SUSET SÁNCHEZ SÁNCHEZ | Comisaria independiente y crítica de arte
susetsanchez@yahoo.com

Intersecciones entre género y raza en las representaciones del arte contemporáneo dominicano

vol 13 / Dic.2015 15-36 pp Recibido: 28-05-2015 - revisado 18-09-2015 - aceptado: 20-10-2015

Arte y políticas de identidad

© Copyright 2012: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España)
ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (http://revistas.um.es/api): 1989-8452

INTERSECTIONS BETWEEN GENDER AND RACE IN THE REPRESENTATIONS OF THE DOMINICAN CONTEMPORARY ART

ABSTRACT

The strong Catholic tradition, crisis in public education system, the stratification of society, machismo, violence, superstition, poverty, racism and border conflicts with Haiti, migration and diasporic communities in New York and Europe, are factors which in combination have transformed Afrodescendant Women a heroic figure between fragility and resistance in Domincan contemporary society. It is risky to speak of contemporary Dominican art in terms of an Afrodescendant political movement or feminist agency. However, different artists explore aesthetic and social areas focused on the politics of difference in Dominican society today; as well as on the historical definitions of the "Dominican" identity that have placed the Afrodescendant voices and the representations from the African diaspora on a subaltern position. This article examines the enunciation place from different artistic practices that interrogate the Colonial-Modern Gender System as a means of articulating a performativity that questions the essentialism on the identity idea through representations of race, class, gender and sexuality.

Keywords
Afrodescendant, decolonial thinking, African diaspora, race, gender, feminist criticism, contemporary art, Dominican Republic.

RESUMEN

La arraigada tradición católica, el deficitario sistema de educación pública, la estratificación de la sociedad, el machismo, la violencia, la superstición, la pobreza, el racismo y los conflictos fronterizos con Haití, la emigración y las formaciones diaspóricas en Nueva York y Europa, son factores que en su combinación han convertido a la mujer afrodescendiente en una figura heroica que bascula entre la fragilidad y la resistencia dentro de la sociedad actual en la República Dominicana. Resulta arriesgado hablar del arte dominicano contemporáneo en términos de movimiento afrodescendiente o de agencia política afrodescendiente y feminista. No obstante, diferentes poéticas artísticas ahondan en investigaciones estéticas y sociales sobre las políticas de la diferencia en la sociedad dominicana hoy; así como en las construcciones históricas de "lo dominicano" que han situado en una posición subalterna las voces afrodescendientes y las representaciones de la diáspora africana. Se analizarán los lugares de enunciación desde los que determinadas prácticas artísticas interpelan al sistema moderno-colonial de género para articular una performatividad que cuestiona los esencialismos identitarios atravesados por categorías de raza, clase, género y sexualidad.

Palabras Clave
Afrodescendiente, pensamiento decolonial, diáspora africana, raza, género, crítica feminista, arte contemporáneo, República Dominicana.

INTRODUCCIÓN

En el ensayo "Negociando identidades caribeñas", incluido en la edición castellana del libro *Sin garantías*, de Stuart Hall, éste apunta: "La República Dominicana es un lugar donde es posible sentirse más cercano a España y a la tradición española de América Latina que en cualquier otro lugar del Caribe que yo haya visitado" (Hall, 2010, pp. 407-408). Hall se refería con ello al mito de las islas negras que queda desarticulado por la evidencia de los datos demográficos, en los que el mayor porcentaje de la población proviene del asentamiento hispánico y del mestizaje, siendo la población negra menor en número. Por el contrario, es frecuente encontrar en Europa una idea extendida sobre el exotismo de un archipiélago donde florece la negritud, opinión forjada bajo el cliché y el profundo desconocimiento de quienes han sido inoculados con los estereotipos etno-raciales y culturales que vende la publicidad turística sobre el Caribe. Lamentablemente, Hall no se detiene a explicar el caso dominicano; sin embargo, esa inquietante afirmación sobre la hispanidad de la isla apunta al centro del problema que ocupa el presente texto: el racismo heredado del sistema colonial, expresado en la violencia de la esclavitud y en los históricos procesos de blanqueamiento a los que se han visto sometidas las sociedades caribeñas, que persisten en el colonialismo interno y que se tornan una mayor amenaza sobre los cuerpos subalternizados de mujeres afrodescendientes atravesadas por conflictos de clase, género y raza en contextos poscoloniales como República Dominicana.

El propio nombre con que los colonizadores bautizaron la isla, La Española, metaforiza la voluntad de blanqueamiento que se cierne sobre la historia del territorio. Mientras que los episodios de independencia y fundación de la nación han marcado desde el siglo XIX el discurso racista del nacionalismo dominicano, expresado en el pensamiento intelectual y la acción política. Al respecto, la socióloga Ginetta Candelario argumenta:

> Contradictoriamente, la Independencia dominicana ha sido un acontecimiento que ha hecho difícil separar el racismo del antihaitianismo; así, la identidad nacional se define en detrimento y en contra de Haití. Como la nación haitiana está fundamentalmente poblada por negros/as, este ha sido uno de los argumentos que han utilizado los intelectuales racistas para promover un seudo nacionalismo que encubre su antihaitianismo.
>
> Desde el Estado colonial y moderno se han dirigido acciones de blanqueamiento y desafricanización. Una de las más recientes fue el asentamiento de la zona fronteriza del país realizado por el entonces presidente Rafael Leónidas Trujillo, quien pobló la zona de japoneses, españoles, entre otros, para impedir el paso de la población haitiana, que para cualquier dominicano es sinónimo de negro. La matanza de haitianos/as del año 1937 es una triste evidencia de las acciones racistas del Estado dominicano representado en ese momento por el dictador (…) Trujillo. (Candelario, 2005, p. 237)

Posiblemente, los episodios más cruentos de limpieza étnica en República Dominicana tuvieron lugar bajo el régimen dictatorial de Rafael Leónidas Trujillo, quien fue un entusiasta admirador del nazismo y el fascismo. Pero desde el período colonial, la disputa territorial de la Isla ha enfrentado a dominicanos y haitianos, deviniendo estos últimos la encarnación del mal, el otro salvaje y bárbaro en los discursos sobre la identidad nacional dominicana. La Revolución Haitiana, la ocupación haitiana en la primera mitad del siglo XIX, las leyes a favor de la emigración blanca y en detrimento de la contratación de fuerza de trabajo haitiana a principios del siglo XX, la masacre de 15.000 haitianos y haitianas de todas las edades en 1937, los irresolubles conflictos

fronterizos y la controvertida crisis jurídica por la reciente ilegalización de los residentes de origen haitiano que socava los más elementales derechos de ciudadanía, son algunos de los acontecimientos que determinan en la actualidad el debate sobre la construcción etno-racial del discurso de la nación en República Dominicana.

De ahí que en este trabajo interese cómo el concepto moderno de nación es interpelado desde los márgenes bajo perspectivas étnicas, lo cual supone la revisión de los criterios de ciudadanía y la agencia de comunidades locales. En ese sentido, se asume aquí el concepto de nación en tanto construcción discursiva ideológicamente compleja como representación cultural de la modernidad, en el sentido suscrito por Homi Bhabha en *Narrando la nación* (1990):

> Lo marginal o la "minoría" no es un espacio de automarginación celebratoria o utópica. Es una intervención (…) en aquellas justificaciones de la modernidad -progreso, homogeneidad, organicismo cultural, la nación profunda, el largo pasado- que racionalizan las tendencias autoritarias, "normalizadoras" dentro de las culturas en el nombre del interés nacional o de prerrogativas étnicas. (pp. 3-4)

Resulta factible comprender las imágenes que se analizarán a continuación, como deconstrucción de los relatos históricos de la nación y la externalización de discursos decoloniales en los que emergen las voces de los y las afrodescendientes en tanto sujetos activos que negocian su agencia en el trazado de la cartografía política, social y cultural de la isla. Cuando se habla de la agencia histórica de una consciencia afrodescendiente, se hace referencia a la capacidad de constitución y devenir de la acción de sujetos políticos que analizan las marcas de su subalternización en los relatos históricos de la nación como resultado del colonialismo interno y la colonialidad del poder que dimana de los sujetos blancos y criollos de las clases hegemónicas –el patriciado y la sacarocracia o aristocracia azucarera- que preconizaron los procesos de independencia nacional; así como al posicionamiento crítico, la denuncia y la movilización en busca de un cambio frente a la prolongación del estigma social y el estereotipo de la mirada sobre el cuerpo negro. Se alude además a las formas de exteriorización y producción simbólica que dan voz a esa agencia en el desmontaje de las articulaciones del racismo[1] y a la vindicación de una herencia que se conecta con la diáspora africana para recuperar la memoria traumática de la trata esclavista como origen de una re-territorialización de prácticas culturales donde el componente étnico es fundamental como testimonio del continuo ejercicio de sometimiento del cuerpo racializado negro; pero también de la creciente voluntad emancipatoria que devino la otra cara de la colonización en plurales espacios de resistencia organizada.

La persistencia de una memoria colonial cuyo rasgo definitorio se sedimentó en el espacio esclavista de la plantación, estableciendo la posición subalterna de negros y negras, estigmatizados social y culturalmente y violentados en sus propios cuerpos a través del dominio físico y simbólico del blanco, es objeto de representación por parte de diferentes artistas. Las obras de estos creadores abarcan un amplio registro discursivo que revisa desde posiciones críticas la historia nacional y la historia intelectual, para encontrar en esos acervos la huella de un racismo cuyas marcas configuran el horizonte de estereotipos y marginalización cultural sobre los y las afrodescendientes en la actualidad, así como su desplazamiento hacia zonas de subalternidad en las narrativas sobre la nación desde el siglo XIX, donde determinadas tendencias modernas en el pensamiento político y social identificaron la idea de cultura y nación bajo una interpretación étnica que privilegiaba el origen blanco e hispano de lo dominicano o mostraban un esfuerzo de blanqueamiento tras los conceptos de mestizaje.

El pensamiento intelectual de Pedro Henríquez Ureña es tal vez uno de los más fervientes exponentes de esa búsqueda ontológica de lo hispano como base de la identidad americana en perjuicio de la africanidad caribeña. En el ensayo *La utopía de América* (Henríquez, 1978), la apología que el autor realiza de los aportes de España al continente americano, omite por completo el sangriento régimen en el que estuvo sustentada la dominación cultural de la empresa colonial. La idea de una esencia cultural afianzada en el denominador continental de la lengua española como fuente de la unidad hispanoamericana y la representación de esa fraternidad a través de la literatura, margina claramente la riqueza de un imaginario popular sedimentado en la oralidad y en prácticas cuyos lenguajes y textualidad se apartan del canon occidental de la escritura normativa en tanto signo de autoridad. Son esas otras formas de producción y circulación del saber, quizás, las que permiten una aproximación más cercana al significado social de algunas imágenes originadas en la colonialidad del saber.

> La superioridad atribuida al conocimiento europeo en muchas esferas de la vida era un aspecto importante de la colonialidad del poder en el sistema-mundo-moderno-colonial. Los conocimientos subalternos se excluían, omitían, silenciaban o ignoraban. (…) El punto aquí es poner la diferencia colonial (Mignolo, 2000) en el centro de un proceso de producción de conocimiento. Los conocimientos subalternos son aquellos que se encuentran en la intersección de lo tradicional y lo moderno. Son formas de conocimiento híbridas, transculturales, no simplemente en el sentido del sincretismo tradicional o «mestizaje», sino en el que les da Aimé Césaire de «armas milagrosas» o lo que he llamado «complicidad subversiva» (Grosfoguel, 1996) contra el sistema. Son modalidades de resistencia que resignifican y transforman las formas de conocimiento dominantes desde el punto de vista de la racionalidad no eurocéntrica de subjetividades subalternas que piensan desde epistemologías fronterizas. (Grosfoguel, 2006, p. 37)

Desde esa posición otra es que se sugiere en el presente análisis un acercamiento a las imágenes que se revisarán a continuación. Un enfoque en el que coinciden muchas de estas propuestas artísticas es en la visibilización del cuerpo negro como sujeto subalterno racializado en el sistema-mundo-moderno-colonial, o en lo que la teórica y activista feminista de origen dominicano -radicada en Colombia- Ochy Curiel, coincidiendo con la filósofa María Lugones, denomina sistema moderno-colonial de género (Lugones, 2008). La representación del cuerpo negro en la historia del arte dominicano, ante la que reaccionan estos artistas, es el resultado de procesos históricos y de tecnologías políticas y sociales de degradación y dominación. Performatividad social, definición de belleza, sexualidad, construcción racial y de género, son elementos imprescindibles en la comprensión del modo en que se ha conformado un imaginario sobre el cuerpo negro atado a esquemas de colonialidad y relaciones de poder. Cuerpo sucesivamente disciplinado por medio de la violencia y la marginación, producido y transformado por múltiples políticas raciales. Cuerpo de mujer sometido a controles físicos y biológicos, utilizado como materia de reproducción en el sistema económico colonial, donde su fin último recaía en proveer y aumentar la fuerza de trabajo para la explotación. De ahí que el cuerpo negro se convierta en estas obras en territorio de análisis crítico y que una de las aristas más interesantes que desarrollan dichas propuestas plantee también las intersecciones discursivas entre género, raza y sexualidad; sin duda, una de las zonas de reflexión más delicadas del pensamiento poscolonial y cuyas representaciones devienen formas poliédricas de aproximación a las políticas de la diferencia.

> Spivak subraya la necesidad de insistir en las diferencias culturalmente específicas por encima y en contra de los esfuerzos teóricos y políticos que las borran o las subordinan. Pero esto no es una cuestión de ofrecer una representación adecuada en el lenguaje de un grupo preconstituido; en un sentido, es la invocación performativa de una identidad para propósitos de resistencia política a la amenaza hegemónica de borrado o marginalización. (Butler, 1992, pp. 108-109)

De ahí que la afrodescendencia no se pretende rescatar en estas representaciones desde la terquedad de un esencialismo identitario que se enclaustre en la memorialización y lamento del pasado, sino a partir de las posibilidades de acción y de agencia de un "esencialismo estratégico" que, como bien apostilla Judith Butler, opera en clave performativa como gesto contrahegemónico para reivindicar los derechos ciudadanos de las minorías étnicas en un contexto espacio-tiempo inmediato. Se trata aquí, entonces, de descifrar la potencia subversiva de estas imágenes frente a la autoridad de los relatos de la nación y sus construcciones ideales del sujeto dominicano; de comprender el escenario de posibilidades de enunciación donde estas iconografías devienen operaciones de reinscripción del cuerpo afrodescendiente. Pareciera que la simple evidencia de los cruces e intersecciones epistemológicas que están en juego detrás de estas imágenes, a saber, raza, clase, género y sexualidad, abren una zona de interpelación política que perturba profundamente las narraciones históricas sobre la "dominicanidad" y sus imaginarios colectivos.

1 INTERPELACIONES AL SISTEMA MODERNO-COLONIAL DE GÉNERO

Los inicios del siglo XX llevaron a la historia del arte dominicano la secuela académica y la interpretación modernista de una fisonomía mestiza. Exiliado durante la Guerra Civil española, el catalán radicado en Santo Domingo Josep Gausachs legó incontables cuadros de mujeres mulatas y negras. Sin embargo, sus retratos y desnudos estilizados, armónicos, apacibles, rara vez representan el drama del racismo en plena "Era de Trujillo", ni la situación social de esas mujeres que servían de modelos a sus obras. Algo similar ocurre con el trabajo escultórico del también catalán Antonio Prats-Ventós, cuya fascinación por el cuerpo afrodescendiente no trasciende la experimentación formalista de los modernismos europeos, limitándose a una representación estetizada y descontextualizada de la figura humana.

Hacia la década de los cincuenta, la obra de Jaime Colson, que algunos críticos han considerado un "poscubismo negro en el Caribe" (Jarne, 2008, p. 95) o "neo-cubismo caribeño" (Tolentino, 2008, p. 121), propicia una mirada central del cuerpo negro; mientras que su *Serie Haitiana* (1957-1958) aparece como una de las primeras representaciones en las que el tratamiento de la figura afrodescendiente se aparta de las convenciones idealizadas que describían una belleza voluptuosa y exótica. Por el contrario, las pinturas y dibujos de esta serie llegan a mostrar cabezas cercenadas, anatomías raquíticas y poses atormentadas, que posiblemente revelan el trauma histórico y el conflicto social de la negritud haitiana en el discurso político y el pensamiento de la modernidad dominicana. Por otra parte, resulta imposible soslayar la sugerente ambigüedad sexual de algunos de sus personajes, cuya desnudez erotizada y cómplice se aparta de la norma hetero y falocrática (Fig. 1). No es de extrañar, como explican los investigadores Ricardo Ramón Jarne (2008, pp. 15-109) y Marianne de Tolentino (2008, pp. 112-139), que esa fase creativa del artista fuese ignorada por la crítica de la época, teniendo en cuenta el omnipresente sentimiento antihaitiano que ha modulado el discurso nacionalista dominicano.

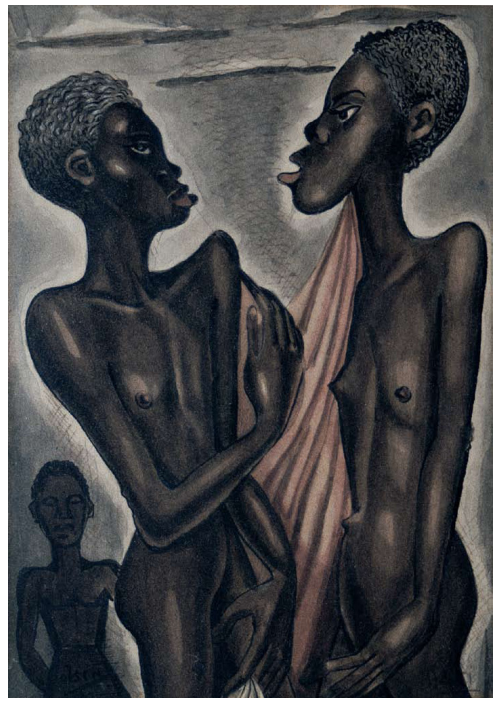

Figura 1. Jaime Colson, *Sin título*, 1958. Acuarela y tinta sobre papel, 33 x 25,5 cm.
(Fuente: Catálogo Colson errante. Santo Domingo: Museo Bellapart, 2008, p.119.
http://www.museobellapart.com/pdf/catalogo_colson_errante_internet.pdf)

Se podrían repasar las imágenes de creadores como Celeste Woss y Gil, Darío Suro o Gilberto Hernández Ortega, entre otros, que persisten en las visiones idílicas de un cuerpo objetualizado y erotizado de la mujer afrodescendiente en medio de las transiciones entre los lenguajes académicos y de vanguardia a mediados de la pasada centuria. Pero mejor avanzar hasta finales del siglo XX y lo que va del XXI para orientar la mirada hacia aquellas representaciones que reivindican una construcción política de la agencia afrodescendiente en las artes visuales dominicanas del presente.

Son esos cuerpos subalternizados y racializados, que antes se mencionaban, sobre los que se han definido los destinos de la nación. Cuerpos objetos de deseo, instrumentalizados por la lógica colonial en el sistema de trabajo esclavo. Cuerpos omitidos en las representaciones de una conciencia moderna que prescribió desde finales del siglo XIX los relatos nacionales con el lenguaje blanco de la hispanidad y la utopía de la "Ciudad letrada" habitada por varones blancos de clase alta. Son esos cuerpos los que saca del olvido y de las zonas de invisibilidad el artista uruguayo -radicado desde 1975 en Santo Domingo- Fernado Varela, en la serie *Isla a isla* (2003-2005) (Fig. 2). En su vuelta a una cartografía de las islas del Caribe, de la unión de los cuerpos de los hombres y las mujeres negras nace el territorio. De la forma de una matriz que también pudiera similar una embarcación, surgen las islas, el espacio simbólico y físico de la diáspora africana. Dentro de la matriz se gesta la africanía de República Dominicana y Haití, del mismo cuerpo de una mujer-madre-tierra-esclavizada, más allá de cualquier épica de la nación. Las siluetas de los mapas políticos, arbitrarias fronteras dibujadas por el poder, conviven como gemelas dentro de un único útero.

Matriz-barco, matriz-yola[2], emigración con cuerpo de mujer, emigración racializada que pone en tensión género y clase. El nexo trasnacional de la diáspora africana se afirma, como advierte Paul Gilroy, desde el mismo barco negrero durante el tráfico de esclavos en el sistema de comercio triangular o tricontinental (Gilroy, 1993). Édouard Glissant también otorga al barco negrero un estatuto de origen, reconociendo en el viaje trasatlántico y en el éxodo de los africanos desde Gorea, la génesis, una matriz cuasi ontológica de una diáspora que define lo que denomina –como sinónimo de creolización o hibridación- culturas compuestas en el Caribe (Glissant, 2010).

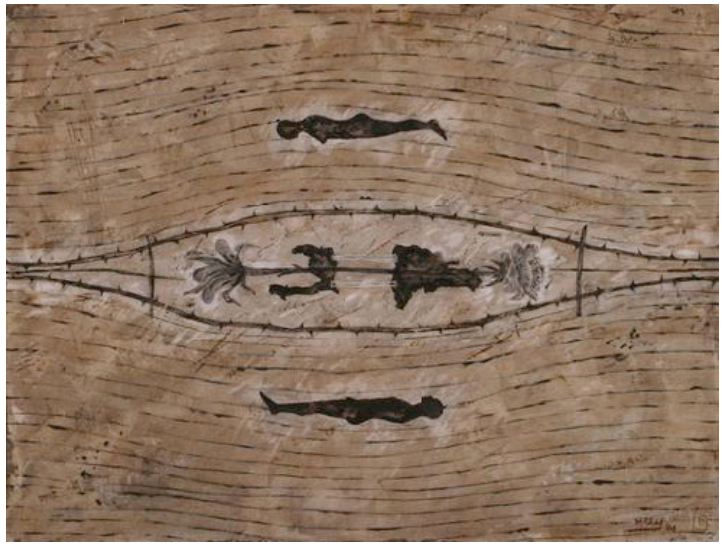

Figura 2. Fernando Varela, Serie *Isla a isla*, 2003-2005.

Llegados a este momento que se adentra en los repertorios del arte contemporáneo, es menester hacer una acotación, ya que este texto no se ceñirá al estudio de aquellas propuestas realizadas por artistas femeninas, puesto que un cambio interesante respecto a las representaciones de la mujer afrodescendiente en el arte dominicano actual, en comparación con las obras de principios y mediados del siglo XX, es que el discurso de género excede las marcas biográficas y/o biológicas de sus productoras y productores. Esto permite la relectura de obras que abordan imaginarios decoloniales desde un relato expandido en el que la semiótica racial es complejizada por el signo mujer, en tanto este atraviesa transversamente categorías de raza, clase, género y sexualidad.

Podría pensarse desde esta perspectiva una obra paradigmática de Marcos Lora Read como *Cinco carrozas para la Historia* (1991) (Fig. 3), que a través de la búsqueda de archivo rescataba del olvido los nombres de miles de hombres y mujeres desplazados forzosamente desde África a través de la violencia de la trata esclavista, hacinados en barcos que triangularon el Atlántico para configurar los territorios coloniales en los mapas del sistema moderno-colonial de género.[3] Resulta sintomático de ese sistema de género colonial que se ejerció con mayor brutalidad sobre el cuerpo femenino, que mientras se estaba librando la gran revolución antiesclavista de la era moderna en Haití y se reconfiguraba el mapa político de La Española en sus dos "opuestos" (Dominicana-Haití, hispanidad-africanía, blanco-negro), o que mientras crecía el movimiento abolicionista en las metrópolis europeas y se vetaba la trata de esclavos; a contracorriente, en diferentes puntos del Caribe, se proclamaban leyes que regulaban el tráfico de esclavas mujeres

con la extensión de la trata durante una década y la exención del pago de derechos e impuestos correspondientes por la entrada de éstas a las islas. Todo ello con el objetivo de ampliar en un tercio las dotaciones de esclavos y asegurar la reproducción natural de la fuerza de trabajo.

La lectura consecutiva y abrumadora de cada uno de esos miles de nombres sobre las tablas añejas de las embarcaciones -cayucos o canoas-, superpuestos los nombres de los esclavos africanos sobre los de los aborígenes taínos -mayoritariamente exterminados- y de los colonizadores españoles, se traduce en un palimpsesto que describe las sucesivas relaciones de hegemonía y subalternidad en el sistema moderno-colonial de género. Al mismo tiempo, la castellanización de los nombres de los esclavos de procedencia africana, junto a la denominación de sus respectivos grupos étnicos transformados en apellidos -según extrajo la información el artista del Archivo General de Indias de Sevilla-, insiste en la violencia operada sobre esos cuerpos y subjetividades cuyas identidades son solapadas en el acto nominal que les define en términos de la pragmática capitalista como seres inferiores, bárbaros, diferentes, salvajes, con el pretexto de justificar la desmesura y brutalidad de la trata esclavista, esto es, la base estructural del sistema colonial racista. Es en la intersección de construcciones y categorías de la lógica moderna-colonial donde la biopolítica, como forma de control de los cuerpos, explica el genocidio de la esclavitud: el sometimiento absoluto del cuerpo y la apropiación del objeto resultante del trabajo de esos cuerpos y de sus producciones biológicas. Lora Read rescata del olvido la memoria de esos nombres y subjetividades que fueron desplazados y borrados desde el mismo instante en que sus cuerpos fueron amontonados en los barcos.

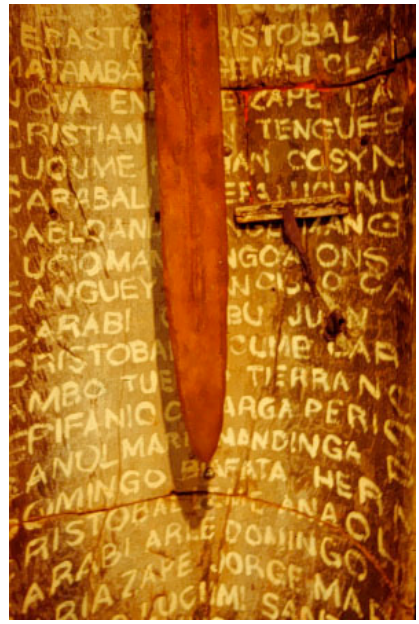

Figura 3. Marcos Lora Read, *Cinco carrozas para la Historia*, 1991. Instalación, dimensiones variables. Detalle.

Lejos de construir un monumento que oficializaba el pasado justo cuando se debatía el significado de las celebraciones en el Estado español por el V Centenario del Descubrimiento de América –ya se ha denunciado recurrentemente lo inapropiado del término “descubrimiento” y la ideología neocolonial e institucionalización de la conmemoración-, el artista parece hilvanar

un discurso diacrónico sobre la persistencia de las relaciones de subordinación y esclavitud sobre los y las afrodescendientes en el espacio Caribe. Para ello basta pensar en las formas coloniales de explotación y movilidad de los cuerpos que persisten en las formas contemporáneas de trabajo y emigración desde los países del sur al norte. Algo que en República Dominicana es una realidad cotidiana que golpea con mayor fuerza a las minorías étnicas y a las mujeres.

Continuando con las representaciones de la ecuación trabajo-emigración-género, Jorge Pineda se apropia de la obra anónima de pintores populares en una instalación que reproduce las típicas escenas de trabajo de mujeres afrodescendientes (Fig. 4). Para enfatizar la explotación del cuerpo femenino subalterno en un régimen de trabajo sexualizado, el artista interviene las telas originales subrayando el secuestro de la voz de los personajes que pululan en la composición. Donde debían aparecer los cuadros de diálogo, un globo negro silencia cualquier posibilidad de enunciación y discurso. Por si fuera poco, con las telas cosidas el artista arma un gran collage que sirve de cubierta a una enorme cama en la que simbólicamente podría descansar el peso de la herencia y la memoria de la esclavitud en las sociedades poscoloniales. ¿O acaso esa cama metaforiza la violencia sobre el cuerpo femenino tanto en la distribución del trabajo en el sistema moderno-colonial de género como en la explotación sexual de la mujer esclava africana y afrodescendiente en un régimen occidental, patriarcal, blanco, burgués y heterosexual que se prolonga dolorosamente hasta nuestros días?

Figura 4. Jorge Pineda, *El Paisaje*, 2007. Instalación: pinturas de paisajes realizados por pintores populares de la llamada "pintura haitiana" y "framboyanes dominicanos", 300 x 300 cm. Detalle.

La inscripción decolonial de esta representación que elabora Jorge Pineda del paisaje dominico-haitiano, podría perfectamente trazarse desde diferentes perspectivas a través de las cuales el territorio nacional es descrito como una zona de operaciones de subordinación y resistencia frente a la colonialidad del poder, del saber y del ser en los términos desarrollados por Aníbal Quijano (Quijano, 2000). No es casual que precisamente los motivos de los que se apropia el artista pertenezcan a la tradición popular de la pintura *naif*, ocupada en el reflejo de la vida

cotidiana en Haití, al margen del repertorio aurático de la historia del arte. Es esta expresión artística que circula a pie de calle, de corte costumbrista y sin pretensiones trascendentales, la que recoge la existencia del pueblo, las escenas de la gente privada de su voz. Se trata de una escritura otra, de frontera, ocupada de los relatos marginales, de las comunidades despreciadas en el retrato colectivo de la nación. La obra propone un paisaje con signo en clave de género: la estructura del mercado, de la casa o de la agricultura se asienta sobre la fisonomía femenina de las "mujeres de color" (Lugones, 2008). Son ellas el tejido que sustenta el orden de explotación racial y generizado en el capitalismo global.

La historiadora dominicana Celsa Albert Batista acuñó el concepto de "cimarronaje doméstico" para definir aquellas prácticas de resistencia llevadas a cabo por las mujeres esclavas, de forma expedita o a través de distintos subterfugios, con el objetivo de socavar el poder del amo blanco tanto en el entorno doméstico y urbano como en la plantación. Sin embargo, resulta difícil trazar una genealogía de esas representaciones de resistencia subjetivadas en instancias mítico-históricas, en un "sujeto heroico" cimarrón o cimarrona, no necesariamente incorporado de manera orgánica a los imaginarios de un ser nacional en los territorios del Caribe. Las mujeres afrodescendientes en República Dominicana, especialmente las mujeres dominico-haitianas, deben enfrentarse diariamente a un modelo ideal que excluye o manipula sus plurales construcciones identitarias. Se hace referencia a una formulación cerrada de la identidad dominicana lastrada por la visión de un colonialismo interno que ha definido el lugar marginal o exótico desde el cual han sido planteadas las representaciones cimarronas.

A esa misma violencia se refiere Teresa Díaz Nerio en *Homenaje a Sara Baartman* (*performance*, 2008) (Fig. 5). La artista se enfundó en un traje negro acolchado -a manera de segunda piel, para simular la anatomía exuberante y la esteatopigia de la mítica Venus Hotentote-, mientras se exhibía con solemne estatismo ante el público de la galería. Sospechosamente, la gestualidad y la conducta de los espectadores, escrutando con la mirada el cuerpo "exótico" de la mujer, trazaba un viaje temporal a través del que se verificaba la repetición de las mismas posturas racistas de la eugenesia que en el siglo XIX convirtió a Saartjie Baartmann en objeto de estudio científico, o en fuente de entretenimiento y morbo para el público de los espectáculos circenses que alimentaban el imaginario colonial de la época.

Género, sexo y raza han sido elementos centrales en la organización colonial de la modernidad eurocéntrica. La interpretación de la diferencia dentro de parámetros biológicos y su artificial equiparación a un sistema de desarrollo y evolución, situó interesadamente en un orden jerárquico cultural al hombre blanco europeo cristiano como justificación del colonialismo y de una violencia histórica, sin precedentes, ejercida sobre los otros construidos y ficcionalizados. La ciencia y el conocimiento, la racionalidad moderna, tendrían que encargarse de establecer un relato plausible del antropocentrismo europeo con el fin de narrar la legitimidad del genocidio sobre los cuerpos y las subjetividades de los otros colonizados. Las estrategias de convertir al otro en un ser inferior, por medio de su sometimiento a través del trabajo esclavo, de su clasificación como salvaje o animal, o de la ridiculización y estigmatización de sus características fenotípicas y saberes bajo criterios racistas, se convirtieron en prácticas fundamentales de propaganda de la colonialidad, herramientas que alimentaban el imaginario otrizado sobre los territorios y los sujetos coloniales. La antropología, la biología y la medicina fueron disciplinas determinantes en la producción del sujeto colonial y en su pretendida "deshumanización" al reconocerles como bestias a domesticar.

Al respecto, resulta interesante que la performance/happening de Díaz Nerio disponga su semántica a partir de la presencia simbólica de la colonialidad en la interpretación del signo cuerpo-negro-mujer. El desplazamiento de la atención de la propia anatomía de la artista hacia la mirada y los gestos del público, en el mismo París donde hasta la década de los noventa del siglo XX se exhibieron con impudicia y absoluta falta de sensibilidad los restos de Saartjie Baartmann en el Museo del Hombre, denuncia enfáticamente los regímenes de visibilidad y las políticas de la diferencia que han sustentado el sistema moderno-colonial de género. La visión blanca y masculina, el soporte institucional de una ideología racista y patriarcal, edificó con los museos y archivos modernos, o con disciplinas como la Historia del Arte, los contenedores de la colonialidad del saber y los espacios de propaganda de una taxonomía eurocéntrica en defensa de la hegemonía cultural occidental.

Figura 5. Teresa Díaz Nerio, *Homenaje a Sarah Baartmann*, 2008. Performance, Galería Nelson-Freeman, París. Fotografía: Kleinefenn.
(Fuente: https://teresadiaznerio.files.wordpress.com/2010/05/nels_teresamariadiaznerio_043.jpg)

2 PERFORMATIVIDADES EN LA INSTERSECCIÓN RAZA, GÉNERO, SEXUALIDAD

Otro de los campos más extendidos dentro de las propuestas estéticas que articulan una voz afrodescendiente, alude a los procesos de mestizaje como una relación de alteridad pareada en la que sujeto blanco y objeto de deseo negro dibujan los conceptos raciales en el territorio colonial; algo que se hereda durante los sucesivos períodos de la historia dominicana como criterio de blanqueamiento de la nación y para tratar de minimizar en la composición demográfica la mácula de la esclavitud en un intento maquillado de modernidad.

Elia Alba, artista de origen dominicano nacida en New York, aborda los conflictos etno-raciales y de género de las subjetividades emplazadas en la diáspora. En la serie *Doll Heads* (2001) (Fig. 6), diferentes fotografías y vídeos muestran una multitud de cabezas que asoman sus rostros en una superficie acuosa. La creadora parece querer ubicar en ese mar Caribe de lágrimas formado por el llanto de la diáspora africana, o en el líquido amniótico de un vientre transcultural, el

retrato colectivo de identidades en perpetua recodificación. No es casual que en la confusión de caras, sean las de las y los afrodescendientes las que más dificultades parecen tener para "salir a flote" y respirar en la superficie antes de volver a ser ocultadas por una epidermis blanca. En otras ocasiones, en un juego especular donde se activan articulaciones de raza y género, la artista se autorretrata, intercambiando máscaras fabricadas con los rostros recortados de fotografías de otras personas.

Elia Alba trabaja con la memoria interracial familiar a partir de la colaboración de sus seres más allegados en las producciones fotográficas que desarrolla. Apropiándose de la herencia materna y del conocimiento de su progenitora en la industria textil, la artista recorta, cose, hace nuevos montajes de rostros y cuerpos para alterar la composición de su propia historia de vida, escindida en el tránsito entre islas y continentes. A través de esas manipulaciones del material fotográfico revisa su propia biografía o los relatos nacionales donde el mestizaje se articula a través de políticas de invisibilización y blanqueamiento que se ejercen de manera especialmente perversa y punitiva sobre el cuerpo femenino, estigmatizado y presionado a través del imaginario popular con expresiones racistas. En los fragmentos fotográficos que recompone Elia Alba, los cuerpos coexisten en su interracialidad, en equilibrio o tensión, al margen de cualquier descripción de un contexto específico o cargado de prejuicios raciales y patriarcales, tal como se ha descrito el arquetipo de la familia tradicional dominicana en la literatura de la diáspora producida por la generación intelectual a la que pertenece la creadora.

Figura 6. Elia Alba, *Doll Heads (Multiplicities)*, 2001. Fotografía a color montada sobre sintra, 101 x 101 cm.

La artista reflexiona sobre su condición de mujer mulata en una isla plagada de construcciones identitarias en tensión, algo que se metaforiza en el cuerpo mestizo y las familias interraciales. Su obra posee un marcado carácter autobiográfico, pero lo introspectivo en su poética aflora dentro de la reverberación de relaciones y normas racializadas que emanan del entorno

social donde se desenvuelve su propia vida, dentro de República Dominicana o descendiente de inmigrantes en las calles de Nueva York. Es el espacio familiar, aquel donde la diferencia quizás alcanza sus mayores grados de violencia epistémica, descarnada y desnuda; o donde, por el contrario, se neutraliza en la absoluta convivencia de los cuerpos social e históricamente definidos como alteridades. Es allí donde las prácticas simbólicas y materiales, cotidianas y domésticas, sobre los cuerpos, sustantivan el lugar de lo público y lo político como reflejo en la definición de lo privado y lo íntimo. Es ahí donde la memoria familiar y su inscripción en esos relatos en tanto artista, mujer, mulata, afrodescendiente, le permite, tal vez, adquirir consciencia corpo-política y negociar la posibilidad de hablar desde un lugar único en el que género y raza pautan el discurso.

Esta creadora subraya recurrentemente la precariedad de los conceptos de raza y género como indicadores identitarios y marcas sobre el cuerpo. Señala el carácter performativo de las identidades y los límites difusos de las mismas a través de sus juegos de enmascaramiento, como ocurre en el vídeo y las esculturas de *If I Were a…* (2003), donde repitiendo el collage con fotografías de diferentes mujeres, la artista se fabrica un traje que deviene en una amalgama de cuerpos, para aludir al fenómeno del mestizaje como un discurso central en los procesos de blanqueamiento. Mientras tanto, un performer masculino vestido con esos trajes de cuerpos de mujeres y una máscara con el propio rostro de la artista, interpreta un rol donde se deconstruyen los binarismos en tanto estructuras opuestas que codifican las nociones de género, sexualidad o raza.

Ya sea traduciendo la memoria de la diáspora dominicana o desvelando los imaginarios y el legado cultural y político de las comunidades latinas y afroamericanas en Nueva York en proyectos como *Harlem Postcard* (fotografía, 2012) o *The Supper Club* (fotografía y *happening*, 2012-2013), Elia Alba construye un retrato visual situado, híbrido y transcultural, en medio de los forcejeos identitarios que ha atravesado la diáspora africana desde el colonialismo como momento histórico hasta el presente global. Al respecto, es interesante la morfología con la cual lo femenino y la masculinidad, así como las ficciones raciales, son articuladas en la obra de esta artista, donde el "melting pot" se convierte en un pretexto para revisar los mitos de la cultura popular y las derivas de las imágenes y las figuras icónicas de la agencia afrodescendiente. En ese proceso, se pone en cuestión la instrumentalización y rentabilización de determinados arquetipos de raza y género por parte de la industria de la cultura, con la consiguiente invisibilización de conflictos económicos, sociales y políticos que subyacen en el campo de batalla que constituye la urbe cosmopolita, un territorio administrado bajo la lógica de políticas multiculturales ajenas a las necesidades reales de los cuerpos y subjetividades en pugna.

En una conferencia que dictó durante su más reciente exposición en Nueva York (Pineda, 2012), el artista Jorge Pineda revelaba cómo su primer acercamiento al arte devino un acto de transgresión en el ambiente familiar, asociado a una ruptura de los arquetipos de género, cuando como parte de sus pasatiempos infantiles realizó lo que podría considerarse su primera escultura, una muñeca para su hermana. Sin embargo, su padre no valoró el acto creativo en ese gesto, sino que simplemente vio un "juguete para niñas" en las manos del varón. Desde esa prístina percepción sobre la infracción que supuso el juego de roles masculino-femenino por parte del artista, quizás Pineda asistió a una revelación del paradójico estatuto del género, predispuesto a la mirada ajena y a un régimen heterosexual donde el valor se negocia a partir de construcciones en las que la subjetividad adquiere consciencia de su extrema fragilidad y del lugar espurio que ocupa en esa estructura de poderes.

La performatividad del género deviene en la obra de Jorge Pineda una preocupación constante por la representación del cuerpo femenino y de la conflictividad social que el mismo genera cuando es atravesado por categorías etno-raciales y de clase. La continua denuncia de la situación social, económica y política en la República Dominicana de estos días, le ha llevado a centrar parte de su trabajo en la vulnerabilidad y el riesgo permanente de la mujer dominicana desde su misma infancia. A partir de ahí, se suceden en sus propuestas las imágenes de niñas que se esconden, que ocultan sus rostros o que yacen inertes bajo tierra, o lapidadas tras los muros de los museos, en alusión a la radical violencia física y psicológica a la que se encuentra sometida la mujer en una sociedad profundamente machista y sexista. Una de sus últimas piezas (Fig. 7), incluida en la exposición retrospectiva del artista en el Museo de Arte Moderno (MAM) de Santo Domingo en el año 2014, aborda directamente la crisis del sistema de educación pública en el país, así como las consecuencias de los inexistentes programas de educación sexual que repercuten directamente en la alta tasa de embarazos de niñas y adolescentes; así como en la pasividad familiar y social ante los frecuentes casos de abuso sexual y de poder sobre las menores de edad.

En un contexto de creciente discriminación, algo que el artista ya reflejaba en la instalación *La Barbie detrás de la oreja* (2000) –en alusión a un popular refrán dominicano sobre la marcación racial y el racismo: "El negro tras de la oreja"- o en la obra *Colmenares* (2001), donde recopilaba los usos coloquiales de términos empleados peyorativamente en un lenguaje racista que impregna el imaginario colectivo, quizás esas niñas en posición de castigo o penitencia, que hunden sus cabezas en los muros de las salas de exposiciones, tratan de tornarse invisibles, de enmascararse con el blanco de las paredes (Fig. 8). Tal vez quieran refugiarse de esa mirada colonial que transforma sus delicados y púberes cuerpos en objetos de deseo. ¿O acaso quieren escapar, en tanto mujeres afrodescendientes, de los estereotipos raciales que las definen dentro de estrictos marcos de dominación y explotación sexual que salvaguardan la condición patriarcal y heteronormativa de la "familia tradicional dominicana"?.

En estas obras de Jorge Pineda se pone de manifiesto esa necesaria interseccionalidad política teórico-práctica sobre la que María Lugones advierte al poner en diálogo la crítica feminista de las minorías étnicas y de las mujeres indígenas y afrodescendientes de América Latina y Norteamérica con los aportes de Aníbal Quijano a la enunciación de la colonialidad del poder. Cómo participa esta denuncia de la construcción racial y de género en el seno de comunidades eminentemente machistas, en las que las mujeres devienen objeto de múltiples dominaciones, de las que resultan cómplices incluso otros sujetos también víctimas de la violencia colonial. Es aquí donde se hace evidente la multidireccionalidad de las relaciones de poder y la performatividad del género en contextos poscoloniales. Justamente, Lugones intuye la potencia política y emancipatoria de esta intersección en tanto desvela modos de organización social que estructuran los ejes de subordinación y dominación de clase, género y raza en el presente. En la complejidad de esos flujos que quedarían al descubierto, advierte la filósofa y activista una herramienta de pedagogía popular contra una violencia racializada de género que la colonialidad ha tornado sistémica. Un sometimiento que se ejerce cotidianamente en el interior de los hogares de comunidades precarizadas, en la violencia física del hombre sobre la mujer, en la explotación laboral de la mujer de clase alta y media sobre la empleada doméstica; en las dificultades de acceso a la educación, en la alienación del trabajo migrante, en la desarticulación de la familia, en la imposibilidad de conciliación de tiempo laboral y familiar, etc.

Figura 7. Jorge Pineda, *Colección Primavera*, 2014. Instalación: maniquí, uniformes escolares, perchero, dimensiones variables. Detalle.
(Fuente: http://www.laromanabayahibenews.com/wp-content/uploads/2014/04/Museo-de-Arte-Moderno-Inauguraci%C3%B3n-After-all-tomorrow-is-another-day-del-Artista-Jorge-Pineda-En-Exposici%C3%B3n-Hasta-el-3-de-Mayo-Coleccion-Primavera.jpg)

Figura 8. Jorge Pineda, *Afro Fashion*, 2006. Instalación: figura de una adolescente a escala natural tallada en madera de cedro policromada, dibujo de carbón vegetal sobre pared, dimensiones variables.

Es precisamente ese ámbito de explotación normalizada que ha instrumentado la institución del matrimonio como ejercicio de dominación sexual del hombre sobre la mujer y como contrato social que legitima un modelo de familia excluyente y heterosexual, el que denuncia la artista Belkis Ramírez en sus grabados, esculturas e instalaciones. La obra de esta creadora rebosa de una iconografía de la violencia que interpela al espectador cuando recorre los espacios y ambientes penetrables que Ramírez propone en sus instalaciones. *De mar en peor* (2001) (Fig. 9A, B) es un ambicioso montaje donde la artista coloca una masa de cuerpos de mujer, reproducidos sobre planchas xilográficas, expectantes y aterrorizadas ante decenas de anzuelos

que tratan de “pescarlas”. La artista hace referencia en esta obra a las formas de esclavitud contemporáneas que constituye el tráfico de mujeres con fines sexuales, de sur a norte y de zonas subdesarrolladas a países desarrollados. Al mismo tiempo, ella juega con la ambigüedad que comporta el rol de cazador o presa dentro de prácticas de subsistencia habituales en el Caribe, orientadas a satisfacer las demandas del turismo sexual, y que implican transacciones económicas y afectivas de distinta índole en las que el cuerpo de la mujer es cosificado. En Cuba es la jinetera o el jinetero, en República Dominicana, el *sanky*.

En las inquietantes instalaciones de esta artista, habitualmente a escala natural, los cuerpos de mujeres son representados como una acumulación de presencias dolientes. Sirvan de ejemplo piezas como *Fuera de contexto* (2005) o *Amadas* (2006), donde se insiste en denunciar la fórmula del matrimonio como una relación de poder que establece claras marcas de género en las posiciones de hegemonía y subalternidad, especialmente en aquellos contextos geopolíticos anclados a una profunda herencia machista. Estas obras conllevan una persistente acusación sobre las formas de neocolonización (laboral, sexual, afectiva) que sobre el cuerpo femenino establecen las actuales dinámicas migratorias, bajo las cuales muchas mujeres dominicanas viven en condiciones de sobre-explotación, donde la huella etno-racial se convierte en un signo amplificado en el ejercicio de dominación.

En cualquier caso, parece que las condiciones sociales, económicas y políticas de subordinación para la mujer caribeña empobrecida, apenas han variado desde que los cuerpos de miles de mujeres de diferentes etnias fueron hacinados en los barcos de la trata esclavista. Ahora esos cuerpos jóvenes viajan hacia Europa y Norteamérica en aviones, llevando como equipaje el lastre de un mundo poscolonial que perpetúa un orden geopolítico sustentado en el colonialismo interno y en desigualdades de género, clase y raza. La utopía del desplazamiento diaspórico y el deseo de mejoramiento de una existencia precarizada, se formalizan en nuevas experiencias de explotación y privación de los derechos de ciudadanía para la mujer, algo amparado por las regulaciones jurídicas de los países “desarrollados”, donde se mantiene como requisito para la obtención de la nacionalidad de la mujer casada –al menos en el Estado español es así-, la aprobación y firma del marido, incluso cuando se opta a la nueva nacionalidad por supuestos de arraigo distintos del matrimonio.

Figura 9A. Belkis Ramírez, *De mar en peor*, 2001. Instalación: madera, alambre y anzuelos, dimensiones variables.

Figura 9B. Belkis Ramírez, *De mar en peor*, 2001. Instalación: madera, alambre y anzuelos, dimensiones variables. Detalle.

CONCLUSIONES

Tratar con estas imágenes en clave de crítica de la representación establece un lugar de enunciación que reconoce la diferencia colonial como la forma particular en que determinadas subjetividades étnicas y de género experimentan la colonialidad. Los imaginarios racializados que proliferan en la historia del arte occidental son sometidos a una voluntad decolonial que intenta proclamar nuevas epistemologías para la comprensión del objeto de representación en que fue transformado el cuerpo negro. Hoy, uno de los retos de la cultura visual es despojarse del lastre del tratamiento racializado de las imágenes que apelan al discurso etnográfico. El arte contemporáneo dominicano ha iniciado una labor para visibilizar la contribución de los y las afrodescendientes en los relatos de la nación, más allá del cuestionamiento en sí de esta categoría ambivalente de la modernidad; y con el objetivo de reparar la ausencia histórica de esas voces en las narraciones institucionales. La presencia de la agencia afrodescendiente en el circuito del arte contemporáneo, se convierte en un espacio de responsabilidad donde se entrecruzan valores artísticos y culturales, el legado de los movimientos sociales y la historia nacional para poner en escena cuestiones de legitimidad, representatividad, comunidad e identidad.

Es necesario ver de qué modo las marcas del racismo en tanto huella de colonialismo interno adoptan determinadas representaciones, órdenes discursivos y morfologías en la obra de los artistas, definiendo dispositivos visuales que ponen en crisis la colonialidad epistémica que ha sustentado la representación del cuerpo negro en la historia del arte dominicano. Sólo entonces se podrá comprender y poner en precario la dimensión cultural y simbólica, los lenguajes y códigos que representan el cuerpo afrodescendiente y le dan el significado de “cuerpo negro” al anular la complejidad de las subjetividades étnicas, las políticas de género y sexuales que subyacen en la agencia histórica de los y las afrodescendientes.

Pensar en la constitución de la diáspora africana como evidencia transnacional en un espacio como Afro-Latinoamérica (Reid, 2007), fragmentado en sus múltiples locales, puede conducir al encuentro de una “alteridad políticamente enriquecida” (Escobar, 2003, p.51) que debe nombrarse consciencia o subjetividad afrodescendiente, cuyas huellas se pueden seguir en aquellas imágenes racializadas que, pese a su sobre-exposición y circulación global, no han podido doblegar la resistencia de la “subalterna negra” ni cancelar sus autorrepresentaciones, como advierten las obras analizadas. Las representaciones que sitúan a las afrodescendientes en la condición de «hablantes», pueden considerarse agenciamientos micropolíticos que combaten las cicatrices que la administración del biopoder ha infligido sobre sus cuerpos.

Sobre qué estructuras narrativas se construye el discurso de la raza y el cuerpo negro en el arte dominicano contemporáneo en tanto dispositivos metafóricos respecto a la colonialidad del conocimiento. Cómo se articulan dichas enunciaciones en la red de significantes que constituyen la historia de la nación y la historia del arte, así como los enclaves de sentido oposicionales a esos relatos que encarnan mito, rumor, imagen e imaginario popular. Cómo son reparadas las zonas de silencio en la memoria de las subjetividades afrodescendientes obliterada por la negación, el olvido y la ocultación epistémica colonial. Cómo invertir los esquemas de discriminación, estereotipo y violencia que han criminalizado, sexualizado y mitificado el cuerpo negro en tanto objeto de la mirada colonial. Qué potencia política encierran esas imágenes. Esas son apenas algunas de las preguntas que se abren cuando la visión de estas obras irrumpe como un alarido decolonial en nuestras retinas.

Bibliografía

Bhabha, H. (1990). Introduction: Narrating the nation. En H. Bhabha (Ed.), *Nation and Narration* (pp. 1-7). Londres: Routledge.

Butler, J., Aronowitz, S., Laclau, E., Scott, J., Mouffe, Ch., Schirmacher, W., & West, C. (1992). Discussion: The Identity in Question. *October* (61), 108-120.

Candelario, G. (2005). *Miradas desencadenantes: los estudios de género en la República Dominicana*. Santo Domingo: Instituto de Tecnología.

Escobar, A. (2003, enero-diciembre). «Mundos y conocimientos de otro modo». El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano. *Tabula Rasa* (1), 51-86.

Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard Univeristy Press.

Glissant, É. (2010). *El discurso antillano*. La Habana: Casa de las Américas.

Grosfoguel, R. (2006, enero-junio). La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula Rasa* (4), 17-48.

Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envión.

Henríquez, P. (1978). *La utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Jarne, R. (2008). Jaime Colson en el Museo Bellapart. En *Colson errante* (pp. 19-108). Santo Domingo: Museo Bellapart.

Lugones, M. (2008). Colonialidad y Género. *Tabula Rasa* (9), 73-101.

----- (2008a). Colonialidad y Género: hacia un feminismo descolonial. En W. Mignolo (Comp.), *Género y Descolonialidad* (pp. 13-42). Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Pineda, J. (Septiembre, 2012). Another Fairy Tale. En *Jorge Pineda: Shadows and Other Fairy Tales*. Conferencia llevada a cabo en la exposición homónima, The Hunter College East Harlem Art Gallery, Nueva York.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO.

Reid, G. (2007). *Afro-Latinoamérica 1800-2000*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Tolentino, M. (2008). Las pasiones de Colson. En *Colson errante* (pp. 112-138). Santo Domingo: Museo Bellapart.

NOTAS

1. Es importante realizar unas precisiones sobre el uso de los conceptos raza y racismo en este texto. Lo primero que hay que señalar es el alejamiento de cualquier esencialismo en términos biológicos o culturales, si bien es cierto que buena parte de las representaciones críticas que se analizarán se hallan condicionadas por los determinismos de una noción moderna y binaria de raza y racismo como resultado de las categorías y taxonomías coloniales eurocéntricas llamadas a justificar el dominio y la violencia sobre poblaciones no europeas, el abstracto otro, en base a tales supuestos biológicos y/o culturales como signos de inferioridad y salvajismo frente al proyecto civilizatorio blanco, europeo, cristiano, heterosexual y burgués. Al mismo tiempo cuando se manejen aquí términos como "memoria cultural", "identidad étnica" y otro tipo de construcciones similares, se hará referencia a prácticas, costumbres, tradiciones históricamente cambiantes y situadas en un vocabulario geopolítico que afectan a comunidades y subjetividades bajo determinadas relaciones de poder en detrimento de cualquier idea mítica o inamovible de "identidad cultural". El racismo que interesa someter a discusión a través de las imágenes de artistas dominicanos contemporáneos está inscrito en la huella de un "racismo cultural", descrito por Paul Gilroy y Stuart Hall al reconocer la amplificación de formas racializadas del pasado que son reactivadas y transformadas en las dinámicas actuales de producción de la diferencia en la situación multicultural en que se debaten hoy asuntos relativos a la construcción de las indentidades y el sentido de pertenencia a un grupo o comunidad y la distribución actual del trabajo, donde persiste la explotación de múltiples sujetos subalternos.

2. Yola es el nombre coloquial dado a las precarias embarcaciones que utilizan los inmigrantes dominicanos para abandonar el país por vía marítima, tratando de llegar de forma ilegal a Puerto Rico a través de las 60 millas del Canal de la Mona que separa ambos territorios.

3. La filósofa María Lugones introduce el concepto "Sistema moderno-colonial de género" en el análisis de la imprescindible interseccionalidad entre el proyecto Modernidad/ Colonialidad teorizado por Aníbal Quijano en sus formulaciones sobre la "colonialidad del poder" dentro del pensamiento decolonial; y la genealogía crítica de los feminismos no blancos y no occidentales. El objetivo de reforzar una comprensión del modo en que son articuladas la raza y el género en la producción de la subalternidad y la exclusión histórica de las minorías étnicas, apunta por una parte a enfatizar la violencia instrumental de tales categorías en la explotación de las mujeres y hombres indígenas y afrodescendientes en el capitalismo global; pero al mismo tiempo pretende señalar la plural agenda política de las agencias subalternas. Ello denota particularmente la resistencia de las "mujeres de color" (Lugones, 2008, p.75) y su lugar de enunciación en la lucha por sus derechos en el seno de sus propias comunidades y frente al diseño fálico de la discriminación e invisibilización por parte de hombres que también son víctimas de la colonialidad.