



Revista Historia Y MEMORIA

ISSN: 2027-5137

historiaymemoria@uptc.edu.co

Universidad Pedagógica y Tecnológica de
Colombia
Colombia

Lucero, María Elena

Transacciones visuales y reinscripciones de la identidad en Nadín Ospina y Calimocho Styles.

Revista Historia Y MEMORIA, núm. 7, 2013, pp. 19-48

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=325129208002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Transacciones visuales y reinscripciones de la identidad en Nadín Ospina y Calimocho Styles.

María Elena Lucero¹

Universidad Nacional de Rosario-Argentina

Recepción: 05/08/2013

Evaluación: 15/08/2013

Aceptación: 15/10/2013

Artículo de Investigación Científica.

Resumen

Reflexionar sobre las identidades en América Latina en el espacio de las artes visuales conlleva a una revisión analítica no sólo acerca de las alternancias con el pasado cultural, sino también del modo en que la transnacionalidad afectó las prácticas contemporáneas, especialmente a través de prolongadas etapas de exilios, diásporas, migraciones y desplazamientos. Un posible ejercicio conceptual se orientaría hacia la ironía o la parodia. En este aspecto, el artista colombiano Nadín Ospina sintetiza posibles permutas entre las producciones simbólicas de la etapa prehispánica, las actuales mercancías fetichizadas y ciertos imaginarios ligados a la esfera mediática. Proyectados desde el

¹ Doctora en Humanidades y Artes-Mención Bellas Artes, Universidad Nacional de Rosario. Docente investigadora y Directora del Centro de Investigaciones y Estudios en Teoría Poscolonial, Universidad Nacional de Rosario. Delegada argentina de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos. elenaluce@hotmail.com.

sarcasmo, Ospina materializa estos objetos-fetiché que aluden al mote exótico otorgado por Europa a la visualidad americana y ajusta la diferencia cultural al extremo de tornarla potencial y fluctuante. Por otro lado, *Calimochos Styles* -el dúo conformado por los mexicanos Rubén Ortiz Torres y Eduardo Abaroa- examina el tópico de las identidades inestables y cambiantes que proceden del tránsito fronterizo continuo entre Estados Unidos y México, indagando en las estrategias ambivalentes de generar productos culturales y proponiendo ficciones contemporáneas a partir de referentes icónicos de consumo masivo. En ambos casos se generan resoluciones visuales híbridas que emplazan numerosos interrogantes y discusiones sobre la interculturalidad y su incidencia en Latinoamérica.

Palabras clave: Transacciones visuales, identidad, poscolonialidad, arte latinoamericano, frontera, interculturalidad.

Visual transactions and reinscriptions of identity in Nadín Ospina and Calimochos Styles

Abstract

Reflecting on identities in Latin America in the space of visual arts leads to an analytical revision not only of alternative versions of the cultural past, but also of the way in which transnationality has affected contemporary practices, especially through extended periods of exile, diaspora, migrations and displacements. One possible conceptual weapon would be the use of irony or parody. In this aspect, the Colombian artist Nadín Ospina synthesizes possible exchanges between

symbolic productions of the Pre-Hispanic period, current fetishized merchandise, and certain imaginaries linked to the media. Projected from the place of sarcasm, Ospina materializes these fetish objects that allude to the exotic nickname given by Europe to American visuality and resets cultural difference to the extreme of potentializing it and putting it in flux. On the other hand, *Calimocho Styles*, the duo between the Mexican artists Ruben Ortiz Torres and Eduardo Abaroa examines unstable and changing cultural identities that emerge from the continuous border crossing between Mexico and United States, inquiring into ambivalent strategies of generating cultural products and proposing contemporary fictions from iconic referents of mass consumption. In both cases, hybrid visual proposals are generated, which create a space for numerous inquiries and discussions on interculturality and its incidence in Latin America.

Key words: visual transactions, identity, postcoloniality, Latin American art, frontier, interculturality.

Transactions visuelles et réinscriptions de l'identité chez Nadín Ospina et Calimocho Styles

Résumé

En Amérique latine, réfléchir aux identités dans le domaine des arts visuels conduit à un réexamen analytique aussi bien des alternances avec le passé culturel que de la manière dont la transnationalité a affecté les pratiques contemporaines, spécialement à travers de longues étapes d'exils, diasporas, migrations et déplacements. Un éventuel exercice conceptuel s'orienterait vers l'ironie ou la parodie. Dans cette voie, l'artiste colombien Nadín

Ospina synthétise les échanges entre les productions symboliques de l'époque préhispanique, les marchandises fétichisées d'aujourd'hui et certaines imaginaires liées à la sphère médiatique. Ospina, avec sarcasme, produit ces objets-fétiches qui nous parlent du sobriquet exotique donné par l'Europe à la manière de voir américaine, et manie la différence culturelle à l'extrémité de la rendre potentielle et fluctuante. D'un autre côté, *Calimochos Styles*—le duo conformé par les Mexicains Rubén Ortiz Torres et Eduardo Abaroa— examine le topique des identités instables et changeantes qui procèdent du passage frontalier continu entre les États-Unis et le Mexique, et enquête sur les stratégies ambiguës d'engendrement des produits culturels, en proposant une fiction contemporaine à partir de certaines icônes de la consommation massive. Dans les deux cas sont façonnées des résolutions visuelles hybrides qui posent de nombreuses questions sur l'interculturalité et son impact en Amérique latine.

Mots clés: Transactions visuelles, identité, postcolonialité, art latino-américain, frontière, interculturalité.

1. Sobre *pos-identidades*

Este ensayo procura una lectura contextualizadora sobre obras contemporáneas que no sólo ponen en discusión el tópico de las identidades en la coyuntura global, sino que aportan elementos que nos acercan a una perspectiva crítica en el marco de planteamientos disruptivos y movilizadores. Para llevar cabo dicho análisis consideraremos algunas reflexiones sobre la identidad devenidas del enfoque poscolonial y sobre la interculturalidad, conceptos que se integrarán a producciones visuales de finales del siglo XX e inicios

del XXI. Pese a que en la última década de la centuria anterior la preocupación rigurosa por lo identitario en la cultura latinoamericana parece haber menguado², aún perduran algunas experiencias artísticas que siguen impulsando ciertos dilemas sobre la identidad, provocando desplazamientos y reconversiones donde la imagen muta y se transforma. Algunas de estas transacciones visuales encuentran anclajes posibles o bien en un pasado indígena previo a la etapa colonizadora, como en el colombiano Nadín Ospina, o en un presente febril que trafica símbolos de diversa y dudosa procedencia, como ocurre con el binomio *Calimocho Styles* conformado por los artistas mexicanos Rubén Ortiz Torres y Eduardo Abaroa.

Un modo alternativo de focalizar enunciados visuales que sugieren preguntas sobre la identidad (o *pos-identidades*, considerando la trama contemporánea) podría registrarse en conceptualizaciones cercanas a la vertiente poscolonial, una perspectiva epistémica que confronta los restos del pensamiento occidental eurocentrado y hegemónico, aunque dentro de un ámbito cultural compartido. Los aportes del enfoque poscolonial contribuyeron en gran medida al cambio de perspectivas

² En este aspecto es crucial la lectura que hace Gerardo Mosquera al considerar un giro significativo en el arte latinoamericano contemporáneo, al cual todavía se le pide su pasaporte de origen. Este pasaje va desde el tener que mostrar el *locus* específico de la obra (el “en”) hacia una producción “desde” el contexto, observación que el curador resume en la expresión “Adiós Identidad”. Dicha circunstancia ha generado numerosas preguntas sobre la pertinencia o no de focalizar los discursos estéticos sobre el arte latinoamericano en relación a sus especificidades geográficas, simbólicas, conceptuales. En Gerardo Mosquera (comp.), *Adiós Identidad. Arte desde América Latina. Foros Latinoamericanos I y II*. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz (Madrid: Editorial Lápiz, 1999); Gerardo Mosquera, “Notas sobre globalización, arte y diferencia cultural”, en AAVV, *Zonas Silenciosas. Sobre globalización e interacción cultural* (Amsterdam: Editor Rijksakademie van beeldende Kunsten, Amsterdam. Rain Artist’ Initiatives Network, 2001), 39-49.

teóricas respecto a las dimensiones culturales. Homi Bhabha subraya que la crítica poscolonial ha desentrañado el accionar dispar o arbitrario que interviene en ciertas zonas de la cultura y que convergen en los roces o pujas por la potestad política y social.³ En general, los móviles que alimentan estas reflexiones provienen de fuentes escritas u orales que discutieron e impugnaron el relato colonial en historias surgidas en comunidades minoritarias o en los mismos gestos de resistencia étnica que caracterizan a los éxodos y las diásporas. A partir de un *corpus* teórico emergente, la cultura connota dos aspectos: es transnacional y es traduccional. Respecto al primer aspecto, la poscolonialidad se moviliza a partir de instancias de desterritorialización, lo que conduce a una condición fronteriza en el campo discursivo, es decir, al desplazamiento de los límites y por consiguiente a los intersticios. Y en relación al segundo, el sentido poscolonial y sus narrativas profundizaron interrogantes sobre las maneras en que la cultura significa. Eludiendo los dualismos, la crítica poscolonial rescata dimensiones como el mimetismo, la hibridez, el entremedio, las mixturas, suministrando de este modo la estrategia subversiva de lo subalterno.⁴

³ Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2007).

⁴ Recordemos que Antonio Gramsci mencionó el vocablo 'subalterno' para descifrar los procesos de subjetivación desde la subordinación considerando la influencia del capitalismo dominante. En sus *Cuadernos de la Cárcel* (un trabajo complejo que demandó varios años) Gramsci destacó los mecanismos de la insubordinación obrera posicionando al subalterno en correlación con las posturas autonomistas revolucionarias. La perspectiva de la subalternidad disparó el análisis de los procesos de politización en las acciones colectivas de los subalternos. Décadas más tarde y en el interior de los *Subaltern Studies*, su fundador Ranahit Guha (quien admitió la deuda con Gramsci) postuló la investigación de la violencia epistémica como producto de la inscripción disciplinar, social y epistémica del imperialismo, lo que llevaría a preguntarse con qué voz y qué conciencia pueden hablar los subalternos. En Massimo Modonesi, *Subalternidad, antagonismo, autonomía. Marxismo y subjetivación política* (Buenos Aires: CLACSO, 2010). Mencionamos aquí a lo subalterno como el conjunto de aquellos enunciados que en general son excluidos del *mainstream* en el campo cultural.

Stuart Hall asevera que las identidades se van organizando en contextos históricos específicos, dentro del discurso y a través de la diferencia, no al margen.⁵ La significación “positiva” (y por ende, su identidad) se efectúa en relación a un otro, a algo-alguien que no se es, a la falta. Es decir que toda identidad incluye un margen que representa aquello que la excede y que la desestabiliza (la diferencia). Para Hall, términos como “identidad” o “sujeto” no asumen significados predeterminados desde un comienzo, sino que se van construyendo. Esto no implica que la palabra “identidad” no sea válida o útil. Parte del hacer teoría implica trabajar con términos que se encuentran “bajo tachaduras y tachaduras de tachaduras” en tanto las herramientas conceptuales utilizadas necesitan ser revisadas o redefinidas en el tiempo. Por lo tanto, la identidad requiere continuamente otras enunciaciones e interpretaciones.⁶

En el terreno literario, una de las posibilidades de analizar las identidades en América Latina radica en discutir cuáles han sido las ficciones fundacionales que acompañaron al surgimiento de las naciones como espacios sociales. Doris Sommer señala que los escritores han forjado concepciones y pensamientos que respondieron a muy diversos ideales sociales y estrategias políticas: “El romance y la construcción de la nación se presentan unidos de manera fructífera en América Latina (...) Es como si América y la novela hubiesen estado destinadas a nacer

⁵ Stuart Hall, “1. Introducción: ¿Quién necesita identidad?”, en Stuart Hall y Paul du Gay (comp) *Cuestiones de identidad cultural* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2003), 13-39.

⁶ Stuart Hall y Miguel Mellino, *La cultura y el poder. Conversaciones sobre los cultural studies* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2011).

juntas”.⁷ Según lo señala la propia Sommer, el mestizaje se tradujo en la mezcla de ‘razas’ fomentada y auspiciada por los positivistas de fines del siglo XIX. Esto condujo a que la unidad sea concebida no como un término político o económico sino biológico. Desde los múltiples encuentros amorosos entre jóvenes de diferentes clases sociales y etnias, blancos, indígenas o esclavos negros, las ficciones fundacionales intentaron (con instrumentos literarios) subsanar las brechas políticas e históricas subrayando el amor utópico, la comunión afectiva y el romance como aspectos inaugurales de toda nación en progreso. En ese aspecto los romances fundacionales estimularon la creación de un imaginario familiar (y jerárquico) que se extendió al plano de la política nacional latinoamericana. De acuerdo a Bhabha, la idea de nación posee en sí una indeterminación conceptual que lleva a considerarla como narración, un espacio donde los significados serían fragmentarios, parciales, donde la autoridad cultural podría tornarse ambivalente o donde las fronteras se constituyen en zonas de negociación de los significados culturales y políticos. Así, nación e identidad pueden ser leídas con mayor eficacia a partir de las nociones de narración o de prácticas discursivas. Pensar la nación como narración implica instituir las fronteras culturales de la nación “para que éstas puedan ser reconocidas como umbrales de contención del significado que, en el proceso de producción cultural, deben ser travesados, borrados y traducidos”.⁸

⁷ Doris Sommer, “Un romance irresistible. Las ficciones fundacionales de América Latina”, en Homi Bhabha (compilador) *Nación y Narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2010), 121.

⁸ Homi Bhabha, “Introducción: Narrar la Nación”, en Homi Bhabha (compilador) *Nación y Narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2010), 11-19.

2. Intercambios visuales

En América Latina la condición de transnacionalidad se expandió en el marco de migraciones y exilios, traslados y corrimientos, auspiciando intercambios en nuevas geografías. Los contactos culturales provocaron canjes o reciprocidades, a veces paulatinas, a veces violentas. Colisiones en el terreno visual fueron suscitando constructos híbridos e identidades impulsadas por permutas simbólicas. La producción de Nadín Ospina (Colombia, 1960) se ubica justamente en una zona limítrofe entre dos tramos temporales bien distantes: la vida nativa antes de la conquista europea y una cotidianeidad próxima a nosotros, sesgada por un capitalismo vertiginoso que afecta preferencias, gustos, intereses, atracciones y percepción.⁹ Los elementos divergentes confluyen en algunas de sus obras a modo de pequeñas cerámicas que ostentan formatos prehispánicos pero con referentes icónicos del siglo XX, los cuales han sido sometidos a un proceso técnico que lo semeja con producciones simbólicas arcaicas.

⁹ La obra de Ospina ha sido a menudo analizada bajo términos como *centro-periferia* (por ejemplo, en algunas interpretaciones que aparecen en los trabajos de Carolina Ponce de León o Eduardo Pérez Soler) o *refiguraciones* (como en el catálogo de Álvaro Medina). Precisamente en este artículo propongo abordar su producción desde una plataforma conceptual direccionada hacia los aportes de la poscolonialidad en diálogo con los dilemas sobre las construcciones identitarias en el arte contemporáneo de América Latina.



Imagen 1. Nadín Ospina
Vasija ritual, 1997

Fuente:

Zaya, Octavio (comisario). *Transatlántico. Diseminación, Cruce y Desterritorialización*. Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998, 190.

Haciendo un recorte temporal, la mayoría de estos objetos se inician en la década de los noventa del siglo pasado. Nadín contrata a artesanos especializados del sitio de San Agustín, Colombia, encargándoles la realización de piezas en barro cocido. Desde esa plataforma encontramos una intensa relación con la arqueología, una disciplina que según el propio artista ha estado presente desde los inicios de su práctica artística. El pasado precolombino funda un eje principal en la constitución de lo identitario, una aspecto que

se complejiza y recrea de manera incesante, y que se torna evidente en las tallas en piedra o cerámica.¹⁰ Las materialidades elegidas por el artista extienden una tradición artesanal de siglos, pero en esta ocasión se modifican las configuraciones dando lugar en un principio a Barth Simpson (y familia), y posteriormente al Pato Donald, Daisy, Mickey Mouse (tal como en la Imagen 1, *Vasija ritual*), Minnie, Goofy y otros más.¹¹ La colisión que suscitan estas figuras despierta diferentes inquietudes, particularmente por el esmero con que están realizados los objetos: ¿pertenecen a la contemporaneidad o son extraños hallazgos arqueológicos no descubiertos, tal como se los ha mostrado, interviniendo las vitrinas de algún museo etnográfico de Europa? Y estas operatorias estéticas, ¿definen las dimensiones iconográficas de Latinoamérica como encuentros visuales abruptos o son negociaciones culturales? O bien, ¿subsiste en nuestra cultura visual una suerte de imaginario ancestral que convive con la globalidad y que nos interpela sobre las formas de colonialismo?

¹⁰ Un episodio curioso (y pintoresco) relatado por Ospina remite a una de las modalidades de lectura de sus obras. En el aeropuerto de Costa Rica se produjo un conflicto circunstancial cuando, ante una de sus famosas piezas de cerámica, el agente de aduana reclamó que esa era la manera de traficar piezas arqueológicas, agregándole cabezas de Mickey Mouse. En Hans Michael Herzog, “El pasado precolombino es inasible. Fragmento de una extensa entrevista”, en *MUNDO, Nadín Ospina, Elogio a la ironía*. 18, Junio 2005 (Bogotá: Proyecto Artística Mundo, 2005), 17-18.

¹¹ La prole Disneylandia, además de ser representativa del entretenimiento estadounidense, da a ver, en general, un mundo interno de poca conflictividad: “...la fantasía le sirve a Disney para transferir todas las dificultades del mundo contemporáneo bajo la forma de la aventura. Pero al mismo tiempo que muestra estos padeceres inocentemente, los neutraliza asegurando que todo existe para el bien, para el premio, para mejorar la condición humana y llegar hasta el paraíso del ocio y el reposo”. En Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2002), 122.

En 1996 el artista ganó una beca Guggenheim con un proyecto denominado *Viaje al fondo de la tierra* (Imagen 2), con el cual emulaba los recorridos efectuados por los europeos en los siglos XVIII, XIX y XX. En esta ocasión, el artista ficciona un itinerario por diversos lugares de interés arqueológico como Colombia, Ecuador, Perú o México. El proyecto incluía la elaboración de pequeñas figurillas confeccionadas a partir de las originarias y luego expuestas respetando el tipo de montaje peculiar propio de las muestras de Arqueología. “Como proyecto, *Viaje al fondo de la tierra* iba a satisfacer ampliamente la preocupación de ir hasta el final en la precolombización de íconos contemporáneos”.¹² Esta manipulación estética plantea una serie de cuestionamientos neurálgicos en la relación América/Europa. En principio, el artista invierte la mirada exótica aplicada usualmente desde el occidente europeo hacia las periferias, ya que en este caso se produce una fuerte contaminación visual del imaginario estadounidense. Y además bloquea la posibilidad de mantener una identidad esencialista en tanto presenta un conjunto de producciones artesanales que se transfiguraban en artefactos desconcertantes, corriéndonos de los estándares canónicos consagrados. En rigor de verdad, Ospina apela a una táctica poscolonial al proyectar nuevos acercamientos estéticos y conceptuales divisados en mestizajes¹³ visuales, problematizando la idea de una identidad latinoamericana o popularizando objetos vinculados al acervo estrictamente arqueológico.

¹² Álvaro Medina, *Nadín Ospina. Refiguraciones* (Santafé de Bogotá, Colombia: Pretextos Grupo Editorial, 2000), 73.

¹³ Doris Sommer refiere a la traducción de *mestizaje* al inglés como *miscegenation*, miscigenación, una palabra aplicada con un tinte peyorativo y descalificador. Es destacable que en la obra de Ospina esta cuasi-*miscigenación* artificial adquiere un tono positivo y provocador.



Imagen 2. Nadín Ospina
Viaje al fondo de la tierra, 1999

Fuente: Nadín Ospina, "MUNDO", *Elogio a la ironía*, 18, Junio 2005.
Bogotá: Proyecto Artística Mundo, 2005, 60.

Hacia 1997, realiza una serie de dibujos basados en los gráficos que el cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala incluyó en su conocido texto *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, escrito entre 1610 y 1615. Con un trasfondo idéntico, Nadín consumaría una operatoria transgresora al trocar el rostro del Inca Atahualpa por el ratón Mickey, suscitando cierta perturbación frente a un acto inesperado. En el original se observan Almagro, Pizarro, Fray Vicente Valverde arrodillados ante el Inca Atahualpa, en el *usnu* o plataforma de la plaza pública. Fue éste un momento crucial en la historia de la conquista del Perú, ya que determinaría el encuentro entre dos mundos polares. Mediante la traducción del indio Felipe Guanica Bilca, Pizarro le transmitió a Atahualpa que venía desde muy lejos, en nombre de un gran señor. El Inca respondió que él mismo también era un gran señor en su reino, y que no necesitaba hacer amistad con los recién llegados. Fray Vicente le mostraría la cruz a Atahualpa, pidiéndole que creyese en el Evangelio de

Dios, dado que todo lo demás era una burla, pero de modo categórico nuestro Inca afirmó que solo creía en la deidad del Sol.¹⁴



Imagen 3. Nadín Ospina
La nueva historia, 1997

Fuente: Álvaro Medina, *Nadín Ospina. Refiguraciones*. (Santafé de Bogotá, Colombia: Pretextos Grupo Editorial, 2000), 76.

De este modo queda en evidencia la colisión ideológica producida entre un conquistador deseoso de

¹⁴ El episodio continuó. Atahualpa le preguntó al Fray: quién le había aseverado semejante cosa (esto es, aceptar el Evangelio excluyendo a otras deidades), y el religioso contestó “El mismo Evangelio”. Atahualpa tomó el libro y empezó a hojearlo, exclamando que en realidad, el Evangelio no le estaba diciendo nada. Este gesto fue no sólo sinónimo de infidelidad o herejía para el europeo, sino una excusa que justificaría el comienzo de un proceso cruento, de la acción violenta sobre los nativos. El mismo Guamán Poma describió que, acto seguido, los españoles mostraron sus arcabuces e iniciaron una matanza colectiva.

poder y el indígena americano que defendía su propia cosmogonía, y se ratifica un *vis-à-vis* áspero de saberes disidentes. La versión que propone Ospina reconfigura la historia a partir de la permuta de protagonistas (Imagen 3). En el trono principal se halla ahora Mickey: ¿Qué sucedería si Pizarro se hubiese enfrentado a otro señor, a un hijo pródigo de Disney? Aquí la adulteración cobra un significado inédito, ya que el ícono *mass-mediático* es referido como una nueva divinidad, acaso un fetiche nacido en 1928 en la animada modernidad de Disney.¹⁵

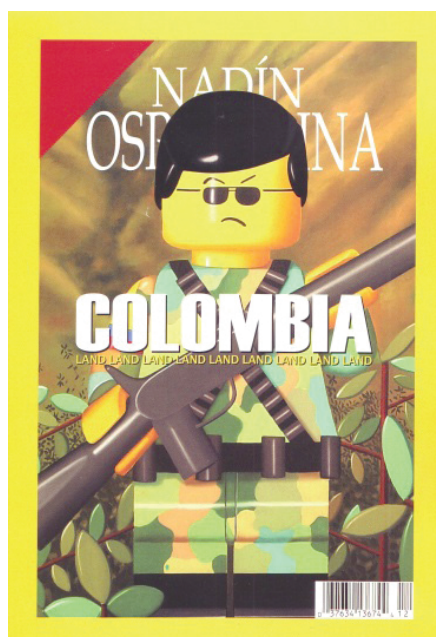


Imagen. 4. Nadín Ospina
Colombia Land, 2004

Fuente: *MUNDO*, Nadín Ospina, *Elogio a la ironía*. Revista 18, Junio 2005. Bogotá: Proyecto Artística Mundo, 2005, 93.

¹⁵ En otro de sus dibujos, Ospina tomaría como referente al gráfico sobre los *Mojonadores* de Guamán Poma, Caucho Inca y Cona Raqui Inca. Se llamaban mojonadores a quienes construían muros fronterizos con mojones y zanjas. En este caso, el artista colombiano reemplazó la torre central (flanqueada por dos palabras idénticas, "INCA") por una vasija vertedora con el rostro de Mickey.

En 2004 Nadín exhibe *Colombia Land*. Este conjunto tiene como referencia directa al juego de la marca Lego denominado *Lego adventure*, en el cual desfilan varios personajes que presentan una sorprendente coincidencia con los estereotipos instalados acerca de los pobladores latinoamericanos, esto es, el sicario, el nativo indio o el guerrillero portando armas que arremetía en ámbitos salvajes e inhóspitos propios de la selva.¹⁶ Empleando soportes materiales similares a los que utilizaba la conocida firma de Dinamarca, el artista inventa nuevos protagonistas pero centrándose en el espacio colombiano. Podemos entrever aquí dos mecanismos conceptuales. Por un lado, la reconversión que efectúa respecto a una de las portadas de la revista *National Geographic* del mismo año (en la que se muestra a una mujer con una ametralladora y cananas, cuya imagen aparece atravesada con la leyenda “Cocaína. Un fotógrafo en la tierra del polvo blanco”) transformándola en una estampa retocada con un muñeco armado un tanto malhumorado, junto al título *Colombia Land* (Imagen 4). Por otro, la réplica a una categorización impuesta durante siglos por la cual América Latina sería un sitio distante, conformado por países no desarrollados que están atravesados por la violencia, la corrupción, la desocupación y la indigencia. Probablemente, la figura del muchachito rubio con ojos atónitos encadenado en la selva, y la del matón a sueldo con sombrero gris y apuntalando con su pistola al espectador (Imagen 5), sean las manifestaciones más controvertidas que sintetizan la propuesta corrosiva de Nadín frente a la canonización de la que fue (y es) objeto nuestro continente.

¹⁶ María Elvira Ardila, “¡Juega bien!”, en *MUNDO, Nadín Ospina, Elogio a la ironía*. Revista 18, Junio 2005 (Bogotá: Proyecto Artística Mundo, 2005), 85.



Imagen 5. Nadín Ospina
Colombia Land, 2004

Fuente: *MUNDO*, Nadín Ospina, *Elogio a la ironía*. Revista 18, Junio 2005. Bogotá: Proyecto Artística Mundo, 2005, 81.

3. Transfronterizos

La revisión de ciertas categorías utilizadas en el campo visual ha sido planteada por autores como Héctor Olea, Mari Carmen Ramírez y Tomás Ybarra Frausto, quienes se proponen examinar “qué es latinoamericano” o “latino”, considerando no solo la complejidad que atraviesa nuestro espacio social sino el nexo entre América Latina y USA. Si bien la presencia estadounidense ha sido constante en lo económico o en las dinámicas artísticas latinoamericanas, desde los años sesenta del siglo XX la población latina en el norte ha crecido de tal manera que algunos investigadores se refieren a una “identidad

panlatina”.¹⁷ Los fenómenos transnacionales exceden el filo geográfico fronterizo. Absorben caracteres disímiles que se arremolinan en manifestaciones heterogéneas, peregrinas, espontáneas. El borde entre los Estados Unidos y México opera como generador de numerosos cruzamientos culturales y mestizajes. En ese sentido, la escritora chicana Gloria Anzaldúa reseña según su propia biografía la noción de “conciencia mestiza”, una expresión que se articula con la vivencia fronteriza: “A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary”.¹⁸ Como un alma que siempre vacila entre dos mundos, la conciencia mestiza, afirma Anzaldúa, aparece como resultado de la transferencia de los valores espirituales y culturales de un grupo a otro, hecho que la conforma en una individualidad conocedora de los conflictos de identidad que la atraviesan, originados a partir de las herencias coloniales. La dramática definición que Anzaldúa esgrimió sobre la frontera nos direcciona hacia una posición histórica crítica: “The U.S.-Mexican border es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds”.¹⁹ Percibimos ahí peligro, el riesgo, el desborde o la excrecencia que implican los mecanismos de emisión y circulación, un viaje constante, derrame y encuentro, flujos continuos. Así, la cuestión fronteriza se torna en el foco de las producciones visuales.

En el año 2002, los artistas Rubén Ortiz Torres (México, 1964) y Eduardo Abaroa (México, 1968) se reúnen

¹⁷ Héctor Olea, Mari Carmen Ramírez y Tomás Ybarra Frausto, *Resisting categories: Latin American and/or Latino?* The Museum of Fine Arts, Houston, International Center for the Arts of the Americas (New Haven and London: Yale University Press, 2012), 45.

¹⁸ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987), 3.

¹⁹ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera...* 3.

en la dupla *Calimocho Styles*.²⁰ Si bien cada uno proviene de una trayectoria individual, decidieron abordar este proyecto plástico juntos. Rubén Ortiz Torres exhibe a un Simpson con *sarape* mexicano en la prestigiosa *Ultra Baroque. Aspects of Post Latin American Art* en San Diego, USA. Su exploración sobre los “espacios fronterizos históricamente compartidos y disputados por México y los Estados Unidos, puede leerse como la afirmación de toda una mezcla de símbolos, historias y complejas expresiones populares (...)”²¹ y compone un eslabón sustancial que fundamenta su interés en la convivencia arriesgada de elementos aparentemente contrapuestos. El *Bart Sánchez* de 1991 (Imagen 6) parece condensar la resonancia histórica del *Paisaje zapatista* de Diego Rivera de 1915 y, en su extremo, al típico hombrecito burgués de piel amarilla. La tela de Rivera consolidó la interacción de un tema típicamente mexicano que se enlazaba con aspectos formales del cubismo, una suerte de herejía a la ortodoxia pictórica del movimiento francés que le valió la feroz detracción del poeta vanguardista Pierre Reverdy. A la traducción riveriana se adosa la aparición del conocido Barth (que muta en *Bart* sin h) derivando en la versión inédita de un incidente cubista, palpable en la mirada desencajada y exorbitada de nuestro personaje.

²⁰ El término *calimocho* (que, de acuerdo al dato que me ha proporcionado el artista Rubén Ortiz Torres, deviene de la palabra vasca *calimotxo*) hace referencia a la combinatoria de vino tinto y bebida cola.

²¹ Víctor Zamudio Taylor, “Ultrabaroque: Arte, mestizaje, globalización”, en Elizabeth Armstrong y Víctor Zamudio Taylor, *Ultrabaroque. Aspects of Post Latin American Art* (USA: Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000), 143-144.



Imagen. 6. Rubén Ortiz Torres
Bart Sánchez, 1991
Fuente: Cortesía del artista.

Por su parte, Eduardo Abaroa monta en 1993 un volumen de frágiles materiales (lonas, cordones y caños) en un contrapunto formal con el *Obelisco roto* de Barnett Newman demediados de los sesenta. El *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* de Abaroa (Imagen 7) recalca la precariedad de una construcción que podría no solo ser transportaba a cualquier sitio (algo improbable para la escultura abstracta de Newman) sino que podría rehacerse o hilvanarse si sufre una rotura circunstancial: “Abaroa produjo un mutante estético, al traducir la escultura emblemática del sublime moderno a los medios constructivos trashumantes de un mercado callejero en el tercer mundo”.²² La apariencia estética que emana del gran objeto de color rojo despierta interpretaciones

²² Olivier Debroise (editor), *La era de la discrepancia - arte y cultura visual en México 1968-1997*. Catálogo de Exhibición (México DF: MUCA, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM/ Buenos Aires: MALBA, 2007), 406.

múltiples de acuerdo al lugar en donde esté emplazado. Por ejemplo, en el contexto de los puestos de mercadeo popular, dialoga con los enormes textiles que cubren los cubículos donde los vendedores comercian sus productos, se organiza una comunicación visual entre lo real circundante y el mismo volumen plástico. Pero en el interior de una institución museística la mirada cambia completamente, ya que no solo la obra se observa prácticamente aislada de las referencias cotidianas urbanas, sino que inmediatamente aflora la comprensión de una lectura aguzada por parte de Abaroa en relación al trabajo de Newman.²³



Imagen 7. Eduardo Abaroa
Obelisco roto portátil para mercados ambulantes, 1993
Fuente: Cortesía de Kurimanzutto, México.

²³ Parte de la exégesis radica en la inteligente traslación que hace el artista de un ícono representativo de la estética modernista que circuló en la etapa de la Guerra Fría (ligada a la abstracción geometrizable) hacia un constructo que resulta precario respecto a materiales convencionales como el mármol, el metal o la madera, además de la correspondencia con cierto tipo de arquitectura barrial característica de los mercados populares mexicanos.

Más tarde ambos artistas inician un trabajo colaborativo donde reclutan íconos disímiles, una especie de tráfico de objetos e imágenes en contacto provenientes de Norteamérica, Centroamérica, Oriente, Sudamérica. Escogen muñecos o personajes banales y conocidos hasta el hartazgo. En el año 2002 plasman instalaciones combinadas que integraban video y escultura. *Cosecha transgénica*, *Bodhisattva* y *Buda esotérico en inspección secundaria* (Imagen 8), conforman una extravagante trinidad visual donde “capturaban manifestaciones de las culturas latina y norteamericana en una metamorfosis de la una a la otra en un estilo pop, creando una mezcla que es autenticidad y desplazamiento a partes iguales”.²⁴ La producción y distribución de los transgénicos despierta el fantasma de un futuro alimenticio distópico a organismos que han sido intervenidos genéticamente.²⁵ Las mazorcas de maíz²⁶ están mordisqueadas, teñidas de colores azules, rosas, verdes, amarillos, naranjas, y además de rememorar los clásicos palillos de helados, nos previenen sobre la posibilidad de experimentos químicos que pervierten el sustento natural. Son los registros muertos de pruebas, ensayos y errores que participan de los procesos globales industriales en busca de nuevos horizontes comerciales, o el resultado eufórico de un cóctel de pigmentos vertido en una cosecha artificial. *Bodhisattva* (imagen 9) es una filmación con efectos especiales donde sus intérpretes se transfiguran,

²⁴ AAVV, *Axis México - Common Objects and Cosmopolitan Actions* (California: San Diego Museum of Art, 2002), 87.

²⁵ En América Latina los países que más han invertido recursos en investigaciones sobre alimentos transgénicos son Brasil y Argentina, no ocurre así con Perú, una nación representativa respecto al maíz. Actualmente existe un debate candente sobre la producción de cultivos transgénicos, sobre todo a raíz de la importante comercialización de empresas como Monsanto o DuPont.

²⁶ *Elotes* en México.

desde Buda hasta Barth, Hulk o Tweety. Los juegos ópticos acentúan lo fugaz de cada personaje, recalcando la transitoriedad que subyace en los distintos entes bajo la globalización cultural. Uno tras otro se suceden, se clonan, se confunden en un todo espectral. Coronando, el *Buda esotérico en inspección secundaria* se instala como un entretejido visual que reúne fragmentos de partes diferentes: garras, una pelota de rugby, un rostro oriental de Buda sonriente pero hundido, una aleta, pies. El encastre enmarañado resalta la promiscuidad de cuerpos y el brillo fulgurante de un rojo vivaz que, aunque de a ratos cautiva por su cercanía al *kitsch*, también se torna virulento.



Imagen. 8. Calimocho Styles

El Bodhisattva, Buda esotérico, Cosecha transgénica, 2002

Fuente: AAVV. *Axis México - Common Objects and Cosmopolitan Actions*.
California: San Diego Museum of Art, 2002, 86.



Imagen. 9. *Calimocha Styles*
El Bodhisattva (detalle), 2002

Fuente: AAVV. *Axis México - Common Objects and Cosmopolitan Actions*.
California: San Diego Museum of Art, 2002, 88.

Nos preguntamos entonces a qué tipo de identidades podemos referirnos, si precisamente en estos casos la caracterización visual se funda en una miscelánea formal que amedrenta la posibilidad de individualizar cada ente. El resultado plástico se desliza de la posibilidad de ser encasillado o clasificado, enhebrándose con una retórica poscolonial en el plano de la imagen. Hay un ‘escurrirse de las demarcaciones’ para arribar en cuestionamientos que terminan siendo del orden ontológico: ¿qué son, qué definen y de qué nos hablan estos objetos? ¿A qué universo físico, geográfico, simbólico o étnico pertenecen?

4. Parodias y amasijos

Hemos apuntado que las ficciones fundacionales promovieron las alianzas étnicas como los puntos de

partida del espacio-nación, conciliando identidades diferenciadas. Su resultado devino en la unión, aunque en el terreno real perduró un tipo de discriminación ligada a crueles procesos de racialización.²⁷ Tras las primeras décadas en las que la vanguardia latinoamericana se preguntaba sobre la identidad, en el marco de una óptica modernista, a fines del siglo XX asistimos al surgimiento de proposiciones estéticas que interrogan lo identitario mediante expresiones significativas, propias de una cultura visual dinámica:

- a. Releyendo la historia desde sentidos erráticos y contraponiendo otros relatos alternativos.
- b. Impulsando visiones poscoloniales que reajustan significados históricamente variables.
- c. Exaltando interrogantes a partir de ficciones visuales.
- d. Des-romantizando o fragmentando la idea de una identidad esencialista, totalizadora y homogeneizante.
- e. Apelando a la ironía como recurso posible.
- f. Asumiendo la hibridez estética como sinónimo de divergencia.

²⁷ En el marco de la condición colonial, la racialización ha definido las trazas de los cuerpos, determinando a los individuos mediante discursos apoyados en los sistemas raciales. Así, el origen de la imaginación racial descansa en “ciertos indicadores corporalizados, en tanto expresión de una naturaleza humana de grupos diferenciados, implican unas necesarias correspondencias con unas habilidades intelectuales, cualidades morales y características comportamentales determinadas”. En Eduardo Restrepo, “Cuerpos racializados”, en *Revista Javeriana: El Pensamiento cristiano en diálogo con el mundo. Medio ambiente universal y desarrollo sostenible* (Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010, 18).

Estos argumentos nos permiten alinear otro hilo conductor importante, la interculturalidad, un concepto definido por Alejandro Grimson como un gran conjunto de “fenómenos que incluyen la convivencia en ciudades multiétnicas (...) Estados multiétnicos, proyectos empresarios, el turismo, la vida fronteriza y los medios masivos de comunicación, entre otros”.²⁸ Las dimensiones sociales, políticas, grupales y estatales que atañen a las aristas que componen la interculturalidad están imbricadas entre sí, no se desglosan sino que se articulan en una totalidad. En un entorno mundial que sin duda también concierne a América Latina (impactado por las diásporas o los brutales conglomerados étnicos que resultan del exilio, signados por posiciones políticas en lucha), la cultura pasa a ser un punto central en las pugnas por el poder. Los acercamientos que surgen entre comunidades diversas que entran en contacto promueven los vínculos interculturales, aunque su convivencia no siempre implica fusión o unión, muchas veces deviene en circunstancias de disputas o de fricciones sociales drásticas. Es más, si los procesos de interculturalidad involucran realidades extremas en tanto rozamiento de códigos dispares, sean lingüísticos, parlantes o vestimentarios, el encuentro no estará exento de conflictos merced a las diferencias estipuladas: “En la escena intercultural, generalmente, algunos significantes de cada persona o cada grupo resaltan como especialmente diferentes del otro”.²⁹

En la arena contemporánea proliferan las conexiones interculturales, generando cruces y alianzas de la más diversa índole, procesando información sobre

²⁸ Alejandro Grimson, *Interculturalidad y comunicación* (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000), 16.

²⁹ Alejandro Grimson, *Interculturalidad y comunicación...*, 56.

los enclaves artísticos locales en tensión con lo global. Considerando este escenario podemos concluir que Nadín Ospina ensambla parodias sobre imaginarios coloniales discutiendo la neutralización museográfica, se pone en la piel del arqueólogo que exotiza sus descubrimientos e instala la sátira como recurso. Y los *Calimochos* producen amasijos sensorios de muy caótica tipificación, fabricando *pos-identidades* que no terminan de ser asimiladas, que se recrean permanentemente. Dos ejemplos acabados de cierta “desobediencia epistémica”, parafraseando a Walter Mignolo.³⁰ De acuerdo a este autor, el desafío a los cánones heredados conduce al desprendimiento de la matriz colonial, entendiendo ésta como una configuración de poder. Para Mignolo, el desprendimiento epistémico es un proyecto de cambio que se asienta en el pensamiento fronterizo (en el cual todavía pivotan los restos del occidentalismo de la modernidad/colonialidad, característico del proceso civilizatorio en América). Esa coyuntura de frontera nos permite actuar, avanzar e intervenir en la construcción diaria del campo social desde una epistemología fronteriza que posibilite el desprendimiento cultural junto a los procesos de descolonización. Es precisamente en los resquicios donde encontramos las señas de aquellos abordajes críticos en el plano visual que agitan los debates culturales latinoamericanos, tal como se ha desplegado en las obras de los artistas presentados.

Bibliografía

AAVV. *Axis México - Common Objects and Cosmopolitan Actions*. California: San Diego Museum of Art, 2002.

³⁰ Walter Mignolo, *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad* (Buenos Aires: El Signo, 2010).

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

Ardila, María Elvira. “¡Juega bien!”, en *MUNDO, Nadín Ospina, Elogio a la ironía*. Revista 18, Junio 2005. Bogotá: Proyecto Artística Mundo, 2005, 85.

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2007.

Bhabha, Homi. “Introducción: Narrar la Nación”, en Bhabha, Homi (compilador). *Nación y Narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2010, 11-19.

Debroise, Olivier (editor). *La era de la discrepancia - arte y cultura visual en México 1968-1997*. Catálogo de Exhibición. México DF. MUCA, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM/ Buenos Aires: MALBA, 2007.

Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2002.

Grimson, Alejandro. *Interculturalidad y comunicación*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.

Hall, Stuart. “1. Introducción: ¿Quién necesita identidad?”, en Hall, Stuart y Paul du Gay (comp). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2003, 13-39.

Hall, Stuart y Miguel Mellino. *La cultura y el poder. Conversaciones sobre los cultural studies*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2011.

Herzog, Hans Michael. “El pasado precolombino es inasible. Fragmento de una extensa entrevista”, en *MUNDO, Nadín Ospina, Elogio a la ironía*. Revista 18, Junio 2005. Bogotá: Proyecto Artística Mundo, 2005, 17-18.

Medina, Álvaro. *Nadín Ospina. Refiguraciones*. Santafé de Bogotá, Colombia: Pretextos Grupo Editorial, 2000.

Mignolo, Walter. *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: El Signo, 2010.

Modonessi, Massimo. *Subalternidad, antagonismo, autonomía. Marxismo y subjetivación política*. Buenos Aires: CLACSO, 2010.

Mosquera, Gerardo (comp). *Adiós Identidad. Arte desde América Latina. Foros Latinoamericanos I y II*. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz. Madrid: Editorial Lápis, 1999.

Mosquera, Gerardo. “Notas sobre globalización, arte y diferencia cultural”, en AAVV. *Zonas Silenciosas. Sobre globalización e interacción cultural*.

Amsterdam: Editor Rijksakademie van beeldende Kunsten, Amsterdam. Rain Artist’ Initiatives Network, 2001, 39-49.

Olea, Héctor, Mari Carmen Ramírez y Tomás Ybarra Frausto. *Resisting categories: Latin American and/or Latino?* The Museum of Fine Arts, Houston, International Center for the Arts of the Americas. New Haven and London: Yale University Press, 2012.

Restrepo, Eduardo. “Cuerpos racializados”, en *Revista Javeriana: El Pensamiento cristiano en diálogo con el mundo. Medio ambiente universal y desarrollo sostenible*, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010, 16-23.

Sommer, Doris. “Un romance irresistible. Las ficciones fundacionales de América Latina”, en Bhabha, Homi (compilador). *Nación y Narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2010, 99-134.

Zamudio Taylor, Víctor. “Ultrabaroque: Arte, mestizaje, globalización”, en Amstrong, Elizabeth y Víctor Zamudio Taylor. *Ultrabaroque. Aspects of Post Latin American Art*. USA: Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000, 143-144.