



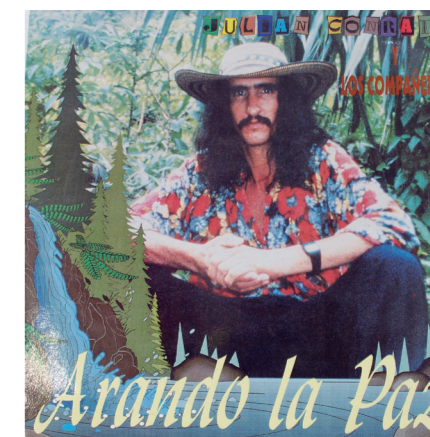
QUIMERA. WILSON DÍAZ

29 ABR. — 13 AGO. 2017

A través de diversas prácticas, como la música, el performance, el dibujo, la pintura, el video o la fotografía, Wilson Díaz indaga formas de comunicación visual y su circulación, así como los vínculos entre individuos y comunidades. El artista toma estrategias propias de la publicidad, impresiones periódicas y la señalética urbana, reutilizándolas en obras a menudo cargadas de humor. Tomando en cuenta que su obra tiene una fuerte vinculación con acontecimientos personales y de su entorno, el Museo Tamayo conversó con él, previamente al montaje de su muestra, con la intención de profundizar en sus procesos creativos y su aproximación a los temas y discursos que analiza en sus piezas.

Los discos incluidos en *Quimera* van desde los años sesenta hasta mediados de los noventa. ¿Cuándo empezaste a coleccionarlos?

En varios momentos de mi vida coleccioné discos. Primero durante los setenta y luego de 2000 en adelante. Realmente, desde 2008 empecé a recopilarlos pensando que podrían ser un trabajo de arte. Al principio, lo hacía por el impulso de reunir cosas que me gustaban y que tenían que ver con una preferencia particular. En el proceso de búsqueda descubrí que había asuntos relacionados con lo que yo estaba trabajando e investigando desde el arte, y comencé a indagar si la presencia de éstos era constante. Encontré, por ejemplo, la línea de vinilos lanzados por los candidatos a la presidencia en Colombia, que incluía una selección de sus discursos, y también canciones compuestas para ellos. Así, los coleccionaba muy intuitivamente y eventualmente comenzó a tener forma. Sin embargo, mi interés por el uso de la propaganda surgió desde finales de los años 90.



¿Tu enfoque ha ido cambiando desde el momento en el que comenzaste a coleccionarlos hasta ahora?

Este tipo de proyectos tiene mucho que ver con el presente, y su temporalidad está muy marcada en ellos. Los temas se problematizan por su momento, y también hay variaciones en su vigencia; por ejemplo, los trabajos que tienen que ver con la guerrilla tienen un nuevo sentido actualmente, uno muy problemático que no tenían necesariamente cuando los editaron. Lo mismo sucede con los discos que hacen referencia a la coca. De esta forma, los temas se van transformando y se ven muy afectados por su momento.

Imágenes:
Elementos que forman parte de *Quimera*.
Cortesía del artista

MUSEOTAMAYO FUNDACIÓN OLGA Y RUBINO TAMAYO

Hamburg Philantropies cibanamex GRUPOHABITA

MUSEOTAMAYO.ORG
Paseo de la Reforma 51, Bosque de Chapultepec, Miguel Hidalgo, C.P. 11580 Tel: +52 (55) 4122 8200

INBA 01 800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5636
www.gob.mx/cultura www.gob.mx/mexicoescultura www.inba.gob.mx INBAmx bellasartesinba bellasartesmex

Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa

Has utilizado el material de *Quimera* para otros trabajos. ¿Consideras una obra como desarrollo de las anteriores?

En 2011 fue la primera vez que exhibí los vinilos como parte de la pieza *La flor caduca de la hermosura de su gloria*, intercalados con pinturas que hice a partir de ellos. Los discos que la conformaban fueron principalmente de actores del conflicto que hacen música: soldados, policías, narcos y guerrilleros. O bien, personajes que se visten de manera un poco romántica, al estilo de guerrilleros o narcos, influenciados, tal vez, por el cine y la historia de Latinoamérica.

En *Quimera* se presenta una colección grandísima de vinilos que habla básicamente sobre la economía y la producción colombiana de los setenta, ochenta y noventa. Están separados por grupos, hay discos que tratan de los ingenios azucareros, el arroz, el petróleo, los bancos, etc., mezclados con los de los políticos, como si fueran una empresa más, que están acomodados según diferentes proyectos estatales relacionados al sector salud o la cultura. Ahora bien, hay tres historias insertadas que marcan la pauta y que corresponden a las acuarelas.

En otras palabras, el orden en el que están acomodados es a partir de la acuarela; alrededor de cada una se hace una constelación de discos.

Sí. Por ejemplo, los discos que están al lado de *El hombre de los mil rostros*, alrededor de diez, son de Astro Son Records, una empresa discográfica en Cali que perteneció a un narco durante los noventa. Estuvieron guardados mucho tiempo por la policía, después empezaron a salir a la venta en lugares de segunda mano. Yo los compré. Conocía desde antes la historia, pero los discos no, hasta ese momento de hallazgo.

Luego está Julián Conrado de Los rebeldes del sur, que es un grupo de música de vallenato integrado por guerrilleros. Ese núcleo lleva una acuarela en la pared, junto a un disco de las FARC y otros que Conrado realizó antes de unirse a la guerrilla, cuando era una promesa del vallenato.

En 2000 grabé en video un concierto de Los rebeldes del sur, y me quedó mucha curiosidad por el grupo. Después, por casualidad, encontré en un almacén de ofertas de segunda mano uno de sus discos, producido por las FARC. Fue cuando descubrí que Julián Conrado era un alias y que también había grabado discos con su nombre original, en los que era cantante, compositor o escribía las canciones. Me ha interesado mucho reconstruir un poco su historia como músico. Primero trabajé con las imágenes a través del dibujo, porque no pude conseguir los vinilos durante mucho tiempo y sólo los veía a través de Internet. Más tarde, encontré incluso el vinilo donde utilizó por primera vez su alias, que curiosamente es publicado por una compañía discográfica conocida en Colombia.

Finalmente, está *Hombres de acero* acompañado por dos acuarelas grandes y una pequeña en la pared, que está rodeada por dos vinilos. Es un proyecto basado en cómics y discos realizados por la armada colombiana. Me llamó mucho la atención que ellos no pelean contra narcos ni contra guerrilleros, sino contra extraterrestres. Parece que todo empezó después de 1985, durante un momento muy

problemático para el ejército colombiano: un grupo de guerrilleros tomó el Palacio de Justicia en el centro de Bogotá con todas las personas dentro. Como no hubo un diálogo, la armada atacó el Palacio con tanques de guerra y quemaron a todo el mundo. A partir de entonces, y posiblemente para mejorar su imagen, crearon una publicación de sus “operaciones psicológicas”, como ellos le llaman. Primero empecé a coleccionar el cómic, luego vi que los soldados los vendían en los centros comerciales. Los fotografié alrededor de 2002 e hice dibujos a partir de esas imágenes. Fue después, cuando ya estaba con la música, que descubrí que también existían vinilos.



Hablas de distintas formas de trabajo en tus piezas a partir del mismo material, y en tu práctica es común que vuelvas a mirar otros proyectos que hiciste anteriormente. Hay un aspecto bastante autorreflexivo en tu obra.

Sí, me interesa mucho lo anacrónico, explorar qué se puede armar con el mismo material pero de otra manera y en un momento distinto. Así, las obras funcionan como fragmentos que luego se vuelven a conectar o que se arman con trabajos anteriores y posteriores. En algunos casos ha sido por influencia de las formas de la literatura, por cómo se construye el relato; y también de la misma historia del arte, por artistas como Marcel Duchamp, por ejemplo. Él pensaba mucho en su trabajo, creaba pistas para después desarticularlas y que no se pudieran encontrar fácilmente. Es una especie de juego de relaciones.

También he buscado revisar trabajos previos. Es algo que comenzó a construirse con el tiempo, a tomar claridad de una forma muy natural. Me di cuenta que algunos trabajos anteriores servían para relacionarlos con otros más recientes, y que adquirían implicaciones distintas a las que tenían cuando los realicé. Es pensar las ideas desde lo fragmentario.

Se puede decir, entonces, que tu aproximación a lo fragmentario tiene una historia también personal. Cuéntanos un poco más sobre ella.

Pitalito, el lugar donde crecí, es un pueblo pequeño al sur de Colombia. Viajé mucho con mi familia, pero siempre regresaba. Allí hice todo el bachillerato, fue una época que me marcó por tratarse de la adolescencia. Vivir en un pueblo es toda una experiencia porque conoces

todo el lugar y a sus habitantes. En ese sentido, tienes una idea general del contexto, una sensación de la totalidad. Después, cuando viví en ciudades como Bogotá y Cali, durante los años ochenta, tuve la sensación contraria de conocer sólo un fragmento. A partir de eso, traté de conectarme con un todo. Es un impulso que marca muchas cosas en el sentido de hacer un arte muy contextual, pero también en cuanto a intentar conectarlo y ampliarlo geográficamente.

Así, reflexionar sobre el contexto no es tanto un tema premeditado, sino algo que surge por la manera en que te relacionas con tu entorno desde hace años.

Sí, pienso mucho en eso. Como también he vivido fuera de Colombia, estar acá durante estos últimos años me ha dado una percepción muy fuerte de aquello que puedo tener, con lo que puedo trabajar y con lo que no. Por ejemplo, sólo puedo adquirir estos vinilos y trabajar con ellos aquí, porque son producción colombiana y los encuentras sólo en las tiendas de segunda mano. No podría lograr un tipo de trabajo así en otro sitio. Por otro lado, trabajar con plantas, semillas o carbón de coca —como lo hago en otras obras— son cosas que puedo hacer precisamente por el hecho de estar en Colombia. Cada lugar ofrece ciertas oportunidades, y recursos, que también me permiten hablar del contexto en el sentido de lo material.

¿Ves esta relación con lo local también en referencia a lo público? A menudo has hecho trabajos en los que los espectadores, ya sea por su participación o por su mera presencia, son esenciales.

La situación del encuentro con el público es atractiva. Las inauguraciones, por ejemplo. La relación con el visitante tiene mucho que ver con mi trabajo y muchas veces construye el sentido de las obras. Necesitan de ellos para que sucedan. El público se apoya en experiencias y situaciones que en muchas ocasiones son accidentales y fortuitas.

Además, frecuentemente buscas relacionarte con el público a través del performance y las acciones. ¿Tu interés en estos formatos se relaciona con romper con lo plano o lineal de exhibir objetos? ¿Hay otras líneas que sigues con esa parte de tu práctica?

He realizado mucho performance desde que empecé a trabajar. De hecho, mis primeras obras eran pinturas que tenían un carácter performativo. Más tarde empecé a realizar acciones y, desde 1997, a organizar el Festival de Performance de Cali que desarrollamos con Helena Producciones. El performance es una práctica muy problemática, por eso busco explorar diversas manifestaciones de la performatividad, como las acciones o presentaciones de otro tipo: más cercanas a lo cotidiano o, de cierta manera, mucho más “normales” que esa alteridad que implica el performance. Ahora me acerco más a formatos relacionados con la radio o las audiciones de los bares en Cali. Durante un tiempo hice performances muy intensos. Después los dejé de lado y sólo tuve presentaciones en relación a la música, los conciertos y las comunidades. Recientemente, he vuelto a realizar acciones usando los vinilos y cantando un poco.

Otro aspecto que me atrae del performance es su relación con la documentación. Hice muchos performances que registré a través de pinturas, un medio que no se considera tan preciso u objetivo como otros. En ese sentido, la pintura es más sugestiva que la fotografía y el video.

Pensando en lo que dices sobre establecer vínculos entre comunidades, es interesante tu gesto de colocar pinturas públicas, que son los letreros alrededor del parque.

Sí, hay dos tipos de vínculo posibles. Por un lado, habrá quien establezca una relación con lo que está en el museo y pueda entender que esos diseños surgen de las carátulas de las FARC. Eso es algo que sabrá quien venga a la exposición. También está la gente que se va a encontrar con los letreros sin conocer el contexto. La imagen del cactus y la calavera, así como ese otro paisaje alpino, son singulares. El desierto es, desde mi punto de vista, un escenario muy mexicano debido a la cantidad de desiertos que tienen ustedes. También tiene mucho que ver con las conexiones que existen entre Colombia y México en relación al narco, la violencia y otras historias comunes.

Por otra parte, el Bosque de Chapultepec me gusta y lo he recorrido varias veces. Pienso en la calavera, es la más clara en ese sentido: podría parecer contradictoria porque el paisaje ahí no es así. Algunas personas verán solamente el cactus y empezarán a hacer ciertas conexiones. Posiblemente le darán un sentido, y harán una deconstrucción interesante de la narrativa.

En obras anteriores usas y, precisamente, deconstruyes ciertas estrategias visuales de la publicidad. ¿Piensas estas pinturas públicas en términos similares?

Todo el asunto de las marcas y de las imágenes publicitarias está muy presente en mi trabajo. Mi referencia es la preocupación que tenía el arte de apropiación de los años setenta: ¿de quién son las imágenes públicas?, ¿quién las produce o quién las consume? Son preguntas recurrentes en mi obra. Desde cierto punto de vista, *Quimera* es una especie de exhibición sobre el diseño gráfico de diversas épocas en Colombia, donde, además de presentarlas, tengo un interés constante por producir y copiar imágenes similares, exhibirlas y, a veces, crear otras que tengan las mismas formas y otros contenidos.

—

Wilson Díaz (Pitalito, Colombia, 1963) inició su carrera como pintor autodidacta. Su obra se ha expuesto en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (1998); el Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali (1998); San Francisco Museum of Modern Art (2012); la Bienal de Venecia (2003); la Bienal de Liverpool (2004); la Bienal de La Habana (2009); y la Bienal de Mercosur (2011). Es miembro fundador de Helena Producciones, un colectivo de artistas que realiza el Festival de Performance de Cali.