



De Español e Yndia  
Celdades que de la mezcla de  
Españoles Negros e Yndio pro  
ceden en la America y son como  
se siguen por los números

El orden de los factores.  
Sandra Gamarra Heshiki

Museo Amparo

## El orden de los factores. Sandra Gamarra Heshiki

Por medio de la pintura, Sandra Gamarra Heshiki (Lima, Perú, 1972) cuestiona los mecanismos de representación del sistema del arte y del museo como dispositivo ideológico. Recurre a la copia para hacer disponibles ciertos artefactos culturales que han sido extraídos de sus contextos en el marco del régimen moderno-colonial. La artista adopta una mirada sincrética a partir de la cual las producciones materiales precolombinas, virreinales, modernas y contemporáneas entran en fricción.

En *El orden de los factores*, Gamarra Heshiki se centra en el género de la pintura de castas, popular durante el siglo XVIII en el Virreinato de la Nueva España. Las series pictóricas de 16 y 20 cuadros ilustran clasificaciones raciales fundadas en la reproducción de la familia. Guiadas por la “pureza de sangre”, enseñan una organización social jerárquica con el objetivo de ubicar y perpetuar a españoles y criollos en el poder. Si bien la producción de las series se concentró en Ciudad de México y Puebla, se conoce un único ejemplo realizado fuera del actual territorio mexicano, en el Virreinato del Perú. Este es el punto de partida desde el cual Gamarra Heshiki establece conexiones entre las construcciones identitarias de Perú y México, en vínculo con su propia biografía. A partir de allí, apunta hacia las violencias que emergen de las intersecciones entre raza, clase y género en el orden colonial.

La mirada clasificatoria occidental sistematizada durante el siglo XVIII reafirma jerarquías y justifica las diferencias sociales, raciales y de género como categorías “naturales”. Es también esta mirada la que construye una *otredad* —distinta al sujeto occidental— a través de su exotización. Desde esta perspectiva se miran como “inferiores”, “primitivas” o “atrasadas” a las mujeres y otras personas racializadas que, al igual que la naturaleza, son asumidas como recursos susceptibles de ser explotados. Revisitar el orden que da origen a estas violencias, nos permite detectar sus persistencias en el presente e imaginar las posibilidades para alterarlo.

Pamela Desjardins / Curadora



## Mestizo y Nikkei. Produce Mestizo o Ainoko

Este retrato grupal muestra a la artista rodeada de su familia a los tres meses de vida. La pintura es copia de una fotografía conmemorativa de su *Okuizome* (ceremonia de la primera comida), un ritual japonés que celebra los primeros 100 días después del nacimiento.

La pieza parodia a la pintura de castas al incluir en su parte superior la frase "Mestizo Nikkei produce Mestizo o Ainoko". En este caso, señala designaciones étnico-raciales del Perú contemporáneo que corresponden a las de su padre, madre y ella misma. *Nikkei* es un término utilizado para referirse a las personas de origen japonés, quienes conforman una significativa comunidad en Lima. Por otro lado, *Ainoko* se utiliza dentro de esta misma comunidad para nombrar despectivamente a personas nacidas de la "mezcla" entre alguien de origen nativo con japonés. Aquí, el rostro de la artista se oculta tras la reproducción de la misma fotografía en blanco y negro, aludiendo a la perdurabilidad que el retrato familiar ha tenido en la historia.



*Mestizo y Nikkei. Produce Mestizo o Ainoko*, 2012  
Óleo sobre tela  
Cortesía pepe cobo y cía



## Serie Introducción a la identidad

“La identidad puede ser construida individual o comunitariamente. En el primer caso pareciera que se erige desde la diferencia con los otros, mientras que en el segundo se construye de elementos que compartimos”.



*La identidad puede ser construida individual o comunitariamente. En el primer caso pareciera que se erige desde la diferencia con los otros, mientras que en el segundo se construye de elementos que compartimos.*



“La vestimenta abriga y protege también al cuerpo comunitario. Lo destaca de otras civilizaciones pero sobre todo, lo cubre de la desnudez que lo ata a lo ‘salvaje’ y ‘primitivo’”.



*La vestimenta abriga y protege también al cuerpo comunitario. Lo destaca de otras civilizaciones pero sobre todo, lo cubre de la desnudez que lo ata a lo "salvaje" y "primitivo".*

“Incluso los animales oriundos del espacio que poblamos serán útiles para crear la unidad que nos diferencia de los otros, estarán atravesados por nuestros relatos de pertenencia; serán una muestra viva de una identidad que deseamos sea natural”.



*Incluso los animales oriundos del espacio que poblamos serán útiles para crear la unidad que nos diferencia de los otros, estarán atravesados por nuestros relatos de pertenencia; serán una muestra viva de una identidad que deseamos sea natural.*

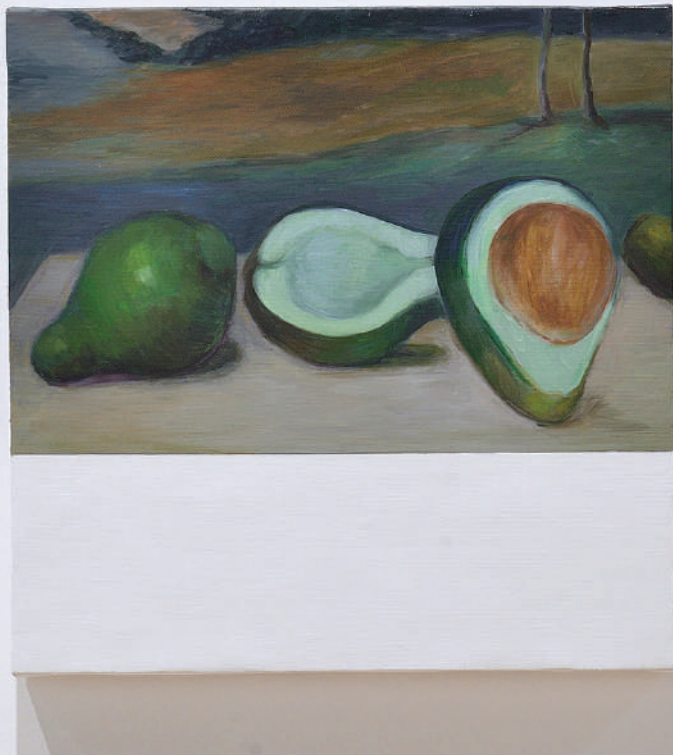


“Las ciudades deshabitadas serán recompuestas, reintegradas, completadas, con el fin de que la identidad pueda ser exhibida como renovada. Desempolvando estos espacios, anhelamos encontrar pistas de lo que fuimos que encajen con lo que somos”.



*Las ciudades deshabitadas serán recompuestas, reintegradas, completadas, con el fin de que la identidad pueda ser exhibida como renovada. Desempolvando estos espacios, anhelamos encontrar pistas de lo que fuimos que encajen con lo que somos.*

“Y la identidad será también exportada como producto ‘natural’ y ‘exótico’, cruzando fronteras libremente, a diferencia de las manos que las cultivan”.



*Y la identidad será también exportada como producto "natural" y "exótico", cruzando fronteras libremente, a diferencia de las manos que las cultivan.*



“Entre la diferencia y lo común, este proceso de construcción y reconstrucción se complejiza cuantos más elementos se suman, reaparecen o se hacen visibles. Esta identidad múltiple se erige en un mundo donde pareciera que ‘naturalmente’ hay identidades que miran hacia el pasado y otras que miran hacia el futuro”.



*Entre la diferencia y lo común, este proceso de construcción y reconstrucción se complejiza cuantos más elementos se suman, reaparecen o se hacen visibles. Esta identidad múltiple se erige en un mundo donde pareciera que “naturalmente” hay identidades que miran hacia el pasado y otras que miran hacia el futuro.*



Serie *Introducción a la identidad*, 2022  
16 óleos sobre tela y texto  
Cortesía de la artista





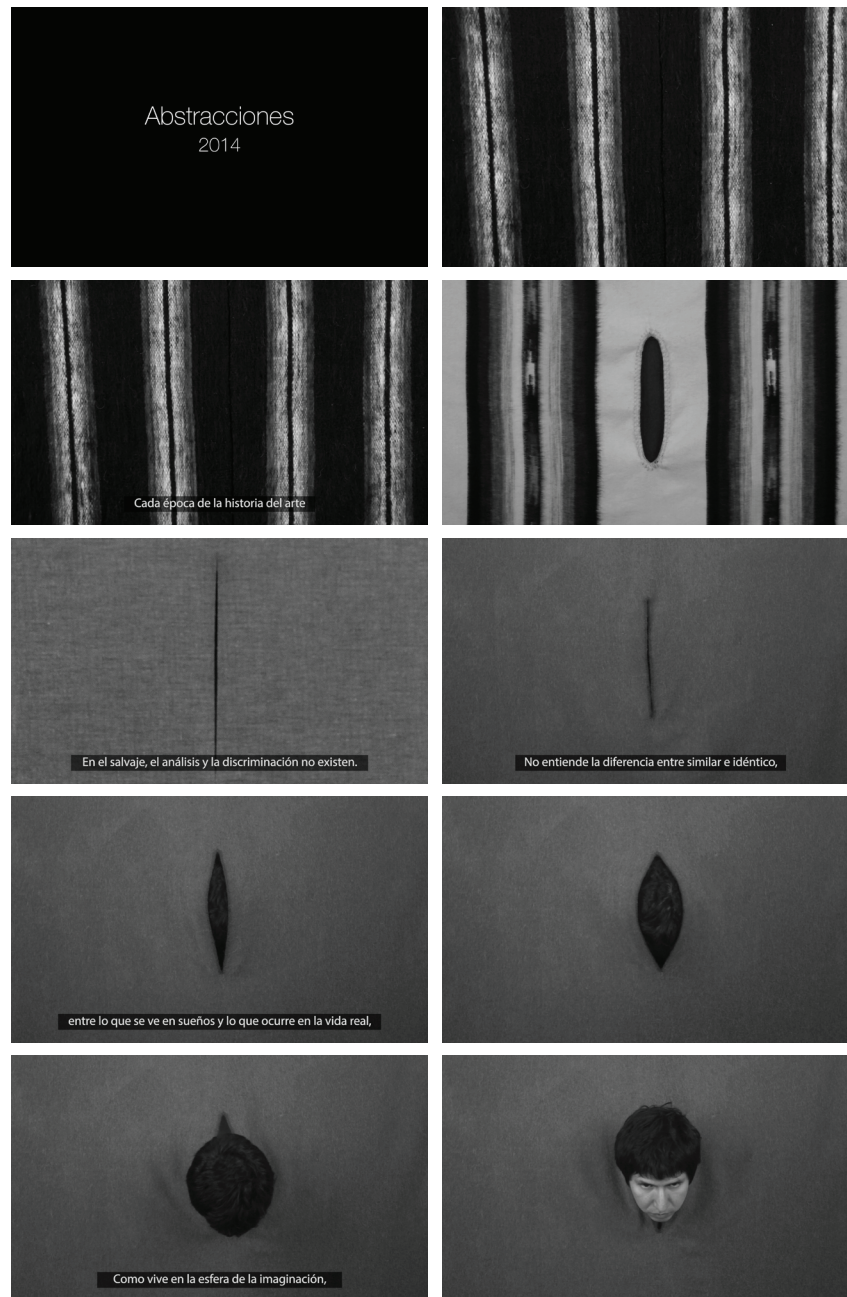
*Espejismo II*, 2022  
Hoja de oro falso, acrílico y óleo sobre  
muro  
Cortesía de la artista





## Abstracciones

En este video, la sucesión de imágenes geométricas provenientes de textiles andinos y pinturas modernas desemboca en la de un poncho extendido, de cuya hendidura emerge la cabeza de una persona. La secuencia va acompañada por el fragmento de un texto de 1913 del artista mexicano-estadounidense Marius de Zayas (1880-1961). En esta reflexión acerca de la fotografía, De Zayas se enfoca en la abstracción para señalar una supuesta evolución de la forma, reconocible en distintos momentos de la historia del arte en correspondencia con lo que él denomina “las etapas del desarrollo antropológico”. De Zayas asocia esta progresión formal con una racial, que va desde lo “primitivo” hasta lo “blanco”, ubicando esto último al final de una cadena evolutiva por ser, bajo su entendimiento, lo más avanzado.

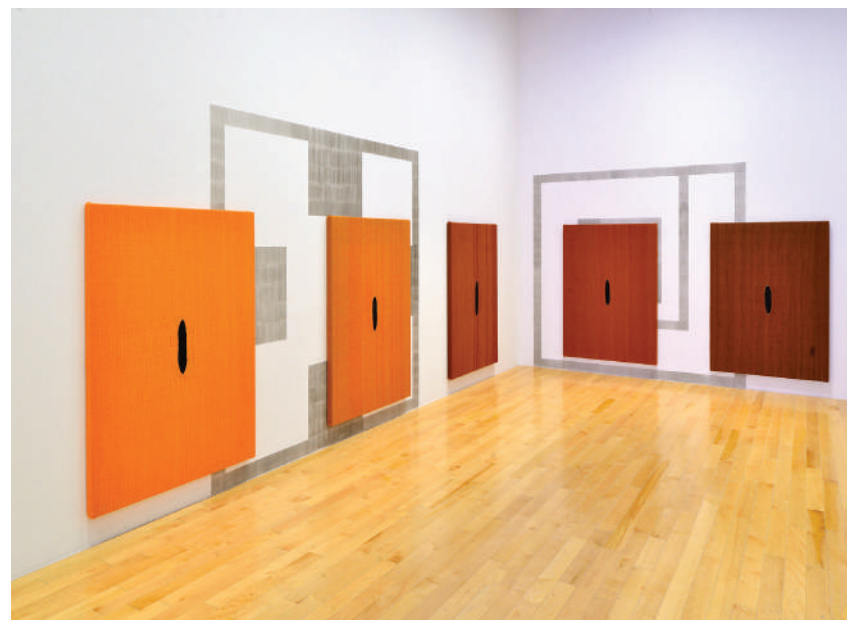


Abstracciones, 2014  
Video  
4'12"  
Cortesía de la artista

## Gradación II

La invención de la raza se funda en diferenciaciones entre rasgos fenotípicos, entre los cuales el color de la piel tiene especial significado. Como señala el sociólogo peruano Aníbal Quijano, antes de América, el color no se registra como un distintivo entre las relaciones de poder. Fue el régimen colonial eurocentrado el que dio origen y sentido a la categoría raza desde el siglo XVI. Las diferenciaciones entre la “raza blanca” y las “razas de color” generan una gradación entre lo superior y lo inferior. La naturalización de este ordenamiento posibilita prácticas de explotación como la esclavitud.

La serie de 20 ponchos tejidos traduce cromáticamente este orden. Popularmente, en Perú el poncho simboliza la siembra y el orificio es la zanja donde se coloca la semilla para que la vida se siga reproduciendo. La artista extrapola la idea de siembra al nacimiento, un nacimiento que se repite simbólicamente cada vez que sacamos la cabeza por la abertura del poncho al vestirnos con éste. Por otra parte, el número de ponchos alude a la cantidad de pinturas que conforman la única serie de castas realizada en el Virreinato del Perú en 1770.



*Gradación II, 2022*  
En colaboración con Elvia Paucar  
20 ponchos tejidos en lana de oveja  
y alpaca  
Cortesía de 80m2 Livia Benavides y  
de la artista





*Gradación II*, 2022  
En colaboración con Elvia Paucar  
20 ponchos tejidos en lana de oveja  
y alpaca  
Cortesía de 80m2 Livia Benavides y  
de la artista

## Serie Producción/reproducción

La popularidad de los cuadros de castas de la Nueva España se extendió fuera de su territorio. En 1770, el virrey del Perú encarga una serie para integrarse al Gabinete de Historia Natural organizado por el Príncipe de Asturias. Desde una perspectiva taxonómica, los gabinetes tenían el objetivo de exhibir las “curiosidades” de las colonias como flora, fauna y objetos etnográficos. La inclusión de las pinturas de castas en este tipo de gabinetes reforzaba un supuesto orden natural en las diferencias sociales. Por otra parte, los retratos centrados en la familia nuclear heteronormativa también naturalizan las diferencias de género a través del vínculo del “amor”.

Actualmente, esta única serie de castas peruana forma parte de la colección del Museo Nacional de Antropología de España. En un gesto restitutivo, Gamarra Heshiki comisiona la reproducción de la serie a un taller de copistas en China para donarla al Museo de Arte de Lima. Su intervención retoma la palabra “produce” de las leyendas de los cuadros originales para subrayar el rol de las mujeres en la reproducción de la fuerza de trabajo. La artista incluye fragmentos de textos de las teóricas feministas Silvia Federici y Claudia Mazzei para señalar no sólo la racialización de la explotación, sino también la división sexual del trabajo sobre las cuales se ha sostenido históricamente el capitalismo.

Serie Producción/reproducción, 2020  
20 óleos sobre tela  
Colección del Museo de Arte de Lima.  
Donación LiMac



“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 de 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”.





Serie Producción/reproducción, 2020  
20 óleos sobre tela  
Colección del Museo de Arte de Lima.  
Donación LiMac



“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”.

“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 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 parecen 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 poco pagada, paga a su vez menos a las otras mujeres”.





Serie *Producción/reproducción*, 2020  
20 óleos sobre tela  
Colección del Museo de Arte de Lima.  
Donación LiMac



Serie Producción/reproducción, 2020  
20 óleos sobre tela  
Colección del Museo de Arte de Lima.  
Donación LiMac



## Rojo indio

En la serie *Rojo indio*, Gamarra Heshiki reproduce en pintura algunas cerámicas precolombinas de culturas andinas extraídas del territorio peruano que actualmente conforman las colecciones de museos de antropología y etnografía en España. En esta exposición, incluye además piezas de la Colección de Arte Prehispánico del Museo Amparo. Al reverso de cada pintura, la artista escribe adjetivos todavía usados para nombrar de forma peyorativa y racista a personas en Perú y México. Algunas de estas palabras provienen de aquellas primeras clasificaciones socioraciales plasmadas en las series de castas.



*Rojo indio*, 2018-2022  
Óleos sobre metacrilato y vitrinas  
Cortesía de 80m2 Livia Benavides y  
de la artista



*Rojo indio*, 2018-2022  
Óleos sobre metacrilato y vitrinas  
Cortesía de 80m2 Livia Benavides y  
de la artista





*Rojo indio*, 2018-2022  
Óleos sobre metacrilato y vitrinas  
Cortesía de 80m2 Livia Benavides y  
de la artista

## Serie Querían brazos y llegamos personas

Como describe la historiadora del arte mexicana Ilna Katzew, a partir de 1760, el auge de las teorías taxonómicas y estudios botánicos en el siglo XVIII también se traslada a la pintura de castas. Además de las tipologías raciales, la posición social y los oficios, se incluyen sistemáticamente alimentos, flora y fauna de las Américas como ejemplo de su abundancia. Este es el caso de los 16 cuadros realizados alrededor de 1770 por el pintor poblano José Joaquín Magón. Gamarra Heshiki reproduce la serie resaltando las flores, las frutas y los brazos de las mujeres representadas. La frase "Querían brazos y llegamos personas" que da título a la pieza, ha sido pronunciada en diversas ocasiones por las mujeres que conforman Territorio Doméstico, una asociación de trabajadoras del hogar en España. Esta afirmación actúa como un eco en el presente que apunta al carácter deshumanizante de las prácticas de servidumbre, vigente en las relaciones con mujeres racializadas que efectúan los trabajos de cuidado en el ámbito doméstico.



Serie Querían brazos y llegamos personas, 2022  
16 óleos sobre tela  
Cortesía de la artista





Serie Querían brazos y llegamos  
personas, 2022  
16 óleos sobre tela  
Cortesía de la artista



Serie *Querían brazos y llegamos personas*, 2022  
16 óleos sobre tela  
Cortesía de la artista





### Serie El orden de los factores (cosecha de mujeres)

El histórico interés europeo por la clasificación se ve reforzado por los naturalistas en los siglos XVIII y XIX. Esta forma de ver el mundo se sistematiza en las teorías taxonómicas populares en publicaciones como *Systema Naturae* de Carlos Linneo (1735) o en las publicaciones resultantes de las expediciones botánicas en los territorios colonizados.

Las nociones de fertilidad, exuberancia y abundancia, aunadas a la idea de lo *exótico* que construyeron el imaginario desde occidente de las colonias, también se anudan a la explotación de la naturaleza a la par de las personas racializadas: un caudal “inagotable” de recursos para la acumulación. En esta pieza, los facsimilares de láminas botánicas de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816) son intervenidos por la artista con rostros de mujeres. Como frutos que brotan de las plantas, estos retratos aluden también al aparentemente inagotable exterminio de cuerpos feminizados, una montaña que, en el presente, día tras día continúa acumulando rostros y nombres.



Serie *El orden de los factores (cosecha de mujeres)*, 2022  
16 facsimilares de láminas botánicas  
intervenidos  
Cortesía de la artista





*Serie El orden de los factores (cosecha de mujeres), 2022*  
16 facsimilares de láminas botánicas intervenidas  
Cortesía de la artista



*Serie El orden de los factores (cosecha de mujeres), 2022*  
16 facsimilares de láminas botánicas intervenidos  
Cortesía de la artista





Portada y contraportada:  
Serie *Querían brazos y llegamos  
personas*, 2022  
16 óleos sobre tela  
Cortesía de la artista

## Sandra Gamarra Heshiki

(Lima, Perú, 1972)

Vive y trabaja entre Lima y Madrid. Utiliza la pintura de manera figurativa para cuestionar el arte y sus mecanismos de representación, exposición y comercialización. Basado en la apropiación, su trabajo funciona como un espejo que desplaza los formatos de exhibición, altera el circuito de las imágenes y subvierte la propiedad de la cultura, así como la narrativa entre el objeto de arte y el espectador.

Dentro de este campo de investigación, el legado de su país de origen genera una mirada sincrética en la que las culturas precolombinas, colonial y occidental colisionan. En algunas de sus recientes exposiciones recontextualiza los géneros pictóricos, como el paisaje, el autorretrato o la naturaleza muerta, para señalar cómo estos han contribuido a una manera de ver el mundo que hoy consideramos natural.

En el 2002, dado el vacío de instituciones dedicadas al arte contemporáneo en su ciudad de origen, crea el LiMac, un museo ficticio que aparece como un logo sobre objetos de *merchandising* (lápices, gomas de borrar, tazas, un proyecto arquitectónico y su sitio web: [www.li-mac.org](http://www.li-mac.org)).

Ha participado en la 11ª Bienal de Berlín; en la 29ª Bienal de São Paulo; en el Pabellón del IILA Mundus Novus, de la 53ª Bienal de Venecia y en la 11ª Bienal de Cuenca. Su trabajo se encuentra en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid; MACBA de Barcelona; Tate Modern de Londres, Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart de Berlín; MoMA de Nueva York; MALI de Lima o MAR de Río de Janeiro, entre otros.

El orden de los  
factores.  
Sandra Gamarra  
Heshiki

25.06.22 – 17.10.22





[www.museoamparo.com](http://www.museoamparo.com)


Museo Amparo  
2 Sur 708, Centro Histórico  
Puebla, Pue., México 72000  
Tel. +52 222 229 3850

Abierto de miércoles a lunes  
de 10:00 a 18:00 horas  
Entrada gratuita

 MuseoAmparo.Puebla

 MuseoAmparo

 museoamparo

 museoamparo