

SIGLO XVIII



SIGLO XXI

DESPLAZAMIENTOS DISCURSIVOS. LA PINTURA DE CASTAS AYER Y HOY DISCURSIVE DISPLACEMENT. CASTE PAINTING YESTERDAY AND TODAY

Doi: [10.25100/n.v0i32.12509](https://doi.org/10.25100/n.v0i32.12509)

Recibido: 24 de abril de 2022

Aprobado: 13 de septiembre de 2022

Mihaela Luminita Albisoru
Universidad de Monterrey, San Pedro Garza,
Nuevo León, México.

mihaela.albisoru@udem.edu

ORCID: [0000-0001-9325-3522](https://orcid.org/0000-0001-9325-3522)

ISSN en línea 2539-4355 / ISSN impreso 1900-9909

Este trabajo está bajo la licencia internacional [Creative Commons BY NC SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

¿Cómo citar este artículo? / How to quote this article?

Albisoru, M. L. (2022). Desplazamientos discursivos. La pintura de castas ayer y hoy. *Nexus*, (32), e30412509.
<https://doi.org/10.25100/n.v0i32.12509>

Resumen

Para comprender la delgada línea que separa la mirada artística crítica actual de la perpetuación de un discurso pseudo científico de raza y mestizaje, se hizo un análisis comparativo entre una decena de artistas contemporáneos cuyo discurso se construye a partir del mestizaje y el discurso de la pintura de castas dentro del proceso de hibridación y reciclaje cultural en las últimas décadas. Para ello se trató de indagar ¿Cuáles fueron los intereses artísticos de los pintores novohispanos del Siglo XVIII? ¿Contribuyó el arte y su discurso en la construcción del discurso de castas y de la otredad? ¿Se construyen los discursos del arte actual desde una postura crítica o es solamente un desplazamiento ante una realidad muy cambiante? La investigación pretende identificar la reminiscencia del discurso de castas en el lenguaje del arte y la cultura posteriores e invita a reflexionar sobre la manera en la cual construimos e integramos configuraciones y pensamientos pasados y presentes.

Palabras clave: Discurso artístico, Pintura de castas, Mestizaje, Colonialismo, Desplazamiento cultural, Hibridación, Reciclaje cultural.

Abstract

To understand the thin line that separates the current critical artistic gaze from the perpetuation of a pseudo-scientific discourse of race and miscegenation, an analysis was made to compare contemporary artists whose work derive from miscegenation in caste painting. This approach taking place within the process of hybridization and cultural recycling in recent decades. To accomplish this research, we investigated the artistic motivations of New Spain painters in the 18th century. How did art and its discourse contribute to the construction of castes and otherness? Is the current discourse of art articulated from a critical standpoint or is it just a displacement in view of a changing reality? This research aims to identify the reminiscence of the discourse of castes in the language of later art and culture to encourage a reflection around the various ways in which we built and perpetuate past thoughts and values in the present.

Keywords: Artistic discourse, Caste painting, Miscegenation, Colonialism, Cultural displacement, Hybridization, Cultural recycling.

Introducción

El presente texto es parte de una investigación cuyas raíces tienen origen en la primera década del Siglo XXI, cuando el Museo de Historia Mexicana de la ciudad de Monterrey, México, abrió una galería de pintura de castas. En aquel entonces, muchos habitantes y profesionales de la ciudad nos preguntamos sobre la necesidad de abrir al público una muestra de arte cuyo tema pareciera obsoleto después de haber sido abordado a lo largo del Siglo XX por comprometidos estudiosos desde diferentes campos disciplinares

como la sociología, la historia del arte, los estudios de género, la ideología, entre otros. Sin una lógica clara por parte del museo referente a la decisión de visibilizar un género artístico caído en el olvido como la pintura de castas, no nos quedó más alternativa que pensar que las posibles respuestas podrían venir desde los mercados internacionales de arte donde la venta y el precio de obras pictóricas pertenecientes a este género están en alza, así como del interés de los artistas contemporáneos de tomar en cuenta la pintura de castas en la reconfiguración de los discursos y de la construcción del sujeto actual. Es sabido que tanto los movimientos de los mercados como los discursos artísticos son respuestas frente a los cambios que experimentan las sociedades a partir de los procesos migratorios, de la obtención de derechos civiles o la recrudescencia de algunos discursos nacionalistas o de género, o bien los nuevos descubrimientos científicos como, por ejemplo, en el campo de la genética. Dicho esto, la apertura de nuevos espacios expositivos para este género pictórico, la venta en los mercados de arte y la integración en los discursos de arte contemporáneo encuentra cierta justificación y deja en claro que la pintura de castas no ha terminado de decir todo lo que tiene que decir. De esta hipótesis derivan preguntas como ¿Qué es lo que aún no nos hemos preguntado sobre este género pictórico? ¿Qué relación existe entre la pintura de castas y la construcción identitaria? ¿Hasta donde los artistas son responsables en la articulación y la difusión de ideas de los grupos dominantes? ¿Es la pintura de castas un género nacido solamente del cientifismo ilustrado y de la ideología de época? ¿Es la pintura de castas el resultado de la evolución de la pintura de género europea (sobre todo la holandesa) dentro del marco del amplio proceso de circulación de ideas de transculturación e hibridación cultural? ¿El discurso artístico que se construye a partir de la pintura de castas fue y es un fenómeno aislado que se da sólo en el mundo de habla hispana o es equiparable con modelos artísticos de otras latitudes? ¿Contribuyó el arte en la construcción del discurso de castas y de la otredad? ¿Que empujó a los artistas de Nueva España trabajar tales temas y que motiva a los artistas contemporáneos a hacerlo? ¿Tiene el arte un peso relevante en la de-construcción de los discursos discriminatorios raciales y las estratificaciones sociales que aún persisten en el mundo hispano parlante?

Para contestar las preguntas formuladas, es importante recordar que la pintura de castas (Figura 1) es un género pictórico nacido a principios del Siglo XVIII en la región conquistada por España en el continente americano, y es resultado de la mentalidad de aquella época. El gesto de iniciar con la pintura de castas se le atribuye al virrey Fernando de Alencastre Noroña y Silva, duque de Linares, fiel retrato e hijo de la Ilustración, amante de las artes, de las leyes y del conocimiento en general. Leal al primer rey de la dinastía de Borbón, Felipe V, hizo todo lo posible para recuperar la gloria de la corona española de los siglos pasados, no sólo de facto sino también de manera simbólica, haciendo uso de la imagen. El duque de Linares había entendido muy bien no solo el poder ideológico de la imagen sino también su carácter altamente monetizable; además, era preciso que esto sucediera dada la posición, bastante vulnerable, que tenía España entre las monarquías europeas, primero por su guerra de sucesión, y segundo por los tratados de paz de Haya del 1701 y Utrecht de 1711 cuando la corona española había perdido gran parte de sus posesiones europeas. En este sentido, el prestigio de la corona solamente podía ser

rescatado por sus pertenencias y sus respectivas imágenes de la Nueva España y Filipinas; además de esto, la rivalidad que experimentaba España con Europa no era solamente territorial sino cultural ya que Felipe V quería rebasar la colección de cuadros de arte de su archienemigo, el duque de Orleans.

Figura 1. Anónimo, Pintura de Castas, Siglo XVIII, Museo Virreinal.



Fuente: Cuadro de castas (Siglo XVIII).

El concepto de casta en este caso fue diferente al de la India. Los españoles entendieron por casta aquella “mezcla racial” referente al cruzamiento entre los principales grupos étnicos de aquel tiempo en el mundo Novohispano, conformado por indios, españoles y africanos, así como sus mezclas sucesivas. A raíz de ello nació una nomenclatura específica del mestizaje que acompañan las imágenes de la pintura de castas en forma de texto explicativo. Gran parte de los cuadros, no solo tienen el nombre del resultado de la mezcla sino también la explicación determinante del carácter de los niños nacidos de estas mezclas, es decir, establecieron el determinismo racial. Sabemos con certeza hoy que la pigmentación de la piel es resultado de genes biológicos; sin embargo, el paradigma del color de la piel aún se mantiene vigente en muchos lugares de América Latina y del mundo. A través del presente texto no se pretende negar el valor documental que la pintura de castas pudiera tener en cuestión del conocimiento sobre la flora y la fauna, sobre ocupaciones profesionales en la época colonial, o sobre intercambios comerciales y prácticas culturales. Más allá de la construcción semántica de la nomenclatura de la pintura de castas y de la trascendencia de la ideología social de las élites novohispanas, la investigación pretende, dentro de la cultura del reciclaje artístico y de la hibridación, identificar reminiscencias del discurso de aquella época en el lenguaje del arte y de la cultura posterior; es una invitación a reflexionar sobre la manera en la que construimos e integramos configuraciones y pensamientos pasados y presentes.

Para comprender fenómenos culturales del pasado en la actualidad es importante retomar preguntas formuladas al principio del documento como ¿La pintura de castas es un género auténtico de América Latina? ¿Tenemos que buscar el origen de este género en un contexto global más amplio de la época? Es probable que entre lo político y la rapidez con la cual se difundieron las ideas de la Ilustración, a través de libros, grabados o la misma literatura de evasión, la pintura de castas haya sido alimentada por un imaginario imbuido por el fatalismo y el determinismo, que ha impedido a los consumidores oriundos de estos cuadros, así como a pintores, tomar consciencia de su propia condición social y política. ¿La rapidez con la cual transcurren los eventos en la actualidad nos permite entender tanto el pasado, así como nuestro presente?

Con el fin de contestar las preguntas, se empleó como metodología el análisis comparativo entre la pintura de castas, la pintura de género holandesa y la pintura al óleo, llamada primitiva, en el sureste europeo. En otras palabras, se empleó la comparación con fenómenos similares de la misma época. Por otro lado, para completar la comprensión y la reflexión del tema, se usó el mismo método comparativo entre la pintura de castas y discursos artísticos actuales de algunos artistas contemporáneos del continente americano de habla española, para entender sus motivaciones, compromisos políticos y/o artísticos, así como su rol en la construcción y deconstrucción de los discursos raciales.



Si bien la primera aproximación a fenómenos artísticos de la misma época constituye el objeto de otro escrito académico, creemos necesario articular algunas ideas a modo de resumen para después pasar a la revisión de trabajos de arte contemporáneo cuyo tema de inspiración fue la pintura de castas y la discriminación racial.

Mirando fenómenos similares en otros meridianos y latitudes, como por ejemplo Europa occidental o el sudeste europeo, se observaron dos realidades bastante arbitrarias. Después de la Contrarreforma, Europa occidental experimentó un desarrollo acelerado en todos los ámbitos de vida mientras que el sudeste de Europa registró un fuerte rezago político dada la influencia o la dominación de los grandes imperios vecinos, así como la presencia de una iglesia ortodoxa anquilosada y totalmente subordinada a la Iglesia del este. Por otro lado, en la Nueva España, el proceso evangelizador y el sincretismo religioso, dictaron un nuevo orden social y, a la par, una situación política ambigua. Así que, tanto en el sudeste de Europa como Latinoamérica, las artes se han desarrollado de una manera anacrónica en comparación con el arte de Europa Occidental. El único arte que ha tenido una presencia constante en las dos regiones mencionadas ha sido el arte religioso en donde, la pintura, como género y técnica, ha tenido la supremacía. Profundo y místico, el arte religioso de las colonias se distanció del arte europeo católico, protestante y ortodoxo. A diferencia de la región occidental europea en donde las corrientes artísticas y las innovaciones técnicas de las mismas competían y se sucedían con gran rapidez, en el sureste europeo y en la Nueva España, las artes encontraron su propio camino, un arte alejado de los discursos ideológicos de aquella región dominante, así como de los rígidos esquemas académicos.

En la región americana de habla española, además de la pintura religiosa, hubo una retratística medianamente desarrollada, así como se desarrolló el nuevo género de la pintura de castas. En el caso de la retratística se representaron figuras de la alta sociedad virreinal, no siempre manteniendo el parecido con la persona representada sino mostrando su rango social, el modelo real o aspiracional de conducta social, o cualquier otro rasgo que denotara poder. Un caso similar sucedió en el sureste europeo. Sin embargo, una de las diferencias notables y gran aporte de la pintura de castas, en relación a su comparativa del sureste europeo, es que el retrato grupal no se enfocó solamente al restringido grupo de poder, sino que se extendió a otros segmentos sociales, aunque derivados y catalogados según el cientifismo europeo. La nueva manera de representar el retrato familiar se enfocó en la nueva estructura social imaginada por los criollos y los mismos españoles, en ocasiones con benevolencia y bajo la protección de la Virgen de Guadalupe (Figura 2).

Figura 2. Luis de Mena, Pintura de castas, c.1750, Museo de América.



Fuente: de Mena (Siglo XVIII).

Los pintores, en su mayoría, provenían de la pintura religiosa, ampliando su abanico temático con nuevas formas de representar. En sus inicios, la pintura de castas tenía un alto valor artístico; remanencias del arte clásico se encuentran en diferentes posturas masculinas como en la figura del joven español, que vino a hacer familia en el nuevo territorio, en la obra del pintor barroco mexicano Miguel Cabrera (Figura 3).

Figura 3. Miguel Cabrera, De Español e India, Mestiza, siglo XVIII.



Fuente: Cabrera (Siglo XVIII).

Para el final del periodo, este género había perdido calidad de ejecución y los artistas fueron menos conocidos, señal de la decadencia del género. La falta de una academia de arte privó a los artistas novohispanos del debate y de un profundo conocimiento de los cánones artísticos, en cambio los volvió autodidactas. Si bien, algunas de las obras tienen una calidad excepcional, otras revelan ciertas inseguridades en las posturas y actitudes de sus personajes, las proporciones heredadas del mundo clásico no son perfectas, el contraste de luz y sombra no cuenta con las sutilezas de algunas de las escuelas y artistas de corte europeos, y en ocasiones los rasgos de los personajes son caricaturescos o traicionan la formación de sus autores en el ámbito religioso.

Ideas como la autonomía de la obra o del artista estaban muy lejos de los creativos y habitantes de la Nueva España. Lo mismo pasaba en el sudeste de Europa. En un intento de recuperar una especie de *ius imaginum*, los mandatarios adinerados de los cuadros, solicitaban a los pintores locales o a los que estaban de paso por la localidad, la manera en la cual querían ser representados. No hay mucha información respecto a este comportamiento en cuanto la pintura de castas, muy probablemente porque los representados no eran quienes solicitaban los cuadros ni tenían una conciencia racial propia. Los que demandaban la pintura de castas, desde una posición de privilegio, eran criollos, hijos de españoles nacidos en el territorio americano o españoles que ocupaban algún cargo temporal en la Nueva España y que regularmente no aparecen en los cuadros; sus intereses pertenecían a aspectos ideológicos, raciales y de mercado. Era una manera de subrayar su superioridad sobre las otras mezclas novohispanas. Quizás las personas representadas nunca existieron y solo son el producto del imaginario colectivo de la época.

Los pintores más destacados de la pintura de castas fueron Miguel Cabrera, José Joaquín Magón, Juan Rodríguez Juárez, Andrés de Islas, José de Páez, solo por mencionar algunos. Los pintores locales combinaron las influencias occidentales con la bidimensionalidad primitiva propia de la pintura en sus orígenes. A diferencia de los artistas del este europeo que, en ocasiones, tuvieron la oportunidad de ir a estudiar en las escuelas europeas occidentales y no solo copiar modelos sino ver con sus propios ojos la realidad artística y lo que la inspiraba, los artistas de las colonias españolas tuvieron que conformarse con los bocetos/modelos y con la literatura que traían los mercaderes, los intelectuales de la época u otros artistas que llegaban de visita o para establecerse en las nuevas tierras.

Como se ha mencionado previamente, el presente texto no tiene la intención de retomar la hibridación de las razas resultantes de las mezclas dado que ya son muy conocidas, como tampoco tiene el propósito mantener vivo un lenguaje, una nomenclatura y una práctica cultural que ha permanecido hasta hoy, en un contexto en el cual la nueva ciencia los ha invalidado completamente. El fin de la investigación es observar el reciclaje en capas que se realiza a partir de la pintura de castas desde aquel entonces hasta hoy, en los discursos artísticos contemporáneos. Una primera capa de reciclaje con la cual nos podemos encontrar es que los artistas novohispanos se apropiaron de un sistema de representación ajeno, el europeo, para representar una realidad social posible en la intención, pero no en facto, una realidad que partía de un imaginario ibérico antiguo, impuesto a judíos y árabes con el fin de preservar la limpieza de sangre, historia que se repitió en América con los indios y con los africanos.

La pintura de castas se convirtió en una fuente importante de investigación sobre el fenoma humano, usos y costumbres, sobre flora y fauna, sobre pensamientos



y teorías en uso y el ethos cultural de la época, sobre como se ha construido el “otro”, así como sobre la evolución de la técnica y el lenguaje pictórico en la Nueva España. Las producciones pictóricas de castas tenían una intención, dependían de sus modelos y predecesores de su contexto. La imagen protectora del santo o de la Virgen que se podía apreciar ocasionalmente en la producción de la pintura de castas en la primera mitad del Siglo XVIII desapareció en la segunda mitad e hizo lugar a una pintura totalmente mundana. No hay inocencia en la representación. Desde la Edad Media, aprendimos de los textos de Alhazen y de Bacon a través de Belting (2012), entre otros autores, que la luz y los colores de las cosas externas a nuestra percepción, tienen la capacidad de producir un efecto en nosotros, una impresión visual al entrar en contacto con nuestros ojos a través de un medio transparente como el agua o el aire. Para Bacon era de gran importancia el concepto de semejanza, porque la forma visual tenía cierta semejanza con su propia forma. Entre mayor semejanza transmitida por la cosa, mayor nuestro conocimiento de esto. Una forma de conocer entre tantas. El concepto de semejanza de Bacon fue una de las ideas epistemológicas más características del realismo precrítico. En este sentido, los pintores de castas participaron en la construcción de la forma de mirar al otro mediante la representación visual. Evidentemente hay variaciones de un pintor al otro, algunos se tomaron mayor libertad de ejecución mientras que otros trabajaron muy alineados a los bocetos preexistentes; es por esto la semejanza entre tantas series de pinturas de castas. Los criollos y los españoles recurrieron al arte, dada su función comunicativa, los primeros para distanciarse de sus connacionales nacidos en España, una especie de resistencia simbólica ante la dominación española, y, los segundos, para contrarrestar la imagen decadente que tenía España del Siglo XVIII, al mostrar la grandeza del linaje, la riqueza económica y cultural del nuevo mundo. Sin embargo, criollos y españoles comparten el convertir la Nueva España en un lugar aspiracional. La apariencia se convirtió en la forma de ver la calidad de las personas.

El pintor Miguel Cabrera, por ejemplo, al incursionar en la pintura de castas, creó personajes idealizados, teatrales, ataviados ricamente, denotando el proceso de transculturación que la sociedad atravesaba. Los esquemas compositivos responden a la lógica clásica europea, cuyos ritmos visuales estaban indicados por elementos claves. Los colores como azul, ocre, verdes y amarillo responden a los cánones cromáticos religiosos de aquella época, así como su distribución en el cuadro, acompañados de una fuerte simbología; el azul era una muestra de superioridad, de distanciamiento, de armonía divina mientras que el blanco resaltaba las figuras con potencial ascendente, es decir positivo. Incluso, los gestos de algunos personajes, sobre todo de niñas y niños, nos remiten al no lejano origen religioso, como si fueran ángeles. A diferencia de los cuadros europeos de la pintura de género en donde los entornos son mucho más abiertos y ricos en detalles, tanto así que se prestan a interpretaciones complejas, en la pintura de castas los entornos son apenas sugeridos, y los objetos tienen el propósito de reforzar la identidad y el destino de quienes se representa.

Cabe recalcar que en todo momento nos hemos referido a un discurso de castas y no a un sistema de castas ya que argumentos de autores como Alberó y Gonzalbo-Aizpuru (2013) rechazaron la existencia de una sociedad estructurada en la raza, y en cambio propusieron la hipótesis de una propuesta visual que reflejaba la presencia discursiva a favor de los privilegios de las nuevas clases pudientes de la Nueva España. Las indagaciones de artistas anteriores refuerzan la idea de la importancia y el peso que juega el arte en modelar identidades y sujetos. En el apoyo de esta hipótesis, pareciera que ningún medio pudo haber sido más eficiente para celebrar el mestizaje, así como para legitimar las nuevas jerarquías sociales y legitimar la desigualdad. El discurso artístico de la pintura de castas es tan inexacto hoy como el cientifismo del Siglo XVIII que la inspiró. Las imágenes pictóricas no reflejan con exactitud la realidad social de aquella época y tampoco tienen un carácter científico o documental, aunque sí participaron ampliamente en la difusión de un discurso discriminatorio que no existió ni en la ley ni en la práctica. Los artistas reprodujeron un discurso visual de subordinación, del cual es muy poco probable que ellos estuvieran conscientes.

La pintura de castas aún no termina de decirnos todo, es por ello que muchos artistas contemporáneos latinoamericanos abordan sus discursos desde el mestizaje y desde la pigmentocracia, concepto acuñado por Lipschutz (1963), tratando de desenredar un tema tan complejo y una herencia tan intrincada del pasado. En general, el arte posterior a la pintura de castas reavivó un discurso crítico y estético, muchas veces sin ponerlo en contextos complejos como lo han hecho recientemente Oscar Farfán o Angélica Dass.

A pesar de la integración de los estudios coloniales y postcoloniales en el programa de estudio de las universidades, así como en los programas de investigación de los intelectuales desde la segunda mitad del Siglo XX, han sido pocas las manifestaciones artísticas sobre el tema de la colonización y el mestizaje en el mundo de habla española. Una de las acciones más significativas respecto a esto sucedió en 1992, cuando España y América Latina se preparaban para celebrar el Quinto Centenario del Descubrimiento de América y al mismo tiempo George Bush anunciaba sus políticas intervencionistas en la región latinoamericana. Los artistas cubanos Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña, prepararon el performance *Two Undiscovered Amerindians Visit the West*, que se presentó a lo largo de dos años, hasta 1994 finalizando en Buenos Aires. El performance fue llevado a cabo en diferentes sedes de tres continentes, América, Europa y Australia y experimentó variaciones dependiendo del lugar donde se presentaba. A grandes rasgos, el performance consistió en una gran jaula en donde los artistas vestían de aborígenes durante varios días en jornadas de seis horas (Figura 4).

Figura 4. Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña, *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992 – 1994).



Fuente: Fusco y Gómez (1992-1994).

El performance puso en evidencia un gran desconocimiento de las prácticas coloniales por la mayor parte de la población. Esto, les permitió a los artistas realizar actividades cotidianas como alimentarse, hablar por teléfono, conversar entre ellos, tomar fotografías, escribir en la computadora, leer o interactuar con el público, haciendo creer al público que eran amerindios de verdad. Pocos pudieron decodificar el discurso y muchos menos tomar una postura crítica ante el tema. Aunque el performance fue concebido por los artistas como una sátira, también se anticipaba a los debates decoloniales y postcoloniales de las dos décadas posteriores y abría camino a muchos artistas contemporáneos para trabajar sobre el tema.

Esta acción, como muchas que le siguieron, se inserta en la corriente multicultural postmoderna; es posible que el performance de Fusco y Gómez Peña haya abierto genuinamente el espacio para las voces de los otros en Latinoamérica.

Por su parte el performance *Pintura de castas* (Figura 5), en la misma línea de investigación que los artistas cubanos, fue presentado en 2012 por el colectivo feminista colombiano Zunga. Conformado por cuatro mujeres: Karla Moreno,

Lorena Morris, María Natalia Ávila y Ana María Villate, el colectivo se apropió de una serie de términos específicos del mestizaje utilizados en la pintura de castas del siglo XVIII, particularmente de las obras del pintor Miguel Cabrera, para ponerlos en el contexto del siglo XXI y visibilizar, de esta manera, la imposibilidad de situar los diferentes tipos raciales.

Figura 5. Colectivo Zunga, performance Pintura de castas (2012).



Fuente: Colectivo Zunga (2012).

Desde una perspectiva feminista y de género más amplia, las integrantes del Colectivo Zunga (2012), también evidenciaron cómo “las estrategias de inclusión solo responden a situaciones en las que la población marginada es considerada un consumidor potencial” (párr. 1), dado que las pinturas de castas representaban solamente parejas heterosexuales. El performance consistió en la acción de las integrantes del grupo de aplicarse de manera repetitiva maquillaje, en diferentes tonalidades mientras pronunciaban los términos con los cuales lingüísticamente se definían las castas: de español e india, nace mestizo; de español y mestiza, nace castizo; de castizo y española, nace española; de español y negra, nace mulata; de español y mulata, nace morisco; de español y morisca, nace albino; de español y albina, nace torna - atrás. Cabe mencionar que, más allá de los términos usados por el Colectivo Zunga, de una región a otra, el lenguaje del mestizaje ha conocido algunas variaciones. Aun así, es destacable la acción del performance, ya que, al movilizar elementos del lenguaje específico del mestizaje del siglo XVIII, se resaltó el anacronismo de mantener en uso una terminología y prácticas discriminatorias.

Otra artista que recurrió al color para denunciar el discurso racial de la pintura de castas, es Emilia Azcárate, venezolana de nacimiento, actualmente residente en España. El Museo de Historia Mexicana de Monterrey, en México, inauguró al inicio de 2022 una exposición llamada Genealogía del color (Figura 6), aunque no es el primer acercamiento de Azcárate al tema, las piezas pictóricas resultaron ser muy llamativas por los formatos y el color vibrante.

Figura 6. Emilia Azcárate, La genealogía del color (2022).



Fuente: Azcárate (2022).

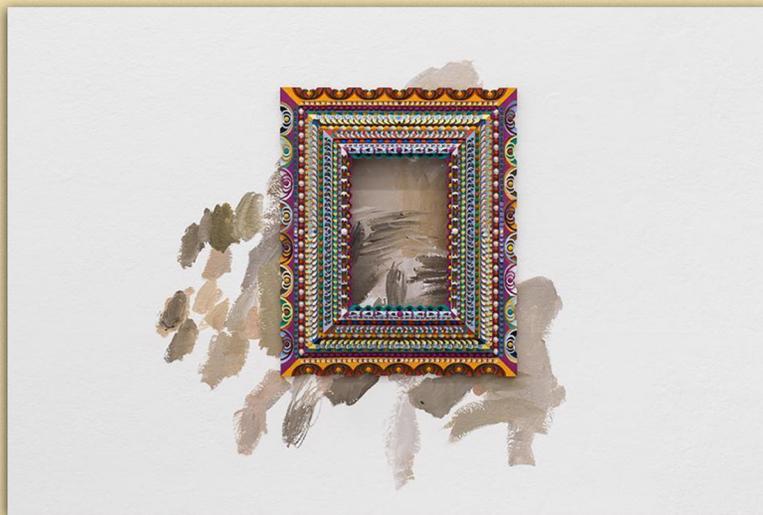
En cambio, las piezas tridimensionales como escultura, cerámica, biombos o la reinterpretación de los libros de registro de las castas, resultan no solo interesantes sino mucho más evocativos en relación a los procesos de mestizaje que estas significaron. La reinterpretación de Azcárate se derivó de una minuciosa observación de la pintura de castas, primero en el museo mencionado, posteriormente extendió su observación a otras colecciones hispanas y latinoamericanas. Azcárate codificó las castas mediante un código de colores creado por ella misma y no en base a los colores asignados tradicionalmente a las razas; asignó los tres colores primarios, rojo para españoles, amarillo para los indígenas y azul para los africanos, de tal manera que cada categoría mostrada adquirió tonalidades características a partir de la mezcla proporcional de estos colores. Así mismo, creó un alfabeto abstraído desde el alfabeto latín, para recrear la terminología del mestizaje en signos estéticos y familiares, a la primera vista, no así a la segunda, cuando los cuadros se convierten en rítmicos constructos geométricos, más difíciles de decodificar. Las decisiones de la artista fueron deliberadas para obligarnos a pensar en la arbitrariedad con la cual se han establecido estos códigos del pasado y, a partir de los cuales se ha dado el discurso colonial y el constructo nacional basado en el mestizaje. Incluso, Emilia Azcárate integró

en su producción la serialidad, imitando de esta manera la pintura de castas producidas en serie o, las mismas castas presentadas en series. La artificialidad de las decisiones de la artista recuerda la artificialidad con lo cual se construyó el discurso imaginario de las castas.

Sol Calero, artista de origen venezolano, convirtió su trabajo en portavoz de los oprimidos y denuncia el proceso de colonización. Ella abordó el discurso de la pintura de castas, a partir de una de las mezclas raciales, cuya denominación o título resultó ser muy poético, pero a la vez se convirtió en una de las situaciones más imposibles de trascender. Tente en el aire, resultado de la mezcla de campulato y cambujo, era alguien que quedaba suspendido entre identidades, incapaz de reclamar sus raíces; representó una especie de limbo que desafió la estructura racional del discurso de castas al no encajar en su propio modelo; al mismo tiempo, se convirtió en el título de la exposición de Calero, presentada en 2018 en la Kunsthalle de Lisboa, Portugal.

A diferencia de la exposición de Azcárate que es muy ornamental y repetitiva, emulando la pintura casi barroca de la pintura de castas, la exposición de Sol Calero resaltó por su sobriedad, en donde la imagen enmarcada se ausentó en marcos texturizados que a su vez se diluyeron en el tono terroso de las paredes (Figura 7); un reto visual que invirtió el papel de la imagen causando curiosidad en la alteración de la estructura pictórica, en palabras de Ángels Miralda (2018). Tente en el aire (2018) fue también la devolución de la imagen exótica, de la construcción del “otro”, que se tiene del mundo latinoamericano por la cultura occidental europea, a partir de la apropiación de artesanías peruanas que fueron fundamentales en la construcción de identidades en el siglo XVIII y que todavía persisten.

Figura 7. Sol Calero, Tente en el aire (2018).



Fuente: Calero (2018).

El lenguaje pictórico desarrollado por Calero concentró las tradiciones y los momentos históricos más importantes, derivados de la pintura de castas de la escuela cuzqueña solo para neutralizarlas y mostrarlas con fines de consumo. Ella no sacó la pintura de su contexto para hablar de él, sino que lo encapsuló y reinterpreto de manera abstracta para señalar la construcción y la representación del otro. Según Miralda (2018), de las tradiciones establecidas por el mundo occidental, Sol Calero usó la pigmentocracia como estrategia para revertir un sistema dominante, así como para representar jerarquías, voces y posiciones sociales, y el acercamiento al objeto artesanal de consumo resultado del comercio transatlántico. Lo figurativo desapareció por completo del trabajo de Calero en esta ocasión, para representar construcciones colectivas abstractas, donde los criterios biológicos se usaron en una estructura imaginaria, según las palabras de la misma autora.

Uno de los proyectos más destacados de los últimos años y que trasciende las fronteras de lo artístico, es *Humanae* (Figura 8) de la brasileña Angélica Dass. Si bien, el trabajo de Dass no parte de la pintura de castas, tiene detrás una experiencia personal y cultural muy extensa que le permite abordar el tema del mestizaje.

Figura 8. Angélica Dass, *Humanae* (2012 – presente).



Fuente: Dass (2016).

El proyecto *Humanae* empezó años atrás y aún no tiene fecha de cierre; es una reflexión sobre el color de la piel y trata de documentar los verdaderos colores de la humanidad, en lugar de usar los estereotipos raciales como blanco, rojo, negro o amarillo.

Hasta hace poco, en el proyecto han participado más de 4000 voluntarios, con retratos realizados en 20 países diferentes y 36 ciudades distintas de todo el mundo. Los retratos se superponen sobre un fondo teñido con un tono de color idéntico al de una muestra de 11x11 píxeles tomada de la nariz del sujeto y emparejada con la paleta industrial Pantone, que en su neutralidad pone en tela de juicio las contradicciones y estereotipos relacionados con el tema de la raza. El proyecto pone en evidencia la unicidad de cada individuo y la enorme diversidad humana. Dass entendió de inmediato la trascendencia de su proyecto, y aunque es ella quien lo coordina, es primordial el diálogo con y la participación voluntaria del público, haciendo que el proyecto se torne interactivo, multidisciplinario, diverso. Los voluntarios son personas de todas las edades y condiciones sociales, culturales y económicas, “todos nosotros, sin etiquetas” como dice la misma artista y activista Angélica Dass (2016) en la conferencia La belleza de la piel humana en todos los colores .

Al proyecto de Dass, le han antecedido otros como el proyecto fotográfico Estudio Económico de la piel de los Caraqueños (Figura 9) de Santiago Sierra (2006).

Figura 9. Santiago Sierra, Estudio Económico de la piel de los Caraqueños (2006).

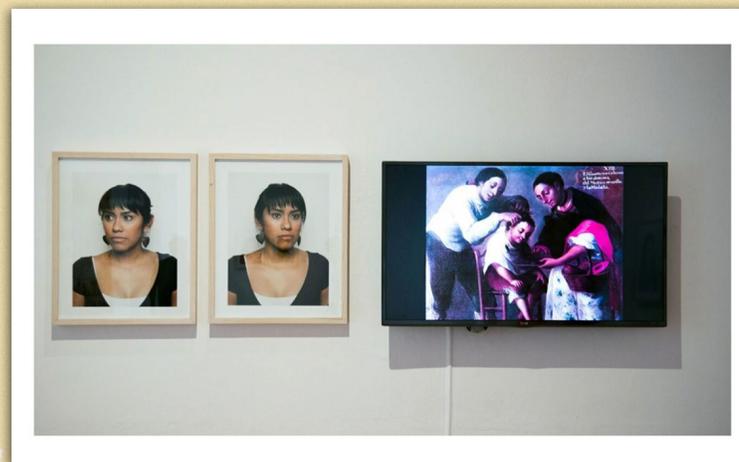


Fuente: Sierra (2006).

Un proyecto polémico que puso en evidencia, nuevamente a través de la pigmentocracia, la sensible y desigual relación que existe entre el color de la piel y la retribución monetaria por el trabajo. Sierra, como él mismo lo declara en su página oficial, decidió reunir una serie de fotografías en blanco y negro, acompañadas de dos cuadros estadísticos sobre la correlación entre la blancura y los ingresos económicos. Según Sierra, decidió fotografiar la piel de la espalda de 10 personas que declararon tener cero dólares, obteniendo un tono medio en la escala de gris para este valor. Después fotografió la piel de la espalda de 10 personas que afirmaron tener mil dólares, obteniéndose un tono medio diferente para este valor. Finalmente se fotografió la piel de la espalda de 10 personas que declararon tener un millón de dólares obteniéndose un tono medio diferente para este valor. Una vez obtenidos los tres diversos tonos en la escala de grises para cero, mil y un millón de dólares, se dedujo el valor del tono negro y el valor del tono blanco en dólares. Obteniéndose como valor del tono negro - 2.106 dólares y como valor del tono blanco 11.548.415 dólares.

Por su parte, Oscar Farfán, artista de origen guatemalteco, realizó una extensa investigación fotográfica sobre el clasismo, el racismo y la exterminación étnica a partir del color de piel y las creencias. El detonante de esta investigación fue la guerra de los 90 en el territorio de la antigua Yugoslavia, que hizo al artista repensar la situación en las antiguas colonias españolas. El proyecto Depuración étnica (Farfán, 2012-2013) (Figura 10) se desarrolló en varias fases. El artista, por medio de fotografía, video, instalación y publicaciones, realizó una reflexión crítica sobre las contradicciones que provocan las mitologías modernas sobre la identidad nacional y la nación mestiza, e hizo visibles las diferencias y la violencia que contienen los intentos de homogeneizar a partir de la catalogación, medición y control de los cuerpos, un método similar al de la aparición de la fotografía de identificación antropológica.

Figura 10. Oscar Farfán, Depuración étnica (2012 – 2013).



Fuente: Farfán (2012-2013).

El artista realizó más de 1600 retratos escogidos de manera aleatoria en la república mexicana partiendo de la premisa de que no existe una morfología facial del mexicano. En cambio, está convencido de que la identidad mexicana se construye más por las diferencias que por las similitudes, y que la identidad nacional es un constructo ideológico más que material o antropológico. Demostración eficiente de ello es su proyecto Depuración étnica. Sin embargo, es importante mencionar que Farfán no buscó demoler el mito nacional u ofrecer alguna alternativa universal del mestizaje, sino que buscó visibilizar la continuidad que el aparato de estado, económico, político y social, dio a la construcción del sujeto moderno desde la pintura de castas, la fotografía antropológica de identificación, la filosofía, la geografía, hasta la tecnología aplicada a la lectura antropométrica.

En una línea multidisciplinaria similar a la de Farfán, el artista chileno Patricio Vogel presentó en 2018, igual que Sol Calero, una exposición titulada Tente en el aire, solo que esta vez se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile. El fenómeno actual de la migración llevó al artista chileno a revisitar la pintura de castas del siglo XVIII para contrarrestar la tradición occidental con las tradiciones y creencias de los habitantes originarios, al ponerlos en un contexto actual. La reflexión en torno al tema la tradujo de manera poética en retratos, videos e intervenciones que invitaban a los participantes de la exposición a reflexionar sobre la manera artificial e impositiva en la cual se han definido cuerpo, raza, género e identidad nacional en la modernidad. Su exposición fue conformada por cuatro series: La Utopía del Blanqueamiento (Vogel, 2016-2017) conformada por 36 cajas de luz que contenían espejos grabados con palabras que remitían a la impureza del mestizaje y a la ambigüedad del archivo. Tente en el aire (Vogel, 2016-2017) estuvo compuesta por 14 retratos fotográficos copiados en vidrio templado utilizando algunas de las clasificaciones de la pintura de castas; la tercera serie La Fascinación del Olvido (Vogel, 2016-2017) (Figura 11) fue una intervención parcial sobre el techo de la sala de exhibición en donde se proyectaron cuatro videos con imágenes de los cielos del sur de Chile y de La Paz, Bolivia, acompañados de descripciones de escenas en las lenguas originarias de etnias transfronterizas aimara, quechua, guaraní y mapudungún del Cono Sur de América; La cuarta serie de la exposición titulada Raras Producciones (Vogel, 2016-2017) consistió en 13 retratos fotográficos traslapados de mujeres inmigrantes copiados en bronce.

Vogel, a través de su muestra, puso de manifiesto la manera en la cual se configura el imaginario latinoamericano a partir del mestizaje dentro de la tensa relación que se establece entre el archivo y el olvido.

Figura 11. Patricio Vogel, Posible olvido, de la serie La fascinación del olvido (2016-2017).



Fuente: Vogel (2016-2017).

Un artista que da un giro inesperado a la pintura de castas es el mexicano Claudio Dicochea establecido en los Estados Unidos de América. La manera lúdica y menos intelectualista con la cual aborda el tema a través de la serie y exhibición Barroco Ácido (2018), trae un aire de frescura. El entrelazado de temas como el colonialismo, el poscolonialismo, el mestizaje, la migración, la cultura popular moderna entre otros, le permite una resignificación poderosa de los valores y los estereotipos tradicionales occidentales. Dicochea ya no recurre al lenguaje del mestizaje del siglo XVIII, sus figuras ya no son mestizos, castizos, torna atrás y otras denominaciones específicas del mestizaje, sino que sus figuras son iconos de la cultura popular de los siglos XX y XXI como Albert Einstein, Jacqueline Kennedy, John Wayne, Fidel Castro o estrellas de las telenovelas mexicanas, pero no en los papeles por los que son reconocidos, sino que los descoloca de sus lugares usuales. Por ejemplo, Wayne toma el lugar del indio, Einstein es un niño negro vestido con pantalones vaqueros. En los collages coloridos de Dicochea, la raza se vuelve un lugar inestable,

caótico, jugueteón (ver Figura 12).

Figura 12. Claudio Dicochea, de Santanico Pandemonium y el Vaquero, la Vampira del Rio y la Piratería (2012).

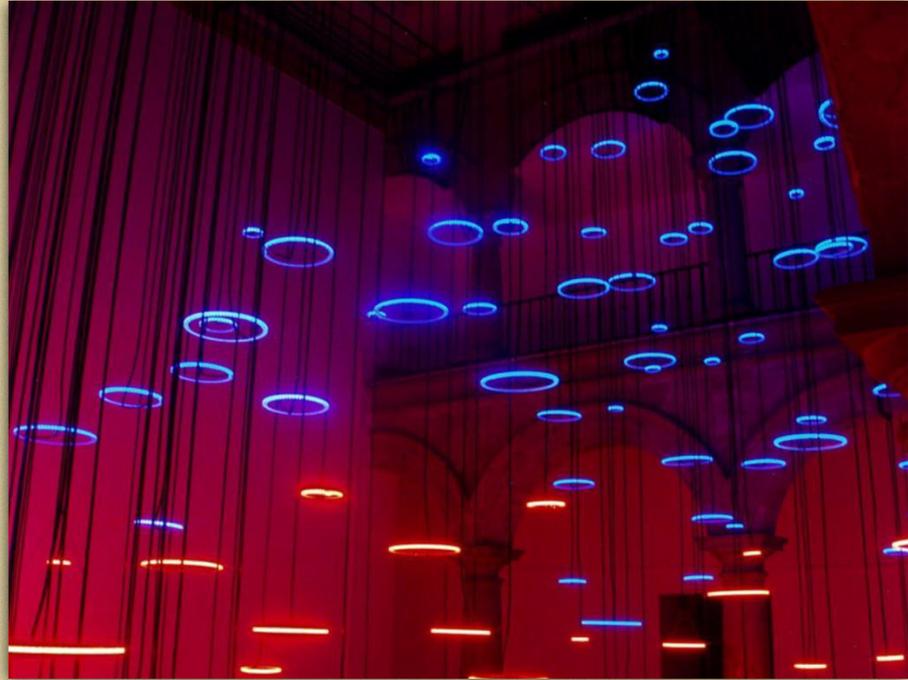


Fuente: Dicochea (2012).

La decisión deliberada del artista de variar sobre la pintura de castas es justo para evidenciar y criticar el papel que juegan las artes plásticas al forjar las ideas sobre raza. En entrevista, Dicochea afirmaba que las ideas que tenemos sobre la raza y etnicidad son procesos sociales artificiales en lugar de fenómenos naturales, que se construyeron para ejercer el control y el propósito de su obra era mostrarlo a nivel medular.

La diversidad de medios en el arte ha permitido a artistas como Erick Meyenberg y Zach Blas alejarse de las artes plásticas y crear imágenes que están más cercanas a la esfera de lo sonoro, electrónico o digital. En 2010, el artista mexicano Erick Meyenberg presentó en el Laboratorio de Arte Alameda de la Ciudad de México, el Estudio taxonómico y comparativo entre las castas de la Nueva España y las del México Contemporáneo (Figura 13).

Figura 13. Erick Meyenberg, Estudio taxonómico y comparativo entre las castas de la Nueva España y las del México Contemporáneo (2010)



Fuente: Meyenberg (2010).

A través de una instalación sonora compuesta por 250 anillos LED suspendidos en un cuarto oscuro, Meyenberg visibilizó las clasificaciones de las mezclas raciales establecidas por el discurso colonial y cuyo eco se escucha hasta hoy. Los LED estaban programados para transformarse en los colores básicos RGB, rojo, verde y azul, haciendo referencia a las tres principales razas que supuestamente conforman la nación e identidad mexicana. Meyenberg, a diferencia de Azcárate, mantuvo la cromática correspondiente a las razas establecida con anterioridad de tal manera que el azul se asignó para españoles, el rojo para los indios y el verde para los africanos. Estos colores cambiaban de tono hasta llegar al blanco, haciendo alusión a la utopía del mestizaje, así como a lo absurdo de la pureza del blanco. A través de esta pieza, Meyenberg comparó las construcciones raciales de la Nueva España con los códigos genéticos de los mexicanos registrados en 2009; analizó los porcentajes de sangre de los estudios antropológicos del siglo XIX con el estudio del genoma de los mexicanos de 2009 y encontró 22 individuos mestizos del México contemporáneo que compartían casi los mismos porcentajes de sangre de algunas de las castas, que están catalogadas alrededor de 52 mezclas distintas. Los

Referencias

- Albero, S. y Gonzalbo-Aizpuru, P. (2013). *La sociedad novohispana. Estereotipos y realidades* (1.ª ed.). El colegio de México. Centro de Estudios Humanísticos.
- Azcárate, E. (2022). *La genealogía del color* [Exposición artística]. Museo de Historia Mexicana. <https://emiliaazcarate.com/exposiciones/>
- Blas, Z. (2012 – 2014). *FacialWeaponization Suite* [Escultura digital e impresión 3D]. <https://zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/>
- Belting, H. (2012). *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Ediciones Akal S.A.
- Cabrera, M. (Siglo XVIII). *De Español e India, Mestiza* [Pintura]. Museo de Historia Mexicana. <https://www.3museos.com/?pieza=de-espanol-e-india-mestiza-2>
- Calero, S. (2018). *Tente en el aire* [Exhibición artística]. Lisboa: Kunsthalle Lissabon. <http://solcalero.com/recent-exhibitions/--tente-en-el-aire/>
- Colectivo Zunga. (2012). *Pintura de casta* [Performance].
- Cuadro de castas* [Pintura]. (Siglo XVIII). Museo Nacional del Virreinato. https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/mods_titleInfo_title_mt%3A%28%22Cuadro%20de%20castas%22%5E60%29%20OR%20dc.contributor%3A%28%22An%3Bnimo%22%29%5E70%20OR%20mods_genre_mt%3A%22Pintura%20de%20caballete%22%5E8%20OR%20mods_subject_topic_mt%3A%28%22Historia%22%20OR%20%22Castas%22%29%5E100%20OR%20RELS_EXT_isPartOf_uri_ms%3A%2Amuseo%3F1087%5E1
- Dass, A. (20 de noviembre de 2016). *TED – La belleza de la piel humana en todos los colores*. <https://angelicadass.com/es/conferencias/ted-the-beauty-of-human-skin-in-every-color-vancouver-canada/>
- de Mena, L. (Siglo XVIII). *Cuadro de castas* [Pintura]. Madrid: Museo de América.
- Dicochea, C. (2012). *de Santanico Pandemonium y el Vaquero, la Vampira del Rio y la Pirateria* [Pintura].

- <https://www.artsy.net/artwork/claudio-dicochea-de-santnico-pandemonium-y-el-vaquero-la-vampira-del-rio-y-la-pirateria-of-santnico-pandemonium-and-cowboy-the-river-vampire-and-piracy>
- Dyer, R. (1997). *White*. Routledge.
- Farfán, O. (2012-2013). *Depuración étnica* [Exhibición fotográfica]. <https://oscarfarfan.net/home/ethnic-cleansing>
- Fusco, C. y Gómez P., G. (1992-1994). *The Year of the White Bear and Two Undiscovered Amerindians visit the West* [Performance]. <https://www.cocofusco.com/two-undiscovered-amerindians>
- Glissant, E. (2010). *El discurso antillano* (Trads. A. M. Boadas y A. Hernández). Casa de las Américas. (Trabajo original publicado en 1981).
- Gramsci, A. (2000). *Cuadernos de la cárcel* (1.ª ed.). Universidad Autónoma de Puebla. Ediciones Era.
- Lipschutz, A. (1963). *El problema racial en la conquista de América y el mestizaje*. Editora Austral.
- Mbembe, A. (2016). *La crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Ned Ediciones.
- Meyenberg, E. (2010). *Estudio taxonómico y comparativo entre las castas de la Nueva España y las del México Contemporáneo* [Instalación]. Laboratorio Arte Alameda. <http://erickmeyenberg.com/etude-taxonomique-comparative>
- Miralda, Á. (2018). *No solamente un espectáculo: "Tente en el aire" de Sol Calero*. Rotunda Magazine. <http://www.rotundamagazine.com/not-just-a-spectacle-sol-calero-tente-en-el-aire-at-the-kunsthalle-lissabon/>
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viaje y transculturación*. Fondo de Cultura Económica.
- Rama, Á. (2019). *Transculturación narrativa en América Latina*. Editora Nomada.
- Sierra, S. (2006). *Estudio Económico de la piel de los Caraqueños* [Exhibición fotográfica]. https://www.santiago-sierra.com/index_1024.php



Spivak, G. C. (1988). ¿Puede hablar el subalterno? En C. Nelson y L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of Culture*. University of Illinois Press.

Vargas-Cervantes, S. (2016). Pigmentocracy in Contemporary Art. *Terremoto*. <https://terremoto.mx/revista/pigmentocracy-in-contemporary-art/>

Vogel, P. (2016-2017). *La fascinación del olvido* [Exhibición fotográfica].

Notas

1 https://www.santiago-sierra.com/index_1024.php

