

GLORIA Y DIADEMA DE HERMOSURA AL REMANENTE DE SU PUEBLO POR EQUIPO TRANSHISTORIA (MARÍA SOL BARÓN* Y CAMILO ORDÓÑEZ ROBAYO**)

Hace once años, en el 2001, Wilson Díaz presentaba en la segunda versión del Premio Luis Caballero un proyecto que generó cierta perplejidad. *Sin título* estaba compuesta por un conjunto de pinturas y fotografías que reproducían o reconfiguraban imágenes de prensa local. Lo que registraban estas fuentes visuales se podía clasificar en tres grupos; por un lado, actos sociales en torno al desarrollo de la Galería Santa Fe desde su fundación en 1978, registros de momentos claves de la vida política colombiana, y por otro, documentos que señalaban relaciones entre personajes del campo artístico y de la escena política. En suma, aquella exposición planteaba un relato visual sobre la historia social y política de Colombia narrado desde la Galería Santa Fe.

Lo inédito de esta obra era que si bien se ajustaba a la política del premio, que buscaba estimular propuestas específicas para aquella sala, en cualquier caso no dependía de la sala misma en virtud de su espacialidad sino en virtud del lugar social que representaba. En ese orden de ideas, lograba desprenderse de las tentativas generadas por las dinámicas formales de la sala, y planteaba otro tipo de articulación que no renunciaba a comprender la sala misma como el pretexto creativo del proyecto.

En *Sin título*, el artista planteaba un montaje que de cierto modo se correspondía con una de las aspiraciones de Aby Warburg expresadas en su inacabado proyecto del Atlas Mnemosyne; la articulación de un discurso sustentado en dispositivos visuales que al ordenarse o manifestarse como conjunto explicitan arquetipos culturales. Esta tentativa en torno a la narración visual y a la apertura de relatos por medio de imágenes excede el caso puntual de *Sin título* y figura en otros proyectos desarrollados por Wilson como *Retrospectiva* (1998) y la obra que nos ocupa ahora, *La flor caduca de la hermosura de su gloria* (2011).

Retrospectiva correspondía a un irónico conjunto de pinturas de pequeño formato con las que el artista reconstruía, de manera sensible y subjetiva, algunos momentos de su trayectoria artística hasta aquel año. En cada pintura se inscribían, como parte de ella, fragmentos de reseñas periodísticas o textos escritos en primera persona que aportaban a la comprensión del momento, obra o exposición representados. La operación de Wilson lograba convertir la estrategia convencional de revisar el curso profesional de un artista, la exposición retrospectiva, en una propuesta artística de pequeña dimensión justamente en el mismo año en que Wilson cumplía 35 años —la edad límite para ser considerado como artista joven, desde las reglas de la institucionalidad artística en Colombia—.

Ahora, esta muestra, al girar en torno a la idea de dejar de ser un «artista joven», evidenciaba un gesto de humor que en todo caso no podía desprenderse de cierta melancolía

* Historiadora del arte y profesora de la Pontificia Universidad Javeriana.

** Artista e investigador, profesor de la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

y nostalgia. Este aspecto se conservaría tanto en *Sin título* como en *La flor caduca*; la primera intentaba reconstruir parte de la historia desconocida —aún sin archivar— de una galería de arte relevante para el campo artístico local pero, sobre todo, para el propio Wilson, quien desarrolló en ella gran parte de su experiencia profesional, exponiendo colectiva e individualmente. *La flor caduca de la hermosura de su gloria* se sustenta en una selección de acetatos de música popular colombiana con la que se restaura un relato de la vida política nacional correspondiente al periodo que va de 1970 a 1998.

En esta ocasión, Wilson articula operaciones relacionadas con la instalación y la *apropiación* de materiales «reales» y de imágenes con el interés que ha tenido hacia la música desde diversos ámbitos. Además de un gusto personal por colecionar acetatos, el artista ha involucrado con frecuencia acciones artísticas relacionadas con la música popular, como la de presentarse en sus exposiciones como un *amateur* de música comercial (*Retrospectiva*), o como cantautor de Las Malas Amistades, grupo con el que ha trabajado intermitentemente desde hace más de una década.

Ahora bien, una mirada sobre el contexto local guiada por coordenadas que enlazan la política y la cultura popular parece tener su punto de partida en Los Rebeldes del Sur. En el 2000 Wilson tuvo la oportunidad de visitar la antigua zona de distensión¹ establecida durante el periodo presidencial de Andrés Pastrana. Como otros invitados, Wilson cargaba una cámara de video con la que registró el debut de un grupo musical de guerrilleros llamado Los Rebeldes del Sur, que interpretaba vallenatos con temas tanto de amor como político; algunas canciones desplegaban exclusivamente arengas contra el Estado colombiano. La circulación de este video fue amplia y diversa desde su realización, sin embargo, su inclusión y posterior censura en la muestra *Displaced* realizada en Inglaterra en el 2007 y financiada en parte por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia propició un amplio debate, lo cual le otorgó mayor visibilidad a la obra dentro del campo artístico.

Esta situación mostraba el cambio de las políticas de la imagen que desde el poder definían lo que podía o no mostrarse en el contexto de un conflicto político y social determinado. Desde entonces, parecía que Wilson ha querido profundizar sobre el papel que la imagen y el arte han jugado y siguen jugando en la lucha ideológica; en varias entrevistas y conversaciones ha manifestado su fuerte atracción por el productivismo ruso, donde la fabricación de mecanismos y dispositivos de subjetivación política transformaron la

¹ Zona desmilitarizada entre 1999 y 2002 con el fin de facilitar los diálogos de acuerdo entre el gobierno y las FARC.

concepción de la obra de arte como un objeto definido y autónomo, portador de un valor estético reconocible.

La flor caduca gira en torno a visibilizar y articular ciertas prácticas visuales similares en el contexto local. La muestra puede dividirse en tres grupos visuales que dialogan y se complementan. Los dos primeros se ubican a lo largo de la pared interior de la galería; al ingresar, a mano izquierda, se encuentran un par de discos donde se compilan burlas e imitaciones de discursos políticos (*Politiquerisas*) que anteceden, a manera de proemio, al ejercicio de transcripción que Wilson, en un acto casi colegial, ha realizado de varias coordenadas periodísticas que permiten comprender la cronología y las coyunturas políticas y sociales periodizadas en el otro extremo de la sala. Allí, Wilson organizó una veintena de carátulas discográficas donde se ordenan discos correspondientes a las campañas políticas de los presidentes de los últimos cuarenta años y algunos referentes musicales de la cultura popular; la disposición recuerda la manera como estos se despliegan en las ventas ambulantes de la calle, incluso, el plano amarillo pintado sobre la pared remite al muro de la calle diecinueve entre carreras séptima y octava, donde por años se ha ubicado una de las ventas de usados más tradicionales de Bogotá.

A su vez, en aquella secuencia, un conjunto de objetos determinados por la articulación de pistas temporales se convierte en la sucesión de los períodos presidenciales que han transcurrido entre 1970 y 1998. Irónicamente, este ejercicio de periodización y lectura abierta de cierto modo corresponde en gran parte al lapso histórico durante el cual funcionó temporalmente la Galería Santa Fe, que con esta exposición llegó a su fin, al menos en su sede histórica.

En toda la pared externa de la sala se dispone una serie de pinturas en gran formato junto a algunos objetos discográficos que trazan una lectura abierta e irónica del conflicto colombiano anclada iconográficamente en Los Rebeldes del Sur. La pared está dividida por un letrero de fondo negro que señala con sorna que nos encontramos en la «Galería Santa Fe». De un lado y otro se ubican algunas pinturas y carátulas de proyectos discográficos populares locales que asumen el armamento de manera folclórica, como si se tratase de instrumentos, tal y como sucede en el polémico video. En la zona derecha cuelga una pintura donde dos chicas con *short* y minifalda nos sonríen y apuntan con sus armas. Justo al frente, sobre el piso, el artista ha colocado un libro titulado *La lucha contra la pobreza*, escrito por el entonces candidato presidencial Virgilio Barco. Al lado, otras portadas y pinturas reflejan el uso de referentes visuales extranjeros; se observan uniformes y escenarios que refieren a la guerra interestelar (una pintura basada en una portada de Los Hispanos) y al alunizaje (*Los Tolimenses en órbita y Binomio de Oro 2000*), pero

también a la iconografía del rock clásico (una pintura de Los Hermanos Monroy). Entre ellos, no deja de sorprender la discografía de un policía (James Baena), que en una portada asume la pose de un elegante cantante de música romántica, mientras que en otra se dispone a subir a un helicóptero llevando su guitarra como si fuese un fusil.

Del otro lado de la sala, destacan dos acetatos de Julián Conrado, en uno, dibujado con lápiz a falta del original, se presenta como parte de un tradicional grupo musical, y en el otro, titulado *Arando la paz*, el músico guerrillero aparece en medio de un frondoso paisaje y, al contrario de otras carátulas folclóricas alrededor, no incluye la escenificación de armamento alguno. El contrapunto de esta imagen se encuentra en una carátula de la cantante Helenita Vargas, quien en primer plano yace sobre el pasto uniformada militarmente y con sombrero, en una de sus manos sostiene una ramita de pasto mientras la otra aprieta una escopeta. El disco se titula *La guerrillera*.

Algo distinto ocurre con las pinturas basadas en la discografía de otros conocidos autores de música popular como Los Tolimenses y Los Ruanetas, en las que se aprovechan al máximo las escenografías y atuendos regionalistas y exóticos.

Vale mencionar que en las pinturas opera un proceso de «remasterización» de la imagen; la fuente ha sido modificada, con lo que la relación que se establece con las carátulas reales que se encuentran alrededor es sometida al supuesto de la ficción. Esta «remasterización» genera una doble distancia, pues la sola composición de las carátulas implica un ejercicio de ficción guiado por el carácter folclorista y publicitario, a lo que se suma, en segunda instancia, el proceso de apropiación parcializada que realiza Wilson. Esta doble distancia de lo real, que en todo caso contiene un anclaje con el relato histórico que Wilson articula, despliega irónicamente la inutilidad de la imagen crítica que podría representar. De algún modo, la relación libre de imágenes que compone la muestra opera una suerte de desencanto ante al acento complaciente que adquiere la política cuando se narra desde las ambigüedades de la cultura popular.

Wilson Díaz, *La flor caduca de la hermosura de su gloria* (detalle), 2011, instalación y performance en la inauguración, Galería Santa Fe, Bogotá.