

Breve historia de *Sementerio* en su traslado al crematorio.

(Nota sobre una emblemática propuesta de Wilson Díaz).

Categoría 2 - Texto breve

Seudónimo: Bukkake

A Sementerio,
en espera de su resurrección.
(n.1995 / +1999)

Desde las primeras pinturas figurativas, auto-portantes, caladas y enrollables, que realiza con pigmento acrílico o vinílico sobre cordobán en la segunda mitad de los años ochenta (en las que uno podía asomar la cabeza para tomarse una fotografía integrándose como personaje a la escena),¹ la obra de Wilson Díaz parece impregnada de cierta tendencia al nomadismo o impermanencia así como a la inscripción del espectador en co-autor, anunciando también su interés por un tipo específico de performance. En adelante, el artista ha producido un conjunto de acciones sin solemnidad, enfatizando, como él mismo describe, la presencia del “cuerpo no educado” o “sin ninguna preparación”²: sus acciones son contrarias a todo refinamiento o control y permanecen avocadas a un aspecto más básico del funcionamiento corporal: ya se trate de dormirse (inducido por drogas); de desplazarse; de invitar a comer, a conversar o a cantar; de gritar o defecar.

Es en 1986, en paralelo a esas pinturas sobre cordobán, que Díaz realiza algunas piezas que son el antecedente de su instalación homónima, denominada *Sementerio*, materialmente

¹ Algunas de estas pinturas serían presentadas en mercados y en parques, e incluidas en 1988 dentro de la primera muestra individual del artista en la Galería Santa Fe (ubicada entonces en El Planetario de Bogotá), titulada *Motivos para posar*, así como dentro del I Festival de la Cultura Popular realizado en la Plaza de las Nieves de Bogotá, también en 1988.

² Conversaciones con Wilson Díaz, Cali, 2013.

producida entre 1994 y 1996: si bien entonces se trata de pequeños dibujos, más bien abstractos (dos de ellos aun conservados por el artista), que mezclan tinta en color y esperma sobre papel de grabado, uno de los cuales incluso ostenta su firma a un margen. Pero será casi diez años después que el artista retoma esta idea y decide realizar una pieza ambiciosa, reuniendo en cartulinas de 18 x 18 cm. (previamente selladas con el nombre de la propuesta) un amplio número de huellas remanentes de eyaculaciones cuya impronta uno podría vincular con la gestualidad en *dripping* que caracteriza cierto estilo de expresionismo abstracto. El título escogido aproxima la sustancia material que hace registro orgánico del propio cuerpo (semen), con los espacios diseñados para el acopio de cadáveres, incluyendo el ritual religioso que los acompaña. De este modo, *Sementerio* reúne un signo medular de producción de la existencia sexuada con un énfasis en la noción de muerte, ya se trate de *la petite mort* aludida por el desvanecimiento post-orgásmico de uno mismo o la ruma de máculas de otros sujetos: del archivo genético de vidas pasadas o el terreno probable de vidas posibles (aquí, de modo semejante a como lo señala Julio Cortázar en un conocido relato hablando de la fotografía³: las imágenes producidas son en cierto modo una suerte de crimen, ya que al fijarse en una superficie bidimensional, interrumpen o sedimentan visualmente —empezando en ambos casos con un intempestivo disparo— lo que sabemos pertenece irremediabilmente al flujo y movimiento propios de la vida).

En *Sementerio* la masturbación y el onanismo —regulados, cuando no proscritos por las economías reproductivas de sociedades conservadoras— pasan de ser un acto semi-privado (que da origen al proyecto del artista) a convertirse en un producto complejo de

³ Julio Cortázar, “Las babas del diablo”. En: *Las armas secretas*. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 123-139.

agenciamientos colectivos: en los distintos emplazamientos de la instalación, su extensión va aumentando exponencialmente por las solidarias contribuciones sobre las cartulinas repartidas por el artista (se calcula que en su mayor montaje tendría más de setecientas piezas).⁴ Lejos de ser una propuesta de autocomplacencia narcisista (que uno podía vincular a una acción realizada por el propio artista en 1994, titulada *Sobre la superficie*, presentada dentro de la IV Bienal de Arte en el Museo de Arte Moderno de Bogotá),⁵ en esta propuesta se incorpora la presencia efectiva de personas que se des-enmarcan de la categoría de meros observadores, convirtiendo la obra en un complejo y distendido registro de eyaculación multitudinaria.

Pero a esto se suma el hecho de que la propuesta tenía la pulsión de aquella muerte que se pliega al goce desde un inicio: aun cuando no fue estrictamente asumido en todos los casos, cada una de las cartulinas debía registrar la fecha, día, mes y año de las prestaciones, por lo que se propone que estas “panoplias espermáticas” individuales, en conjunto “actuaba a manera de calendario”, en palabras de Pere Salabert.⁶ Con todas esas inscripciones, su despliegue en el muro, en filas y columnas, como las fechas de nacimiento y defunción que se registran en las tumbas, parece también hablar de esta clásica arquitectura funeraria rígidamente reticulada (semejante a la de algunos proyectos urbanos de multifamiliares)

⁴ La instalación, en sus diversas fases de acopio, sería expuesta en el Museo Rayo en 1995 (Roldanillo, Valle del Cauca); en el Museo La Tertulia de Cali y el XXXVI Salón Nacional de Artistas (realizado en Corferias, Bogotá) en 1996; y en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo – ARCO en Madrid, España, en 1997; y (en una versión post-mortem) dentro de la exposición colectiva *Cuerpo en disolvencia. Flujos, secreciones, residuos*, realizada en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño en Bogotá en 2013.

⁵ En esta acción, Díaz se presenta desnudo sujetando una silueta reflectante (calada en acero inoxidable a partir de su propio cuerpo) que al sostener delante de sí, le devuelve su propia imagen. A ella permanece unido genítalmente por una suerte de extensión o prótesis fálica, que simula una suerte de cordón umbilical mientras se desplaza por los espacios del Museo, cuyo evento alojaba una sección con obra del artista.

⁶ Pere Salabert. *Pintura anémica, cuerpo suculento*. Barcelona, Laertes, 2003, pp. 311-312.

que coloquialmente se denominan “nichos”, pero cuyo término en uso también aquí parece tener una macabra para-fonía con el nombre del país (y, particularmente, con un sesgo de fatalidad con el cual diversos grupos armados lo han estigmatizado dentro de su historia reciente): Colombia como columbario.⁷

Así, “la soledad y la devastación” a las que Gustavo Zalamea alude al comentar sobre la pieza,⁸ que podría aludir a la crisis afectiva de una ruptura emocional, que motiva la realización de todo el proyecto y en cierto modo determina su desenlace: el artista decide destruir los elementos de esta obra, que se habían convertido no solo en algo difícil de preservar sino que habían adquirido a la vez un carácter ominoso e incómodo. En 1999, dentro del campus de la Universidad del Valle en Cali y con la sola compañía de una persona que realiza el registro de esta acción, Díaz incinera las piezas que conforman la instalación, como trasladando el *Sementerio* a un crematorio. No obstante, algunas pocas cartulinas serían en los años sucesivos encontradas (ya completamente secas) en lugares insospechados, conservándose hasta la actualidad.

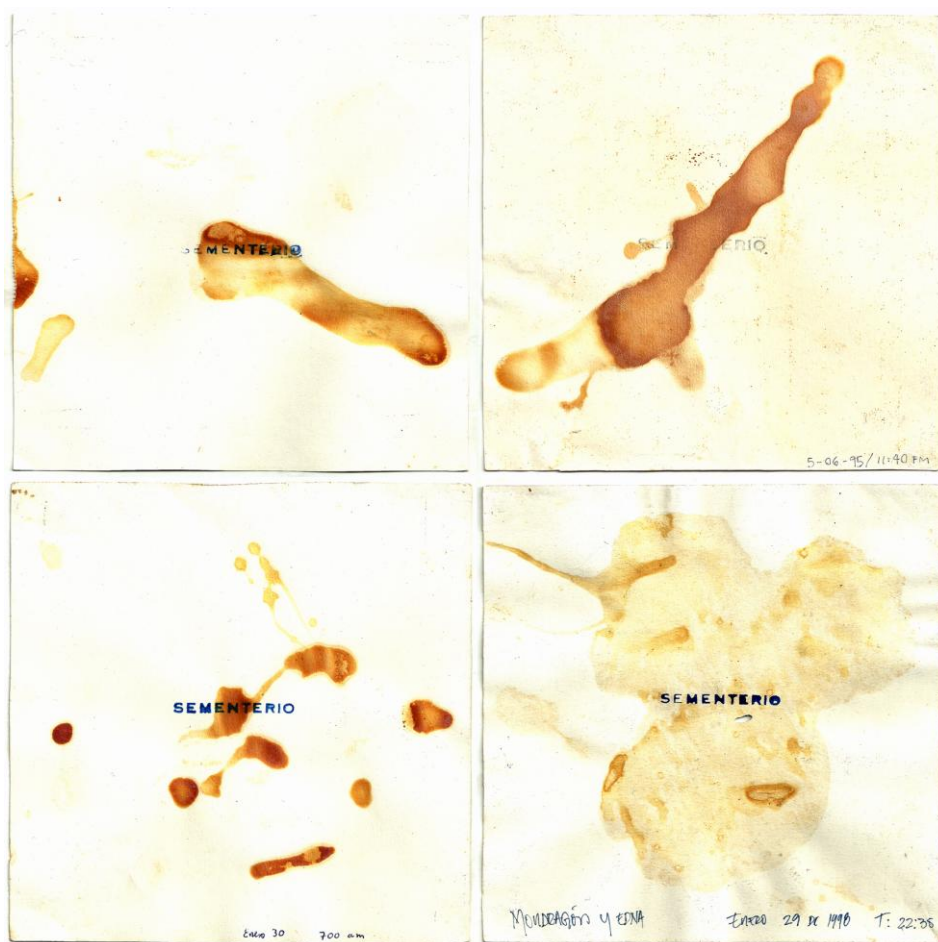
No se pretende afirmar aquí, como ciertos discursos clericales, que la masturbación es un asesinato, o al menos, no lo es más que una mera fotografía. Como esos cuerpos exhumados que logran contravenir los actos pretendidos de incineración de todos los restos humanos victimados en una masacre, la pieza parece atravesar, a su manera y con un

⁷ Poco tiempo después de redactar esta parte descubro que, en efecto, ambas palabras proceden de una misma etimología, la arquitectura funeraria y el nombre del país: los *columbarios* tienen la procedencia de su nombre de la antigua Roma por la semejanza con los palomares, mientras *Colombia* procede del descubridor de América (cuyo apellido en latín es *Columbus*, que significa ‘paloma’). Sobre los abandonados columbarios del Cementerio Central de Bogotá la artista Beatriz González realizó su obra *Auras anónimas* en 2009, en memoria de las víctimas de la violencia.

⁸ Gustavo Zalamea “Piezas para ensamblar el 36° Salón Nacional de Artistas”. En: *36° Salón Nacional de Artistas*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura - Colcultura, 1996, pp. XVI-XXII.

registro muy personal, la historia del conflicto armado interno crudamente vigente en aquella década; demostrando que, si ya construir algo para toda la vida es muy difícil, una tarea acaso más pretenciosa podría ser pretender construir algo para toda la muerte.

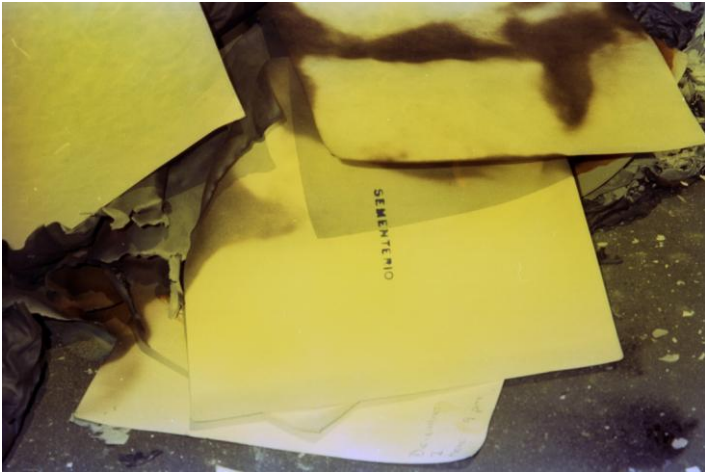
Imágenes:



[Imagen 1] Muestras individuales de *Sementerio*. Semen sobre cartulina, 18 x 18 cm. c/u. Fotografía: Archivo equipo TransHisTor(ia).



[Imagen 2] Registro de la instalación de *Sementerio*; XXXVI Salón Nacional de Artistas, Corferias, Bogotá, 1996. Fotografía: Anónimo.





[Imagen 3] [Imagen 4]
[Imagen 5] [Imagen 6]

(Página anterior)

[Imagen 7]

Registros de la destrucción de la instalación, Universidad del Valle, Cali, 1999.
Fotografías: Carmen Espinoza.