

Testigo de afuera: sobre la recepción histórica de Principio Potosí

Autora: Laura Vallés Vílchez

El encargo y la creación de este material docente han sido coordinados por la profesora: María Íñigo

PID_00282979

Introducción

- 1. El desmantelamiento del contrato social**
 - 2. Entonces, ¿cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?**
 - 3. El museo para servir o para formar, ¿para dar forma?**
 - 4. ¿Por qué tienen nuestros cuerpos que terminar en la piel? En busca de la zona de contacto**
 - 5. ¡Callejón sin salida! En desacuerdo juntas**
-

Introducción



Figura 1. Vista de la exposición en el MNCARS, Madrid, 2010
Fuente: [Museo Reina Sofía](#).

Este módulo presenta la recepción histórica de *Principio Potosí*. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?, un caso paradigmático dentro de la breve historiografía de las exposiciones que tuvo lugar entre 2010 y 2011. Se trata de una muestra colectiva coproducida por varios museos nacionales, MNCARS (Madrid, España), HKW (Berlín, Alemania) y MNA/MUSEF (La Paz, Bolivia), cuya repercusión y complejidad, a saber, su recepción histórica, me invitaron a abordar a los curadores y artistas Alice Creischer y Andreas Siekmann –con quienes he conversado periódicamente en los últimos años–, con motivo de su representación una década más tarde en *Potosí Principle-Archive* (*), HKW (2021).

En su primera edición, *Principio Potosí* trataba de repensar el origen y la expansión de la «modernidad» a partir de la pintura colonial barroca y los diversos procesos de colonización, poniendo de manifiesto que la historia de Europa es inseparable de sus colonias. Para tal fin, proponía un diálogo transhistórico que iba desde el siglo XVII hasta la fecha, en el que artistas contemporáneos respondían a obras coloniales barrocas procedentes de conventos, iglesias y archivos. ¿Qué pasaría si en lugar de empezar el relato moderno en la Inglaterra de la Revolución Industrial o en la Francia de Napoleón III lo hiciéramos en la América de los virreinos?, se preguntaba.

En el año 1545 llegaron los españoles a Potosí y una de sus primeras tareas fue la de explotar los metales de Cerro Rico por medio de mano de obra indígena. La sobreabundancia de riqueza que surgió de este proceso de colonización estableció una nueva ordenación esclavista conocida como la *mita*. En el siglo XVII, Potosí era una de las ciudades más importantes del mundo y, en consecuencia, uno de los núcleos financieros que sostenía no solo diversas formas de violencia, sino también la producción artística ligada al trabajo en las minas y sus más sombrías consecuencias. La plata y el resto de los metales circulaban por todo el planeta y servían para sufragar guerras.

Esta narrativa opera como punto de partida para pensar la función ideológica del arte a la hora de legitimar las nuevas élites de la globalización. Así, cuatro centros de poder económico (Moscú, Pekín, Londres y Dubái), junto a cuatro líneas de fuerza conceptuales (hegemonía, acumulación, derechos humanos e inversión), nos propusieron un viaje, como tal, solo posible a través de los mecanismos que ofrece el comisariado. Lo que procura este [texto](#) (*) es un análisis atento de las complejidades que surgen de su puesta en escena: de sus confluencias y divergencias con otros procesos de historización. Se trata de una lectura atravesada por mi posición como trabajadora cultural formada en la creación y en la teoría de la imagen con una práctica e investigación académica centrada en la edición y en los cuidados. Desde mi punto de vista, el comisariado arrastra muchas de las paradojas posrepresentacionales que afronta nuestro presente social, político y estético. En línea con este posicionamiento, la exposición que aquí nos ocupa contribuye a ensanchar la historia y teoría del comisariado más allá del contexto euroamericano, en el que principalmente se sitúan los marcos fundamentales del debate desde la década de los noventa.

El módulo se divide en cinco partes, además de la introducción que aquí nos ocupa. Para poder entender las problemáticas y los marcos epistemológicos que presentan las diversas posiciones planteadas en *Principio Potosí*, resulta apropiado introducir un momento histórico que opera como bisagra a la hora de abordar la problemática central de la exposición: el matrimonio entre capital y religión o, dicho de otro modo, la economía global y su producción colonial. Por lo tanto, en la primera parte, «**El desmantelamiento del contrato social**», introduciremos cómo el endeudamiento es un elemento clave en las políticas neoliberales impulsadas en el siglo pasado y cómo estas han conseguido desestabilizar los consensos logrados tras la Segunda Guerra Mundial, a saber, el modelo político-económico al servicio de los derechos sociales conocido como «estado del bienestar».

Una vez situadas en el nuevo orden del mundo, en el que las lógicas precarias, plegarias por lograr recursos que nos permitan poner la vida en el centro de las instituciones, se desestabilizan mediante una deuda que abre la brecha de la desigualdad, nos acercaremos a la pregunta que plantea la exposición: **«Entonces, ¿cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?»**. Una cuestión importante si tenemos en cuenta que *Principio Potosí* anticipaba las protestas de los indignados y las movilizaciones ciudadanas iniciadas en 2011, tras el colapso de la bolsa, al calor del «no nos representan». En la segunda parte asentaremos el conflicto narrativo que emerge desde el equipo responsable del comisariado de la exposición, que, en su incapacidad por establecer un acuerdo sobre cómo abordar la subalternidad, puso la crisis de la representación en el centro de la propuesta narrativa y editorial, fruto de dos publicaciones.

Para entender por qué esta exposición es paradigmática más allá de las obras que presenta, de las que en la tercera parte veremos algunos ejemplos contemporáneos que responden a las movilizaciones ciudadanas, es necesario preguntarse el porqué de una iniciativa de tal envergadura en un contexto como el del museo Reina Sofía. Además, el hecho de hacerlo en un año tan significativo como 2010, en el que se conmemoraba los bicentenarios de las independencias latinoamericanas. Así, encuadraremos el conflicto en los debates museográficos sobre la crítica institucional, iniciados en la década de los sesenta del siglo pasado, y de la llamada nueva institucionalidad, desarrollada en las dos últimas décadas. Términos que nos son familiares, como *modernidad* o *contemporáneo*, serán fundamentales para entender los desafíos a los que las instituciones, *radicales* para unas y *posdemocráticas* para otras, se enfrentan en sus procesos de redefinición. Por lo tanto, nos preguntaremos: **«El museo para servir o para formar, ¿para dar forma?»**.

Una vez reveladas las diferentes capas representacionales que sirven y forman *Principio Potosí*, nos acercaremos a aquellas propuestas artísticas en las que se visibilizan, particularmente, las tensiones entre las comunidades indígenas y no indígenas, mostrando su anverso y reverso en una instalación que evitaba tocar las paredes del museo y que, al suspender las obras del techo, visibilizaba las dos caras de una misma moneda. De esta manera, en la cuarta parte examinaremos **«¿Por qué tienen nuestros cuerpos que terminar en la piel? En busca de la zona de contacto»**, en un intento de escapar de la retórica de culpables e inocentes de la que en ocasiones ha sido presa esta muestra. En consecuencia, a partir de conceptos como *queer* o *camp*, abriremos otros caminos desde los que abordar el problema del origen y la bastardización de la historia.

Porque no cabe duda de que terminaremos en un **«¡Callejón sin salida! En desacuerdo juntas»**. Por lo tanto, concluiremos este módulo constatando lo que dice Donna Haraway, que hay que «seguir con el problema», para habilitar zonas de contacto en las que equivocarnos y disentir, haciendo visibles y tangibles las realidades que nos unen de manera asimétrica. Para ello, el comisariado deviene un instrumento valioso. A través de otros ejemplos expositivos que se alinean con los mecanismos de representación de *Principio Potosí*, imaginaremos el museo como un espacio conciliador en el que tejer tramas y construir puentes con el fin de afrontar una paradoja representacional que siempre existirá y que, por esta razón, necesitará una política de la atención para constantemente reinscribirse.

1. El desmantelamiento del contrato social

Durante la crisis de la deuda de finales de la década de 1970, los representantes del capital internacional –a saber, el FMI y el Banco Mundial– ajustaron estructuralmente el sistema económico y recolonizaron gran parte del viejo mundo colonial. Esta crisis surgió como consecuencia del estancamiento económico de Estados Unidos después de la guerra de Vietnam, combinada con la primera crisis del petróleo, y resultó en la devaluación del dólar y el alza de las tasas de interés. En ese momento, la decisión de Richard Nixon de desvincular el dólar estadounidense de los metales preciosos, e introducir el sistema de regímenes de moneda flotante que había dominado la economía mundial desde 1971, marcó el comienzo de una nueva fase de la historia financiera.

Inmediatamente, esto provocó que el precio del oro se disparara. Por supuesto, Estados Unidos poseía una gran proporción de las reservas de oro del mundo, mientras que los países más pobres mantenían sus tenencias en dólares, convertidos en papel mojado. Como señala Silvia Federici en su [artículo \(*\)](#) «Del común al endeudamiento: La financiarización, el microcrédito y la arquitectura cambiante de la acumulación de capital», este ajuste enterró regiones enteras en una deuda que, lejos de extinguirse, no ha dejado de crecer. Las consecuencias de la crisis de la deuda simplemente impulsaron un nuevo orden que pasó de la industrialización a la exportación global y reestructuraron una economía política que canaliza sistemáticamente recursos desde África o América Latina hacia Europa, Estados Unidos y China.

Sin embargo, estas relaciones coercitivas tienen una larga historia. En *Debt: The First 5,000 Years (Deuda: Una historia alternativa de la economía)*, David Graeber explica cómo, durante siglos, la deuda ha articulado las conexiones entre capital y trabajo, aumentando la explotación y convirtiendo comunidades basadas en la reciprocidad en esclavitud [mutua \(*\)](#). Esta historia se remonta a (y se extiende desde) las revueltas de los deudores contra la subyugación en la antigua Atenas del siglo VI a. C.; la Roma del llamado «ejército de deudores» contra los patricios en el año 63 a. C.; el sistema de trabajo de la tierra y el culto obligatorio –*mita*– de las regiones andinas durante el periodo colonial del siglo XV; la deuda pública de la era moderna como palanca de acumulación de capital estatal a fines del siglo XIX; la Gran Depresión de 1929; la crisis de las hipotecas de alto riesgo de 2008; y hasta la actual situación de excepcionalidad de la COVID-19.

Si uno observa la historia de la deuda, como señala Graeber, lo que descubre es una profunda confusión moral. Una lucha que ha tomado la forma de conflictos que giran en torno al bien y al mal, a menudo envueltos en una pátina religiosa y en la creación de mitos de comportamiento sobre nuestra inherente pulsión hacia el trueque. Este discurso ha desplazado la discusión ideológica sobre la deuda con respecto al poder y la violencia, su matrimonio con la guerra. Su lógica de consumo ha propiciado renovados debates de identidad que han fragmentado a la clase trabajadora. Mientras, la desigualdad global sigue dando paso a la brecha entre quienes tienen recursos y quienes no los tienen, quienes pueden hablar y quienes no lo hacen. Las sociedades han superado una lucha por el reconocimiento que pone en marcha una crisis de representación de dimensión incierta, y que da lugar a la comercialización de la diferencia, lo que Daniel Bernabé llama «la trampa de la diversidad». La desigualdad y el individualismo operan como «coartada para hacer éticamente aceptable un injusto sistema de oportunidades y fomentar la ideología que nos deja solos ante la estructura económica, apartándonos de la acción [colectiva \(*\)](#)». En este escenario –donde, por el contrario, existe una disputa legítima y largamente esperada en torno al sujeto «subalterno», que como apuntara [Gayatri Spivak](#) no es una palabra elegante para el «[oprimido \(*\)](#)»–, la polarización populista solo refuerza las grietas de un consenso imposible. Un antagonismo inherentemente político obstaculiza las posibilidades de la política, entendida como un ejercicio de correlación de fuerzas que posibilita la sintonía entre comunidades que, sin embargo, en su continua sospecha hacia un otro, se devuelven la mirada. Las secciones que siguen estas líneas serán un ejemplo de ello.

No obstante, en la década de 1970, no era oro todo lo que brillaba. Las luchas financieras y sociales que dieron origen al estado de bienestar, todavía basadas en la correlación de salarios, productividad e inflación, darían paso al consenso neoliberal y al deseo aspiracional manifestado en la idea de crédito. Así, Federici nos recuerda que «la institución de una economía basada en el endeudamiento es un elemento clave de una estrategia política neoliberal como respuesta al ciclo de luchas que, en las décadas de 1960 y 1970, pusieron la acumulación capitalista en crisis, consecuencia del desmantelamiento de un contrato social que, desde el período [fordista \(*\)](#), existía entre el capital y el [trabajo \(*\)](#)». Un abandono que, sin duda, no afecta a toda la población por igual. Para María Galindo, una de las artistas integrantes del colectivo anarcofeminista boliviano Mujeres Creando que participó en la muestra *Principio Potosí*, y al que Federici se refiere en su ensayo, las políticas de microcrédito que se impulsan en estas regiones, mediante una vasta red de Gobiernos, bancos y ONG, se centran en recuperar y destruir las estrategias de supervivencia que las familias bolivianas pobres habían creado en respuesta a la crisis. Los préstamos se otorgan a mujeres debido a su responsabilidad y vulnerabilidad frente a la intimidación. No obstante, los hombres de familia son los que los gestionan.

Este es un argumento que Federici extiende a otras geografías en las que se utilizan métodos denigratorios para aterrorizarlas: si en Bolivia algunas instituciones marcan las casas de los morosos y luego cuelgan carteles en sus barrios, en Níger los bancos exhiben fotografías de sus deudores, y en Bangladesh las ONG arrancan puertas, suelos y tejados para venderlas, con el fin de recuperar la deuda. Castigos y sanciones que, como dice Lamia Karim, incluyen azotes, derrames de alquitrán, afeitado de pelo o escupitajos en [público \(*\)](#). Arrebatarse la olla grande en la que cocinan el arroz para alimentar a toda la familia es también una práctica común. Como recuerdo en mi ensayo «Estimulantes: circulación y euforia», en el que especulo sobre la historia de las sustancias activas en relación con su pasado colonial, la deuda parece inseparable de la culpa. En alemán, *schuld* significa ambas [cosas \(*\)](#).

Como agitadoras callejeras, Mujeres Creando realizan acciones y creaciones que trastocan los procesos asimétricos que sufren las mujeres subalternas, subordinadas y colonizadas. Mientras, en uno de sus grafitis en la exposición que a continuación desplegaremos, rezan a la virgen: «Ave María, llena eres de rebeldía». Sin embargo, «para terminar con el juicio de Dios», que diría Antonin Artaud, solo hace falta que los hombres de la guerra armados con hierro y sangre se dirijan hacia el invisible Jesucristo, aquella «ladilla» que aceptó vivir sin cuerpo (*). Tras la decisión de Nixon de desvincular el dólar estadounidense de los metales preciosos, tuvo lugar la llamada «década perdida» de América Latina, resultado de la crisis de la deuda, en la que el dinero se divorció de su correspondencia material con el patrón oro para imprimir más billetes fiduciarios –basados en la fe comunitaria– para así pagar las guerras.



Figura 2. Mujeres Creando, vista de la instalación Principio Potosí, MNCARS, Madrid, 2010

Fuente: <https://potosiprincipleprocess.wordpress.com/2010/05/11/exhibition-pictures-at-mncars-madrid/>.

Pero la táctica de Nixon comenzó a tambalearse. El imperialismo de la deuda se enfrentó a un movimiento igualmente global de rebelión social y fiscal en Asia Oriental y América Latina. Para el año 2000, estos países habían comenzado un boicot sistemático y, en 2002, Argentina cometió el pecado capital: incumplieron y se salieron con la suya. Las traumáticas consecuencias de estas experiencias son el punto de partida de un proyecto que llevará a nuestros protagonistas a desarrollar la siguiente investigación sobre el capitalismo global. Y así, en un mundo dualista de inocentes y culpables, de servidores y profetas, encontramos cada vez más dificultades a la hora de abordar las complejidades que surgen de los procesos de desigualdad arraigada que han desmantelado los estados de bienestar y han financiarizado la reproducción de nuestras vidas. Lógicas que incrementan la precarización en su sentido etimológico, lógicas precarias, plegarias por lograr recursos que permitan el sustento de la vida en la tierra que cada uno pisa, se han deslizado por todas las geografías, también en Occidente.



Figura 3. Mujeres Creando, acción en las calles de La Paz, Bolivia

2. Entonces, ¿cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?

Esta es precisamente la cuestión que aborda *Principio Potosí* (*). La exposición fue una de las primeras iniciativas de Manuel Borja-Villel después de que se le asignara el nuevo cargo como director del museo de Madrid. Fue comisariada colectivamente por un grupo de artistas y pensadores que, como apuntábamos en la sección anterior, decidieron afrontar el matrimonio entre capital y religión, economía global y producción colonial, y cuyos perfiles y escollos presentaré a continuación.

«Al principio, Manuel Borja-Villel organizó el Reina Sofía. En su segundo año reordenó la colección permanente. ¿Y al tercer día?», escribió Iker Seisdedos en tono profético en el diario *El País*, «la revolución» atañería «a las colecciones temporales (*)». Así, la organización del museo se convertiría, en su primera fase, en una agencia estatal: una estructura legal que le otorgaría una autonomía de gestión similar a la del Museo del Prado. Al mismo tiempo, la programación atendería el planteamiento de «modernidad invertida»: la colección se reorganizaría «sin miedo al anacronismo y al enfrentamiento poco ortodoxo (*)», ofreciendo una «visión nada formalista del arte (*)», en la que habría lugar para «saltos espacio-temporales» en la forma teorizada por el crítico, etnólogo, historiador del arte y excéntrico Aby Warburg, reconfigurando la colección por medio de micronarrativas que superpondrían conceptos en un despliegue abierto y cambiante que cuestionaría la memoria inconsciente de las imágenes. Paralelamente a *Principio Potosí*, una exposición comisariada por el filósofo francés George Didi-Huberman estaría dedicada expresamente a Warburg: *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Un recorrido por la historia de las imágenes desde 1914 hasta la actualidad que constituiría una nueva forma de contar la historia de las artes visuales, alejada de los esquemas históricos y estilísticos del academicismo; una narrativa que diría «adiós al canon» y ofrecería un «recorrido personal por el arte moderno en el que las épocas y las escuelas artísticas son entes [...] para narrar una historia (*)».

«Al tercer día», las exposiciones temporales investigarían «la idea del otro (*)». *Desvíos de la deriva*, comisariada por Lisette Lagnado y María Berríos, presentaría la Escuela de Valparaíso, Lina Bo Bardi y Flávio de Carvalho, como alternativa a los discursos eurocéntricos y neocoloniales. *Martín Ramírez*, comisariada por Brooke Davis Anderson, mostraría los dibujos de un artista mexicano autodidacta que, durante las últimas tres décadas de su vida, estuvo confinado en un hospital de salud mental en el norte de California. Y, cerrando la trilogía, en el marco de la celebración del bicentenario de la independencia latinoamericana (1810-2010), *Principio Potosí* abogaría por desplazar el origen de la modernidad, tradicionalmente ubicado en Europa durante los siglos XVII y XVIII, a la ciudad de Potosí en el siglo XVI. Esta inversión serviría para repensar los mecanismos de desmantelamiento del contrato social que describe Federici, a partir de la pintura colonial barroca, los procesos de colonización y las correspondencias entre la función ideológica de legitimación del poder y, por lo tanto, la ruptura de las asimetrías asentadas que emergen de la producción y circulación de imágenes antes y ahora. En otras palabras, la explotación territorial, el mundo del arte y sus coqueteos con el mercado global en forma de patrón (el principio del título opera en su doble acepción, como comienzo y como repetición) se enfrentarían al espejo de Marx y su acumulación originaria de capital, y todo mientras España tenía un Gobierno conservador, el Partido Popular, a la cabeza del Estado.

Potosí fue una vez un centro neurálgico económico; una de las ciudades más importantes del mundo, más grande en tamaño y población que París y Londres en ese momento. Los metales preciosos descubiertos en el territorio dieron lugar a la circulación monetaria que caracterizaría la Edad Moderna. A su vez, Potosí se convertiría en el impulsor de una producción artística destinada a evangelizar la mano de obra indígena, y cuya sobreabundancia instauró el nuevo orden de esclavitud mencionado al inicio de este texto, la *mita*, cuyo trabajo extractivo serviría para pagar una serie de guerras europeas. En la Casa de la Moneda de Potosí se acuñó el dinero metálico que se exportaba a las metrópolis españolas. El economista Adam Smith señaló que su propagación supuso una gran pérdida de vidas para la economía europea (*). *Principio Potosí* incluiría obras de arte barroco colonial de entre los siglos XVI y XVIII en conventos, iglesias, archivos y museos, obras que representan un verdadero vacío en la lectura histórica que forma parte de las prácticas institucionales, junto a respuestas contemporáneas de cerca de veinticinco artistas apelando a cuatro centros de poder económico: Moscú, Beijing, Londres y Dubái.

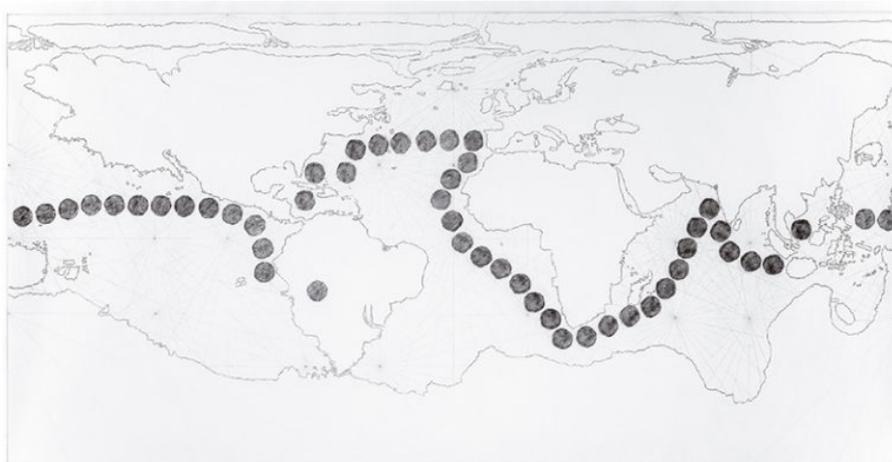


Figura 4. Anna Artaker (2010). *Mapamundi*. Lápiz, 184 x 100 cm. El mapa dibujado es una reproducción del de Arnold di Arnoldi impreso en 1600 con las principales rutas marítimas del comercio extractivo. Incluye frottages de una moneda de plata histórica acuñada en Potosí entre 1586 y 1591.

Fuente: [Anna Artaker](#).

Hegemonía, acumulación originaria, opacidades de los derechos humanos e inversión ideológica de un mundo al revés serían los cuatro conceptos que se entrelazarían entre las galerías de los tres museos a los que viajaría la exposición en Madrid, Berlín y La Paz. Las propias Mujeres Creando, Sonia Abián, Chto Delat, Stephan Dillemath, Ines Doujak, Marcelo Expósito, Harun Farocki, León Ferrari, Isaías Griñolo, Sally Gutiérrez, Dmitry Gutov, Zhao Liang, Rogelio López Cuenca, Eduardo Molinari, David Riff, Konstanze Schmitt, Territorio Doméstico o Christian von Borries, entre otros y otras (*), serían parte de la propuesta, junto con el trabajo de dos de los curadores, también artistas, Alice Creischer y Andreas Siekmann. El filósofo boliviano-alemán Max Jorge Hinderer Cruz y la socióloga mestiza aimara Silvia Rivera Cusicanqui, según la web del Museo Reina Sofía hoy en día, cerrarían el equipo de curadores de la exposición. Aunque pronto se verá que esta presentación lanzada por la institución no sería del todo cierta, y que un consenso imposible daría lugar a dos publicaciones institucionales: el catálogo oficial y un libro «disidente», ambos editados por el Museo Reina Sofía.

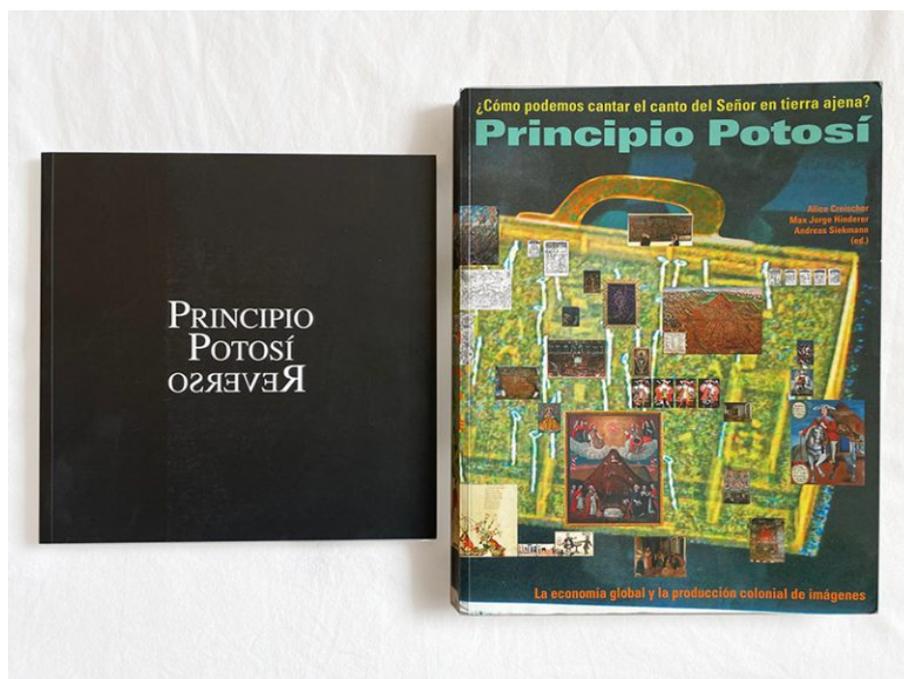


Figura 5. Publicaciones de *Principio Potosí* (2010). Madrid: MNCARS.

El catálogo oficial, editado por Creischer, Siekmann y Hinderer Cruz, recibió al público de esta manera:

«Bienvenidos a tierra ajena. Esperamos que haya podido superar el control de salida. Le rogamos que no se inquiete por las esposas de los empleados del servicio de seguridad. Usted no está en una prisión ni será detenido como presunto inversor de un banco. Usted no está aquí. Puede decirse que ha abandonado su contemporaneidad: se encuentra en un espacio histórico que reivindicamos como simultáneo y abierto en vez de lineal. El punto donde comenzamos este viaje es la ciudad de Potosí, una ciudad minera boliviana que, según se dice, en el siglo XVI era más grande que Londres y París y en los días de fiesta sus aceras se cubrían de plata. También se dice que con la plata que viajó de Potosí a Europa podría haberse construido un puente que cruzara el Atlántico y llegara hasta el Puerto de Cádiz. Pero aún hoy se sigue discutiendo cómo calcular cuántas personas murieron a causa del trabajo forzado en las minas. La cifra asciende a cientos de miles, pero no ha dejado de aumentar (por ejemplo, con el fin de la colonia): sigue creciendo más allá de todo el bicentenario, desde el bicentenario hasta nuestros días. [A día de hoy la expectativa de vida de estos trabajadores ronda los cuarenta y cinco años]. En esta dinámica se liberaba una producción masiva de imágenes que primero llegaban por barco a las colonias y, una vez allí, generaban imágenes propias. Aquí mostramos algunas de ellas como testimonios de que la hegemonía cultural no es una dimensión simbólica sino una forma de violencia [...] En el punto de salida, usted puede tomar diversos caminos, pero siempre cruzará los mismos enclaves geográficos: son los lugares de los que provienen los artistas que hemos invitado a responder a las

imágenes de Potosí, partiendo de su situación local en las actuales «ciudades del boom». Igualmente importante es que para todos nosotros era fundamental puntualizar que la producción de imágenes no fue completamente asimilada por la tecnología del poder, y que ella misma podría ser, en su forma representativa, un temor y una venganza anticipada contra la imposibilidad de representación; que de hecho hay un límite en esta inmanencia infinita del poder y que existen antagonistas, caprichosas, corruptibles, inquietos, que no son asimilados por ella».

Alice Creischer; Andreas Siekmann; Max Jorge Hinderer (2010). *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* Madrid: MNCARS.

En un espíritu similar, la publicación a cargo de Cusicanqui en su catálogo disidente apeló a esas resistencias representacionales y propuso otra trama:

“Otra mirada a la totalidad. Al proponernos abordar el Principio Potosí como totalidad histórica concreta, localizada en el hemisferio Sur, primero deberíamos situar los cuadros coloniales seleccionados para la muestra en una suerte de mapa a macroescala, que trazara las rutas ordenadoras de ese espacio desde el horizonte medio hasta el descubrimiento, en abril de 1545, de un filón de plata de altísima ley en *Potoxsi*, una *wak'a* o sitio de culto al que acudían desde Porco los *mit'ayos* del Inka. Hemos acudido a la metáfora textil-espacial, signada por la función ritual de los *kipus* y su poder estructurante sobre el espacio andino en su horizonte estatal. La función estructurante de los *kipus* y los *thakis* sobrevive a la invasión colonial y rearticula los territorios-espacios de los Andes en torno a nuevos ejes o nodos de poder: las iglesias y los santos patronos, en una trama ritual compleja y abigarrada. Pero es la vivencia de esa ritualidad en el presente la que otorga fuerza intuitiva a nuestro deseo de reconstitución. Es el sentir de la presencia de las montañas, escuchar las voces del paisaje, los sustratos de la memoria que nos hablan desde sus cumbres, los lagos y ojos de agua o desde sus múltiples apachetas y caminos. *Thaki* es una palabra aymara polisémica que marca el itinerario de libaciones, bailes y cantares en las rutas que conectan a las *wak'as* con los centros de poder de los sucesivos horizontes históricos de significación y territorialización. La Iglesia y el Dinero, nuevas *wak'as* coloniales, se inscriben así en un tejido semántico denso y laboriosamente construido [...] En este espacio se inscriben los cuadros e iglesias que marcan el itinerario de nuestra mirada. Una nueva centralización moderna –la del museo– funciona como poderosa fuerza desterritorializadora de sus significados [...] De esa dimensión patriarcal y totalizante nos ocuparemos en la parte derecha: la cara blanca y masculina de este libro. Su cara izquierda, oscura y femenina recorre por dentro el espacio vivido de la geografía andina en el ciclo de fiestas que marcan hitos en el tiempo/espacio (*pacha*)».

Silvia Rivera Cusicanqui (2010). *Principio Potosí Reverso*. Madrid: MNCARS.

Ambas historias ofrecen una mirada a la totalidad histórica desde una metáfora espacial que entreteje sus respectivas narrativas: si la primera apuesta por una historia simultánea y abierta, ubicada en cinco ciudades y un tiempo expandido, la segunda, por el contrario, enraíza esa mirada en el hemisferio suramericano y, en lugar de hablar de simultaneidad barroca, propone un acercamiento a la historia como una estructura ordenada de nudos y ligaduras: los mismos que utilizarían las civilizaciones andinas como sistema contable, a saber, los *kipus*.

El desacuerdo entre Cusicanqui y el equipo curatorial se hará visible en las páginas venideras, en parte, por la imposibilidad de ponerse de acuerdo sobre el lugar de enunciación desde el que crear ese espacio discursivo; con diferentes lenguajes, cada curadora hablará desde el terreno sobre el que pisan sus pies, desde su propia experiencia, lo que dará lugar, como veremos en las siguientes secciones, a un debate en torno a la extracción, la opresión y la subalternidad. Sin embargo, lo que ambas compartirían –aparte del reconocimiento de un espacio de excepción que limita la inmanencia del poder y sobrevive a la invasión– sería la sospecha del museo como una poderosa fuerza centralizadora, cuya dinámica burocrática y diplomática marcaría el proceso de trabajo: un escenario aún más complejo para la negociación. Mientras que una parte desconfiaba de la institución pero la aceptaba, la otra –la de Rivera Cusicanqui– finalmente rechazaba su formato expositivo.

Esta complejidad convierte *Principio Potosí* en un caso paradigmático dentro de la breve historiografía de las exposiciones y, en consecuencia, no ha pasado desapercibida en la literatura de la última década. Tesis doctorales, capítulos de libros, artículos y

prensa diaria han escrito sobre el museo, la exposición, los curadores, las artistas y sus imágenes, así como sus públicos, desde prismas tan diversos como las teorías poscoloniales y políticas, el ecofeminismo, la historia del arte, el comisariado y la museografía, o desde las ciencias de la comunicación. Cada una de estas áreas de conocimiento aborda un conjunto diferente de cuestiones y, por lo tanto, postula sus reclamos. El recorrido que ofrezco a continuación –uno de los posibles– servirá para consolidar el renovado interés de un proyecto que regresa, transmutado y atravesado por las urgencias del presente, una década más tarde (*).

Asimismo, intentaré arrojar luz sobre un aspecto que se vuelve clave a la hora de abordar este proyecto, muchas veces reducido a historias de responsables y culpables, exonerados y absueltos, y es la idea de representación y sus paradojas. Un término que, visto desde el **museo**, tiene una dilatada trayectoria, sobre todo si nos centramos en el siglo xx y en las distintas oleadas de crítica institucional, en las que los artistas se posicionaron frente a las instituciones para, a lo largo de los años, ver en estas no solo un problema sino parte de una solución. Como se ve en la **exposición**, se problematizaría la cuestión semiótica de la representación como presencia ilimitada de la diferencia; es decir, como praxis de acciones humanas que se presentan como posibilidades futuras en las que las tensiones entre cuerpos y objetos, en su polisemia, visibilizan una historia. Desde los **curadores**, se podría abordar el carácter metodológico: quién narra y de qué manera tiene lugar la articulación entre los elementos que facilitan la comunicación y que, en esta ocasión, tiene la complicación adicional de que dos de ellos son, a su vez, artistas de la exposición. Desde los **artistas**, la espacialidad de las imágenes o propuestas materiales se negociarían en diálogo con el resto de los y las participantes, así como las posibilidades de asociación y agencia con relación al discurso de la exposición, el museo, sus visitantes habituales y sus audiencias potenciales. Finalmente, con el **público** se trabajarían las estrategias de mediación, muchas veces negociadas con los curadores, pero también con los órganos administrativos que los reclaman como cifras para justificar su razón de ser. Estos términos, desde la institución hasta la audiencia, servirán como polos a los que sujetarse para seguir un ensayo que nos permite asentar las bases para analizar las relaciones entre los debates que se establecen entre los movimientos sociales y los estudios subalternos, a saber, su representación en los términos en los que los plantea Antonio Gramsci.

Se trata de una historia donde, en definitiva, la **representación** se manifiesta en todos sus significados según el diccionario (*): como acto y efecto de representar; como imagen o idea que sustituye a la realidad; como grupo de personas que representan a una comunidad; como una cosa que representa a otra; como categoría o distinción social; como obra dramática que presenta principalmente temas religiosos; como el derecho de una persona a ocupar el lugar de otra; como un concepto en el que un objeto externo o interno se hace presente a la conciencia; como súplica o proposición fundamentada en motivos o documentos dirigidos a un superior. En definitiva, la representación es un término complejo que, en sus diferentes enfoques epistemológicos y metodológicos, a medio camino entre la política y la semiótica, ofrece un consenso difícil, pero que sin duda contribuye a complicar el conjunto de reglas que define lo múltiple. Sin embargo, no basta con gritar aquello que dijeran Deleuze y Guattari: «¡Viva lo múltiple!». Lo múltiple debe hacerse (*), pero ¿cómo? En la siguiente sección veremos las diversas formas institucionales y artísticas desde las que se ensayó una posible respuesta a esta compleja cuestión.

3. El museo para servir o para formar, ¿para dar forma?

En un pequeño volumen titulado *Radical Museology, Or, What's «Contemporary» in Museums of Contemporary Art?* (*Museología radical. ¿Qué es «contemporáneo» en los museos de arte contemporáneo?* (*), 2013), Claire Bishop presentaría el Museo Reina Sofía como ejemplo de museografía, como archivo de los comunes y de educación radical.

“ «El museo ha adoptado una representación autocrítica del pasado colonialista del país, posicionando la propia historia de España dentro de un contexto internacional más amplio [...] Si bien todas estas galerías presentan arte convencionalmente considerado como moderno más que contemporáneo en términos de periodización, yo argumentaría que el sistema total de exhibición es dialécticamente contemporáneo [...] el museo presenta constelaciones de obras en las que los medios artísticos ya no son la prioridad, que están impulsadas por un compromiso con las tradiciones emancipatorias y que reconocen otras modernidades (particularmente en América Latina). Mientras tanto, las exposiciones temporales se utilizan como sitios de prueba para repensar la misión general y la política de colección del museo. En 2009, por ejemplo, el museo inició “Principio Potosí”, comisariado por Alice Creischer, Andreas Siekmann y Max Jorge Hinderer. La exposición argumentó que el lugar de nacimiento del capitalismo contemporáneo podría no ser la Revolución Industrial del norte de Inglaterra o la Francia napoleónica, sino las minas de plata de la Bolivia colonial».

Claire Bishop, op. cit.

Para Bishop, Borja-Villel habría desarrollado un método para repensar el museo contemporáneo, utilizando diagramas triangulares para expresar las relaciones dinámicas que sustentan tres modelos diferentes: el moderno, el posmoderno y el contemporáneo. Estos diagramas pondrían en movimiento la narrativa o la motivación, la estructura de intermediación y el objetivo del museo. Si el MoMA representó el tiempo histórico lineal moderno del cubo blanco, y el Tate Modern y el Centre Pompidou, el aparato de la multiculturalidad y el marketing de la mediación de audiencias cuantificables, entonces el Reina Sofía sería, para esta autora, la complejidad de los otros museos desde lo contemporáneo, introduciendo el llamado discurso «decolonial» y el procomún que busca modelos de propiedad colectiva.

“ «El punto de partida de este museo es, por tanto, las múltiples modernidades: una historia del arte que ya no se concibe en términos de original vanguardistas y derivados periféricos, ya que prioriza siempre el centro europeo e ignora hasta qué punto obras aparentemente “tardías” encierran otros valores en su propio contexto. El aparato, a su vez, se vuelve a concebir como un archivo de lo común, una colección al alcance de todos porque la cultura no es una cuestión de propiedad nacional, sino un recurso universal. Mientras tanto, el destino final del museo ya no son las múltiples audiencias de la demografía del mercado, sino la educación radical: en lugar de ser percibida como un tesoro atesorado, la obra de arte se movilizaría como un “objeto relacional” (para usar la frase de Lygia Clark) con el objetivo de liberar a su usuario psicológica, física, social y políticamente. El modelo aquí es el del “maestro ignorante” de Jacques Rancière, basado en una presunción de igualdad de inteligencia entre el espectador y la institución».

Ibíd.

Bishop situaría la dinámica del museo dentro de los debates que tanto ocuparon el comienzo de la década de 2010 en torno a la idea de «lo contemporáneo» como categoría discursiva. En la década de 1990, el término funcionaría como sinónimo del periodo de posguerra –el arte posterior a 1945, entonces entendido como alto modernismo– y, en última instancia, vinculado a la aparición de los mercados globales. Mientras que Peter Osborne definiría lo contemporáneo como una ficción planetaria en la que no hay una posición compartida (aunque opera como si la hubiera, como si pudiera vivirse como una unidad de múltiples temporalidades), Boris Groys la consideraría una especie de exceso de tiempo no histórico. Para Giorgio Agamben, sin embargo, lo contemporáneo se enfrentaría a su relación con un tiempo definido por la disyunción y el anacronismo. Una especie de convivencia simultánea e incompatible de diferentes modernidades y desigualdades sociales en curso, como diría Terry Smith, que persiste a pesar de la expansión global de los sistemas de telecomunicaciones y la supuesta universalidad de la lógica del mercado. En última instancia, presenta, en palabras de Julia Bryan-Wilson, un espacio de incertidumbre radical. «Usted no está aquí. Puede decirse que ha abandonado su contemporaneidad: se encuentra en un espacio histórico que reivindicamos como simultáneo y abierto en vez de lineal (*)», nos dijeron Creischer, Siekmann e Hinderer Cruz al público visitante, tras comprobar

que el control de seguridad del museo no era una amenaza, sino la entrada al espacio de ficción planetaria que expone Osborne. Cusicanqui, por el contrario, preferiría trasladar la historia (y lo contemporáneo) al extremo opuesto, otro principio, al periodo de desarrollo de las civilizaciones andinas (debido al predominio de la cultura wari), cuya cronología incierta se sitúa entre los años 500 y 1200 a. C. Según la socióloga, «primero deberíamos situar los cuadros coloniales seleccionados para la muestra en una suerte de mapa a macroescala, que trazara las rutas ordenadoras de ese espacio desde el horizonte medio hasta el descubrimiento», para enfrentar esta «nueva centralización moderna –la del museo– [que] funciona como poderosa fuerza desterritorializadora de sus significados (*)».

Durante este periodo, muchas instituciones occidentales comenzarían a recuperar la noción *modernidad* reconociendo las dificultades del museo para lidiar con las grandes narrativas de la historia y sus violencias. Si no se podía superar la modernidad, exposiciones como *Defining Modernity* (Getty Centre, 2007), *In the Desert of Modernity* (HKW, Berlín, 2008), *Altermodern* (Tate Triennial, Londres, 2009), *Modernologies. Artistas contemporáneos que investigan la modernidad y el modernismo* (MACBA, Barcelona, 2009), *Afro Modern: Journeys Through The Black Atlantic* (Tate Liverpool, 2010) o *Multiple Modernities 1905-1975* (Centre Pompidou, París, 2013) examinarían y reevaluarían el término a través de la lente de la teoría poscolonial, la etnología y la planificación urbana. Para ganar impulso hacia el futuro, los museos devolverían el término al ámbito curatorial para abordar sus paradojas representativas como entidades nacionales e ideológicas, y ofrecer nuevas posibilidades de lectura en torno al gran proyecto utópico vinculado al bienestar, la igualdad y el progreso, sin olvidar los procesos de opresión y control colonial de los que el museo sería arte y parte. Como vimos, la fragmentación de las grandes narrativas históricas de finales del siglo xx no conduciría al llamado «fin de la historia (*)» tras la caída del comunismo y el surgimiento de los mercados mundiales, sino a un nuevo interés por representar el pasado, junto con la crítica de las narrativas nacionales y las instituciones que dieron forma a sus ideologías.

En la década de los sesenta del siglo pasado, la crítica institucional, que tradicionalmente operaba fuera del museo occidental, se institucionalizaría desde dentro en algunos proyectos museológicos como el Reina Sofía o el Van Abbemuseum, y se convertiría en un método de crítica espacial y política, así como en un mecanismo de control discursivo. Estos esfuerzos administrativos, educativos y curatoriales para redefinir el museo como un espacio de importancia estratégica, alejado de las fuerzas hegemónicas, darían lugar a un «nuevo institucionalismo (*)». Sin embargo, se zanjaría el debate de que las instituciones son estructuras de apoyo social, porque regulan tanto la memoria como el olvido y, por tanto, son escenarios de una suerte de imaginación civil. Richard Sennett nos recordaría que, en los contextos globales, introducir más flexibilidad en las estructuras institucionales podría ser una amenaza para una población que ya camina sobre arenas movedizas. La pérdida de relaciones estables y la desregulación y financiarización de las comunidades requeriría, para Paolo Virno, el fortalecimiento de las instituciones, sin olvidar que también operan como centros generadores de exclusiones. Estos temas dialogan con aspectos de la teoría política, como el uso del concepto *hegemonía* –fundamental tanto en *Principio Potosí* como en el Reina Sofía–, y sirven para reflexionar sobre las posibilidades de acción y agencia crítica dentro de las instituciones que responden al paradigma neoliberal.

Chantal Mouffe, la teórica posmarxista a quien Borja-Villel invitaría al MACBA en los años noventa, insistiría en la posibilidad y conveniencia de una apropiación crítica de estructuras hegemónicas ya existentes (*). Esta fue una tesis que adoptó Borja-Villel, y que también fue compartida por Podemos, el partido político que surgió después del movimiento de los indignados, el 15M, ahora en un gobierno de coalición. Junto con su cofundador, uno de sus principales estrategas políticos, Íñigo Errejón, Mouffe escribiría *Construir pueblo* (2015).

Mouffe también contribuiría al libro *Discursos plebeyos* (2019), la reciente publicación del artista participante en *Principio Potosí* convertido en político del ala catalana del partido, Marcelo Expósito, sobre la toma de la palabra y las instituciones. Su propuesta realizada ex profeso para la exposición presentaría el quinto capítulo de su serie *Entre sueños. Ensayos sobre la nueva imaginación política*, una proyección en formato bicanal titulada *143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)*, que responde al cuadro *Santiago batallando con los moros* (1690) del sevillano Lucas Valdés. En esta, la figura de Santiago Matamoros, expuesta en el Museo Reina Sofía encima del doble vídeo de Expósito, presenta cómo el nacionalcatolicismo expulsó (y exterminó) a las culturas musulmanas de un modo que recuerda a los modos de colonizar otras partes del mundo. Mediante la excavación y la exhumación de cuerpos e imágenes de los fusilados de la Guerra Civil española, el artista reflexiona sobre las dificultades que afronta la recuperación de la memoria histórica y sobre la desobediencia civil como herramienta desde la que interpelar a una sociedad proclive a olvidar a sus muertos (*).

Como escribe Jaime Vindel:

“ «En el marco de una crisis económica de proporciones desconocidas desde que se instauró la transición democrática, Expósito escarba en el proceso de definición identitaria de esa entidad plurinacional llamada España, la cual, como nos recuerda el artista (y activista), ha sido tradicional y sucesivo “bastión europeo de la Contrarreforma, del espíritu anti-ilustrado y del fascismo”».

Jaime Vindel. «Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?» [en línea]. *Latinart.com*.





Figura 6. Marcelo Expósito (2010). Vista de la instalación y fotogramas de 143.353 (*los ojos no quieren estar siempre cerrados*), *Principio Potosí*. MNCARS.

Así, términos como *radical* o *progresista* se han utilizado para apuntar hacia un futuro institucional cuya programación incorporaría la experimentación y el compromiso político en sus propuestas discursivas. Términos que, sin embargo, conllevan la paradoja que ya habían anticipado Sennett y Virno, y que tan de cerca afecta a los sistemas artísticos a los que apela *Principio Potosí*. Los llamados museos radicales o progresistas, los «museos de los comunes», dirigidos principalmente por hombres blancos que, a pesar de sus buenas intenciones, tienen dificultades para escapar de la fuerza aplastante y legitimadora de las carreras individuales y del impulso de la economía del evento. En última instancia, no logran cambiar las reglas del juego, a menudo reducidas a retórica –el fundamento de la sociedad, si nos hacemos eco de Ernesto Laclau–, para convertirse en ese «espacio radicalmente democrático para la discusión libre sobre cómo las cosas podrían ser de otra *manera* (*)», de ese «lugar de democracia y eterno *antagonismo* (*)» entre arte y sociedad, en el que cabe preguntarse, si la producción artística de hoy es el patrimonio de mañana, ¿no debería el museo tener entre sus objetivos la redistribución de la riqueza?

En un taller sobre la transferencia de los estudios críticos a la programación pública realizado en la Universidad de *Goldsmiths* (*), Yaiza Hernández, responsable de los programas públicos del MACBA hace una década, hablaría precisamente sobre cómo las premisas democráticas y críticas, que alguna vez fueron la base de un debate en torno a la producción artística, ahora se están desmoronando. Están atrapadas en las paradojas de las instituciones posdemocráticas, es decir, aquellas cuya toma de decisiones es progresivamente limitada y cooptada. En su opinión, «el tipo de afirmaciones críticas que muchas de estas instituciones han hecho en repetidas ocasiones, en la práctica, han sido sistemáticamente traicionadas». Hernández criticaría las declaraciones de Bishop, en las que contrastaría sus ideas de «educación radical» con una imagen de Borja-Villel lanzando «el primer grado de Bellas Artes online del mundo» y mediante la cual los estudiantes, también nosotras, profesoras e investigadoras, ingresamos en los sistemas del arte a través de estos espacios de legitimación, debido a la dificultad de implementar alternativas que escapen a la lógica de la competitividad y el consumo. Hernández hablaría de los usos y abusos de la teoría, no para anularla, ya que su nivel de abstracción es el que nos permite imaginar las cosas como no son –e imaginar las cosas de otra manera es fundamental en los tiempos que corren–, pero sí para reforzar la idea de que la teoría sigue el problema y no, como a veces parece postularse, la teoría como solución.

El nuevo institucionalismo, anclado en la crítica institucional y en el deseo de autonomía tradicionalmente ligado a la figura del curador, y cuya genealogía corre en paralelo desde la década de 1970, es para la investigadora parte de la paradoja en la que las llamadas «instituciones progresistas» están inmersas en sus batallas autorales por el discurso. Los programas públicos que aparecen precisamente para revertir las lógicas narrativas y promover la idea de esfera pública, en una especie de equilibrio de subjetividades, son los que infunden la producción de conocimientos que finalmente forman experiencias institucionales. En definitiva, Hernández lamentaría que esos temas, debatidos como parte de las actividades del museo, no llegaran a afectar a la maquinaria institucional; que no resultaran en ejercicios autocríticos en los que las políticas culturales contra la precariedad provocaran un efecto en el museo y sus organigramas. Lo que hace que sus compañeros activistas se conviertan en legitimadores de una forma contraria a sus principios. Tampoco sucedería desde el punto de vista de la comunicación –guías, folletos, visitas–, todavía anclados en la tradicional historia del arte.

Entonces, ¿el museo para servir o para formar?, ¿para dar forma? ¿Dónde quedan los cuidados? En «Notas para un museo por venir (*)», el actual responsable de programas públicos del MACBA, Pablo Martínez, reclamaría lo que muchas llevamos exponiendo tiempo atrás desde las plataformas donde operamos: la posibilidad de repensar los fundamentos éticos y políticos de las estructuras y la economía de los museos, cuya dinámica se basa en la movilidad permanente, la economía de la visibilidad y la lógica del crecimiento continuo. En definitiva, los procesos de legitimación y complicidad a los que apela *Principio Potosí* en su crítica a los sistemas artísticos. En lugar de debatir qué medidas de distanciamiento social se implementarán al reabrir los museos tras la pandemia en la que estamos inmersos actualmente, conviene preguntarse: ¿bajo qué condiciones materiales y estéticas? Según Martínez:

“ «Si los museos quieren desempeñar un papel relevante en esa reestructuración y apostar por la justicia climática no les queda más remedio que traicionar su cometido y aprender a fracasar mejor [es decir, siguiendo a Jack Halberstam, apostando por] una existencia genuina al margen de las lógicas imperantes. Una disidencia de la norma impuesta. Si abordamos su propuesta desde perspectivas ecofeministas, esa disidencia se concretaría en una oposición a una idea de bienestar basada en la acumulación de bienes y la capacidad de consumo y en la proposición de formas de vida buena más austeras, pero también menos dañinas con el contexto. Estaríamos hablando de un modelo de museo que se resistiría a ser gobernado bajo las lógicas de la acumulación, la productividad, el valor, la propiedad, la novedad y la tiranía de los ingresos propios generados por entradas, alquiler de espacios o patrocinios. Un museo que sea antes internacionalista que internacional, que apueste por lo local sin ser provinciano y que se resista a incrementar la lista de sus artistas internacionales, de sus ponentes estrella, de sus trabajadoras a bajo coste. Que apueste por lo sencillo y que renuncie, en definitiva, a todos los indicadores que hasta ahora medían su éxito. Porque todos esos indicadores son los que han llevado a configurar una cultura en abierta guerra con la vida –usando palabras de Yayo Herrero–».

Estas notas surgieron al calor de las declaraciones de Borja-Villel, quien, apelando a la actual crisis política y de salud, afirmó que «el museo tendrá que cuidar como un hospital, sin dejar de ser crítico (*)». Tales afirmaciones han preocupado a aquellos sectores feministas que entienden sus prácticas, antes y después de la pandemia, como formas de instituir con cuidado. Estas prácticas defienden la necesidad de implementar lo que Donna Haraway denomina «conocimiento situado» para «seguir con el problema (*)», como una de las pocas formas posibles de contrarrestar la opacidad de nuestras instituciones enfermas y patriarcales, en favor de su complejidad y transparencia hacia un nuevo contrato social. Prácticas que, al final, al perturbar el tropo de la claridad visual, abrazan el lío, el enredo, el juego de cuerdas, favoreciendo la autoría colectiva. Quizá por eso, Martínez aclararía tímidamente las palabras del director del Reina Sofía, por temor a un nuevo «giro hospitalario», y le recordaría lo que ya estaba exigiendo Hernández:

“ «En este sentido quizás sería más ajustado decir que el museo “tendrá que seguir cuidando” o “aprender a cuidar a quienes cuidan y mejorar las condiciones laborales y el estatus de educadoras, mediadoras y todo el personal que desempeña un trabajo de proximidad”. Esta tarea del cuidado resulta urgente en estos tiempos de “realismo capitalista”, por decirlo con Mark Fisher, dado que el sufrimiento no es solo de las visitantes al museo sino también de sus trabajadoras. Por eso es necesario revisar en qué medida el museo es también causa de ese malestar por las formas de producción que promueve y que permiten a la vez que obligan tener varias actividades a la vez, todas ellas precariamente remuneradas, extremadamente vulnerables, dependientes de una interconectividad muy ágil y en permanente movilización. A esto hay que sumar que, en el caso de las instituciones públicas, la rigidez del marco normativo y la estrechez de la legislación laboral que nunca ha tenido en consideración la naturaleza propia del trabajo artístico ni las nuevas formas de producción cultural contribuyen a generar situaciones en las que solo se suma violencia a la situación ya de por sí precaria de las artistas. La idea de movilización total queda encarnada en las trabajadoras culturales, siempre dispuestas, siempre en movimiento».

En América Latina, la jerarquía formada por profetas, sacerdotes, alegorías, santos famosos y María y Jesús se muestra con el carro del triunfo. En ocasiones, este carro abandona el ámbito de la pintura y se une a festivales y procesiones. El que se presenta en *Principio Potosí*, titulado *Triunfo de las domésticas activas* (2010), junto a una réplica procedente de la iglesia Jesús de Machaca, proviene de una manifestación de un grupo de trabajadoras del hogar promovida por las artistas Konstanze Schmitt y Stephan Dillelmuth y el colectivo Territorio Doméstico en una propuesta sobre la cadena de cuidados. La acción tuvo lugar durante la manifestación por los derechos de las trabajadoras domésticas organizada cada 28 de marzo. La pintura móvil realizada por el

colectivo se desplazó desde la plaza de Jacinto Benavente hasta la Puerta del Sol. «Sin nosotras, no se mueve el mundo», pregonaban estas mujeres, en su mayoría de las antiguas colonias españolas, al tiempo que denunciaban las condiciones laborales y de discriminación que sufren. Tras pasar por Berlín y La Paz, la obra fue regalada a la iglesia de Jesús de Machaca, que albergaba el cuadro al que respondían (*).

Esta proclama se suma a la de Isaías Griñolo en su obra titulada *Mercado Energético Puro* (2010): «quienes nos representan en realidad nos reemplazan», apelando a los simpapeles que recogen las fresas y trabajan el campo. Esta propuesta presenta una investigación desarrollada en la ciudad de Huelva en la que se muestra cómo desde la Transición hasta la actualidad se ha explotado toda una serie de recursos naturales que han obligado a migrantes africanos y de Europa del Este a vivir en condiciones deplorables, al tiempo que se ha contaminado el suelo por la utilización masiva de abonos y fertilizantes. Por tanto, no es de extrañar que la contaminación de esta marisma sea motivo de disputa ecológica en la Comisión Europea desde finales de los años noventa.

Ambas propuestas, *Triunfo de las domésticas activas* y *Mercado Energético Puro*, anticipan el malestar que aconteció en las plazas un año más tarde, también las urgencias ecofeministas de las que nos habla Yayo Herrero, cuyas estructuras están en abierta guerra con la vida. Pensar el museo como ecosistema es un ejercicio en el que actualmente estamos (*).



Figura 7. Territorio Doméstico, Stephan Dillemath y Konstanze Schmitt (2010). Vista de la instalación *Triunfo de las domésticas activas* y fotogramas de la acción realizada con motivo de *Principio Potosí*. Madrid: MNCARS.





Figura 8. Isaías Griñolo (2010). Vista de la instalación *Mercado Energético Puro*

Así, en un tiempo en el que vivimos en una tormenta perfecta, en un tiempo suspendido en el que se hace evidente la importancia de cuidar a quienes cuidan, custodian y curan, se abre una ventana de oportunidad para activar procesos de remediación y colaborativos no tanto (o solo) como políticas públicas, sino también como una capacidad de autogobierno y solidaridad que desplaza la política institucional de representación hacia lo que yo denomino una «política instituyente de la atención».

La crisis de entonces, y también la de ahora, nos permite instigar la creación de espacios como tejidos sociales desde los que disenter dentro. El planteamiento de la plataforma CVA Group (TIPPA), *Crisis Chronology*, gestionada por Anthony Davies en Londres, anticiparía esta llamada y pondría en cuestión la propia estructura del museo y sus políticas de empleo. Y lo haría lanzando una serie de «preguntas productivas» mediante una encuesta que serviría para cuestionar cómo se organizan los trabajadores del MNCARS y cómo esta dinámica resuena con la crisis económica de 2008. En su propuesta, CVA Group nos

recordaría cómo, en el siglo XVIII, la Corona inglesa concedería a la South Sea Company el monopolio del comercio con Sudamérica, en el que se especulaba con los esclavos que poseía España. Sin embargo, la Paz de Utrecht restringiría estos derechos y desencadenaría una de las primeras grandes crisis de la bolsa, la llamada «South Sea Bubble». Ambas crisis económicas servirían como excusa para iniciar una búsqueda de formas de convergencia horizontales, eficacia y buenas prácticas.

De esta manera, se ensayan propuestas de montaje como las realizadas por los participantes en *Principio Potosí*, cuyas «dificultades colaborativas en cuestiones interculturales y desafíos de las negociaciones en diferentes posiciones epistemológicas», escribe Anthony Alan Shelton en *Curatopia*, «marcan un hito en la historia de la exposición y la realización curatorial, lo que amerita un amplio debate por venir (*)».



Estimado/a *stakeholder*,

CVA GROUP está desarrollando un plan de revisión íntegro de las estructuras de trabajo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Encaramos esta labor con el objetivo de detectar sinergias potenciales a través de la búsqueda de formas de convergencia horizontales entre los y las trabajadoras del centro y promover un proceso de *outhousing* (externalización).

Por esta razón apreciaríamos mucho sus posibles contribuciones a este proceso de consultoría.

Le rogamos se tome la molestia de rellenar el siguiente documento y nos lo devuelva a la siguiente dirección: CVA Group, 10th Floor, London WC1B 4BS. Los resultados de esta encuesta y las recomendaciones finales serán entregadas a los miembros del consejo de administración del museo.

Cordialmente

Dr. C.R. Hulbeck,
Chief Innovation Officer

CVA Group es una consultora independiente especializada en la gestión de crisis y una empresa social, establecida con el apoyo de: 10th Floor, London.

Figura 9. CVA Group (TIPPA) (2010). *Crisis Chronology*, detalle de la publicación. Fotografía del catálogo.

4. ¿Por qué tienen nuestros cuerpos que terminar en la piel? En busca de la zona de contacto

En *Principio Potosí*, la disidencia desató tal estela de desencuentros entre los agentes involucrados que se decidió visibilizarla a las audiencias de diversas formas: desde los puestos curatoriales en las respectivas publicaciones y los enfrentamientos institucionales, cuyos préstamos fueron denegados, hasta su encuentro final en La Paz. Esto resultó en una visibilidad paradigmática del conflicto que, como apuntábamos, no suele manifestarse en otros procesos curatoriales e institucionales (*).

Unos años más tarde, uno de los coordinadores de la primera itinerancia de la exposición en Madrid, Francisco Godoy, publicaría una tesis doctoral en la que postularía el argumento de «la exposición como recolonización (*)», y situaría la práctica de Creischer y Siekmann, en particular, dentro de la matriz colonial que subyace tras la construcción del discurso nacional. Basándose en la teoría poscolonial latinoamericana, que ha criticado sistemáticamente el pensamiento de Hegel como promotor del sistema mundial jerárquico, la investigación de Godoy propondría un recorrido por la historia reciente de las exposiciones latinoamericanas realizadas en España, con *Principio Potosí* como uno de los cuatro casos de estudio.

El trabajo de Godoy introduciría a los dos curadores (*) dentro de una genealogía militante de diversos antecedentes durante la segunda mitad del siglo xx, principalmente ligados al desarrollo de narrativas coloniales, crítica institucional y política sexual, con agentes como Lucy Lippard, Nelly Richard, Douglas Crimp, Gustavo Buntinx, Marion von Osten, WHW y, en el ámbito español, Mar Villaspesa, Jorge Luis Marzo y el propio Borja-Villel. Además, sus prácticas quedarían inscritas en los parámetros de la figura del artista-curador en línea con la obra de Martha Rosler o Fred Wilson.

Tras una breve presentación de los cuerpos de trabajo de los artistas alemanes, cuya práctica comenzó a mediados de los años noventa, Godoy desentrañaría el primer proyecto que harían en América Latina, y por el cual recibirían la invitación del Museo Reina Sofía: *Ex Argentina* (2002-2004). En 2001, después del llamado «corralito» y la crisis institucional posterior al colapso económico del país, el levantamiento popular que se produjo constituyó, para Creischer y Siekmann (más allá del pecado supremo descrito en la primera sección de este escrito), «un modelo evidente de los procesos traumáticos del sistema capitalista global (*) (*)». En varios episodios, e incorporando obras clásicas del conceptualismo argentino y nuevas producciones, programarían *Plans for Leaving the Overview*, un congreso en Berlín, y *Steps for the Flight from Labor to Doing* en el Museo Ludwig de Colonia, como parte del proyecto *¿Cómo queremos ser gobernados?*, de Roger Buergel y Ruth Noack. La investigación terminaría en 2006 con la propuesta viajando a Buenos Aires, donde artistas del Grupo Etcétera y Eduardo Molinari curarían y darían forma a la obra en un nuevo contexto poscrisis. En última instancia, la investigación de Creischer y Siekmann recuperaría la noción premoderna de gobierno, en la que el término «no se referiría solo a las estructuras políticas o a la gestión de los estados, sino más bien a la forma de dirigir la conducta de los individuos o de los grupos [...] Gobernar, en este sentido, es estructurar el posible campo de acción de los demás (*)», para construir lo múltiple y no solo celebrarlo, en definitiva, para comisariarlo. Alexander Alberro, en una antología que analiza cuándo la exposición deviene forma, *The Artist as Curator (El artista como curador, 2017)*, nos cuenta cómo: «La idea del programa se originó a principios de la década de 2000 mientras Creischer y Siekmann trabajaban en un proyecto titulado *Ex Argentina* (2002-4), que exploraba los efectos de las políticas financieras neoliberales sobre la representación democrática en ese país y la importancia de los nuevos movimientos sociales que intervinieron en el discurso político [...] Mientras trabajaban en *Ex Argentina*, se interesaron cada vez más por las estructuras coloniales, y en 2006, junto con Hinderer, viajaron a Potosí, Bolivia, donde comenzaron a investigar fotografías creadas en yacimientos mineros andinos bajo dominio español. Como explican Alice Creischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Siekmann: “Después de *Ex Argentina*, el Reina Sofía nos pidió que desarrolláramos un proyecto. Así que decidimos, sin saber en qué nos estábamos metiendo, que sería así. Investigaríamos la colección de museos dentro y fuera de las Américas en busca de imágenes que se hubieran producido en Potosí; llevaríamos las imágenes a Madrid y comisariaríamos una exposición en la que los artistas contemporáneos responderían de forma directa y atractiva. Pero debemos enfatizar que este proyecto no se está creando por encargo. Su tema es nuestro”. Las últimas dos oraciones pretendían enfatizar que las celebraciones del bicentenario 2011 [sic] de la independencia de Argentina, Colombia, Perú, Ecuador, México, Chile y Venezuela, evento bajo cuya bandera se implementó Principio Potosí en el Reina Sofía fue simplemente la ocasión que permitió a los curadores conseguir los fondos necesarios para realizar su propuesta».

Alexander Alberro (2017). «The Potosí Principle». En: Elena Filipovic. *The Artist as Curator: An Anthology* (pág. 362). Milán/Londres: Mousse Publishing / Koenig Books.

Borja-Villel ofreció a Creischer y Siekmann el comisariado de una exposición que trataría sobre la acumulación de riqueza colonial y que reforzaría esa idea de modernidad invertida, alejada del canon, como de hecho pretendía llevar a cabo en su nuevo proyecto museístico. Una vez invitados a desarrollar la propuesta, los artistas incluirían a Hinderer Cruz y Cusicanqui. A su vez, Cusicanqui, la socióloga, decidió extender la invitación a una serie de jóvenes antropólogos, estudiantes suyos, quienes propondrían una acción autogestionada de crítica cultural. Estos abandonarían el proyecto en 2009, para volver a participar en la iteración de la exposición en La Paz en 2011. Una de las razones, según Godoy, era que: «La lista de artistas contemporáneos estaba prácticamente cerrada, lo que generaba la imposibilidad de intervenir en dicha selección. Por otro lado, más que un curador par – como los involucrados han relatado –, se les solicitó que fuesen “informantes” respecto a obras coloniales, historias y procesos locales».

Este malestar llegó a la prensa, que se hizo eco del sentimiento, como en el caso de Juan Batalla, quien escribiría que, «Los comisarios europeos denostaron la mirada del colectivo para distinguir entre “arte” –el trabajo política y estéticamente significativo que hacen quienes asumen el canon ilustrado– y las “prácticas folclóricas”, empleando la lógica colonial que data de hace siglos: el arte es lo que hacen ellos y sus amigos, mientras que el folclore es lo que hacen los Otros».

Juan Batalla. «Esquizoide. Vejámenes, desalientos e histeria crítica. Post-it city + Principio Potosí» [en línea]. Sauna. Revista de arte (vol. 1, núm. 1).

Esta era una posición que introduciría la disputa sobre el mencionado camino hegeliano, en el que el propio Marx entendía el Sur como un espacio contrarrevolucionario en el que los «pueblos sin historia (*)» no podían desarrollar estructuras de éxito económico y social. Godoy sugeriría, posteriormente apoyado en la tesis de Santiago Castro-Gómez, que los curadores harían una lectura de las sociedades latinoamericanas como «enclaves» de la revolución mundial. Según Jaime Vindel, el «tono enunciativo se encontra[ba] a medio camino entre la autoridad y la altivez del sabio (*) marxista». El propio Borja-Villel señalaría que se trataba de «una exposición intrínsecamente hostil [...] algo brutal, antagónica, impermeable (*)».

En un ensayo reciente, *Baroque Modernity, Criticism and Indigenous Epistemologies in Museum Representations of the Andes and the Amazon (Modernidad barroca, crítica y epistemologías indígenas en representaciones de museos de los Andes y la Amazonía)* (2018), Anthony Alan Shelton desentrañaría el desacuerdo de la siguiente manera:

“ «Alice Creischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Siekmann, los curadores europeos del proyecto, rechazaron la historiografía predicada sobre el estado nación en favor de un ámbito global [...] A pesar de la audacia interpretativa de la exposición, surgió un desacuerdo entre los equipos curatoriales alemán y boliviano. La perspectiva marxista determinista de los curadores alemanes fue rechazada por sus homólogos bolivianos que, organizados bajo la bandera de El Colectivo, fracturaron el intento de interpretación unitaria de la historia colonial. El primer problema surgió al principio del proyecto con las negociaciones del Reina Sofía con las comunidades y sus quejas sobre los excesivos costes de transporte y seguros asociados con los préstamos de los museos bolivianos. Sin embargo, algunos miembros de El Colectivo ya se habían sentido ofendidos por la negativa del Ethnologisches Museum de Berlín a prestar sus colecciones a la sede boliviana. Desconfianza y acusaciones de coacción por parte de las antiguas comunidades con relaciones de poder asimétricas que históricamente habían dividido a los dos países; dichas afirmaciones se confirmaron en las historias anecdóticas relatadas en los catálogos de la exposición. La desconfianza pudo haber sido exacerbada por la confusión provocada por la metodología curatorial, que desautorizó las estrategias establecidas a favor de una metodología experimental que pedía la suspensión de la habitual división del trabajo entre los profesionales de los museos y una prolongación del tiempo de investigación. [...] La ruptura más grave entre los curadores alemanes y bolivianos resultó del rechazo de Creischer, Hinderer y Siekmann a las interpretaciones indígenas de la historia, quienes las entendían como producto de un esencialismo cultural que privilegiaba la exégesis indígena por encima de otras. Para el equipo curatorial alemán, equiparar la cultura con la identidad étnica oscurecía la interdependencia global de la política y la economía y, entre otras consecuencias negativas, ofuscaba las alianzas entre clases locales y extranjeras que atraviesan la cultura. En oposición, El Colectivo abogó por la incorporación de presentaciones en video y primeras voces para expresar las perspectivas históricas indígenas de cómo las comunidades andinas se habían apropiado del imaginario colonial español que habían rearticulado y transmutado ritualmente en una eficaz fuente de poder para fortalecer la resistencia contra agresores exteriores y los valores locales y las aldeas en red. El Colectivo promovió la posición de los trabajadores migrantes chinos e indios contemporáneos que, a diferencia de ellos, no se habían resistido a la dominación mediante la apropiación y el redespliegue de las imágenes e ideologías enfrentadas en su contra. [...] A pesar de las buenas intenciones, la política de *Principio Potosí* confirma acertadamente la afirmación de Ziauddin Sardar de que “Colón no ‘descubrió’ América: globalizó una visión del mundo”, moviendo el enfoque de la interpretación visual de lo fáctico a lo hermenéutico. *Principio Potosí* presentó una cosmovisión marxista en lugar de descripciones narrativas comunes y subsumió la exégesis indígena y el conocimiento local bajo su abrazo interpretativo».



Figura 10. Culture and Arts Museum of Migrant Workers es un museo dentro del museo en defensa de los trabajadores migrantes en China. *Principio Potosí*, MNCARS, Madrid, 2010

En una conferencia reciente, titulada *Piel blanca, máscaras blancas* (*), Godoy detalló que entonces y ahora el papel del arte ha sido fundamental en la reproducción de la supremacía blanca. Múltiples máscaras blancas validarán a aquellos blancos que han propuesto falsas ficciones políticas, como la democracia racial o el mestizaje. Para Godoy, la división del mundo sería primero racial y luego social. *Principio Potosí*, en línea con la tesis de Federici en torno a la larga historia de la deuda y sus complejos procesos de ordenamiento, parece postularlo a la inversa. Un argumento que, en el contexto canario en el que se insertó la conferencia de Godoy –conocido por estar emparentado simultáneamente con el colonizador y el colonizado en una relación tricontinental muy compleja con América Latina, África y Europa (*), dio lugar a una conversación que asistió a una paradoja: ¿cómo decolonizar el pensamiento ante la imposibilidad de escapar tanto de su estado subalterno como del privilegio? O como diría Donna Haraway: ¿por qué tiene el cuerpo que terminar en la piel? «Ser blanco es una elección moral», exhortó James Baldwin.

«Llegaron muchas de las fotografías que solicitamos que están en poder de las instituciones; sin embargo, ninguna llegó de las comunidades», aclara Creischer. «Apenas tuvimos la oportunidad de hablar nosotros mismos, o de responder directamente a las muchas quejas legítimas planteadas: ¿Qué es este Museo Reina Sofía de Madrid, después de todo? [...] El carácter representativo atribuido a *Principio Potosí*, que se hizo particularmente evidente en la conducción de las negociaciones del préstamo, nos hizo sentir aprensivos en cuanto a cómo se representaría nuestro proyecto en su conjunto (*).» Hinderer Cruz agregó que muy pronto «se dieron cuenta de que organizar una exposición para el Bicentenario atraería una forma bastante descarada de paternalismo neocolonial. Los intereses poscoloniales de una institución como el Reina Sofía radican menos en relativizar su propio reclamo de poder, y más en extender ese poder. Y pronto se hizo evidente que el verdadero problema era la hegemonía sobre la forma en que se representa el arte latinoamericano. El Museo Reina Sofía había estado siguiendo este tipo de agenda durante varios años, principalmente con respecto al modernismo y el conceptualismo; pero ahora había surgido un discurso más amplio, a saber, la retórica neocolonial de un gobierno español aparentemente en un curso paternalista hacia sus ex colonias (*).»

Sin embargo, a través de un minucioso rastreo y una disección de las imágenes, la historiadora del arte boliviana Teresa Gisbert, con quien los curadores y artistas trabajaron codo con codo, pudo demostrar que el carácter híbrido no dependía de un debate dual antagónico entre indígenas y europeos, sino que creaba una compleja maraña de conflictos y contextos materiales e históricos en circulación alimentados por el miedo. Ejemplo de ello fueron las propuestas en sala, cuyo punto de partida recordaría cómo el terror y el ajuste estructural –la parálisis de la resistencia contra la política asocial– son parte del programa neoliberal. Cabe recordar que la denominada «doctrina del shock» en la psiquiatría de los años sesenta, de la que escribe Naomi Klein en su libro homónimo, y su relación con los *think tanks* y la CIA fueron ensayados por primera vez en las dictaduras sudamericanas con el fin de tratar a la psique enferma como un software que debe ser reinstalado. De un modo similar, los procesos evangelizadores que *Principio Potosí* señala con su propuesta mediante la producción y la circulación de imágenes enseñarían cuáles son las consecuencias del infierno, por qué debe tenerse miedo.

Poniendo en diálogo estos dos momentos de adoctrinamiento, cuya finalidad era la constatación de lo que ya apuntara Walter Benjamin en los años veinte del siglo pasado, cuando «el capital se tornó religión», y se comenzó a atender la cuestión de la fetichización planteada por Marx, las producciones artísticas realizadas ex profeso para la ocasión actualizarían este debate. De esta manera, estas anticiparían el sentir y la indignación que posteriormente se visibilizarían en las ocupaciones de las plazas y en

los movimientos sociales contra los tjeretazos presupuestarios y las leyes de austeridad que avanzaron la crisis financiera y posrepresentacional. Así, las consecuencias del desmantelamiento del contrato social que describíamos al comienzo de este texto, cuando el capital se separa del patrón oro y se torna fiduciario, darían lugar a algunas de las siguientes propuestas.

Desde el comienzo de la crisis, en África y Latinoamérica se han comprado terrenos del tamaño de países europeos para la agroindustria. En paralelo, según el índice mundial de hambre de 2009, se superaría la cifra de mil millones de hambrientos en el mundo. En respuesta a este movimiento, *Los niños de la soja* (2010), de Eduardo Molinari, presentaría dibujos, documentos y fotografías que surgirían de un viaje por las provincias argentinas de Buenos Aires y Santa Fe, en los que la producción de nuevas mercancías con base de soja instrumentalizaría, bajo la insignia de Monsanto, poblaciones enteras. «Desde la colonización, esta historia es indisoluble de la exportación de la bestialidad de nuestras propias condiciones sociales a la periferia (*)», escribirían los curadores. A modo de lavandería como las que se ven en las fábricas de las películas de la época del sueño fordista, la instalación de Molinari da a conocer los procesos de sojización, un experimento masivo ecotoxicológico, con menores como «banderas humanas, señales vivientes para que los aviones fumigadores que pulverizan glifosato (*)» sepan de los límites del paisaje transgénico que, en cualquier caso, ocupa la mitad del territorio nacional y se extiende en los países vecinos.



Figura 11. Eduardo Molinari (2010). Vista de la instalación *Los niños de la soja*, *Principio Potosí*. Madrid: MNCARS.

«Masas de personas, separadas de sus medios de producción, son de repente arrojadas violentamente al mercado de trabajo como proletarios fuera de la ley». Con esta descripción de Marx, en su capítulo sobre la «acumulación originaria de capital», los curadores continúan el itinerario recordando que la circulación de estos cuerpos, iniciada y acelerada a través de la plata de Potosí, no se detiene en sus fronteras (*). «El descubrimiento de oro y plata en América, la extirpación, la esclavitud y la sepultura en minas de la población indígena de ese continente, los comienzos de la conquista, el saqueo de la India y la conversión de África en un coto para la cacería comercial de pieles negras caracterizan la aurora de la producción capitalista». Esta es una de las frases centrales de dicho capítulo sobre la acumulación y, en la instalación *The Karl Marx School of English Language*, de David Riff y Dmitry Gutov, se oír cómo se repite con insistencia y con acento ruso. También se escucharán las correcciones basadas en la pronunciación americana y se podrá seguir el modo como los «alumnos» relacionan esta frase con su propia situación política en Rusia. En esta ocasión, la lengua extranjera y hegemónica opera simultáneamente como una barrera y el recuerdo de una época política anterior.

Siguiendo el recorrido propuesto en *Tower Songpiel* (2010), del colectivo Chto Delat, se presenta un ejemplo de una experiencia similar (*): una película que trata la llamada «máscara de personaje» marxista en el marco de la nueva oligarquía rusa, es decir, despliega un juego de roles de aquellos involucrados en un intercambio: su simulación productiva, tecnológica y especulativa.

«El punto de partida de la película es la decisión de construir el edificio más alto de San Petersburgo, la oficina de la corporación estatal Gazprom, hecho que desencadena muchas historias conectadas, reales y de ficción, en torno a él. Estas representan un momento histórico del desarrollo de la sociedad rusa, impulsado por la acumulación de capital y poder como resultado de la desposesión de la mayor parte de la población. También es importante señalar que la planificación de esta construcción provocó una gran resistencia y uno de los debates más acalorados sobre el espacio público en la política reciente de Rusia. La construcción de la

ideología de la corporación estatal es, desde nuestro punto de vista, el ejemplo contemporáneo más elocuente de la implementación del *Principio Potosí* en la Rusia actual».

Dmitry Vilensky, citado en Alice Creischer; Andreas Siekmann; Max Jorge Hinderer, *ibíd.*

En el espacio expositivo, la película se proyecta frente a la serie de imágenes de jinetes que acompaña la propuesta de Expósito previamente mencionada: uno es el apóstol Santiago como Matamoros, el segundo es un retrato de Felipe V convertido en Santiago y, finalmente, el tercero es un retrato de Antonio López de Quiroga, uno de los hombres más ricos de Potosí, un legendario inversor y benefactor. En su propuesta, los artistas equiparan los consorcios internacionales con organizaciones criminales y los modos de hacer de López Quiroga y su implementación de una nueva economía especulativa.



Figura 12. Chto Delat (2010). Fotograma de *Tower Songpiel, Principio Potosí*. Madrid: MNCARS.

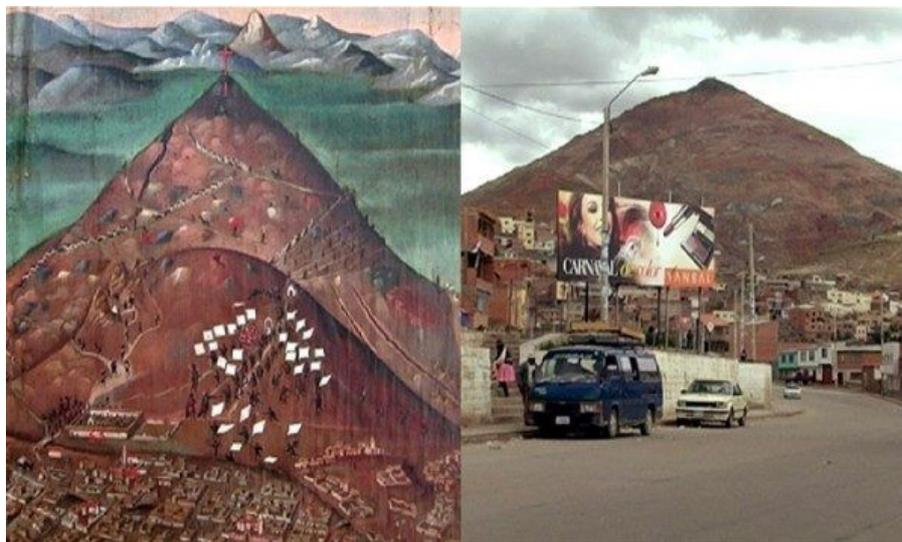


Figura 13. Harun Farocki (2010). *La plata y la cruz, Principio Potosí*. Madrid: MNCARS.

No obstante, ¿cómo se puede trasladar la formulación del principio de la acumulación originaria, como la de Rusia presentada por Chto Delat, al caso histórico de Potosí? La película *La plata y la cruz* (2010), de Harun Farocki, ensaya una respuesta. A partir del cuadro de Gaspar Miguel de Berrío *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí* (1758), el artista desengrana las condiciones del trabajo en las minas: la suplantación de la técnica siderúrgica indígena por la de la amalgamación y la descalificación de las fuerzas de trabajo. Lo que presenta el cuadro no es un infierno, sino una ciudad industrial de mediados del siglo XVIII. Como vemos en el lienzo, sobre sus calles hay caravanas de animales de carga, procesiones, una boda, un animal sacrificado y un asesinato. En lugar de mostrar las minas, las montañas muestran inversiones económicas e infraestructura en forma de refinería, presas y canales. Sin embargo, los trabajadores no aparecen, la imagen parece recordar lo que dijo Adam Smith en *De la riqueza de las naciones*, a saber, cómo la mano invisible produce riqueza, y mientras Farocki nos cuenta:

«Sobre la montaña de plata pueden verse distintos grupos de trabajadores; pero en la entrada de la mina no se ve a nadie. Los mitayos, es decir, los trabajadores forzados, por lo general venían de pueblos situados a cientos de kilómetros de Potosí; el viaje podía durar hasta un mes y debían

permanecer un año en las minas, razón por la cual traían a sus familias y también su ganado. En la imagen se muestran los barrios de los trabajadores, pero no se ven mujeres ni niños, ni tampoco el ganado. Se ve un edificio principal en el que los trabajadores reciben su salario y, frente a él, un pequeño mercado callejero, donde se venden bebidas. Pero es imposible distinguir a los trabajadores libres de los trabajadores forzados. [...] “Parece razonable suponer que un acontecimiento tan señalado como el descubrimiento de América debería mencionarse en las Escrituras Sagradas” [...] Esta frase la cita Todorov, y a mí me parece razonable suponer que un episodio que fue el genocidio más grande de la historia debería mencionarse en alguna parte de esta imagen».

Farocki

La sistematización estatal del trabajo forzado mediante los procesos de amalgamación y de la *mita* muestra la otra cara de la extracción de plata en Potosí. A partir de una moneda histórica acuñada entre 1586 y 1591, la artista Anna Artaker propone *MAPAMUNDI* (2010): un trazado del comercio global que sucede en paralelo al progreso de la cartografía y de la navegación. El mapa expone, simultáneamente, una imagen y saber geográfico en el momento de la impresión monetaria, poniendo de manifiesto cómo la imagen del mundo mantiene una relación causal con el comercio mundial, con sus barcos y cartas náuticas. De esta manera, la circulación pone en marcha una creciente dependencia capital para la supervivencia. Como apuntan los curadores, suele decirse que el raudal de plata que se logró gracias a la industria minera en Potosí es responsable de la revolución de precios que sufrieron los cereales desde el siglo XIV en Europa. Pero Silvia Federici tiene sus dudas: «... fueron plantados en un mundo capitalista en desarrollo, en el cual un porcentaje cada vez mayor de la población [...] tenía que comprar la comida que alguna vez había producido porque la clase dominante había aprendido a usar el poder mágico del dinero para reducir los costos laborales».



Figura 14. Ines Doujak (2010). *E viva il cotello*.

Las propuestas de Ines Doujak en *E viva il cotello* (2010) y *Witches* (2010) presentan el giro biopolítico de la narración: la primera de ella es fruto de una *performance* en la que se emulaba críticamente la figura de Farinelli; mientras que la segunda proponía

una serie de marcos de lana de corte feminista. Parte de esta producción tiene que ver con la exterminación de las culturas indígenas y la persecución de brujas de la que nos habla Federici en su libro *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2010). Tanto en Europa como en las colonias, el cuerpo femenino se vuelve un instrumento para esta producción de fuerza de trabajo; por ello observamos una relación íntima con plantas y ornamentos en sus representaciones. Frente a la obra de Inés Doujak, el maestro de Caquiaviri nos presenta, en la *Muerte* (1739), los siete pecados capitales rodeando a un moribundo. Los cuerpos deben encontrarse disponibles para sus inversiones económicas. De esta manera, mientras se crían trabajadores de mineros, otras historias solapan la destrucción de formas de vida, de saber y de memorias comunitarias. Así, aparece la tijera en la exposición, un elemento visual propuesto por Andreas Siekmann, que alude a la instrumentalización de la vida.



Figura 15. Iglesia de Caquiaviri, autor anónimo (1739). *La buena y la mala muerte*
Fuente: [Arca](#).

Lamentablemente, pese a estos y otros ejemplos de propuestas artísticas que complejizan el proyecto, la mayoría de las reseñas reducen la exposición a una dicotomía simplista entre europeos y bolivianos, ignorando no solo la mayor parte de las obras pensadas ex profeso para la muestra, sino también que Hinderer Cruz nació justo en el medio, mientras infravaloraban la presencia de artistas como la tejedora, narradora de la tradición oral boliviana, documentalista y poeta Elvira Espejo, así como a *Mujeres Creando*, colectivo boliviano. «Culpable de nacimiento», decía Galindo:

«Si tomamos simplemente los datos de que los curadores que han elaborado el marco conceptual de la muestra son alemanes o de academia alemana, que ha sido financiada y promovida por dos instituciones culturales oficiales de España y Alemania y que ha costado cientos de miles de euros gastados sobre todo en el aparato museístico de la restauración, el transporte y el seguro. Podemos sacar rápidamente la conclusión mecánica de que se trata de una excentricidad eurocéntrica más; venir a un país del tercer mundo, osar pedir el préstamo de una colección importante de sus obras patrimoniales y simplemente jugar con ellas al “arte contemporáneo” a manera de seguir la rutina eurocéntrica de ser quienes nos interpretan, nos devoran y nos intermedian para detentar la propiedad sobre la “cultura universal”. Sin embargo, menos mal que ni el dato de la nacionalidad de una persona, ni el dato de color de piel son elementos para etiquetar las acciones de manera simplista [...] La muestra es incorrecta, se ha colocado deliberadamente entremedio de todas las tensiones institucionales que podamos imaginar [...] En el caso de Principio Potosí pareciera que su incapacidad de satisfacer, ni terminar de complacer a nadie, la capacidad de generar tensiones al interior de las instituciones que visita, la incertidumbre y sospecha que genera en críticos de arte es justamente la medida de su potencial cuestionador».

María Galindo. «[Este texto no tiene nada que ver con la creatividad](#)» [en línea].

Estas tensiones institucionales tomaron diversas formas dentro del espacio expositivo y, como señala Hinderer Cruz, brindan un buen ejemplo de cuán complicada y asimétrica es la relación entre descolonización y patrimonio cultural, y cuán imperfecto puede llegar a ser el proceso de negociación entre estas dos instancias (*). Un claro ejemplo de ello es la «pieza hablada» de la artista Sally Gutiérrez, que presenta una conversación entre el director del Museo de Cultura Hispánica Cristóbal Colón de Madrid y la propia Galindo acerca del cuadro de Melchor Pérez de Holguín *Entrada de Virrey Morcillo en Potosí (1716)*, que no se pudo prestar al Museo Reina Sofía porque no entraba por la puerta. A cambio, Galindo pregunta cómo aborda el museo el tema del colonialismo y los procesos de expropiación, hurto y despojo. La respuesta, simple y llanamente: no lo hace.

Otro caso sería *Camino de las Santas (2010)*, de la artista Elvira Espejo, que presenta un círculo de hilos acompañado de imágenes que describen el recorrido histórico de la Virgen de la Candelaria desde Tenerife hasta Qaqachaka en los Andes. «Según una leyenda de mi pueblo», explica Espejo, «la Virgen de la Candelaria apareció dentro de las minas de Potosí, como Virgen que salva a los mineros de un accidente en la mina y los resucita». En sus estudios de los problemas de la cadena textil en el contexto de la producción mundial, Espejo recurre tanto a los hilos como las imágenes para apelar a los kípús, importantes transmisores de información en la cultura indígena del periodo precolonial. El Museo Etnológico de Berlín alberga más de la mitad de ellos. Las fotos que cuelgan de las cuerdas son instantáneas del almacén del museo alemán y, en su reverso, se narran los motivos del préstamo negado.

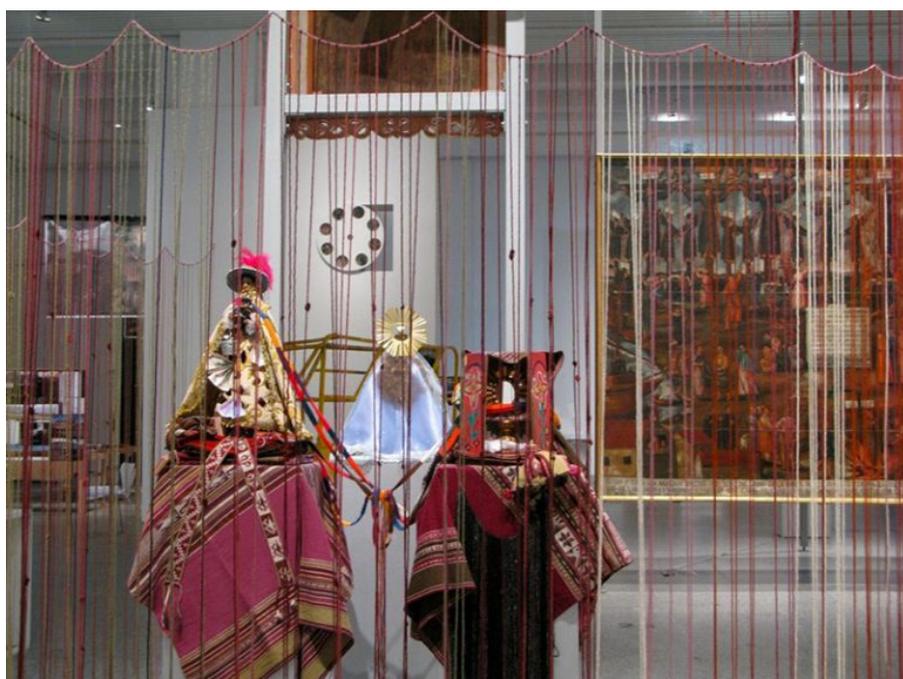


Figura 16. Elvira Espejo (2010). Vista de la instalación *El camino de las Santas, Principio Potosí*. MNCARS.

Una historia que resuena con la propuesta de Rogelio López Cuenca, quien en *Mapa de Mataró* (2010) reflexiona sobre la reestructuración de la industria textil en Cataluña. La investigación geográfica de la ciudad muestra la continuidad histórica de esta simultaneidad. En la publicación, el artista explica que en «este Mapa de Mataró se propone desenredar la madeja de la Historia en múltiples historias a modo de rizoma; partir de la red tejida por el hilo recurrente de la industria textil en Mataró y de aquellos temas con que esta se entrelaza en el tiempo: la crisis del capitalismo industrial o la globalización de los mercados, pero también, y sobre todo, el modo en que el poder y la violencia se hacen carne directamente sobre los cuerpos y las vidas de los individuos en forma, por ejemplo, de los movimientos masivos de personas».

El periódico boliviano *Cambio* entrevistaría tanto a María Galindo como a Elvira Espejo ese mismo año. En esta conversación, Galindo insistiría en que no participó en el proyecto representando a Bolivia, ni representó a las mujeres bolivianas, ni a Potosí, por su trabajo. «No estoy como artista, estoy en un trabajo que yo siempre he venido haciendo en Mujeres Creando, que es entender la creación como una fuerza política transformadora. Y esta reflexión va más allá de lo que entendemos por arte». Espejo también señalaría lo siguiente:

“ «La exposición trata un aspecto más contemporáneo y le dice a nuestra región que no simplemente es su propia mirada y que no sigamos mirándonos con la puerta cerrada, solo yo, yo y yo, que “yo soy el gran salvador de las cosas”. No, es mirar otras cosas más y su fondo. [...] A mí me ha interesado bastante lo que ha pasado en el Reina Sofía que es un museo bien firme y que presenta una propuesta como *Principio Potosí*, porque ahí hay que ver, por ejemplo, un cuadro de ambos lados, no puedes ver solamente la parte pintada, sino también la parte de atrás. Entonces, eso ha sido salir un poco de esas reglas que son planteadas firmemente y cuestionar estas cosas, y ver hasta qué punto se llega. Eso es lo más importante para ver ambos lados, y hay esa mirada en ambos lados que es lo pasado y lo contemporáneo».

«Colonialismo, modernidad, arte... Principio Potosí» [en línea]. *Cambio*. Entrevista con Elvira Espejo y María Galindo en 2011.

Los dos posicionamientos curatoriales manifiestos en las publicaciones compartieron espacio en La Paz, donde Cusicanqui y El Colectivo organizaron un mercadillo en la entrada del museo nacional, parodiando las condiciones del comercio de arte que abordaba la exposición. Un museo ubicado justo al lado del MUSEF, la otra sede, que por cierto dirigió Espejo desde 2013 hasta la elaboración de este ensayo, cuando fue injustamente despedida por quienes no compartían sus puntos de vista sobre cómo gobernar para, pocos meses después, revertir ese despido improcedente y volver al museo (*). Este gesto performativo constituiría seguramente, para una voz anónima que bien podría ser la del artista Pedro G. Romero, «uno de los correlatos poéticos de la forma de exponer *Principio Potosí* [...] una de las formas de trabajo que más identifica a los trabajadores gitanos, latinoamericanos y africanos en España (*)».

Para Romero, la conjunción de gitanos, romaníes y flamencos define un «campo» cultural lleno de trucos y trampas (*). El término *campo* abarca toda su complejidad, desde el paradigma del campo de concentración y el asentamiento nómada hasta lo que Halberstam llama el archivo *queer*. Es un término que en última instancia tiene sus raíces en la construcción de la burguesía. El campamento va más allá de cierta música y baile. Se construye a partir de lo que hoy llamamos «subalterno», pero también de lo que exige el término marxista artificial, aunque útil, de «lumpenproletariado».





Figura 17. Culture and Arts Museum of Migrant Workers (2010) (detalle). Madrid: MNCARS.

En este sentido, puede ser útil pensar en la fascinante historia mítica sobre el secuestro de Adam Smith, el fundador teórico del capitalismo por unos «gitanos» cuando era un niño. Una lectura cuidadosa del mito revela, en opinión de Romero, los desafíos que enfrenta la emancipación de los romaníes de su estatus subalterno, cuando se lee a través de la lente, por ejemplo, del orientalismo de Edward W. Said, padre de los estudios poscoloniales. Según Romero, la exageración de la diferencia manifiesta las simplificaciones del pensamiento poscolonial, pero también las dificultades marxistas a la hora de intentar comprender la desclasificación. Los rastros históricos descritos que he recopilado, y que presento aquí, parecen contar esta historia reduccionista de lo uno o lo otro; sin embargo, una mirada cuidadosa y atenta nos permite ver que, en última instancia, estos casos no fueron antagonicos, sino que estuvieron correlacionados.

En su primer uso, *flamenco* significa 'gitano', y lo hace con claras connotaciones delincuentes, marginales y jerárquicas provenientes de su resistencia a ser gobernados. Son «bastardos», y el bastardo también es definido por Galindo como un término opuesto al colonialismo y al indigenismo, como un lugar en el que es evidente que la cuestión del origen no está resuelta. Habla del bastardismo como sustituto de esa otra palabra impuesta por el colonizador: el mestizaje. Para Galindo, el mestizaje es una verdad a medias que esconde la violencia, la violación y la represión del deseo. Así, como ha ocurrido con términos como *queer*, la humillación del flamenco, que es en definitiva un grupo cultural de gitanos y no gitanos, se ha convertido en motivo de orgullo y en un signo de identidad desafiante. Entonces sí, como la deslumbrante estrella del pop catalán Rosalía, cuyo trabajo está en estrecho diálogo con el de Romero, independientemente de nuestro origen, «todos podemos ser flamencos (*)».

5. ¡Callejón sin salida! En desacuerdo juntas

No cabe duda de que estas distintas respuestas contribuyen a una historia dualista de representación, inclusión, integración o incorporación, apropiación o incluso cooptación, como diría Pablo Lafuente respecto a la primera exposición paradigmática de este tipo, *Magiciens de la terre* (1989), en una publicación titulada *Making Art Global (Part 2)* (2013). En otras palabras, a una historia de cualquier cosa que no haya surgido desde adentro, como este texto.

“ «Este marco, aplicado a la historia de las exposiciones contemporáneas, proporcionaría una narrativa histórica articulada en términos de lucha, no de clase, sino de identidades nacionales, continentales, geográficas y culturales, a lo largo de ejes jerárquicos más o menos definidos: Occidente y Oriente (o Occidente y el resto), Norte y Sur (global), contemporaneidad y tradición, desarrollada y subdesarrollada...».

Pablo Lafuente (2013). «Introduction: From the Outside In – “Magiciens de la Terre” and Two Histories of Exhibitions». En: Lucy Steeds y otros. *Making Art Global (Part 2) «Magiciens de la Terre» 1989* (pág. 9). Londres: Afterall, Exhibition Histories.

Esta narrativa histórica articulada en términos de lucha bien puede comenzar en el siglo XVI con los zoológicos humanos, hasta las exposiciones mundiales del siglo XIX. Sin embargo, no se impugnó hasta la década de 1980. La envergadura y ambición de proyectos como *Magiciens de la terre* (1989) –pero también *Primitivism* (1984) o *Cocido y Crudo* (1994)–, así como sus repercusiones en cuanto a ideas y producción, generarían una serie de polémicos y dramáticos cambios en las obras de arte, discursos curatoriales y políticas de adquisición, que a su vez modificarían el contexto de la producción de arte contemporáneo. Como resultado de una arena cultural, política y económica más amplia, surgieron enfoques epistemológicos divergentes que desafiaron la historia del arte occidental y sus fundamentos modernistas. Porque, como apunta Catherine David sobre *Magiciens de la terre*, «la modernidad es un fenómeno complejo lleno de pliegues que debemos desplegar teniendo en cuenta temporalidades que no se solapan [...] no hay gente en el presente que viva en el pasado (*)», así que aquí estamos, en desacuerdo juntas. A partir de esta dicotomía, se comenzarían a organizar exposiciones de esta naturaleza, perturbando la noción tradicional de pertenencia.

“ «Pero esta historia de la representación solo cuenta una fracción de la historia. En parte debido a las urgencias políticas en la motivación de (al menos un gran porcentaje de) estas exposiciones, y también como efecto del discurso de las políticas de identidad que se construyó en torno a ellas (tanto por los organizadores de las exposiciones como por sus críticos), lo que a menudo se olvidaba era una consideración de lo que podría decirse que constituye el aspecto esencial del medio de las exposiciones: el *display*. Con esto no me refiero al ejercicio de selección, ni al asunto de quién tomó las decisiones sobre esa selección y fue el autor del marco conceptual, sino a la articulación real de un conjunto específico de relaciones entre objetos, personas, ideas y estructuras dentro de la forma expositiva. El *display*, y los principios que rigen su articulación, proponen un discurso que a veces se contradice con el discurso que envuelve la exposición. Solo al abordar los dos juntos surge una imagen completa de la posición real de la exposición en relación con esta historia de lucha por la identidad. Y no solo esto. Al considerar el *display* en lugar de la identidad y la representación, y la forma en que el *display* representa este movimiento de inclusión y exclusión, podemos intentar mirar esta historia “parcial” de la lucha por la identidad como algo más que eso: como un medio para comprender algo acerca de la naturaleza de los mecanismos del “arte” y la “exhibición”. [...] La historia de la inclusión en el contexto del arte contemporáneo (occidental) de lo que viene del exterior (en forma tanto de productos culturales como de productores) ofrece una ventana privilegiada desde la que comprender y, por tanto, intervenir en el propio sistema del arte contemporáneo».

Pablo Lafuente, *op. cit.*, pág. 9.

La inclusión del artista o productor cultural como agente activo dentro de la exposición contemporánea –en lugar de como sujeto presentado y, en consecuencia, como figura cosificada o fetichizada– sería una novedad histórica que daría continuidad a los debates iniciados a finales del siglo XX con la exposición *When Attitudes Become Form* (1969). Este fue un enfoque radical de la práctica de la realización de exposiciones como medio lingüístico y la del curador como autor. Sin embargo, estas disputas sobre la horizontalidad y la agencia, en términos de colaboración dadas alrededor de *Principio Potosí*, se presentan bajo los parámetros de

la teoría política, es decir, como dinámica antagónica: un modo constante de enfrentamiento basado en el hecho de que lo que se está negociando no es la materialidad de la exposición, sino las voces autorales a las que se les permite hablar y a las que se obligan a callar.

En «Transhistoric Display and Colonial (Dis)Encounters» («Exhibición transhistórica y (des)encuentros coloniales (*)»), 2018), las investigadoras María Íñigo y Olga Fernández concluyen que para visibilizar los marcos que configuran exposiciones como *Principio Potosí* sería necesario no considerar elementos arraigados en otras culturas desde nuestro propio prisma; es decir, debemos ser capaces de aprehender otras perspectivas históricas, otras metodologías, aceptando que la visión no puede reducirse únicamente a nuestra propia mirada (*). Esta conclusión nos lleva a un interrogante ineludible: ¿Cómo articular una «ética de la mirada» que no sucumbe a dinámicas extractivistas y de la que se pretende escapar? ¿En qué momento esa mirada compartida, atenta y cuidadosa transforma el objeto custodiado en fetiche? Porque, como describe Creischer,

“ «Todo parece indicar que en ambos casos nosotros mismos somos los detonantes de un proceso que llamamos “fetichización”, es decir, de una atribución de valor que siempre es hostil a su entorno porque puede representar una amenaza para las comunidades cuyos cuadros fueron robados, ya sea por bandas de compradores privados, por el propio gobierno o por los museos nacionales europeos».

Alice Creischer, *op. cit.*

«¿Es posible realmente que se dé una interlocución horizontal cuando las cosmovisiones están siempre sometidas a una codificación o traducción desde Occidente? (*)». Íñigo preguntó recientemente a la escritora maya Aura Cumes: «El problema es que quizás estamos hablando de interlocución horizontal pero con distintos temas. Yo estoy hablando de la construcción conjunta de sociedades donde lo colonial sigue teniendo vigencia y necesita ser superado. Si tú estás hablando de conocer otras cosmovisiones, este es un asunto complicado porque efectivamente está siempre presente el asunto de la extracción (*)». En este sentido, ¿acaso *Principio Potosí* comprendía en última instancia una cosmovisión indígena o, por el contrario, abordaba el reensamblaje asimétrico de lo social? La apuesta por los modos de producción y circulación del presente me hace inclinarme hacia este último: afirmación que, supongo, me lleva a caer en la trampa de la que habla Romero. Sin embargo, Cumes continúa advirtiéndonos de los peligros de invertir tantas energías en destruirnos unos a otros, criticando «la competencia dentro de sectores, activistas y artistas indígenas, por la acción irresponsable de personas blancas, mestizas o extranjeras, que vienen a nuestros países y usan su poder para decir quién es más importante».

En las dos últimas décadas del siglo anterior, conceptos que han emergido de los debates poscoloniales, como la hibridación, la criolización o la diáspora, contribuirían a confundir las tecnologías convencionales de mediación y exhibición de los objetos (*). El énfasis en estos movimientos supuso un entrelazamiento de teorías poscoloniales con propuestas de Bruno Latour, que tomaba de las cosmovisiones indígenas la personificación de objetos y, por ello, como estos, se colocan a un mismo nivel que los humanos, poniendo en movimiento actantes rizomáticos que indudablemente arrojarían luz sobre las tensiones entre pueblos, sus objetos e instituciones que presentan estos objetos. Así, para Lafuente, lo que estaría en última instancia en cuestión es el ámbito de las agencias.

“ «La lucha en esta ocasión ya no es una lucha entre individuos, sino entre individuos y objetos, objetos que pueden estar dispuestos a actuar de cierta manera, y que los curadores hacen actuar de una manera que podría ser contradictoria con esa forma. El fantasma en esta discusión [...] es el contexto; la pregunta que se cierne en segundo plano es si los objetos pueden (o quieren) diferenciarse de su contexto original sin verse obligados a hacerlo».

Pablo Lafuente, *op. cit.*, pág. 19.

Este enfoque abre otro tipo de «concepción histórica» que superaría el debate reduccionista sobre a quién se le permite hablar – porque, por supuesto, todos podemos hacerlo –, desplazando la representación hacia la atención basada en la consideración mutua entre cuerpos humanos y no humanos. Lo que está en juego, si nos hacemos eco de Teresa de Lauretis, no es quién habla, sino cómo cambiar el marco desde el que se habla. El fantasma, en esta discusión, es efectivamente el medio, entendido como aquello que rodea la discusión, el entorno, pero también su materia.

Para Cumes, «la espiritualidad maya reproduce el sentido de la vida donde la existencia es un todo indivisible, interrelacionada e interconectada». El medio ambiente y el comportamiento van de la mano porque no existe una ecología sin su correspondiente etología. En términos de Haraway, esta ecología relacional surgiría de los nudos del juego de cuerdas, cuyas figuras nos llevarían a reconfigurar nuestros esfuerzos colectivos hacia la «narración de historias para la supervivencia terrícola». Haraway dice que el juego de cuerdas es un modelo para pensar con los demás cómo contar otra historia y cómo contribuir al trabajo de aquellos que

ya están contando historias. Lo único que se puede hacer en el mundo que habitamos es rebelarnos y para eso, dice, también necesitamos un tipo de marxismo imaginativo que entre en el juego con el que pensamos. Dado que ninguna exposición puede contar la historia completa, una rebelión de intervalos juega un papel fundamental en la provisión de una ecología del cuidado dentro de las estructuras que no podemos gobernar. Entre ellas se encuentran las instituciones de capital internacional mencionadas al comienzo de este ensayo, que decidieron crear un nuevo orden del mundo; uno en el que la desigualdad y el individualismo operan como coartada para perpetuar un sistema injusto que sigue alejándonos de la acción colectiva. La ambivalencia de las posiciones de los artistas presentes en *Principio Potosí*, que cruzan permanentemente la barrera entre artista, curador y activista, debe entenderse en relación con esto. Como reconoce Godoy, «es ahí donde reside de forma más incisiva el potencial poético y político de la reversión de la historia, articulado de forma espacial simultáneamente como yuxtaposición y desacuerdo». En definitiva, esto subraya la razón por la que «sus planteamientos no dejaban de ser urgentes y necesarios en el contexto de celebración acrítica de los bicentenarios (*)».

Antes de *Principio Potosí*, exposiciones como *Lotte or the transformation of the object* (1990), comisariada por Clémentine Deliss; *Núcleo Histórico*, de la XXIV Bienal de São Paulo (1998), comisariada por Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa; o *documenta 12* (2007), organizada por Ruth Noack y Roger Buerge, tendrían como objetivo promover una política constituyente de la atención y reivindicar una noción de práctica que fomente la creación de la sociabilidad como una forma encarnada de producción de conocimiento, cuya materialidad es tan importante como su capacidad discursiva de emergencia e investigación. Desde 2010, debemos agregar a estas historias de exhibición el programa en el MUSEF, bajo el cuidado de Espejo y construido sobre el hermoso tema del «cuidado mutuo»; el trabajo de Francisco Huichaqueo sobre las comunidades mapuche; *Foreign Exchange (or Stories You Wouldn't Tell a Stranger)*, de Deliss; la exposición cocurada por Lafuente y la guaraní Ñandeva Sandra Benites *Dja Guata Porã: Indígena de Río de Janeiro*; y, entre otros, *Actually, the Dead Are Not Dead*, de Romero, sobre la superación de los mundos binarios y la redefinición de las alianzas con los que ya no viven.

Es precisamente en los objetos dentro de la exposición donde confluyen redes de fuerzas e historias muy diferentes, por lo que deben verse como artefactos impuros que necesitan un acto político de traducción, uno que sea capaz de visibilizar los hilos de la figura de cuerda y las estructuras que los cruzan y sostienen. Lafuente nos recuerda que lo que comparten estos despliegues es la incorporación de un objeto artístico, cultural o primitivo, que se niega a determinar qué es o cómo debe leerse. En definitiva, en lugar de asegurar la visibilidad o fortalecer las identidades, se desplaza o reproduce una «zona de contacto» o «migración de forma» en la que el movimiento favorece la rearticulación tanto del contenido como del contenedor. Esta migración de forma introduce la esfera pública en la ecuación, cuya agencia, a su vez, contribuye a desarrollar nuevas formas de entender cómo los objetos y los productores culturales de cualquier origen pueden relacionarse y trabajar juntos.

En cuanto a la resistencia, mucho ha cambiado en la última década desde que *Principio Potosí* inaugurara su primer episodio, y desde entonces han vuelto de nuevo debates que parecían agotados. Sin embargo, el consenso no siempre fluye en estas zonas de contacto emergentes. El poder sospechoso y desigual subvierte la reciprocidad. A través del fortalecimiento de relaciones y alianzas transversales –haciendo visibles y tangibles las realidades vividas sin caer en la trampa–, los legados históricos de desconfianza más allá del museo pueden y deben superarse. Estas muestras reflexionan sobre las estrategias, posiciones y problemáticas de una exposición en la que el espacio del museo se convierte en un puente donde emergen provocaciones que apuntan a territorios que no son solo espacios físicos, sino también cuerpos en movimiento (*); cuerpos que construyen su forma de ser; un territorio de moralidad y cambio donde los espectros del pasado y el futuro se comunican, y como tal debemos rendir cuentas. Porque, en definitiva, una conciencia conciliadora entre el pasado extractivista, o apropiacionista, y los lugares de enunciación de quienes ellos mismos cuidan, custodian y curan requiere reciprocidad y negociación. Y lo hace, en particular, si aceptamos el museo como un espacio para la imaginación civil, compartiendo la opinión de que se debe fallar mejor si se está dispuesto a comprometerse cuidadosamente con comunidades diversas y «remediar», en términos de Deliss, del mismo modo que lo hacen los hospitales públicos. La noción de exhibición *queer* o flamenca podría, en mi opinión, contribuir a redefinir estas estructuras temporales que son las exposiciones por definición, estos «campos» donde las narrativas en torno a las diferencias sociales y raciales se superponen rápidamente. Esta es una paradoja y una ambigüedad que siempre existirá y, por ello, necesitará una política de la atención para constantemente reinscribirse.

(*) Contenido disponible solo en web.