

SANDRA GAMARRA: METAPINTURA, SIMULACRO, MESTIZAJE

Luis Eduardo Wuffarden

Con una agudeza conceptual equiparable a su versatilidad técnica, la trayectoria de Sandra Gamarra Heshiki (Lima, 1972) pareciera permanentemente guiada por una rara consciencia acerca de la naturaleza y los límites del campo artístico. Si bien la pintura y la representación figurativa son ejes constantes de su trabajo, asume frente a ellas una implacable distancia reflexiva y no duda en recurrir paralelamente a otros formatos y géneros, incluyendo las nuevas tecnologías. Ha logrado transitar así por diversas estrategias de apropiacionismo para componer una obra compleja y proteica, cuya turbadora densidad capta el interés de una creciente audiencia internacional. Su ingenioso filo crítico se orienta hoy hacia un cuestionamiento político y social más amplio, al poner en evidencia y sin concesiones aquello que la imagen y la palabra han tendido a normalizar a lo largo del tiempo bajo el manto de una aparente objetividad.

En todo momento, la reiterada apuesta de Gamarra por el trampantojo y la mimesis pictórica ha ido de la mano de una incisiva interpelación a las imágenes y sus significados. A su vez, esos mismos recursos técnicos orientarán sus constantes indagaciones en torno al coleccionismo, los museos y la gravitación de estos sobre los imaginarios sociales. De cierta manera, todo ello asomaba en los inusuales “bodegones” con los que Gamarra se daría a conocer localmente a fines de los 90. Aunque en su momento invitaban a ser leídas como parte de un discurso autobiográfico y circular, esas pinturas abrirían paso a una suerte de versión prosaica y contemporánea de las antiguas *wunderkammer* o “gabinetes de curiosidades”. Por este medio la joven artista sentaba las bases de un persistente interés

por la clasificación y musealización de los objetos de arte y, en un nivel más profundo, por las formas en que esos acervos, a través de tiempo, han contribuido a fijar ciertos estereotipos visuales e ideológicos, al punto de condicionar nuestras maneras de percibir el mundo.¹

DEL “MUSEO EFÍMERO” A LA FICCIÓN MUSEAL

Esas tempranas definiciones se ubican dentro de un singular contexto generacional, considerado como punto de quiebre hacia la contemporaneidad artística local. Desde sus últimos años de estudio, Gamarra fue una perspicaz testigo de la cambiante escena limeña de fin de siglo: en coincidencia con la apertura al exterior propiciada por el neoliberalismo económico, pero también con el convulso final del régimen fujimorista. A la sombra de aquella “prosperidad falaz” proliferaban concursos y becas, al tiempo que se abrían nuevos espacios de exhibición. Se podía vislumbrar un horizonte compartido en la recurrencia de citas y referentes figurativos, principalmente fotográficos, del que emergía una renovada subjetividad. Al mismo tiempo, Lima asistía a un inusitado ciclo de exposiciones retrospectivas que le ofrecía un abarcador panorama del arte peruano, al que quizá no hubiera tenido acceso de otro modo. Esta circunstancia debió pesar en el naciente interés de Gamarra por aquella suerte de “museos efímeros” y, sobre todo, por los catálogos -inusualmente voluminosos- que los acompañaban. En la práctica, esos documentos impresos no solo trascendían el acontecimiento en el tiempo sino que

¹ Esa afinidad con las fórmulas del registro museológico se hará aún más explícita en *Casi de memoria* (1999), cuadro que muestra un vetusto archivo o gabinete cuyas gavetas, ordenadamente alineadas, cubren toda la superficie del lienzo y parecen prolongarse más allá de él.

llegaban a erigirse en sucedáneos de este, al ofrecer la posibilidad de “ver la exposición sin tener acceso a ella”.²

El efecto revulsivo de esa eclosión icónica quedaría manifiesto en su crucial serie *Correspondencia* (2001), hoy en el MALI. Aun cuando estos lienzos conservan el tono testimonial característico de la producción anterior, en ellos Gamarra asumirá un discurso definitivamente metapictórico, con el que da cuenta del flujo de imágenes característico de su entorno formativo. No se trata ya de un ejercicio de nostalgia introspectiva sino del registro puntual de un presente vivo y dinámico, observado y compartido en primera persona como su título anuncia. Apelando a un ilusionismo más bien efectista y sintético, *Correspondencia* despliega en un cierto orden las invitaciones y los catálogos que la artista recibía a diario en su taller, para configurar así una “constelación” de referencias visuales muy específica. Además de encerrar un guiño a la memoria del espectador contemporáneo, su ejecución manual devuelve a las imágenes, masivas y efímeras por naturaleza, un carácter de permanencia y aquella aura de “unicidad” -en sentido *benjaminiano*- tradicionalmente asignada a la obra de arte.

LA COPIA COMO SIMULACRO Y GESTO COMPENSATORIO

Esa vindicación del simulacro resultaría potenciada tras la fundación del LiMac (Museo de Arte Contemporáneo de Lima), institución ficticia creada por Gamarra en 2002, poco después de su primer encuentro con el epicentro del arte internacional.³ La iniciativa buscaba construir un espejismo que evidenciase la clamorosa ausencia de un museo de

² Marta Mantecón Moreno, “El museo imaginado. Entrevista con Sandra Gamarra”, en: *XV Jornadas de estudio de la imagen en la Comunidad de Madrid. La copia, lo falso (y el original)*. Madrid, s.p.

³ A comienzos de 2002, Gamarra emprendió un primer viaje a Nueva York luego de su participación en el ciclo de exposiciones “Los cuatro puntos cardinales”, en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores, que la incluyó entre las figuras más notables del arte joven peruano de inicios del siglo XXI.

arte moderno y/o contemporáneo en Lima. Se inscribe, por ello mismo, en el disperso horizonte de las denominadas *museotopías* – proyectos recurrentes en el decurso de la contemporaneidad peruana-, aunque en su caso serviría como catalizador para facetas bien diferenciadas, empezando por la creación de una dinámica comunidad artística virtual.⁴ A su vez, esta experiencia sería determinante para los giros adoptados por la propia obra de Gamarra, que a partir de entonces no ha dejado de evolucionar en constante sintonía con la agenda desarrollada por el siempre activo LiMAC , tanto en Europa como en América Latina.⁵

Entre las primeras consecuencias de esa faceta habría que mencionar la marcada atención de la artista por explorar las estrategias de mercado que vinculan a los museos con los públicos masivos en la era de las “industrias culturales”. Ello quedará manifiesto con elocuencia en otra pieza perteneciente a los fondos del MALI, la *Tienda Museo LiMac* (2002), un módulo interactivo que condensa -con ironía y a escala tercermundista- las formas de proyección social empleadas por la institucionalidad museal. El protagonismo de los souvenirs allí reunidos sugiere cómo esas estrategias de marketing terminan moldeando la memoria del visitante con mayor intensidad aún que la contemplación directa de las salas y colecciones. Se enfoca así una de las facetas más influyentes de estos modernos “santuarios del arte”, cuyos públicos masificados generan fenómenos de

⁴ El término “museotopías” fue acuñado para el caso peruano por Gustavo Buntinx. Véase, de este autor, “Museotopías: tres textos utópicos sobre el vacío museal en el Perú”, *Micromuseo*, n° 0, Lima, abril de 2000, pp.2-13. Acerca de la incorporación de Sandra Gamarra dentro de este horizonte conceptual en un contexto sudamericano, puede consultarse Agustín Díez Fischer, “El museo desde el artista: estrategias institucionales en Lima y Buenos Aires”, *Intervención*, vol. 3, n° 5, México, enero-junio de 2012, pp. 5-13.

⁵ Sobre los orígenes y funciones del LiMAC, puede consultarse: Díez Fischer “El museo desde el artista...”, pp. 7-8. Una de las muestras colectivas más importantes promovidas por el LiMac fue “Línea media”, celebrada en una galería de Madrid entre febrero y marzo de 2017. Véase la nota curatorial de Antoine-Henry Jounquères, publicada en el sitio web del LiMac. Jounqueres se encuentra a cargo de esta institución desde 2010 hasta el presente.

ritualidad colectiva y de fetichismo comercial solo comparables con las grandes peregrinaciones religiosas del pasado.

Dentro de esa misma lógica, la copia asumirá en su trabajo un papel análogo al que cumplían antiguamente las réplicas -en tanto “dobles afectivos”- de los grandes iconos sacros. Así entendida, la artista procura liberar a la copia de los estigmas que pesan sobre ella en la tradición valorativa occidental, principalmente a partir de la historiografía romántica del arte. Al recurrir a este procedimiento no busca producir “dobles engañosos” sino gestos compensatorios frente a determinadas ausencias que impiden el acceso de ciertos públicos a determinados originales. Su intervención más conocida en este campo ocurrió en 2010, cuando la Bienal de Sao Paulo comisionó al LiMac replicar la impactante serie *Oktober 1977* del artista alemán Gerhard Richter, en respuesta a la problemática (e imprevista) ausencia de una serie clave para el desarrollo de la bienal paulista, que en la versión de ese año dedicaba una de sus secciones históricas al artista como “antihéroe.” Por medio de pequeñas modificaciones, superposiciones y alteraciones, Gamarra lograría insuflar en sus copias una originalidad distinta a las controvertidas “imágenes errantes” de Richter que, cuatro décadas después de haber sido creadas, se insertaban en un contexto latinoamericano donde era inevitable la confrontación entre los crímenes de estado acaecidos en uno y otro continente.⁶

LAS CASTAS PERUANAS EN EL MUSEO ANTROPOLÓGICO DE MADRID

⁶ Agustín Díez Fischer, “La imagen apropiada: repetición en la obra 18. Oktober 1977”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 9, n° 2, Bogotá, julio-diciembre de 2014, pp. 67-87.

De ahí en adelante, Gamarra alternará la tónica cosmopolita y contemporánea patente en ese tipo de obras con un repertorio iconográfico referido al Perú y a su pasado, mediante el cual cataliza preocupaciones más amplias. Tales motivos suelen articularse con un cuestionamiento simultáneo de los géneros pictóricos y de sus convenciones de representación, pero sobre todo de las implicancias ideológicas que se proyectan hacia el presente. Es precisamente entonces cuando su obra empieza a hacerse eco de los tipos étnicos o “castas”, extraídos de una importante serie pictórica peruana del siglo XVIII existente en España: los lienzos del mestizaje, ejecutados en Lima por orden del virrey Amat en 1770, cuyo destino original fue el Real Gabinete de Historia Natural.⁷ Por medio de ese ambicioso proyecto descriptivo, el gobernante buscaba satisfacer la curiosidad científicista de la corte ilustrada, mostrando con precisión las distintas mezclas raciales que componían la sociedad peruana del momento: una realidad que el discurso oficial criollo había preferido difuminar bajo la denominación genérica de “plebe”.⁸

En ese sentido, resulta revelador que sea esta la única serie de mestizaje realizada en el virreinato peruano, a diferencia de México, donde la pintura de castas sería uno de los géneros favoritos desde inicios del siglo XVIII. De ahí que su ejecución no fuera iniciativa propia sino que obedecía a una directiva oficial del más alto nivel y tuvo como destino la corte de Madrid. Amat decidió promover la obra en respuesta a las disposiciones reales que ordenaban a los gobernantes de las posesiones americanas remitir, sobre todo,

⁷La historia de estos lienzos y su procedencia limeña empezaría a redescubrirse en el primer tercio del siglo XX, con la publicación de Francisco de las Barras de Aragón, “Documentos referentes al envío de cuadros representando mestizajes humanos y varios productos naturales del Perú hallados en el Archivo de Indias de Sevilla”, *Memorias de la Sociedad de Antropología, Etnografía y Prehistoria*. Madrid, IX, n° 2-39, 1930, pp. 78-81.

⁸Aborda este punto el capítulo V, titulado “Los rostros de la plebe”, en el libro ya clásico de Alberto Flores Galindo. *Aristocracia y plebe*. La ciudad sumergida. *Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*. Lima: Editorial Horizonte, 1991, pp. 111-141.

“ejemplares de los tres reinos de la naturaleza (minerales, plantas y animales) que se diesen en sus respectivos territorios”⁹. En la elaboración del programa iconográfico es probable que interviniera el coronel español Gregorio de Cangas, hombre de confianza del virrey y uno de los primeros observadores sistemáticos de la diversidad racial en el país.¹⁰ El propósito de fondo era contrarrestar la idea de “desorden” -y en consecuencia de ingobernabilidad- que podía sugerir la complejidad racial de los virreinos americanos, sin duda la mayor del planeta en aquel tiempo.¹¹ De acuerdo con la argumentación expuesta por Cangas en su *Descripción en diálogo de la ciudad de Lima*, la compleja lógica de los intercambios raciales en el país podría resumirse así: “las mezclas con ‘negros’ e ‘indios’ alteraban y denigraban los productos; en cambio, las mezclas con ‘español’ blanqueaban, es decir conducían hacia arriba.”¹²

Esa nomenclatura del mestizaje respondía a una sofisticada construcción ideológica que, desde luego, no guardaba relación directa con la realidad objetiva, y por tanto su representación visual parecía ser el modo eficaz de validarla. Sobre todo en el caso de Lima, donde la pintura local experimentaba un retorno a la gran tradición europea, basado

⁹ Pilar Romero de Tejada, “Los cuadros de mestizaje del virrey Amat”, en: Natalia Majluf (ed.). *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima, 1999. p. 19.

¹⁰ Gregorio de Cangas. *Descripción en diálogo de la ciudad de Lima entre un peruano práctico y un bisoño chapetón*. Lima: Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú, 1997. Como es sabido, Cangas inspiró las primeras tablas gráficas del mestizaje peruano, fechables justamente en 1770, cuyas similitudes y diferencias con relación a los lienzos del virrey son conocidas. Estas tablas se encuentran insertas en el manuscrito original de Cangas, conservado en el British Museum de Londres. Para una comparación entre ambas clasificaciones, véase el ensayo de Juan Carlos Estenssoro, “Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial”, en: Natalia Majluf (ed.). *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima, 1999. p. 79-83.

¹¹ Así lo confirma el capítulo sobre la “América española” incluido en el estudio clásico de Antonio Domínguez Ortiz. *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 328.

¹² Maribel Arrelucea Barrantes. *Sobreviviendo a la esclavitud. Negociación y honor en las prácticas cotidianas de los africanos y afrodescendientes. Lima, 1750-1820*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2018, p. 168.

en los criterios de verdad y naturaleza enarbolados por el pensamiento artístico de la Ilustración.¹³ En tal sentido, parece lógico que el difícil encargo recayera en un maestro como el criollo Cristóbal Lozano (1705-1776), indiscutido líder de esa corriente, cuyas dotes en el campo de mimesis pictórica y su adhesión a los cánones académicos permitían a un comentarista contemporáneo compararlo incluso con los grandes nombres del Renacimiento europeo.¹⁴

El conjunto resultante es una secuencia de veinte grupos familiares que posan con aparente naturalidad ante el pintor, mostrando una interacción afectiva por lo general armoniosa y contenida. Se presentan como retratos “del natural”, gracias al verismo de sus rasgos, la abundancia de detalles y a un vocabulario gestual que deja entrever asimetrías sociales y uniones de conveniencia. A ello contribuyen las ofrendas de joyas y flores, o incluso la ostensible presencia de monedas en algunas escenas, siempre en manos masculinas. Todo ello confiere apariencia de verosimilitud a una intrincada estratificación, arbitraria y de límites difusos, que resultaba imposible de representar en la práctica. De ahí que el pintor limeño se apoyara ante todo en una minuciosa descripción de los trajes y el adorno personal, asociándolos simbólicamente con aquellos estereotipos o “calidades” que se atribuían a las diferentes condiciones raciales.¹⁵

¹³ Sobre este aspecto, véase Ricardo Kusunoki, “‘La reina de las artes’: pintura y cultura letrada en Lima (1750-1800)”, *Illapa*, n° 7, Lima, 2007, pp. 51-61.

¹⁴ Además de afamado retratista de corte, Lozano era reconocido como pintor de género, cuyos tipos populares limeños emulaban a la picaresca española desde un punto de vista americano. Ambas facetas le habían permitido familiarizarse con la diversidad social y étnica de Lima, que se hará patente en los cuadros de mestizaje. Véase: Alberto Flores Galindo. *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*. Lima: Editorial Horizonte, 1991, p. 144; y Luis Eduardo Wuffarden, “Los lienzos del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII”, en Natalia Majluf (ed.). *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima, 1999. p. 49-65.

¹⁵ Acerca de esta relación entre traje y condición social, véase el ensayo de María Luisa Barbón, “No hay aquí gente noble sino que todos son uno: raza, vestimenta y orden colonial en el discurso sobre las castas peruanas a finales del siglo XVIII”, en: Karl Kohut y Sonia V. Rose (eds.). *La formación de la cultura virreinal III. El siglo XVIII*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2006, pp. 319-333.

Aun cuando la numeración del 1 al 20 sugiere una lectura secuencial -en un sentido de sucesión genealógica-, en realidad hay varias subseries autónomas así como núcleos familiares puros, correspondientes a las naciones que tenían un lugar claramente subordinado: los indios –unos “civilizados”, otros “infieles”- y los negros esclavos africanos de Guinea. Estos últimos peldaños de la escala social son presentados con un cierto aire de inocencia, e incluso de paradójica dignidad dada la extrema pobreza de sus atuendos, en contraste con las mezclas indeseadas, en las que se insinúan diversos grados de malicia o picardía. Elocuente ejemplo es la unión de negro e india que “produce” zambo de indio: la actitud del padre, que empieza a desatar el lazo de la cabellera de su mujer mientras tira del pañal de su hijo, podría ser el preámbulo de una escena de violencia familiar como las que suelen verse, de una manera más explícita, en las castas mexicanas relacionadas con mezclas parecidas.

Pero fueron otras entrelíneas las que resultarían particularmente incómodas entre la aristocracia local. Por ejemplo, la pintura n° 14 retrata a una pareja de la élite limeña, cuya encumbrada posición se hace evidente en la riqueza de su vestimenta y sus joyas, similares en todo a las que ostentan los retratos áulicos del momento. Según indica la leyenda, el rubicundo heredero era hijo de español y de una “requinterona de mulato”, constituyéndose en “Gente blanca” como producto local de las mezclas sucesivas con sangre española. En otras palabras, los integrantes de este segmento social eran considerados formalmente como criollos o “españoles americanos”, pero en su genealogía era posible detectar ancestros africanos o indígenas. Ello cuestionaba la identidad racial de los sectores dirigentes criollos ante una audiencia peninsular, para la cual un concepto como el de la “pureza de sangre” seguía teniendo un peso decisivo para quien quisiera acceder a los estatus de hidalguía y nobleza.

El lienzo siguiente deja vislumbrar el futuro de esa progresión. Se ve en él a una pareja - al parecer prometidos- integrada por un español y una mujer considerada “gente blanca”, de cuya unión se espera un elocuente “producto” final: “Quasi limpios de su origen”. Ambos personajes adoptan la peluca empolvada y el atavío cortesano a la francesa, en contraste con el tradicional atuendo criollo. No parece fortuito, por lo demás, que este sea el único grupo emplazado en un espacio abierto. Están delante de un jardín, en obvia alusión a los paseos públicos y alamedas mediante los cuales Amat se había propuesto remozar la capital. De ese modo, el virrey pretendía asociar de manera subliminal sus planes de renovación urbana con una modernización de los grupos dirigentes limeños. Ello implicaba entablar vínculos más directos (incluyendo los sanguíneos) con el mundo peninsular, favorecidos por una migración reciente, numéricamente menor aunque relevante en términos sociales.

Como es sabido, los lienzos se ejecutaron en un momento de máxima tensión entre el gobernante, decidido impulsor de las reformas borbónicas, y una élite limeña que veía amenazados sus privilegios y poderes tradicionales. Tras la partida de Amat, en 1776, un connotado vocero de la aristocracia criolla como el marqués de Sotoflorido, Francisco Antonio Ruiz Cano, publicaba en forma anónima un sonado diálogo satírico, el *Drama de dos palanganas*, en el cual criticaba con implacable dureza los actos de gobierno del virrey saliente-y de paso sus amoríos con la Perricholi-, sin olvidar los polémicos lienzos de mestizaje obsequiados seis años antes al rey. En determinado momento, uno de los personajes lamenta que Amat haya enviado a España una “mala pintura que hizo de este

Nuevo Mundo, sacándolos a todos de sangre de indios o de negros, y poniendo los blancos al cabo de cuatro o cinco mezclas, que envió a España para descargo de su nobleza”.¹⁶

Si las pinturas causaron agria desazón entre la “gente blanca” de Lima, su arribo a la corte de Madrid no parece haber tenido mayor repercusión, a juzgar por la virtual ausencia de fortuna crítica. Por un lado, su ambiguo estatuto científicista las alejaba de toda consideración artística; por otro, el supuesto exotismo de sus temas las convertía, de hecho, en piezas etnográficas o “curiosidades de las Indias” que sustentaban la imagen política de un imperio bifronte, basado en el dominio territorial de dos mundos. Según lo previsto, ingresaron al Real Gabinete de Historia Natural, fundado en 1776. Era el inicio de una larga peripecia dentro de las colecciones de ciencias naturales y de etnografía o prehistoria. Su destino final sería el Museo Nacional de Antropología, fundado en 1910 sobre la base de la colección formada por el médico Pedro González Velasco. Como muestra una antigua vista del gabinete Velasco tras fusionarse con los fondos oficiales, los lienzos peruanos de castas se entremezclaban allí con una abigarrada miscelánea compuesta por objetos etnográficos y piezas prehistóricas, procedentes de diversos territorios que habían pertenecido al dominio español. Fue así como su ubicación periférica dentro de los museos de la antigua metrópoli determinó un paulatino olvido de la serie, incluso por parte de los eruditos americanistas. A ello se sumaría el gradual deterioro de las pinturas, que terminaría alejándolas de la vista del público, confinadas a los almacenes del museo durante varias décadas.

¹⁶ Francisco Antonio Ruiz Cano y Sanz Galiano. *Drama de dos palanganas Veterano y Bisoño*. Lima: Editorial Jurídica, 1977, p. 54.

Solo será a raíz de los programas conmemorativos por el V Centenario del así llamado “Encuentro de dos mundos” cuando surja la iniciativa de una recuperación integral de la serie limeña. Tras concluir los procesos de conservación y restauración, diecisiete de los lienzos fueron objeto de una reveladora exposición de fin de siglo, presentada en el Museo de Arte de Lima entre diciembre de 1999 y febrero de 2000. Aunque Gamarra no llegaría a ver la muestra en su momento, tuvo acceso al catálogo publicado entonces, lo que la llevó a interesarse por la serie, por considerarla un testimonio visual del pasado peruano potencialmente rico en resonancias contemporáneas.¹⁷ Por ello desde 2003 -año en que decidió establecerse en España- intentaría ver aquellos cuadros sin conseguirlo, por haber regresado a los almacenes de la institución propietaria. Pudo constatar así la escasa atención que algunos museos europeos suelen dedicar a piezas de primera importancia para la historia artística y social de América Latina. En ese sentido parece sintomático que haya tenido que recurrir a los catálogos de las exhibiciones temporales celebradas en Lima y Madrid para estudiar la serie. De esas publicaciones provienen las citas y reelaboraciones pictóricas que han alcanzado un marcado protagonismo dentro del giro reflexivo en torno a la sociedad peruana poscolonial, predominante en su trabajo a lo largo del último decenio.¹⁸

DEL AUTORRETRATO DE CASTA A LA CRÍTICA FEMINISTA

No deja de ser significativo que sus primeras referencias a los cuadros de mestizaje aparecieran en el contexto de su muestra *Autorretrato* (2012), pues esta giraba en torno a las pretensiones quiméricas del género. Gamarra decidió incluir entonces, a modo de

¹⁷ Aunque la artista se encontraba por entonces en Lima, no recuerda las circunstancias precisas que le impidieron visitar la muestra (Sandra Gamarra, comunicación personal, mayo de 2021).

¹⁸ Natalia Majluf (ed.), *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima, 1999;

antesala, una pintura en la cual parodia los lienzos de Amat en clave autobiográfica.¹⁹ A partir de fotografías rescatadas de su álbum familiar, ella compuso su propio “cuadro de casta” bajo el título de *Mestizo: nikkei*, De esta forma aludía a sus vínculos maternos con la moderna inmigración japonesa al Perú. Al ser un retrato grupal de padres de hijos, se potencia su analogía con el formato de la serie histórica pero, al mismo tiempo, la obra recrea de manera convincente el colorido brillante de las instantáneas domésticas en la década de 1970. Sin embargo, la recomposición de las imágenes deja finalmente oculto el rostro infantil de la futura pintora, o más bien lo reduce a un detalle difícil de identificar. Gamarra alude así a la imposibilidad de auto-representarse y, en esa medida, pone en cuestión a una de las modalidades pictóricas que más han contribuido a construir dentro de la cultura occidental lo que Kris y Kurz denominaron en su momento “la leyenda del artista”.²⁰

En contraste con la hibridez de esa pieza aislada, la sala de la galería asumía la apariencia de una instalación museográfica tradicional. Sus elementos centrales eran tres “vitriñas del mestizaje” que contenían otras tantas copias de aquellos lienzos de la serie limeña nunca expuestos modernamente a causa de su avanzado deterioro. Sorprendentemente, esas imágenes dialogaban con reproducciones de grandes nombres contemporáneos como Gerard Richter o Rudolf Stingel. El paralelismo surgía de un elemento común: todas esas propuestas se basaban, precisamente, en la destrucción o corrosión de los soportes y daban como resultado imágenes fantasmales. Aunque no resultara fácil de advertir a primera

¹⁹ A diferencia de las recreaciones realizadas por Claudia Coca bajo el título *De castas y mala raza*, no hay aquí una escenificación irónica a manera de “cuadro vivo”. Con una pieza de esa serie, Coca obtuvo el segundo premio en el I Concurso de Pintura del Banco central de Reserva en 2009. Actualmente, la obra pertenece a los fondos del MUCEN.

²⁰ Ernst Kris y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982 (la primera edición de esta obra se publicó en Viena el año 1934).

vista, el conjunto proponía una metáfora en apoyo de la línea argumental desarrollada por la muestra: como lo sugería su cuadro de casta personal, retratar el mestizaje peruano era una pretensión quimérica, evidenciada esta vez por lienzos en donde los grupos familiares representados parecían desvanecerse -literalmente- ante los ojos del espectador.

Nuevas versiones, con acentos distintos, volverán a aparecer a fines de la década pasada. En la sección “objetos encontrados” de su muestra *Rojo indio* (2018) se vio una pintura aislada que reitera la composición nº 9 de los lienzos del mestizaje: aquella referente al mulato, mezcla de español y negra. En contraste con las citas al pasado indígena precolombino que conformaban el núcleo mayor de la exposición, esta pintura introducía la temática negra para proponer una mirada crítica al racismo en términos más accesibles al espectador europeo contemporáneo.²¹ Aquí el texto se superpone a la imagen, e interfiere su lectura primigenia introduciendo por primera vez el discurso feminista contemporánea, al que fusiona con una crítica a las jerarquías y los prejuicios raciales heredados de la sociedad colonial.

Al año siguiente, Gamarra participaba en la Feria ARCO de Madrid (2019) con el ciclo autónomo denominado *Políticas del óxido*: un ambivalente juego de palabras que remitía, de nuevo, a la temática del racismo. Son pinturas realizadas a base de pigmentos -negro, amarillo, rojo y naranja-, que derivan del óxido de hierro. Se trata de tonalidades fácilmente asociables con las llamadas “artes primitivas”, dada la antigüedad de su uso entre las culturas tradicionales. Sin olvidar su relación simbólica con la sangre, por ser el hierro un componente fundamental de esta, lo que explica el aspecto “sanguinolento” que

²¹ Sandra Gamarra, comunicación personal, mayo de 2021.

puede ofrecer la variedad roja de la hematita. En cada caso, el uso monocromático y muy diluido del pigmento trasluce la superficie blanca del soporte y confiere a la imagen resultante una apariencia acuarelada y evanescente. Así, la alternancia de colores exclusivos y excluyentes alude a las políticas raciales de la sociedad colonial, que pretendían definir la calidad y condición de las personas a partir de la tonalidad de sus epidermis. Ese énfasis se torna aún más complejo por medio de las leyendas manuscritas colocadas por la artista al pie de cada composición, en las que ya se advierte con claridad la adhesión de Gamarra a un sólido cuerpo ideas generado por el pensamiento feminista más reciente.

LA DONACIÓN AL MALI: REPRODUCCIÓN/ REPRODUCCIÓN

Producción/reproducción (2021), el conjunto donado en esta ocasión por el LiMac a los fondos del MALI, abarca por primera los veinte lienzos de mestizaje y se erige en pieza culminante de aquello que constituye uno de los grandes ejes temáticos en la obra reciente de Gamarra. No ha sido realizado esta vez en la capital española sino ideado desde su casa-taller en Lima, a lo largo de una estancia excepcionalmente prolongada por las contingencias de la pandemia global. Como es usual en ella, el ingenioso título dado al conjunto encierra varios niveles de lectura. Tal vez el primero y más obvio esté referido a su naturaleza conceptual: los veinte lienzos han sido “producidos”, bajo indicaciones precisas suyas, en un taller de Dafen, pueblo ubicado en los suburbios de la ciudad china de Shenzhen, la mayoría de cuyos habitantes se dedican actualmente a la copia masiva de pintura, principalmente sobre la base de fotografías y reproducciones proporcionadas por sus clientes alrededor del mundo, conectados con ellos a través de la Internet y los

sistemas internacionales de mensajería.²² Durante varios meses, la artista fue supervisando los trabajos y haciendo reajustes puntuales hasta lograr el efecto deseado. La buscada hibridez resultante es parte esencial de la propuesta de Gamarra, que potencia los vaivenes de una sucesiva “errancia” de las imágenes e incorpora los eventuales equívocos de los copistas, pero sobre todo resignifica la pertinencia de sus contenidos en términos de un estricto presente.

Nada hay de fortuito en esta opción: desde una perspectiva histórica de largo aliento, *Producción/ Reproducción* nos recuerda los vínculos comerciales casi ininterrumpidos entre el Perú y la China desde el siglo XVI. Es sabido que el virreinato andino fue receptor no solo de bienes suntuarios altamente costosos -porcelana, sedas finas o marfiles labrados-, sino también de imitaciones baratas y sobre todo de grandes volúmenes de productos textiles chinos de uso común, tanto a través del galeón de Manila como de las rutas del contrabando en gran escala. A causa de sus reducidos costos, la “ropa de la China” desplazó fácilmente a los géneros de Castilla. De hecho, muchos de los personajes representados en estos cuadros -sobre todo aquellos pertenecientes a la “plebe” y a los estratos medios- seguramente visten prendas confeccionadas con tejidos chinos, uno de los grandes rubros del comercio asiático en el Perú desde entonces hasta el presente.

Por lo demás, que un anónimo pintor oriental de hoy copie obras producidas en el espacio colonial andino permite establecer un sugerente diálogo entre dos periferias distanciadas en tiempo y espacio. Esa acción remite, simultáneamente, a uno de los tópicos recurrentes

²² En los últimos años, copias de algunas obras estelares del Museo de Arte de Lima vienen circulando en las páginas de venta de obras de arte y antigüedades, por lo general sin especificar su condición de copias recientes. Este ambivalente estatus ha ocasionado más de una confusión entre los potenciales compradores.

en la mirada eurocéntrica sobre el Nuevo Mundo: el paralelismo entre los pintores indígenas y los del Extremo Oriente. Viajeros e intelectuales del siglo XIX remarcaron solían remarcar esa semejanza, al señalar que la habilidad manual del artífice andino iba estrechamente unida a su dependencia literal frente a los modelos europeos. Así, por ejemplo, en la década de 1840, al pasar por el Cuzco y el sur andino, el francés Paul Marcoy se refería los pintores coloniales, llegando a esta conclusión: “Dotados de la facultad de imitación que poseen a tan alto grado los habitantes del Celeste Imperio, y que consiste en ensuciar o agujerear una tela, si el original que copian tiene por casualidad una mancha o un hueco, estos hijos del país se pusieron a trabajar y llegaron con el tiempo a una perfección de calco que, favorecido por la obscuridad de las iglesias, ha podido engañar a muchos viajeros y hacerles tomar por otros tantos originales inéditos unas copias que no tienen otro mérito que el de una servil fidelidad.”²³

Mientras Marcoy escribía esas reflexiones, otro fenómeno del intercambio comercial en la cuenca del Pacífico relacionaría al Perú y la China con la copia y la difusión masiva de imágenes. A lo largo del siglo XIX, en efecto, la producción de los pintores chinos contribuyó a difundir por el mundo el corpus iconográfico del costumbrismo peruano en un momento de creciente auge internacional para esa corriente. Durante buen número de años, las acuarelas y litografías de tipos limeños producidas por Pancho Fierro y su círculo de influencia serían replicadas ad-infinitum por un núcleo de pintores activos en la ciudad portuaria de Cantón. Tales imágenes se incorporaron a un intenso comercio de copias pictóricas a la manera occidental que producían sucedáneos baratos de sus prestigiosos modelos, desde Ingres hasta los costumbristas sudamericanos, cuyo “exotismo” experimentaba de ese modo una inesperada vuelta de tuerca.

²³ Paul Marcoy. *Viaje a través de la América del Sur. Del Océano Pacífico al Océano Atlántico*. Lima: IFEA-PUCP-BCR, 2001, tomo II, pp. 398-399.

Al menos desde la década de 1830, artífices como Tingqua -perteneciente, a su vez, a un linaje de artistas dedicados por generaciones a la copia de pinturas occidentales-, tuvieron a su cargo grandes y organizados talleres que multiplicaban los tipos y escenas del panchofierrismo copiándolos rápida y seriadamente a la acuarela, sobre frágiles hojas de papel de arroz, en respuesta a la incesante demanda proveniente del coleccionismo europeo y norteamericano.²⁴ El redescubrimiento de este fenómeno, a mediados del siglo XX, llevó inicialmente a considerar sin más a esas copias como “falsificaciones”, que buscaban confundirse de manera dolosa con los originales del afamado acuarelista limeño. Sin embargo, estudios más recientes comprenden a este tipo de obra como parte de una producción singular, que en su momento retomaba la lógica de la repetición presente en el sistema de trabajo del propio Pancho Fierro: de ese modo, los copistas chinos vindicaban el mérito del trabajo manual frente al auge de la reproducción obtenida por procedimientos mecánicos, que tendía a generalizarse como sucedáneo barato de la obra artística en el mundo occidental.²⁵

En más de un sentido, la propuesta de Gamarra no solo busca retomar esa dinámica de producción; ella cuestiona, además, la arraigada minusvaloración occidental de la copia frente al original. De ahí que su postura sintonice con el reconocimiento de la copia y de los copistas, manifiesto tradicionalmente en el pensamiento estético chino. A su vez, el gesto podría asociarse con la ambivalencia de la palabra “copia” en el habla española, patente desde el momento mismo en que las obras fueron comisionadas. En carta dirigida

²⁴ Esta producción fue redescubierta en la década de 1940 por la crítica de arte peruana Mercedes Gallagher de Parks, quien -sobre la base del criterio occidental de autoría- denunció la producción china panchofierrista como “falsificaciones” que habrían contaminado la producción histórica del acuarelista limeño. Véase Mercedes Gallagher de Parks, “La farándula criolla del panchofierrismo”, en su libro *Mentira azul*. Lima: Lumen, 1948, pp. 217-242.

²⁵Sobre este punto resulta esclarecedor un pasaje del ensayo de Natalia Majluf, “Pancho Fierro, entre el mito y la historia”, en: Natalia Majluf y Marcus B. Burke. *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid: Ediciones El Viso-The Hispanic Society of America, 2008, pp. 33-35.

al monarca español el 13 de mayo de 1770, el virrey Amat indicaba haber mandado hacer “copias” de los cruces raciales propios de la sociedad peruana, asignando a esa palabra el significado de “representación fiel del natural”.²⁶ No es el caso de los copistas chinos a los que recurre Gamarra, quienes no parten de la realidad visual ni de obras originales sino de reproducciones impresas. En el camino se pierden inexorablemente algunos detalles, debido a los lapsus y malentendidos propios de este acercamiento mediatizado. Cristaliza así el efecto de simulacro, pues las copias tienden a imitar la saturación cromática presente en algunas láminas, o el efecto de veladura grisácea que envuelve y difumina a otras. Gamarra se limita a leves intervenciones en las imágenes mismas, pero sobre todo las resignifica mediante las citas que escribe morosamente, a pincel y con caligrafía escolar, en los márgenes inferiores dejados en blanco, con el propósito de generar una fricción reflexiva.

De ahí que el sentido último de *Producción/Reproducción* repose en un aspecto habitualmente relegado por los estudiosos de la serie, que han tendido a privilegiar el obvio protagonismo de lo racial por encima de la problemática de género implícita en ella. Para Gamarra, el punto de partida no ha sido esta vez un aspecto visual sino una palabra –“produce”-, reiteradamente incluida en las leyendas de los lienzos, para enunciar cada mezcla racial y nominar su resultado. Es así como el lenguaje empleado para referirse a las castas deja entrever a estas como expresiones de un modo de producción/reproducción que se extiende en el tiempo. Esta constatación sirve para

²⁶ Cit. por Pilar Romero de Tejada, “Los cuadros de mestizaje del virrey Amat”, en: Natalia Majluf (ed.). *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima, 1999, p. 22. La primera transcripción de este y otros documentos relacionados fue publicada por Francisco de las Barras de Aragón, “Documentos referentes al envío de cuadros representando mestizajes humanos y varios productos naturales del Perú hallados en el Archivo de Indias de Sevilla”, *Memorias de la Sociedad de Antropología, Etnografía y Prehistoria*. Madrid, IX, n° 2-39, 1930, pp. 78-81.

emprender una lectura actualizada de la serie, enfocando el lado femenino como factor principal de esa dinámica socioeconómica, a diferencia de aquello que da por sentado el programa iconográfico original. Este asume invariablemente a las mujeres como el lado “débil” o subordinado de cada una de las uniones, pues el motor del ascenso social aparece siempre encarnado por el componente masculino/español.

El diálogo entre copias y citas discurre alejado de toda relación mecánica o literal, aun cuando ambos elementos resultan complementarios. Gamarra retoma aquí algunas lecturas claves del feminismo reciente que han ejercido una decisiva influencia en el desarrollo de su trabajo. Habría que mencionar, en primer lugar, un libro de tanta trascendencia como *Calibán y la bruja* (2004) en el que la escritora ítalo-norteamericana Silvia Federici -incesante activista por el reconocimiento del trabajo y el salario femeninos desde los años 70 del siglo pasado- procesa una larga experiencia vital como profesora en Nigeria. A lo largo de su libro, Federici ensaya una crítica al marxismo desde dentro, reformulando sus argumentos a la luz de un radical enfoque de género.²⁷ Para ello sitúa la explotación del trabajo femenino no asalariado -tanto el productivo como el reproductivo- en la base misma de la acumulación originaria del capitalismo, pues esa explotación consuetudinaria de las mujeres sería un factor clave para la reproducción de las fuerzas de trabajo y para la acumulación de la riqueza, que recaía siempre en manos masculinas según la lógica impuesta por la sociedad patriarcal.

²⁷ Silvia Federici. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.

No menos significativo es el aporte de la feminista brasileña Claudia Mazzei. De hecho, *Producción/Reproducción* es el título de uno de los trabajos más conocidos de Mazzei, que Gamarra retoma para dar nombre a esta última versión de los cuadros de mestizaje. Mazzei aborda la división socio-sexual del trabajo, concepto compartido con la socióloga belga Daniele Kergoat, quien sostiene que ese fenómeno debe ser comprendido dentro de un sistema donde “las situaciones de los hombres y las mujeres no son producto de un destino biológico, sino que son, antes que todo, construcciones sociales”.²⁸ Esa relación asimétrica no ha desaparecido en esencia, pero se replantea y adquiere nuevas connotaciones en tiempos recientes.

Todas esas ideas se hallan en la base de la enriquecedora propuesta de Gamarra, al apropiarse de estas cruciales imágenes de nuestro pasado y ponerlas al centro de un necesario debate. Es así como, veinte años después de aquella muestra excepcional que presentara por primera vez en Lima los lienzos de mestizaje, estos han regresado para quedarse. Su retorno forma parte de una iniciativa de donación promovida por el LiMac, ficción museal creada por Sandra Gamarra que cobra realidad, una vez más, al insertar uno de sus más ambiciosos proyectos dentro del circuito expositivo del MALI. Este ingreso actualiza notablemente la representación de la artista en los fondos relacionados con el arte peruano más reciente, pero además viene a compensar un vacío imposible de llenar en sus colecciones históricas. A través de estos nuevos originales, Gamarra reinterpretará un revelador documento artístico del pasado colonial peruano y explora otras lecturas, que nos permiten rastrear en él la trama de prejuicios raciales y de género que

²⁸ Claudia Mazzei, “Producción y Reproducción: la mujer y la división socio-sexual del trabajo”, *Revista Rumbos TS.*, n° 8, Sao Paulo, 2013, pp. 128-142.

fragmenta a la sociedad peruana de hoy, haciendo suyo el *dictum* de Benedetto Croce:
toda historia es historia contemporánea.