

REINTERPRETACIONES DESCOLONIALES DE LA PINTURA OCCIDENTAL: APROXIMACIONES A LA OBRA DE HARMONÍA ROSALES Y SANDRA GAMARRA

DECOLONIAL REINTERPRETATIONS OF WESTERN PAINTING: APPROXIMATIONS TO THE WORK BY HARMONIA ROSALES AND SANDRA GAMARRA

Aurora Alcaide-Ramírez

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada (Granada/España).
Profesora Titular en la Universidad de Murcia (Murcia/España).
E-mail: alcaide@um.es

Dolores Alcaide-Ramírez

Doctora en Filosofía y Letras (Literatura Latinoamericana) por Purdue University (West Lafayette/Estados Unidos).
Profesora Titular en la Universidad de Washington (Tacoma/Estados Unidos).
E-mail: alcaide@uw.edu

Laura Marcela Ribero Rueda

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (Barcelona/España).
Profesora en la Universidade Feevale (Novo Hamburgo/Brasil).
E-mail: laurarueda@feevale.br

Recebido em: 2 de outubro de 2024

Aprovado em: 15 de janeiro de 2025

Sistema de Avaliação: Double Blind Review

RPR | a. 22 | n. 1 | p. 276-301 | jan./jun. 2025

DOI: <https://doi.org/10.25112/rpr.v1.4060>

RESUMEN

Este ensayo analiza la obra de dos artistas de la diáspora latinoamericana: Sangra Gamarra y Harmonia Rosales. Estas artistas realizan prácticas feministas descolonizadoras en las que ponen de relieve el sistema de supremacía blanca que oprime los cuerpos otros de las mujeres de minorías raciales y étnicas que prevalece en la colonización de las Américas. Usando las teorías de María Lugones y Ochy Curiel sobre la "colonialidad del género," este ensayo argumenta que estas artistas realizan una blancografía (articulada por Godoy), apropiando y subvirtiendo con sus creaciones la tradicional mirada proyectada sobre el/la Otro/a como sujeto carente de agencia, proponiendo contranarrativas y contramemorias visuales que subvierten los relatos oficiales transmitidos por el poder (neo)colonial. Reinterpretando obras clásicas del arte occidental (creadas por hombres blancos europeos), estas artistas interrumpen formas de conocimiento eurocentristas heredadas de la colonia y valorizan los saberes y conocimientos ancestrales de comunidades indígenas y afrodescendientes, con una epistemología que centra y empodera las voces y experiencias de las Otras. Tanto Gamarra como Rosales realizan prácticas artísticas que descolonizan el imaginario visual occidental sobre sus cuerpos y saberes, creando obras que subvierten el legado colonial conectado con la supremacía blanca, abrazando los cuerpos racializados y re-escribiendo la historia del arte desde el punto de vista de la alteridad.

Palabras-clave: Prácticas artísticas feministas descolonizadoras. Arte clásico occidental. *Blancografía*. Supremacía blanca

ABSTRACT

This essay analyzes the work by two artists from the Latin American diaspora: Sangra Gamarra y Harmonia Rosales. These artists perform decolonial feminist practices to highlight how White supremacy system oppresses women's "Other"-bodies from racial and ethnic minorities, prevalent in the colonization of the Americas. Using María Lugones and Ochy Curiel' theories on the "coloniality of gender," this essay argues that these artists perform a Whitenography (articulated by Godoy), appropriating and subverting, with their creations, the traditional gaze projected on the Other as a subject lacking agency, proposing counternarratives and visual counter-memories that subvert the official stories transmitted by (neo)colonial power. Reinterpreting classical works from Western art (created by White European men), these artists disrupt Eurocentric ways of knowledge inherited from the colonization and revalue ancestral knowledge and wisdom of Indigenous and Afro-descendant communities, with an epistemology that centers and empowers the voices and experiences of the Others. Both Gamarra and Rosales carry out artistic practices that decolonize the Western visual imaginary about their bodies and knowledge, creating works that subvert the colonial legacy connected to White supremacy, embracing racialized bodies, and rewriting art history from the point of view of otherness.

Keywords: Decolonial feminist practices. Western classical art. *Whitenography*. White supremacy.

1 INTRODUCCIÓN

Este ensayo parte de las conocidas teorías descoloniales de Aníbal Quijano (2014 [2000]) sobre la “colonialidad del poder” como concepto fundador en la conquista y colonización de las Américas y su conexión con el sistema capitalista y el eurocentrismo. Quijano explica que el concepto de raza como construcción discursiva fue creado por los colonizadores para distinguirse y mostrar su superioridad sobre los pueblos originarios y las comunidades africanas desterritorializadas. En este sentido, se podría decir que un sistema de pensamiento basado en la supremacía blanca/eurocentrista se articuló al principio de la modernidad, con la imposición de la raza como instrumento de dominación del Otro y con la desvalorización y marginalización de la imaginación y formas de conocimiento indígenas y africanas. Esta colonialidad del poder ha afectado a cómo los latinoamericanos se ven y se interpretan a sí mismos en relación al mundo occidental. La filósofa María Lugones (2008) añadió un factor importante al concepto de Quijano, que únicamente se centraba en la raza como elemento opresor y no tuvo en cuenta la doble marginalización que el género traía consigo¹. Así es como Lugones habla de un feminismo descolonizador donde las intersecciones de raza, género y clase se tienen en cuenta a la hora de crear prácticas feministas descolonizadoras, es decir, prácticas que se oponen y resisten a la “colonialidad del género”. La afro-dominicana Ochy Curiel (2009) señala también la importancia de contextualizar, dentro de la colonización, el patriarcado y la colonialidad del género, las experiencias específicas de mujeres indígenas y afrodescendientes de América Latina para poder crear prácticas feministas descolonizadoras que visibilicen la interseccionalidad de las opresiones sobre los cuerpos de estas mujeres. Por eso es importante tener en cuenta las relaciones entre raza, etnicidad, género, clase social y sexualidad a la hora de descolonizar el pensamiento eurocentrista heredado de la colonización, mediante la valorización de los saberes y conocimientos ancestrales de comunidades indígenas y afrodescendientes, con una epistemología que centre y empodere las voces y experiencias de las Otras.

Históricamente los museos han estado implicados en la producción de conocimiento, imaginarios y relatos que han naturalizado y legitimado “la matriz colonial del poder” formulada por Quijano (2014 [2000]) y sus mencionadas implicaciones en relación al género y la clase social. Conscientes de ello y animados por la urgencia de activar un cambio estructural antirracista y anticolonial en las instituciones culturales estatales de los países occidentales, numerosos profesionales del ámbito artístico actual están

¹ Yeison F. García y Andrea Pacheco (2024, p. 42) apuntan en este sentido, haciéndose eco del pensamiento de la teórica nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí, que “en el colonialismo no hubo una jerarquización de dos sino de cuatro categorías. Primero estaban los hombres (europeos-blancos), después las mujeres (europeas-blancas), más abajo los nativos (hombres africanos) y, finalmente, lo otro (las mujeres africanas).”

impulsando iniciativas que cuestionan las narrativas eurocéntricas de los museos, proponiendo una revisión de sus modos de hacer y una relectura y resignificación de sus colecciones en clave decolonial. Dentro de este colectivo se encuentran las artistas objeto de estudio, Sandra Gamarra Heshiki (Lima, 1972) y Harmonía Rosales (Chicago, 1984), seleccionadas por alterar con sus creaciones la tradicional mirada proyectada sobre el/la Otro/a como sujeto carente de agencia, proponiendo contranarrativas y contramemorias visuales que subvierten los relatos oficiales transmitidos por el poder (neo)colonial, y de los que históricamente se ha valido para perpetuar su hegemonía. Para ello reinterpretan obras pictóricas producidas en la modernidad y que de diversa manera son portadoras de un memorial colonial, legitimada por haber sido transmitida a través de cuadros realizados por artistas hombres, blancos y europeos, y por ser difundida por instituciones museísticas occidentales. Las dos artistas, además son personas racializadas, con una identidad cultural híbrida, perfilada por procesos diaspóricos propios y/o de sus ascendientes, lo que ha influido en la adopción de un posicionamiento político frente al acto creativo, en relación con el contexto social en el que viven y desarrollan sus obras. Así mismo, tanto Gamarra como Rosales pretenden con sus proyectos “generar un proceso de reparación histórica, de ampliación democrática y de transformación de formas de pensamiento” (García López; Pacheco González, 2024, p. 41), poniendo en evidencia el racismo histórico y estructural, al tiempo que abren un *diálogo decolonial*² con el espectador, con el objetivo de enfrentarlo a la alteridad, para intentar conseguir que ésta deje de ser desconocida y ajena para volverse parte de su mismidad.

2 REPRESENTACIONES PICTÓRICAS DE LA OTREDAD ETNORACIAL EN EL ARTE OCCIDENTAL: MIRADAS DISRUPTIVAS DESDE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DESCOLONIALES

En *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin American Art* (1989), las historiadoras del arte Oriana Baddeley y Valerie Fraser, analizan la gran influencia del pensamiento y arte europeo colonizador sobre las incipientes naciones independientes de Latinoamérica. A principios del siglo XIX, cuando se producen los primeros movimientos de independencia en las antiguas colonias españolas, la búsqueda de una identidad nacional separada de España, y de la influencia europea en general, se

² Karina Ochoa Muñoz comenta que “en el proceso del diálogo decolonial nos hacemos comunes unas/os a otra/os, pues se deja de recrear un proceso de cosificación de la alteridad, y, en cambio, se produce un acto de revelación. Cuando yo me hago común al ‘otro/a’ ese ‘otro/a’ se me revela y ese ‘otro/a’ ya no puede ser entendido/a como un ‘ello’ o como un objeto, ni tampoco como un ‘yo-egoico-individual’. Ese encuentro (verdaderamente dialógico) me abre realmente a lo desconocido, y al revelarse ante mí la alteridad deja de ser desconocida para volverse parte de mí. El ‘yo-yo’ o ‘yo-tú’ [...] al final se convierte en un ‘Nos-otros’” (*apud* García López; Pacheco González, 2024, p. 42)

encontraba al frente de muchos proyectos nacionalistas latinoamericanos. Sin embargo, con respecto a las prácticas artísticas, “¿Cómo se puede desarrollar una identidad distintiva frente a la presencia amenazadora de los internacionalmente reconocidos Grandes Maestros de Italia, España, y los Países Bajos? ¿Cómo pueden los artistas latinoamericanos pedir prestado y aprender y retener al mismo tiempo cierta autonomía y originalidad?” (Baddely; Fraser, 1989, p. 41, traducción nuestra). Estas autoras mencionan cómo los artistas latinoamericanos han reaccionado de maneras diferentes frente a la influencia de los clásicos occidentales: o bien, rechazaron completamente esa influencia, o bien incorporaron ciertos elementos de manera sutil, o bien decidieron enfrentarse abiertamente a estos clásicos, apropiándose de obras de artistas como Velázquez, Rubens, etc. El resultado de esta apropiación podría interpretarse como una forma de “reconocer una deuda y rendir homenaje” o, por el contrario, de “poner a descansar a los fantasmas, exorcizar el pasado,” (*ibid.*, p. 41) pero a menudo, según estas autoras, lo que encontramos es una posición ambivalente frente a esta influencia.³

Es dentro de esta tradición de apropiación de los clásicos del arte occidental que este ensayo sitúa la obra de las artistas Sandra Gamarra y Harmonía Rosales. Desde diferentes espacios identitarios (Gamarra es peruana, de ascendencia indígena por parte de padre y asiática por parte de madre y en la actualidad reside en España; y Rosales es afro-cubano americana), estas dos creadoras desarrollan prácticas artísticas feministas descolonizadoras, subvirtiendo la visión etnocéntrica, racista y colonizadora que aparece en los grabados y las pinturas europeas desde el Renacimiento hasta las primeras vanguardias, incorporando el punto de vista tanto de las mujeres como de las minorías raciales, el Otro ausente o devaluado en el arte europeo de ese período. Su proceso creativo podría encuadrarse, por tanto, dentro de la *Whitenography* o *blancografía*, que es definida por el artista y comisario Francisco Godoy Vega (2023, p. 210) como:

[una] metodología de crítica a la blanquitud colonial utilizada por personas negras o racializadas para narrar y registrar las prácticas racistas-coloniales realizadas por personas y estructuras blancas. Se trata de una estrategia de visibilización y neutralización de las prácticas de opresión de la supremacía blanca.

³ Baddeley y Fraser también hablan de cómo en sus inicios, las academias de arte latinoamericanas seguían los modelos anticuados de las academias europeas y cómo muchos artistas del siglo XIX y principios del XX iban a Europa para aprender y buscar inspiración. En países latinoamericanos donde los museos no tenían colecciones de grandes obras, los artistas de las academias latinoamericanas copiaban de los grandes maestros occidentales como forma de aprendizaje. Estas copias eran, de alguna manera, “una forma de enfrentar el legado del pasado” y la colonización (1989, p. 43). Baddeley y Fraser ponen como ejemplos más contemporáneos de esta apropiación de las obras clásicas europeas a Fernando Botero y Alberto Gironella, los cuales, de muy diferente manera, usaron ciertas obras de Goya y Velázquez para lanzar una mirada crítica a la empresa colonizadora del siglo de Oro español.

Ambas artistas parten del convencimiento de la vigencia del legado colonial en la actualidad y de un racismo cotidiano y estructural que permea todos los ámbitos de la vida diaria, especialmente en los países del Norte Global y sus ex-colonias. A ello ha contribuido, en gran medida, la tradición artística occidental y su cultura visual, en la que las personas racializadas y las minorías no han tenido un lugar de enunciación propio, sino que siempre han sido representadas y narradas por el blanco colonizador, desde su perspectiva hegemónica. Uno de los primeros y más significativos hitos en este sentido, lo encontramos en los grabados del orfebre flamenco Theodor de Bry, quien en el siglo XVI difundió (gracias al desarrollo de la imprenta) un “imaginario de los indios como caníbales -además de sodomitas e idólatras-” a pesar de que jamás visitó el territorio americano, por lo que “construyó estas imágenes a partir de los relatos de conquistadores, curas y cronistas.” (Godoy Vega, 2023, p. 20).

La historiadora del arte Estrella De Diego señala que ni siquiera los artistas de la vanguardia europea escapan a la apropiación exótica de la cultura de los pueblos colonizados. Atraídos por su “primitividad”, cultivan el “*pastiche cultural* [...] transformando más que incorporando, los productos de fuera a su propio mundo, convirtiéndolos en relatos de su invención, como hiciera Gulliver” (1999, p. 31).⁴ Incluso artistas como Gauguin, que vivieron largas temporadas en territorios colonizados, en su caso Tahití, no lograron plasmar en sus cuadros una visión “real” del lugar y sus gentes, por dos motivos: el primero de ellos es porque tenían que satisfacer las expectativas del público europeo que iba a comprar las obras y su gusto por lo exótico; y el segundo es porque después de varios siglos de colonización, las culturas originarias de estos países habían sido desdibujadas o totalmente borradas por los Estados colonizadores, según comenta De Diego (2005). Esta autora (1999, p. 77) apunta en este sentido que:

Nuestro discurso se constituye de ‘representaciones’ que terminan por ser falsas y el ambiguo ‘Oriente’ [...] que durante siglos hemos manejado con absoluta ligereza – entendido como el ‘otro’ más establecido en nuestra tradición– es, sólo y como apunta Said en *Orientalismo*, una ‘falsa representación’ cultural que se establece desde el vocabulario del ‘representador’ a partir del cual se acaba por institucionalizar como

⁴ Deborah Root se alinea con el pensamiento De Diego y denomina a la cultura occidental como una “cultura caníbal”, porque consume / se apropia de las prácticas artísticas del Otro mientras lo presenta como un ser violento e incivilizado, pero también primitivo e inocente “buen salvaje”, escondiendo la violencia de la colonización de los propios europeos. Según esta autora, la cultura occidental se basa en “la suposición de que el colonialista posee el código maestro dentro del cual todos los datos, todas las personas y costumbres, todos los objetos de arte, pueden ser asimilados y juzgados” y es el colonialista el que “decidirá a qué vale la pena prestarle atención, salvar o robar” (1996, p. 18). En relación a esta temática, cabe mencionar igualmente la exposición *La memoria colonial en las colecciones Thyssen-Bornemisza* (2024), que recientemente se ha llevado a cabo en este museo en su sede de Madrid, y en donde se dedica un apartado al apropiacionismo de lenguajes artísticos no occidentales, con obras de Pablo Picasso, Paul Gauguin o Ernst Ludwig Kirchner, entre otros.

'verdad'. Se trata de un 'Oriente' que no es, dice Said, auténtico [...]; un 'Oriente' reducido a lenguaje, conformado en las reglas del juego y el imaginario de ese 'representador' que, mirada del poder, disecciona a partir de un sistema binario todo aquello que se halla fuera de su ámbito. [...] 'Oriente' como lo que no es Occidente.

Teniendo en cuenta este contexto, la pertenencia de Rosales y Gamarra al colectivo de personas racializadas estigmatizadas por el legado colonial, y su concepción del arte en conexión con el compromiso social, es comprensible que se valgan de sus creaciones como herramienta para la descolonización del saber y el ser, en la línea apuntada por los sociólogos Aníbal Quijano (2014 [2000]) o Walter D. Mignolo (2010), entre otros autores. Consiguen, no obstante, ir más allá que estos teóricos, al superar el mero discurso para llevar a cabo una práctica efectivamente descolonizadora -aproximándose de este modo a los postulados de la socióloga y activista Silvia Rivera Cusicanqui (2010) - centrada en el cuestionamiento de la institución museística occidental y sus colecciones. Para ello se focalizan en la descolonización del imaginario visual, proponiendo una historia del arte alternativa y transformadora, que parte de la apropiación de obras pictóricas de la tradición artística occidental para visibilizar y poner en valor las experiencias, cosmovisiones y culturas de los pueblos colonizados, ofreciendo al mismo tiempo una crítica a la imagen subalterna y alterada que sobre ellos ha sido difundida a lo largo de los siglos. En sus obras, y alineándose en este sentido con el pensamiento de la artista y psicóloga Grada Kilomba (2023), ambas autoras *devienen sujetas*, narradoras de su propia realidad y la máxima autoridad de sus historias: ya no son "la 'Otra', sino el yo" (p. 15). Y lo interesante de este proceso, según señala Kilomba (2023, p. 16) y aplicándolo al ámbito del arte, es que:

Este pasaje de la objetualidad a la subjetividad es lo que marca la [práctica artística] como acto político. Y como acto de descolonización en tanto una se opone a las posiciones coloniales al devenir una [artista] "válida" y "legítima" y al reinventarse nombrando una realidad que era mal nombrada o no era nombrada de ningún modo.

Tanto Gamarra como Rosales, como se verá a continuación, realizan prácticas artísticas que descolonizan el imaginario visual heredado de la mirada colonizadora occidental sobre sus cuerpos y saberes, creando obras que subvierten el legado colonial conectado con la supremacía blanca, abrazando los cuerpos racializados y re-escribiendo la historia del arte desde el punto de vista de la alteridad.

2.1 CASO DE ESTUDIO 1: SANDRA GAMARRA

Sandra Gamarra nació y creció en Lima en un ambiente intercultural y étnico-racial complejo; de madre japonesa inmigrante (*nikkei*) y padre mestizo peruano, su infancia y adolescencia transcurrieron bajo la influencia de estímulos identitarios y culturales diversos, no exentos del peso del legado colonial

que impregnaba todas las esferas de su cotidianidad. En palabras de Bea Espejo, la artista tenía la sensación de que “su universo era espejo de otro mundo: todo era una copia de fuente esquivada, desde los juguetes a los libros en la universidad” (2021). Esta conciencia de experimentar su entorno a través de una construcción articulada por el poder colonial a partir de la modernidad, y en la que no se sentía plenamente representada, posiblemente se acrecentó a raíz de cursar estudios en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Perú, en la década de los noventa del siglo XX. En este periodo es muy probable que Gamarra empezase a darse cuenta de que la historia y teoría del arte, tal y como era enseñada en los centros educativos peruanos, así como en los de cualquier otra latitud, beneficiaba los paradigmas occidentales mientras que excluía los de los pueblos indígenas, afrodescendientes o los de las comunidades migrantes. Las producciones artísticas no occidentales no interesaban, salvo por sus cualidades exóticas, por lo que eran desestimadas directamente de la categoría Arte. La artista comenta en este sentido:

El arte contemporáneo es [...] un concepto occidental, y habría que empezar a crear otros términos, inventar nuevas formas de exponer. En Lima, existen culturas con diferentes expresiones a las que nosotros llamamos arte, con una temporalidad que no necesariamente se acomoda a una cronología lineal. Por eso, la idea de modernidad no funciona, porque tiene como finalidad la igualdad, y en ese igualamiento hay muchas desapariciones, desencuentros y desencajes que se entienden como subdesarrollo, primitivismo o barbarie. (*apud* Espejo, 2021)

Esta idea también permea las instituciones eclesiásticas y museísticas latinoamericanas, en las que abundan ejemplos de obras realizadas reproduciendo tipologías, estilos y géneros propios del arte europeo; que, en tanto que copias, no han sido consideradas de gran valor. Subvertir esta tendencia utilizando las mismas herramientas en las que se ha basado su desprestigio, la imitación, es la estrategia que utiliza la artista Sandra Gamarra en las obras que realiza desde los inicios de su trayectoria, pero especialmente a raíz de que se desplaza a España para cursar estudios de doctorado en la Universidad de Castilla La Mancha, en los primeros años del siglo XXI. Al respecto, la artista comenta en una entrevista que se siente parte de “una genealogía de copistas que inician en el virreinato de Perú, que copiaban vírgenes y santos para iglesias nuevas” en “un tipo de pintura que no ha interesado en Occidente” (*apud* Cantorán, 2022). Sin embargo, más que copiar literalmente Gamarra se apropia de los modelos occidentales, principalmente de los que se encuentran en museos del Estado español, para reinterpretarlos incorporando nuevos sentidos y cosmovisiones desde una perspectiva decolonial. Así consigue reflexionar sobre las “políticas del olvido” de estas instituciones y las “violencias coloniales: la trama de prejuicios raciales y de género que todavía hoy fragmentan la sociedad, no sólo la peruana” (Espejo, 2021).

Un caso especial lo constituye la “Pintura de castas”, género pictórico que, a pesar de ser originario de los territorios que conformaban los virreinos de la Nueva España⁵ y de Perú, y de ser desarrollado en el siglo XVIII por pintores locales, respondía (al igual que el resto de la producción pictórica del momento) a los intereses de la corona española, de la iglesia y de las élites españolas o criollas que las encargaban. A su revisión y deconstrucción Sandra Gamarra dedica parte de su obra, como las series *Producción/reproducción* (2020) y *Querían brazos y llegamos personas*⁶ (2022), que serán analizadas a continuación.

Las pinturas de castas estaban constituidas generalmente por 16 piezas (independientes o formando parte de la misma composición) en las que se representaban parejas de distinta etnia y su descendencia, registrando así el mestizaje existente en los dominios del Imperio español en el continente americano. A veces las familias ocupaban toda la composición, pero otras estaban situadas en entornos domésticos, naturales o desempeñando un oficio, proporcionando información más allá de la mezcla racial, y que era completada con la indumentaria, adornos, poses o incluso personajes adicionales que pudieran aparecer (como criados) o elementos religiosos y simbólicos. El texto formaba parte imprescindible de estas creaciones, como señalamiento de la procedencia étnica de cada miembro de la pareja y del fruto de la unión, visibilizando en ocasiones (dependiendo de la terminología utilizada⁷), la conveniencia o no de la mezcla en función del linaje de los padres. Ilona Katzew (2004, p. 12) comenta en este sentido que:

Los españoles y los criollos se valieron del sistema de castas para clasificar a las personas según su porcentaje de sangre blanca, india o negra, con el objetivo de demostrar que ciertas mezclas raciales eran más idóneas que otras. Debido a que los indios nativos⁸ eran considerados “cristianos nuevos” y, por consiguiente, iguales a los españoles, el sistema argüía que si los indios seguían mezclándose con los españoles, sus descendientes podían considerarse enteramente españoles a la tercera generación. Según este sistema, sin embargo, la combinación de españoles y africanos o de indios

⁵ Según Ilona Katzew (2004), este fenómeno artístico surgió en Nueva España (México) cerca de 1711 y se desarrolló aproximadamente durante un siglo.

⁶ Ambas series formaron parte de la exposición *El orden de los factores*, llevada a cabo en el Museo Amparo de Puebla (México), del 25 de junio al 17 de octubre de 2022, contando con Pamela Desjardins como curadora. *Producción/reproducción* fue inicialmente presentada en la exposición homónima realizada en el Museo de Arte de Lima (MALI), del 19 de agosto de 2021 a junio del 2022 y cuyo comisariado estuvo a cargo de Luis Eduardo Wuffarden.

⁷ En una de las piezas que integran la serie de pintura de castas atribuida a Cristóbal Lozano y su taller (1771), se lee: “Español. Gente blanca. Casi limpio de origen”; o en la número 7 de la serie realizada por José Joaquín Magón, datada en la misma época que la anterior: “De Albino y Española, lo que nace Torna atrás”.

⁸ Los indios no conversos eran considerados infieles, de ahí que ocupasen los últimos puestos en la jerarquía social de las castas. Esta nota no está en la cita original, es un añadido de las autoras.

y africanos, nunca podría dar como resultado un “blanco”, debido a que los africanos se asociaban a la esclavitud y eran percibidos como inferiores.

La principal función de las pinturas de castas era, por tanto, ofrecer una taxonomía fenotípica y genética jerarquizada de la sociedad americana bajo el dominio español, “al servicio de un programa ideológico cuyo objetivo era determinar cuáles cargos, privilegios y funciones cada sujeto podía ejercer” (Ribeiro Rodríguez, 2024, p. 30, traducción nuestra), al tiempo que se describía y producía “una nueva realidad racial” e identitaria. Categorizar a las personas y otorgarles prestigio y poder en función de su blanquitud, aseguraba a los españoles y criollos una posición social ventajosa frente al resto de grupos sociales, mediante el control de la reproducción, en una época en la que “los africanos y sus descendientes podían alcanzar un destacado lugar en la sociedad y no todos los españoles eran de clase alta” (Katzew, 2004, p. 12). Así mismo, los cuadros de castas también eran realizados a modo de *souvenir* que satisfacía la demanda europea por imágenes de una alteridad distante, exótica y fetichizada: un objeto más que exhibir en los gabinetes de curiosidades. Difundiendo, paralelamente, una visión del Nuevo Mundo como lugar idílico, de recursos ilimitados y gran diversidad de flora y fauna; una riqueza y prosperidad de la que hacía alarde la sociedad colonial blanca virreinal ante la española de la península, revelando de este modo “una especial preocupación [de la primera] con la construcción de una imagen propia y diferenciada” (Katzew *apud* Ribeiro Rodríguez, 2024, p. 35, traducción nuestra)

Lo que a Sandra Gamarra más le interesa de la pintura de castas son sus efectos en la actualidad, es decir, su contribución a la construcción de un imaginario *pigmentocrático*⁹ y *colorista*¹⁰ en conexión con las personas indígenas y afrodescendientes que perdura hasta el presente, y que en la España de hoy en día afecta a la relación que los nativos tienen con los inmigrantes y su descendencia (y a la de estos entre sí), tanto a la establecida con los procedentes de *Abya Yala*¹¹, como de África. Al hilo de esta idea, resulta significativo que la organización numerada de estas pinturas obedezca a un orden concreto,

⁹ La *pigmentocracia* es un término acuñado por el científico e intelectual chileno Alejandro Lipschütz a mediados del siglo XX que explica las desigualdades y la estratificación de la sociedad americana durante la colonización española (y con posterioridad), a partir de categorías etno-raciales y de clase, basadas en el color de piel (Sánchez Perez, 2012).

¹⁰ El *colorismo* “es un término creado por Alicata Walker y citado por primera vez en 1982 que conceptualiza el hecho de que cuanto más oscura es la piel de una persona negra, más está sujeta a los prejuicios, en contrapunto, cuanto más clara es la piel del afrodescendiente y más finos sean sus rasgos, más será visto dentro del patrón europeo y, por lo tanto, será más apreciable y tolerable socialmente” (Olisa, 2016). Esta noción alude, en definitiva, a la jerarquía que se establece entre las personas africanas y afrodescendientes en función de su blanquitud.

¹¹ “Nombre dado por el pueblo kuna al continente ‘América’ antes de la llegada de los conquistadores. Significa ‘tierra de plena madurez’ y hoy en día es el nombre ampliamente utilizado por los pueblos originarios del continente” (Godoy Vega, 2023, p. 207).

nada inocente ni neutral, y que su narrativa, estilo sintético y disposición seriada recuerde a los retablos medievales, a los programas hagiográficos y a las representaciones de las estaciones del vía crucis del catolicismo (Ribeiro Rodrigues, 2024). En suma, herramientas todas ellas de las que se valía la Iglesia para adoctrinar y educar en la fe católica y que, en el caso que nos ocupa, trascienden estas funciones para establecer un régimen escópico vinculado a valores racistas, que tiene gran alcance en el Estado español, por encontrarse diversos de estos conjuntos pictóricos en museos estatales, como el Museo de América o el Museo Nacional de Antropología de Madrid. Precisamente a las dos únicas pinturas de castas preservadas en este último, Sandra Gamarra dedica sus series objeto de estudio, realizando su relectura aplicando la metodología de la *blancografía*.

2.1.1 Reflexiones en torno a la serie *Producción/reproducción*

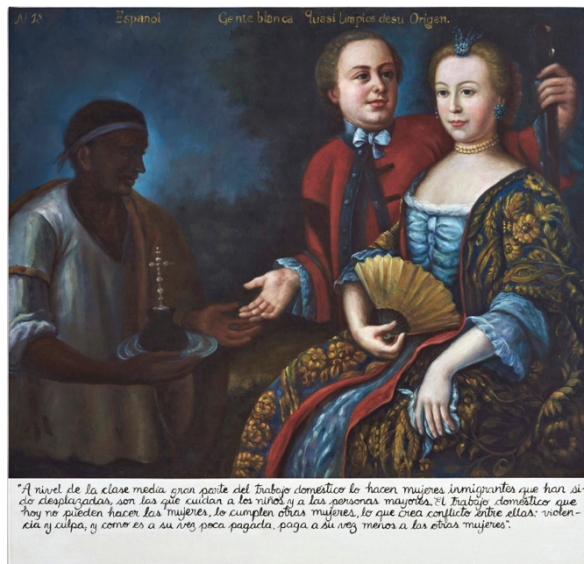
La primera incursión que Sandra Gamarra realiza en la pintura de castas se lleva a cabo en el año 2012, con la obra *Mestizo y Nikkei. Produce Mestizo o Ainoko* (óleo sobre tela), título que también reza en la parte superior de la composición. De carácter más personal y autobiográfico que las series posteriores dedicadas a este género, la citada obra ayuda a entender los motivos por los que las cuestiones étnico-raciales atraviesan toda la trayectoria de la artista. El lienzo reproduce una foto familiar realizada el día en el que se celebraba su *Okuizome*, ceremonia japonesa (readaptada por las comunidades niponas de Perú) en la que se conmemora que el bebé se convierte en persona, a los 100 días del nacimiento, coincidiendo con el año de vida (si se suman los 9 meses de gestación). En ese momento se elige su nombre y hay una serie de rituales que perfilan lo que puede ser su vida en adelante. Lo más significativo de la escena es que el rostro de la artista aparece ocultado con la misma fotografía en blanco y negro, lo que responde a su interés de hacer referencia a cómo su "futuro está construido de un pasado que [la] acompaña y precede" (Gamarra, 2022), al tiempo que pone en evidencia la imposibilidad de autorretratarse si no toma consciencia de que su identidad personal está delimitada e influida por todo lo que le rodea.

En esta obra aparece la palabra "produce", término utilizado en algunas pinturas de castas para aludir al acto reproductivo que conduce al nacimiento de un ser racialmente híbrido, y que es utilizado intencionadamente por Sandra Gamarra como título de la serie *Producción/reproducción* (Figuras 1A-1B). Realizada en el año 2020 y compuesta por 20 óleos sobre tela, este proyecto es el primero que la artista dedica a la reinterpretación de una serie completa de pinturas de castas, concretamente a la atribuida a Cristóbal Lozano (Lima, 1705-1776) y su taller, que fue encargada por el virrey D. Manuel Amat y Juyent en 1770, y que además es el único conjunto conocido de cuadros de este género de origen peruano y constituido por 20 en lugar de 16 piezas.

Figuras 1A y 1B – Producción/Reproducción, de Sandra Gamarra Heshiki, 2020.



"A la vez, la apropiación del cuerpo de la mujer y de su capacidad reproductiva por parte del Estado que el principio de la regulación estatal de los "recursos humanos", su primera intervención "biopolítica", en el sentido foucaultiano del término y su contribución a la acumulación de capital en tanto que constituye esencialmente la multiplicación del proletariado."



"Al nivel de la clase media, gran parte del trabajo doméstico lo hacen mujeres inmigrantes que han sido desplazadas, son las que cuidan a los niños y a las personas mayores. El trabajo doméstico que hoy no pueden hacer las mujeres, lo cumplen otras mujeres, lo que crea conflictos entre ellas: violencia y culpa, y como es a su vez poco pagada, paga a su vez menos a las otras mujeres."

Fuente: El orden de los factores. Sandra Gamarra Heshiki (Catálogo). Museo Amparo (2022, p. 66 y 73). Fotografías de Juan Pablo Murrugarra.

La serie de Lozano también incluye dentro de la mayoría de las composiciones la palabra "produce", en vez de "nace" o la ausencia de verbo, como suele ocurrir en otras pinturas de castas. En opinión de José Cantorán, este hecho hizo cuestionarse a la artista "la relación entre la obsesión por clasificar racialmente a la sociedad con la generación de mano de obra como motor de la economía de la época" (2022). Una labor que se mantiene en la actualidad, ya que la población migrante en España es la que realiza gran parte de los trabajos que los españoles no quieren desempeñar, y la natalidad en el país está creciendo, en gran medida, gracias a sus descendientes, que serán futuros obreros. Así mismo, al poner el énfasis en los términos "producción" y "reproducción" y vincularlos, Gamarra está subrayando el papel subordinado, pero esencial, al que ha sido relegada la mujer en todo este proceso: amante, esposa, madre y cuidadora, roles que todavía desempeña en muchos casos. Esta idea se ve reforzada por el hecho de que todos los cuadros de la serie original, así como los de cualquier otra perteneciente al mismo género pictórico, solo muestran parejas heteronormativas: cualquier emparejamiento alternativo no tiene cabida dentro del sistema social, económico y religioso establecido y vigente desde entonces. Pero también, debido a que todos los cuadros de la reinterpretación llevada a cabo por Gamarra, aparecen acompañados en su parte inferior de frases manuscritas de las pensadoras feministas Silvia Federici y Claudia Mazzei referidas al patriarcado histórico, señalando al mismo tiempo "no sólo la racialización de la explotación, sino también

la división sexual del trabajo sobre las cuales se ha sostenido históricamente el capitalismo” (Desjardins, 2022, p.30). Estas frases suelen estar vinculadas con la escena representada en cada cuadro, como se aprecia en la Figura 1A, en donde se asocia la clase obrera con la población africana y afrodescendiente, al mostrar una pareja de “Negros Bozales de Guinea” con su hijo (“Yden”), junto al siguiente texto:

A la vez, la apropiación del cuerpo de la mujer y de su capacidad reproductiva por parte del Estado fue el principio de la regulación estatal de los “recursos humanos”, su primera intervención “biopolítica”, en el sentido foucaultiano del término, y su contribución a la acumulación de capital en tanto que constituye esencialmente la multiplicación del proletariado.

De igual manera, en la Figura 1B se muestra un matrimonio formado por un “Español” y una mujer de la casta “Gente Blanca”, lujosamente ataviados, que es atendido por un criado/a negro/a. Esta obra es la única de la serie que en lugar de representar la descendencia de la pareja (“Casi limpio de origen”), incluye al personal del servicio, estableciendo claramente la jerarquía social de cada uno en función de su color de piel, vestimenta y tamaño; idea que Gamarra refuerza al insertar en su reproducción la cita:

A nivel de la clase media gran parte del trabajo doméstico lo hacen mujeres inmigrantes que han sido desplazadas, son las que cuidan a los niños y a las personas mayores. El trabajo doméstico que hoy no pueden hacer las mujeres, lo cumplen otras mujeres, lo que crea conflicto entre ellas: violencia y culpa; y como es a su vez poco pagada, paga a su vez menos a otras mujeres.

La serie original realizada por Tabares fue encargada por el virrey de Perú como obsequio al rey Carlos III, para formar parte de su Gabinete de Historia Natural (o de curiosidades), permaneciendo desde entonces en la península, al igual que un porcentaje considerable del patrimonio cultural e histórico de los territorios colonizados que integraron el imperio español. Alineada con la causa de la restitución, Gamarra concibe esta serie como un gesto simbólico de retorno del conjunto pictórico del artista limeño a su lugar de origen, por ello la dona al Museo de Arte de Lima (Desjardins, 2022). Para conseguir que su versión sea lo más fiel posible a la original, la encarga a un taller de copistas de China; de este modo también incita al espectador, en nuestra opinión, a que se cuestione acerca de los modos de producción y las condiciones laborales de estas personas.

2.1.2 Aproximaciones a la serie *Querían brazos y llegamos personas*

En 2022 Sandra Gamarra realiza su segunda serie de pintura de castas; en esta ocasión reproduce íntegramente la elaborada por el pintor José Joaquín Magón (Puebla, México, 1751-1800). Compuesta por 16 cuadros y datada alrededor de 1770, la serie del poblano fue traída a España por el Cardenal

Lorenzana, arzobispo de México, cuando fue nombrado cardenal de Toledo. A diferencia del conjunto pictórico de Tabares analizado en el apartado anterior, el de Magón registra diferentes oficios extendidos en la Puebla de entonces, así como flora y fauna característica de la zona, en un ejercicio taxonómico que visibiliza los recursos humanos y naturales susceptibles de ser explotados y las relaciones jerárquicas de clase, género y raza establecidas entre ellos. Es interesante cómo en la mayoría de los lienzos el hombre aparece desempeñando la labor principal conectada con el oficio recreado (sastre, zapatero, agricultor, cuchillero, escribano o calcetero, por poner algunos ejemplos), mientras que la mujer se muestra generalmente llevando a cabo tareas domésticas y tradicionalmente femeninas: coser, tejer, hilar, cocinar, eliminar piojos de los infantes, amamantarlos, cambiarles el pañal, etc.

Figuras 2A y 2B – *Querían brazos y llegamos personas*, de Sandra Gamarra Heshiki, 2022.



Fuente: El orden de los factores. Sandra Gamarra Heshiki (Catálogo). Museo Amparo (2022, p. 132 y 120). Fotografías de Juan Carlos Varillas.

En opinión de Andrea de la Hidalga Ríos, la estratificación social difundida por las pinturas de castas persiste en el México contemporáneo, teniendo especial calado en el ámbito de las empleadas del hogar:

La relación que se establece en el espacio doméstico entre las empleadoras que se consideran blancas y sus trabajadoras, consideradas mestizas o indígenas, se muestra como una especie de microcosmos de la sociedad, en donde ocurre “un encuentro cotidiano de los polos más antagónicos de la colonialidad” y que permite analizar el imaginario de dichas empleadoras respecto a sus trabajadoras. Éste refleja una construcción de su autopercepción como “superiores” (...) [que] se sustenta en una identidad blanca o blanqueada que se auto percibe como burguesa/señorial y cercana al prototipo del ser humano moderno (portador de la productividad, racionalidad y

moralidad), mientras que las empleadas, debido a su origen popular, rural o indígena, son concebidas como la antítesis de este prototipo (2022, p. 129).

La parodia realizada por Sandra Gamarra (Figuras 2A y 2B) ahonda en este aspecto, pero va más allá al reflexionar sobre las relaciones entre empleadoras y empleadas domésticas inmigrantes en el contexto español. Su título, *Querían brazos y llegamos personas*, es toda una declaración de intenciones en este sentido; esta frase, pronunciada en varias ocasiones por las integrantes del colectivo feminista y mestizo de mujeres trabajadoras del hogar y de cuidados (de sede en Madrid), Territorio Doméstico¹², "actúa como un eco en el presente que apunta al carácter deshumanizante de las prácticas de servidumbre, vigente en la relaciones con las mujeres racializadas que efectúan los trabajos de cuidado", en palabras de Pamela Desjardins (2022, p. 56). Gamarra hace referencia a todo ello en las distintas piezas que integran la serie (16 óleos sobre tela, de 120 x 100 cm cada uno), resaltando cromática y pictóricamente las flores, frutas y brazos de las mujeres representadas; es decir, los recursos que pueden ser explotados por occidente, aludiendo paralelamente a la temática del apropiacionismo y los monocultivos que también interesa a la artista y que aborda con más detenimiento en otras series. Esta estrategia de resaltar las manos de las mujeres es utilizada por la artista con posterioridad en otra obra inspirada en la pintura de castas, concretamente en la que realiza para su exposición *Pinacoteca Migrante* en el pabellón de España de la 60ª Bienal de Venecia, en 2024, titulada *Racismo Ilustrado I (Pintura de castas y trabajo reproductivo)*¹³. En ella aplica falso pan de oro para remarcar el valor económico de la mano de obra y la capacidad gestante de las mujeres mestizas y afrodescendientes tanto en el pasado como en el presente de España, recurso técnico que la vincula con la artista Harmonía Rosales, como se verá a continuación.

Para finalizar el análisis de la serie *Querían brazos y llegamos personas*, es pertinente mencionar que la composición está dominada por el pigmento óxido de hierro, en su variante denominada "rojo indio", designado así por extraerse de tierras rojizas con localización abundante en la India. Los naturales de este país son conocidos como "indios", pero también los procedentes de los pueblos originarios de América, debido a que Cristóbal Colón confundió este territorio con la India. En cuanto al calificativo "rojo", se puede utilizar para simbolizar ideologías de izquierda, comunistas o antisistema, así como para aludir a movimientos obreros revolucionarios. El uso de este color por parte de Gamarra es, por tanto, totalmente

¹² Para más información en relación a este espacio transfronterizo de empoderamiento y autocuidado de mujeres ver: <https://www.facebook.com/territoriodomestico/>

¹³ En esta ocasión Sandra Gamarra versiona una obra de Luis Berrueco de finales del S. XVIII en la que se representan 8 escenas de mestizaje en una composición de 209 x 406 cm.

intencionado, como metáfora de la cosmovisión eurocéntrica que asocia a los habitantes de *Abya Yala* con la idea de oposición al progreso y, en consecuencia, con seres incultos y primitivos que ocupan un espacio que tiene que ser organizado, desarrollado y aprovechado (Rojo Indio, 2018).

2.2 CASO DE ESTUDIO 2: HARMONÍA ROSALES

Nacida en Chicago en 1984, de madre jamaicana judía (también artista) y de padre afro-cubano, Rosales creció en un ambiente multirracial y multicultural que la marcó profundamente. En los Estados Unidos, donde el binarismo racial todavía tiene gran peso, Rosales abraza sus múltiples identidades, identificándose como afro-cubano americana. En su obra muestra la influencia de su abuela paterna, que la introdujo a la cultura afro-cubana y específicamente a la religión *Lucumí*, conocida también como *Regla de Ocha*, cuyos *orishas* (o deidades) se sincretizaron en Cuba con los santos del catolicismo desde la llegada de los primeros esclavos africanos a Cuba. Desde su origen, pues, la *Regla de Ocha* surge como acto de resistencia y resiliencia por parte de los esclavos africanos frente a los poderes colonizadores. Son los *orishas* y sus *patakis* (sus historias) los que pueblan la obra de Rosales. Sin embargo, el camino hacia el auto-empoderamiento y la toma de conciencia de sus múltiples identidades raciales no fue fácil para esta artista. Los mensajes que recibía en una sociedad donde el estándar de belleza era claramente eurocentrista, la llevaron a intentar borrar los marcadores africanos de su pelo (con alisadores, relajantes del pelo, etc). Estos mensajes eran así mismo reproducidos por su propia familia. Rosales cuenta cómo su abuela paterna siempre le regalaba este tipo de productos y cómo esta mujer era también víctima de un racismo internalizado, viendo su piel oscura y su pelo rizado como un signo de fealdad (Mercado, 2018, p. 155). Para Rosales, el momento clave en su viaje hacia el auto-empoderamiento vino de la mano de su hija, cuando la llevó al museo a ver algunos de los cuadros renacentistas de los grandes maestros que desde niña siempre deleitaron a Rosales. Sin embargo, su hija tuvo una reacción opuesta a la de la artista. Cuando Rosales le preguntó qué pensaba de esos cuadros, la niña dijo que no le gustaban porque las personas representadas no se parecían a ella (Rosales, 2023a). Desde ese momento, Rosales decidió dar a su hija modelos de belleza que estaban enraizados en el cuerpo negro, modelando el ensalzamiento de la belleza de los afro-descendientes, en lugar de la eurocentrista.

Las obras de Rosales se sitúan pues en un intento de descolonizar el estándar de belleza heredado de la colonización de las Américas. Es decir, Rosales realiza una *blancografía*, apropiándose de conocidas obras de los grandes maestros del arte occidental, pero cambiándolas de tal manera que se produce una celebración, no solo de los cuerpos negros, sino también de las tradiciones y culturas de los afrodescendientes. Así mismo, Rosales enfatiza el papel de la mujer negra en esta cosmovisión subversiva, realizando prácticas feministas descolonizadoras que dan primacía a la mujer negra empoderada y fuerte.

2.2.1 Análisis de la obra *El nacimiento de Oshún*

En su obra *El nacimiento de Oshún*, 2017 (Figura 3), Rosales claramente se apropia de la conocida obra del renacimiento italiano *El nacimiento de Venus*, 1485, de Botticelli, inscribiéndose en la larga tradición de artistas latinoamericanos que se enfrentaron al canon occidental y su legado colonial. Sin embargo, Rosales va más allá que sus predecesores, los cuales en su mayoría no cuestionaron el patriarcado hegemónico heredado de la empresa colonizadora. Frente a una Venus arquetipo del estándar de belleza eurocentrista típico del renacimiento (una mujer de piel muy blanca y cabello largo y claro), Rosales contrapone una mujer negra, de pelo corto y mirada desafiante. Mientras que la Venus de Botticelli desvía la mirada en un gesto que puede leerse como de modestia o distanciamiento, la figura de Rosales le devuelve la mirada al espectador, en un claro acto de empoderamiento y agencia. Esta mujer no va a ser reducida a mero objeto de la mirada patriarcal. Así mismo, frente al *colorismo* que abunda, tanto en los Estados Unidos como en el Caribe hispano, donde “mejorar la raza” por medio de la mezcla racial con blancos todavía persiste como parte del legado colonial, Rosales elige sujetos de piel claramente oscura, creando un universo donde lo blanco no es marcador de belleza. Mostrando dominio de estrategias de la pintura renacentista, como el uso del pan de oro, Rosales pinta el cuerpo de *Oshun* con marcas doradas, aludiendo al vitíligo que se da frecuentemente en la población afro-descendiente. Lejos de aparecer como un signo de fealdad, este vitíligo se muestra como algo bello que adorna el cuerpo de la diosa. Es decir, Rosales no sólo subvierte el estándar de belleza eurocentrista sino que provee modelos alternativos de belleza para los afro-descendientes. Así mismo, Rosales elige pintar a *Oshun* con el pelo muy corto y negro, en lugar de la larga melena dorada de la Venus de Botticelli. Esta decisión está enraizada en un acto descolonizador feminista: presentar modelos de mujeres negras que desafían la representación de la feminidad occidental y patriarcal. Por otra parte, como señala Patricia Lee Daigle (*apud* Rosales, 2023b, p.15), la artista pinta a las protagonistas de sus cuadros rodeadas de telas lujosas de colores vibrantes, asociadas a menudo con la realeza, pero que también “evocan el trabajo de los esclavos en el comercio colonial de esos materiales, a veces a cambio de más esclavos”.

Además de descolonizar la belleza en esta obra, Rosales también re-escribe la historia del arte occidental al cambiar la mitología greco-romana por la yoruba, no solo visibilizando esta cosmología que trajeron los esclavos africanos al Caribe, sino simultáneamente colocando a los *orishas* de esta religión al mismo nivel que los dioses de la mitología clásica que se encuentra en la fundación de la cultura occidental. Como afirma Natalie McCann (2023, p. 33), estos cambios que realiza Rosales “afirman que las culturas de la diáspora africana y las historias de los orishas son tan importantes como las historias bíblicas y greco-romanas.” No podemos olvidar tampoco el contexto histórico en el que Rosales crea esta obra. Bajo

la presidencia de Donald Trump, en un momento en el que grupos de la ultraderecha (tanto en los Estados Unidos como en Europa) se han apropiado de la mitología y el arte greco-romanos (y sus reescrituras por pintores renacentistas) como evidencia de la superioridad de la raza blanca (=europea), la obra de Rosales aparece mucho más subversiva. Durante siglos, la cultura greco-romana se ha considerado como la base fundadora de la civilización occidental. Pero también grupos de la ultraderecha se han apropiado de esta cultura para justificar la ideología de la supremacía blanca. Según Denise Eileen McCorsky (2018), los textos (y el arte) greco-romanos se han usado como textos fundacionales de la nación estadounidense (y europea) en los que la blancura se equiparaba con cultura y civilización, a pesar de las explicaciones de muchos expertos en los clásicos de que la población greco-romana era muy diversa racialmente. Esta equiparación de la raza blanca con la civilización se sigue exhortando en los movimientos del nacionalismo blanco actuales. De esta manera, lo importante “no es que los griegos fueran blancos, sino que fueron capaces de desarrollar su increíble civilización *porque* eran blancos.” (McCorsky, 2018).

Según Natalie McCann, Rosales “honra a los orishas [...] mientras que interrumpe el legado visual de sexismo y colonialismo que acosa al canon occidental” (2023, p.37). Pero presentar a *Oshun* como símbolo de belleza y poder, la *orisha* del amor sensual y los ríos, acompañada de su hermana *Yemayá* (en la obra vestida de azul y blanco), nos lleva también a reinterpretar esta obra como un ejemplo de lucha contra la supremacía blanca. Este acto de sustitución de mitologías se lee como algo deliberado y empoderador en la lucha por la justicia social y antirracista.

Figura 3 – *El nacimiento de Oshun*, de Harmonía Rosales, 2017.



Fuente: ROSALES, H. Et al, 2023, p. 49

2.2.2 Estudio de la obra *La creación de Dios* y de la serie *Narrativa Maestra*

Otra obra importante de Rosales es *La creación de Dios*, 2017, donde la artista se apropia de la conocida obra de Miguel Ángel *La creación de Adán*, 1512, de la Capilla Sixtina. Si consideramos cómo la religión cristiana (católica) se impuso sobre el colonizado en las Américas, la mirada subversiva de Rosales nos permite imaginar un universo alternativo donde Dios es una mujer negra y su primera creación no es Adán sino la Eva negra. En este imaginario descolonial, Rosales presenta una contranarrativa que contrasta claramente con la historia patriarcal que se esconde tras las representaciones religiosas en los clásicos renacentistas. La mujer como Dios sitúa el cuerpo femenino como origen de la vida, empoderado y visibilizado.

Así mismo, Rosales realiza una *blancografía* en el contexto histórico específico de los Estados Unidos, donde el nacionalismo blanco como sistema político e ideológico se ha unido firmemente al cristianismo, formando el llamado nacionalismo cristiano blanco que tiene relevancia en el marco político del siglo XXI en los EEUU. Cristianismo, nacionalismo y supremacía blanca se dan la mano para establecer la fundación de los Estados Unidos desde un punto de vista misógino y racista, en el que el origen de este país se establece con el cristianismo como guía fundamental tanto en la política como en las relaciones

sociales. De la misma forma que la corona española usó la religión como justificación de la colonización, los colonos ingleses que se asentaron en Norteamérica también la usaron para oprimir y subyugar tanto a los indígenas como a los esclavos africanos. En el siglo XXI, junto con el auge de los grupos de ultraderecha (no solo en EEUU sino también en Europa), se ha producido un auge de este nacionalismo cristiano blanco que está firmemente asentado en la supremacía blanca. Según Robert P. Jones, en los Estados Unidos hoy en día, “cuantas más posturas racistas una persona tenga, más probabilidades hay de que se identifique como cristiano blanco” (2020, p. 145). Este autor señala cómo, desde sus orígenes, se ha usado la teología cristiana en este país para preservar una jerarquía racial que da primacía a los cristianos blancos y cómo el auge del nacionalismo cristiano blanco en los últimos años está basado en la idea fundamental tomada de la biblia de que Dios “ha elegido a los blancos para civilizar y dominar la tierra; y que la separación de las razas, particularmente la blanca y la negra, es indiscutiblemente ordenada por Dios” (Jones, 2020, p. 25).

Dentro de este contexto histórico y social, resulta todavía más subversivo que Rosales use esta imagen bíblica canónica, con Dios como hombre blanco que da vida al primer hombre (también blanco) como origen de todos los seres humanos y, por tanto, en la cima de la jerarquía de poder, y la cambie totalmente por mujeres negras. Frente al nacionalismo cristiano blanco, Rosales sitúa el origen de la cosmovisión cristiana en un matriarcado racializado, donde las mujeres negras son las dadoras de vida y poder. Según Rosita Scerbo (2024), la representación de Dios como mujer (negra) no es original de Rosales, ya que tiene sus raíces en tradiciones espirituales y religiosas de la diáspora africana e ideologías feministas. Esta autora ve el cambio de género y raza del original renacentista como “un desafío a representaciones patriarcales dominantes de Dios, que a menudo aparecen como exclusivamente masculinas, blancas y eurocéntricas,” como una forma de reclamar el lugar en la historia de mujeres negras que han sido a menudo “marginalizadas y oprimidas tanto dentro de la sociedad como dentro de instituciones religiosas,” y como una forma de valorizar el conocimiento, la sabiduría y las experiencias de las mujeres negras (Scerbo, 2024, p.13).

Figura 4, *Master Narrative*, de Harmonía Rosales, 2023.



Fuente: ROSALES, H. Et al, 2023, p. 93.

Aunque esta obra se exhibió por primera vez en Los Ángeles, en la muestra individual titulada *Black Imaginary to Counter Hegemony (B.I.T.C.H.)* en 2017, este ensayo está particularmente interesado en su uso en la instalación *Master Narrative* (Narrativa maestra) (Figura 4) en la exhibición del mismo nombre que tuvo lugar en 2023 en Memphis Brooks Museum of Art (Tennessee). En esta instalación, Harmonía Rosales cubre el techo de una de las salas del museo con tela impresa con varias de sus pinturas, incluyendo *La creación de Dios*, siguiendo el modelo de la Capilla Sixtina. De esta manera, el visitante entra en un espacio familiar como es la iglesia del Vaticano, un lugar sagrado y conectado con el cristianismo, pero se encuentra con cuerpos negros ocupando todos los espacios de honor. Esta primacía del cuerpo negro (con la mujer negra en la posición del propio Dios) re-escibe de manera descolonizadora precisamente la base de la ideología cristiana conectada con la supremacía blanca. Es en esta pieza, con su exuberancia de cuerpos negros en posiciones de privilegio dentro de la religión, donde percibimos con más fuerza la cosmovisión feminista descolonizadora de Rosales y su éxito en poner de relieve las prácticas de la supremacía blanca que se esconden detrás de la religión cristiana, la cual presenta como “natural” el

cuerpo racialmente blanco de Dios y los principales protagonistas de la biblia. Como señala Patricia Lee Daigle, esta obra “evoca el peso de la historia mientras que literalmente le da la vuelta en un poderoso acto de recuperación” (*apud* Rosales, 2023b, p.19). Junto con la *Creación de Dios*, Rosales incluye en *Master Narrative* muchas de sus otras obras en las que sustituye las historias bíblicas o de la mitología greco-romana por imágenes de los *orishas* de la *Regla de Ocha*, apoderándose del espacio sagrado de la Capilla Sixtina también para visibilizar la religión yoruba y a los practicantes de esta. Esta narrativa maestra creada por Rosales sirve como una re-escritura descolonizadora de los saberes occidentales impuestos sobre el Otro desde la empresa colonizadora. Los saberes y mitologías africanas se ven así ensalzados, privilegiando una cosmovisión que a menudo ha sido devaluada desde el punto de vista de la cultura occidental.

Las obras de Rosales aquí analizadas le dan al espectador la ilusión de entrar en un mundo alternativo donde la historia predominante no es la de los blancos sino la de los afro-descendientes, un espacio donde contemplar sus tradiciones y mitologías, donde admirar bellos cuerpos negros pintados como protagonistas, y presentando las historias fundacionales de África, no las europeas, como eje de la civilización. Con su énfasis en la representación empoderada de la mujer negra, las obras de Rosales se pueden leer como prácticas feministas descolonizadoras que se enfrentan a la supremacía blanca, al imaginario colonial internalizado en Latinoamérica y al estándar de belleza eurocentrista, ofreciendo nuevos modelos de saber y ser para los marginalizados y oprimidos.

CONSIDERACIONES FINALES

Con sus obras, Sandra Gamarra y Harmonía Rosales abren el espacio para la representación y recuperación de historias, mitologías y cuerpos de minorías etnoraciales de la diáspora latinoamericana. Estas dos artistas, con su labor de *blancografía*, presentan otros modos de ver y retratar al Otro, de descolonizar los saberes heredados de la cultura occidental para dar primacía a formas de conocimiento y de ver indígenas y afrodescendientes. Mientras que Rosales se centra en el racismo internalizado en poblaciones afrodescendientes en los Estados Unidos, ofreciendo una imagen alternativa del estándar de belleza eurocentrista y abrazando las mitologías y los conocimientos heredados de sus antepasados africanos; Sandra Gamarra se apropia de las pinturas de castas para visibilizar la explotación laboral y reproductiva de las mujeres mestizas y afrodescendientes, tanto en el pasado como en el presente, especialmente cuando se encuentran en la diáspora. Estas dos autoras ofrecen una visión más radical y subversiva de cómo enfrentarse al pasado colonial, al legado de la colonización presente en muchos artistas latinoamericanos desde la emancipación de las antiguas colonias. En su apropiación del arte occidental

renacentista/colonial, no hay ambigüedad: su representación claramente pone en cuestionamiento los ideales racistas y sexistas que se esconden en los modelos de conocimiento occidentales impuestos sobre las antiguas colonias. Sus obras así mismo ponen al descubierto las ideologías de supremacía blanca y nacionalismo cristiano que son base fundacional de la cultura occidental y la empresa colonizadora. Más que una mera racialización de los sujetos y temas de las obras clásicas renacentistas y coloniales, sus obras dismantelan la supremacía blanca, posicionando a los sujetos indígenas y afro-descendientes como modelos de belleza y sabiduría en un imaginario visual descolonizado. Ambas autoras crean obras que presentan a las minorías raciales como protagonistas, poniendo en evidencia cómo a menudo la raza blanca se ha normalizado como la única digna de protagonizar la historia, la mitología y la religión. De manera que desfamiliarizan esta noción, brindando al espectador una re-escritura subversiva y más inclusiva de la historia del arte occidental.

En definitiva, ambas artistas conciben sus obras como un espacio para la reparación y la restitución de las subjetividades que durante tantos siglos han sido invisibilizadas y silenciadas, contribuyendo a impulsar la transformación estructural necesaria, para conseguir que "la cultura deje de ser un instrumento para el ejercicio de la violencia y se convierta, en su lugar, en un espacio de conocimiento, sanación, pensamiento e inventiva comunitaria" (Egaña *apud* García López; Pacheco González, 2024, p. 43)

REFERENCIAS

BADDELEY, O.; FRASER, V. **Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America.** Londres: Verso, 1989.

CANTORÁN, J. Artista reinterpreta las pinturas de castas para discutir sobre lo racial. **Revista Lumberas**, 24 de junio de 2022. Disponible en: <https://revistalumberas.com/artista-reinterpreta-las-pinturas-de-castas-para-discutir-sobre-lo-racial/> Acceso 12 nov. 2024.

CURIEL, O. **Descolonizando el feminismo: una perspectiva desde América Latina y el Caribe.** Primer Coloquio Latinoamericano sobre Praxis y Pensamiento Feminista. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2009

DAIGLE, P.L. Millenia in the Making. Harmonia Rosales and the Master Narrative. In: GARRETT, R (ed.), **Harmonia Rosales. Master Narrative.** Londres: Paul Holberton Publishing, 2023. p. 13-21.

DE DIEGO, E. **Travesías por la incertidumbre.** Barcelona: Seix Barral, 2005. 295 p.

DE DIEGO, E. **Quedarse sin lo "exótico"**. Lanzarote: Fund. César Manrique, 1999. 125 p.

DE LA HIDALGA RÍOS, A. Colonialidad, racialización y trabajo del hogar en Puebla. En **El orden de los factores. Sandra Gamarra Heshiki** [Catálogo]. México: Museo Amparo. 2022, pp. 115-133. Disponible en: <https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/257/el-orden-de-los-factores-sandra-gamarra-heshiki> Acceso 10. nov. 2024

DESJARDINS, P. **El orden de los factores. Sandra Gamarra Heshiki** [Folleto]. México: Museo Amparo. 2022. Disponible en: <https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/257/el-orden-de-los-factores-sandra-gamarra-heshiki> Acceso 10. nov. 2024

ESPEJO, B. Sandra Gamarra: "El arte contemporáneo es un concepto occidental". **Periódico El País-Babelia**, Madrid, 17 de sep. de 2021. Disponible en: <<https://elpais.com/babelia/2021-09-17/sandra-gamarra-el-arte-contemporaneo-es-un-concepto-occidental.html>>. Acceso 2 nov. 2024.

GAMARRA, S. Mestizo y Nikkei. Produce Mestizo o Ainoko [Audio]. **El orden de los factores**. México: Museo Amparo. 2022. Disponible en: <https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/4022/mestizo-y-nikkei-produce-mestizo-o-ainoko> Acceso 10. nov. 2024

GARCÍA LÓPEZ, Y. F.; PACHECO GONZÁLEZ, A. Hay algo de lo que tenemos que hablar. Sobre la posibilidad de un *diálogo decolonial*. En: **La memoria colonial en las colecciones Thyssen-Bornemisza** (catálogo). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2024. p. 30-43.

GODOY VEGA, F. **Usos y costumbres de los blancos. La pena perpetua del colonialismo cultural**. Ard Seiba, Chiapas, València: OnA ediciones. 2023. 220 p.

JONES, R.P. **White Too Long: The Legacy of White Supremacy in American Christianity**. New York: Simon & Schuster. 2020. 320 p.

KATZEW, I. **La invención del mestizaje: La pintura de castas y el siglo XVIII en México** (Folleto de la exhibición). Los Ángeles County Museum of Art (LACMA), 4 de abril-8 de agosto de 2004. 21 pp. Disponible en https://www.lacma.org/sites/default/files/reading_room/New%20PDF%20from%20Images%20Outputcasta.pdf. Acceso 10 nov. 2024.

KILOMBA, G. **Memorias de la plantación. Episodios de racismo cotidiano**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2023. 208 p.

La memoria colonial en las colecciones Thyssen-Bornemisza (catálogo). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2024. p. 231.

LUGONES, M. Hacia un feminismo descolonial. **La manzana de la discordia**, Cali, v. 6, n. 2, p. 105-117, julio 2011.

McCANN, N. Emulation as Subversion. Old Forms, New Narratives. In: In: GARRETT, R (ed.), **Harmonia Rosales. Master Narrative**. Londres: Paul Holberton Publishing, 2023. p. 31-37.

McCORSKY, D.E. Beware of the Greeks: How Neo-Nazis and Ancient Greeks Met in Charlottesville. **Origins. Current Events in Historical Perspective**. May 2018.

MERCADO, E. Interview. A Conversation with Artist Harmonia Rosales. **Afro-Hispanic Review**. v. 37, n. 2, p.152-160, 2018.

MIGNOLO, W. **Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Buenos Aires: Ediciones del Siglo, 2010. 126 p.

OLISA, M. Colorismo. Conceptos del feminismo negro. **Afroméminas**, 22 de agosto de 2016. Disponible en <https://afrofeminas.com/2016/08/22/colorismo-conceptos-del-feminismo-negro/> Acceso 8 nov. 2024.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. (1ª edición 2000) En: **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Buenos Aires: CLACSO, 2014. 777-832.

ROSALES, H. Reclaiming Lost Histories. New York Studio School, Fall Series, 7 noviembre 2023a. Disponible en <https://www.youtube.com/live/hVWcWQlZrTc> Acceso 6 nov. 2024.

ROSALES, H. Et al. **Harmonia Rosales. Master Narrative**. Ed. Rosamund Garrett, Londres: Paul Holberton Publishing, 2023b. 96 p.

RIVERA CUSICANQUI, S. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010. 80 p.

RIBEIRO RODRÍGUEZ, T. **A máquina racializante: corpo, imagem e visualidade na arte contemporânea latino-americana**, 2024. 272 p. Tesis doctoral (Programa de Pós-Graduação em Artes), Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponible en: <http://www.bdttd.uerj.br/handle/1/22909>

Rojo Indio. **Galería Juana de Aizpuru**. 2018. Disponible en: <http://juanadeaizpuru.es/exposicion/rojo-indio-esp/> Acceso 20 nov. 2024

ROOT, D. **Cannibal Culture: Art, Appropriation, and the Commodification of Difference**. Boulder: Westview Press, 1996. 239 p.

SCERBO, R. Centering Black Women, Challenging Latinidad: Harmonia Rosales' Black Decolonial Aesthetics and AfroARTivism. **Confluencia**, Greely, v. 39, n. 2, p. 2-20, 2024.

SANCHEZ PEREZ, J. A. "Pigmentocracia" y medios de comunicación en el México actual: la importancia de las representaciones socio-raciales y de clase en la televisión mexicana. **Actas del XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles**, Nov 2012, Madrid, España. pp.1498-1506. Disponible en: <https://shs.hal.science/halshs-00877939v1/document> Acceso 10 nov. 2024