

**Feminismo decolonial como factor necesario para la MAPAY:  
Lorena Rodríguez y Rachel Smith como artistas de resistencia**

*Decolonial feminism as a necessary agent for the MAPAY:*

*Lorena Rodríguez and Rachel Smith as resistance artist*

*Olivia Campuzano Cruz*

Universidad Autónoma de Querétaro, México

olivia.campuzanocruz@gmail.com

Original recibido: 23/02/2023

Dictamen enviado: 03/03/2023

Aceptado: 29/03/2023

**Resumen**

En el presente análisis esbozamos una red de conocimientos y consideraciones conceptuales necesarias propuestas por Julia Antivilo Peña (2015), Mónica Eraso Jurado (2015), Francesca Gargallo Celentani (2015), Catalina Ruiz-Navarro (2019), Rosalva Aída Hernández Castillo (2008), Liliana Suárez Návaz (2008), Ochy Curiel Pichardo (2014), Yuderkys Espinosa Miñoso (2016), Karina Ochoa Muñoz y María Teresa Garzón Martínez (2019). En conjunto, que dan cuenta de la tarea del feminismo decolonial en nuestros territorios *abyalayenses*, para con ello realizar un estudio de la vida y obra de Lorena Rodríguez (1976, Argentina) y Rachel Smith (1989, Puerto Rico), dos artistas latinoamericanas que buscan generar diálogos críticos a nivel social en contextos específicos, y así contar con los elementos necesarios para determinar la pertinencia del feminismo decolonial de nuestro sur continental como una base estructural para visibilizar la presencia de mujeres artistas plásticas de la Abya Yala, es decir de la MAPAY.

**Palabras clave:** MAPAY, feminismo decolonial, artistas latinoamericanas, arte de la Abya Yala

**Abstract**

*In this analysis we outline a network of knowledge and necessary conceptual considerations propose by Julia Antivilo Peña (2015), Mónica Eraso Jurado*

(2015), Francesca Gargallo Celentani (2015), Catalina Ruiz-Navarro (2019), Rosalva Aída Hernández Castillo (2008), Liliana Suárez Návaz (2008), Ochy Curiel Pichardo (2014), Yuderkys Espinosa Miñoso (2016), Karina Ochoa Muñoz and María Teresa Garzón Martínez (2019), who prove the task of decolonial feminism in our Abya Yala territories, with this antecedents we advance to the main study of this project: the life and artwork of Lorena Rodríguez (1976, Argentina) and Rachel Smith (1989, Puerto Rico) two Latin American artist who seek to generate critical dialogues at a social level in specific contexts. With all this, we gather the necessary elements to determine the relevance of decolonial feminism on our continental south as a structural base to make visible the presence of women plastic artist of Abya Yala, it means the MAPAY.

**Keywords:** MAPAY, decolonial feminism, Latin American artists, Abya Yala art

### Introducción

La MAPAY (Mujeres Artistas Indígenas de la Abya Yala) es un proceso en tránsito, una búsqueda para tejer un concepto y comprender la obra, existencia y lucha de mujeres artistas plásticas de la Abya Yala, camino que aún no se termina por recorrer y que resulta complejo ante la constante actualización, cambio, movimiento y readaptación social y cultural que vive el mundo y, de manera concreta, los territorios de nuestro continente.

La construcción de este entramado busca proponer un concepto que pueda hacer de los sujetos, espectadores aludidos a los que se les pueda plantear el papel, la lucha y el posicionamiento que las mujeres artistas sostienen con su obra y con su propia existencia, tanto en los escenarios artísticos de nuestro continente como en los espacios sociales comunes y cotidianos que generan cohesión social.

Se propone construir la MAPAY a partir de las siguientes interrogantes: ¿podemos hablar de mujeres artistas o posee mayor pertinencia hablar de sujetos del medio artístico?, ¿es necesario hilvanar una idea de mujeres desde la Abya Yala o es un concepto ya definido?, todo esto lo ha planteado el feminismo decolonial, por tanto, ¿está ya superado? Al respecto, se ofrecen las siguientes réplicas: se reconoce la existencia de procesos identitarios que muestran la necesidad de hablar de sujetos e identidades diversas, sin embargo, este trabajo no se considera pertinente para hablar de diversidades, no posee herramientas teóricas e identitarias para ello y, por el contrario, considera no agotada la discusión sobre las facetas, alcances y propuestas que las mujeres artistas desarrollan en la actualidad. En este mismo sentido enunciaremos cómo se han realizado investigaciones

previas sobre mujeres artistas latinoamericanas, pero no se ha desarrollado un estudio exhaustivo desde la óptica de y para la Abya Yala y de ahí la necesidad de abonar a la discusión.

El presente análisis no pretende agotar la construcción de la MAPAY, sino perfilar al feminismo decolonial como elemento relevante y necesario dentro de su propia construcción. Se propone hablar, configurar y, si es necesario, desmontar ideas de, con y para mujeres. Asimismo, se recorrerá una cronología teórica construida por mujeres de la Abya Yala y se mostrará cómo se ha construido, a la par, un feminismo decolonial útil para la realidad actual.

Inicialmente, se presenta una narrativa de conceptos, ideas y acuñamientos que permiten ubicar al feminismo, las mujeres, las posiciones de América Latina ante su pasado colonial y las posturas decoloniales que se posicionan en la actualidad como réplicas y replanteamientos de diversas identidades en la Abya Yala. Con ello como estructura de fondo y a partir de la búsqueda de mujeres artistas con posicionamientos decoloniales que radiquen o se identifiquen como “latinoamericanas” o procedentes de territorios *abyalayenses*, es que se presenta el análisis de la vida y obra de Lorena Rodríguez (1976, Argentina) y Rachel Smith (1989, Puerto Rico).

Lorena Rodríguez es una artista de periferia en Buenos Aires, continuamente crea y revitaliza proyectos artísticos autogestivos, da cuenta de procesos migratorios que dan forma a sociedades argentinas actuales. Su obra artística reinterpreta y maleabiliza cuerpos femeninos como poderosos, sincronizados, interconectados. Cuenta con una amplia trayectoria simbólica, figurativa y geométrica.

Rachel Smith, con su vida y obra, sostiene una constante denuncia, visibilización y lucha contra procesos colonizadores contemporáneos de Estados Unidos de América sobre Puerto Rico. Constantemente, problematiza lo negro, lo afrodescendiente como factor existente en dinámicas sociales de su país. Su obra transita desde el gran formato narrativo y comunicativo: murales de personajes históricos locales a obra de formato medio a manera de retrato y autorretrato.

Se tomarán conceptos desarrollados en el primer apartado para cruzarlos transversalmente por las propuestas y posicionamientos ideológicos de ambas artistas y se determinará de esta manera si existe pertinencia para considerar al feminismo decolonial como elemento necesario para la categoría de estudio: MAPAY (Mujeres Artistas Plásticas de la Abya Yala).

### **I. Vías de construcción de la MAPAY**

Abya Yala es un concepto interpretado desde una práctica decolonial. Es decir, es el resultado de un ejercicio de introspección donde lo dado: iden-

tividad geográfica, y con ello la asignación catalogada de la tierra donde se vive; se reinterpreta desde un ejercicio que cuestiona desde una postura crítica el nombre de nuestro continente:

Abya Yala es el nombre original del Continente Americano, según el pueblo *Kuna* que habita Panamá y Colombia, literalmente significa “tierra en plena madurez” o “tierra de sangre vital”. El nombre es aceptado hoy por varios grupos indígenas como el nombre oficial del continente ancestral (Ruiz-Navarro, 2019, p. 142).

El concepto se popularizó a partir del impulso realizado por Constantino Lima en procesos políticos en la segunda mitad del siglo XX. Acercándonos a nuestro objeto de estudio, es preciso considerar a Francesca Gargallo quien, en su obra *Feminismos desde el Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América* (2015), sostiene una reiterada premisa en la que afirma que los métodos violentos de conquista colonial implantaron en Latinoamérica un sistema de poder explotador que persiste por una simbiosis alimentaria entre clasismo y racismo.

En este sentido, podemos considerar que nombrar a nuestro continente como Abya Yala, en lugar de América, es un ejercicio que consiste en auto-nombrar la tierra donde estamos, desde construcciones lingüísticas y cosmovisiones propias, y en ello no asumir como un hecho dado e inmutable las asignaciones occidentales que nos acontecen; Catalina Ruiz-Navarro por su parte sostiene: “En Latinoamérica pensamos que hacemos parte de Occidente, aunque en realidad somos países poscoloniales sometidos a la misma mirada orientalista a la que se refiere Edward Said: «Nosotros somos el otro, incluso para nosotros mismos»” (2019, p. 133). El reconocernos ajenos a nosotros mismos fue un mecanismo de amplio impacto en nuestras identidades que permeó y se replicó desde el inicio de los procesos coloniales en nuestro continente hasta nuestros días, y es justo en nuestra contemporaneidad donde se han desarrollado vías de debate, crítica y replanteamiento a esta situación circunstancial, Nelson Maldonado-Torres conceptualiza este proceso como perspectiva descolonial:

Nace cuando el grito de espanto ante el horror de la colonialidad se traduce en una postura crítica ante el mundo de la muerte colonial y en una búsqueda por la afirmación de la vida de aquellos que son más afectados por el mundo. Estamos hablando pues de una transición del horror a lo que se podría llamar, siguiendo la pista de la teórica chicana Chela Sandoval, como amor descolonial (2008, pp. 66-67).

De tal manera que no se nace decolonial, las personas se hacen decoloniales. Podemos proponer entenderlo como un procedimiento personal en el que se adapta a una postura crítica que requiere de un posicionamiento situado, se puede pensar que es una elección existencialista, se decide ser decolonial. Liliana Suárez explica:

La decolonización [como concepto aplicable a la sociedad] implica trabajar en alianzas híbridas, muticlasistas, transnacionales, para potenciar un movimiento feminista transformador que pueda contrarrestar con organización, solidaridad y fortaleza la dramática incidencia del capitalismo neoliberal en la vida de las mujeres del sur. (2008, p. 67)

Podemos entonces entender que ser decolonial es además una labor para hacer comunidad, trabajar en alianzas transversales y horizontales (no jerárquicas) que permitan una comprensión personal, pero también espacios de análisis e introspección, conciencia sobre los contextos y con ello propiciar espacios de reflexión: "La relación entre el hacer, el pensar y el sentir resulta relevante en las múltiples genealogías de los feminismos descoloniales y las luchas de las mujeres indígenas, afro y mestizas racializadas en el Abya Yala" (Ochoa Muñoz y Garzón Martínez, 2019, p. 15), es decir, los posicionamientos decoloniales implican una asociación entre diversos mecanismos de nuestro cuerpo (ver, sentir, escuchar, oír, pensar), así como procesos interpersonales (diálogo, empatía, documentación) en diversos grados de impacto de acuerdo a los intereses concretos. En estas mismas genealogías hemos de considerar las variables al concepto que analizamos, donde hemos de entender lo "poscolonial":

Si el tiempo postcolonial es el tiempo después del colonialismo, y el colonialismo se define en términos de la división entre los que colonizaron y los que fueron colonizados, entonces ¿en qué sentido el tiempo postcolonial es también un tiempo de diferencia?, ¿qué clase de "diferencia" es esta y cuáles son sus implicaciones para las formas de política y para la formación del sujeto en este momento de la modernidad tardía? (Restrepo, Vich y Walsh, 2014, p. 611).

¿Cuál es la diferencia entre descolonial y decolonial?, ¿cuál es la que mejor se aplica para nuestras sujetas de estudio? Rosalva Hernández (2008, pp. 88-89) pone de manifiesto la crítica existente desde Europa al uso del concepto poscolonialismo para explicar los procesos sociales latinoamericanos. Se difiere al manifestar que el concepto nace del imperialismo británico y francés de los siglos XIX y XX, que tiene poca o nula relación con el colonialismo español en Latinoamérica, (pese a que éste se encontraba debidamente instalado del siglo XV al XVII) donde, sostienen estas voces distintas, se pretende usarlos para describir momentos políticos e históricos posteriores cronológicamente a los imperios señalados. La autora manifiesta que no resulta viable usar el término como una propuesta epistemológica de reconstrucción del conocimiento y entendimiento en

posiciones de sujetos sociales –catalogados como “otros”– en sociedades contemporáneas *abyalayenses*.

Mignolo (1998) propone tres respuestas a la crisis de la modernidad europea: 1) la posmodernidad (en territorios europeos y norteamericanos), 2) el poscolonialismo (con variante de la India), 3) el posorientalismo junto con el posoccidentalismo, correspondiente a territorios colonizados por la península Ibérica (son parte de América Latina y el Caribe).

Como respuesta a esta estratificación paternalista de Europa para con sus excolonias, Aida Hernández (2008) asevera que el concepto es poco eficaz y certero, ya que un posoccidentalismo en Latinoamérica se mantiene ajeno a poblaciones originarias que vivieron y sobrevivieron a la colonia. Los posicionamientos de estos tres conceptos colocan el imperialismo y el colonialismo como contenedores simbólicos que se resisten a ser criticados e incluso acuñados por territorios que no se reconocen como “primer mundo”, y construyen variables que designan como pertinentes para ser utilizadas por sus colonias y territorios dominados, pero que en su construcción denotan su origen. Ruymán Rodríguez asevera “Hay tercer mundo en el primer mundo” (2020, p. 287) al referir como existen condiciones de precariedad, discriminación y carencia tercermundista aún en las grandes urbes cosmopolitas que detentan y se denominan como la cúspide de la estratificación clasista y social que sostienen.

Esta postura rechaza la asignación y, por tanto, considera que la deconstrucción, más allá de ser una herramienta metodológica en ámbitos de la investigación desde los márgenes, es al igual que el lenguaje, un arma política fundamental (p. 105). El acotamiento de la palabra “decolonial” es una construcción semántica que implica sentido derridiano al fenómeno poscolonial. La elección del prefijo es determinada por una conciencia situada que escoge lo que mejor define y colabora a las pretensiones. Reconocer la realidad compleja con matices de crudeza es imprescindible para situarnos como un estudio que parte de contextos de subordinación, riesgo y volatilidad, pero también de sublevación, hartazgo y rebeldía. Es decir, entendernos como un intento de borrado y disminución de nuestra humanidad da pauta para develar la mejor manera de definirnos, más allá del hecho colonial, y proponer caminos de tránsito: “Los acercamientos o aproximaciones a nuestra ‘propia historia’ nos exigen re-andar viejos caminos pero con nuevos ojos, donde develamos el carácter enredado/imbricado de lo colonial, racista, clasista, misógino y heteronormativo del *sistema-mundo capitalista moderno colonial* que habitamos” (Ochoa Muñoz y Garzón Martínez, 2019, p. 11). Estos hallazgos no deberían suponernos algo imposible, ya se ha reconocido que se vive en un ambiente patriarcal/capitalista global, el cual se deconstruye. Somos como hormigas que se encuentran y comienzan a trabajar en este proyecto titánico:

Un proyecto feminista artístico descolonial, anti-colonial, antipatriarcal y anti-racista enunciado desde el Sur, requiere de una crítica profunda al modo dominante de la política global y a la colonialidad de los cuerpos racializados. En otras palabras, des-aprender la naturalización del privilegio, edificada en los muros de la universalidad etnocentrista; como la no-renuncia a la búsqueda de las huellas – como lugar de enunciación y lengua propia insurgentes– de intensidad suficiente, para ir al encuentro de las estéticas descoloniales. (Bidaseca, 2018, pp. 179-180)

Por lo anterior y para efectos de este estudio, consideramos que el término decolonial se aplica con mayor pertinencia, respecto de lo descolonial, dada la intencionalidad de reinterpretación que el concepto provee, es decir, la connotación de un ejercicio intencional de no aceptar la primera lectura, sino ahondar en las variantes posibles y en la búsqueda de entendimientos distintos a lo inmediato, además, este concepto permite denotar que el presente estudio es una búsqueda consciente de facetas poco estudiadas, en este caso de las artistas plásticas.

Planteado el enfoque y la pertinencia del concepto, se procede con el análisis de la trayectoria y posicionamiento, tanto plástico como ideológico-conceptual de dos artistas contemporáneas que viven y generan propuestas teóricas-pictóricas desde nuestro continente: Lorena Rodríguez (1976, Argentina) y Rachel Smith (1989, Puerto Rico), refiriendo en las piezas analizadas la datación de cada una para ubicarnos temporalmente, ejercicio que permitirá dilucidar si el entramado que se ha desarrollado en esta primera parte resulta pertinente para realidades que se busca comprender.

## **II. Lorena Rodríguez, retos del arte autogestivo entre mujeres**

Lorena Graciela Rodríguez (1976) radica en la zona conurbada de Buenos Aires en Hudson, Argentina. Se reconoce como una persona de periferia: “lo que más me costó es mi estrato económico, es decir, luchar por acceder a espacios de arte desde nuestras clases sociales bajas” (Rodríguez, 2021). Es madre de dos hijas y representa en su familia a la primera generación que obtiene el grado académico de licenciatura.

En un periodo temprano de su vida, estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Recién concluyó sus estudios en 2020 como Licenciada en Artes Visuales con orientación en Pintura por la Universidad Nacional de las Artes de Argentina. Actualmente se desempeña como profesora de arte. Ávida constructora de espacios autogestivos para mujeres, es una activista solidaria para poblaciones migrantes de reciente

inserción en la sociedad argentina. Se considera artista por convicción: “es más fuerte el deseo que las circunstancias [...] el artista trabaja para los otros y para la mirada del otro, el arte es comunicativo y por tanto colectivo” (Rodríguez, 2021).

Su proceso plástico se sirve usualmente de un modelo o base compositiva que traza sobre MDF, posteriormente aplica capas de pintura sobre ese trazo inicial, ya sea a base de acrílicos u óleos hasta llegar al grado de detalle que pretende, momento en el que considera su obra terminada. En términos conceptuales, ha establecido dos líneas de creación respecto a su obra: un trabajo que indaga en lo primitivo y lo simbólico, que parte de una búsqueda personal y, por otro lado, una línea de análisis y abordaje del cuerpo femenino.

Su búsqueda hacia el cuerpo lo registra como viajes a lo femenino, a lo bello, a la figura humana. A partir de la reflexión del concepto de “mujer rota” de Beauvoir, analiza la discriminación hacia los cuerpos gordos. En esta vía de su trabajo, las mujeres son el eje con representaciones de cuerpos gestantes y femeninos que hablan de lo infinito, de la continuidad y la perpetuación del tiempo, de ciclos menstruales. Al hablar de ello, se refleja a sí misma en el ejercicio vigente de su maternidad.

El concepto “mujeres” se encuentra históricamente vinculado a una opresión que en un momento pareció intrínseca e inseparable (Beauvoir, 2019;<sup>1</sup> Woolf, 2019)<sup>2</sup>, y posteriormente con movimientos vindicatorios que permitieron que las mujeres se consideraran “sujetos” y más importante aún, las mujeres se consideraran a sí mismas como sujetas históricas y sociales (Guardia, 2013). Por esta razón los procesos de reapropiación del cuerpo por parte de las mujeres continúan siendo necesarios. Las artistas, como es el caso de Lorena Rodríguez, generan propuestas a través de la representación corporal como procesos necesarios para la autocomprensión de su cuerpo, y al mismo tiempo ofrece a sus espectadores la posibilidad de encontrarse con su interpretación de la corporalidad femenina desde una sujeta mujer.

No perdemos de vista que la visión que aporta Rodríguez es una visión particular de su vida y su contexto. Interpreta y presenta sujetas femeninas que habitan el sur del continente, lo que usualmente se delimita como mujeres del tercer mundo, concepto que Chandra Talpade Mohanty debate:

[Algunos escritos feministas] colonizan de forma discursiva las heterogeneidades materiales e históricas de las vidas de las mujeres en el Tercer Mundo, y, por tanto, producen/representan un compuesto singular, la “mujer del Tercer Mundo”, una imagen que pare-

<sup>1</sup> Edición actual de su original publicado en 1949.

<sup>2</sup> Edición actual de su original publicado en 1929.

ce construida de manera arbitraria pero que lleva consigo la firma legitimadora del discurso humanista de Occidente (2008, p. 121).



**Imagen 1.** Lorena Rodríguez. *Sueño de luna*, de la serie *Féminas* (2021).

Cortesía de la artista.

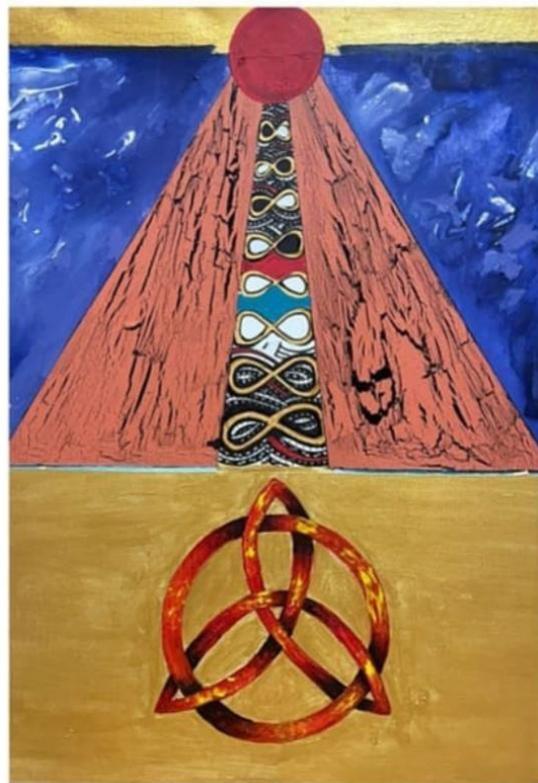
Se puede afirmar entonces, tal como señala Chandra, que la obra de Rodríguez insta a debatir, retar y deslegitimizar la colonización sobre cuerpos femeninos en nuestros territorios. Tal como lo podemos apreciar en su obra *Sueño de luna* (Figura 1) de la serie *Féminas*, en ella se aprecia un cuerpo humano a nivel de trazo, se perfila a una mujer tendida horizontalmente, tal vez sobre el piso, con postura casi fetal, sin cuero cabelludo, su cráneo deja ver trazos de proporción humana, una nariz y ojos se entienden esbozados. El pecho izquierdo parece desafiar a la gravedad y el derecho no parece ser necesario. El vientre cede a la gravedad, se alinea por una línea guía junto el ombligo, la mano izquierda se aferra al muslo inmediato, mientras que el derecho parece ser soporte o acomodo hacia el piso. Sólo los dedos del pie derecho se alcanzan a ver.

Toda esta figura, que da indicios de un cuerpo femenino, contrasta por un grado de bocetaje contra un fondo trabajado que da la idea de un piso duro, pulcro y trazado a milímetro con horizonte dorado, da la impresión de un atardecer anaranjado a ratos. Cuenta con un elemento circular azulado en la parte superior derecha, una luna, que podemos inferir gracias al título de la propia obra.

A nivel compositivo, la figura femenina (aludiendo a esa enunciación, tanto por elementos proveídos por la autora, como por el título y la serie a la que pertenece) representa el centro intencional de la obra, pese a no es-

tar en el centro geométrico de la misma. Esto se considera derivado de la posición privilegiada de proporción y, sobre todo, por la diferencia técnica que se le aplica a la figura contra sus demás elementos. La falta de capas resulta un subrayado directo para la misma. En términos teóricos y al considerar la intencionalidad de la artista, la figura es relegada. En esa intención por dejarla de lado, se vuelve altamente perceptible visualmente, esta obra bien puede decir: en la intencional búsqueda por volver visible a la fémina, se volvió un punto blanco tan estridente que es imposible no verlo.

El uso de este recurso, trazo visible contra capa trabajada, es interesante por varios elementos, principalmente da una clara idea de contraste, enuncia visualmente un descuido hacia el cuerpo contra un empeño a lo accesorio, lo cual alude una crítica o pronunciamiento hacia la posición de la mujer en su círculo social; cuida metódicamente la línea y la proporción para no perder la figura, lo cual se aprecia en el desarrollo de líneas de volumen y en zonas de sombreado que se trabajaron en la entrepierna, cadera, conexión del hombro con el cuello, flexión de brazos y unión de pechos. Esta obra nos habla justamente de un contraste, por el título también puede aludir a un complemento. Puede dar la impresión de elementos complementarios y potencialmente encajables entre la figura humana y la luna.



**Imagen 2.** Lorena Rodríguez. *Luna de sangre* (2021). Cortesía de la artista.

Como mujer, esposa, madre, hija, docente y profesionalista, reconoce que sobre sus hombros recae un gran peso asignado por la sociedad que impone estándares y perfiles multifacéticos y demandantes a las mujeres, lo que amplía su luz respecto a las inquietudes que motivaron el desarrollo de esta serie.

En su búsqueda plástica hacia lo simbólico, su segunda ruta plástica reconoce un camino hacia la abstracción con una inquietud por lo primario y primitivo. Ávida lectora de temáticas centradas en simbología, mitología y religión, disfruta realizar ensamblajes teóricos y objetuales en instalación. Su obra *Luna de sangre* (Figura 2) presenta figuras geométricas acompañadas de contrastes de color. En la parte superior se encuentra un círculo rojo del que se despliega una pirámide, la cual da la impresión de que se abre en su centro transversal y verticalmente con una textura resquebrajada oscura que da la idea de sombras y luces en un tono terroso rojizo, contiene en su centro y a lo largo una serie de ocho símbolos de infinito trazados de manera ascendente y en perspectiva en el centro superior de la pieza, se amolda al espacio disponible y acentúa la idea de profundidad. Su fondo es diverso en varios tonos oscuros, rojizos, azulados y en varias ocasiones, blancos, que podrían dar la impresión de descuidos técnicos.

Con detalles minúsculos que hablan de un uso intencional de simbología, esta pirámide se ubica sobre una base terrosa entre un cielo tempestuoso de varias tonalidades azules, y debajo de ella y en el centro, una triqueta/triquel en tonos rojizos con acentos amarillentos que vuelven todavía más integrada la figura a la pieza en su conjunto, parece flotar en medio de la composición.

En esta pieza se pueden ver similitudes técnicas y compositivas. En la paleta de colores, como en su serie de figura humana, las tonalidades terrosas permanecen ahí, pero el diálogo es distinto. Parece ser un enunciado ampliamente elaborado, una oda y una veneración a la relación de tres, a elementos vinculados por tres: triángulo de tres lados, tres niveles horizontales, triqueta de tres elementos vinculados con una sucesión de infinitos contenidos en la triangulación de toda la composición.

Autoanaliza su trayectoria, reconoce que ha mantenido un vínculo con lo ancestral. Su obra temprana de juventud era una exploración hacia el entendimiento de las religiosidades, la simbología y una crítica al colonialismo: "yo soy resistente a todo, soy rebelde, soy mujer, artista, anticapitalista, decolonial" (Rodríguez, 2021). Lorena reconoce que su origen, como nieta de migrantes afincados en Argentina, de precariedad y bajos recursos, ha implicado complejidad y dificultad en su camino para llegar a ser artista.

Declara sin temor que la preparación profesional en artes se centraliza y ha sido siempre elitista, el costo de los materiales vuelve difícil una preparación adecuada: “me siento siempre entre dos mundos, el cotidiano de mi entorno y el del arte que es elitista y para pocos, me siento en constante tránsito entre dos espacios socioeconómicos [disparos]” (Rodríguez, 2021). De manera concreta, Argentina ha mantenido una política de mirar hacia afuera, en un primer momento hacia Europa y ahora hacia Estados Unidos de América, donde la herencia de comunidades previas a la conquista o el fenómeno de colonización están vaciadas casi por completo. Ante ello, la sociedad argentina está buscando mirar hacia atrás.

La fundación de Argentina como Estado-nación, parte de un genocidio indígena (Roffinelli, 2006; Bartolomé, 2003) validado por el gobierno en turno, donde eliminaron a casi toda la población de pueblos autóctonos e inmediatamente invitaron a migrantes de Europa a poblar la nueva nación, de aquí que surja uno de los grandes problemas de identidad en la población argentina: “no tengo una raíz prehispánica, lo que vuelve más difícil mi proceso de decolonización” (Rodríguez, 2021). Es decir, ocurrió un vaciamiento real de cuerpos portadores de su cultura prehispánica, vaciaron a Argentina de su raíz y ahora se encuentran en el proceso por resignificar desde sus vastos procesos migrantes a sus poblaciones y territorios.

Julia Antivilo instaura en su libro *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista nuestroamericano* (2015) el reconocimiento del cuerpo de las mujeres como cuerpo social desde el contexto latinoamericano y en ello destaca acciones diversas para retar a lugares asignados a la mujer por órdenes patriarcales: maternidad, clase, raza, etnia, violencia, frontera, placer y menstruación. Encontramos su análisis en concordancia con la premisa principal de Cynthia Pech, quien sustenta que “el arte feminista es un arte rebelde que surge de propuestas no tradicionales del arte, sino de situaciones reales de la vida cotidiana de las mujeres” (2017, p. 367). Las acciones de las artistas, de acuerdo a la autora, se encuentran amparadas en el principio feminista de hacer de lo privado algo público, lo que permanece vigente en nuestros días.

En este orden de ideas, Karina Bidaseca (2018) y Eraso (2015) evidencian que, al encasillarnos como tercer mundo, se impone una relación de dominio fuertemente establecida en la educación, razón por la que las autoras construyen propuestas que permiten desarrollar conocimientos desde el entendimiento; no en plano de superioridad o inferioridad, sino de diferencia. Aquí se propone debatir desde una postura feminista abierta y mutable: “Solo desde la conciencia de un proceso sistemático y estructural de colonización podemos pensar los feminismos latinoamericanos”

(Ruiz-Navarro, 2019, p. 137), considerando en ello que para Rodríguez, el arraigo hacia su territorio se encuentra en transición, ya que como población argentina, tratan de superar este hecho genocida, así como el continuo proceso migratorio del país a raíz de movimientos globales de desplazamiento forzado.

Lorena Rodríguez asevera: “tengo un contexto personal que se diluye en lo social” (2021), refiriéndose a su trabajo en zonas de emprendimiento solidario, colabora activamente con fundaciones sin fines de lucro, siempre en constante comunicación con artistas emergentes, colabora en comedores comunitarios y busca dar acceso al arte a niños de escasos recursos, busca trabajar en comunidad. Es docente en cooperativas sociales, proyectos culturales autogestivos sin líderes absolutos, donde todos colaboran para mantener el proyecto en funcionamiento. La artista afirma: “Ser autogestiva tiene que ver con la forma en que veo la vida, es mi convicción, mi forma de trabajar porque es inclusivo” (2021), de tal manera que la entiende como su manera de trabajar y el método para lograr la materialización de sus proyectos.

### **III. Rachel Smith Sepúlveda, resistencia y arte caribeño**

Rachel Smith Sepúlveda (1989) es originaria de Ponce, Puerto Rico, donde vive y se desenvuelve profesionalmente. Desde pequeña tuvo una clara inclinación por las artes. Como parte de una familia de bajos recursos, encuentra en el arte una estrategia de exploración, escape y fuga de la realidad, obtiene sus primeras becas para estudiar arte a una edad temprana. Reconoce en su historia familiar y social diversidades intrínsecas, su padre proviene de Jamaica, su madre de Puerto Rico: “me siento negra, me siento como un pavo real, considero necesario entender nuestros orígenes” (Smith Sepúlveda, 2021). Es decir, con esta afirmación la artista refleja un posicionamiento de reconstrucción de las identidades negras más allá de los procesos racistas y de discriminación que historicamente se asignaron a las poblaciones no blancas.

Rachel da cuenta constantemente de cómo las poblaciones afrodescendientes afincadas en Latinoamérica –resultado de los procesos esclavistas que acompañaron la colonización del continente– han debido afrontar constantemente escenarios complejos de despojo absoluto, desarraigo, explotación, readaptación geográfica y supervivencia. Por ello su remembranza, visibilización y reconocimiento como sujetos propios, hermanos y latinoamericanos –en este caso concreto–, resulta imperativo para colaborar con el posicionamiento de este segmento identitario como propio de los espacios que habitan, como individuos integrados, colaborativos y esenciales de las sociedades contemporáneas de pequeña, mediana y gran escala.

Su principal motivación para ser artista es la capacidad de expresión sin voz aparente, lo entiende como una manera silenciosa, pero potente, una herramienta, un recurso emocional. Cursó estudios en Delineación Arquitectónica en el recinto de la Universidad de Puerto Rico en Ponce, los cuales le permitieron desarrollar una vasta comprensión en arquitectura, lo que a la postre resulta funcional por su preferencia artística a obras de gran formato tipo mural en espacios públicos. Actualmente busca realizar intervenciones en espacio público en despojo o desuso principalmente.

Ha migrado de la Isla de Puerto Rico a diversas ubicaciones en nueve ocasiones por las complejas situaciones económicas que se suscitan en su territorio, pero afirma que siempre retorna a su país. En sus experiencias migrantes se ha enfrentado al racismo, la explotación laboral y diversas situaciones de precariedad: pese a ello, su trabajo de gran formato se puede apreciar en Buenos Aires (Argentina), Bogotá (Colombia), Santiago (Chile) y Bangkok (Tailandia). Es fundadora del movimiento *Artistas pa'l Sur* (2020), un colectivo de artistas muralistas que buscan revitalizar zonas no turísticas para sus pobladores a través del arte. Actualmente, trabaja en tiempo parcial como educadora de arte en comunidades marginadas, enfoca una tendencia hacia la arteterapia.

Esta amplia trayectoria y constantes viajes han desarrollado un intercambio ideológico con numerosos países y culturas del continente. Asevera cómo ha presenciado de primera mano los grandes problemas de desigualdad social que acontecen en el mismo. Su trayectoria artística se desarrolla principalmente en el muralismo, cuenta con una trayectoria de 15 años. A lo largo del camino ha construido una compleja red de colaboradores con los que comparte ideología y posicionamientos similares.

Su trabajo aborda como tema principal el desplazamiento forzado y la desculturización que ocurre en su entorno nacional, producto del colonialismo salvaje. Asevera: “esto es una defensa en contra del desmantelamiento de nuestra identidad, y porque somos una cultura fuerte no nos van a poder borrar” (Smith Sepúlveda, 2020), en ello realiza una profunda y prolongada exploración sobre mecanismos que refuerzan la desigualdad social para encontrar maneras de educar y comunicar sus propuestas hacia la población de Puerto Rico.

Este país se define en términos geográficos y políticos, como una Isla del Caribe y al mismo tiempo, como territorio no incorporado a Estados Unidos de América. La relación que ha establecido con éste en 1898, se adhirió a EUA: El Tratado de París de 1898, legaliza la posesión de Puerto Rico por Estados Unidos, dando inicio a un sistema que, a través de diferentes modalidades, ha impedido a la isla su participación y presencia

con igualdad de derechos en el contexto político-nacional y en el espacio jurídico internacional (Rodríguez Gelfenstein, 2004, p. 209).

Para Rachel Smith, la sociedad puertorriqueña es resultado de un fenómeno genocida donde poblaciones indígenas taínas fueron masacradas y el proceso fue legitimado desde una ideología europea desde el primer momento de colonización, después de 300 años de colonia española, la emancipación dura poco tiempo y la llegada de Norteamérica insta a que la población indígena se concentre en la zona montañosa, donde se mantienen apartados para sobrevivir. La artista asevera: “somos una mujer maltratada y EUA es nuestro abusador” (2021), sostiene que esta tutoría se debe a múltiples factores, desde la posición geográfica de la isla al localizarse en el centro del Caribe, su ubicación como lugar estratégico en periodos bélicos y una fuente de soldados en caso de necesidad. En este orden de ideas, Catalina Ruiz-Navarro (2019) periodista, activista feminista y escritora colombiana, ayuda a situarnos en contexto concreto:

**No podemos entender la realidad de las mujeres en América Latina y el Caribe sin hablar del saqueo y colonización de América, la esclavitud ha sido fundamental para la historia del capitalismo y esta se repite cíclicamente cada que ocurre una gran crisis económica que amenaza su perpetuación (p. 134).**

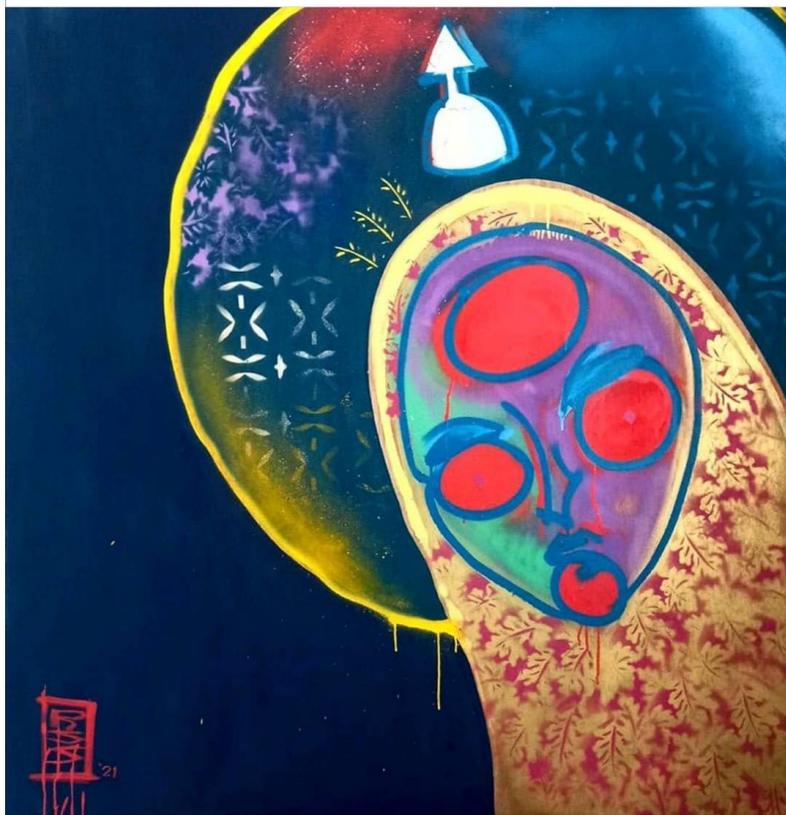
La conciencia de los efectos que la imposición colonial tuvo y tiene sobre los cuerpos, territorios, vidas de las mujeres y los pueblos indígenas en los sures globales y continentales es el gran primer paso para entender las implicaciones y los alcances de los procesos coloniales donde a estas poblaciones se les anuló la posibilidad de reconocimiento como pueblos con capacidad de autodeterminación o de constituirse en sujetos con derechos plenos, por su condición de animalidad, de no humanidad plena impuesta por el colonizador y ratificada con sangre por el orden colonial (Ochoa Muñoz y Garzón Martínez, 2019, p. 6). Ochy Curiel Pichardo por su parte propone comprender el feminismo descolonizado como “procesos de independencia de pueblos y territorios que habían sido sometidos a la dominación colonial en lo político, económico, social y cultural” (2014, p. 326). Estas autoras aluden a la independencia, autodeterminación como pueblos/nacionalidades y reconocimiento de ciudadanía en términos de igualdad de derechos y obligaciones frente a toda persona del mundo, como principales esferas vetadas para poblaciones subyugadas, donde se permeó la idea y el trato de sujetos disminuidos, incapaces y no aptos, un proceso de disminución social que generó repercusiones a nivel personal

y psicológico, un proceso que durante periodos coloniales de los siglos XV al XIX, fueron llevados a sus más lejanos límites. Pero no obstante, como bien señalan las autoras, no desapareció *ipso facto*. En nuestros días presenciemos sus efectos vigentes en las sociedades latinoamericanas. Aunado a que aún vivimos procesos coloniales puntuales:

Las poblaciones amerindias y de origen africano, que fueron sometidas a la esclavitud, conquistadas o colonizadas a partir de 1492 se les asignó un estatus de nohumano y con ello quedaron destinadas a la noexistencia: la anulación de las condiciones necesarias para la reproducción material, espiritual y simbólica de su vida, limitados a procesos de supervivencia únicamente. (Ochoa Muñoz y Garzón Martínez, 2019, p. 6)

Llevando este contexto a Puerto Rico, resulta plausible considerar a esta Isla como un país colonizado políticamente, pero en vías de descolonización. Este proceso con múltiples ramificaciones se encuentra permeado por numerosos elementos: en primer lugar, efectos sociales y socioeconómicos del Huracán María de 2017; posteriormente, constantes terremotos, maremotos; y recientemente, la pandemia COVID-19, en ella la deficiente atención y gestión que se brindó. Estas continuas emergencias han generado un proceso migratorio exacerbado de puertorriqueños hacia EUA (Espinosa, 2019), donde en palabras de Smith se convierten en mano de obra barata y son víctimas de constante discriminación y segmentación poblacional.

La artista enuncia enfáticamente: “Los puertorriqueños somos esclavos, ciudadanos de segunda clase para EUA, vivimos una incesante corrupción local, nacional y de tutoría por parte de Estados Unidos, somos insolventes a nivel internacional” (2021). Claramente, se observan los efectos de un colonialismo que se aferra a su población subyugada, donde los canales de acceso a una vida digna son controlados y se liberan a cuentagotas, generan presión específica, y por lo tanto instan a las poblaciones a la toma de decisiones deliberadas institucionalmente que perpetúan circunstancias de precariedad laboral y social.



**Imagen 3.** Rachel Smith Sepúlveda. *Finito* (2021). Cortesía de la artista.

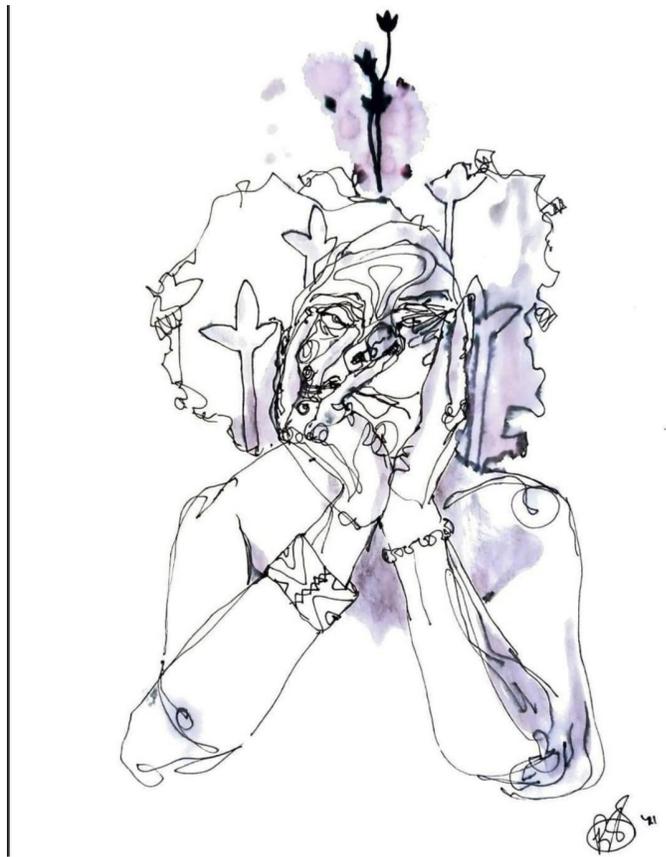
Rachel sostiene: “han tratado de blanquear nuestra historia, sin embargo, reconocemos que poseemos tres raíces principales: la aborígen, africana y española” (2021). De esta afirmación podemos inferir que la artista mantiene una posición de resistencia, de reconocimiento del valor identitario del puertorriqueño: “estamos plantando semillas de cambio, no vamos a parar hasta que se consiga, quiero que nuestro arte sea grande, es necesario que sea efectivo para que se aprecie nuestro valor y calidad cultural, el valor de nuestra cultura puertorriqueña” (2021). Ser consciente y ver de esta manera el mundo, genera en Rachel un constante estado de rabia y coraje: “el sistema de educación busca instruirnos en la ignorancia, es necesario a través del arte, incomodar, generar discusión, no caer en generalización, nos encontramos ante un proceso sistemático de invisibilización de la mujer poderosa” (2021).

A la luz de estos posicionamientos se comprende mejor la obra de la artista en *Finito* (2021, Figura 3), la cual contiene una serie de elementos a analizar. De manera general, se aprecia una figura humanoide, una mu-

jer presumiblemente (por el mentón y los labios estilizados) que mira al espectador de manera retadora, desafiante y sin tapujos. Sus ojos rojos hacen juego con el detalle circular en el mentón y un aparente tercer ojo en su frente; hacen un juego de cuatro puntos cardinales y llamativos.

Esta humanoide se atavía de un manto que cubre completamente su cuerpo y el posible cabello que pudiese poseer, este manto tiene un intrincado detalle a manera de tapiz *art Nouveau*, brillante dorado sobre rojo tinto que extremadamente hacen un coordinado con la pigmentación morada del rostro. A esta mujer la rodea una aureola (de un amarillo intenso) que a su vez contiene numerosos elementos simbólicos.

Sobre su rostro se ubica una figura suspendida de medio círculo y una fecha: "el sombrero del poder" indica la autora. ésta es una composición de mujer poderosa, idea que se refuerza con la mirada directa y juzgadora que emite. Asimismo, otros detalles simbólicos y tonalidades azules, rojizas y moradas integran el círculo amarillo, todo esto sobre un fondo azul oscuro intenso. La obra deja claro desde un primer momento que la protagonista es la sujeta y su mirada; lo demás, elementos compositivos que refuerzan la idea en sí. Parece un posicionamiento de poder femenino, un diálogo retador entre la protagonista y su espectador, al que reta, incomoda y cuestiona.



**Imagen 4.** Rachel Smith Sepúlveda. *Autorretrato 2* (2021). Cortesía de la artista.

Esta obra, de formato mediano, deja ver el dominio a nivel graffiti de la artista (algo complejo a nivel técnico) y cómo hace uso intencional de la propia naturaleza del elemento al dejar correr en algunas áreas, la pintura; volatiliza el color y genera capas superpuestas para lograr texturas complejas. Ofrece contraste compositivo interesante con *Autorretrato 2* (Figura 4), se sirve de tinta china y vino sobre papel. Rachel delinea literalmente, un reflejo de sí misma en un momento concreto, no de sí *per se*, sino de un momento y sentimiento específico, clara búsqueda por la línea sobre el color, un primer contraste con *Finito*. Se ve el nivel de compromiso de la artista para generar un juego compositivo que no deje duda de que efectivamente es ella, pero también, es más, es ella en comunión con un sentimiento concreto, puede ser fastidio, desesperanza, tedio, cansancio, pero que, pese a ello, no deja de mirar hacia el frente y hace conexión visual con el espectador.

Se observa un cuerpo femenino, su cuerpo, y una gran cantidad de líneas que confluyen hacia su rostro, el cual parece casi sobrepasado por las mismas líneas, pero no del todo, en realidad las líneas muestran cómo sus manos hacen ejercicio de consuelo ante el sentimiento que la abrumba y cómo diversos procesos mentales ocurren en su mente, por ello las líneas en forma de T que se encierran a sí mismas tres veces en su frente. Sus manos están implicadas de importancia, portan diseños intrincados, tal vez tatuajes de henna –considerando la relación que la artista mantiene con esta disciplina–. La presencia de brazaletes y pulseras en sus brazos son símbolos de la importancia que éstos poseen para con su persona.

La composición la coloca de frente, con hombros rectos. Su cabello deja ver las ideas que producen en su mente, un nacimiento de imágenes, de ramitas que están en crecimiento. En la parte superior, sobre su frente, una idea ha florecido del momento, la cual posee compositivamente, relevancia considerable por saturarse en negro absoluto y con sombreado que la dota de valor simbólico; nos dice que no se niega a lidiar con emociones conflictivas, oscuras o frustrantes, las procesa y obtiene de ellas aprendizajes, aquí bien puede decir: el resultado hace que valga la pena el proceso. La obra presenta áreas de sombreados intencionales, aplicados con vino sobre una parte de su brazo izquierdo. Su pecho y la proporción de su cabello complementan y dan una idea de volumen elemental que colabora con la estética de la pieza en general.

Al analizar ambas piezas, es importante hacer notar el uso de dos firmas. En *Finito*, la autora inscribe una firma lineal, compacta y legible a manera de monograma de sus iniciales RSS, colocadas verticalmente en una composición limpia y casi de símbolo. En contraparte con *Autorretrato 2*, donde asienta una firma mucho más fluida, grácil, en la que, si bien se alcanzan a encontrar la R y algunos signos de S, se construye como un

proceso lineal involucrado con el estilo de la pieza: unilineal. Las firmas siguen la idea y estilo de las obras. Resulta interesante el uso de ambas: está asociado a una posición multifacética de su personalidad o bien, ha establecido un estilo de firma para la creación tipo mural y otra para su producción en formato mediano y de caballete.

Resulta significativo analizar la importancia que le da a la frente en ambas piezas, coloca un elemento colorido, de grandes proporciones en ella o remarca con una serie de trazos que le dotan de valor compositivo. Se encuentra una alegoría al pensamiento, el interés que la artista reconoce para procesos de razonamiento y análisis.

En su papel como productora de contenido artístico y cultural, aborda de frente la supremacía europea: “es imperativo afrontar al privilegio blanco, necesitamos descolonizar la mentalidad blanca, la opresión ha evolucionado con la humanidad, se disfraza, pero sigue viva y latente” (2021). Estos posicionamientos que la colocan como figura de resistencia en su contexto, implican un proceso de desgaste, se reconoce a sí misma en momentos de victoria, pero también de dificultad y de constantes retos: “la vida es una cosa llena de obscuridad, nos atacan continuamente, por todos lados, la mujer es el sustrato base de toda la opresión, somos constantemente invisibilizadas, como Isabel la Negra” (2021). Es decir, es plenamente consciente de su posición de resistencia y, en ese sentido, retoma figuras femeninas históricas que sirvan de referentes para ella, busca visibilizar la vida de personajes como Isabel la Negra.

Actualmente desarrolla, a la par de su producción artística e intervenciones en espacio público, el proyecto *Smith Curates*, compañía que organiza y genera eventos artísticos de amplio espectro en su ciudad natal, evidencia la creatividad y cultura local en el plano nacional e internacional, ya que desde su punto de vista, toda la precariedad que se vive en su contexto nacional es una clara estrategia de saqueo, y se presiona al talento nacional a salir del país y convertirse en activos de EUA, tanto en planos artísticos como de talentos científicos y técnicos: “nos están saqueando el talento cultural, nos estamos quedando como un desierto” (2021), exclama llena de frustración, se reconoce en un rol de batalla y defensa.

Finalmente, la artista sostiene su trabajo principal es construir cada día un “escudo cultural en contra del desplazamiento, enfrentando el descolonialismo y los fines imperialistas de sus actuales colonizadores” (2021). de tal manera, señala que la lucha social contemporánea y específica de la población puertorriqueña se coloca frente al desplazamiento –forzado e instado– y el colonialismo occidental y norteamericano.

#### IV. Pertinencia del feminismo decolonial como ingrediente de la MAPAY

La MAPAY es un proceso en construcción, no está definido del todo, se encuentra en bocetaje. El presente estudio es un proceso que sufraga el análisis de la pertinencia de factores conceptuales que colaboren en su solidificación y encuentra en los posicionamientos de ambas artistas, importantes y recurrentes factores para diagnosticar esta construcción conceptual.

En este sentido, Liliana Suárez refuerza la idea y afirma: “La decolonización del feminismo exige, no sólo atender a los procesos de alienación cultural de los países y los sujetos poscoloniales, sino sobre todo desenmascarar la alienación del complejo de superioridad occidental como dependiente de subyugación del otro” (2008, pp. 62-63). Asumir una postura de feminismo decolonial no implica desapegarse y rechazar todo concepto proveniente de otras variables, sería un absurdo ante la enunciada necesidad de trazar puentes y la determinada lucha doble o multiplicada de nuestra condición. Considerar determinaciones desde otras realidades ayuda a crear un efecto reflejo al cavilar cómo nos vemos las mujeres reales, no las ficciones creadas, y más que sólo como somos, lo que pensamos, lo que dialogamos, lo que creamos y en lo que creemos.

Si se buscan estas mujeres “ideales”, creadas desde el imaginario masculino, no se encontrarán, son una ficción aspiracionista que genera metas inalcanzables, otra trampa del patriarcado. En tal caso, al buscarnos a nosotras en las otras encontramos propuestas con la de la feminista postcolonialista, Chandra Tapalde Mohanty quien en su propia exploración se encontró con lo que también es una ficción masculina:

Mujeres exotizadas con sus senos desnudos, dispuestas en telones naturales de fondo, pobreza y VIH/Sida. Nativismo salvaje y esencialismo se (con)funden en una trama en la que África, América Latina, Oriente, Indonesia... son re-presentadas y atrapadas en la “colonialidad del género” ante el ojo pornográfico –occidental y rapiñador– que decodifica el ars erótico (Bidaseca, 2018, p. 168).

Es necesario señalar que Lorena Rodríguez y Rachel Smith se identifican plenamente como mujeres, se reconocen a sí mismas como tal. Lo vuelven evidente en los postulados y líneas de producción que su obra genera, como se aprecia en la serie *Féminas* de Rodríguez y con las figuras femeninas que trabaja Smith; más allá de cuerpos femeninos, se observan reflejos de su propia vivencia como mujeres.

Se reconocen como mujeres, pero esto no quiere decir que se sienten conformes con los espacios, medidas y posiciones que la sociedad provee para las mujeres. Ambas, como sujetas de resistencia, denuncian posiciones, multitareas, sobrecarga de trabajo, estigmas, clichés, lo reducido de los modelos y lo poco originales que son estos papeles, denuncian la

violencia, la vulnerabilidad y el peligro que ser mujer representa en sus contextos, en sus sociedades y en la humanidad en general; ahondan en sus posicionamientos ideológicos.

Ambas relatan y definen problemas a los que se han enfrentado reiteradamente por 1) su condición de mujeres, 2) por la estratificación de clases al interior de las sociedades en las que se viven: escasos recursos, precariedad, periferia, estigmatización, discriminación; todos estos problemas del tercer mundo, como señala Chandra Mohanty (2008).

Tal como las artistas lo reconocen, limitarlo a un problema de tercer mundo es reducirlo y simplificarlo, es algo más, son problemas que devienen del colonialismo, del sometimiento, de las migraciones forzadas, de los éxodos, de los constantes genocidios, del capitalismo; problemas complejos sin soluciones inmediatas. Pese a ello, ambas artistas señalan como réplica estas circunstancias 1) la resistencia, como vía de trabajo y planteamiento de soluciones (al desmontar las ideologías dadas, pensamientos prefabricados e impuestos); 2) proponen actuar, crear y replantearse su vida desde lo decolonial, y específicamente desde un feminismo decolonial (Ochoa Muñoz y Garzón Martínez, 2019; Espinosa Miñoso, 2016), lo que les permite apreciar sus problemas concretos desde la crudeza de los mismos pero también desde múltiples ventanas de oportunidad: el cooperativismo, la autogestión, el acompañamiento y la gestión comunitaria.

Ambas son artistas por convicción, no les fue fácil, ni dado, ni oportuno serlo; por el contrario, se reconocen a sí mismas como artistas, como creadoras a base de un largo y prolongado esfuerzo, a una trayectoria de largo trabajo y determinación. Las vías de acceso a una educación profesional en artes representaron un reto, producto igualmente de sistemas sociales que vuelven difícil el acceso a programas educativos en humanidades para poblaciones de bajos recursos, y que impactadas e influenciadas por ello, en sus trayectorias generan propuestas plásticas a la par de muchas otras facetas de su vida, donde primordialmente son autoras de su trayectoria y de toda la gestión cultural, social e institucional que eso implica. A la fecha, ambas artistas han sido reconocidas en los ámbitos locales en los que se desempeñan, pero no se tiene registro de estudios académicos publicados de su vida y obra.

Con base en lo analizado y desarrollado previamente, podemos aseverar que Lorena Rodríguez es una artista decolonial por convicción, por introspección y por autoanálisis. Es una sujeta social por lucha, rebelde de su generación, mujer, madre, resultado de procesos de migración, solidaria, autogestiva. Se reconoce en el otro precario porque reconoce su vulnerabilidad como ser humano, no pierde de vista lo volátil de la vida tampoco.

Por otro lado, podemos afirmar que Rachel Smith Sepúlveda es una artista afrodescendiente, orgullosa de su legado migrante, valiente, consciente de grandes problemas de su contexto, de lo oprimido, asume la bandera decolonial como proceso interiorizado necesario en medio de un territorio colonizado incesantemente. Ferviente aliada del poder de la organización colectiva, se sirve del poder de la línea y el arte para mantener viva en su comunidad, la identidad boricua.

A nivel plástico, es interesante encontrar similitudes visuales, colocar juntas las piezas de *Autorretrato 2* de Rachel Smith y *Sueño de Luna* de Lorena Rodríguez. Se aprecia cómo ambas figuras humanas se presentan con trazos elementales, compositivos y estructurales que dejan ver el proceso artístico de diseño para proporción y figura humana. Debido a que no se trabajó el color o el pigmento de manera intencional, resulta relevante cómo con este mensaje de menos es más, representan figuras femeninas.

Se reconocen caminos plásticos diversos a nivel técnico: por un lado, Smith prefiere el gran formato y el uso de aerosoles; Rodríguez, por su parte, prefiere formatos para caballete y el uso de técnicas como el óleo y el acrílico. Sin embargo, como puntos de conexión ambas proponen la relación con sus espectadores, los consideran actores en el intercambio de ideas, esperan de ellos reacción, réplica, respuesta, efecto; y de ser posible, un diálogo, propuesta que encuentra puntos de contacto con Elena Oliveras (2008) y el trazo del nuevo espectador activo en las artes y en espacios museísticos.

Finalmente, la posición ideológica y creativa de las artistas es resultado de procesos individuales y concretos que las llevan a ser quienes son, viajes introspectivos que les dan identidad por sí mismas, un proceso necesario en términos feministas; sus roles en sociedad y la toma de conciencia de grandes problemáticas que acontecen en sus contextos, lo que las construye en posturas decoloniales *abyalayenses*.

### Conclusiones

Considerando la construcción conceptual que se desarrolló en el presente estudio, el cual parte de entramados conceptuales proveídos por Catalina Ruiz-Navarro (2019) y Francesca Gargallo (2015), autoras que desarrollan una narrativa y una reflexión situada respecto a vías para entender a los feminismos latinoamericanos así como a los feminismos para la Abya Yala; junto con los trabajos cuantitativos y cualitativos de Julia Antivilo (2015) y Mónica Eraso (2015), quienes a su vez desarrollaron análisis contemporáneos sobre mujeres artistas latinoamericanas, mediante los cuales propusieron medios de estudio y con ello como contexto fue posible desarrollar los mecanismos pertinentes para esta investigación, fue posible

el desarrollo del análisis, estudio y contrastación de los posicionamientos artísticos, conceptuales e identitarios de Lorena Rodríguez y Rachel Smith.

La postura identitaria que ambas artistas sostienen, la filiación de ellas para con el concepto **mujeres** resulta pertinente, pues se identifican con éste, lo constituyen como base maleable para definir su postura como mujeres en sus contextos. Ambas reconocen que los problemas sociales asignados al tercer mundo, complejizan los entornos en los que se desenvuelven. Señalan que el problema se construye de manera mucho más compleja desde el colonialismo, modelos capitalistas que se consolidan en sus territorios y métodos actuales de desplazamiento hacia sectores específicos de poblaciones históricamente establecidas. Con esta delimitación, ambas sostienen que es en el feminismo decolonial donde se desarrollan métodos para desmontar estas estructuras complejas a través del cooperativismo, la autogestión, el acompañamiento y la gestión comunitaria.

Las creadoras afirman que su posicionamiento social como artistas, ha sido resultado de un difícil proceso donde han sorteado y solucionado múltiples retos que las condiciones socioeconómicas depositan sobre las mujeres en la Abya Yala. Encontramos semejanzas en el uso de recursos gráficos, pictóricos y estructurales en la obra de ambas artistas. Proponen papeles más activos del espectador para con su obra, lo cual se encuentra estrechamente relacionado con su manera de exponer diversas relaciones interpersonales dentro de sus contextos.

Con estos referentes obtenidos del estudio de la vida, obra y posicionamiento de ambas artistas, se avanza al entendimiento de la MAPAY como proceso de construcción que busca visibilización, análisis y contrastación de la vida, obra y propuestas de artistas plásticas de la Abya Yala. Considerando las construcciones de Chandra Mohanty (2008) en su vertiente de análisis de discursos coloniales donde señala la manera en que los feminismos europeos y de primer mundo colonizan a mujeres fuera de estos entornos, se insta la búsqueda de caminos pertinentes, situados justo como los que las artistas que se analizan aquí proponen.

Reiterando la postura de Ruymán Rodríguez (2020), entendemos cómo es que las influencias primermundistas parecen no cesar, dado que si bien tercermundo existe en todas las sociedades lo mismo lo hace su contraparte; de ahí que los limitantes sociales, los catálogos reducidos, la determinación social exista de una manera tan precisa y directa en los escenarios más variados y diversos, por que las delimitaciones mundistas no son para nada geográficas, son creaciones sociales y por ende humanas.

El feminismo decolonial planteado por Ochy Curiel Pichardo (2014), la idea del giro descolonial que aluda al antirracismo en los feminismos de

y para el continente de Yuderkis Espinosa Miñoso (2016); junto con la necesidad del desarrollo de la conciencia *abyalayense* respecto a efectos de la imposición colonial en las sociedades actuales, que repercute en el entendimiento de la humanidad plena y en el entendimiento de lo no humano y de su no existencia en el sistema occidental de Karina Ochoa Muñoz y María Teresa Garzón Martínez (2019), son estructuras pensadas desde un esfuerzo por generar pensamientos no occidentalizados en nuestros territorios y que encuentran puntos de contacto con posturas ideológicas de las artistas analizadas en el presente estudio.

Es por ello que las estéticas decoloniales, propuestas por Karina Bidaseca (2018) que buscan superar la mirada exotizada, esencialista y distante del pensamiento occidental para con las vidas y arte de nuestro continente, encuentran pertinencia y materialización en las estructuras y andamiajes que ambas artistas desarrollan y en este sentido colaboran para aseverar que los feminismos decoloniales son, no solamente un factor necesario en el fenómeno de estudio de este trabajo, sino también matices ineludibles para el desarrollo y la definición de la MAPAY como concepto y categoría de análisis en las Artes, las Humanidades y las Ciencias Sociales.

### Referencias bibliográficas

- Antivilo, P.J. (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista nuestromericano*. Bogotá: Desde abajo.
- Bartolomé, M.A. (2003). Los pobladores del Desierto, genocidio, etnocidio y etnogénesis en la Argentina. *Cuadernos de Antropología Social*, (17), 163-189. <https://www.redalyc.org/pdf/1809/180913909009.pdf>
- Beauvoir, S. (2019). *El segundo sexo*. México: DeBolsillo.
- Bidaseca, K. (2018). Desbordes. Estéticas descoloniales y etnografías feministas post-heroicas. En M.P. Meneses, y K. Bidaseca (Eds.), *Epistemologías del Sur* (165-181). Buenos Aires: CLACSO.
- Curiel Pichardo, O. (2014). Hacia la construcción de un feminismo descolonizado. En Y. Espinosa Miñoso, D. Gómez Correal y K. Ochoa Muñoz (Eds.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (325-334). Popayán: Universidad del Cauca.
- Eraso Jurado, M. (2015). ¿Qué es una mujer artista latinoamericana?, Figuras algo soñadoras, fantásticas, y eróticas. (*Pensamiento*), (*Palabra*) y *Obra*, (14), 23-33. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=614165075003>
- Espinoza Miñoso, Y. (2016). De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad. *Solar. Revista de filoso-*

- fía iberoamericana*, 12(1), pp. 141-171. <https://revistasolar.pe/index.php/solar/article/view/135>
- Espinoza, R. (19 de abril de 2019). "Pierde Puerto Rico casi el 4% de su población tras el huracán María". *Los Ángeles Times*. <https://www.latimes.com/espanol/eeuu/la-es-pierde-puerto-rico-casi-el-4-de-su-poblacion-tras-el-huracan-maria-20190418-story.html>
- Gargallo, F. (2015). *Feminismos desde el Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos de nuestra américa*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Guardia, S.B. (2013). Un acercamiento a la historia de las mujeres. En S.B. Guardia (Ed.), *Historia de las mujeres en América Latina* (365-372). Perú: Centro de estudios de la mujer en la historia de América Latina.
- Hernández Castillo, R.A. (2008). *Feminismos poscoloniales: reflexiones desde el sur del Río Bravo*. En L. Suárez Navaz y R.A. Hernández Castillo (Eds.), *Descolonizando el Feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (75-113). Madrid: Cátedra. Universitat de València.
- Lima, L. (20 de septiembre de 2017). Puerto Rico vive 'la hora cero': el huracán María atraviesa la isla como 'el peor evento atmosférico del último siglo'. BBC News Mundo <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-41334824>
- Maldonado-Torres, N. (2008). La descolonización y el giro descolonial. *Tabula Rasa* (9), 61-72. <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n9/n9a05.pdf>
- Mignolo, W.D. (1998). Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina. En S. Castro-Gómez y E. Mendieta, *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* (147-166). México: Miguel Ángel Porrúa.
- Mohanty, C.T. (2008). Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales. En L. Suárez Navaz, y R.A. Hernández Castillo, *Decolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (117-164). Madrid: Universitat de Valencia.
- Ochoa Muñoz, M.K. y Garzón, M.T. (2019). Los feminismos descoloniales en los sures globales. En K. Ochoa Muñoz, *Miradas en torno al problema colonial. Pensamiento anticolonial y feminismos descoloniales en los sures globales* (5-32). México: Akal.
- Oliveras, E. (2008). *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Pech, S.C. (2017). La rebeldía en el arte feminista latinoamericano. *Andamios*, 14(34), 367-370. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-00632017000200367](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632017000200367)

- Restrepo, E., Vich, V. y Walsh, C. (2014). *Stuart Hall. Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia: Universidad del Cauca.
- Rodríguez, G.S. (2004). Puerto Rico: colonialismo en un mundo global. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 10(3), 209-231. <https://www.redalyc.org/pdf/177/17700310.pdf>
- Rodríguez, L.G. (18 de octubre de 2021). *Ser mujer artista en nuestra Abya Yala*. O. Campuzano Cruz, Entrevistador).
- Rodríguez, R. (2020). Anarquismo del Tercer Mundo. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 25(90) 286-289.
- Roffinelli, G. (2006). Una periodización del genocidio argentino Tucumán (1975-1983). *Fermentum. Revista Argentina de Sociología y Antropología*, 16(46) 461-499. <https://www.redalyc.org/pdf/705/70504611.pdf>
- Ruiz-Navarro, C. (2019). *Las mujeres que luchan se encuentran. Manual de feminismo pop latinoamericano*. México: Grijalbo.
- Smith, S.R. (2020). *Artistas Pa'l Sur*. <https://artistaspalsur.wixsite.com/artistaspalsur>
- \_\_\_\_\_. (2020). *Rachel Smith Artist*. <https://rachelsmithartist.wordpress.com/>
- \_\_\_\_\_. (20 de octubre de 2021). *Ser artista de resistencia en Puerto Rico*. O. Campuzano Cruz, Entrevistador.
- Soto, E. V. (2020). El prostíbulo de Isabel La Negra en Ponce, Puerto Rico (1932-1974). *Revista [IN]Genios*, 6(2), 1-13. <https://www.ingeniosupr.com/vol-62/2020/6/27/el-prostbulo-de-isabel-la-negra-en-ponce-puerto-rico-1932-1974>
- Suárez Navaz, L. (2008). Colonialismo, gobernabilidad y feminismos poscoloniales. En L. Suárez Navaz y R.A. Hernández Castillo, *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (31-73). Madrid: Cátedra, Universitat de València.
- Woolf, V. (1929). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.