lo que el dedo índice apunta. De *index*, el que apunta.

L: Otro cabo para atar: un mínimo de materialidad que pudiera ser punto de partida. En lo que Sennett llama diálogo con los materiales, confiabas en producir un mínimo de materialidad que fuese distinto del de las fotos; un mínimo “indiciario” (para usar un término nacido en la investigación



Tiznados; carbón, yeso y papel sobre madera, 1991

jurídica). Y hablando de palabras: hace no mucho me sorprendí al enterarme de que existe el verbo “indiciar” y que quiere decir algo así como ir dando indicios de una cosa para que se pueda llegar a conocerla.

O: Ese resultado quería yo. Nada más. Allí pudo pasar algo. Entonces, eso era el resultado que me parecía, digamos, maravilloso en ese momento. Era todo una cosa que yo estaba haciendo paralela a mis descubrimientos sobre la fotografía, incluso sobre la relación con el index. No era una cosa abierta o explícita; pero estaba la preocupación por el soporte y por el medio que produce, que mancha, que, digamos, produce algo como la imagen. Es una cosa que después iré desarrollando mucho más, con mayor detenimiento; pero ése fue un punto importante de partida.

L: ¿Y tienes alguna palabra que te resulte también muy expresiva para nombrar esa... ocurrencia tuya (llamémosla así por ahora) de que “tal vez ese mínimo de materialidad que había allí podía aparecer como un punto de partida”?

O: A mí me gusta dejar funcionar la intuición, luego miro, pienso y lo sigo, puede ser ahora o dentro de un año.

L: ¡Ahá!“Intuición”. Ahí está la palabra. Pero supongo que estarás de acuerdo con Sennett cuando él, al escribir su capítulo sobre las herramientas estimulantes, dice que no está mal quitarle un poco de misterio a la intuición, ya que ella se lleva muy bien con el entrenamiento. Sennett dice que ciertas maneras de usar las herramientas y los materiales organizan con éxito las experiencias de la imaginación. Y todo lo que has estado diciendo concuerda con esto que dice él: desde la experiencia larga y controlada del entrenamiento es que se daría, si no lo entiendo mal, lo que él llama un salto imaginativo hacia la intuición o, abreviando, “salto intuitivo”. Y eso coincide con tus descripciones de cómo procedes en tu trabajo. En lo que tuvo que ver con el flash y los cadáveres, lo primero es tu impulso a la observación exploratoria de la luz de esa mirada del flash. Lo que de ella detestabas era esa captación “pornográfica”, la pre-

tensión excesiva. Pero reconoces en ella algo sugeridor: la materialidad reducida. Eso, unido al gusto por tu palabra clave “indicios”, ligada a la experiencia del uso de una herramienta estimulante como el carbón, produce el salto intuitivo. Por eso es que a manos como las tuyas el libro de Sennett las llama (y ya lo dijimos) “manos inteligentes”. De ellas no



Narciso, video, 2001



esperas que salte algo ya “abierto y explícito” (como decías recién), no esperas una idea o ideas. Por experiencia sabes que puedes confiar en que el trabajo de ellas haga que la intuición te funcione.

O: Sí, exactamente. Sobre ese sistema de trabajo es que quiero decir que he encontrado cosas admirables en el texto de Sennett. Como te digo, yo estaba un poco indagando la fotografía conceptualmente y a la vez, simultáneamente, trabajando esos conceptos en los dibujos, sin racionalizarlo, sin pensar lo que luego resultaría para mí; que lo importante para mí fue lo que significó haberme metido en ese proceso que me fue dando muchas herramientas...

Ahora, acerca de las fotos de cadáveres, no puedo decir que *detestaba* esa captación pornográfica, al contrario, estoy seguro que ejercían en mí una atracción muy misteriosa y particular. Por esto las coleccioné y las archivé por muchos años.

L: Todo lo que está implícito en la expresión que usaste recién, la del paralelismo con tus descubrimientos sobre la fotografía con flash, es algo que ayuda mucho a la comprensión de tu modo de trabajar. Pero ahora, al corregirme cuando dije que había algo que “detestabas” en esa iluminación, me hiciste abrir más los ojos sobre ese modo de trabajar. No podías detestar lo que explorabas con insistencia de años y que te intrigaba. Por eso ahora me importa mucho más algo que me decías hace un ratito y que lleva a prestar una atención más intensa a las obras tuyas que seguirían, para verlas como un resultado progresivo del proceso, o del tácito anuncio de tu decisión por un tipo o modo de iluminación. Aunque no sé muy bien ahora por qué, es a propósito de lo que venimos hablando que quiero decirte que creo que toda la trama de tu obra, sobre todo de tu obra posterior, realiza constantemente un modo de comprender la memoria como total dinamismo, como ausencia de pasividad, de detenimiento, como transformación; la memoria siempre activa sobre sí misma, que no es documento inerte. Memoria, retención, cambiante identidad...

O: Constantemente, sí. Ahora que me estás hablando de eso, te voy a mostrar esta pieza. [Oscar abre el volumen bilingüe *Cantos cuentos colombianos. Arte colombiano contemporáneo*, editado por Daros Latinoamérica en 2004, me muestra una secuencia de diez imágenes de un video en las que aparece su mano con un



Píxeles, Cubos de azúcar manchados con café, 2007

pincel dibujando un rostro. Y comenta]. Es un ejercicio muy sencillo. Con un pincel untado en agua, sobre una losa de cemento expuesta al sol, hago un retrato que constantemente se está haciendo y que a la vez constantemente se está borrando. Eso tiene sus cambios: a veces pasa una nube, la losa está menos caliente y yo puedo hacer una línea más larga, la imagen puede verse un poco más entera; luego otra vez calienta fuerte el sol y la imagen entonces desaparece, sólo se ve una línea; la imagen que estoy haciendo siempre es distinta pero es parecida, es la misma pero siempre resulta distinta. Es la idea de un retrato; lo que él

está haciendo es capturar la idea completa de un instante. La idea es ésta: ¿cuál es la imagen, tuya o mía, que uno recuerda después de un rato de verla? ¿es una sucesión de imágenes que se superponen? ¿es una imagen en movimiento? A mí me parece que es algo que no tiene final, que es un ejercicio infinito; la mano siempre vuelve y empieza de nuevo; el dibujo nunca se termina del todo. Esto impreso aquí en el libro son imágenes detenidas; en el video, en cambio, uno puede ver cómo la mano y el pincel se van moviendo, aquí va apareciendo una línea, aquí había una línea y se ha ido secando. Lo que siento que es interesante es que

resulta como un recuerdo. No es un ejercicio de la memoria, pero tiene que ver con ella. A ver, digamos, ¿cómo es nuestro mecanismo de retener? ¿o de seleccionar? ¿Cuál es la imagen que tú tienes después de haber visto esto? ¿Y la que tengo yo? ¿Qué pasa cuando no se presta atención a lo que desaparece, o cuando sólo se tiene algo así como una visión general recordada? Esto no es algo que quede registrado, no es un documento; un documento puede ser el video de registro de la acción, pero no la acción.

L: Y tiene su propia eficacia, su modo de estar presente.

O: Su manera de definir algo, sí. Mira, sucede que yo no parto de una idea que me indique desde el principio que la manera de hacer algo es así y así, por esta y esta razón, y que después de eso viene la elaboración, la materialización. No. Yo no funciona así. Voy trabajando y voy pensando, y muchas veces el hacer se adelanta a lo que yo pueda



Re/trato, video, 2003

deducir. Por eso encuentro tan valioso lo del libro de Richard Sennett. Voy trabajando y voy pensando. Y en ese pensar, muchas cosas se dan porque escucho distintas cosas, por la interacción con el público, por las opiniones. Digamos que voy entendiendo muchas cosas que no entendía y que puedo entender a partir de las miradas del otro. Es cierto que una idea tengo y la voy siguiendo. No en el sentido de una idea clara, como si trabajara de una manera personal cerrada, solitaria. Los otros siempre intervienen, han intervenido. Además, a mí me parece interesante cómo en el trabajo se hace muy necesario que los materiales, que la materia en sí transmita su materialidad, su delicadeza, su fragilidad, su levedad o su pesadez, todas esas cosas, y que eso haga parte del sentido de la obra.

L: Al oír tu descripción de tu modo de trabajar, me pregunto si esa “idea” que dices que tienes no es el salto intuitivo, desde el que todo se va precisando en la acción.

O: Me doy cuenta que me encanta, me encantaría, poder hacer una cosa que fuera la utilización mínima de recursos y que a la vez fuera un gran y complejo resultado. He hecho cosas a veces que siento que están muy cargadas, muy llenas de elementos, a lo mejor por que necesitan que sea así. Mi idea de una obra que puede establecer una más o menos buena relación con el espectador es la de una obra intrigante y de una gran sencillez. Y que abre un diálogo reflexivo o crítico del espectador.

L: Presumo que si entráramos en todo el alcance de lo que acabas de decir, tarde o temprano estaríamos conversando de lo que Sennett escribió, en su libro, sobre resistencia y ambigüedad de los materiales y de su utilización según los intereses del artesano-artista. Y nos pondríamos a analizar lo que él relata sobre Frank Ghery, sus intereses fundamentalmente escultóricos y su edificio del museo Guggenheim en Bilbao. Eso de “intereses fundamentalmente escultóricos” lo dice Richard Sennett. Yo lo digo aquí no sin cierta intención, por todo lo que exiges a los materiales que usas

en obras que parecen tener siempre o casi siempre como trans fondo el sentido de lo que se transforma. Incluso de lo fugaz, de lo efímero.

O: Hay tantas cosas asombrosas en ese escrito. ¿Te acuerdas de lo que escribe Richard Sennett sobre las callosidades que se forman a veces en las manos del “artesano-artista”? Dice que esas callosidades no producen insensibilidad, como se suele pensar, sino que, por el contrario, recubren las terminaciones nerviosas haciendo que la transmisión del sentido sea más precisa. Es una maravilla.

A esa altura, diversas obligaciones nos imponen a los dos terminar la conversación. Y es una lástima, porque podríamos haber hablado de ciertas transformaciones del trabajo en obras que Oscar realizó en los años más o menos recientes. Y pienso, por ejemplo, en sus “Narcisos”. Allí podríamos haberle preguntado si no se dio también un paralelismo, no ya con fotos de flash, sino con relatos míticos, con el de la imagen de Narciso. Un paralelismo entre el modo de pensar ese mito y la realización plástica que lo modifica actualizándolo. El Narciso del mito no presta atención a lo que cambia, no retiene las sucesivas modificaciones de su imagen, de su identidad; por eso se ahoga en ese reflejo que es su imagen. Los Narcisos de Oscar son el mismo del mito, pero la herramienta estimulante que él ha usado, que es el agua, hace que se realice poéticamente lo cambiante de esa identidad que sigue siendo la misma.

Mientras vamos hacia la salida de ese también estimulante *Lugar a dudas*, vamos charlando desmigajadamente y, en éstas, Oscar se acuerda de esta seguridad de Richard Sennett: “es tal la preocupación del artista por la obra bien lograda, que llega a sentirse orgulloso de la obra pero no orgulloso de sí mismo”. *El artesano* sigue siendo para sí mismo una obra en proceso.

Lelio Fernández Decano de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Icesi.