



SANDRA GAMARRA *Producción/Reproducción*



SANDRA GAMARRA *Producción/Reproducción*

"La división socio-sexual del trabajo es, por tanto, un fenómeno histórico, puesto que se transforma de acuerdo con la sociedad de la cual hace parte. Pero en la sociedad capitalista, siguiendo esa división, el trabajo doméstico todavía pertenece predominantemente bajo la responsabilidad de las mujeres, estén ellas insertas en el espacio productivo o no... En el trabajo de las mujeres, a través de la historia de la sociedad capitalista hay una producción para el mercado y hay una producción en la casa que es la producción de los trabajadores mismos."

SANDRA GAMARRA *Producción/Reproducción*

UNA DONACIÓN DEL LIMAC AL MALI

SANDRA GAMARRA *Producción/Reproducción*



UNA DONACIÓN DEL LIMAC AL MALI



EDICIÓN / EDITION

Antoine Henry Jonquères

TEXTOS / TEXTS

Antoine Henry Jonquères

Sharon Lerner

Luis Eduardo Wuffarden

REVISIÓN DE TEXTOS / TEXTS REVISION

Andrés Hare

TRADUCCIÓN / TRANSLATION

Max Hernández Calvo

COORDINACIÓN EDITORIAL / EDITORIAL COORDINATION

Sharon Lerner

Arianna Giusti

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN / DESIGN AND LAYOUT

Carmen Sifuentes Alba

PRE PRENSA E IMPRESIÓN / PRINTING

Impresso Gráfica

Av. La Mar 585, Miraflores, Lima

© 2021 de la edición:

Asociación Museo de Arte de Lima – MALI

Paseo Colón 125, Lima. Teléfono 204 0000

www.mali.pe

© De los textos / Of the Texts

Los autores / The authors

© De las obras / Of the Works

Los autores / The authors

© De las fotografías / Of the Pictures

Los autores / The authors

Primera edición / First Edition

500 ejemplares / Copies

ISBN

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú

Nº xxxxxxxxx

El Museo de Arte de Lima – MALI tiene como sede el histórico Palacio de la Exposición gracias al generoso apoyo de la Municipalidad Metropolitana de Lima.



Reservados todos los derechos / All right reserved

Prohibida la reproducción total o parcial sin previa autorización expresa del El Museo de Arte de Lima – MALI.

Esta publicación acompaña la exposición *Producción/Reproducción* de Sandra Gamarra realizada en el Museo de Arte de Lima entre el 19 de agosto 2021 y el 8 de mayo 2022. Su diseño se inspira en el catálogo de las exposiciones *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat* y *La representación etnográfica en el Perú colonial* realizadas en el Museo de Arte de Lima entre el 15 de diciembre de 1999 y el 13 de febrero del 2000.

This catalogue is published on the occasion of the exhibition *Production/Reproduction* by Sandra Gamarra held at the Museo de Arte de Lima between the 19th of August 2021 and the 8 of May 2022. Its design is based on the catalogue of the exhibitions *The Half-breed Paintings of Viceroy Amat* and *The ethnographic representation in colonial Peru* carried out at the Museo de Arte Lima between the 15th of December 1999 and the 13th of February 2000.



Portada del catálogo original
Cover of the original publication

SANDRA GAMARRA PRODUCCIÓN/REPRODUCCIÓN

CURADOR / CURATOR
Luis Eduardo Wuffarden

COORDINACIÓN / COORDINATION
Sairah Espinoza
Arianna Giusti
Sharon Lerner
Antoine Henry Jonquères

PRODUCCIÓN / PRODUCTION
Shenzhen SOA Arts Co.,Ltd.
Address: N° 802, Maoye art Trading
Plaza Dafen Village, Buji, Shenzhen,
518112, Guangdong, China

FOTOGRAFÍA / PHOTOGRAPHY
Juan Pablo Murrugarra
Oak Taylor Smith
Ding Musa
Javier Rodríguez Barrera

TRANSPORTE / SHIPMENT
XXXXXX

MONTAJE / EXHIBITION SET UP
Carlos Tamayo

AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

Annick Benavides
Livia Benavides
Lucía de la Puente
Raymi Camille Henry Gamarra
Julie Lindley
Marlith Lozano Ríos
Luis Oganés
Natalia Serkovic
Juan Carlos Verme
Patricia Alonso
José Luis Mingote
Rosalyn Chávarri
Andrea San Martín
Pilar Ríos
Patricia Villanueva
Samantha Muñoz
Yuvissa Mijulovich
Sairah Espinoza
Carlos Tamayo
Karina Aparcana
Simón Barraza
Percy Velasco

La Residencia de al lado
Museo de Antropología Madrid
Ministerio de Cultura del Perú



LIMAC MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE LIMA

CONSEJO DIRECTIVO

FUNDADORA
Sandra Gamarra Heshiki

DIRECCIÓN
Antoine Henry Jonquères

MUSEO DE ARTE DE LIMA

CONSEJO DIRECTIVO

PRESIDENTE
Alberto Rebaza Torres

PRIMER VICEPRESIDENTE
Alexandra Bryce de Zavala

SEGUNDO VICEPRESIDENTE
Muriel Clemens

SECRETARIO
Julie Lindley Suárez

TESORERO
Nicolás Kecskemethy Daranyi

PRO-TESORERO
Ana María de Bracamonte Gálvez

VOCALÉS
Armando Andrade de Lucio
Juan Mulder Panas
Luis Oganés Oblitas
Lucía de la Puente Wiese
Walter Bayly Llona
Alfredo Barreda Zegarra
Annick Benavides Workman
Gonzalo Li Pérez

CONTENIDO / CONTENTS

(10)	Cartas / Letters
(13)	Presentaciones / Presentations
(44)	Sandra Gamarra: metapintura, simulacro, mestizaje
(64)	Sandra Gamarra: Meta-painting, Simulacrum, Miscegenation
	<i>Luis Eduardo Wuffarden</i>
(84)	Hacer un presente
(92)	To Make a Present
	<i>Antoine Henry Jonquères</i>
(103)	Citas y fuentes
(106)	Quotes and sources
(109)	Sandra Gamarra, curriculum y bibliografía



Lima, 17 de Mayo de 2021

Señor
Alberto Rebaza Torres,
Presidente
Museo de Arte de Lima
Presente.

Estimado señor Rebaza:

Por medio de la presente me es grato saludarle y comunicarle mi deseo de ofrecer en calidad de donación al Museo de Arte de Lima la obra Producción/Reproducción de mi autoría.

Producción/Reproducción está basado en la serie de pinturas del mestizaje que el Virrey Amat encomendara pintar en el año 1770 y que se encuentra en la colección del Museo de Antropología de Madrid. Mediante esta donación, hecha desde el LiMac* se restituirla de manera simbólica la serie.

Esta donación coincide con el aprecio y reconocimiento por el esfuerzo que realiza su institución a favor de la conservación y divulgación del patrimonio artístico del país y del mundo, y entendemos que la vigencia de la serie, amerita su conservación, esta vez, es una colección nacional.

La donación contemplaría la siguiente obra:

Título: Producción/Reproducción
Fecha: 2020-2021
Técnica: Óleo sobre tela
Medidas: 96 x 100 cm. c/u (políptico de 20 piezas)

Es mi deseo que dicha obra sea considerada permanentemente como patrimonio exclusivo del Museo de Arte de Lima y sea integrada a la colección, conservada y exhibida apropiadamente.

Sin otro particular y a la espera de sus noticias, aprovecho la ocasión para saludarlo cordialmente.

Atentamente,

Sandra Gamare

* LiMac es un proyecto de museo de arte contemporáneo iniciado por mí en el año 2002, que propone alternativas al sistema cultural.

Lima, 12 de agosto de 2021

Señores
Sandra Gamarra y Antoine Jonquères
Proyecto LIMac - Museo de Arte Contemporáneo de Lima
Presente. -

De mi mayor consideración,

Tengo el agrado de dirigirlas la presente con el fin de agradecer de manera muy especial la generosa donación a nuestra institución de la serie titulada *Producción/Reproducción* realizada entre el 2020 y el 2021.

Este grupo de obras representa un valioso aporte al patrimonio artístico que albergamos y contribuye significativamente a enriquecer la colección permanente de arte contemporáneo del MALI, que es ya una de las más importantes del país.

La confianza depositada en nuestra institución nos alienta en continuar con la labor de conservación y difusión del arte peruano, una tarea en la que venimos trabajando desde hace más de sesenta años gracias al apoyo de quienes, como ustedes, han demostrado un claro compromiso con nuestro museo y con la cultura del Perú.

Reiterando nuestro agradecimiento por su gentil donación, aprovecho la ocasión para saludarlos muy cordialmente.

Alberto Rebaza Torres
Presidente

MUSEO DE
ARTE DE LIMA
PASO COLÓN 125
LIMA 1, PERÚ
+51 1 204 0000
WWW.MALPE

MALI



En las últimas décadas el Museo de Arte de Lima ha logrado formar lo que hoy es uno de los acervos de arte contemporáneo perua-
no más importantes de la región. Y es notable que una de las líneas más presentes en la investigación de muchos artistas cotemporáneos
locales sea la de la revisión crítica del pasado, la historia, y también la historia del arte. Entre ellos, Sandra Gamarra sea probablemente
una de las más constantes y precisas. *Producción/Reproducción*, puesta individual de Gamarra que, bajo la curaduría del historiador Luis
Eduardo Wuffarden inaugura la nueva Sala de Arte Contemporáneo, en el contexto de la presentación de las colecciones del Museo de
Arte de Lima en la segunda planta del Palacio de la Exposición, es un gran ejemplo de este aspecto en la práctica de la artista. El pro-
yecto consiste en la apropiación e intervención por parte de la artista de las imágenes de la serie de cuadros “de castas” conocidos como
“Los cuadros de mestizaje del virrey Amat” los cuales ella interviene con textos críticos los cuales entran en tensión con las imágenes
virreynales y motivan preguntas contemporáneas respecto al lugar de la mujer dentro de las fuerzas de producción.

La presentación de la exposición no hubiese sido posible sin los Estímulos Económicos a la Cultura del Mincul y a las gestiones de
Alexandra Bryce. Agradecemos también a Annick Benavides, Julie Lindley, Lucía de la Puente y Luis Oganés por apoyar la producción
de esta publicación, complemento indispensable de la exposición. Finalmente, queremos agradecer de modo muy especial a Sandra
Gamarra y al LiMac por esta generosa donación al acervo contemporáneo del MALI, que asume la forma de una suerte de regalo del
Bicentenario, a modo de “repatriación simbólica” de las emblemáticas piezas coloniales al Perú.

Alberto Rebaza Torres
PRESIDENTE

Este libro se publica con ocasión de *Producción/Reproducción* exposición bajo la curaduría de Luis Eduardo Wuffarden, que consiste en la presentación pública de una reciente incorporación al acervo del museo: la donación realizada por el LiMac (Museo de Arte Contemporáneo de Lima), proyecto de los artistas Sandra Gamarra y Antoine Henry Jonquères, de una serie de veinte lienzos de autoría de Gamarra e inspirados en la serie comúnmente conocida como “Los cuadros de mestizaje del virrey Amat”, actualmente albergados en las colecciones etnográficas del Museo Nacional de Antropología de Madrid.

Aunque formalmente similares, la serie de Gamarra no se reduce a un mero calco con fines documentales de las pinturas coloniales originales. Como bien adelanta su título, la serie *Producción/Reproducción (2020-2021)* problematiza nociones como las de original y copia, y al hacerlo, se interna en campos como el de la producción y circulación de las imágenes, y su relación con las dinámicas de trabajo y la mano de obra en el mundo actual. En efecto, para la realización de esta serie, la artista encargó la factura de las veinte estampas a un taller especializado en la fabricación y exportación de pinturas al óleo al por mayor en China —país que provee el mayor número de copias de pinturas al mercado global—, donde los lienzos fueron pintados por distintos copistas anónimos a partir de los registros fotográficos enviados. Tras su importación a Lima, y siguiendo la práctica que caracteriza a sus obras más recientes, Gamarra intervino los lienzos con frases extraídas de distintos textos críticos, en esta oportunidad de reconocidas autoras ecofeministas como Silvia Federici y Claudia Mazzei.

Con la donación a favor del Museo de Arte de Lima, el LiMac busca trasladar a la institución la responsabilidad de exhibir *Producción/Reproducción*, así como de investigar y discutir sobre las tensiones que existen entre la serie original y las problemáticas planteadas por esta esta nueva serie, que apunta a la vigencia de los sistemas de categorización racial y la pervivencia de sistemas patriarcales de exclusión en nuestra sociedad contemporánea, haciendo énfasis en la representación de la mujer y su rol como agente reproductivo. En ese sentido, más allá de entender las piezas como objetos de arte autónomos anexados a la colección, el acto mismo de la donación del LiMac —un proyecto artístico con investidura institucional— y su aceptación por parte del Museo de Arte de Lima forman parte del componente discursivo de las obras.

Al momento del ofrecimiento de la donación, la colección contemporánea del MALI contaba ya con tres obras realizadas por Sandra Gamarra y que corresponden a distintos momentos de su trayectoria. Se trata de los cuatro lienzos de la serie *Correspondencias*(2001), la instalación de la *Tienda Museo LiMac (2002/2009)* y el más recientemente incorporado lienzo *Paisaje I* (Madre de Dios) (2015). La incorporación de *Producción/Reproducción* completa la representación de obras de Gamarra en el acervo del museo, la cual da cuenta de su trabajo más reciente, abocado a la investigación de las representaciones de poder en la historia del arte peruano y su relación con la objetualización y explotación de las personas, su cultura, sus recursos y los espacios que habitan. La donación se hace aún más significativa si consideramos que se trata de una de las pocas obras en la colección contemporánea del MALI que trata de reflexionar sobre las construcciones visuales en el arte colonial, un universo visual, en líneas generales, poco explorado. Sin embargo, la serie no se agota en dicha lectura, ya que potencialmente abre nuevas líneas de trabajo relacionadas con temas que cruzan el acervo histórico y contemporáneo del MALI, como el de la representación racial, pero también la noción de copia en la historia del arte.

La ocasión de la donación y la publicación de este libro marcan un hito en la historia del propio museo. Hace más de dos décadas, en el año 2000, el Museo de Arte de Lima albergó la exposición de los cuadros coloniales originales nunca antes —ni después— presentados públicamente en el Perú. La presentación de los cuadros de mestizaje, en ese momento restaurados para la ocasión, fue significativa en tanto implicó un gran esfuerzo de distintas instituciones, entre ellas el mismo museo; y su publicación del año 2000, en una edición de corta circulación, se ha vuelto un documento referencial, aunque de difícil acceso. Esta publicación, inspirada en muchos sentidos en el catálogo del año 2000, no solo reproduce las imágenes de *Producción/Reproducción*, sino que explora las distintas aristas de esta serie, tanto en términos institucionales e históricos como también en relación con la producción de Gamarra, a través de los precisos ensayos de Luis Eduardo Wuffarden y Antoine Henry Jonquères.

Sharon Lerner
CURADORA EN JEFE

En las últimas décadas el Museo de Arte de Lima ha logrado formar lo que hoy es uno de los acervos de arte contemporáneo perua-
no más importantes de la región. Y es notable que una de las líneas más presentes en la investigación de muchos artistas cotemporáneos
locales sea la de la revisión crítica del pasado, la historia, y también la historia del arte. Entre ellos, Sandra Gamarra sea probablemente
una de las más constantes y precisas. *Producción/Reproducción*, puesta individual de Gamarra que, bajo la curaduría del historiador Luis
Eduardo Wuffarden inaugura la nueva Sala de Arte Contemporáneo, en el contexto de la presentación de las colecciones del Museo de
Arte de Lima en la segunda planta del Palacio de la Exposición, es un gran ejemplo de este aspecto en la práctica de la artista. El pro-
yecto consiste en la apropiación e intervención por parte de la artista de las imágenes de la serie de cuadros “de castas” conocidos como
“Los cuadros de mestizaje del virrey Amat” los cuales ella interviene con textos críticos los cuales entran en tensión con las imágenes
virreynales y motivan preguntas contemporáneas respecto al lugar de la mujer dentro de las fuerzas de producción.

La presentación de la exposición no hubiese sido posible sin los Estímulos Económicos a la Cultura del Mincul y a las gestiones de
Alexandra Bryce. Agradecemos también a Annick Benavides, Julie Lindley, Lucía de la Puente y Luis Oganés por apoyar la producción
de esta publicación, complemento indispensable de la exposición. Finalmente, queremos agradecer de modo muy especial a Sandra
Gamarra y al LiMac por esta generosa donación al acervo contemporáneo del MALI, que asume la forma de una suerte de regalo del
Bicentenario, a modo de “repatriación simbólica” de las emblemáticas piezas coloniales al Perú.

Alberto Rebaza Torres
PRESIDENTE

Este libro se publica con ocasión de *Producción/Reproducción* exposición bajo la curaduría de Luis Eduardo Wuffarden, que consiste en la presentación pública de una reciente incorporación al acervo del museo: la donación realizada por el LiMac (Museo de Arte Contemporáneo de Lima), proyecto de los artistas Sandra Gamarra y Antoine Henry Jonquères, de una serie de veinte lienzos de autoría de Gamarra e inspirados en la serie comúnmente conocida como “Los cuadros de mestizaje del virrey Amat”, actualmente albergados en las colecciones etnográficas del Museo Nacional de Antropología de Madrid.

Aunque formalmente similares, la serie de Gamarra no se reduce a un mero calco con fines documentales de las pinturas coloniales originales. Como bien adelanta su título, la serie *Producción/Reproducción (2020-2021)* problematiza nociones como las de original y copia, y al hacerlo, se interna en campos como el de la producción y circulación de las imágenes, y su relación con las dinámicas de trabajo y la mano de obra en el mundo actual. En efecto, para la realización de esta serie, la artista encargó la factura de las veinte estampas a un taller especializado en la fabricación y exportación de pinturas al óleo al por mayor en China —país que provee el mayor número de copias de pinturas al mercado global—, donde los lienzos fueron pintados por distintos copistas anónimos a partir de los registros fotográficos enviados. Tras su importación a Lima, y siguiendo la práctica que caracteriza a sus obras más recientes, Gamarra intervino los lienzos con frases extraídas de distintos textos críticos, en esta oportunidad de reconocidas autoras ecofeministas como Silvia Federici y Claudia Mazzei.

Con la donación a favor del Museo de Arte de Lima, el LiMac busca trasladar a la institución la responsabilidad de exhibir *Producción/Reproducción*, así como de investigar y discutir sobre las tensiones que existen entre la serie original y las problemáticas planteadas por esta esta nueva serie, que apunta a la vigencia de los sistemas de categorización racial y la pervivencia de sistemas patriarcales de exclusión en nuestra sociedad contemporánea, haciendo énfasis en la representación de la mujer y su rol como agente reproductivo. En ese sentido, más allá de entender las piezas como objetos de arte autónomos anexados a la colección, el acto mismo de la donación del LiMac —un proyecto artístico con investidura institucional— y su aceptación por parte del Museo de Arte de Lima forman parte del componente discursivo de las obras.

Al momento del ofrecimiento de la donación, la colección contemporánea del MALI contaba ya con tres obras realizadas por Sandra Gamarra y que corresponden a distintos momentos de su trayectoria. Se trata de los cuatro lienzos de la serie *Correspondencias*(2001), la instalación de la *Tienda Museo LiMac (2002/2009)* y el más recientemente incorporado lienzo *Paisaje I* (Madre de Dios) (2015). La incorporación de *Producción/Reproducción* completa la representación de obras de Gamarra en el acervo del museo, la cual da cuenta de su trabajo más reciente, abocado a la investigación de las representaciones de poder en la historia del arte peruano y su relación con la objetualización y explotación de las personas, su cultura, sus recursos y los espacios que habitan. La donación se hace aún más significativa si consideramos que se trata de una de las pocas obras en la colección contemporánea del MALI que trata de reflexionar sobre las construcciones visuales en el arte colonial, un universo visual, en líneas generales, poco explorado. Sin embargo, la serie no se agota en dicha lectura, ya que potencialmente abre nuevas líneas de trabajo relacionadas con temas que cruzan el acervo histórico y contemporáneo del MALI, como el de la representación racial, pero también la noción de copia en la historia del arte.

La ocasión de la donación y la publicación de este libro marcan un hito en la historia del propio museo. Hace más de dos décadas, en el año 2000, el Museo de Arte de Lima albergó la exposición de los cuadros coloniales originales nunca antes —ni después— presentados públicamente en el Perú. La presentación de los cuadros de mestizaje, en ese momento restaurados para la ocasión, fue significativa en tanto implicó un gran esfuerzo de distintas instituciones, entre ellas el mismo museo; y su publicación del año 2000, en una edición de corta circulación, se ha vuelto un documento referencial, aunque de difícil acceso. Esta publicación, inspirada en muchos sentidos en el catálogo del año 2000, no solo reproduce las imágenes de *Producción/Reproducción*, sino que explora las distintas aristas de esta serie, tanto en términos institucionales e históricos como también en relación con la producción de Gamarra, a través de los precisos ensayos de Luis Eduardo Wuffarden y Antoine Henry Jonquères.

Sharon Lerner
CURADORA EN JEFE

LAS OBRAS REPRODUCIDAS EN LAS SIGUIENTES PÁGINAS FORMAN PARTE DE LA SERIE DE VEINTE LIENZOS DONADOS POR EL LIMAC AL MALI EN 2021.

A partir de las denominadas pinturas de mestizaje encomendadas por el virrey Manuel de Amat y Junyent y remitidas al rey de España Carlos III en 1770, la artista Sandra Gamarra encargó su reproducción a un taller de copistas en China. Sobre estas añadió citas de distintas pensadoras feministas contemporáneas.

- (N.º 1) Producto: Indio Infel
- (N.º 2) Producto: Indio Serrano
- (N.º 3) Producto: Mestizo
- (N.º 4) Producto: Mestiza
- (N.º 5) Producto: Cuarterona de Mestizo
- (N.º 6) Producto: Quinterona de Mestizo
- (N.º 7) Producto: Español
- (N.º 8) Producto: Negro
- (N.º 9) Producto: Mulato
- (N.º 10) Producto: Mulata
- (N.º 11) Producto: Cuarterón de Mulato
- (N.º 12) Producto: Quinterona de Mulato
- (N.º 13) Producto: Requinterona de Mulato
- (N.º 14) Producto: Gente Blanca
- (N.º 15) Producto: Casi Limpio de Origen
- (N.º 16) Producto: Cholo
- (N.º 17) Producto: Chino
- (N.º 18) Producto: Cuarterón de Chino
- (N.º 19) Producto: Sambo de Indio
- (N.º 20) Producto: Sambo

Sandra Gamarra
Producción/Reproducción, 2020-2021
Óleo sobre tela, 96 x100 cm c/u. Políptico de 20 piezas

THE WORKS REPRODUCED IN THE FOLLOWING PAGES CONSIST OF THE TWENTY CANVAS SERIES DONATED BY LIMAC TO MALI IN 2021.

Starting from the so-called miscegenation paintings commissioned by Viceroy Manuel de Amat y Junyent and sent to the king of Spain Carlos III in 1770, the artist Sandra Gamarra ordered its reproduction to a workshop of copyists in China. Upon these she added quotes from different contemporary feminist thinkers.

- (N.º 1) Product: Infidel Indians
- (N.º 2) Product: Indians from the Sierra
- (N.º 3) Product: Half-breed
- (N.º 4) Product: Half-breed
- (N.º 5) Product: Quart of Half-breed
- (N.º 6) Product: Fifth of Half-breed
- (N.º 7) Product: Spanish
- (N.º 8) Product: Black
- (N.º 9) Product: Mulattoes
- (N.º 10) Product: Mulatto
- (N.º 11) Product: Quart of Mulatto
- (N.º 12) Product: Fifth of Mulatto
- (N.º 13) Product: Re-fifth of Mulatto
- (N.º 14) Product: White people
- (N.º 15) Product: Quasi Clean of Origin
- (N.º 16) Product: Cholo
- (N.º 17) Product: Chinese
- (N.º 18) Product: Quart of Chinese
- (N.º 19) Product: Indian Sambo
- (N.º 20) Product: Sambo

Sandra Gamarra
Production/Reproduction, 2020-2021
Oil on canvas, 96 x100 cm (each). Polyptych of 20 parts



"Del mismo modo que la propiedad privada era la condición para la libertad en la filosofía política burguesa y el rasgo que distinguía la civilización de la barbarie, para las naciones nativas la libertad dependía de su ausencia. Cuando llegaron los europeos, la propiedad común de las cosas era algo tan universal en todo el continente americano que incluso la olla del guiso estaba a disposición de quien quisiera servirse, y esto era así incluso en época de escasez".



"Como ocurrió en el pasado, este proceso de apropiación se basa en el cercamiento de tierras. En la actualidad está tan generalizada que incluso las zonas rurales que hasta ahora habían permanecido intactas y permitían a las comunidades campesinas reproducirse a sí mismas, están siendo privatizadas, tomadas por los gobiernos y las empresas para la extracción de minerales y otros proyectos comerciales".



"La división socio-sexual del trabajo es, por tanto, un fenómeno histórico, puesto que se transforma de acuerdo con la sociedad de la cual hace parte. Pero en la sociedad capitalista, siguiendo esa división, el trabajo doméstico todavía pertenece predominantemente bajo la responsabilidad de las mujeres, estén ellas insertas en el espacio productivo o no... En el trabajo de las mujeres, a través de la historia de la sociedad capitalista hay una producción para el mercado y hay una producción en la casa que es la producción de los trabajadores mismos."



"El trabajo doméstico de las mujeres ha sido, históricamente construido, su función no solo es un servicio personal si lo vemos en su totalidad, porque es la reproducción de la fuerza de trabajo, es el trabajo que permite, a miles de personas, presentarse en los lugares de trabajo asalariado."



"Por lo tanto como ya afirmábamos anteriormente, los papeles asignados como masculinos y femeninos no son producto de un destino biológico, sino que ellos son antes que todo construcciones sociales, que tienen como bases materiales el trabajo y la reproducción".



"La expulsión del trabajo reproductivo de las esferas de las relaciones económicas y su engañosa exclusión a la esfera de lo 'privado', lo 'personal', 'fuera' de la acumulación capitalista y, sobre todo, a la esfera de lo 'femenino' ha invisibilizado su carácter de trabajo y ha naturalizado su explotación".



"... actividades no remuneradas realizadas por la dueña-de-casa (como, por ejemplo, la alimentación, el cuidado de la ropa, la limpieza de la casa, etc.) tienen un papel relevante en la reducción de los costos de la reproducción de la fuerza de trabajo, manteniéndolo su propio valor en niveles más bajos".



"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".



"El salario es un instrumento político para organizar la relación social. Invisibiliza, y naturaliza áreas enteras de explotación, que es lo que ha pasado con el trabajo doméstico".



"Y además ha servido para delegar a los hombres el poder de controlar el trabajo y la vida de las mujeres, el capitalismo ha sido capaz de reglar, supervisar la explotación de las mujeres, como trabajadora del hogar, a través de su pareja, su padre, su hijo. Los asalariados se han vuelto los representantes del estado dentro del hogar".



"El producto biológico - el hijo - es tratado como si fuese un producto formal. La procreación se transforma en una actividad en la cual el hijo es visto como un objeto creado por su madre, del mismo modo en que una mercancía es creada por el obrero".



"Sin embargo no podemos olvidar que no existe la fuerza de trabajo sin la existencia del trabajador/a, el/la que fue gestado/a por una mujer. Por lo tanto, la venta de la fuerza del trabajo del/a proletario/a es garantizada por las actividades domésticas realizadas, la gran mayoría de las veces por la mujer, sea ella una trabajadora productiva o no".



"El salario no solo ha invilizado muchas actividades fundamentales para la reproducción y acumulación de la riqueza, sino que además crea una jerarquía en los trabajadores, en donde arriba están los asalariados que reciben un salario y abajo los que trabajan sin salario, los que parece que no son trabajadores".



"La afirmación de que la revolución industrial mejoró la situación de las mujeres, parecería no tener mucho significado si recordamos las horas de trabajo excesivas, las malas condiciones de las viviendas, el excesivo número de partos y los terribles datos de mortalidad infantil".



"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 poca pagada, paga a su vez menos a las otras mujeres".



"El 70 o 75% de las mujeres trabajan fuera de la casa, sin embargo las mujeres y los estudiantes son las personas más endeudadas de la sociedad. No tienen tiempo para descansar, hacer comunidad, ni para manifestarse políticamente. Las mujeres han bajado 5 años en la esperanza de vida".



"...En la sociedad capitalista, el trabajo es una alienación del esfuerzo empleado en la elaboración de un producto social que es confiscado por el capital. Sin embargo, a veces puede ser un verdadero acto de creación, responsable y con finalidad, incluso en condiciones de la peor explotación".



"El estado siempre ha tolerado la violencia doméstica, tolerada como una cuestión del hogar porque era una parte de la disciplina del trabajo doméstico, parte de la disciplina estatal".



"La violencia infantil no es considerada violencia, es considerada como disciplina de los no asalariados, disciplina de los futuros trabajadores."



"... no será posible dar un giro político significativo en este sistema mientras no nos enfrentemos a las dos grandes injusticias sobre las que se fundó y las reparemos: la desposesión y el genocidio de los americanos nativos y la esclavización de millones de personas de África... el olvido es la raíz de la opresión, porque ignorar el pasado hace que el mundo en el que nos movemos carezca de sentido, despoja de todo significado a los espacios que habitamos en la medida en que olvidamos el coste que tuvo que pisemos el suelo que pisamos y cuyas historias están inscritas en las piedras, los campos y los edificios que nos rodean."

Turkei Producen mestizo o

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 dio a conocer localmente a fines de los noventa. Aunque en su momento invitaban a

(FIG. 1)

SANDRA GAMARRA

Mestizo. Nikkei. Producen Mestizo o Ainoko
Half-Breed. Nikkei. Produce Half-Breed or Ainoko
2018

Óleo sobre lienzo / Oil on canvas

93 x 120 cm

Collección / Collection, Pepe Cobo & Cia,
Madrid, Sevilla / Seville

[Detalle / Detail]





(FIG. 2)
SANDRA GAMARRA
Correspondencia / Correspondence
2001
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas
Políptico (cuatro partes)
Polyptych (four parts)
120 x 120 cm (cada uno / each)
Colección / Collection, MALI, Lima
[Detalle / Detail]

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 *wunderkammern* 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 lo largo del tiempo, han contribuido a fijar ciertos estereotipos visuales e ideológicos, a tal punto que condicionan nuestras maneras de percibir el mundo¹.

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 mismo 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 subjetividad². A la vez, 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

- 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.
- 2 Sobre este rasgo compartido por la generación de Gamarra, véase: Sharon Lerner, “Formando la colección de arte contemporáneo del MALI”, en: Sharon Lerner (ed.). *Arte Contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: MALI_SURA, p. 10; y Jorge Villacorta (ed.), “Un arte visual a contrapelo de los dictados metropolitanos”, en: Sharon Lerner (ed.) Op. cit., p. 315-347.

trascendían el acontecimiento en el tiempo, sino que llegaban a erigirse en sucedáneos de este, al ofrecer la posibilidad de “ver la exposición sin tener acceso a ella”³.

El efecto revulsivo de esa eclosión icónica quedaría manifiesto en su crucial serie *Correspondencia* (2001), hoy en el MALI⁴ (FIG. 2). Aun cuando estos lienzos conservan el tono testimonial característico de la producción anterior, en ellos Gamarra asumirá un discurso definidamente metapictórico, con el que da cuenta del flujo de imágenes propio 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 el 2002, poco después de su primer encuentro con el epicentro del arte internacional⁵. La iniciativa buscaba construir un espejismo que eviden-

- 3 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.
- 4 Sharon Lerner (ed.). *Arte contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: MALI-SURA, 2013, pp. 188-183.
- 5 A comienzos del 2001, 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.



(FIG. 3)
SANDRA GAMARRA
Tienda modulo LiMac III
LiMac Museum Shop III
2002-2009
Técnica mixta / Mixed media
197 x 240 x 80 cm
Colección / Collection MALI, Lima
[Detalle / Detail]



(FIG. 4)
SANDRA GAMARRA
Tienda modulo LiMac III
LiMac Museum Shop III
2002-2009
Técnica mixta / Mixed media
197 x 240 x 80 cm
Colección / Collection MALI, Lima
[Detalle / Detail]

ciase la clamorosa ausencia de un museo de arte moderno y 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 virtual⁶. 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 Latina⁷.

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 (FIGS. 3 y 4)⁸. 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.

- ⁶ 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.º 0, Lima, abril del 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.º 5, México, enero-junio del 2012, pp. 5-13.
- ⁷ Sobre los orígenes y funciones del LiMac, puede consultarse el artículo de Agustín Díez Fischer “El museo desde el artista...”, pp. 7-8. Una de las muestras más importantes promovidas por el LiMac se celebró en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Véase el texto de Sandra Gamarra, “LiMac en el MUSAC. ‘Emergencias’, León: MUSAC, abril de 2006 (publicada en el sitio web del LiMac). Antoine Henry Jonquéres se encuentra a cargo de la institución desde 2010 hasta el presente y ha organizado varias exposiciones individuales y colectivas del LiMac. Es el gestor de la donación al MALI de la serie “Producción/Reproducción”. Agradezco a Antoine su constante y generoso apoyo en la preparación de este ensayo.
- ⁸ Sharon Lerner (ed.). *Arte contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: MALI-SURA. 2013, pp. 186-187.



(FIG. 5)
SANDRA GAMARRA
Vista de exposición / Installation view
29ª Bienal São Paulo, 2010

(FIG. 6)
SANDRA GAMARRA
October Pag. 22
2010
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas
Díptico / Diptych
170,5 x 249 cm
Colección privada /
Private Collection, São Paulo

Se enfoca así una de las facetas más influyentes de estos modernos “santuarios del arte”, cuyos públicos masificados generan fenómenos de 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 íconos 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 el 2010, cuando la Bienal de São 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” (FIGS. 5 y 6). Por medio de pequeñas modificaciones, superposiciones y alteraciones, Gamarra lograría insuflar en sus copias una originalidad distinta de 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 continente⁹.

LAS CASTAS PERUANAS EN EL MUSEO ANTROPOLÓGICO DE MADRID

De ahí en adelante, Gamarra alterna 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

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



(FIG. 7)
GREGORIO DE CANGAS
Tablas del mestizaje / Half-breed Charts
CA. 1767/1780
Fuente / Source: revista Inca, Lima, I
N.º4 (1923)

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 Natural¹⁰. 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*¹¹.

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 era uno de los géneros favoritos desde inicios del siglo XVI-II. 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, “ejemplares de los tres reinos de la naturaleza (minerales, plantas y animales) que se diesen en sus respectivos territorios”¹². 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

¹⁰ La historia de estos lienzos y su procedencia limeña se empezó a redescubrir 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*, IX, n.º 2-39, Madrid, 1930, pp. 78-81.

¹¹ Alberto Flores Galindo aborda este punto el capítulo V, titulado “Los rostros de la plebe”, de su libro ya clásico *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*. Lima: Editorial Horizonte, 1991, pp. 111-141.

¹² Pilar Romero de Tejada y Picatoste, “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.



(FIG. 8)
GREGORIO DE CANGAS
Tablas del mestizaje / Half-breed Charts
CA. 1767/1780
Fuente / Source: revista Inca, Lima, I
N.º4 (1923)

país¹³. 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 tiempo¹⁴. 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”¹⁵ (FIGS. 7 y 8).

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 en los criterios de verdad y naturaleza enarbolados por el pensamiento artístico de la Ilustración¹⁶. 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 adhe-

¹³ 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 The British Museum de Londres. Para una comparación entre ambas clasificaciones, véase el ensayo de Juan Carlos Estens-soro Fuchs, “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, pp. 79-83.

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

¹⁶ Sobre este aspecto, véase Ricardo Kusunoki, “‘La reina de las artes’: pintura y cultura letrada en Lima (1750-1800)”. *Illapa*, n.º 7, Lima, 2007, pp. 51-61.



(FIG. 9)
AUTOR DESCONOCIDO / UNKNOWN
AUTHOR
(N.º 14)
Español. Requinterona de Mulato. Produce Genteblanca / Spanish. Re-Fifth of Half-breed Produce White Person
CA. 1770
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas
100 x 125 cm
Colección / Collection, Museo Nacional de Antropología, Madrid

sión a los cánones académicos permitían a un comentarista contemporáneo compararlo incluso con los grandes nombres del Renacimiento europeo¹⁷.

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 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 raciales¹⁸.

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

17 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, pp. 49-65.

18 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. Vol. III: El siglo XVIII*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2006, pp. 319-333.



(FIG. 10)
AUTOR DESCONOCIDO / UNKNOWN
AUTHOR
(N.º 15)
Español. Genteblanca. Quasi limpio de origen Spanish. Whiteperson. Almost Clean of Origin
CA. 1770
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas
100 x 125 cm
Colección / Collection, Museo Nacional de Antropología, Madrid

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 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 (FIG. 9). 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” (FIG. 10). 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 con 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 Soto Florido, Francisco Antonio Ruiz Cano, publicó 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”¹⁹.

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 cientificista 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,

19 Francisco Antonio Ruiz Cano y Sáenz Galiano, *Drama de dos palanganas* Veterano y Bisño. Lima: Editorial Jurídica, 1977, p. 54.

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 (FIG. 11). Fue así como su ubicación periférica en 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.

Solo a raíz de los programas conmemorativos por el V Centenario del así llamado “Encuentro de dos mundos” surgió 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 del 2000. Aunque Gamarra no llegó 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 contemporáneas²⁰. Por ello desde el 2003 —año en que decidió establecerse en España— intentó ver aquellos cuadros sin conseguirlo, porque habían 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 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 decenio²¹.

20 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 del 2021).

21 Natalia Majluf (Ed.), Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. *La representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima, 1999;VV.AA. *Frutas y castas ilustradas*. Madrid: Museo Antropológico Nacional, 2003.



(FIG. 11)
Salón de la Sección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología, Etnografía y Prehistoria (actual Museo Nacional de Antropología, Madrid).
Fotografía: Reseña de los principales establecimientos científicos y laboratorios de investigación de Madrid : IV Congreso (15-20 Junio 1913) / Asociación Española para el Progreso de las Ciencias.

Hall of the Ethnography Section of the National Museum of Anthropology, Ethnography and Prehistory (current National Museum of Anthropology, Madrid)
Photography: Review of the main scientific establishments and research laboratories in Madrid: IV Congress (June 15-20, 1913) / Spanish Association for the Progress of Sciences.

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/Historia Natural* (2012), pues esta giraba en torno a las pretensiones quiméricas del género. Gamarra decidió incluir entonces, a modo de antesala, una pintura en la cual parodia los lienzos de Amat en clave autobiográfica²². A partir de fotografías rescatadas de su álbum familiar, ella compuso su propio “cuadro de casta” con el título de *Mestizo.nikkei Produce Mestizo o Ainoko* (FIGS. 1 y 12). De esta forma aludía a sus vínculos maternos con la moderna inmigración japonesa al Perú. Al ser un retrato grupal de padres e 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 autorrepresentarse 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”²³.

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 “vitrinas 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 Gerhard Richter, Lucio Fontana o Rudolf Stingel (FIGS. 13, 14 y 15). 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 vista, el

22 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 el 2009. Actualmente, la obra pertenece a los fondos del MUCEN.

23 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).

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, volvieron a aparecer a fines de la década pasada. En la sección “objetos encontrados” de su muestra *Rojo indio* (2018) (FIGS. 16 y 17), se vio una pintura aislada que reitera la composición n.º 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 contemporáneo²⁴. Aquí el texto se superpone a la imagen, e interfiere su lectura primigenia incorporando por primera vez el discurso feminista contemporáneo, al que fusiona con una crítica a las jerarquías y los prejuicios raciales heredados de la sociedad colonial (FIG. 18).

Al año siguiente, Gamarra participaba en la Feria ARCO de Madrid (2019) -oportunidad en la que el Perú era el país invitado- con el ciclo autónomo “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 se derivan del óxido de hierro (FIGS. 19, 20, 21, 22 y 23). 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 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



(FIG. 12)
SANDRA GAMARRA
Mestizo. Nikkei. Produce Mestizo o Ainoko
Half-Breed. Nikkei. Produce Half-Breed or Ainoko
2012
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas
93 x 120 cm
Colección / Collection, Pepe Cobo & Cia,
Madrid, Sevilla / Seville

24 Sandra Gamarra, comunicación personal, mayo del 2021.



(FIG. 13)
SANDRA GAMARRA
Vitrina del Mestizaje I / Half-breed Showcase I
2012
Óleo sobre lienzo en vitrina
Oil on canvas in showcase
175 x 120 x 20 cm

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 sociológico más reciente²⁵.

LA DONACIÓN AL MALI: PRODUCCIÓN/REPRODUCCIÓN

Producción/Reproducción (2021), el conjunto donado en esta ocasión por el LiMac a los fondos del MALI, abarca por primera vez 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 en esta ocasión 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 mensajería²⁶. 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. (FIGS. 24 y 25)

25 Las citas, en este caso, fueron tomadas del texto de Aníbal Quijano. “‘Raza’, ‘etnia’ y ‘nación’ en José Carlos Mariátegui: cuestiones abiertas”. En *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014, pp. 757-775.

26 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.



(FIG. 14)
SANDRA GAMARRA
Vitrina del Mestizaje II / Half-breed Showcase II
2012
Óleo sobre lienzo en vitrina
Oil on canvas in showcase
175 x 120 x 20 cm

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 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 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 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 Cusco y el sur andino, el francés Paul Marcoy se refería los pintores coloniales y llegaba 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”²⁷.

Mientras Marcoy escribía esas reflexiones, otro fenómeno del intercambio comercial en la cuenca del Pacífico relacionaría al Perú y China con la copia y la difusión masiva de imágenes. A lo largo del siglo XIX, en

27 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.



(FIG. 15)
SANDRA GAMARRA
Vitrina del Mestizaje III / Half-breed Showcase III
2012
Óleo sobre lienzo en vitrina
Oil on canvas in showcase
175 x 120 x 20 cm

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.

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 seriada-mente a la acuarela sobre frágiles hojas de papel de arroz, en respuesta a la incesante demanda proveniente del coleccionismo europeo y norteamericano [Copia de Pancho Fierro china en papel de arroz]. (FIG. 26)²⁸. 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 occidental²⁹.

28 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 acua-relista limeño.Véase Mercedes Gallagher de Parks, “La farándula criolla del panchofierrismo”, en su libro *Mentira azul*. Lima: Lumen, 1948, pp. 217-242.

29 Sobre 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.

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 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 natu-ral”³⁰. 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.

30 Citado por Pilar Romero de Tejada y Picatoste, “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*, IX, n° 2-39, Madrid, 1930, pp. 78-81.

Esta constatación sirve para 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 setenta 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 género³¹. 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.

No menos significativo es el aporte de la feminista brasileña Claudia Mazzei. De hecho, Producción/Reproducción es uno de los trabajos más conocidos de Mazzei, cuyo título coincide con el nombre dado por Gamarra a esta última versión de los cuadros de mestizaje. Mazzei aborda la división socio-sexual del trabajo, concepto compartido con la socióloga belga Danièle 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

³¹ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.

de un destino biológico, sino que son, antes que todo, construcciones sociales”³². 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 en el 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 reinterpreta 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 fragmenta a la sociedad peruana de hoy, haciendo suyo el dictum de Benedetto Croce: toda historia es historia contemporánea.

³² Claudia Mazzei, “Producción y reproducción: la mujer y la división socio-sexual del trabajo”. *Revista Rumbo* TS, n° 8, São Paulo, 2013, pp. 128-142.

SANDRA GAMARRA:
META-PAINTING, SIMULACRUM, MISCEGENATION

Luis Eduardo Wuffarden

With a conceptual acuity comparable to her technical versatility, the career of Sandra Gamarra Heshiki (Lima, 1972) seems permanently guided by a rare awareness about the nature and the limits of the artistic field. Although painting and figurative representation are constant axes of her work, she assumes a relentless reflective distance from them, and does not hesitate to resort in parallel to other formats and genres, including new technologies. Thus, she has managed to go through various strategies of appropriation to compose a complex and protean oeuvre, whose disturbing density captures the interest of a growing international audience. Her ingenious critical edge is currently oriented towards a broader political and social questioning, by exposing without concessions what image and word have tended to normalize over time under the cloak of an apparent objectivity.

At all times, Gamarra’s repeated commitment to trompe l’oeil and pictorial mimesis has gone hand in hand with an incisive questioning of images and their meanings. In turn, these same technical resources will guide her constant inquiries about collecting, museums, and their influence on social imaginaries. In a certain way, all this appeared in the unusual “still lifes” with which Gamarra would become locally known in the late 90s. Although at the time they invited to be read as part of an autobiographical and circular discourse, these paintings would open the way to a kind of prosaic and contemporary version of the old *Wunderkammern* or “cabinets of curiosities.” In this way, the young artist laid the foundations for a persistent

interest in the classification and musealization of art objects and, on a deeper level, in the ways in which these collections, over time, have contributed to establishing certain visual and ideological stereotypes, to the point of conditioning our ways of perceiving the world.¹

FROM “EPHEMERAL MUSEUM” TO MUSEUM FICTION

These early definitions are located within a singular generational context, considered as a turning point in the development of a local artistic contemporaneity. Since her final student years, Gamarra was an insightful witness to Lima’s changing scene at the end of the century: coinciding with the opening to the outside world propitiated by economic neoliberalism, but also with the convulsive end of the Fujimori regime. Contests and scholarships proliferated in the shadow of that “false prosperity,” while new exhibition spaces were opened. A shared horizon could be glimpsed in the recurrence of mainly photographic quotations and figurative references, from which a renewed subjectivity emerged.² At the same time, Lima was witnessing an unusual cycle of retrospective exhibitions that offered her a comprehensive panorama of Peruvian art, to which she might not otherwise have had access. This circumstance must have weighed heavily on Gamarra’s nascent interest in those “ephemeral museums” and, above all, in the unusually voluminous catalogs that accompanied them. In practice, those printed documents not only transcended the event in time, but also even became substitutes for it, offering the possibility of “seeing the exhibition without having access to it”.³

1 This affinity with the formulas of the museological registry will be made even more explicit in *Casi de memoria* (1999) [Almost from Memory], a painting that shows an ancient archive or cabinet whose drawers, neatly aligned, cover the entire surface of the canvas and seem to extend beyond it.

2 Regarding this shared feature in Gamarra’s generation, see Sharon Lerner, “Formando la colección de arte contemporáneo del MALI,” in: Sharon Lerner (ed.). *Arte Contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: MALI_SURA, p. 10; and Jorge Villacorta (ed.), “Un arte visual a contrapelo de los dictados metropolitanos”, in: Sharon Lerner (ed.) *Op. cit.*, p. 315-347.

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



(FIG. 16)
SANDRA GAMARRA
Detalle de Producto I (Retrato)
Detail of Product I (Portrait)
2018
Óxido de hierro rojo sobre tela
Red iron oxide on canvas
46 x 54,5 cm

The revulsive effect of this iconic emergence would be evident in her crucial series *Correspondencia* (2001) [Correspondence], today at MALI (FIG. 2).⁴ Although these canvases preserve the testimonial tone characteristic of her previous production, in them Gamarra assumes a definitely meta-pictorial discourse, with which she accounts for the flow of images characteristic of her formative environment. It is no longer an exercise in introspective nostalgia but rather the specific record of a living and dynamic present, observed and shared in the first person as suggested by its title. Appealing to a rather dramatic and synthetic illusionism, *Correspondencia* orderly displays the invitations and catalogs that the artist received daily in her studio, to configure a “constellation” of very specific of visual references. These imply a nod to the memory of the contemporary spectator, while the work’s manual execution restores to these mass-produced and ephemeral images, a quality of permanence and that aura of “uniqueness”—in the *Benjaminian* sense—traditionally assigned to the work of art.

COPYING AS SIMULACRUM AND COMPENSATORY GESTURE

This vindication of the simulacrum would be strengthened after the founding of LiMac (Museum of Contemporary Art of Lima), a fictitious institution created by Gamarra in 2002, shortly after her first encounter with the epicenter of international art.⁵ The initiative sought to create a mirage to highlight the glaring absence of a museum of modern and/or contemporary art in Lima. For this reason, it is part of the scattered horizon of the so-called *museotopias*—recurring projects in the course of contemporary Peruvian life—although in its case it would serve as a catalyst for very different aspects, starting with the creation

4 Sharon Lerner (ed.). *Arte contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: MALI-SURA, 2013, pp. 188-183.

5 At the beginning of 2001, Gamarra undertook a first trip to New York after participating in the cycle of exhibitions “Los cuatro puntos cardinales” [The four cardinal points], at the Cultural Center of the Municipality of Miraflores, which included her among the most notable figures of young art Peruvian at the beginning of the 21st century.



(FIG. 17)
SANDRA GAMARRA
Detalle de Producto II (Manos)
Detail of Product II (Hands)
2018
Óxido de hierro rojo sobre tela
Red iron oxide on canvas
38 x 55 cm
Colección / Collection, Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

of a dynamic virtual artistic community.⁶ In turn, this experience would be decisive for the turns adopted by Gamarra’s own work, which has not ceased to evolve since then, in constant harmony with the agenda developed by the always active LiMac, both in Europe and in Latin America.⁷

Among the first consequences of this aspect, we should mention the artist’s marked attention to exploring the market strategies that link museums with mass audiences in the era of “cultural industries.” This will be eloquently manifested in another piece that belongs to MALI’s collection, *Tienda Museo LiMac III* (2002) [LiMac Museum Store III], an interactive module that condenses—ironically and on a Third World scale—the forms of social projection used by museum institutions (FIGS. 3 & 4).⁸ The prominence of the souvenirs gathered there suggests how these marketing strategies end up shaping the visitor’s memory even more intensely than the direct contemplation of the galleries and collections. This brings into focus one of the most influential aspects of these modern “art sanctuaries,” whose mass audiences generate phenomena of collective rituality and commercial fetishism only comparable to the great religious pilgrimages of the past.

6 Gustavo Buntinx coined the term “musetopías” for the Peruvian case. See, by this author, “Museotopías: tres textos utópicos sobre el vacío museal en el Perú,” *Micromuseo*, n° 0, Lima, April 2000, pp. 2-13. About the incorporation of Sandra Gamarra within this conceptual horizon in a South American context, see Agustín Díez Fischer, “El museo desde el artista: estrategias institucionales en Lima y Buenos Aires,” *Intervención*, vol. 3, n ° 5, Mexico, January-June 2012, pp. 5-13.

7 On the origins and functions of LiMac, see: Díez Fischer “El museo desde el artista...,” pp. 7-8. One of LiMac’s most important exhibitions took place at the Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. See Sandra Gamarra’s text, “LiMac en el MUSAC. ‘Emergencias’, León: MUSAC, April 2006 (published at LiMac’s website). Antoine Henry Jonquères has been in charge of this institution since 2010 and has organized several solo and group exhibitions for LiMac. He is the promoter of LiMac’s donation of the “Producción/Reproducción” series to the MALI. I am very grateful for his constant and generous support in the writing of this essay.

8 Sharon Lerner (ed.). *Arte contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: MALI-SURA. 2013, pp. 186-187.

Within the same logic, in her work, the copy will assume a role analogous to the one formerly fulfilled by replicas—as “affective doubles”—of the great sacred icons. Thus understood, the artist tries to free the copy from the stigmas that weigh on it in the Western value tradition, mainly from the romantic historiography of art. By resorting to this procedure, she does not seek to produce “deceptive doubles” but rather compensatory gestures in the face of certain absences that prevent certain audiences from accessing certain originals. Her best-known intervention in this field occurred in 2010, when the São Paulo Biennial commissioned LiMac to replicate the striking *Oktober 1977* series by German artist Gerhard Richter, in response to the problematic (and unforeseen) absence of a key series for the development of the São Paulo Biennial, which in that year’s edition dedicated one of its historical sections to the artist as “anti-hero” (FIGS. 5 & 6). Through small modifications, superpositions and alterations, Gamarra managed to infuse her copies with a different originality to Richter’s controversial “wandering images,” which, four decades after they were created, were inserted in a Latin American context where a parallel between the state crimes that took place in one continent and the other was inevitably drawn.⁹

THE PERUVIAN CASTES AT THE ANTHROPOLOGICAL MUSEUM OF MADRID

From then on, Gamarra will alternate the cosmopolitan and contemporary tone evident in this type of work with an iconographic repertoire referring to Peru and its past, through which she catalyzes broader concerns. Such motifs are usually articulated with a simultaneous questioning of pictorial genres and their conventions of representation, but above all of the ideological implications that are projected into the present. It is precisely then when her work begins to echo the ethnic types or “castes,” taken from an important Peruvian pictorial series of the eighteenth century existing in Spain: the canvases of miscegenation, painted

9 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, Bogota, July-December 2014, pp. 67-87.

in Lima by order of Viceroy Amat in 1770, whose original destination was the Royal Cabinet of Natural History.¹⁰ Through this ambitious descriptive project, the ruler sought to satisfy the scientific curiosity of the enlightened court, showing with precision the different racial mixtures that made up Peruvian society at the time: a reality that the official creole discourse had preferred to blur under the generic name of “plebs”.¹¹

In this sense, it is revealing that this is the only series of miscegenation paintings made in the Peruvian viceroyalty, unlike Mexico, where caste painting would be one of the favorite genres since the beginning of the 18th century. Hence, the series was made not due to an independent initiative but in response to an official directive of the highest level and was destined for the court of Madrid. Amat decided to promote the work in response to the royal provisions that ordered the rulers of the American possessions to send, above all, “specimens of the three kingdoms of nature (minerals, plants and animals) that occurred in their respective territories”.¹² It is likely that the Spanish colonel Gregorio de Cangas¹³, a man of confidence of the viceroy and one of the first systematic observers of racial diversity



(FIG. 18)
SANDRA GAMARRA
Producto / Product
2018
Óleo sobre tela / Oil on canvas
97 x 130 cm
Colección privada, España
Private Collection, Spain

10 The history of these canvases and their origin in Lima would begin to be rediscovered in the first third of the 20th century, with the publication of 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.

11 This point is addressed in Chapter V, entitled “Los rostros de la plebe” [The faces of the plebs], of the now classic book by Alberto Flores Galindo, *Aristocracia y plebe*. See *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*. Lima: Editorial Horizonte, 1991, pp. 111-141.

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

13 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. As is known, Cangas inspired the first graphic tables of Peruvian miscegenation, dated precisely in 1770, whose similarities and differences in relation to the viceroy’s canvases are known. These tables are inserted in Cangas’s original manuscript, preserved in the British Museum in London. For a comparison between both classifications, see the essay by Juan Carlos Estenssoro, “Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial,” in: Natalia Majluf (editor). *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima, 1999. p. 79-83.

in the country, intervened in the elaboration of the iconographic program. The underlying purpose was to counteract the idea of “disorder”—and consequently of ungovernability—that could suggest the racial complexity of the American viceroalties, undoubtedly the largest on the planet at that time.¹⁴ According to the argument presented by Cangas in his *Descripción en diálogo de la ciudad de Lima* [Description in dialogue of the city of Lima], the complex logic of racial exchanges in the country could be summarized as follows: “mixtures with ‘blacks’ and ‘Indians’ altered and denigrated the products; on the other hand, the mixtures with ‘Spanish’ whitened, that is, they led upwards”¹⁵ (FIGS. 7 & 8).

That nomenclature of miscegenation responded to a sophisticated ideological construction that, of course, bore no direct relation to objective reality, and therefore its visual representation seemed to be the effective way to validate it. Especially in the case of Lima, where local painting was experiencing a return to the great European tradition, based on the criteria of truth and nature raised by the artistic thought of the Enlightenment.¹⁶ In this sense, it seems logical that the difficult task fell on a master like the creole Cristóbal Lozano (1705-1776), the undisputed leader of that trend, whose skills in the field of pictorial mimesis and his adherence to academic canons allowed a contemporary commentator to compare him even with the great names of the European Renaissance.¹⁷

¹⁴ The chapter on “Spanish America” included in the classic study by Antonio Domínguez Ortiz confirms this. *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 328.

¹⁵ 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.

¹⁶ On this aspect, see Ricardo Kusunoki, “‘La reina de las artes’: pintura y cultura letrada en Lima (1750-1800),” *Illapa*, n° 7, Lima, 2007, pp. 51-61.

¹⁷ In addition to being a famous court portraitist, Lozano was recognized as a genre painter; whose popular Lima types emulated the Spanish picaresque from an American point of view. Both facets had allowed him to become familiar with the social and ethnic diversity of Lima, which would become evident in the miscegenation paintings. See: Alberto Flores Galindo. *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*. Lima: Editorial Horizonte, 1991, p. 144; and Luis Eduardo Wuffarden, “Los lienzos del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII,” in Natalia Majluf (editor). *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima, 1999. p. 49-65.

The resulting set is a sequence of twenty family groups that pose with apparent naturalness before the painter, showing an affective interaction that is generally harmonious and contained. They are presented as portraits “from life,” thanks to the verism of their features, the abundance of details and a gestural vocabulary that hints at social asymmetries and unions of convenience. The offerings of jewels and flowers, or even the ostensible presence of coins in some scenes, always in male hands, contribute to this. All this gives the appearance of verisimilitude to an intricate stratification, arbitrary and with diffuse limits, which was impossible to represent in practice. Hence, the Lima painter relied above all on a meticulous description of garments and personal adornment, symbolically associating them with those stereotypes or “qualities” that were attributed to different racial conditions.¹⁸

Even though the numbering from 1 to 20 suggests a sequential reading—in a sense of genealogical succession—, in reality there are several autonomous subseries as well as pure family nuclei, corresponding to nations that had a clearly subordinate place: the Indians—some “civilized,” other “infidels”—and the black African slaves from Guinea. These last rungs of the social ladder are presented with a certain air of innocence, and even of paradoxical dignity given the extreme poverty of their attire, in contrast to the unwanted mixtures, in which varying degrees of malice or mischief are insinuated. An eloquent example is the union of black and Indian that “produces” Indian sambo: the attitude of the father, who begins to untie the ribbon of his wife’s hair while pulling his son’s diaper, could be the preamble to a scene of family violence such as those usually seen, in a more explicit way, in Mexican caste paintings related to similar mixtures.

But it was other innuendos that would prove particularly uncomfortable among the local aristocracy. For example, painting N° 14 portrays a couple of Lima’s elite, whose high position is evident in the richness of their clothing and jewelry, similar in every way to those of the court portraits of the time (FIG. 9).

¹⁸ About this relationship between garment and social condition, see the essay by 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,” in: Karl Kohut and Sonia V. Rose (editors). *La formación de la cultura virreinal III. El siglo XVIII*. Madrid and Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2006, pp. 319-333.



(FIG. 19)
SANDRA GAMARRA
Políticas del óxido (Producto amarillo)
Politics of Rust (Yellow Product)
2018
Óxido de hierro amarillo sobre tela
Yellow iron oxide on canvas
130 x 130 cm



(FIG. 20)
SANDRA GAMARRA
Políticas del óxido (Producto cobrizo)
Politics of Rust (Copper Product)
2018
Óxido de hierro cobrizo sobre tela
Copper iron oxide on canvas
130 x 130 cm
Colección privada, España
Private collection, Spain

According to legend, the blond heir was the son of a Spaniard and of a “requinterona de mulato” [re-fifth of a mulatto], becoming “white people” as a local product of successive mixtures with Spanish blood. In other words, the members of this social segment were formally considered creoles or “Spanish Americans,” but in their genealogy it was possible to detect African or indigenous ancestry. This brought into question the racial identity of the creole ruling sectors before a peninsular audience, for whom a concept such as “purity of blood” continued to have a decisive weight for those who wished to gain access to the status of nobility.

The next canvas gives a glimpse of the future of this progression. It shows a couple—apparently engaged—made up of a Spaniard and a woman considered “white people,” from whose union an eloquent final “product” is expected: “Quasi clean of origin” (FIG. 10). Both characters adopt the powdered wig and the French court attire, in contrast to the traditional creole attire. It does not seem fortuitous, moreover, that this is the only group located in an open space. They are in front of a garden, an obvious allusion to the public promenades and avenues through which Amat had proposed to renovate the capital. In this way, the viceroy intended to subliminally associate his urban renewal plans with a modernization of Lima’s ruling groups. This implied establishing more direct links (including blood ties) with the peninsular world, favored by a recent migration, numerically smaller although socially relevant.

As is well known, the canvases were painted at a time of maximum tension between the ruler, a resolute promoter of the Bourbon reforms, and a Lima elite that saw their privileges and traditional powers threatened. After Amat’s departure in 1776, a well-known spokesman for the creole aristocracy, the Marquis of Sotoflorido, Francisco Antonio Ruiz Cano, anonymously published a satirical dialogue, the *Drama de dos palanganas*. [Drama of two washbasins], in which he criticized with implacable harshness the acts of government of the outgoing viceroy—and incidentally his love affairs with Perricholi—, without forgetting the controversial miscegenation canvases presented six years earlier to the king. At one point, one of the characters laments that Amat had sent to Spain a “bad painting he made of this New World, drawing them



(FIG. 21)
SANDRA GAMARRA
Políticas del óxido (Producto rojo)
Politics of Rust (Red Product)
2018
Óxido de hierro rojo sobre tela
Red iron oxide on canvas
130 x 130 cm
Colección privada, España
Private collection, Spain

all from the blood of Indians or blacks, and putting the whites after four or five mixtures, which he sent to Spain to discharge his nobility”.¹⁹

If the paintings caused bitter discomfort among the “white people” of Lima, their arrival at the Madrid court does not seem to have had a major impact, judging by the virtual lack of critical fortune. On the one hand, their ambiguous scientific status distanced them from any artistic consideration; on the other hand, the supposed exoticism of their themes turned them, in fact, into ethnographic pieces or “curiosities of the Indies” that supported the political image of a two-faced empire, based on the territorial dominion of two worlds. As planned, they entered the Royal Cabinet of Natural History, founded in 1776. It was the beginning of a long journey into the collections of natural sciences and ethnography or prehistory. Its final destination would be the National Museum of Anthropology, founded in 1910 on the basis of the collection formed by the physician Pedro González Velasco. As an old image of the Velasco cabinet shows after merging with the official collection, the Peruvian caste canvases were intermingled with a motley miscellany of ethnographic objects and prehistoric pieces from various territories that had belonged to Spanish rule (FIG. 11). Thus, its peripheral location within the museums of the old metropolis determined the series’ gradual oblivion, even on the part of Americanist scholars. To this would be added the gradual deterioration of the paintings, which would end up removing them from public view, confined to the museum’s storerooms for several decades.

It was only as a result of the commemorative programs for the V Centenary of the so-called “Encounter of two worlds” that the initiative for a comprehensive recovery of the Lima series emerged. After the conservation and restoration processes were completed, seventeen of the canvases were the subject of a revealing turn-of-the-century exhibition, presented at the Museo de Arte de Lima between December 1999 and February 2000. Although Gamarra did not get to see the exhibition at the time, she had access to the

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



(FIG. 22)
SANDRA GAMARRA
Políticas del óxido (Producto marrón)
Politics of Rust (Brown Product)
2018
Oxido de hierro marrón sobre tela
Brown iron oxide on canvas
130 x 130 cm

catalog published then, which led her to become interested in the series, considering it a visual testimony of the Peruvian past potentially rich in contemporary resonances.²⁰ That is why since 2003—the year she decided to settle in Spain—she tried to see those paintings unsuccessfully, having returned to the storage of the owning institution. She was thus able to confirm the scant attention that some European museums usually devote to pieces of prime importance for the artistic and social history of Latin America. In this sense, it seems symptomatic that she had to resort to the catalogs of the temporary exhibitions held in Lima and Madrid to study the series. From these publications come the pictorial citations and reworkings, prominent within the reflective turn on post-colonial Peruvian society that has become predominant in her work throughout the last decade.²¹

FROM CASTE SELF-PORTRAIT TO FEMINIST CRITIQUE

It is significant that her first references to miscegenation paintings appeared in the context of her exhibition *Autorretrato/Historia Natural* (2012) [Self-portrait/Natural History], since it revolved around the chimerical pretensions of the genre. Gamarra then decided to include, as a prelude, a painting in which she parodies Amat’s canvases in an autobiographical key.²² Using photographs rescued from her family album, she composed her own “caste painting” under the title of *Mestizo.Nikkei Produce Mestizo o Ainoko*, thus alluding to her maternal ties with modern Japanese immigration to Peru (FIGS. 1 & 12). As a group portrait of parents of children, its analogy with the historical series format is enhanced but, at the same time, the

²⁰ Although the artist was in Lima at the time, she does not remember the precise circumstances that prevented her from visiting the exhibition (Sandra Gamarra, personal communication, May 2021).

²¹ Natalia Majluf (editor), *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima, 1999; Vv.Aa. *Frutas y castas ilustradas*. Madrid: Museo Antropológico Nacional, 2003.

²² Unlike the recreations carried out by Claudia Coca under the title *De castas y mala raza* [Of castes and bad races], there is no ironic staging here in the manner of a “living painting.” With a piece from this series, Coca won the second prize in the I Painting Contest of the Central Reserve Bank in 2009. Currently, the work belongs to the MUCEN collection.



(FIG. 23)
SANDRA GAMARRA
Políticas del óxido (Producto Negro)
Politics of Rust (Black Product)
2018
Oxido de hierro negro sobre tela
Black iron oxide on canvas
130 x 130 cm
Colección privada, España
Private collection, Spain

work convincingly recreates the bright coloring of domestic snapshots from the 1970s. The recomposition of the images ends concealing the childish face of the future painter, or rather it reduces it to a detail that is difficult to identify. Gamarra thus alludes to the impossibility of self-representation and, to that extent, calls into question one of the pictorial modalities that have most contributed to building within Western culture what Kris and Kurz called at the time “the legend of the artist”.²³

In contrast to the hybridity of this isolated piece, the gallery took on the appearance of a traditional museum installation. Its central elements were three “vitrines of miscegenation” containing copies of those canvases from the Lima series never exhibited in modern times due to their advanced deterioration. Surprisingly, these images were in dialogue with reproductions of great contemporary names such as Gerard Richter, Lucio Fontana and Rudolf Stingel (FIGS. 13, 14 & 15). The parallelism arose from a common element: all these proposals were based precisely on the destruction or corrosion of their supports and resulted in ghostly images. Although it was not easy to see at first glance, the group proposed a metaphor in support of the plot line developed by the exhibition: as suggested by her personal caste painting, portraying Peruvian miscegenation was a chimerical ambition, evidenced this time by canvases in which the represented family groups seemed to vanish—literally—before the viewer’s eyes.

New versions, with different accents, will appear again at the end of the previous decade. In the “found objects” section of her exhibition *Rojo Indio* (2018) [Indian red] (FIGS. 16 & 17), an isolated painting was seen that reiterates composition N° 9 of the miscegenation canvases: that referring to the mulatto, a mixture of Spanish and black. In contrast to the quotations of the pre-Columbian indigenous past that made up the main core of the exhibition, this painting introduced the black theme to propose a critical look at racism in terms more accessible to the contemporary European viewer.²⁴ Here the text is superimposed on the image,

²³ Ernst Kris and Otto Kurz. *La leyenda del artista*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982 (the first edition of this work was published in Vienna in 1934).

²⁴ Sandra Gamarra, personal communication, May 2021.



(FIG. 24)
AUTOR DESCONOCIDO
UNKNOWN AUTHOR
(N.º 3)
*Español. Yndia Serrana o café[t]ada.
Produce Mestizo*
*Spanish. Indian from the Sierra or
Brownish. Produce Half-breed.*
CA. 1770
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas
100 x 125 cm
Colección / Collection, Museo Nacional
de Antropología, Madrid

and interferes with its original reading by introducing for the first time contemporary feminist discourse, which she fuses with a critique of hierarchies and racial prejudices inherited from colonial society (FIG. 18).

The following year, Gamarra participated in the ARCO Fair in Madrid (2019)—occasion in which Peru was the guest country—with the autonomous cycle called *Políticas del óxido* [Rust politics]: an ambivalent play on words that referred, again, to the theme of racism. These paintings are made from pigments—yellow, orange, red, brown and black—derived from iron oxide (FIGS. 19, 20, 21, 22 & 23). These hues can be easily associated with the so-called “primitive arts,” given the antiquity of their use among traditional cultures. Not to mention their symbolic relationship with blood, since iron is one of its fundamental components, which explains the “bloody” aspect that the red variety of hematite can offer. In each case, the monochromatic and highly diluted use of the pigment reveals the white surface of the support and gives the resulting image a watercolor and evanescent appearance. Thus, the alternation of exclusive and excluding colors alludes to the racial policies of colonial society, which sought to define the quality and condition of people based on their skin tone. This emphasis is made even more complex by means of the handwritten captions placed by the artist at the bottom of each composition, in which Gamarra’s adherence to a solid body of ideas generated by the most recent sociological thought is already clear.²⁵

DONATION TO MALI: PRODUCCIÓN/REPRODUCCIÓN

Producción/Reproducción (2021), the set donated on this occasion by LiMac to MALI’s collection, comprises for the first time the twenty canvases of miscegenation and stands as the culminating piece of what constitutes one of the main thematic axes in Gamarra’s recent work. Instead of being made in the Spanish capital, this time the work has been devised from her home-workshop in Lima, during an exceptionally

²⁵ The citations, in this case, were taken from Aníbal Quijano’s text “‘Raza’, ‘etnia’ y ‘nación’ en José Carlos Mariátegui: cuestiones abiertas”. In: *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014, pp. 757-775.



(FIG. 25)
SANDRA GAMARRA
(N.º 3)
Producto: Mestizo / Product: Half-breed
2020 - 2021
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas
96 x 100 cm
Colección / Collection, MALI, Lima
Donación / Donation: LiMac

long stay due to the contingencies of the global pandemic. As is usual with her, the witty title given to the set contains several levels of reading. Perhaps the first and most obvious one refers to its conceptual nature: the twenty canvases have been “produced,” under her precise instructions, in a workshop in Dafen, a town located in the suburbs of the Chinese city of Shenzhen, most of whose inhabitants are currently engaged in the massive copying of paintings, mainly on the basis of photographs and reproductions provided by their clients around the world, connected with them through the Internet and international messaging systems.²⁶ For several months, the artist supervised the work and made specific adjustments until the desired effect was achieved. The resulting hybridity is an essential part of Gamarra’s proposal, which enhances the ups and downs of a successive “wandering” of the images and incorporates the eventual mistakes of the copyists, but above all re-signifies the relevance of its contents in terms of a strict present (FIGS. 24 & 25).

There is nothing fortuitous in this option: from a long-term historical perspective, *Producción/Reproducción* reminds us of the almost uninterrupted commercial links between Peru and China since the 16th century. It is known that the Andean viceroyalty was the recipient not only of highly expensive luxury goods—porcelain, fine silks or carved ivories—but also cheap imitations and especially large volumes of commonly used Chinese textile products, both through the Manila galleon and the large-scale smuggling routes. Because of its low costs, “Chinese clothing” easily displaced the fabrics of Castile. In fact, many of the characters depicted in these paintings—especially those belonging to the “plebs” and the middle strata—surely wear garments made with Chinese fabrics, one of the major items of Asian trade in Peru from then to the present.

Moreover, the fact that an anonymous Asian painter of today copies works produced in the Andean colonial space allows for the establishment of a suggestive dialogue between two peripheries distanced in time and space. This action simultaneously refers to one of the recurring topics in the Eurocentric view of the

²⁶ In recent years, copies of some stellar works from the Museo de Arte de Lima have been circulating on art and antiques sales webpages, usually without specifying their status as recent copies. This ambivalent status has caused several confusions among potential buyers.

New World: the parallelism between indigenous painters and those from the Far East. Nineteenth-century travelers and intellectuals used to emphasize this similarity, pointing out that the manual skill of the Andean artist was closely linked to his literal dependence on European models. Thus, for example, in the 1840s, while passing through Cuzco and the Andean south, the Frenchman Paul Marcoy referred to colonial painters, reaching this conclusion: “Endowed with the faculty of imitation which the inhabitants of the Celestial Empire possess to such a high degree, and which consists in soiling or puncturing a canvas, if the original they copy happens to have a stain or a hole, these sons of the country set to work and arrived over time at a perfection of tracing that, favored by the darkness of the churches, has been able to deceive many travelers and make them take as many unpublished originals copies that have no other merit than that of servile fidelity”.²⁷

While Marcoy was writing these reflections, another phenomenon of commercial exchange in the Pacific basin would link Peru and China with the mass copying and dissemination of images. In fact, throughout the nineteenth century, the production of Chinese painters contributed to spreading the iconographic corpus of Peruvian art of customs and manners throughout the world at a time of a growing international boom for this genre. For a good number of years, the watercolors and lithographs of Lima types produced by Pancho Fierro and his circle of influence would be replicated ad infinitum by a nucleus of painters active in the port city of Canton. Such images were incorporated into an intense trade of Western-style pictorial copies that produced cheap substitutes for their prestigious models, from Ingres to the South American customs and manners painters, whose “exoticism” thus experienced an unexpected turn of the screw.

At least since the 1830s, artists such as Tingqua, who belonged to a lineage of artists dedicated for generations to copying Western paintings, were in charge of large and organized workshops that multiplied the types and scenes in the style of Pancho Fierro, copying them quickly and serially in watercolor, on fragile sheets of rice paper, in response to the incessant demand from European and North American collectors

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

(FIG. 26).²⁸ The rediscovery of this phenomenon, in the middle of the 20th century, led initially to consider these copies as “forgeries,” which sought to be fraudulently confused with the originals of the famous watercolorist from Lima. However, more recent studies understand this type of work as part of a singular production, which at the time took up the logic of repetition present in Pancho Fierro’s own work system: in this way, the Chinese copyists vindicated the merit of manual work in the face of the rise of reproduction obtained by mechanical means, which tended to become generalized as a cheap substitute for artistic work in the Western world.²⁹

In more than one sense, Gamarra’s proposal not only seeks to retake that production dynamic; she also questions the deep-rooted Western undervaluation of the copy as opposed to the original. Hence, her position is in tune with the recognition of the copy and the copyists, traditionally manifested in Chinese aesthetic thought. At the same time, the gesture could be associated with the ambivalence of the word “copy” in the Spanish language, evident from the moment the works were commissioned. In a letter addressed to the Spanish monarch on May 13, 1770, Viceroy Amat indicated that he had ordered to make “copies” of the racial crosses typical of Peruvian society, assigning to that word the meaning of “faithful representation of the natural”.³⁰ This is not the case of the Chinese copyists that Gamarra resorts to, which do not start

28 This production was rediscovered in the 1940s by the Peruvian art critic Mercedes Gallagher de Parks, who—based on Western criteria of authorship—denounced the Chinese “panchofierrista” production as “forgeries” that would have contaminated the historical production of the watercolorist from Lima. See Mercedes Gallagher de Parks, “La farándula criolla del panchofierrismo,” in her book *Mentira azul*. Lima: Lumen, 1948, pp. 217-242.

29 On this point, a passage from Natalia Majluf’s essay, “Pancho Fierro, entre el mito y la historia” is enlightening. In: Natalia Majluf and 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.

30 Quoted by Pilar Romero de Tejada, “Los cuadros de mestizaje del virrey Amat,” in: Natalia Majluf (editor). *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima, 1999, p. 22. The first transcription of this and other related documents was published by 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.



(FIG. 26)
AUTOR DESCONOCIDO
UNKNOWN AUTHOR
Tapada con saya ajustada
Covered with Tight Skirt
1835 - 1840
Témpera sobre papel / Tempera on paper
26 x 16,5 cm
Colección / Collection, MALI, Lima
Donación / Donation, Edelnor

from visual reality or from original works but from printed reproductions. Some details are inexorably lost along the way, due to the lapses and misunderstandings typical of this mediated approach. Thus, the effect of simulacrum crystallizes, since the copies tend to imitate the chromatic saturation present in some prints, or the grayish glaze effect that envelops and blurs others. Gamarra limits herself to slight interventions in the images themselves, but above all, she redefines them through the quotations that she painstakingly writes in the lower margins left blank, using a brush and in school handwriting, with the purpose of generating a reflective friction.

Hence, the ultimate meaning of *Producción/Reproducción* lies in an aspect usually relegated by the scholars of the series, who have tended to privilege the obvious prominence of the racial over the gender issues implicit in it. For Gamarra, the starting point this time has not been a visual aspect but a word—“produces”—, repeatedly included in the captions of the canvases, to enunciate each racial mixture and nominate its result. This is how the language used to refer to castes reveals them as expressions of a mode of production/reproduction that extends over time. This observation serves to undertake an updated reading of the series, focusing on the female side as the main factor in this socioeconomic dynamic, unlike what the original iconographic program takes for granted. This invariably assumes women as the “weak” or subordinate side of each of the unions, since the engine of social ascent always appears to be embodied by the male /Spanish component.

The dialogue between copies and quotations is far removed from any mechanical or literal relationship, even though both elements are complementary. Gamarra takes up here some key readings of recent feminism that have had a decisive influence on the development of her work. It should be mentioned, first of all, a book of such transcendence as *Caliban and the Witch* (2004), in which the Italian-American writer Silvia Federici—a tireless activist for the recognition of women’s work and wages since the 1970s—processes a long life experience as a teacher in Nigeria. Throughout her book, Federici attempts a critique of Marxism from within, reformulating its arguments in the light of a radical gender approach.³¹ To this end, she

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

places the exploitation of unpaid female labor—both productive and reproductive—at the very basis of the original accumulation of capitalism, since this customary exploitation of women would be a key factor for the reproduction of the labor forces and for the accumulation of wealth, which always fell into male hands according to the logic imposed by patriarchal society.

No less significant is the contribution of the Brazilian feminist Claudia Mazzei. In fact, *Producción/Reproducción* is the title of one of Mazzei’s best-known works, whose title coincides with the name given by Gamarra to this latest version of the miscegenation paintings. Mazzei addresses the socio-sexual division of labor, a concept shared with Belgian sociologist Daniele Kergoat, who argues that this phenomenon must be understood within a system where “the situations of men and women are not the product of a biological destiny, but are, above all, social constructions”.³² This asymmetrical relationship has not essentially disappeared, but it has been reconsidered and acquires new connotations in recent times.

All these ideas are at the core of Gamarra’s enriching proposal, as she appropriates these crucial images from our past and places them at the center of a necessary debate. Thus, twenty years after that exceptional exhibition that presented the miscegenation canvases for the first time in Lima, they have returned to stay. Their return is part of a donation initiative promoted by LiMac, a museum fiction created by Sandra Gamarra that once again becomes a reality by inserting one of her most ambitious projects into MALI’s exhibition circuit. This entry notably updates the artist’s representation in the collections related to the most recent Peruvian art, but it also compensates for a void that is impossible to fill in its historical collections. Through these new originals, Gamarra reinterprets a revealing artistic document from Peru’s colonial past and explores other readings that allow us to trace in it the web of racial and gender prejudices that fragments Peruvian society today, making Benedetto Croce’s dictum her own: all history is contemporary history.

32 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.

ESPAÑOLES DE LOS TALLESES

534



(FIG. 1)

FELIPE GUAMÁN POMA

Nueva crónica y buen gobierno / New

Chronicle and Good Government

CA. 1615

534 / ESPAÑOLES / DE LOS TALLES,
ESTATVRAS de los hombres y mujeres
/ estados

534 / SPANISH / FROM WHICH, STA-
TUS of men and women / states

HACER UN PRESENTE

Antoine Henry Jonquères

“El fin de la violencia contra las mujeres debe llegar desde abajo y desde las propias mujeres. No podemos esperar a las instituciones y al Estado porque este mismo es el máximo responsable de la violencia”.

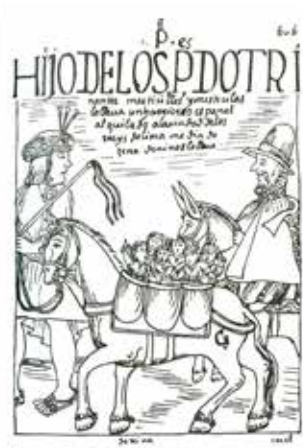
SILVIA FEDERICI

La expresión “hacer un presente” implica el ofrecimiento de un objeto en un momento y un lugar determinado. El tiempo se materializa para transferirse de una persona a otra. El hecho de regalar podría entenderse como una subversión dentro del sistema económico de compra y venta, al generar una economía de la presencia. En ella, el presente, tanto objeto como tiempo, activa un espacio de interdependencias y responsabilidades comunes. (FIG. 1)

Los cuadros de mestizaje, encargados en Lima por el virrey Amat en 1770 y ofrecidos al rey Carlos III de España para su Gabinete de Historia Natural en Madrid, constituyen un retrato taxonómico de “la notable mutación de aspecto, figura y color, que resulta en las sucesivas generaciones de la mezcla de Indios y Negros...”¹. En estas escenas familiares podemos observar repetidamente a los padres españoles entregando un presente a las madres y, desde esa perspectiva, podríamos intuir también que las madres “ofrecen” a sus hijos a un sistema de jerarquías raciales y sexuales, como un legado que podemos rastrear hasta nuestros días.

Estas pinturas se encuentran en los fondos del Museo Nacional de Antropología de Madrid, una institución de índole científica que, por tanto, naturaliza estos conceptos enmascarando su construcción colonial. Para su obra *Producción/Reproducción*, Sandra Gamarra mandó copiar en China los veinte lienzos que

1 Carta del virrey don Manuel de Amat y Junyent al rey Carlos III, 15 de febrero de 1770, publicada en el catálogo Los cuadros de mestizaje del virrey Amat, Museo de Arte de Lima, 1999, p. 22.



(FIG. 2)
FELIPE GUAMÁN POMA
Nueva corónica y buen gobierno / *New Chronicle and Good Government*
CA. 1615
606 / PADRES / HIJO DE LOS PADRES
DOTRINANTES mesticillos y mesticillo[s]
/ Lo lleva un harriero español alquilado a la
ciudad de los Reyes de Lima, media dozena
de niños lo lleva. / dotrina
606 / FATHERS / SONS OF DOCTRINARY
PARENTS half-breed / Carried by a
Spanish muleteer rented in the city of Kings
of Lima, half a dozen of carried children /
doctrine

componen esta serie. Así como el pintor de los cuadros originales es anónimo, el pintor de los cuadros de *Producción/Reproducción* lo es también: forma parte del gran conglomerado de manufacturación de copias que se ejecutan en China para el mercado global. Alejándose del marco científico en el que los originales fueron presentados, Gamarra incorpora citas de distintas feministas y ecofeministas, como Silvia Federici, Juliet Mitchell y Claudia Mazzei, para superponer a estos el carácter patriarcal de la economía, señalando directamente cómo esta descansa sobre dos pilares fundamentales: el racismo y el sexismo.

Debido a esta situación y a la ausencia de estas obras en el Perú, el autor de este texto, como parte del LiMac², condicionó la obra *Producción/Reproducción* a ser donada a la colección del MALI. En este traspaso, se recupera y representa un regalo hecho dos siglos y medio atrás.

Especulando que el virrey Amat encomendó los cuadros para sugerir a la monarquía que el reconocimiento oficial del mestizaje fortalecería el poder colonial, el LiMac busca reflejar la vigencia de estos sistemas de categorías en la actualidad. Mediante su donación, delega al MALI la responsabilidad de exponer las tensiones que unen a ambas series y, al mismo tiempo, señalar la influencia que los museos ejercen sobre las obras de su colección, dada su capacidad de mostrarlas u ocultarlas como parte del relato histórico.

Encargados desde las esferas más altas del poder, los cuadros de mestizaje son una herramienta de importancia política novedosa, que contrasta con la estricta división entre naciones de negros, indios y españoles que organizaba la colonia. Antes de la aparición de estas imágenes, el mestizaje no era reconocido oficialmente. A lo largo de

2 Creado en el año 2002 por Sandra Gamarra, en respuesta a la falta de un museo de arte contemporáneo en Lima, el LiMac apareció con su logotipo estampado en souvenirs como lápices y borradores. Desde entonces la apropiación de códigos museísticos y el reciclaje de imágenes, mediante la pintura, es una constante del trabajo de Gamarra. Sin embargo, su obra no se vincula perpetuamente con el LiMac. De la misma manera, los proyectos del LiMac no siempre la implican. Al involucrar a otros artistas, curadores e instituciones, tiene tendencia a camuflarse con su entorno para desplazar formatos expositivos tradicionales. En esta trama múltiple y experimental, el LiMac aparece cuando el momento es oportuno. Sobre este telón de fondo, se beneficia, como si de una sociedad anónima se tratase, del halo institucional que rodea su propio vacío y de la capacidad de llenarlo según cada proyecto.

siglos de invasión, los mestizos fueron marginados socialmente, ya que eran considerados como impuros, resultados de violaciones y de relaciones fuera del matrimonio³ (FIG. 2). En consecuencia, esta franja de la población habitaba un vacío legal que poco a poco iba agrietando los pilares de la economía y el orden colonial. El historiador Juan Carlos Estenssoro Fuchs recuerda que en su *Nueva crónica y buen gobierno*, publicada alrededor de 1615, Guamán Poma de Ayala no consideró necesario incluir al mestizo como un eje fundamental de la sociedad “porque para él no debería existir”⁴, ya que, “de extenderse, disolvería en la práctica las bases que definen las relaciones coloniales”⁵. En este entorno, el mestizaje era una amenaza al orden y debía evitarse (FIG. 3). Sin embargo, siglo y medio después, el virrey Amat encargaba producir estas pinturas para categorizar y dirigir el mestizaje.

Aunque los cuadros son únicos y propios del contexto peruano, la semántica y la composición de las parejas para ilustrar el mestizaje provienen de la tradición de los cuadros de castas mexicanos, de los que existen numerosos ejemplos (FIG. 4). Pero, a diferencia de estos, en los cuadros de mestizaje no se muestra el escenario laboral y familiar de las parejas. Al contrario, el fondo es neutro y casi monocromo. De aquí se desprende el argumento de Pilar Romero de Tejada, quien afirma que “tal vez no deberíamos considerarlos como tales cuadros típicos de ‘castas’, pues no están señalando la composición socioeconómica de la sociedad, al no haber ningún tipo de escena que aluda a ella...”⁶. Sin embargo, la tensión socioeconómica está presente, pero de manera sutil. Por un lado, la vestimenta de las personas retratadas es una demostración del estatus social y, por otro, existen signos de intercambio económico en los cuadros 6, 9 y 15, donde los españoles entregan dinero a sus parejas o a un limosnero. En los cuadros 3, 5, 6, 11 y 12, los hombres, siempre españoles, regalan joyas y flores. El estatus y poder económico se contrasta con la otra mitad de los cuadros

3 Véase el análisis que hace Juan Carlos Estenssoro Fuchs sobre esta situación mestiza en “Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial”. En Natalia Majluf (Ed.), Los cuadros de mestizaje del virrey Amat y La representación etnográfica en el Perú colonial, Museo de Arte de Lima, 1999, p. 70.
4 Ibid., p. 69.
5 Ibid., p. 70
6 Pilar Romero de Tejada y Picatoste, “Los cuadros de mestizaje del virrey Amat”. En *Frutas y castas ilustradas*, Museo Nacional de Antropología de Madrid, 2004, p. 20.



(FIG. 3)
FELIPE GUAMÁN POMA
Nueva corónica y buen gobierno / *New Chronicle and Good Government*
CA. 1615
540 / ESPAÑOLES / SOBERBIOSA
CRIOLLA o mestiza o mulata deste reyno /
en los pueblos
540 / SPANISH / CREOLE or half-breed
or mulatto from this kingdom / in the
villages



(FIG. 4)
JOSÉ JOAQUÍN MAGÓN
De Morisco y Española, Albino. / From Moorish and Spanish, Albino.
CA. 1772
Óleo sobre tela / Oil on canvas
112 x 136 cm
Colección / Collection, Museo Nacional de Antropología, Madrid

de la serie (1, 2, 4, 8, 10, 16, 18, 19 y 20), donde los hombres, ninguno de ellos español, aparecen con las manos vacías, exceptuando al hombre del cuadro 17 (FIG. 5) que regala una flor. Estas diferencias sitúan los cuadros de mestizaje dentro de una economía de la seducción⁷, en la que el regalo es un vínculo de negociación de poder. Argumentar que estos lienzos “... tenían un carácter científico, más que un carácter artístico”⁸, es decir que serían fruto de la ilustración y no de un contexto social, encubriría la problemática de las relaciones socioeconómicas de los retratados. Es preciso anotar aquí que la monarquía de Carlos III y las reformas borbónicas se inscriben en el marco del despotismo ilustrado, un régimen político que buscaba controlar de forma absoluta todas las esferas del poder⁹.

Tras la caída de la hegemonía del Imperio español —causada por las guerras de sucesión, las pérdidas tanto de territorios estratégicos en los Países Bajos y Gibraltar, así como del monopolio de las rutas comerciales de esclavos—, la monarquía se vio forzada a aumentar los impuestos y el control en las tierras de América para paliar su crisis institucional y enfrentar a su vez las numerosas revueltas indígenas¹⁰. Los cuadros de mestizaje coinciden con esta voluntad de elevar el control sobre las interacciones humanas, mediante la adición sistemática de más sangre española¹¹, con el objetivo de que los eslabones de la cadena social se mantengan atados a España¹². Una de las medidas que las reformas borbónicas implantaron para asegurar

7 La función del regalo en la economía ha sido desarrollada por el crítico e historiador del arte Jan Verwoert. Recomiendo su conferencia “Artist, What is Your Value? On Seduction, Value and Metabolism”, Institute of Contemporary Art, Londres, 2015 (www.ica.art/whats-on/artists-what-your-value-jan-verwoert-seduction-value-and-metabolism).

8 Pilar Romero de Tejada y Picatoste, “Los cuadros de mestizaje del virrey Amat”. En *Frutas y castas ilustradas*, Museo Nacional de Antropología de Madrid, 2004, p. 20.

9 Esta posición se sintetiza en una carta que el monarca envió a su hijo Carlos IV, donde afirma que “quien critica los actos del gobierno comete un delito, aunque tenga razón”. Rosa M.a Capel Martínez y José Cepeda Gómez, *El Siglo de las Luces: política y sociedad*, Madrid, Editorial Síntesis, 2006, p. 264.

10 Antonio Domínguez Ortiz, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Editorial Alianza, 2005, p. 334.

11 *Ibid.*, p. 328.

12 *Ibid.*, p. 343.



(FIG. 5)
Producción/Reproducción
Production/Reproduction
(N.º 17)
Producto: Chino / Product: Chinese
[Detalle / Detail]

la supremacía racial fue promover el flujo de españoles hacia América. Paralelamente, limitaron los cargos burocráticos para las franjas de la población *criolla*¹³. Estos, siendo hijos de españoles nacidos en América, se habían beneficiado de una condición privilegiada que les otorgaba una cierta independencia económica y al mismo tiempo fragilizaba su lealtad a la Corona española. Esa voluntad de cancelar el poder *criollo* es latente en los cuadros de mestizaje, ya que, aunque el protagonismo de este grupo fue notorio durante todo el siglo, la categoría como tal es casi inexistente en los cuadros. De hecho, solo aparece “Negra de Guinea o criolla” en el cuadro 9, pues el término también se utilizaba para designar a los hijos de africanos esclavizados nacidos en América. Además de la patente enemistad entre el virrey y la comunidad *criolla*, la ausencia de dicha categoría en los cuadros de mestizaje, probablemente deliberada, permite poner énfasis sobre la categoría *español* y demostrar su función de dominación patriarcal para regular y dividir a la población¹⁴.

Esta voluntad de aumentar la población española en la colonia para reducir las poblaciones mestizas se observa en dos secuencias de la serie, donde el proceso de mestizaje retorna al estatus *español* o *genteblanca*. En estas secuencias que van de la pintura 3 a la 7, donde el español empieza el mestizaje con una “Yndia Serrana”, y de la pintura 9 a la 15, donde el español se une con una “Negra de Guinea o criolla”, el español consigue progresivamente la desaparición casi completa del linaje indio o negro. Este “blanqueamiento” llega a su punto de culminación en la pareja del cuadro 7, (FIG. 6) en la que el español, junto a una “Quinterrona de mestizo”, produce a un “Español o Requinterón de Mestizo”. El cuadro es el único del conjunto en donde el padre español toca a su hijo, mientras las manos de este tocan el mango del bastón sostenido por el padre (un bastón que, como el bastón del cuadro 15, es similar a los que vemos en distintos retratos de virreyes)¹⁵, (FIG. 7)

13 *Ibid.*, p. 329.

14 Cabe destacar que, casi cuarenta años después de la producción de los cuadros de mestizaje, en el libro *Observaciones sobre el clima de Lima*, publicado en 1806 por José Hipólito Unanue, el autor describe un sistema de mestizaje donde la categoría criolla sí tiene protagonismo.

15 Este bastón podría también aludir directamente al virrey Manuel de Amat, ya que este encargó los cuadros de mestizaje un año después de haber tenido un hijo con su amante mestiza, la cantante y actriz conocida como la Perricholi. Es razonable imaginar que, siendo personas públicas, las consecuencias de esta unión fuera del matrimonio hicieran que la cuestión mestiza se convirtiera en un asunto de mayor importancia para el virrey.



(FIG. 6)
AUTOR DESCONOCIDO / UNKNOWN
AUTHOR
(N.º 7)
Español con Quinterona de mestizo. Producen Español Requinterona de Mestizo / Fifth of Half-breed, Produces Spanish or Re-fifth of Half-breed
CA. 1770
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas
100 x 125 cm
Colección / Collection, Museo Nacional de Antropología, Madrid

y la otra roza el anillo de compromiso de la madre. El niño se puede entender como un puente armónico que une a la pareja. Hay que mencionar también que este es el cuadro donde los miembros de la familia tienen las ropas más finas y las joyas más brillantes. Este proceso de “blanqueamiento” aparece también en el cuadro 14, pero de una manera distinta, pues la mezcla no llega a producir un “español”, pero sí “genteblanca”. Esta imagen es la única en la serie donde el niño se lanza a los brazos de su padre, lo que bien podría leerse como un salto hacia el estatus de español. Mientras tanto, la madre, a diferencia de todas las otras mujeres, toca a su marido, una conducta que denotaría también un acercamiento a su categoría social. En esta lógica de división, identificación y control, las mujeres son sometidas al hombre español. Dada su capacidad reproductiva, aparecen a lo largo de la serie como el motor desde el cual el sistema de categorización racial se determina. Así, la oficialización del mestizaje multiplicó las jerarquías patriarcales, imponiendo sobre la reproducción la noción del mejoramiento de la raza. Esta obsesión de control se delata en la palabra *produce*, el término que rige la serie. Ella encarna el resultado de una actividad económica y al mismo tiempo la labor reproductiva como una tarea femenina. Las familias de los cuadros de mestizaje funcionan como una microrrepresentación del Estado colonial (FIGS. 8, 9 y 10). El hombre utiliza su monopolio en la participación económica para someter la labor de su pareja. Sin ir más lejos, es importante recordar que esta relación entre subordinación y familia se encuentra en la raíz etimológica de la palabra: del latín *famulus*, refiere a un “sirviente” o un “esclavo”¹⁶.

Los cuadros de Producción/Reproducción proponen una actualización de los cuadros originales desde una crítica feminista. Los textos añadidos por Gamarra sobre las pinturas ponen de relieve cómo el racismo y el sistema patriarcal han afianzado un sistema de jerarquías económicas basadas en la violencia. Esta operación sobre los cuadros expande su entendimiento fuera de una época concreta, dirigiéndolos hacia el presente. Así, las descripciones textuales del sistema patriarcal hacen que los sutiles gestos de los cuadros cobren sentido en cada escena. Tanto los regalos de cortejo como los gestos que interpelan a las mujeres sugieren intencionalidad. De la misma manera, el hecho de que sean siempre hombres españoles los que se relacionen con mujeres indias, negras, mestizas y mulatas expone que es él el encargado de dirigir las uniones

¹⁶ Joan Corominas, Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, Madrid, Gredos, 1987, p. 267.



(FIG. 7)
CRISTÓBAL DE AGUILAR
Retrato del virrey Manuel de Amat y Junyent
Portrait of Viceroy Manuel de Amat and Junyent
1769
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas
249 x 166 cm
Colección privada / Private Collection, Lima

entre castas. Los cuadros de mestizaje son una construcción que no deja nada al azar¹⁷. Por el contrario, esta busca ser reflejo de un deseo por categorizar y reglamentar la sociedad. Es en este sentido que las pinturas de *Producción/Reproducción* amplifican el eco de estos códigos institucionales. Siendo reproducciones hechas en China, las obras pueden ser calificadas como falsas o meras copias. Sin embargo, la intervención de la artista sobre estas suma una capa de originalidad y su posterior donación les confiere estatus institucional. Con estas operaciones, la naturaleza de las obras cobra una ambigüedad que las hace difícil de categorizar, perturbando los valores patrimoniales. Con ello se propicia el inicio de un proceso de producción colectivo y mestizo.

Sin embargo, mientras tanto, los cuadros originales pertenecen a una institución que afirma su lectura científica. Más aún, la poca divulgación que han tenido desactiva su problemática. A saber, la serie entera se exhibió por última vez en el año 2004 como parte de la exposición *Frutas y castas ilustradas* en el Museo Nacional de Antropología de Madrid¹⁸. Exceptuando pocas exposiciones de la serie incompleta¹⁹, queda claro que las obras han pasado la mayor parte del tiempo en los almacenes del museo. La ausencia de estas obras, considerando su importancia y vigencia, pareciese provenir de una voluntad política que quisiera

¹⁷ Juan Carlos Estenssoro Fuchs menciona en su texto: “El pintor ha calibrado todos los detalles y los ha distribuido para que, preservando su aspecto realista y espontáneo, cada retrato corresponda al lugar estricto e intercambiable que cada casta se supone debe tener dentro de la estratificación social. Lo logra sin dejar la impresión de que haya convencionalizado sus personajes para convertirlos en tipos”. Véase “Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial”. En Natalia Majluf (Ed.), *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat y La representación etnográfica en el Perú colonial*, Museo de Arte de Lima, 1999, p. 94.

¹⁸ Es importante recordar que a fines de los años noventa los cuadros de mestizaje se restauraron en España. A posteriori, las obras viajaron (excepto tres de ellas que se encuentran en estado crítico y no se permite su presentación) para la exposición *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat*, que tuvo lugar en el Museo de Arte de Lima bajo el auspicio de la Cámara Oficial de Comercio de España en el Perú y en el marco del Programa Cultural España en el Perú 1999. La publicación de dicha exposición es la primera dedicada específicamente al estudio de estos cuadros de mestizaje.

¹⁹ Hay que mencionar que mientras que el proyecto *Producción/Reproducción* estará abierto al público en Lima, una selección de los cuadros de mestizaje (no se ha podido obtener la serie entera) formará parte de la exposición *Buen gobierno* de Sandra Gamarra en la sala Alcalá 31 de Madrid del 16 de Septiembre al 16 de enero 2022.

desaparecerlas de la “historia oficial del arte”. Paradójicamente, mantener los cuadros dentro de un museo de antropología hace perdurar el mito de su esencia científica, algo que resulta errado y ofensivo. Por el contrario, exponer y contextualizar los cuadros de mestizaje como obras clave de la colonización podría ser un vehículo para la comprensión de procesos aún vigentes en nuestras sociedades (FIGS. 11 y 12).

Resulta sorprendente que un conjunto de obras calificadas como “sin duda una de las más altas realizaciones de la pintura limeña”²⁰ por el historiador peruano Luis Eduardo Wuffarden no tenga mayor protagonismo en España. Allí, las obras relacionadas con la colonización de América se encuentran principalmente en el Museo de América y en el Museo Nacional de Antropología, ambas instituciones periféricas si se las compara con el Museo del Prado²¹. El espacio que separa estos museos ha sido llamado “triángulo museológico de las Bermudas”²² para describir la ausencia de obras coloniales en el Museo del Prado, dedicado principalmente a exponer obras producidas durante los mismos siglos de la ocupación española de América²³. Aunque el Museo del Prado comparte historia con el Gabinete de Historia Natural de Carlos III²⁴ y cuenta con obras relacionadas

20 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 y La representación etnográfica en el Perú colonial*, Museo de Arte de Lima, 1999, p. 50.

21 En el año 2019, el Prado tuvo 3,2 millones de visitantes. Este mismo año el Museo Nacional de Antropología de Madrid, situado a 850 metros del Museo del Prado, tuvo casi 93 000 visitantes.

22 Esther Gabara, “El triángulo museológico de las Bermudas: El Prado, el Museo de América y el Museo Nacional de Antropología”. *Revista Sur/versión. Investigación y creación de América Latina y el Caribe*, año 2, número 2, enero-julio de 2012.

23 *Ibid.*, p. 3.

24 Los cuadros de mestizaje llegaron a España en 1770 a la atención del rey Carlos III para el Gabinete de Historia Natural que este inauguró en 1775 como el primer museo público abierto en España. La falta de espacio para albergar las colecciones del gabinete llevó al rey a mandar construir un edificio gigantesco en 1785 que más adelante llegaría a ser la sede del actual Museo del Prado. Sin embargo, el Gabinete de Historia Natural no llegó a presentarse en el edificio planeado, principalmente debido a las guerras napoleónicas y la destrucción casi total de la edificación. En 1815, el Gabinete de Historia Natural cambió de nombre por el de Real Gabinete de Ciencias y se mudó a otra sede. Las pinturas permanecieron en dicho gabinete hasta que entraron en la colección del actual Museo de Antropología de Madrid, inaugurado en 1875.

con América en su colección, estas se encuentran en sus almacenes o en préstamo a otras instituciones. En las salas de la colección permanente de este museo no existe ninguna dedicada a este capítulo de la historia española. De tal manera esta mantiene un escenario europeo alejado de sus antiguas colonias²⁵.

Producción/Reproducción culmina con la donación de las obras por parte del LiMac al MALI, exponiendo no solo obras, sino también la naturaleza de las instituciones que las albergan. A su manera, el LiMac propone un camino para influir en el destino de las obras. De este modo, la donación de estas reproducciones es una alternativa para completar la colección del MALI. O, dicho de otra manera, Producción/Reproducción es una obra de arte que busca señalar la ausencia de un elemento que, al ser expuesto como copia, permite restituir la importancia histórica de la obra original. A primera vista, el acto de donar parece cerrar un ciclo de transacciones, pero obliga al museo a generar otro, al asegurar un lugar para las obras en Lima dentro de una economía basada en la divulgación e investigación de la historia mediante la exposición y conservación iconográfica. Esto se corresponde, entonces, con la voluntad de establecer y fortalecer una economía simbólica y sustitutiva basada en la presencia.

Así como se especula que los cuadros de mestizaje sirvieron para fortalecer el orden de la economía colonial, la donación de las reproducciones intenta debilitar este legado en la contemporaneidad neoliberal. La esencia reproductiva, principalmente femenina, se reconoce en estas obras como la base de una economía que debe ser reapropiada, en donde la copia y el original se retroalimentan. El destino de ésta obra en el MALI es un presente por hacer (FIG. 13).

25 Es importante subrayar que a partir del año 2011 el Prado empezó a abrir sus puertas a las excolonias españolas con la exposición *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*. En el año 2018, el museo expuso, durante dos meses, una obra clave de mestizaje de la época virreinal: el cuadro *Matrimonios de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan de Borja con Lorenza Ñusta de Loyola*. Actualmente, se encuentra preparando la exposición *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*, que se presentará en el 2021. Los cuadros de mestizaje del virrey Amat no llegaron a exponerse en esta institución.

TO MAKE A PRESENT

Antoine Henry Jonquères

“The end of violence against women must come from below and from the women themselves. We cannot wait for the institutions and the State because the State itself is the ultimate responsible for the violence.”

SILVIA FEDERICI

“To make a present” is an expression that implies the offering of an object at a specific time and place. Time materializes to be transferred from one person to another. Giving could be understood as subversion within the economic system of buying and selling, by generating an economy of presence. In it, the present—both object and time—activates a space of interdependencies and common responsibilities.

The miscegenation paintings, commissioned in Lima by Viceroy Amat in 1770 and offered to King Carlos III of Spain for his Cabinet of Natural History in Madrid, constitute a taxonomic portrait of the “remarkable mutation of appearance, figure and color, resulting from the successive generations of the mixing of Indians and Negroes....”¹ In these family scenes we can repeatedly observe Spanish fathers giving a present to the mothers and, from that perspective, we could also sense that mothers “offer” their children to a system of racial and sexual hierarchies, as a legacy that we can trace to the present day.

These paintings are found in the collections of the National Museum of Anthropology in Madrid, a scientific institution that, thus, naturalizes these concepts by masking their colonial construction. For her work *Producción/Reproducción* [Production/Reproduction], Sandra Gamarra had the twenty canvases that make up this series copied in China. Just as the painter of the original canvases is anonymous, the painter of

1 Letter from Viceroy Don Manuel de Amat y Junyent to King Carlos III, February 15, 1770, published in the catalog *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat*, Museo de Arte de Lima, 1999, p. 22.

the *Producción/Reproducción* pictures is also anonymous: part of the large conglomerate of manufacturing of copies that are made in China for the global market. Moving away from the scientific framework in which the originals were presented, Gamarra incorporates quotes from different feminists and ecofeminists, such as Silvia Federici, Juliet Mitchell and Claudia Mazzei, to superimpose on these canvases the patriarchal nature of the economy, pointing out directly how it rests on two fundamental pillars: racism and sexism.

Due to this situation and the absence of these works in Peru, the author of this text, as part of LiMac², conditioned the work *Producción/Reproducción* to be donated to MALI’s collection. In this transfer, a gift made two and a half centuries ago is recovered and represented.

Speculating that Viceroy Amat commissioned the paintings to suggest to the monarchy that official recognition of miscegenation would strengthen colonial power, LiMac seeks to reflect the currency of these category systems today. Through its donation, it delegates to MALI the responsibility of exposing the tensions that unite both series and, at the same time, signaling the influence that museums have on the works in their collections, given their ability to show or hide them as part of the historical narrative.

Commissioned from the highest spheres of power, the miscegenation paintings are a tool of novel political importance, which contrasts with the strict division between nations of blacks, Indians, and Spaniards that structured the colony. Before the appearance of these images, miscegenation was not officially acknowledged. Throughout centuries of invasion, *mestizos* (half-breeds) were socially marginalized, as they



(FIG. 8)
Producción/Reproducción
Production/Reproduction
(N.º 6)
Producto: Mestizo / Product: Half-breed
[Detalle / Detail]

2 Created in 2002 by Sandra Gamarra, in response to the lack of a contemporary art museum in Lima, LiMac appeared with its logo stamped on souvenirs such as pencils and erasers. Since then, the appropriation of museum codes and the recycling of images through painting has been a constant in Gamarra’s work. However, her work is not perpetually linked to the LiMac. In the same way, LiMac’s projects don’t always involve her: By involving other artists, curators, and institutions, it tends to blend in with its surroundings to displace traditional exhibition formats. In this multiple and experimental fabric, the LiMac appears when the time is right. Against this backdrop, it benefits, as if it were a public limited company, from the institutional halo that surrounds its own void and from the ability to fill it according to each project.



(FIG. 9)
Producción/Reproducción
Production/Reproduction
(N.º 9)
Producto: Mulato / Product: Mulatto
[Detalle / Detail]

were considered impure, the result of rape and relationships outside of marriage³ (FIG. 2). Consequently, this segment of the population inhabited a legal vacuum that little by little was cracking the pillars of the economy and the colonial order. The historian Juan Carlos Estenssoro Fuchs recalls that in his *Nueva crónica y buen gobierno*, published around 1615, Guamán Poma de Ayala did not consider necessary to include the *mestizo* as a fundamental axis of society “because for him it should not exist”⁴, since “if they were to spread, in practice they would dissolve the foundations that define colonial relations”⁵. In this environment, miscegenation was a threat to order and should be avoided (FIG. 3). However, a century and a half later, Viceroy Amat commissioned the production of these paintings to categorize and direct miscegenation.

Although the paintings are unique and typical of the Peruvian context, the semantics and composition of the couples used to illustrate miscegenation come from the tradition of Mexican caste paintings, of which there are numerous examples (FIG. 4). But, unlike these, in the miscegenation paintings the work and family situation of the couples is not shown. On the contrary, the background is neutral and almost monochrome. From this follows Pilar Romero de Tejada’s argument, that “perhaps we should not consider them as typical pictures of ‘castes,’ since they are not indicating society’s socioeconomic makeup, as there is no scene alluding to it...”⁶ Nevertheless, socio-economic tension is present, albeit subtly. On the one hand, the clothing of the people portrayed is a demonstration of social status, and, on the other, there are signs of economic exchange in paintings 6, 9 and 15, where the Spanish give money to their partners or to a beggar. In paintings 3, 5, 6, 11 and 12, the men, always Spanish, give jewelry and flowers. Social status and economic power is contrasted with the other half of the pictures in the series (1, 2, 4, 8, 10, 16, 18, 19, and 20), where the men, none of them Spanish, appear with their hands empty, except for the man in picture 17 (FIG. 5)

3 See the analysis made by Juan Carlos Estenssoro Fuchs on this mestizo situation in “Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial.” In Natalia Majluf (editor), *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat y La representación etnográfica en el Perú colonial*, Museo de Arte de Lima, 1999, p. 70.

4 *Ibíd.* p.69.

5 *Ibíd.* p.70.

6 Pilar Romero de Tejada y Picatoste, Los cuadros de mestizaje del virrey Amat, *Frutas y castas ilustradas*, Museo Nacional de Antropología de Madrid, p.20, 2004.



(FIG. 10)
Producción/Reproducción
Production/Reproduction
(N.º 15)
Producto: Casi limpio de Origen
Product: Almost Clean of Origin
[Detalle / Detail]

who gives a flower. These differences place the miscegenation paintings within an economy of seduction⁷, in which the gift is a bond of negotiation of power. Arguing that these canvases “...had a scientific character, rather than an artistic character”⁸, in other words, that they are the result of the Enlightenment and not of a social context would conceal the problem of the socio-economic relationships of those portrayed. It should be noted here that the monarchy of Carlos III and the Bourbon reforms fall within the framework of enlightened despotism, a political regime that sought to absolutely control all spheres of power.⁹

After the fall of the Spanish Empire’s hegemony—caused by the wars of succession, and the losses of both, strategic territories in the Netherlands and Gibraltar, and the monopoly of the slave trade routes—the monarchy was forced to increase taxes and control in the lands of America to alleviate its institutional crisis and face in turn the numerous indigenous revolts.¹⁰ The miscegenation paintings coincide with this desire to increase control over human interactions, through the systematic addition of more Spanish blood¹¹, with the aim of keeping the links in the social chain tied to Spain.¹² One of the measures that the Bourbon reforms implemented to ensure racial supremacy was to promote the flow of Spaniards to America. At the same time, they limited bureaucratic positions for the *criollo* (creole) population groups.¹³ As children of Spaniards

7 The art critic and historian Jan Verwoert has developed the role of the gift in economics. I recommend his conference “Artist, What is your worth? On Seduction, Value and Metabolism,” Institute of Contemporary Art, London, 2015 (www.ica.art/whats-on/artists-what-your-value-jan-verwoert-seduction-value-and-metabolism).

8 Pilar Romero de Tejada y Picatoste, “Los cuadros de mestizaje del virrey Amat.” In *Frutas y castas ilustradas*, Museo Nacional de Antropología de Madrid, 2004, p. 20.

9 This stance is summarized in a letter sent by the King to his son Carlos IV, where he states, “whoever criticizes the actions of the government commits a crime, even if he is right.” Rosa Ma. Capel Martínez and José Cepeda Gómez, *El Siglo de las Luces: política y sociedad*, Madrid, Editorial Síntesis, 2006, p. 264.

10 Antonio Domínguez Ortiz, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Editorial Alianza, 2005, p. 334.

11 *Ibíd.* p. 328.

12 *Ibíd.* p. 343.

13 *Ibíd.* p. 329

born in America, these groups had benefited from a privileged condition that granted them certain economic independence, and at the same time weakened their loyalty to the Spanish Crown. This desire to cancel criollo power is latent in the miscegenation paintings, since, although the protagonism of this group was well known throughout the century, the category as such is almost non-existent in the paintings. In fact, only “Negra de Guinea o criolla” [Black woman from Guinea or creole] appears in painting 9, as the term was also used to designate the children of enslaved Africans born in America. In addition to the obvious enmity between the viceroy and the criollo community, the absence of this category in the miscegenation paintings, probably deliberate, makes it possible to emphasize the Spanish category and demonstrate its function of patriarchal domination to regulate and divide the population.¹⁴

This desire to increase the Spanish population in the colony to reduce the *mestizo* populations is observed in two sequences of the series, where the miscegenation process returns to the *Spaniard* or *white people* status. In these sequences that go from painting 3 to 7, where the Spaniard begins the miscegenation with a “Yndia Serrana” [Indian from the Sierra], and from painting 9 to 15, where the Spaniard unites with a “Negra de Guinea o criolla” [Black woman from Guinea or creole], the Spanish progressively achieves the almost complete disappearance of the Indian or black lineage. This “whitening” reaches its culmination point in the couple in painting 7, in which the Spanish, together with a “Quinterona de mestizo” [Fifth of Half-breed], produces an “Español or Requinterón de Mestizo” [Spanish or Re-fifth of Half-breed] (FIG. 6). The painting is the only one in the set where the Spanish father touches his son, while the son’s hands touch the handle of the cane held by the father (reminiscent, like the cane on painting 15, to the canes that can be seen in different portraits of viceroys)¹⁵ (FIG. 7), and the

14 It should be noted that, almost forty years after the production of the miscegenation paintings, José Hipólito Unanue describes, in his book *Observaciones sobre el clima de Lima*, published in 1806, a system of miscegenation where the “criollo” category does have a leading role.

15 This cane could also refer directly to Viceroy Manuel de Amat, since he commissioned the miscegenation paintings a year after having had a child with his mestizo lover; the singer and actress known as La Perricholi. It is reasonable to imagine that, being public persons, the consequences of this union outside of marriage would make the *mestizo* question become a matter of great importance to the viceroy.

other hand brushes the mother’s engagement ring. The child can be understood as a harmonic bridge that unites the couple. It should also be mentioned that this is the painting where the members of the family have the finest clothes and the brightest jewels. This “whitening” process also appears in painting 14, but in a different way, since the mixture does not produce a “Spanish,” but it does produce “white people.” This image is the only one in the series where the boy throws himself into his father’s arms, which could well be read as a leap towards Spanish status. Meanwhile, the mother, unlike all other women, touches her husband, a behavior that would also denote an approach to his social category. In this logic of division, identification and control, women are subjected to Spanish men. Given their reproductive capacity, they appear throughout the series as the engine from which the racial categorization system is determined. Thus, the officialization of miscegenation multiplied patriarchal hierarchies, imposing on reproduction the notion of race improvement. This obsession with control is revealed in the word *produces*, the term that governs the series. It embodies the result of an economic activity, and at the same time reproductive labor as a female task. The families of the miscegenation paintings function as a micro-representation of the colonial state. The man uses his monopoly on economic participation to subdue the work of his partner (FIGS. 8, 9 & 10). Without going any further, it is important to remember that this relationship between subordination and family is found in the etymological root of the word: from the Latin *famulus*, it refers to a “servant” or a “slave”.¹⁶

The *Producción/Reproducción* paintings update the original paintings from a critical feminist perspective. The texts added by Gamarra on the canvases highlight how racism and the patriarchal system have consolidated a system of economic hierarchies based on violence. This operation on the canvases extends their meaning beyond a specific time, directing them towards the present. Thus, the textual descriptions of the patriarchal system give meaning to the subtle gestures seen in each scene of the paintings. Both the courtship gifts and the gestures that appeal to women suggest intentionality. In the same way, the fact that Spanish men are always those who interact with Indian, black, mestizo and mulatto women shows that they are in

16 Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1987, p. 267.



(FIG. 11)
Museografía de la primera sala de la colección del museo Nacional de Antropología en Madrid con retratos de los fundadores, textos sobre los orígenes del museo y esculturas. (2021)
Museography of the first room of the National museum of Anthropology in Madrid with portraits of the founders, texts on the origin of the museum and sculptures.

charge of directing the unions between castes. The miscegenation paintings are a construction that leaves nothing to chance.¹⁷ Rather, they seek to express a desire to institutionalize, categorize, and regulate society. It is in this sense that the *Producción/Reproducción* paintings amplify the echo of these institutional codes. Being reproductions made in China, the works can be classified as fakes or mere copies. However, the artist’s intervention on these adds a layer of originality, and their subsequent bequeathal grants them institutional status. With these operations, the nature of the works takes on an ambiguity that makes them difficult to categorize, disturbing the patrimonial and institutional values. This is the beginning of a collective and *mestizo* production process.

In the meantime, however, the original paintings belong to an institution that claims their scientific interpretation. Moreover, their lack of dissemination deactivates their problematic contents. Namely, the entire series was exhibited for the last time in 2004 as part of the exhibition *Frutas y castas ilustradas* [Illustrated fruits and castes] at the National Museum of Anthropology in Madrid.¹⁸ Except for a few exhibitions of the incomplete series¹⁹, it is clear that the works have spent most of the time in the museum’s storage. Consider-

17 Juan Carlos Estenssoro Fuchs mentions in his text: “The painter has calibrated all the details and has distributed them so that, while preserving its realistic and spontaneous appearance, each portrait corresponds to the strict and interchangeable place that each caste is supposed to have within the social stratification. He achieves this without leaving the impression that he has conventionalized his characters to turn them into types.” See “Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial.” In Natalia Majluf (editor), *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat y La representación etnográfica en el Perú colonial*, Museo de Arte de Lima, 1999, p. 94.

18 It is important to remember that in the late 1990s the miscegenation paintings were restored in Spain. Afterwards, the works traveled (except for three of them that are in critical condition and their showing is not allowed) for the exhibition *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat* [The miscegenation paintings of Viceroy Amat], which took place at the Museo de Arte de Lima under the auspices of the Official Chamber of Commerce of Spain in Peru and within the framework of the Cultural Program Spain in Peru, in 1999. The publication of this exhibition is the first dedicated specifically to the study of these miscegenation paintings.

19 It should be mentioned that while the *Producción/Reproducción* project will be open to the public in Lima, a selection of the miscegenation paintings (it has not been possible to obtain the entire series) will form part of the *Buen Gobierno* [Good Government] exhibition by Sandra Gamarra in Alcalá 31 exhibition space from the 16th of September to the 16th of January 2022.



(FIG. 12)
Entrada del Museo Nacional de Antropología en Madrid con la aforismo griego “Nosce Te Ipsvm” (Conócete a ti mismo) tallado en la fachada.
Entry hall of the Museo Nacional de Antropología de Madrid with the Greek aphorism “Nosce Te Ipsvm” (Know thyself) engraved on the façade.

ing the importance and validity of these works, their absence seems to respond to a political will that wanted to disappear them from the “official history of art.” Paradoxically, keeping the paintings inside an anthropology museum makes the myth of their scientific essence endure, something that is wrong and offensive. On the contrary, exhibiting and contextualizing the miscegenation paintings as key works of colonization, could be a vehicle for understanding processes that are still in force in our societies (FIGS. 11 & 12).

It is surprising that a group of works described by the Peruvian historian Luis Eduardo Wuffarden as “undoubtedly one of the highest achievements of Lima painting”²⁰, does not have greater prominence in Spain. There, the works related to the colonization of America are found mainly in the Museum of America and the National Museum of Anthropology, both peripheral institutions when compared to the Prado Museum. The space that separates these museums has been called the “Bermuda museum triangle”²¹ to describe the absence of colonial works in the Prado Museum²², which is mainly dedicated to exhibiting works produced during the same centuries of the Spanish occupation of America.²³ Although the Prado Museum shares history with Carlos III’s Cabinet of Natural History²⁴, and has works related to America in its col-

20 Luis Eduardo Wuffarden, “Los lienzos del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII.” In Natalia Majluf (editor), *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat y La representación etnográfica en el Perú colonial*, Museo de Arte de Lima, 1999, p. 50.

21 Esther Gabara, “El triángulo museológico de las Bermudas: El Prado, el Museo de América y el Museo Nacional de Antropología.” *Revista Sur/versión. Investigación y creación de América Latina y el Caribe*, Year 2, Number 2, January-July, 2012.

22 In 2019, the Prado had 3.2 million visitors. That same year the National Museum of Anthropology in Madrid, located 850 meters from the Prado Museum, had almost 93,000 visitors.

23 Ibid. p. 3.

24 The miscegenation paintings came to Spain in 1770 to the attention of King Carlos III for the Cabinet of Natural History, which he inaugurated in 1775 as the first public museum open in Spain. The lack of space to house the collections of the cabinet led the king to build a gigantic building in 1785 that would later become the headquarters of the current Prado Museum. However, the Cabinet of Natural History never appeared in the planned building, mainly due to the Napoleonic wars and the almost total destruction of the building. In 1815, the Cabinet of Natural History changed its name to the Royal Cabinet of Sciences and moved to another headquarters. The paintings remained in the cabinet until they entered the collection of the current Museum of Anthropology of Madrid, inaugurated in 1875.

lection, these are found in storage or on loan to other institutions. None of the galleries of the permanent collection of this museum is dedicated to this chapter of Spanish history. In this way it maintains a European scenario far from its former colonies.²⁵

Producción/Reproducción culminates in the donation of the works by LiMac to MALI, exhibiting not only artworks, but also the nature of the institutions that house them. In its own way, LiMac proposes a way to influence the destiny of the works. Thus, the donation of these reproductions is an alternate way to complete MALI's collection. Or, to put it another way, *Producción/Reproducción* is a work of art that seeks to point out the absence of an element that, when exhibited as a copy, allows the historical importance of the original work to be restored. At first glance, the act of donating seems to close a cycle of transactions, but it forces the museum to generate another, by ensuring a place for the works in Lima within an economy based on the dissemination and research of history through iconographic exhibition and conservation. This corresponds, then, with the will to establish and strengthen a symbolic and substitute economy based on presence.

Just as it is speculated that the miscegenation paintings served to strengthen the order of the colonial economy, the donation of the reproductions attempts to weaken this legacy in neoliberal contemporaneity. The reproductive essence, mainly female, is recognized in these works as the basis of an economy that must be reappropriated, where the copy and the original feed off each other. The destiny of this work at MALI is a present to be made (FIG. 13).

²⁵ It is important to underline that as of 2011 the Prado began to open its doors to former Spanish colonies with the exhibition *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico* [Painting of the Kingdoms. Shared identities in the Hispanic world]. In 2018, the museum exhibited, for two months, a key work of miscegenation from the viceregal era: the painting *Matrimonios de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan de Borja con Lorenza Ñusta de Loyola* [Marriages of Martín de Loyola with Beatriz Ñusta and of Juan de Borja with Lorenza Ñusta de Loyola]. The museum is currently preparing the exhibition *Turnavieje. Arte iberoamericano en España* [Turnaround. Ibero-American art in Spain], which will be presented in 2021. Viceroy Amat's miscegenation paintings were never exhibited at this institution.



(FIG. 13)
Producción/Reproducción
Production/Reproduction
 Vista de exposición / Installation view

CITAS Y FUENTES

(N.º 1) Yndios infieles de Montaña. iden [misionero]

“Del mismo modo que la propiedad privada era la condición para la libertad en la filosofía política burguesa y el rasgo que distinguía la civilización de la barbarie, para las naciones nativas la libertad dependía de su ausencia. Cuando llegaron los europeos, la propiedad común de las cosas era algo tan universal en todo el continente americano que incluso la olla del guiso estaba a disposición de quien quisiera servirse, y esto era así incluso en época de escasez”.

Silvia Federici. *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*. Editorial Traficantes de Sueños, 2020, p. 131.

(N.º 2) Yndios Serranos. Tributarios Civilizados. Yden

“Como ocurrió en el pasado, este proceso de apropiación se basa en el cercamiento de tierras. En la actualidad está tan generalizado que incluso las zonas rurales, que hasta ahora habían permanecido intactas y permitían a las comunidades campesinas reproducirse a sí mismas, están siendo privatizadas, tomadas por los gobiernos y las empresas para la extracción de minerales y otros proyectos comerciales”.

Silvia Federici. *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*. Editorial Traficantes de Sueños, 2020, p. 55.

(N.º 3) Español. Yndia Serrana o café[t]ada. Produce Mestizo

“La división socio-sexual del trabajo es, por tanto, un fenómeno histórico, puesto que se transforma de acuerdo con la sociedad de la cual hace parte. Pero en la sociedad capitalista, siguiendo esa división, el trabajo doméstico todavía permanece predominantemente bajo la responsabilidad de las mujeres, estén ellas insertas en el espacio productivo o no”.

Claudia Mazzei. “Producción y Reproducción: la mujer y la división socio-sexual del trabajo”. *Revista Rumbo*s TS, año VII, N.º 8, 2013, p. 130.

“En el trabajo de las mujeres, a través de la historia de la sociedad capitalista, hay una producción para el mercado y hay una producción en la casa, que es la producción de los trabajadores mismos”.

Silvia Federici. Conferencia: “Las luchas de la reproducción”. Madrid, 19 de marzo del 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE>

(N.º 4) Mestiso. Mestiza. Mestiza

“El trabajo doméstico de las mujeres ha sido históricamente construido; su función no solo es un servicio personal si lo vemos en su totalidad, porque es la reproducción de la fuerza de trabajo; es el trabajo que permite a miles de personas presentarse en los lugares de trabajo asalariado”.

Silvia Federici. Conferencia: “Las luchas de la reproducción”. Madrid, 19 de marzo del 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE>

(N.º 5) Español. Mestiza. Producen Quarterona de Mestizo

“Por lo tanto, como ya afirmábamos anteriormente, los papeles asignados como masculinos y femeninos no son producto de un destino biológico, sino que ellos son antes que todo constructos sociales, que tienen como bases materiales el trabajo y la reproducción”.

Claudia Mazzei. “Producción y Reproducción: la mujer y la división socio-sexual del trabajo”. *Revista Rumbo*s TS, año VII, N.º 8, 2013, p. 133.

(N.º 6) Quarterona de Mestizo. Español. Producen Quinterona de Mestizo

“La expulsión del trabajo reproductivo de las esferas de las relaciones económicas y su engañosa exclusión a la esfera de lo ‘privado’, lo ‘personal’, ‘fuera’ de la acumulación capitalista, y sobre todo a la esfera de lo ‘femenino’ ha invisibilizado su carácter de trabajo y ha naturalizado su explotación”.

Silvia Federici. *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*. Editorial Traficantes de Sueños, 2020, p. 49.

(N.º 7) Español con Quinterona de mestizo. Producen Español o Requin-terona de Mestizo

“[...] actividades no remuneradas realizadas por la dueña-de-casa (como, por ejemplo, la alimentación, el cuidado de la ropa, la limpieza de la casa, etc.) tienen un papel relevante en la reducción de los costos de la reproducción de la fuerza de trabajo, manteniendo su propio valor en niveles más bajos”.

Claudia Mazzei. “Producción y Reproducción: la mujer y la división socio-sexual del trabajo”. *Revista Rumbo*s TS, año VII, N.º 8, 2013, p. 132.

(N.º 8) Negros Bozales de Guinea. Yden

“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 foucaltiano del término, y su contribución a la acumulación de capital en tanto que constituye esencialmente la multiplicación del proletariado”.

Silvia Federici. *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*. Editorial Traficantes de Sueños, 2020, p. 49.

(N.º 9) Negra de Guinea o criolla. Español. Producen Mulatos

“El salario es un instrumento político para organizar la relación social. Invisibiliza y naturaliza áreas enteras de explotación, que es lo que ha pasado con el trabajo doméstico”.

Silvia Federici. Conferencia: “Las luchas de la reproducción”. Madrid, 19 de marzo del 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE>

(N.º 10) Mulata. Hija de Mulata. Padre Mulato

“Y además ha servido para delegar a los hombres el poder de controlar el trabajo y la vida de las mujeres; el capitalismo ha sido capaz de reglar, supervisar la explotación de las mujeres, como trabajadora del hogar, a través de su pareja, su padre, su hijo. Los asalariados se han vuelto los representantes del Estado dentro del hogar”.

Silvia Federici. Conferencia: “Las luchas de la reproducción”. Madrid, 19 de marzo del 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE>

(N.º 11) Mulata. con Español. Producen Quarteron de Mulato

“El producto biológico —el hijo— es tratado como si fuese un producto formal. La procreación se transforma en una especie de sustituto del trabajo, en una actividad en la cual el hijo es visto como un objeto creado por su madre, del mismo modo en que una mercancía es creada por el obrero”.

Juliet Mitchell, *La condición de la mujer*. Anagrama, 1977, pp. 119-120, citada en Claudia Mazzei. “Producción y Reproducción: la mujer y la división socio-sexual del trabajo”. *Revista Rumbos TS*, año VII, N.º 8, 2013, p. 136.

(N.º 12) Español. Quarterona de Mulato. Produce Quinterona de Mulato

“Sin embargo, no podemos olvidar que no existe la fuerza de trabajo sin la existencia del trabajador/a, el/la que fue gestado/a por una mujer. Por lo tanto, la venta de la fuerza de trabajo dell/a proletariola es garantizada por las actividades domésticas realizadas, la gran mayoría de las veces, por la mujer, sea ella una trabajadora productiva o no”.

Claudia Mazzei. “Producción y Reproducción: la mujer y la división socio-sexual del trabajo”. *Revista Rumbos TS*, año VII, N.º 8, 2013, p. 137.

(N.º 13) Quinterona de Mulato. Requinterona de Mulato. Español

“El salario no solo ha invisibilizado muchas actividades fundamentales para la reproducción y acumulación de la riqueza, sino que además crea una jerarquía en los trabajadores, en donde arriba están los asalariados que reciben un salario y abajo los que trabajan sin salario, los que parece que no son trabajadores. Ha sido un instrumento para crear división, como resultado de las desigualdades, diferencias de poder”.

Silvia Federici. Conferencia: “Las luchas de la reproducción”. Madrid, 19 de marzo del 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE>

(N.º 14) Español. Requinterona de Mulato. Produce Gente blanca

“La afirmación de que la revolución industrial mejoró la situación de las mujeres parecería no tener mucho significado si recordamos las horas de trabajo excesivas, las malas condiciones de las viviendas, el excesivo número de partos y los terribles datos de la mortalidad infantil”.

Edward Thompson. *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Crítica, 1989, p. 460, citado en Montserrat Galcerán Huguet. “Producción y reproducción en Marx (Introducción)”. <https://kmarx.wordpress.com/2015/02/06/produccion-y-reproduccion-en-marx-introduccion/>

(N.º 15) Español. Genteblanca. Quasi limpio de Origen

“A nivel de 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, y esto crea conflictos entre ellas: violencia y culpa, y como es a su vez poco pagada, paga a su vez menos a las otras mujeres”.

Silvia Federici. Conferencia: “Las luchas de la reproducción”. Madrid, 19 de marzo del 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE>

(N.º 16) Mestizo. con Yndia. Producen Cholo

“El 70 o 75 % de las mujeres trabajan fuera de la casa; sin embargo, las mujeres y los estudiantes son las personas más endeudadas de la sociedad. No tienen tiempo para descansar, hacer comunidad, ni para manifestarse políticamente. Las mujeres han bajado 5 años en la esperanza de vida”.

Silvia Federici. Conferencia: “Las luchas de la reproducción”. Madrid, 19 de marzo del 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE>

(N.º 17) Mestizo con Mulato. Producen Chinos

“En la sociedad capitalista, el trabajo es una alienación del esfuerzo empleado en la elaboración de un producto social que es confiscado por el capital. Sin embargo, a veces puede ser un verdadero acto de creación, responsable y con finalidad, incluso en condiciones de la peor explotación. [...]”.

Juliet Mitchell, *La condición de la mujer*. Anagrama, 1977, pp. 119-120, citada en Claudia Mazzei. “Producción y Reproducción: la mujer y la división socio-sexual del trabajo”. *Revista Rumbos TS*, año VII, N.º 8, 2013, p. 136.

(N.º 18) Español. China. Producen Quarteron de Chino

“El Estado siempre ha tolerado la violencia doméstica, tolerada como una cuestión del hogar, porque era una parte de la disciplina del trabajo doméstico, parte de la disciplina estatal”.

Silvia Federici. Conferencia: “Las luchas de la reproducción”. Madrid, 19 de marzo del 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE>

(N.º 19) Negro com Yndia. Producen Sambo de Yndio

“La violencia infantil no es considerada violencia, es considerada como disciplina de los no asalariados, disciplina de los futuros trabajadores”.

Silvia Federici. Conferencia: “Las luchas de la reproducción”. Madrid, 19 de marzo del 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE>

(N.º 20) Negro. con Mulata. Produce Sambo

“[...] no será posible dar un giro político significativo en este sistema mientras no nos enfrentemos a las dos grandes injusticias sobre las que se fundó y las repararemos: la desposesión y el genocidio de los americanos nativos y la esclavización de millones de personas de África, [...] el olvido es la raíz de la opresión, porque ignorar el pasado hace que el mundo en el que nos movemos carezca de sentido, despoja de todo significado a los espacios que habitamos en la medida en que olvidamos el coste que tuvo que pisemos el suelo que pisamos y cuyas historias están inscritas en las piedras, los campos y los edificios que nos rodean”.

Silvia Federici. *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*. Editorial Traficantes de Sueños, 2020, p. 133.

QUOTES AND SOURCES

(Nº 1) Infidel Mountain Indians. iden [missionary]

“Whereas private property was the condition of freedom in bourgeois political philosophy and the distinguishing mark between civilization and savagery, liberty for the Native nations depended on its absence. Ownership of things in common was so universal throughout the American continent when the Europeans arrived that even the cooking pot, Columbus noted, was available to anyone who wanted to take from it, and this even in times of starvation”

FEDERICI, Silvia. *Re-enchanting the world. Feminism and the Politics of the Commons*. Oakland: PM Press and New York: Autonomedia, 2019, p.79.

(Nº 2) Indians from the Sierra. Civilized Taxpayers. Yden

“As in the past, the foundation of this process is the enclosure of land. This is currently so extensive that even areas of agricultural life that in the past had remained untouched, enabling peasant communities to reproduce themselves, are now privatized, taken over by governments and companies for mineral extraction and other commercial schemes.”

FEDERICI, Silvia. *Re-enchanting the world. Feminism and the Politics of the Commons*. Oakland: PM Press and New York: Autonomedia, 2019, p.21.

(Nº 3) Spanish. Indian from the Sierra or caffeinated. Produces half-breed

“The socio-sexual division of labor is, therefore, a historical phenomenon, since it is transformed according to the society to which it belongs. But in capitalist society, following this division, domestic work still remains predominantly the responsibility of women, whether they are inserted in the productive space or not.”

MAZZEI, Claudia. *Production and Reproduction: Women and the Socio-sexual Division of Labor*. [Producción y Reproducción: la mujer y la división socio-sexual del trabajo]. Revista RUMBOS TS, VII, Nº 8, 2013, p.130.

“In women’s work, throughout the history of capitalist society, there is a production for the market and there is a production at home that is the production of the workers themselves.”

FEDERICI, Silvia. *The Struggles of Reproduction*, Conference. [Conferencia, Las luchas de la reproducción].
<https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE>, Madrid, March 19th, 2019.

(Nº 4) Half-breed. Half-breed. Half-breed

“The domestic work of women has been historically constructed, its function is not only a personal service if we see it in its entirety because it is the reproduction of the workforce, it is the work that allows thousands of people to show up in salaried workplaces.”

FEDERICI, Silvia. *The Struggles of Reproduction*, Conference. [Conferencia, Las luchas de la reproducción]
<https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE>, Madrid, March 19th, 2019.

(Nº 5) Spanish. Half-breed. They produce a Quart of Half-breed

“Therefore, as we previously stated, the roles assigned as masculine and feminine are not the product of a biological destiny, but rather they are first of all social constructs, which have work and reproduction as their material bases.”

MAZZEI, Claudia. *Production and Reproduction: Women and the Socio-sexual Division of Labor*. [Producción y Reproducción: la mujer y la división socio-sexual del trabajo] Revista RUMBOS TS, VII, Nº 8, 2013, p.130.

(Nº 6) Quart of Half-breed. Spanish. They produce a Fifth of Half-breed

“The expulsion of reproductive work from the spheres of economic relations and its deceptive relegation to the sphere of the ‘private,’ the ‘personal,’ ‘outside’ of capital accumulation, and, above all, ‘feminine’ has made it invisible as work and has naturalized its exploitation.”

FEDERICI, Silvia. *Re-enchanting the world. Feminism and the Politics of the Commons*. Oakland: PM Press and New York: Autonomedia, 2019, p.17.

(Nº 7) Spanish with a Fifth of Half-breed. They produce Spanish or Re-fifth of Half-breed

“... Unpaid activities performed by the housewife (such as, for example, feeding, taking care of clothes, cleaning the house, etc.) play an important role in reducing the costs of the reproduction of the labor force, keeping their own value at lower levels.”

MAZZEI, Claudia. *Production and Reproduction: Women and the Socio-sexual Division of Labor*. [Producción y Reproducción: la mujer y la división socio-sexual del trabajo], Revista RUMBOS TS, VII, Nº 8, 2013, p.130.

(Nº 9) Black woman from Guinea or Creole. Spanish. They produce Mulattoes

“The salary is a political instrument to organize the social relationship. It makes invisible, and naturalizes entire areas of exploitation, which is what has happened with domestic work.”

FEDERICI, Silvia. *The Struggles of Reproduction*, Conference. [Conferencia, Las luchas de la reproducción]
<https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE>, Madrid, March 19th, 2019.

(Nº 10) Mulatto girl. Daughter of Mulatto woman. Mulatto father

“And it has also served to delegate to men the power to control the work and life of women, capitalism has been able to regulate, supervise the exploitation of women, as domestic workers, through their partner, their father, their son. The wage earners have become the representatives of the state within the home.”

FEDERICI, Silvia. *The Struggles of Reproduction*, Conference. [Conferencia, Las luchas de la reproducción]
<https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE>, Madrid, March 19th, 2019.

(Nº 11) Mulatto woman. With Spanish. Produces a Quart of Mulatto

“The biological product—the son—is treated as if it were a formal product. Procreation becomes a kind of substitute for work, in an activity in which the son is seen as an object created by his mother, in the same way that a commodity is created by the worker.”

MITCHELL, Juliet. *Woman’s Estate* [La condición de la mujer]. Barcelona: Editorial Anagrama, 1977, pp. 119 - 120.), cited in MAZZEI, Claudia, *Production and Reproduction: Women and the Socio-sexual Division of Labor* [Producción y Reproducción: la mujer y la división socio-sexual del trabajo], Revista RUMBOS TS, VII, Nº 8, 2013, p.130

(Nº 12) Spanish. Quart of Mulatto. Produces a Fifth of Mulatto

“However, we cannot forget that there is no labor force without the existence of the worker, who was conceived by a woman. Therefore, the sale of the proletarian’s labor force is guaranteed by the domestic activities carried out, most of the time, by the woman, whether she is a productive worker or not.”

MAZZEI, Claudia. *Production and Reproduction: Women and the Socio-sexu-*

al Division of Labor [Producción y Reproducción: la mujer y la división socio-sexual del trabajo], Revista RUMBOS TS, VII, Nº 8, 2013, p.130.

(Nº 13) Fifth of Mulatto. Re-fifth of Mulatto. Spanish

“Wages have not only made invisible many fundamental activities for the reproduction and accumulation of wealth, but also create a hierarchy among workers, where at the top are the salaried workers who receive a salary and at the bottom are those who work without salary, those who do not seem to be workers. It has been an instrument to create division, as a result of inequalities, and differences in terms of power.”

FEDERICI, Silvia. *The Struggles of Reproduction*, Conference. [Conferencia, Las luchas de la reproducción]
<https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE>, Madrid, March 19th, 2019.

(Nº 14) Spanish. Re-fifth of Mulatto. Produces White people

“...the claim that the Industrial Revolution raised the status of women would seem to have little meaning when set beside the record of excessive hours of labour, cramped housing, excessive child-bearing and terrifying rates of child mortality.”

THOMPSON, Edward (1963), *The Making of the English Working Class* [La formación de la clase obrera en Inglaterra]. Vintage Books [1963, 2 vol, p.414], cited in GALCERÁN HUGUET, Montserrat, *Production and Reproduction in Marx* (Introducción) [Producción y reproducción en Marx (Introducción)]
<https://kmarx.wordpress.com/2015/02/06/produccion-y-reproduccion-en-marx-introduccion/>

(Nº 15) Spanish. White people. Quasi clean of origin

“At the middle class level, much of the domestic work is done by immigrant women who have been displaced, they are the ones who take care of the children and the elderly. The domestic work that women cannot do today is done by other women and this creates conflicts between them: violence and guilt, and since she is in turn underpaid, in turn she pays less to the other women.”

FEDERICI, Silvia. *The Struggles of Reproduction*, Conference. [Conferencia, Las luchas de la reproducción]
<https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE>, Madrid, March 19th, 2019.

(Nº 16) Half-breed. with Indian. Produces Cholo

“70 or 75% of women work outside the home, however women and students are the most indebted people in society. They do not have time to rest, to form a community, or to demonstrate politically. Women’s life expectancy has dropped by 5 years.”

FEDERICI, Silvia. *The Struggles of Reproduction*, Conference. [Conferencia, Las luchas de la reproducción]
https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE, Madrid, March 19th, 2019.

(Nº 17) Half-breed. with Mulatto. Produces Chinese

“In capitalist society, work is an alienation of the effort used in the elaboration of a social product that is confiscated by capital. However, it can sometimes be a true act of creation, responsible and purposeful, even under conditions of the worst exploitation. (...)”

MITCHELL, Juliet. *Woman’s Estate* [La condición de la mujer]. Barcelo-na: Editorial Anagrama, 1977, pp. 119 - 120.), cited in MAZZEI, Claudia, *Production and Reproduction: Women and the Socio-sexual Division of Labor* [Producción y Reproducción: la mujer y la división socio-sexual del trabajo]. Revista RUMBOS TS, VII, Nº 8, 2013, p.130.

(Nº 18) Half-breed. Chinese. Produces Quart of Chinese

“The state has always tolerated domestic violence, tolerated as a household matter, because it was a part of the discipline of domestic work, part of state discipline.”

FEDERICI, Silvia. *The Struggles of Reproduction*, Conference. [Conferen-cia, Las luchas de la reproducción]
https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE, Madrid, March 19th, 2019.

(Nº 19) Black with Indian. Produces Indian Sambo

“Child violence is not considered violence, it is considered as discipline of non-wage earners, discipline of future workers.”

FEDERICI, Silvia. *The Struggles of Reproduction*, Conference. [Conferencia, Las luchas de la reproducción]
https://www.youtube.com/watch?v=Hr-3a3pKqfE, Madrid, March 19th, 2019.

(Nº 20) Black. with Mulatto woman. Produces Sambo

“No major political change will [in fact] be possible in the United States unless the two grand injustices on which this country is based —the dispossession and genocide of the Native Americans and the enslavement of millions of Africans, [continued through the post- Reconstruction era and in many ways into the present]— are confronted and reparations are provided ... loss of memory is the root of oppression, for obliviousness to the past renders meaningless the world in which we move, strips the spaces in which we live of any significance, as we forget at what cost we tread the ground we walk upon and whose histories are inscribed in the stones, fields, and buildings that surround us.”

FEDERICI, Silvia. *Re-enchanting the world. Feminism and the Politics of the Commons*. Oakland: PM Press and New York: Autonomedia, 2019, p.81.

SANDRA GAMARRA HESHIKI (Lima, 1972)

FORMACIÓN ACADÉMICA

2003 Estudios doctorales. Academia de Arte, Cuenca, España.

1990-1997 Bachillerato de arte, pintura. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (SELECCIÓN)

2021	<i>Buen Gobierno</i> , Sala Alcalá 31, Madrid, España. <i>Producción/Reproducción</i> , MALI, Lima, Perú.	2009	<i>Selección Natural</i> , Galería OMR, Ciudad de México, México. <i>The Guest</i> , Rotwand, Zúrich, Suiza. <i>La ilusión del uso</i> , Galería Lucía de la Puente, Lima, Perú.
2020	<i>Bodegón-Vitrina-Museo-Vitrina-Bodegón</i> , Galería 80m2, Livia Benavides, Lima, Perú.	2008	<i>Milagros</i> , Galería Leme, São Paulo, Brasil.
2018	<i>Esquinas. Paredes. Suelos.</i> , Fundación RAC, Pontevedra, España. <i>Rojo indio</i> , Galería Juana de Aizpuru, Madrid, España.	2007	<i>De la A a la K, Aldaba Arte</i> , Ciudad de México, México.
2017	<i>Paisaje entre comillas</i> , Galería Leme, São Paulo, Brasil.	2006	<i>Nuevas adquisiciones</i> , Galería Lucía de la Puente, Lima, Perú. <i>Gabinete</i> , Galería Juana de Aizpuru, Madrid, España. <i>Adquisiciones brasileñas</i> , Galería Leme, São Paulo, Brasil.
2016	<i>Cielo naso</i> . Situ # 5, Galería Leme, São Paulo, Brasil.	2004	<i>Obra reciente</i> , Galería Juana de Aizpuru, Madrid, España.
2015	<i>Paisaje entre comillas</i> , Galería Lucía de la Puente, Lima, Perú.	2003	<i>Visita guiada</i> , Casa de América, Madrid, España. <i>Curso por correspondencia</i> , Galería Wu Ediciones, Lima, Perú.
2014	<i>La Quadrature du cercle</i> , Studio Sandra Recio, Ginebra, Suiza. <i>Lo que nos hizo modernos / Imágenes crocantes en un ambiente húmedo</i> , Galería Leme, São Paulo, Brasil.	2002	<i>Souvenir</i> , Galería Wu Ediciones, Lima, Perú.
2013	<i>Blanca</i> , Galería Juana de Aizpuru, Madrid, España.	2001	<i>Living room</i> , Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima, Perú.
2012	<i>Verónica</i> , Galería Carmen Araujo, Caracas, Venezuela. <i>Esto no es un / Usted está aquí, Curators’Lab # 2 - Documentación y discurso</i> , Capital Europea de la Cultura, Guimarães, Portugal. <i>Autorretrato / Historia Natural</i> , Galería Lucía de la Puente, Lima,Perú.	2000	<i>Kitchen</i> (con Iván Esquivel), Centro Cultural Ricardo Palma, Lima, Perú. <i>Obras recientes</i> , Galería Wu Ediciones, Lima, Perú.
2011	<i>Al mismo tiempo</i> , Bass Museum, Miami, Estados Unidos. <i>Mantos</i> , Galería Leme, São Paulo, Brasil.	1999	La casa: espacios internos (con Rocío Gómez), Galería Obsidiana, Lima, Perú.
2010	<i>En orden de aparición</i> , Galería Juana de Aizpuru, Madrid, España.	1998	<i>Inventario</i> , Galería Praxis, Lima, Perú.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (SELECCIÓN)

2021	<i>De voz a voz Perú</i> , MAC-Lima, Perú.	2016	<i>El sol lila: constelaciones poéticas de Luis Hernández</i> , Casa de la Literatura Peruana, Lima, Perú.
	<i>Hay algo incomedible en la garganta</i> , ICPNA, Espacio Germán Krüger Espantoso, Lima, Perú.		<i>La línea media</i> , LiMac, Madrid, España.
	<i>Imágenes desde el retrovisor: distantes, aparentes, espejadas</i> , Centro Centro, Madrid, España.		<i>Levanta el telón</i> , LiMac en Galería MPA, Madrid, España.
	<i>Pintura, renovación permanente</i> , Museo Patio Herreriano, Valladolid, España.		<i>Mil bestias que rugen. Dispositivos de exposición para una modernidad crítica</i> , CAAC, Sevilla, España.
2020	<i>¿Cómo continuar?</i> , Centro Cultural de España, Lima, Perú.	2015	<i>Pedra no céu: arte e arquitetura de Paulo Mendes da Rocha</i> , MuBE, São Paulo, Brasil.
	<i>Mecarö. L'Amazonie dans la collection Petitgas</i> , MOCO, Montpellier, Francia.		<i>Próxima parada. Artistas peruanos en la colección Hochschild</i> , Sala Alcalá 31, Madrid, España.
	<i>The Crack Begins Within</i> , 11.ª Bienal de Berlín, Berlín, Alemania.		<i>Selección Natural - This is the Cover of the Book</i> , Centro Cultural la Blanquerna, Madrid, España.
2019	<i>3o Ato: o Verso</i> , Museu do Louvre Pau Brazyl, São Paulo, Brasil.	2014	<i>A cor do Brasil</i> , MAR, Río de Janeiro, Brasil.
	<i>Amazonías</i> , Matadero, Madrid, España.		<i>Arte con-texto</i> , Museo de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
	<i>En orden de aparición</i> , Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.		<i>Caleidoscopio y rompecabezas</i> , CAAM, Las Palmas, España.
	<i>Now Is the Time</i> , Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Alemania.		<i>El espejo enterrado</i> , 3.ra Bienal de Montevideo, Uruguay.
	<i>Sin crónicas</i> , El Instante Fundación, Madrid, España.		<i>Encuentro con Juan Acha</i> , MAC-Lima, Perú.
	<i>Territorios indefinidos. Perspectivas sobre el legado colonial</i> , MACBA, Barcelona, España.		Museo do Louvre Pau Brazyl, ed. Louvre, São Paulo, Brasil.
2018	<i>Time for Change: Art and Social Unrest in the Jorge M. Pérez Collection</i> , El Espacio 23, Miami, Estados Unidos.	2013	<i>Permit Yourself to Drift...</i> , Santa Mónica Centro de Arte, Barcelona, España.
	<i>Dialogue de l'ombre doublé</i> , Centro de Arte de Alcobendas, Madrid, España.		<i>Vacío museal</i> , MAC-Lima, Perú.
	<i>Es o no es</i> , Sala de Armas de la Ciudadela, Pamplona, España.	2012	<i>Don't Shoot the Painter</i> , GAM, Milán, Italia.
2017	<i>Todos los tonos de la rabia</i> , MUSAC, León, España.		<i>Ejercicio de traslado</i> , Centro de Arte Alcobendas, Madrid, España.
	<i>Acordo de confiança</i> , Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, Brasil.		<i>Rio Setecentista, quando o Rio virou capital</i> , MAR, Río de Janeiro, Brasil.
	<i>Arte en el cambio del siglo</i> , Centro Botín, Santander, España.	2011	<i>Unplace: Networked Art Places Between Places</i> , Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.
	<i>Doublethink: Double-vision</i> , Pera Museum, Estambul, Turquía.		<i>Grey Flag</i> , Artium, Vitoria-Gasteiz, España.
			<i>Lo real maravilloso</i> , Mot, Museo de Arte Contemporáneo, Tokio, Japón.

2013	<i>Taipa-Tapume</i> , Galería Leme, São Paulo, Brasil.	2007	<i>Pipe, Glass, Bottle of Rum: The Art of Appropriation</i> , MoMA, Nueva York, Estados Unidos.
	<i>On Painting</i> , CAAM, Las Palmas, España.		<i>Relíquias y ruínas</i> , Goethe-Institut, Río de Janeiro, Brasil.
	<i>Suspicious Minds</i> , Galería Vermelho, São Paulo, Brasil.		<i>Urbe y arte - Post-Ilusions - New Visions Critical Art in Lima</i> (1980-2006), Museo de la Nación, Lima, Perú.
2012	<i>¿Y qué si la democracia ocurre?</i> , Galería 80m2, Livia Benavides, Lima, Perú.	2006	<i>Andén 16: heterónimos</i> , Conde Duque, Madrid, España.
	<i>Colección: El crimen fundacional</i> , MUCA ROMA, Ciudad de México, México.		<i>Emergencias</i> , MUSAC, León, España.
	<i>Restos impresos</i> , LiMac, Madrid, España.		<i>Still Life</i> , MALI, Lima, Perú.
2011	<i>Setting the Scene</i> , Tate Modern, Londres, Reino Unido.	2005	<i>Cubo Blanco Flexi-Time</i> , Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima, Perú.
	<i>Arte al paso</i> , Estación Pinacoteca, São Paulo, Brasil.		<i>Trait d'Union</i> , Crac, Sète, Francia.
	<i>Entre abierto</i> , XI Bienal de Cuenca, Ecuador.	2004	<i>Gracias por venir</i> , La Fábrica de Pan, Madrid, España.
	<i>Fiction and Reality</i> , MMOMA, Moscú, Russia.		<i>Lo impuro y lo contaminado</i> , Centro Cultural de España, Lima, Perú.
	<i>Informe país</i> , Centro Gabriela Mistral, Santiago de Chile, Chile.		<i>Una impecable soledad</i> , Centro Cultural de España, Lima, Perú.
	<i>Kunst und Institution</i> , Künstlerhaus Wien, Viena, Austria.	1999	<i>Laberinto de la choledad: Lima ciudad abierta</i> , Casona de San Marcos, Perú.
2010	<i>The End of History... and the Return of History Painting</i> , MMKA, Arnhem, Países Bajos.		
	<i>Issued</i> , Darsa Comfort, Zúrich, Suiza.		
	<i>Modelos para armar</i> , MUSAC, León, España.	2009	
	<i>Há sempre um copo de mar para um homem navegar</i> , 29.ª Bienal de São Paulo, Brasil.		<i>31.º Panorama da Arte Brasileira</i> , MAM, São Paulo, Brasil.
			<i>Lecturas transversales</i> , Fundación Marcelino Botín, Santander, España.
			<i>Micromuseo: Lo impuro y lo contaminado III</i> , Trienal de Chile, Santiago, Chile.
2008	<i>Die Tropics</i> , Martin-Gropius-Bau, Berlín, Alemania.	2008	<i>Mundus Novus</i> , Pabellón ILLA, 53.º Bienal de Venecia, Venecia, Italia.
	<i>Located Work</i> , La Casa Encendida, Madrid, España.		

BIBLIOGRAFÍA (SELECCIÓN)

2020

KUHN, Nicola, y RIEGER, Birgit. “Alte Geister, neue Riten – alles über die Berlin Biennale 2020”, *Der Tagesspiegel*, 4 de septiembre. Berlín.

LUNA, Claire. “Promesses Péruviennes”. *Artpress*, n.o 53, p. 89. París.

RAPPOLT, Mark. “11th Berlin Biennale Review – Exhausting but Rewarding”. *ArtReview*, 18 de septiembre. Londres.

SNEED, Gillian. “Berlin Biennial 11: The Crack Begins Within”. *The Brooklyn Rail*, septiembre. Brooklyn.

VIER, Tamaris. “Turning the Tables: The 11th Berlin Biennale”, *Berlin Art Link*, 16 de septiembre. Berlín.

VISTRUP MADSEN, Kristian. “One Too Many Helping Hands”. *KunstKritikk*, 16 de septiembre. Oslo.

2019

BULET, Elena. “Territorios indefinidos: qué lejos nos ha llevado la colonización”. *Situaciones*, 13 de julio. Barcelona.

ESPEJO, Bea. “Cinco creadoras en Arco”. *Babelia, El País*, 29 de febrero. Madrid.

ESPINO, Luisa. “Primer paseo: las entretelas de Arco”. *El Cultural*, 27 de febrero. Madrid.

JAGGI, Maya. “España recibe un curso acelerado de arte peruano”. *New York Times*, 6 de abril. Nueva York.

JANSEN, Charlotte. “The Peruvian Artists Representing the Problems Facing Women”. *Elephant Magazine*, 25 de febrero. Londres.

LONGMAN, Gabriela. “5 artistas repensam nossa relação com o meio ambiente”. *Casa Vogue*, 6 de mayo. São Paulo.

NARRO, Itziar. “El arte peruano, protagonista en Arco Madrid”, *Revista AD*, 26 de febrero. Madrid.

NERÍN, Gustau. “Territorios indefinidos: el legado colonial en el arte, en el MACBA”. *El Nacional*, 16 de mayo. Barcelona.

RIVEIRO, Hugo. “Top 5 de Arco Madrid 2019”. *The New York Times Style Magazine: Spain*, 5 de marzo. Madrid.

VOZMEDIANO, Elena. “Perú, más allá de los vacíos”. *El Cultural*, 12 de febrero. Madrid.

VOZMEDIANO, Elena. “El arte hace historia, también hoy”. *El Cultural*, 10 de mayo. Madrid

2018

BUHR, Elke. “9 Highlights der Art Basel”. *Monopol Magazin*, 14 de junio. Berlín.

CALVO, Irene. “Expos imprescindibles del mes de febrero”. *Revista Madriz*, 7 de febrero. Madrid.

DÍAZ URMENETA, Juan Bosco. “Caras ocultas del arte”. *Babelia, El País*, 29 de enero. Madrid.

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier. “Tres nombres imprescindibles de las galerías de Madrid”. *ABC Cultural*, 8 de marzo. Madrid.

DI LISCIA, Valentina. “Art Basel, Miami Beach: Art and Objecthood”. *Elephant Magazine*, Londres.

FOLGUERA, Ana. “Sandra Gamarra - Rojo Indio”. *ArtNexus*, n.o 109. Bogotá.

FREEMAN, Nate, y FORBES, Alexander. “The 15 Best Booths at Art Basel in Basel”. *Artsy*, 13 de junio. Nueva York.

GAMARRA, Sandra. “El museo de los artistas”. *El Cultural*, 18 de mayo. Madrid.

HERNÁNDEZ, Max. “Estados en crisis”. *El Comercio*, 5 de marzo. Lima.

LEÓN CERVERA, Ángela. “El arte latinoamericano en Art Basel: de lo bueno poco”. *Luster Magazine*, 15 de junio. Caracas.

PLASENCIA, Inés. “Las luchas del arte por el relato histórico”. *Exit Express*, 25 de junio. Madrid.

SHARP, Chris. *Art Basel | Year 46* (pp. 510-511). Ginebra: JRP | Ringier (cat.).

VOZMEDIANO, Elena. “Sandra Gamarra, otro museo de América”. *El Cultural*, 2 de marzo. Madrid.

2017

BELCHIOR, Camila. “Sandra Gamarra”. *Artforum*, enero, p. 339. Nueva York.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Olga. *Mil bestias que rugen* (p.13, pp. 34-37). Sevilla: CAAC, Junta de Andalucía (cat.).

GRUBER, Stephan, y MITROVIC, Mijail. “Estructuras alrededor del vacío. ‘El Museo de Arte borrado’ y la construcción del arte contemporáneo en el Perú”. *Revista Tórax*, volumen 1, n.o 1, pp. 82-99. Lima.

HENRY JONQUÈRES, Antoine. “De regreso en la Próxima parada: ¿esto es o no es el Perú?”. *Ansible*, n.o 3, p.19. Lima.

KÜNG, Moritz. *Selección Natural - This is the Cover of the Book* (p. 33). Madrid: Centro Cultural La Blanquerna (cat.).

MORA, Antonio. “Veinticuatro ‘rugidos’ al pasado”. *El País*, 18 de octubre. Sevilla.

ZAYA, Octavio. *Próxima parada. Artistas peruanos en la colección Hochschild* (p. 11). Madrid (cat.).

2016

DE ALMEIDA, Bruno. “Sandra Gamarra”. *Situ # 5*. São Paulo: Galería Leme (cat.).

ELDERTON, Louisa. *Vitamin P3* (pp. 114-117). Londres: Phaidon (cat.).

GAMARRA, Sandra. “Why I Paint”, entrevista, 27 de octubre. Londres. phaidon.com.

GIUFRIDA, Guilherme. “Sandra Gamarra”. São Paulo: Louvre Pau Brazyl (cat.).

HERNÁNDEZ, Max. “Tras los órdenes de experiencia: una mirada a la obra de Sandra Gamarra”. *ArtNexus*, n.o 102. Bogotá.

KÜNG, Moritz. *Permit yourself to drift*. . (p. 8). Barcelona: Santamónica (cat.).

2015

CONTRERAS, Catherine. “Paisajes transformados”. *El Comercio*, 13 de octubre. Lima.

GORDON, Margery. “Global Positioning”. *Art Basel Miami Beach Magazine* (pp.248-249). Miami.

HENRY JONQUÈRES, Antoine. *Landscape in Quotation Marks*. Lima: Galería Lucía de la Puente.

HERNÁNDEZ, Max. “Exploraciones territoriales”. *El Comercio*, 28 de octubre. Lima.

KRAMER, Marcos. “What Makes us Modern”. *Arte al Límite*, n.o 70, pp. 28-35. Santiago de Chile.

LAZO, Direlia. “Art Basel Miami Beach”. *Art Agenda*, 4 de diciembre. Nueva York.

2014

DÍEZ FISCHER, Agustín. “The Appropriate(d) Image: Repetition in the Work 18. Oktober 1977”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 9, n.o 2, pp. 67-87. Bogotá.

HICKS, Alistair. *The Global Art Compass*. Londres: Thames and Hudson (cat.).

WIENER, Gabriela. “Sandra Gamarra”. *La República*, 15 de junio. Lima.

2013

ALBUQUERQUE PINO, Luis; NUNES, Luis, y TOLENTINO, Valdivia. “Conversation with LiMac and Guided Tour of LiMac Guimarães”. *Laboratório de Curaduría* (pp. 175-180, pp. 185-195). Guimarães: ECC 2012 (cat.).

BUCK, Luisa. “All the Fun of the Frieze Art Fair”. *The Telegraph*, 18 de octubre. Londres.

CUÉLLAR LEDESMA, Diana. “Sandra Gamarra - Blanca”. *ArtNexus*, n.o 89. Bogotá.

DÍEZ FISCHER, Agustín. *El museo en imagen. Representación de lugares de exhibición en el arte contemporáneo* (pp. 75-86). Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, CAIA.

ESPINOSA, Guillermo. “Pintoras”. *El País*, 20 de julio. Madrid.

GAMARRA, Sandra. “On John Simpson’s Head of a Man”. *Tate Etc.*, n.o 29, Londres.

GERLIS, Melanie. “Art as Mirror of Society”. *The Art Newspaper*, 16 de octubre. Londres.

HENRY JONQUÈRES, **Antoine**. *Blanca*. Madrid: Galería Juana de Aizpuru.

RUBIRA, **Sergio**. “Gamarra, lo que esconde el blanco”. *El Cultural*, 3 de mayo. Madrid.

SPH. “50 Under 50: The Next Most Collectible Artists”. *Art + Auction Magazine*, junio. Nueva York.

WOLFF, **Rachel**. “The Next Guardé”. *Art Basel Magazine*, julio, p.100. Miami.

2012
DÍEZ FISCHER, **Agustín**. “El museo desde el artista: estrategias institucionales en Lima y Buenos Aires”. Intervención. *Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, vol. 3, n.o 5, pp. 5-13. México.

FALCÓN, **Dubraska**. “Hemos vivido de una copia”. *El Universal*, 4 de noviembre. Caracas.

FERNÁNDEZ-STOLL, **Diego**. “Autorretrato - Sandra Gamarra”. *La Mula*, 4 de abril. Lima.

MARTÍNEZ SANTISO, **Andreína**. “Sandra Gamarra reflexiona sobre la imagen”. *El Nacional*, 3 de noviembre. Caracas.

MINDER, **Raphael**. “Celebrating a Year of Culture Amid Hard Times in Portugal”. *The New York Times*, 9 de noviembre. Nueva York.

ZAVARCE, **Gerardo**. *Verónica, imágenes verdaderas, una manera de destacar la duda*. Caracas: Galería Carmen Araujo.

2011
BETH MASON, **Shana**. “Sandra Gamarra: At the Same Time”. *FlavorPill*, july. Miami.

DÍEZ FISCHER, **Agustín**. “Alternative Architectures in Museum Practices”. *El Artista*, n.o 8, pp. 277-296. Bogotá.

HERRERA, **Adriana**. “Sandra Gamarra - Al mismo tiempo”. *ArtNexus*, n.o 83. Bogotá.

KATO, **Gisel**. “Uma Imagem em 211 palavras”. *Bravo magazine*, julio, p. 16. São Paulo.

LOPES, **Jonas**. “Sandra Gamarra discute a linguagem artística através do tempo”. *Veja São Paulo*, 30 de julio. São Paulo.

MAJLUF, **Natalia**. “Lima, Santiago y la posteridad”. *Los funerales de Atahualpa* (pp.168-171). Lima: MALI (cat.).

SUAREZ DE JESÚS, **Carlos**., “Sandra Gamarra’s Mystical Journey”. Miami New Times, 28 de julio. Miami.

2010
BENITO FERNÁNDEZ, **Álvaro de**. “Sandra Gamarra”. *Arte al Día*, 13 de julio. Miami.

CASTRILLO, **Carolina**. “Sandra Gamarra”. *Lápiz*, febrero, p. 158. Madrid.

CRIVELLI VISCONTI, **Jacopo**. “29th São Paulo Bienal”. *Arte al Día*, 5 de diciembre. Miami.

JARQUE, **Fietta**. “Una lengua común también en el arte”. *Babelia, El País*, 15 de mayo. Madrid.

JIMÉNEZ, **Carlos**. “Sandra Gamarra - En orden de aparición”. *ArtNexus*, n.o 77, p. 102. Bogotá.

MADERUELO, **Javier**. “En orden de aparición”. Babelia, n.o 952, *El País*, 20 de febrero. Madrid.

NAVARRO, **Mariano**. “Una artista propia”. *El Cultural*, 5 de febrero. Madrid.

TRIVELLI, **Carlo**. “Galimatías contemporáneo”. *El Comercio*, 23 de enero. Lima.

2009
ARESTIZÁBAL, **Irma**. *Mundus Novus. 53.º Bienal de Venecia*. Instituto Ítalo Latinoamericano (cat.).

BELCHIOR, **Camila**. “Milagros”, *ArtNexus*, n.o 72, pp. 132-133. Bogotá.

BUNTINX, **Gustavo**. “El Museo de Arte borrado (d’après Hernández Saavedra 1970)”. Micromuseo en la Trienal de Chile.

CHAUCA, **Ciria**. “Entrevista”. *Perú Shimpo*, 13 de enero. Lima.

CHUECA, **José Gabriel**. “Amor por correspondencia, pero amor al fin”. *Arte al Día*, n.o 127, pp. 44-49. Miami.

ESTÉVEZ, **Ruth**. *Selección Natural*. Ciudad de México: Galería OMR.

ESTÉVEZ, **Ruth**. “Sandra Gamarra, 8 nuevos artistas desde América Latina”. *Código 06140*, n.o 50. México.

LAMA, **Luis**. “Lo que ves no es lo que es”. *Caretas*, 15 de enero. Lima.

MANTECÓN, **Marta**. “El Museo imaginado”, entrevista. *La copia, lo falso y el original*. Madrid: Comunidad de Madrid (cat.).

NEEDHAM, **Paul**. “Peru Art Revisited - but not at Yale”. *Yale Daily News*, 31 de marzo. New Heaven.

POWER, **Kevin**. *Cultura, pobreza y megalópolis: el arte y la lucha por la supervivencia*. Santander: Fundación Marcelino Botín (cat.).

ROMÁN, **Élida**. “Miguel Aguirre - Sandra Gamarra”. *El Comercio*, 11 de enero. Lima.

TRIVELLI, **Carlo**. “Una pintora peruana en la bienal de Venecia”. *El Comercio*, 7 de junio. Lima.

TRIVELLI, **Carlo**. “Espacios Blanco”. *El Comercio*, suplemento *El Dominical*, 25 de enero. Lima.

2008
CHUECA, **José Gabriel**. “Entrevista”. *Perú21*, 31 de diciembre. Lima.

GIOIA, **Mario**. “Artista peruana faz ligação entre da arte e religião”. *Folha de São Paulo*, 12 de noviembre. São Paulo.

2007
DIEGUEZ, **Elvia**. “Sandra Gamarra - Gabinete”. *ArtNexus*, n.o 63. Bogotá.

HUG, **ALFONS**. *Relíquias e ruínas*. Río de Janeiro: Oi Futuro (cat.).

2006
ACHIAGA, **Paula**. “El arte está en los libros”. *El Cultural*, 20 de julio. Madrid.

LAUDANNO, **Claudia**. “Sandra Gamarra - Brazilian Acquisitions”. *ArtNexus*, n.o 62, p. 149. Bogotá.

MELLO, **Chris**. “LiMac na Leme”. *O Estado de São Paulo*, 16 de noviembre. São Paulo.

POZUELO, **Abel**. “El Gabinete de Sandra Gamarra”. *El Cultural*, 28 de septiembre. Madrid.

RODRÍGUEZ, **Gabriel**. “Una burbuja al margen del mercado”. *ABCD las Artes*, n.o 727. Madrid.

SOUZA, **Eduarda de**. “Living with Tranquil Imagination”. *NY Arts Magazine*, septiembre-octubre. Nueva York.

2005
COMBRE, **María Teresa**. “Museo de Lima que no existe llegó a España”. *Perú21*, 16 de febrero. Lima.

ESPINOSA DELGADO, **Magaly**. Estrategias de escenificación en los márgenes del relato. Madrid: Conde Duque (cat.).

GAMARRA, **Sandra**. “LiMac en MUSAC”. Catálogo de la exposición “Emergencias”. León: MUSAC (cat.).

MELÉNDEZ IRIGOYEN, **María Teresa**. “LiMac, Recent Works y Castillo”. *La Siega*, n.o 2. Barcelona.

PARDO, **Tania**. *MUSAC colección vol.1*. León: MUSAC (cat.).

2004
FERNÁNDEZ, **Horacio**. “De intenciones”. Itinerarios 04-05. Santander: Fundación Marcelino Botín (cat.).

GARCÍA YELO, **María**. “Imaginarium”. *El Cultural*, 13 de noviembre. Madrid.

HONTORIA, **Javier**. “Sandra Gamarra”. *El Cultural*, 4 de noviembre. Madrid.

JIMÉNEZ, **Carlos**. “El arte de los copistas”. *El País*, 20 de noviembre. Madrid.

ZAYA, **Octavio**. *Files*. León: MUSAC (cat.).

2002
ROMÁN, **Élida**. “Ironía, reclamo y diversión”. *El Comercio*, 14 de diciembre. Lima.

2001
QUIJANO, **Rodrigo**. *¿De qué puntos cardinales hablan?: anotaciones...* Lima (cat.).

VILLACORTA Chávez, **Jorge**. *Puntos Cardinales 2001*. Lima (cat.).

PUBLICACIONES

2021
Buen gobierno (con textos de María Íñigo Clavo, Agustín Pérez Rubio, Miguel A. López). Madrid: Sala Alcalá 31.

2019
Esquinas. Paredes. Suelos. (con texto de Moritz Küng). Pontevedra: Fundación RAC.

2009
Selección Natural (con texto de Sandra Gamarra). São Paulo: Galería Leme.

2008
La ilusión del uso (con texto de Jacopo Crivelli). Lima: Galería Lucía de la Puente.

2006
LiMac (con textos de Aldo Chaparro, Ruth Estévez, Sandra Gamarra, Kersten Geers). Ciudad de México: Productora.
Nuevas adquisiciones. Museo de Arte Contemporáneo de Lima (con texto de Carlo Trivelli). Lima: Galería Lucía de la Puente.

2003
Visita guiada (con texto de Rafael Doctor). Madrid: TF Editores.

COLECCIONES (SELECCIÓN)

Artium Museoa, Museo Vasco de arte contemporáneo, Vitoria-Gasteiz, España.

CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, España.

Fundación Marcelino Botín, Santander, España.

Fundación RAC, Pontevedra, España.

Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlín, Alemania.

Inelcom, Madrid, España.

Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, Brasil.

LiMac, Museo de arte contemporáneo, Lima, Perú.

MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, España.

MALI, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

MAR, Museo de Arte do Rio, Río de Janeiro, Brasil.

Micromuseo, Lima, Perú.

MoMA, Musem of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, España.

MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

Patio Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, España.

Tate Modern, Londres, Reino Unido.

Kunstmuseum Wolfsburg, Alemania.

Este libro entró en imprenta el 21 de setiembre y se terminó de imprimir el 15 de octubre del 2021
— Año del bicentenario de la independencia del Perú—
en los talleres de Impreso Gráfica, Lima, Perú.

This book went to press on the 21 of September and came out on the 15 of October 2021
— Year of the bicentennial of the independence of Peru —
in the workshop of Impreso Grafica, Lima, Peru.