

Testimoni de fora: sobre la recepció històrica de Principio Potosí

Autora: Laura Vallés Vilchez

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per la professora: Maria Íñigo
PID_00282975

Introducció

- 1. El desmantellament del contracte social**
 - 2. Llavors, com podem cantar el cant del Senyor en terra aliena?**
 - 3. El museu per servir o per formar, per donar forma?**
 - 4. Per què els cossos han d'acabar a la pell? En busca de la zona de contacte**
 - 5. Atzacac! En desacord juntes**
-

Introducció



Figura 1. Vista de l'exposició al MNCARS, Madrid, 2010

Font: [Museu Reina Sofia](#).

Aquest mòdul presenta la recepció històrica de *Principio Potosí*. *¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?*, un cas paradigmàtic dins de la breu historiografia de les exposicions que va tenir lloc entre 2010 i 2011. Es tracta d'una mostra col·lectiva coproduïda per diversos museus nacionals, MNCARS (Madrid, Espanya), HKW (Berlín, Alemanya) i MNA/MUSEF (La Paz, Bolívia), la repercussió i la complexitat de la qual, a saber, la seva recepció històrica, em van convidar a abordar els curadors i artistes Alice Creischer i Andreas Siekmann –amb els que he conversat periòdicament en els últims anys–, amb motiu de la seva representació una dècada més tard a *Potosí Principle-Archive* (*), HKW (2021).

En la seva primera edició, *Principio Potosí* intentava repensar l'origen i l'expansió de la «modernitat» a partir de la pintura colonial barroca i els diversos processos de colonització, posant de manifest que la història d'Europa és inseparable de les seves colònies. Per a tal fi, proposava un diàleg transhistòric que anava des del segle XVII fins avui, en el qual artistes contemporanis responien a obres colonials barroques procedents de convents, esglésies i arxius. Què passaria si en lloc de començar el relat modern a l'Anglaterra de la Revolució Industrial o a la França de Napoleó III ho féssim a l'Amèrica dels virregnats?, es preguntava.

L'any 1545 van arribar els espanyols a Potosí i una de les seves primeres tasques va ser la d'explotar els metalls de Cerro Rico per mitjà de mà d'obra indígena. La sobreabundància de riquesa que va sorgir d'aquest procés de colonització va establir una nova ordenació esclavista coneguda com la *mita*. Al segle XVII, Potosí era una de les ciutats més importants del món i, en conseqüència, un dels nuclis financers que sostenia no només diverses formes de violència, sinó també la producció artística lligada al treball en les mines i les seves conseqüències més ombrívoles. La plata i la resta dels metalls circulaven per tot el planeta i servien per sufragar guerres.

Aquesta narrativa opera com a punt de partida per pensar la funció ideològica de l'art a l'hora de legitimar les noves elits de la globalització. Així, quatre centres de poder econòmic (Moscou, Pequín, Londres i Dubai), al costat de quatre línies de força conceptuals (hegemonia, acumulació, drets humans i inversió), ens van proposar un viatge, com a tal, només possible a través dels mecanismes que ofereix el comissariat. El que procura aquest [text](#) (*) és una anàlisi atenta de les complexitats que sorgeixen de la seva posada en escena: de les seves confluències i divergències amb altres processos d'històrització. Es tracta d'una lectura travessada per la meua posició com a treballadora cultural formada en la creació i en la teoria de la imatge amb una pràctica i recerca acadèmica centrada en l'edició i en les cures. Des del meu punt de vista, el comissariat arrossega moltes de les paradoxes postrepresentacionals que afronta el nostre present social, polític i estètic. En línia amb aquest posicionament, l'exposició que aquí ens ocupa contribueix a eixamplar la història i teoria del comissariat més enllà del context euroamericà, en el qual principalment se situen els marcs fonamentals del debat des de la dècada dels noranta.

El mòdul es divideix en cinc parts, a més de la introducció que aquí ens ocupa. Per poder entendre les problemàtiques i els marcs epistemològics que presenten les diverses posicions plantejades a *Principio Potosí*, resulta apropiat introduir un moment històric que opera com a frontissa a l'hora d'abordar la problemàtica central de l'exposició: el matrimoni entre capital i religió o, dit d'una altra manera, l'economia global i la seva producció colonial. Per tant, a la primera part, **«El desmantellament del contracte social»**, introduïrem com l'endeutament és un element clau en les polítiques neoliberals impulsades el segle passat i com aquestes han aconseguit desestabilitzar els consensos sorgits després de la Segona Guerra Mundial, a saber, el model politicoeconòmic al servei dels drets socials conegut com a «estat del benestar».

Una vegada situades en el nou ordre del món, en el qual les lògiques precàries, pregàries per aconseguir recursos que ens permetin posar la vida en el centre de les institucions, es desestabilitzen mitjançant un deute que obre la bretxa de la desigualtat,

ens acostarem a la pregunta que planteja l'exposició: **«Llavors, com podem cantar el cant del Senyor en terra aliena?»**. Una qüestió important si tenim en compte que *Principio Potosí* anticipava les protestes dels indignats i les mobilitzacions ciutadanes iniciades el 2011, després del col·lapse de la borsa, en el moment del «no ens representen». En la segona part assentarem el conflicte narratiu que emergeix des de l'equip responsable del comissariat de l'exposició, que, en la seva incapacitat per establir un acord sobre com abordar la subalternitat, va posar la crisi de la representació en el centre de la proposta narrativa i editorial, fruit de dues publicacions.

Per entendre per què aquesta exposició és paradigmàtica més enllà de les obres que presenta, de les quals a la tercera part veurem alguns exemples contemporanis que responen a les mobilitzacions ciutadanes, és necessari preguntar-se el perquè d'una iniciativa de tal envergadura en un context com el del Museu Reina Sofia. A més, el fet de fer-ho en un any tan significatiu com el 2010, en el qual es commemorava els bicentenaris de les independències llatinoamericanes. Així, enquadrem el conflicte en els debats museogràfics sobre la crítica institucional, iniciats en la dècada dels seixanta del segle passat, i de l'anomenada nova institucionalitat, desenvolupada en les dues últimes dècades. Termes que ens són familiars, com *modernitat* o *contemporani*, seran fonamentals per entendre els desafiaments als quals les institucions, *radicals* per a unes i *postdemocràtiques* per a unes altres, s'enfronten en els seus processos de redefinició. Per tant, ens preguntarem: **«El museu per servir o per formar, per donar forma?»**.

Una vegada revelades les diferents capes representacionals que serveixen i formen *Principio Potosí*, ens acostarem a aquelles propostes artístiques en les quals es visibilitzen, particularment, les tensions entre les comunitats indígenes i no indígenes, mostrant el seu anvers i revers en una instal·lació que evitava tocar les parets del museu i que, en suspendre les obres del sostre, visibilitzava les dues cares d'una mateixa moneda. D'aquesta manera, en la quarta part examinarem **«Per què els nostres cossos han d'acabar a la pell? A la recerca de la zona de contacte»**, en un intent d'escapar de la retòrica de culpables i innocents de la qual a vegades ha estat presa aquesta mostra. En conseqüència, a partir de conceptes com *queer* o *camp*, obrirem altres camins des dels quals abordar el problema de l'origen i la bastardització de la història.

Perquè no hi ha dubte que acabarem en un **«Atzucac! En desacord juntes»**. Per tant, conclourem aquest mòdul constatant el que diu Donna Haraway, que cal «seguir amb el problema», per habilitar zones de contacte en les quals equivocar-nos i dissentir, fent visibles i tangibles les realitats que ens uneixen de manera asimètrica. Per fer-ho, el comissariat esdevé un instrument valuós. A través d'altres exemples expositius que s'alineen amb els mecanismes de representació de *Principio Potosí*, imaginarem el museu com un espai conciliador en el qual teixir trames i construir ponts amb la finalitat d'afrontar una paradoxa representacional que sempre existirà i que, per aquesta raó, necessitarà una política de l'atenció per reinscriure's constantment.

1. El desmantellament del contracte social

Durant la crisi del deute de finals de la dècada de 1970, els representants del capital internacional –a saber, l’FMI i el Banc Mundial– van ajustar estructuralment el sistema econòmic i van recolonitzar gran part del vell món colonial. Aquesta crisi va sorgir com a conseqüència de l’estancament econòmic dels Estats Units després de la guerra de Vietnam, combinada amb la primera crisi del petroli, i va resultar en la devaluació del dòlar i l’alça de les taxes d’interès. En aquest moment, la decisió de Richard Nixon de desvincular el dòlar estatunidenc dels metalls preciosos, i introduir el sistema de règims de moneda flotant que havia dominat l’economia mundial des de 1971, va marcar el començament d’una nova fase de la història financera.

Immediatament, això va provocar que el preu de l’or es disparés. Per descomptat, els Estats Units posseïa una gran proporció de les reserves d’or del món, mentre que els països més pobres mantenien les seves tinences en dòlars, convertits en paper mullat. Com assenyala Silvia Federici en el seu [article \(*\)](#) «Del comú al endeudamiento: La financiarización, el microcrédito y la arquitectura cambiante de la acumulación de capital», aquest ajust va enterrar regions senceres en un deute que, lluny d’extingir-se, no ha deixat de créixer. Les conseqüències de la crisi del deute simplement van impulsar un nou ordre que va passar de la industrialització a l’exportació global i van reestructurar una economia política que canalitza sistemàticament recursos des d’Àfrica o Amèrica Llatina cap a Europa, els Estats Units i la Xina.

No obstant això, aquestes relacions coercitives tenen una llarga història. A *Debt: The First 5,000 Years (Deute: Una història alternativa de l’economia)*, David Graeber explica com, durant segles, el deute ha articulat les connexions entre capital i treball, augmentant l’explotació i convertint comunitats basades en la reciprocitat en esclavitud [mútua \(*\)](#). Aquesta història es remunta (i s’estén des de) les revoltes dels deutors contra la subjugació en l’antiga Atenes del segle VI aC; la Roma de l’anomenat «exèrcit de deutors» contra els patricis l’any 63 aC; el sistema de treball de la terra i el culte obligatori –*mita*– de les regions andines durant el període colonial del segle XV; el deute públic de l’era moderna com a palanca d’acumulació de capital estatal a finalitats del segle XIX; la Gran Depressió de 1929; la crisi de les hipoteques d’alt risc de 2008; i fins a l’actual situació d’excepcionalitat de la COVID-19.

Si un observa la història del deute, com assenyala Graeber, el que descobreix és una profunda confusió moral. Una lluita que ha pres la forma de conflictes que giren entorn del bé i el mal, sovint envoltats d’una pàtina religiosa i en la creació de mites de comportament sobre la nostra inherent pulsio cap al bescanvi. Aquest discurs ha desplaçat la discussió ideològica sobre el deute respecte al poder i la violència, el seu matrimoni amb la guerra. La seva lògica de consum ha propiciat debats d’identitat renovats que han fragmentat la classe treballadora. Mentrestant, la desigualtat global continua donant pas a la bretxa entre els qui tenen recursos i els qui no els tenen, els qui poden parlar i els qui no ho fan. Les societats han superat una lluita pel reconeixement que posa en marxa una crisi de representació de dimensió incerta, i que dona lloc a la comercialització de la diferència, el que Daniel Bernabé anomena «el parany de la diversitat». La desigualtat i l’individualisme operen com a «coartada per fer èticament acceptable un sistema d’oportunitats injust i fomentar la ideologia que ens deixa sols davant l’estructura econòmica, apartant-nos de l’acció [col·lectiva \(*\)](#)». En aquest escenari –on, per contra, existeix una disputa legítima i llargament esperada entorn del subjecte «subaltern», que com va apuntar [Gayatri Spivak](#) no és una paraula elegant per a l’«[oprimit \(*\)](#)»–, la polarització populista només reforça les esquerdes d’un consens impossible. Un antagonisme inherentment polític obstaculitza les possibilitats de la política, entesa com un exercici de correlació de forces que possibilita la sintonia entre comunitats que, no obstant això, en la seva contínua sospita cap a un altre, es retornen la mirada. Les seccions que segueixen aquestes línies seran un exemple d’això.

No obstant això, a la dècada de 1970, no era or tot el que brillava. Les lluites financeres i socials que van donar origen a l’estat de benestar, encara basades en la correlació de salaris, productivitat i inflació, donarien pas al consens neoliberal i al desig aspiracional manifestat en la idea de crèdit. Així, Federici ens recorda que «la institució d’una economia basada en l’endeutament és un element clau d’una estratègia política neoliberal com a resposta al cicle de lluites que, en les dècades de 1960 i 1970, van posar l’acumulació capitalista en crisi, conseqüència del desmantellament d’un contracte social que, des del període [fordista \(*\)](#), existia entre el capital i el [treball \(*\)](#)». Un abandó que, sens dubte, no afecta tota la població per igual. Per a María Galindo, una de les artistes integrants del col·lectiu anarcofeminista bolivià Mujeres Creando que va participar en la mostra *Principio Potosí*, i al qual Federici es refereix en el seu assaig, les polítiques de microcrèdit que s’impulsen en aquestes regions, mitjançant una vasta xarxa de governs, bancs i ONG, se centren a recuperar i destruir les estratègies de supervivència que les famílies bolivianes pobres havien creat en resposta a la crisi. Els préstecs s’atorguen a dones a causa de la seva responsabilitat i vulnerabilitat enfront de la intimidació. No obstant això, els homes de família són els que els gestionen.

Aquest és un argument que Federici estén a altres geografies en les quals s’utilitzen mètodes denigrants per terroritzar-les: si a Bolívia algunes institucions marquen les cases dels morosos i després pengen cartells als seus barris, a Níger els bancs exhibeixen fotografies dels seus deutors, i a Bangladesh les ONG arrenquen portes, terres i teulades per vendre-les, amb la finalitat de recuperar el deute. Càstigs i sancions que, com diu Lamia Karim, inclouen assots, vessaments de quitrà, afaitat de cabells o escopinyades en [públic \(*\)](#). Arrabassar-los l’olla gran en la qual cuinen l’arròs per alimentar tota la família és també una pràctica comuna. Com recordo al meu assaig «Estimulantes: circulación y euforia», en el qual especulo sobre la història de les substàncies actives en relació amb el seu passat colonial, el deute sembla inseparable de la culpa. En alemany, *schuld* significa totes dues [coses \(*\)](#).

Com a agitadores de carrer, Mujeres Creando fan accions i creacions que trastoquen els processos asimètrics que pateixen les dones subalternes, subordinades i colonitzades. Mentrestant, en un dels seus grafitis en l'exposició que a continuació desplegarem, resen a la verge: «Ave Maria, plena ets de rebel·lia». No obstant això, «per acabar amb el judici de Déu», que diria Antonin Artaud, només fa falta que els homes de la guerra armats amb ferro i sang es dirigeixin cap a l'invisible Jesucrist, aquella «lladella» que va acceptar viure sense cos (*). Després de la decisió de Nixon de desvincular el dòlar estatunidenc dels metalls preciosos, va tenir lloc l'anomenada «dècada perduda» d'Amèrica Llatina, resultat de la crisi del deute, en la qual els diners es van divorciar de la seva correspondència material amb el patró or per imprimir més bitllets fiduciaris –basats en la fe comunitària–per a així pagar les guerres.



Figura 2. Mujeres Creando, vista de la instal·lació Principio Potosí, MNCARS, Madrid, 2010

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

Però la tàctica de Nixon va començar a trontollar. L'imperialisme del deute es va enfrontar a un moviment igualment global de rebel·lió social i fiscal a l'Àsia Oriental i Amèrica Llatina. L'any 2000, aquests països havien començat un boicot sistemàtic i, el 2002, l'Argentina va cometre el pecat capital: van incomplir i es van sortir amb la seva. Les traumàtiques conseqüències d'aquestes experiències són el punt de partida d'un projecte que portarà els nostres protagonistes a desenvolupar la recerca següent sobre el capitalisme global. I així, en un món dualista d'innocents i culpables, de servidors i profetes, trobem cada vegada més dificultats a l'hora d'abordar les complexitats que sorgeixen dels processos de desigualtat arrelada que han desmantellat els estats de benestar i han financeritzat la reproducció de les nostres vides. Lògiques que incrementen la precarització en el seu sentit etimològic, lògiques precàries, pregàries per aconseguir recursos que permetin el manteniment de la vida a la terra que cadascun trepitja, s'han escolat per totes les geografies, també a Occident.



Figura 3. Mujeres Creando, acció als carrers de La Paz, Bolívia

2. Llavors, com podem cantar el cant del Senyor en terra aliena?

Aquesta és precisament la qüestió que aborda *Principio Potosí* (*). L'exposició va ser una de les primeres iniciatives de Manuel Borja-Villel després que se li assignés el nou càrrec com a director del museu de Madrid. Va ser comissariada col·lectivament per un grup d'artistes i pensadors que, com apuntàvem en la secció anterior, van decidir afrontar el matrimoni entre capital i religió, economia global i producció colonial, i els seus perfils i esculls que presentaré a continuació.

«Al principi, Manuel Borja-Villel va organitzar el Reina Sofia. En el seu segon any va reordenar la col·lecció permanent. I al tercer dia?», va escriure Iker Seisdedos en to profètic al diari *El País*, «la revolució» concerniria «les col·leccions temporals (*)». Així, l'organització del museu es convertiria, en la seva primera fase, en una agència estatal: una estructura legal que li atorgaria una autonomia de gestió similar a la del Museo del Prado. Al mateix temps, la programació atendria el plantejament de «modernitat invertida»: la col·lecció es reorganitzaria «sense por a l'anacronisme i a l'enfrontament poc ortodox (*)», oferint una «visió gens formalista de l'art (*)», en la qual hi hauria lloc per als «salts espaciotemporals» en la forma teoritzada pel crític, etnòleg, historiador de l'art i excèntric Aby Warburg, i reconfiguraria la col·lecció per mitjà de micronarratives que superposarien conceptes en un desplegament obert i canviant que qüestionaria la memòria inconscient de les imatges. Paral·lelament a *Principio Potosí*, una exposició comissariada pel filòsof francès George Didi-Huberman estaria dedicada expressament a Warburg: *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Un recorregut per la història de les imatges des de 1914 fins a l'actualitat que constituïria una nova manera d'explicar la història de les arts visuals, allunyada dels esquemes històrics i estilístics de l'academicisme; una narrativa que diria «adeu al cànon» i oferiria un «recorregut personal per l'art modern en el qual les èpoques i les escoles artístiques són ens [...] per narrar una història (*)».

«Al tercer dia», les exposicions temporals investigarien «la idea de l'altre (*)». *Desvíos de la deriva*, comissariada per Lisette Lagnado i María Berríos, presentaria l'Escola de Valparaíso, Lina Bo Bardi i Flávio de Carvalho, com a alternativa als discursos eurocèntrics i neocolonials. *Martín Ramírez*, comissariada per Brooke Davis Anderson, mostraria els dibuixos d'un artista mexicà autodidacta que, durant les últimes tres dècades de la seva vida, va estar confinat en un hospital de salut mental al nord de Califòrnia. I, tancant la trilogia, en el marc de la celebració del bicentenari de la independència llatinoamericana (1810-2010), *Principio Potosí* advocaria per desplaçar l'origen de la modernitat, tradicionalment situat a Europa durant els segles XVII i XVIII, a la ciutat de Potosí al segle XVI. Aquesta inversió serviria per repensar els mecanismes de desmantellament del contracte social que descriu Federici, a partir de la pintura colonial barroca, els processos de colonització i les correspondències entre la funció ideològica de legitimació del poder i, per tant, la ruptura de les asimetries assentades que emergeixen de la producció i circulació d'imatges abans i ara. En altres paraules, l'explotació territorial, el món de l'art i els seus coquetejos amb el mercat global en forma de patró (el principi del títol opera en la seva doble accepció, com a començament i com a repetició) s'enfrontarien al mirall de Marx i la seva acumulació originària de capital, i tot mentre Espanya tenia un govern conservador, el Partit Popular, al capdavant de l'Estat.

Potosí va ser una vegada un centre neuràlgic econòmic; una de les ciutats més importants del món, més gran en mida i població que París i Londres en aquell moment. Els metalls preciosos descoberts al territori van donar lloc a la circulació monetària que caracteritzaria l'Edat Moderna. Al seu torn, Potosí es convertiria en l'impulsor d'una producció artística destinada a evangelitzar la mà d'obra indígena, i la sobreabundància que va instaurar el nou ordre d'esclavitud esmentat a l'inici d'aquest text, la *mita*, el treball extractiu que serviria per pagar una sèrie de guerres europees. A la Casa de la Moneda de Potosí es van encunyar els diners metàl·lics que s'exportaven a les metròpolis espanyoles. L'economista Adam Smith va assenyalar que la seva propagació va suposar una gran pèrdua de vides per a l'economia europea (*). *Principio Potosí* inclouria obres d'art barroc colonial d'entre els segles XVI i XVIII en convents, esglésies, arxius i museus, obres que representen un veritable buit en la lectura històrica que forma part de les pràctiques institucionals, al costat de respostes contemporànies de prop de vint-i-cinc artistes apellant quatre centres de poder econòmic: Moscou, Pequín, Londres i Dubai.

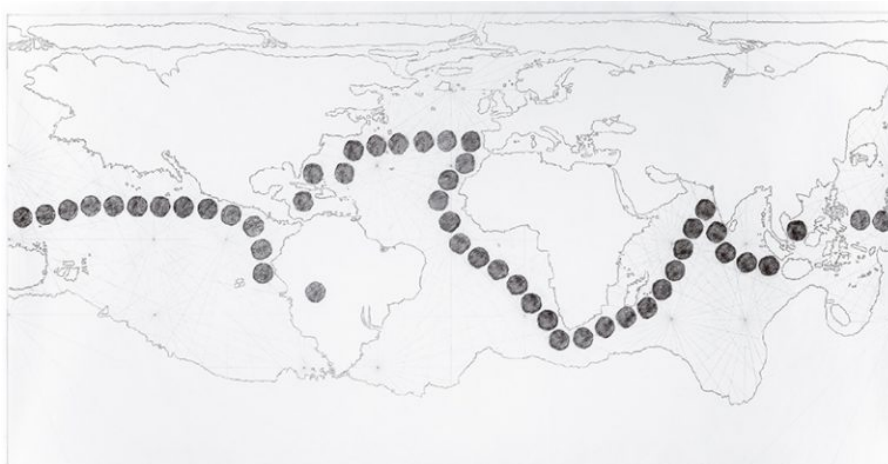


Figura 4. Anna Artaker (2010). *Mapamundi*. Llapis, 184 x 100 cm. El mapa dibuixat és una reproducció del d'Arnold di Arnoldi imprès el 1600 amb les principals rutes marítimes del comerç extractiu. Inclou frottages d'una moneda de plata històrica encunyada a Potosí entre 1586 i 1591.

Font: [Anna Artaker](#).

Hegemonia, acumulació originària, opacitats dels drets humans i inversió ideològica d'un món al revés serien els quatre conceptes que s'entrellaçarien entre les galeries dels tres museus als quals viatjaria l'exposició a Madrid, Berlín i La Paz. Les mateixes Mujeres Creando, Sonia Abián, Chto Delat, Stephan Dillemuth, 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 d'altres (*), serien part de la proposta, juntament amb el treball de dos dels curadors, també artistes, Alice Creischer i Andreas Siekmann. El filòsof bolivià-alemany Max Jorge Hinderer Cruz i la sociòloga mestissa aimara Silvia Rivera Cusicanqui, segons la web del Museu Reina Sofia avui dia, tancarien l'equip de curadors de l'exposició. Encara que aviat es veuria que aquesta presentació llançada per la institució no era del tot certa, i que un consens impossible donaria lloc a dues publicacions institucionals: el catàleg oficial i un llibre «dissident», tots dos editats pel Museu Reina Sofia.

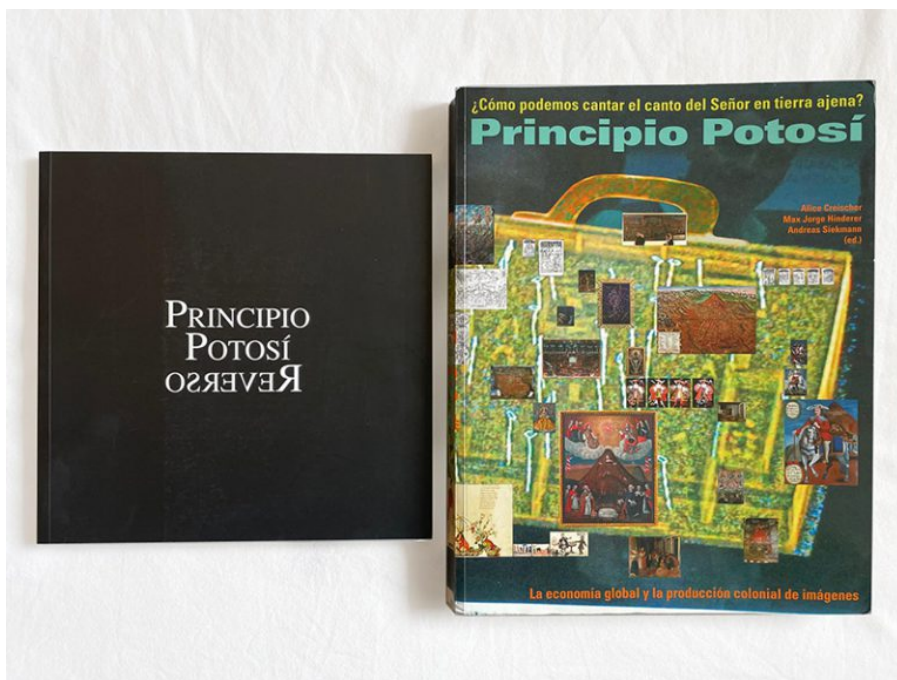


Figura 5. Publicacions de *Principio Potosí* (2010). Madrid: MNCARS.

El catàleg oficial, editat per Creischer, Siekmann i Hinderer Cruz, va rebre el públic d'aquesta 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 esperit similar, la publicació a càrrec de Cusicanqui en el seu catàleg dissident va apellar a aquestes resistències representacionals i va proposar una altra 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.

Totes dues històries ofereixen una mirada a la totalitat històrica des d'una metàfora espacial que entreteixeix les seves respectives narratives: si la primera aposta per una història simultània i oberta, situada en cinc ciutats i un temps expandit, la segona, per contra, arrela aquesta mirada en l'hemisferi sud-americà i, en lloc de parlar de simultaneïtat barroca, proposa un acostament a la història com una estructura ordenada de nusos i lligadures: els mateixos que utilitzarien les civilitzacions andines com a sistema comptable, a saber, els *kipus*.

El desacord entre Cusicanqui i l'equip curador es farà visible en les pàgines següents, en part, per la impossibilitat de posar-se d'acord sobre el lloc d'enunciació des del qual crear aquest espai discursiu; amb diferents llenguatges, cada curadora parlarà des del terreny sobre el qual trepitgen els seus peus, des de la seva pròpia experiència, la qual cosa donarà lloc, com veurem en les seccions següents, a un debat entorn de l'extracció, l'opressió i la subalternitat. No obstant això, el que ambdues compartien –a part del reconeixement d'un espai d'excepció que limita la immanència del poder i sobreviu a la invasió– seria la sospita del museu com una poderosa força centralitzadora, la dinàmica burocràtica i diplomàtica que marcaria el procés de treball: un escenari encara més complex per a la negociació. Mentre que una part desconfiava de la institució però l'acceptava, l'altra –la de Rivera Cusicanqui– finalment rebutjava el seu format expositiu.

Aquesta complexitat converteix *Principio Potosí* en un cas paradigmàtic dins de la breu historiografia de les exposicions i, en conseqüència, no ha passat desapercebuda en la literatura de l'última dècada. Tesis doctorals, capítols de llibres, articles i premsa

diària han escrit sobre el museu, l'exposició, els curadors, les artistes i les seves imatges, així com els seus públics, des de prismes tan diversos com les teories postcoloniales i polítiques, l'ecofeminisme, la història de l'art, el comissariat i la museografia, o des de les ciències de la comunicació. Cadascuna d'aquestes àrees de coneixement aborda un conjunt diferent de qüestions i, per tant, postula els seus reclams. El recorregut que ofereixo a continuació –un dels possibles– servirà per consolidar l'interès renovat d'un projecte que torna, transmutat i travessat per les urgències del present, una dècada més tard (*).

Així mateix, intentaré posar llum sobre un aspecte que es torna clau a l'hora d'abordar aquest projecte, moltes vegades reduït a històries de responsables i culpables, exonerats i absolts, i és la idea de representació i les seves paradoxes. Un terme que, vist des del **museu**, té una trajectòria dilatada, sobretot si ens centrem en el segle xx i en les diferents onades de crítica institucional, en les quals els artistes es van posicionar enfront de les institucions per a, al llarg dels anys, veure-hi no sols un problema sinó part d'una solució. Com es veu a l'**exposició**, es problematitzaria la qüestió semiòtica de la representació com a presència il·limitada de la diferència; és a dir, com a praxi d'accions humanes que es presenten com a possibilitats futures en les quals les tensions entre cossos i objectes, en la seva polisèmia, visibilitzen una història. Des dels **curadors**, es podria abordar el caràcter metodològic: qui narra i de quina manera té lloc l'articulació entre els elements que faciliten la comunicació i que, en aquesta ocasió, té la complicació addicional que dos d'ells són, al seu torn, artistes de l'exposició. Des dels **artistes**, l'espacialitat de les imatges o propostes materials es negociaria en diàleg amb la resta dels i les participants, així com les possibilitats d'associació i agència en relació amb el discurs de l'exposició, el museu, els seus visitants habituals i les seves audiències potencials. Finalment, amb el **públic** es treballarien les estratègies de mediació, moltes vegades negociades amb els curadors, però també amb els òrgans administratius que els reclamen com a xifres per justificar la seva raó de ser. Aquests termes, des de la institució fins a l'audiència, serviran com a pols als quals subjectar-se per seguir un assaig que ens permet assentar les bases per analitzar les relacions entre els debats que s'estableixen entre els moviments socials i els estudis subalterns, a saber, la seva representació en els termes en els quals els planteja Antonio Gramsci.

Es tracta d'una història on, en definitiva, la **representació** es manifesta en tots els seus significats segons el diccionari (*): com a acte i efecte de representar; com a imatge o idea que substitueix la realitat; com a grup de persones que representen una comunitat; com una cosa que en representa una altra; com a categoria o distinció social; com a obra dramàtica que presenta principalment temes religiosos; com el dret d'una persona a ocupar el lloc d'una altra; com un concepte en el qual un objecte extern o intern es fa present a la consciència; com a súplica o proposició fonamentada en motius o documents dirigits a un superior. En definitiva, la representació és un terme complex que, en els seus diferents enfocaments epistemològics i metodològics, a mig camí entre la política i la semiòtica, ofereix un consens difícil, però que sens dubte contribueix a complicar el conjunt de regles que defineix el múltiple. No obstant això, no n'hi ha prou amb cridar allò que deien Deleuze i Guattari: «Visca el que és múltiple!». El que és múltiple s'ha de fer (*), però com? A la secció següent veurem les diverses formes institucionals i artístiques des de les quals es va assajar una possible resposta a aquesta qüestió complexa.

3. El museu per servir o per formar, per donar forma?

En un petit volum titulat *Radical Museology, Or, What's «Contemporary» in Museums of Contemporary Art?* (*Museologia radical. Què és «contemporani» en els museus d'art contemporani* (*), 2013), Claire Bishop presentaria el Museu Reina Sofia com a exemple de museografia, com a arxiu dels comuns i d'educació radical.

«El museu ha adoptat una representació autocrítica del passat colonialista del país, posicionant la mateixa història d'Espanya dins d'un context internacional més ampli [...] Si bé totes aquestes galeries presenten art convencionalment considerat com a modern més que no pas contemporani en termes de periodització, jo argumentaria que el sistema total d'exhibició és dialècticament contemporani [...]. El museu presenta constellacions d'obres en les quals els mitjans artístics ja no són la prioritat, que estan impulsades per un compromís amb les tradicions emancipatòries i que reconeixen altres modernitats (particularment a l'Amèrica Llatina). Mentrestant, les exposicions temporals s'utilitzen com a llocs de prova per repensar la missió general i la política de col·lecció del museu. El 2009, per exemple, el museu va iniciar "Principio Potosí", comissariat per Alice Creischer, Andreas Siekmann i Max Jorge Hinderer. L'exposició va argumentar que el lloc de naixement del capitalisme contemporani podria no ser la Revolució Industrial del nord d'Anglaterra o la França napoleònica, sinó les mines de plata de la Bolívia colonial».

Claire Bishop, *op. cit.*

Per a Bishop, Borja-Villel hauria desenvolupat un mètode per repensar el museu contemporani, utilitzant diagrames triangulars per expressar les relacions dinàmiques que sustenten tres models diferents: el modern, el postmodern i el contemporani. Aquests diagrames posarien en moviment la narrativa o la motivació, l'estructura d'intermediació i l'objectiu del museu. Si el MoMA va representar el temps històric lineal modern del cub blanc, i el Tate Modern i el Centre Pompidou, l'aparell de la multiculturalitat i el màrqueting de la mediació d'audiències quantificables, llavors el Reina Sofia seria, per a aquesta autora, la complexitat dels altres museus des del que és contemporani, i introduiria l'anomenat discurs «decolonial» i el procomú que busca models de propietat col·lectiva.

«El punt de partida d'aquest museu és, per tant, les múltiples modernitats: una història de l'art que ja no es concep en termes d'original avantguardistes i derivats perifèrics, ja que prioritza sempre el centre europeu i ignora fins a quin punt obres aparentment "tardanes" tanquen altres valors en el seu propi context. L'aparell, al seu torn, es torna a concebre com un arxiu del comú, una col·lecció a l'abast de tots perquè la cultura no és una qüestió de propietat nacional, sinó un recurs universal. Mentrestant, el destí final del museu ja no són les múltiples audiències de la demografia del mercat, sinó l'educació radical: en lloc de ser percebuda com un tresor atresorat, l'obra d'art es mobilitzaria com un "objecte relacional" (per fer servir la frase de Lygia Clark) amb l'objectiu d'alliberar el seu usuari psicològicament, física, social i política. El model aquí és el del "mestre ignorant" de Jacques Rancière, basat en una presumpció d'igualtat d'intel·ligència entre l'espectador i la institució».

Ibid.

Bishop situaria la dinàmica del museu dins dels debats que tant van ocupar el començament de la dècada de 2010 entorn de la idea «del que és contemporani» com a categoria discursiva. A la dècada de 1990, el terme funcionaria com a sinònim del període de postguerra –l'art posterior a 1945, llavors entès com a alt modernisme– i, en última instància, vinculat a l'aparició dels mercats globals. Mentre que Peter Osborne definiria el que és contemporani com una ficció planetària en la qual no hi ha una posició compartida (encara que opera com si n'hi hagués, com si pogués viure's com una unitat de múltiples temporalitats), Boris Groys la consideraria una espècie d'excés de temps no històric. Per a Giorgio Agamben, no obstant això, allò contemporani s'enfrontaria a la seva relació amb un temps definit per la disjunció i l'anacronisme. Una espècie de convivència simultània i incompatible de diferents modernitats i desigualtats socials en curs, com diria Terry Smith, que persisteix malgrat l'expansió global dels sistemes de telecomunicacions i la suposada universalitat de la lògica del mercat. En última instància, presenta, en paraules de Julia Bryan-Wilson, un espai d'incertesa radical. «Vostè no és aquí. Pot dir-se que ha abandonat la seva contemporaneïtat: es troba en un espai històric que reivindicuem com a simultani i obert en comptes de lineal (*))», ens van dir Creischer, Siekmann i Hinderer Cruz al públic visitant, després de comprovar que el control de seguretat del museu no era una amenaça, sinó l'entrada a l'espai de ficció planetària que exposa Osborne. Cusicanqui, per contra, preferiria traslladar la història (i allò contemporani) a l'extrem oposat, un altre principi, al període de desenvolupament de les civilitzacions andines (a causa del predomini de la cultura wari), la

cronologia incerta de la qual se situa entre els anys 500 i 1200 aC. Segons la sociòloga, «primer hauríem de situar els quadres colonials seleccionats per a la mostra en una mena de mapa a macroescala, que tracés les rutes ordenadores d'aquest espai des de l'horitzó mitjà fins al descobriment», per enfrontar aquesta «nova centralització moderna –la del museu– [que] funciona com a poderosa força desterritorialitzadora dels seus significats (*)».

Durant aquest període, moltes institucions occidentals començarien a recuperar la noció *modernitat* reconeixent les dificultats del museu per bregar amb les grans narratives de la història i les seves violències. Si no es podia superar la modernitat, exposicions com *Defining Modernity* (Getty Centre, 2007), *In the Desert of Modernity* (HKW, Berlín, 2008), *Altermodern* (Tate Triennial, Londres, 2009), *Modernologies. Artistas contemporanis que investiguen la modernitat i el modernisme* (MACBA, Barcelona, 2009), *Afro Modern: Journeys Through The Black Atlantic* (Tate Liverpool, 2010) o *Multiple Modernities 1905-1975* (Centre Pompidou, París, 2013) examinarien i reavaluarien el terme a través de la lent de la teoria postcolonial, l'etnologia i la planificació urbana. Per guanyar impuls cap al futur, els museus retornarien el terme a l'àmbit curador per abordar les seves paradoxes representatives com a entitats nacionals i ideològiques, i oferir noves possibilitats de lectura entorn del gran projecte utòpic vinculat al benestar, la igualtat i el progrés, sense oblidar els processos d'opressió i control colonial dels quals el museu seria art i part. Com vam veure, la fragmentació de les grans narratives històriques de finals del segle xx no conduiria a l'anomenada «fi de la història (*)» després de la caiguda del comunisme i el sorgiment dels mercats mundials, sinó a un nou interès per representar el passat, juntament amb la crítica de les narratives nacionals i les institucions que van donar forma a les seves ideologies.

A la dècada dels seixanta del segle passat, la crítica institucional, que tradicionalment operava fora del museu occidental, s'institucionalitzaria des de dins en alguns projectes museològics com el Reina Sofia o el Van Abbemuseum, i es convertiria en un mètode de crítica espacial i política, així com en un mecanisme de control discursiu. Aquests esforços administratius, educatius i curadors per redefinir el museu com un espai d'importància estratègica, allunyat de les forces hegemòniques, donarien lloc a un «nou institucionalisme (*)». No obstant això, es resoluria el debat que les institucions són estructures de suport social, perquè regulen tant la memòria com l'oblit i, per tant, són escenaris d'una mena d'imaginació civil. Richard Sennett ens recordaria que, en els contextos globals, introduir més flexibilitat a les estructures institucionals podria ser una amenaça per a una població que ja camina sobre arenes movedisses. La pèrdua de relacions estables i la desregulació i financerització de les comunitats requeriria, per Paolo Virno, l'enfortiment de les institucions, sense oblidar que també operen com a centres generadors d'exclusions. Aquests temes dialoguen amb aspectes de la teoria política, com l'ús del concepte *hegemonia* –punt fonamental tant a *Principio Potosí* com al Reina Sofia–, i serveixen per reflexionar sobre les possibilitats d'acció i agència crítica dins de les institucions que responen al paradigma neoliberal.

Chantal Mouffe, la teòrica postmarxista a qui Borja-Villel convidaria al MACBA als anys noranta, insistiria en la possibilitat i conveniència d'una apropiació crítica d'estructures hegemòniques ja existents (*). Aquesta va ser una tesi que va adoptar Borja-Villel, i que també va ser compartida per Podemos, el partit polític que va sorgir després del moviment dels indignats, el 15M, ara en un govern de coalició. Juntament amb el seu cofundador, un dels seus principals estratèges polítics, Íñigo Errejón, Mouffe escriuria *Construir pueblo* (2015).

Mouffe també contribuiria al llibre *Discursos plebeyos* (2019), la publicació recent de l'artista participant a *Principio Potosí* convertit en polític de l'ala catalana del partit, Marcelo Expósito, sobre la presa de la paraula i les institucions. La seva proposta realitzada *ex profeso* per a l'exposició presentaria el cinquè capítol de la seva sèrie *Entre sueños. Ensayos sobre la nueva imaginación política, una proyección en formato bicanal titulada 143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)*, que respon al quadre *Santiago batallando con los moros* (1690) del sevillà Lucas Valdés. En aquesta, la figura de Santiago Matamoros, exposada al Museu Reina Sofia a sobre del doble vídeo d'Expósito, presenta com el nacionalcatolicisme va expulsar (i va exterminar) les cultures musulmanes d'una manera que recorda les maneres de colonitzar altres parts del món. Mitjançant l'excavació i l'exhumació de cossos i imatges dels afusellats de la Guerra Civil espanyola, l'artista reflexiona sobre les dificultats que afronta la recuperació de la memòria històrica i sobre la desobediència civil com a eina des de la qual interpel·lar una societat procliu a oblidar a les seves morts (*).

Com escriu 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 línia]. *Latinart.com*.





Figura 6. Marcelo Expósito (2010). Vista de la instal·lació i fotogrames de 143.353 (*los ojos no quieren estar siempre cerrados*), *Principio Potosí*. MNCARS.

Així, termes com *radical* o *progressista* s'han utilitzat per apuntar cap a un futur institucional la programació del qual incorporaria l'experimentació i el compromís polític en les seves propostes discursives. Termes que, no obstant això, comporten la paradoxa que ja havien anticipat Sennett i Virno, i que tan de prop afecta els sistemes artístics als quals apel·la *Principio Potosí*. Els anomenats museus radicals o progressistes, els «museus dels comuns», dirigits principalment per homes blancs que, malgrat les seves bones intencions, tenen dificultats per escapar de la força aclaparadora i legitimadora de les carreres individuals i de l'impuls de l'economia de l'esdeveniment. En última instància, no aconsegueixen canviar les regles del joc, sovint reduïdes a retòrica –el fonament de la societat, si ens fem ressò d'Ernesto Laclau–, per convertir-se en aquest «espai radicalment democràtic per a la discussió lliure sobre com les coses podrien ser d'una altra manera (*)», d'aquest «lloc de democràcia i etern antagonisme (*)» entre art i societat, en el qual cal preguntar-se, si la producció artística d'avui és el patrimoni de demà, el museu no hauria de tenir entre els seus objectius la redistribució de la riquesa?

En un taller sobre la transferència dels estudis crítics en la programació pública dut a terme a la Universitat de Goldsmiths (*), Yaiza Hernández, responsable dels programes públics del MACBA fa una dècada, parlaria precisament sobre com les premisses democràtiques i crítiques, que alguna vegada van ser la base d'un debat entorn de la producció artística, ara s'estan enfonsant. Estan atrapades en les paradoxes de les institucions postdemocràtiques, és a dir, aquelles la presa de decisions de les quals és progressivament limitada i cooptada. En la seva opinió, «el tipus d'afirmacions crítiques que moltes d'aquestes institucions han fet en repetides ocasions, a la pràctica, han estat sistemàticament traïdes». Hernández criticaria les declaracions de Bishop, en les quals contrastaria les seves idees d'«educació radical» amb una imatge de Borja-Villel llançant «el primer grau de Belles Arts online del món» i mitjançant la qual els estudiants, també nosaltres, professores i investigadores, ingresem en els sistemes de l'art a través d'aquests espais de legitimació, a causa de la dificultat d'implementar alternatives que escapin a la lògica de la competitivitat i el consum. Hernández parlaria dels usos i abusos de la teoria, no per a anul·lar-la, ja que el seu nivell d'abstracció és el que ens permet imaginar les coses com no són –i imaginar les coses d'una altra manera és fonamental en els temps que corren–, però sí per reforçar la idea que la teoria segueix el problema i no, com a vegades sembla postular-se, la teoria com a solució.

El nou institucionalisme, ancorat en la crítica institucional i en el desig d'autonomia tradicionalment lligat a la figura del curador, i la genealogia del que corre en paral·lel des de la dècada de 1970, és per a la investigadora part de la paradoxa en la qual les anomenades «institucions progressistes» estan immerses en les seves batalles de l'autor pel discurs. Els programes públics que apareixen precisament per revertir les lògiques narratives i promoure la idea d'esfera pública, en una espècie d'equilibri de subjectivitats, són els que infonen la producció de coneixements que finalment formen experiències institucionals. En definitiva, Hernández lamentaria que aquests temes, debatuts com a part de les activitats del museu, no arribessin a afectar la maquinària institucional; que no resultessin en exercicis autocrítics en els quals les polítiques culturals contra la precarietat provoquessin un efecte en el museu i els seus organigrames. El que fa que els seus companys activistes es converteixin en legitimadors d'una forma contrària als seus principis. Tampoc succeiria des del punt de vista de la comunicació –guies, fullets, visites–, encara ancorats en la tradicional història de l'art.

Lavors, el museu és per servir o per formar?, per donar forma? On queden les cures? A «Notas para un museo por venir (*)», l'actual responsable de programes públics del MACBA, Pablo Martínez, reclamaria el que fa temps que moltes exposem des de les plataformes on operem: la possibilitat de repensar els fonaments ètics i polítics de les estructures i l'economia dels museus, la dinàmica dels quals es basa en la mobilitat permanent, l'economia de la visibilitat i la lògica del creixement continu. En definitiva, els processos de legitimació i complicitat als quals apel·la *Principio Potosí* en la seva crítica als sistemes artístics. En lloc de debatre quines mesures de distanciament social s'implementaran en reobrir els museus després de la pandèmia en la qual estem immersos actualment, convé preguntar-se: sota quines condicions materials i estètiques? Segons 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–».

Aquestes notes van sorgir arran de les declaracions de Borja-Villel, que, apel·lant a l'actual crisi política i de salut, va afirmar que «el museu haurà de cuidar com un hospital, sense deixar de ser crític (*)». Tals afirmacions han preocupat aquells sectors feministes que entenen les seves pràctiques, abans i després de la pandèmia, com a maneres d'instituir amb cura. Aquestes pràctiques defensen la necessitat d'implementar el que Donna Haraway denomina «coneixement situat» per «seguir amb el problema (*)», com una de les poques formes possibles de contrarestar l'opacitat de les nostres institucions malaltes i patriarcal, en favor de la seva complexitat i transparència cap a un nou contracte social. Pràctiques que, al final, en pertorbar el trop de la claredat visual, abracen l'embolic, el joc de cordes, afavorint l'autoria col·lectiva. Potser per això, Martínez aclariria tímidament les paraules del director del Reina Sofia, per temor a un nou «gir hospitalari», i li recordaria el que ja estava exigint 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».

A Amèrica Llatina, la jerarquia formada per profetes, sacerdots, allegories, sants famosos i Maria i Jesús es mostra amb el carro del triomf. A vegades, aquest carro abandona l'àmbit de la pintura i s'uneix a festivals i processons. El que es presenta a *Principio Potosí*, titulat *Triunfo de las domésticas activas* (2010), al costat d'una rèplica procedent de l'església Jesús de Machaca, prové d'una manifestació d'un grup de treballadores de la llar promoguda per les artistes Konstanze Schmitt i Stephan Dilleuth i el col·lectiu Territorio Doméstico en una proposta sobre la cadena de cures. L'acció va tenir lloc durant la manifestació pels drets de les treballadores domèstiques organitzada cada 28 de març. La pintura mòbil realitzada pel col·lectiu es va desplaçar des de la plaça de Jacinto Benavente fins a la Puerta del Sol. «Sense nosaltres, el món no es mou», pregonaven aquestes dones, en la seva majoria de les antigues colònies espanyoles, al mateix temps que denunciaven les condicions laborals i de discriminació que

pateixen. Després de passar per Berlín i La Paz, l'obra va ser regalada a l'església de Jesús de Machaca, que contenia el quadre al qual responien (*).

Aquesta proclama se suma a la d'Isaías Griñolo en la seva obra titulada *Mercado Energético Puro* (2010): «els qui ens representen en realitat ens reemplacen», apel·lant als sense papers que recullen les maduixes i treballen al camp. Aquesta proposta presenta una recerca desenvolupada a la ciutat de Huelva en la qual es mostra com des de la Transició fins a l'actualitat s'ha explotat tota una sèrie de recursos naturals que han obligat migrants africans i d'Europa de l'Est a viure en condicions deplorables, al mateix temps que s'ha contaminat el sòl per la utilització massiva d'adobs i fertilitzants. Per tant, no és d'estranyar que la contaminació d'aquest maren sigui motiu de disputa ecològica a la Comissió Europea des de finals dels anys noranta.

Totes dues propostes, *Triunfo de las domésticas activas* i *Mercado Energético Puro*, anticipen el malestar que va tenir lloc a les places un any més tard, també les urgències ecofeministes de les quals ens parla Yayo Herrero, les estructures del qual estan en guerra oberta amb la vida. Pensar el museu com a ecosistema és un exercici en el qual ens trobem actualment immersos (*).



Figura 7. Territorio Doméstico, Stephan Dillemath i Konstanze Schmitt (2010). Vista de la instal·lació *Triunfo de las domésticas activas* i fotogrames de l'acció realitzada amb motiu de *Principio Potosí*. Madrid: MNCARS.





Figura 8. Isaías Griñolo (2010). Vista de la instal·lació *Mercado Energético Puro*

Així, en un temps en el qual vivim en una tempesta perfecta, en un temps suspès en el qual es fa evident la importància de cuidar els qui cuiden, custodien i curen, s'obre una finestra d'oportunitat per activar processos de remediació i col·laboratius no tant (o només) com a polítiques públiques, sinó també com una capacitat d'autogovern i solidaritat que desplaça la política institucional de representació cap al que jo denomino una «política instituent de l'atenció».

La crisi de llavors, i també la d'ara, ens permet instigar la creació d'espais com a teixits socials des dels quals dissentir a dins. El plantejament de la plataforma CVA Group (TIPPA), *Crisis Chronology*, gestionada per Anthony Davies a Londres, anticiparia aquesta crida i posaria en qüestió l'estructura del museu i les seves polítiques d'ocupació. I ho faria llançant una sèrie de «preguntes productives» mitjançant una enquesta que serviria per qüestionar com s'organitzen els treballadors del MNCARS i com aquesta dinàmica ressona amb la crisi econòmica de 2008. En la seva proposta, CVA Group ens recordaria com, al segle XVIII, la Corona anglesa concediria a la South Sea Company el monopoli del comerç amb Sud-amèrica, en el qual s'especulava amb els

esclaus que posseïa Espanya. No obstant això, la Pau d'Utrecht restringiria aquests drets i desencadenaria una de les primeres grans crisis de la borsa, l'anomenada «South Sea Bubble». Totes dues crisis econòmiques servirien com a excusa per iniciar una cerca de formes de convergència horitzontals, eficàcia i bones pràctiques.

D'aquesta manera, s'assagen propostes de muntatge com les realitzades pels participants a *Principio Potosí*, les «dificultats col·laboratives del qual en qüestions interculturals i desafiaments de les negociacions en diferents posicions epistemològiques», escriu Anthony Alan Shelton a *Curatopia*, «marquen una fita en la història de l'exposició i la realització curatorial, la qual cosa merita un debat ampli en el futur (*)».



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*, detall de la publicació. Fotografia del catàleg.

4. Per què els cossos han d'acabar a la pell? En busca de la zona de contacte

A *Principio Potosí*, la dissidència va provocar tants desacords entre els agents involucrats que es va decidir visibilitzar-la a les audiències de diverses formes: des dels llocs curatorials en les respectives publicacions i els enfrontaments institucionals, els préstecs dels quals van ser denegats, fins a la trobada final a La Paz. Això va resultar en una visibilitat paradigmàtica del conflicte que, com apuntàvem, no sol manifestar-se en altres processos curatorials i institucionals (*).

Uns anys més tard, un dels coordinadors de la primera itinerància de l'exposició a Madrid, Francisco Godoy, publicaria una tesi doctoral en la qual postularia l'argument de «l'exposició com a recolonització (*)», i situaria la pràctica de Creischer i Siekmann, en particular, dins de la matriu colonial que hi ha darrere després de la construcció del discurs nacional. Basant-se en la teoria postcolonial llatinoamericana, que ha criticat sistemàticament el pensament de Hegel com a promotor del sistema mundial jeràrquic, la recerca de Godoy proposaria un recorregut per la història recent de les exposicions llatinoamericanes dutes a terme a Espanya, amb *Principio Potosí* com un dels quatre casos d'estudi.

El treball de Godoy introduiria els dos curadors (*) dins d'una genealogia militant de diversos antecedents durant la segona meitat del segle xx, principalment lligats al desenvolupament de narratives colonials, crítica institucional i política sexual, amb agents com Lucy Lippard, Nelly Richard, Douglas Crimp, Gustavo Buntinx, Marion von Osten, WHW i, en l'àmbit espanyol, Mar Villaespesa, Jorge Luis Marzo i el mateix Borja-Villel. A més, les seves pràctiques quedarien inscrites en els paràmetres de la figura de l'artista-curador en línia amb l'obra de Martha Rosler o Fred Wilson.

Després d'una breu presentació dels cossos de treball dels artistes alemanys, la pràctica dels quals va començar a mitjan anys noranta, Godoy desentranaria el primer projecte que farien a Amèrica Llatina, i pel qual rebrien la invitació del Museu Reina Sofia: *Ex Argentina* (2002-2004). El 2001, després de l'anomenat «corralito» i la crisi institucional posterior al col·lapse econòmic del país, l'aixecament popular que es va produir va constituir, per Creischer i Siekmann (més enllà del pecat suprem descrit en la primera secció d'aquest escrit), «un model evident dels processos traumàtics del sistema capitalista global (*) (*)». En diversos episodis, i incorporant obres clàssiques del conceptualisme argentí i noves produccions, programarien Plans for Leaving the Overview, un congrés a Berlín, i Steps for the Flight from Labor to Doing en el Museu Ludwig de Colònia, com a part del projecte ¿Cómo queremos ser gobernados?, de Roger Buerger i Ruth Noack. La recerca acabaria el 2006 amb la proposta viatjant a Buenos Aires, on artistes del Grupo Etcétera i Eduardo Molinari curarien i donarien forma a l'obra en un nou context postcrisi. En última instància, la recerca de Creischer i Siekmann recuperaria la noció premoderna de govern, en la qual el terme «no es referiria només a las estructures polítiques o a la gestió dels Estats, sinó més aviat a la forma de dirigir la conducta dels individus o dels grups [...]». Governar, en aquest sentit, és estructurar el possible camp d'acció dels altres (*), per construir allò que és múltiple i no només celebrar-ho, en definitiva, per comissariar-ho. Alexander Alberro, en una antologia que analitza quan l'exposició esdevé forma, *The Artist as Curator* (L'artista com a curador, 2017), ens explica com: «La idea del programa es va originar a principis de la dècada de 2000 mentre Creischer i Siekmann treballaven en un projecte titulat *Ex Argentina* (2002-4), que explorava els efectes de les polítiques financeres neoliberals sobre la representació democràtica en aquest país i la importància dels nous moviments socials que van intervenir en el discurs polític [...] Mentre treballaven en *Ex Argentina*, es van interessar cada vegada més per les estructures colonials, i el 2006, juntament amb Hinderer, van viatjar a Potosí, Bolívia, on van començar a fer recerca sobre fotografies creades en jaciments miners andins sota domini espanyol. Com expliquen Alice Creischer, Max Jorge Hinderer i Andreas Siekmann: “Després d'*Ex Argentina*, el Reina Sofia ens va demanar que desenvolupéssim un projecte. Així que vam decidir, sense saber on ens estàvem ficant, que seria així. Investigariem la col·lecció de museus dins i fora de les Amèriques en busca d'imatges que s'haguessin produït a Potosí; portariem les imatges a Madrid i comissariariem una exposició en la qual els artistes contemporanis respondrien de forma directa i atractiva. Però hem de posar èmfasi en el fet que aquest projecte no s'està creant per encàrrec. El seu tema és nostre”. Les últimes dues oracions pretenien posar èmfasi en el fet que les celebracions del bicentenari 2011 [sic] de la independència d'Argentina, Colòmbia, Perú, l'Equador, Mèxic, Xile i Veneçuela, esdeveniment sota la bandera del qual es va implementar el Principio Potosí al Reina Sofia, van ser simplement l'ocasió que va permetre als curadors aconseguir els fons necessaris per dur a terme la seva proposta».

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

Borja-Villel va oferir a Creischer i Siekmann el comissariat d'una exposició que tractaria sobre l'acumulació de riquesa colonial i que reforçaria aquesta idea de modernitat invertida, allunyada del cànon, com de fet pretenia dur a terme en el seu nou projecte museístic. Una vegada convidats a desenvolupar la proposta, els artistes inclourien Hinderer Cruz i Cusicanqui. Al seu torn, Cusicanqui, la sociòloga, va decidir estendre la invitació a una sèrie de joves antropòlegs, estudiants seus, que proposarien una acció autogestionada de crítica cultural. Aquests abandonarien el projecte el 2009, per tornar a participar en la iteració de l'exposició a La Paz el 2011. Una de les raons, segons Godoy, era que: «La llista d'artistes contemporanis estava pràcticament tancada, la qual cosa generava la impossibilitat d'intervenir en aquesta selecció. D'altra banda, més que un curador –com els involucrats han relatat–, se'ls va sol·licitar que fossin “informants” respecte a obres colonials, històries i processos locals».

Francisco Godoy Vega, op. cit., pàg. 390.

Aquest malestar va arribar a la premsa, que es va fer ressò del sentiment, com en el cas de Juan Batalla, que escriuria que, «Els comissaris europeus van injuriar la mirada del col·lectiu per distingir entre “art” –el treball políticament i estèticament significatiu que fan els qui assumeixen el cànon il·lustrat– i les “pràctiques folkloriques”, emprant la lògica colonial que data de fa segles: l’art és el que fan ells i els seus amics, mentre que el folklore és el que fan els Altres».

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

Aquesta era una posició que introduiria la disputa sobre l’esmentat camí hegel·lià, en el qual el mateix Marx entenia el Sud com un espai contrarevolucionari en el qual els «pobles sense història (*)» no podien desenvolupar estructures d’èxit econòmic i social. Godoy suggeriria, posteriorment basant-se en la tesi de Santiago Castro-Gómez, que els curadors farien una lectura de les societats llatinoamericanes com a «enclavaments» de la revolució mundial. Segons Jaime Vindel, el «to enunciatiu es troba[va] a mig camí entre l’autoritat i l’altivesa del savi (*) marxista». El mateix Borja-Villel assenyalaria que es tractava d’«una exposició intrínsecament hostil [...] un tant brutal, antagònica, impermeable (*)».

En un assaig recent, *Baroque Modernity, Criticism and Indigenous Epistemologies in Museum Representations of the Andes and the Amazon (Modernitat barroca, crítica i epistemologies indígenes en representacions de museus dels Andes i l’Amazones)* (2018), Anthony Alan Shelton desentranaria el desacord de la manera següent:

«Alice Creischer, Max Jorge Hinderer i Andreas Siekmann, els curadors europeus del projecte, van rebutjar la historiografia predicada sobre l’Estat nació en favor d’un àmbit global [...]. Malgrat l’audàcia interpretativa de l’exposició, va sorgir un desacord entre els equips curatorials alemany i bolivià. La perspectiva marxista determinista dels curadors alemanys va ser rebutjada pels seus homòlegs bolivians que, organitzats sota la bandera d’El Colectivo, van fracturar l’intent d’interpretació unitària de la història colonial. El primer problema va sorgir al principi del projecte amb les negociacions del Reina Sofia amb les comunitats i les seves queixes sobre els costos excessius de transport i assegurances associats amb els préstecs dels museus bolivians. No obstant això, alguns membres d’El Colectivo ja s’havien sentit ofesos per la negativa de l’Ethnologisches Museum de Berlín a prestar les seves col·leccions a la seu boliviana. Desconfiança i acusacions de coacció per part de les antigues comunitats amb relacions de poder asimètriques que històricament havien dividit els dos països; aquestes afirmacions es van confirmar a les històries anecdòtiques relatades en els catàlegs de l’exposició. La desconfiança va poder haver estat exacerbada per la confusió provocada per la metodologia curatorial, que va desautoritzar les estratègies establertes a favor d’una metodologia experimental que demanava la suspensió de l’habitual divisió del treball entre els professionals dels museus i una prolongació del temps de recerca. [...] La ruptura més greu entre els curadors alemanys i bolivians va resultar del rebuig de Creischer, Hinderer i Siekmann a les interpretacions indígenes de la història, que les entenien com a producte d’un essencialisme cultural que privilegiava l’exegesi indígena per sobre d’altres. Per a l’equip curatorial alemany, equiparar la cultura amb la identitat ètnica enfosquia la interdependència global de la política i l’economia i, entre altres conseqüències negatives, ofuscava les aliances entre classes locals i estrangeres que travessen la cultura. En oposició, El Colectivo va advocar per la incorporació de presentacions en vídeo i primeres veus per expressar les perspectives històriques indígenes de com les comunitats andines s’havien apropiat de l’imaginari colonial espanyol que havien rearticulat i transmutat ritualment en una eficaç font de poder per enfortir la resistència contra agressors exteriors i els valors locals i els llogarets en xarxa. El Colectivo va promoure la posició dels treballadors migrants xinesos i indis contemporanis que, a diferència d’ells, no s’havien resistit a la dominació mitjançant l’apropiació i el redespigament de les imatges i ideologies enfrontades en contra seva. [...] Malgrat les bones intencions, la política de *Principio Potosí* confirma encertadament l’afirmació de Ziauddin Sardar que “Colom no ‘va descobrir’ Amèrica: va globalitzar una visió del món”, movent l’enfocament de la interpretació visual del fàctic a l’hermenèutic. *Principio Potosí* va presentar una cosmovisió marxista en lloc de descripcions narratives comunes i va subsumir l’exegesi indígena i el coneixement local sota el seu ventall interpretatiu».

Anthony Alan Shelton, *op. cit.*



Figura 10. Culture and Arts Museum of Migrant Workers és un museu dins del museu en defensa dels treballadors migrants a la Xina. *Principio Potosí*, MNCARS, Madrid, 2010

En una conferència recent, titulada *Piel blanca, máscaras blancas* (*), Godoy va detallar que llavors i ara el paper de l'art ha estat fonamental en la reproducció de la supremàcia blanca. Múltiples màscares blanques validaran aquells blancs que han proposat falses ficcions polítiques, com la democràcia racial o el mestissatge. Per a Godoy, la divisió del món seria primer racial i després social. *Principio Potosí*, en línia amb la tesi de Federici entorn de la llarga història del deute i els seus complexos processos d'ordenament, sembla postular-ho al revés. Un argument que, en el context canari en el qual es va inserir la conferència de Godoy –conegut per estar emparentat simultàniament amb el colonitzador i el colonitzat en una relació tricontinental molt complexa amb Amèrica Llatina, Àfrica i Europa (*),–, va donar lloc a una conversa que va assistir a una paradoxa: com decolonitzar el pensament davant la impossibilitat d'escapar tant del seu estat subaltern com del privilegi? O com diria Donna Haraway: per què el cos ha d'acabar a la pell? «Ser blanc és una elecció moral», va exhortar James Baldwin.

«Van arribar moltes de les fotografies que sol·licitem que estan en poder de les institucions; no obstant això, cap va arribar de les comunitats», aclareix Creischer. «A penes vam tenir l'oportunitat de parlar nosaltres mateixos, o de respondre directament a les moltes queixes legítimes plantejades: Què és aquest Museu Reina Sofia de Madrid, al cap i a la fi? [...] El caràcter representatiu atribuït a *Principio Potosí*, que es va fer particularment evident en la conducció de les negociacions del préstec, ens va fer sentir aprensius quant a com es representaria el nostre projecte en el seu conjunt (*). Hinderer Cruz va agregar que molt aviat «es van adonar que organitzar una exposició per al Bicentenari atrauria una forma bastant descarada de paternalisme neocolonial. Els interessos postcoloniais d'una institució com el Reina Sofia radiquen menys a relativitzar el seu propi reclam de poder, i més a estendre aquest poder. I aviat es va fer evident que el veritable problema era l'hegemonia sobre la forma en què es representa l'art llatinoamericà. El Museu Reina Sofia havia estat seguint aquest tipus d'agenda durant diversos anys, principalment respecte al modernisme i el conceptualisme; però ara havia sorgit un discurs més ampli, a saber, la retòrica neocolonial d'un govern espanyol aparentment en un curs paternalista cap a les seves excolònies (*).».

No obstant això, a través d'un minuciós rastreig i una dissecció de les imatges, la historiadora de l'art boliviana Teresa Gisbert, amb qui els curadors i artistes van treballar braça a braça, va poder demostrar que el caràcter híbrid no depenia d'un debat dual antagònic entre indígenes i europeus, sinó que creava un complex embull de conflictes i contextos materials i històrics en circulació alimentats per la por. Un exemple d'això van ser les propostes en sala, el punt de partida de les quals recordaria com el terror i l'ajust estructural –la paràlisi de la resistència contra la política asocial– són part del programa neoliberal. Cal recordar que la denominada «doctrina del xoc» en la psiquiatria dels anys seixanta, de la qual escriu Naomi Klein en el seu llibre homònim, i la seva relació amb els *think tanks* i la CIA van ser assajats per primera vegada en les dictadures sud-americanes amb la finalitat de tractar la psique malalta com un programari que ha de ser reinstal·lat. D'una manera similar, els processos evangelitzadors que *Principio Potosí* assenyala amb la seva proposta mitjançant la producció i la circulació d'imatges ensenyarien quines són les conseqüències de l'infern, per què se l'ha de témer.

Posant en diàleg aquests dos moments d'adoctrinament, la finalitat dels quals era la constatació del que ja va apuntar Walter Benjamin en els anys vint del segle passat, quan «el capital es va tornar religió», i es va començar a atendre la qüestió de la fetitxització plantejada per Marx, les produccions artístiques realitzades ex profeso per a l'ocasió actualitzarien aquest debat. D'aquesta manera, aquestes anticiparien el sentir i la indignació que posteriorment es visibilitzarien en les ocupacions de les places i en els moviments socials contra les tisorades pressupostàries i les lleis d'austeritat que van avançar la crisi financera i postrepresentacional. Així, les conseqüències del desmantellament del contracte social que descrivíem al començament d'aquest text, quan el capital se separa del patró or i es torna fiduciari, donarien lloc a algunes de les propostes següents.

Des del començament de la crisi, a Àfrica i Llatinoamèrica s'han comprat terrenys de la grandària de països europeus per a l'agroindústria. En paral·lel, segons l'índex mundial de fam de 2009, se superaria la xifra de mil milions de famolencs al món. En resposta a aquest moviment, *Los niños de la soja* (2010), d'Eduardo Molinari, presentaria dibuixos, documents i fotografies que sorgirien d'un viatge per les províncies argentines de Buenos Aires i Santa Fe, en les quals la producció de noves mercaderies amb base de soia instrumentalitzaria, sota la insígnia de Monsanto, poblacions senceres. «Des de la colonització, aquesta història és indissociable de l'exportació de la bestialitat de les nostres pròpies condicions socials a la perifèria (*)», escriurien els curadors. Com en una bugaderia com les que es veuen a les fàbriques de les pel·lícules de l'època del somni fordista, la instal·lació de Molinari dona a conèixer els processos de *sojización*, un experiment massiu ecotoxicològic, amb menors com a «banderes humanes, senyals vivents per a què avions fumigadors que pulveritzen glifosat (*)» sàpiguen dels límits del paisatge transgènic que, en qualsevol cas, ocupa la meitat del territori nacional i s'estén als països veïns.



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

«Masses de persones, separades dels seus mitjans de producció, són de sobte llançades violentament al mercat de treball com a proletaris fora de la llei». Amb aquesta descripció de Marx, en el seu capítol sobre l'«acumulació originària de capital», els curadors continuen l'itinerari recordant que la circulació d'aquests cossos, iniciada i accelerada a través de la plata de Potosí, no s'atura a les seves fronteres (*). «El descobriment d'or i plata a Amèrica, l'extirpació, l'esclavitud i la sepultura en mines de la població indígena d'aquest continent, els començaments de la conquesta, el saqueig de l'Índia i la conversió d'Àfrica en un vedat per a la cacera comercial de pells negres caracteritzen l'aurora de la producció capitalista». Aquesta és una de les frases centrals d'aquest capítol sobre l'acumulació i, en la instal·lació *The Karl Marx School of English Language*, de David Riff i Dmitry Gutov, se sentirà com es repeteix amb insistència i amb accent rus. També se sentiran les correccions basades en la pronunciació americana i es podrà seguir la manera com els «alumnes» relacionen aquesta frase amb la seva pròpia situació política a Rússia. En aquesta ocasió, la llengua estrangera i hegemònica opera simultàniament com una barrera i el record d'una època política anterior.

Seguint el recorregut proposat a *Tower Songpiel* (2010), del col·lectiu Chto Delat, es presenta un exemple d'una experiència similar (*): una pel·lícula que tracta l'anomenada «màscara de personatge» marxista en el marc de la nova oligarquia russa, és a dir, desplega un joc de rols d'aquells involucrats en un intercanvi: la seva simulació productiva, tecnològica i especulativa.

«El punt de partida de la pel·lícula és la decisió de construir l'edifici més alt de Sant Petersburg, l'oficina de la corporació estatal Gazprom, fet que desencadena moltes històries connectades, reals i de ficció, entorn d'aquest. Aquestes representen un moment històric del desenvolupament de la societat russa, impulsat per l'acumulació de capital i poder com a resultat de la desposseïció de la major part de la població. També és important assenyalar que la planificació d'aquesta construcció va provocar una gran resistència i un dels debats més acalorats sobre l'espai públic a la política recent de Rússia. La construcció de la ideologia de la corporació estatal és, des del nostre punt de vista, l'exemple contemporani més eloqüent de la implementació del *Principio Potosí* a la Rússia actual».

Dmitry Vilensky, citat a Alice Creischer; Andreas Siekmann; Max Jorge Hinderer, *ibid.*

A l'espai expositiu, la pel·lícula es projecta enfront de la sèrie d'imatges de genets que acompanya la proposta d'Expósito prèviament esmentada: un és l'apòstol Jaume com a Matamoros, el segon és un retrat de Felip V convertit en Jaume i, finalment, el tercer és un retrat d'Antonio López de Quiroga, un dels homes més rics de Potosí, un llegendari inversor i benefactor. A la seva proposta, els artistes equiparen els consorcis internacionals amb organitzacions criminals i les maneres de fer de López Quiroga i la seva implementació d'una nova economia especulativa.



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

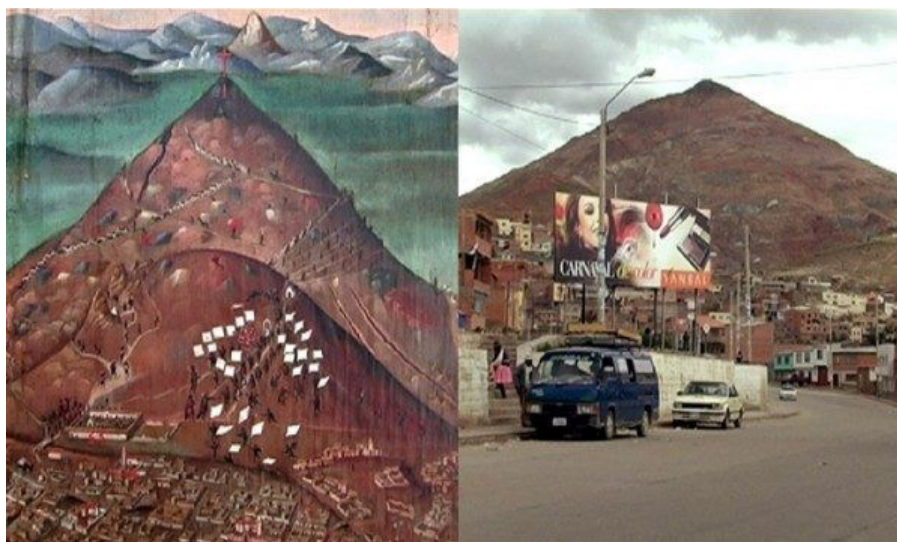


Figura 13. Harun Farocki (2010). *La plata y la cruz, Principio Potosí*. Madrid: MNCARS.

No obstant això, com es pot traslladar la formulació del principi de l'acumulació originària, com la de Rússia presentada per Chto Delat, al cas històric de Potosí? La pel·lícula *La plata y la cruz* (2010), de Harun Farocki, assaja una resposta. A partir del quadre de Gaspar Miguel de Berrío *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí* (1758), l'artista desengrana les condicions de la feina a les mines: la suplantació de la tècnica siderúrgica indígena per la de l'amalgamació i la desqualificació de les forces de treball. El que presenta el quadre no és un infern, sinó una ciutat industrial de mitjan segle XVIII. Com veiem al llenç, sobre els seus carrers hi ha caravanes d'animals de càrrega, processons, unes noces, un animal sacrificat i un assassinat. En lloc de mostrar les mines, les muntanyes mostren inversions econòmiques i infraestructura en forma de refinaria, preses i canals. No obstant això, els treballadors no apareixen, la imatge sembla recordar el que va dir Adam Smith a *De la riquesa de les nacions*, a saber, com la mà invisible produeix riquesa, i mentre Farocki ens explica:

«Sobre la muntanya de plata poden veure's diferents grups de treballadors; però a l'entrada de la mina no s'hi veu ningú. Els mitayos, és a dir, els treballadors forçats, en general venien de pobles situats a centenars de quilòmetres de Potosí; el viatge podia durar fins a un mes i havien de quedar-se un any a les mines, raó per la qual portaven les seves famílies i també el seu bestiar. En la imatge es mostren els barris dels treballadors, però no es veuen dones ni nens, ni tampoc el bestiar. Es veu un edifici principal en el qual els treballadors reben el seu salari i, a davant, un petit mercat de carrer, on es venen begudes. Però és impossible distingir els treballadors lliures dels treballadors forçats. [...] "Sembla raonable suposar que un esdeveniment tan assenyalat com el

descobriments d'Amèrica hauria d'esmentar-se en les Escripures Sagrades" [...] Aquesta frase la cita Todorov, i a mi em sembla raonable suposar que un episodi que va ser el genocidi més gran de la història hauria d'esmentar-se en alguna part d'aquesta imatge».

Farocki

La sistematització estatal del treball forçat mitjançant els processos d'amalgamació i de la *mita* mostra l'altra cara de l'extracció de plata a Potosí. A partir d'una moneda històrica encunyada entre 1586 i 1591, l'artista Anna Artaker proposa *MAPAMUNDI* (2010): un traçat del comerç global que té lloc en paral·lel al progrés de la cartografia i de la navegació. El mapa exposa, simultàniament, una imatge i saber geogràfic en el moment de la impressió monetària, posant de manifest com la imatge del món manté una relació causal amb el comerç mundial, amb els seus vaixells i cartes nàutiques. D'aquesta manera, la circulació posa en marxa una creixent dependència capital per a la supervivència. Com apunten els curadors, sol dir-se que l'abundància de plata que es va aconseguir gràcies a la indústria minera a Potosí és responsable de la revolució de preus que van sofrir els cereals des del segle XIV a Europa. Però Silvia Federici té els seus dubtes: «... van ser plantats en un món capitalista en desenvolupament, en el qual un percentatge cada vegada més gran de la població [...] havia de comprar el menjar que alguna vegada havia produït perquè la classe dominant havia après a usar el poder màgic dels diners per reduir els costos laborals».



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

Les propostes d'Ines Doujak en *E viva il cotello* (2010) i *Witches* (2010) presenten el gir biopolític de la narració: la primera d'ella és fruit d'una *performance* en la qual s'emulava críticament la figura de Farinelli; mentre que la segona proposava una sèrie de marcs de llana de tall feminista. Part d'aquesta producció té a veure amb l'exterminació de les cultures indígenes i la persecució de bruixes de la qual ens parla Federici en el seu llibre *Caliban i la bruixa: Dones, cos i acumulació primitiva* (2010). Tant a Europa com a les colònies, el cos femení es torna un instrument per a aquesta producció de força de treball; per això observem una relació íntima amb plantes i ornaments en les seves representacions. Davant l'obra d'Inés Doujak, el mestre de Caquiaviri ens presenta, a *Muerte* (1739), els set pecats capitals envoltant un moribund. Els cossos han de trobar-se disponibles per a les seves inversions econòmiques. D'aquesta manera, mentre es crien treballadors de miners, altres històries solapen la destrucció de formes de vida,

de saber i de memòries comunitàries. Així, apareix la tisora en l'exposició, un element visual proposat per Andreas Siekmann, que alludeix a la instrumentalització de la vida.



Figura 15. Església de Caquiariví, autor anònim (1739). *La buena y la mala muerte*
Font: [Arca](#).

Lamentablement, malgrat aquests i altres exemples de propostes artístiques que compliquen el projecte, la majoria de les ressenyes redueixen l'exposició a una dicotomia simplista entre europeus i bolivians, ignorant no sols la major part de les obres pensades *ex profeso* per a la mostra, sinó també que Hinderer Cruz va néixer just al mig, mentre infravaloraven la presència d'artistes com la teixidora, narradora de la tradició oral boliviana, documentalista i poeta Elvira Espejo, així com a *Mujeres Creando*, col·lectiu bolivià. «Culpable de naixement», deia 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 línia].

Aquestes tensions institucionals van prendre diverses formes dins de l'espai expositiu i, com assenyala Hinderer Cruz, brinden un bon exemple de com de complicada i asimètrica és la relació entre descolonització i patrimoni cultural, i què imperfecte pot arribar a ser el procés de negociació entre aquestes dues instàncies (*). Un clar exemple d'això és la «peça parlada» de l'artista Sally Gutiérrez, que presenta una conversa entre el director del Museo de Cultura Hispánica Cristóbal Colón de Madrid i la mateixa Galindo sobre el quadre de Melchor Pérez de Holguín *Entrada de Virrey Morcillo en Potosí* (1716), que no es va poder prestar al Museu Reina Sofia perquè no passava per la porta. A canvi, Galindo pregunta com aborda el museu el tema del colonialisme i els processos d'expropiació, furt i saqueig. La resposta, ras i curt: no ho fa.

Un altre cas seria *Camino de las Santas* (2010), de l'artista Elvira Espejo, que presenta un cercle de fils acompanyat d'imatges que descriuen el recorregut històric de la Mare de Déu de la Candelaria des de Tenerife fins a Qaqachaka als Andes. «Segons una llegenda del meu poble», explica Espejo, «la Mare de Déu de la Candelaria va aparèixer dins de les mines de Potosí, com a Mare de Déu que salva els miners d'un accident a la mina i els ressuscita». En els seus estudis dels problemes de la cadena tèxtil en el context de la producció mundial, Espejo recorre tant als fils com a les imatges per a apellar els kipus, importants transmissors d'informació en la cultura indígena del període precolonial. El Museu Etnològic de Berlín n'allotja més de la meitat. Les fotos que pengen de les cordes són instantànies del magatzem del museu alemany i, en el seu revers, s'hi narren els motius del préstec negat.



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

Una història que ressona amb la proposta de Rogelio López Cuenca, que a *Mapa de Mataró* (2010) reflexiona sobre la reestructuració de la indústria tèxtil a Catalunya. La recerca geogràfica de la ciutat mostra la continuïtat històrica d'aquesta simultaneïtat. A la publicació, l'artista explica que en «aquest Mapa de Mataró es proposa desembolicar la madeixa de la Història en múltiples històries a manera de rizoma; partir de la xarxa teixida pel fil recurrent de la indústria tèxtil a Mataró i d'aquells temes amb què aquesta s'entrellaça en el temps: la crisi del capitalisme industrial o la globalització dels mercats, però també, i sobretot, la manera en què el poder i la violència es fan carn directament sobre els cossos i les vides dels individus en forma, per exemple, dels moviments massius de persones».

El diari bolivià *Cambio* entrevistaria tant María Galindo com Elvira Espejo aquest mateix any. En aquesta conversa, Galindo insistiria que no va participar en el projecte representant Bolívia, ni va representar les dones bolivianes, ni Potosí, pel seu treball. «No hi soc com a artista, hi soc per un treball que sempre he fet amb Mujeres Creando, que és entendre la creació com una força política transformadora. I aquesta reflexió va més enllà del que entenem per art». Espejo també assenyalaria el següent:

«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 línia]. *Cambio*. Entrevista amb Elvira Espejo i María Galindo el 2011.

Els dos posicionaments curatorials manifestos en les publicacions van compartir espai a La Paz, on Cusicanqui i El Colectivo van organitzar un mercat ambulant a l'entrada del museu nacional, parodiant les condicions del comerç d'art que abordava l'exposició. Un museu situat just al costat del MUSEF, l'altra seu, que, per cert, va dirigir Espejo des de 2013 fins a l'elaboració d'aquest assaig, quan va ser injustament acomiadada pels qui no compartien els seus punts de vista sobre com governar per, pocs mesos després, revertir aquest acomiadament improcedent i tornar al museu (*). Aquest gest performatiu constituïria segurament, per a una veu anònima que bé podria ser la de l'artista Pedro G. Romero, «un dels correlats poètics de la forma d'exposar *Principio Potosí* [...] una de les formes de treball que més identifica els treballadors gitanos, llatinoamericans i africans a Espanya (*)».

Per a Romero, la conjunció de gitanos, romanís i flamencs defineix un «camp» cultural ple de trucs i trampes (*). El terme *camp* abasta tota la seva complexitat, des del paradigma del camp de concentració i l'assentament nòmada fins al que Halberst anomena l'arxiu *queer*. És un terme que en última instància té les seves arrels en la construcció de la burgesia. El campament va més enllà de certa música i ball. Es construeix a partir del que avui en diem «subaltern», però també del que exigeix el terme marxista artificial, encara que útil, de «lumpenproletariat».





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

En aquest sentit, pot ser útil pensar en la fascinant història mítica sobre el segrest d'Adam Smith, el fundador teòric del capitalisme per uns «gitanos» quan era un nen. Una lectura acurada del mite revela, en opinió de Romero, els desafiaments a què s'enfronta l'emancipació dels romanís del seu estatus subaltern, quan es llegeix a través de la lent, per exemple, de l'orientalisme d'Edward W. Said, pare dels estudis postcolonials. Segons Romero, l'exageració de la diferència manifesta les simplificacions del pensament postcolonial, però també les dificultats marxistes a l'hora d'intentar comprendre la desclassificació. Els rastres històrics descrits que he recopilat, i que presento aquí, semblen explicar aquesta història reduccionista de l'un o l'altre; no obstant això, una mirada acurada i atenta ens permet veure que, en última instància, aquests casos no van ser antagònics, sinó que van estar correlacionats.

En el seu primer ús, *flamenc* significa 'gitano', i ho fa amb clares connotacions delinqüents, marginals i jeràrquiques provinents de la seva resistència a ser governats. Són «bastards», i el bastard també és definit per Galindo com un terme oposat al colonialisme i a l'indigenisme, com un lloc en el qual és evident que la qüestió de l'origen no està resolta. Parla del bastardisme com a substitut d'aquesta altra paraula imposada pel colonitzador: el mestissatge. Per a Galindo, el mestissatge és una veritat a mig fer que amaga la violència, la violació i la repressió del desig. Així, com ha ocorregut amb termes com *queer*, la humiliació del flamenc, que és en definitiva un grup cultural de gitanos i no gitanos, s'ha convertit en motiu d'orgull i en un signe d'identitat desafidora. Llavors sí, com l'enlluernadora estrella del pop català Rosalía, el treball de la qual està en estret diàleg amb el de Romero, independentment del nostre origen, «tots podem ser flamencs (*)».

5. Atzucac! En desacord juntes

No hi ha dubte que aquestes diferents respostes contribueixen a una història dualista de representació, inclusió, integració o incorporació, apropiació o fins i tot cooptació, com diria Pablo Lafuente respecte a la primera exposició paradigmàtica d'aquest tipus, *Magiciens de la terre* (1989), en una publicació titulada *Making Art Global (Part 2)* (2013). En altres paraules, a una història de qualsevol cosa que no hagi sorgit des de dins, com aquest text.

“ «Aquest marc, aplicat a la història de les exposicions contemporànies, proporcionaria una narrativa històrica articulada en termes de lluita, no de classe, sinó d'identitats nacionals, continentals, geogràfiques i culturals, al llarg d'eixos jeràrquics més o menys definits: Occident i Orient (o Occident i la resta), Nord i Sud (global), contemporaneïtat i tradició, desenvolupada i subdesenvolupada...».

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

Aquesta narrativa històrica articulada en termes de lluita bé pot començar al segle XVI amb els zoològics humans, fins a les exposicions mundials del segle XIX. No obstant això, no es va impugnar fins a la dècada de 1980. L'envergadura i ambició de projectes com *Magiciens de la terre* (1989) –però també *Primitivism* (1984) o *Cocido y Crudo* (1994)–, així com les seves repercussions quant a idees i producció, generarien una sèrie de canvis polèmics i dramàtics en les obres d'art, discursos curatorials i polítiques d'adquisició, que al seu torn modificarien el context de la producció d'art contemporani. Com a resultat d'una arena cultural, política i econòmica més àmplia, van sorgir enfocaments epistemològics divergents que van desafiar la història de l'art occidental i els seus fonaments modernistes. Perquè, com apunta Catherine David sobre *Magiciens de la terre*, «la modernitat és un fenomen complex ple de plecs que hem de desplegar tenint en compte temporalitats que no se solapen [...], no hi ha gent al present que visqui en el passat (*)», així que som aquí, en desacord juntes. A partir d'aquesta dicotomia, es començarien a organitzar exposicions d'aquesta naturalesa, pertorbant la noció tradicional de pertinença.

“ «Però aquesta història de la representació només explica una fracció de la història. En part a causa de les urgències polítiques en la motivació d'(almenys un gran percentatge d') aquestes exposicions, i també com a efecte del discurs de les polítiques d'identitat que es va construir entorn d'aquestes (tant pels organitzadors de les exposicions com pels seus crítics), el que sovint s'oblidava era una consideració del que podria dir-se que constitueix l'aspecte essencial del mitjà de les exposicions: el *display*. Amb això no em refereixo a l'exercici de selecció, ni a l'assumpte de qui va prendre les decisions sobre aquesta selecció i va ser l'autor del marc conceptual, sinó en l'articulació real d'un conjunt específic de relacions entre objectes, persones, idees i estructures dins de la forma expositiva. El *display*, i els principis que en regeixen l'articulació, proposen un discurs que a vegades es contradueix amb el discurs que envolta l'exposició. Només en abordar-los tots dos junts sorgeix una imatge completa de la posició real de l'exposició en relació amb aquesta història de lluita per la identitat. I no només això. En considerar el *display* en lloc de la identitat i la representació, i la forma en què el *display* representa aquest moviment d'inclusió i exclusió, podem intentar mirar aquesta història “parcial” de la lluita per la identitat com alguna cosa més que això: com un mitjà per comprendre alguna cosa sobre la naturalesa dels mecanismes de l'“art” i l'“exposició”. [...] La història de la inclusió en el context de l'art contemporani (occidental) del que ve de l'exterior (en forma tant de productes culturals com de productors) ofereix una finestra privilegiada des de la qual comprendre i, per tant, intervenir en el mateix sistema de l'art contemporani».

Pablo Lafuente, *op. cit.*, pàg. 9.

La inclusió de l'artista o productor cultural com a agent actiu dins de l'exposició contemporània –en lloc de com a subjecte presentat i, en conseqüència, com a figura cosificada o fetitxitzada– seria una novetat històrica que donaria continuïtat als debats iniciats a la fi del segle XX amb l'exposició *When Attitudes Become Form* (1969). Aquest va ser un enfocament radical de la pràctica de la realització d'exposicions com a mitjà lingüístic i la del curador com a autor. No obstant això, aquestes disputes sobre l'horitzontalitat i l'agència, en termes de col·laboració donades al voltant de *Principio Potosí*, es presenten sota els paràmetres de

la teoria política, és a dir, com a dinàmica antagonica: una manera constant d'enfrontament basat en el fet que el que s'està negociant no és la materialitat de l'exposició, sinó les veus autorals a les quals es permet parlar i a les quals s'obliga a callar.

A «Transhistoric Display and Colonial (Dis)Encounters» («Exhibició transhistòrica i (des)acords colonials (*)»), 2018), les investigadores María Íñigo i Olga Fernández conclouen que per visibilitzar els marcs que configuren exposicions com *Principio Potosí* seria necessari no considerar elements arrelats en altres cultures des del nostre propi prisma; és a dir, hem de ser capaços d'aprehendre altres perspectives històriques, altres metodologies, acceptant que la visió no pot reduir-se únicament a la nostra pròpia mirada (*). Aquesta conclusió ens porta a un interrogant ineludible: Com articular una «ètica de la mirada» que no sucumbeix a dinàmiques extractivistes i de la qual es pretén escapar? En quin moment aquesta mirada compartida, atenta i acurada transforma l'objecte custodiat en fetitxe? Perquè, com descriu Creischer,

«Tot sembla indicar que en tots dos casos nosaltres mateixos som els detonants d'un procés que anomenem “fetitxització”, és a dir, d'una atribució de valor que sempre és hostil al seu entorn perquè pot representar una amenaça per a les comunitats els quadres de les quals van ser robats, ja sigui per bandes de compradors privats, pel mateix govern o pels museus nacionals europeus».

Alice Creischer, *op. cit.*

«És possible realment que es doni una interlocució horitzontal quan les cosmovisions estan sempre sotmeses a una codificació o traducció des d'*Occident?* (*)». L'Íñigo va preguntar recentment a l'escriptora maia Aura Cumes: «El problema és que potser estem parlant d'interlocució horitzontal però amb diferents temes. Joestic parlant de la construcció conjunta de societats on el que és colonial continua tenint vigència i necessita ser superat. Si tu estàs parlant de conèixer altres cosmovisions, aquest és un assumpte complicat perquè efectivament està sempre present l'assumpte de l'*extracció* (*)». En aquest sentit, potser *Principio Potosí* comprenia en última instància una cosmovisió indígena o, per contra, abordava el reassemblatge asimètric social? L'aposta per les maneres de producció i circulació del present fa inclinar-me cap a aquest últim: afirmació que, suposo, em porta a caure en el parany del qual parla Romero. No obstant això, Cumes continua advertint-nos dels perills d'invertir tantes energies a destruir-nos els uns als altres, criticant «la competència dins de sectors, activistes i artistes indígenes, per l'acció irresponsable de persones blanques, mestisses o estrangeres, que venen als nostres països i usen el seu poder per dir qui és més important».

En les dues últimes dècades del segle anterior, conceptes que han emergit dels debats postcoloniais, com la hibridació, la criolització o la diàspora, contribuirien a confondre les tecnologies convencionals de mediació i exhibició dels *objectes* (*). L'èmfasi en aquests moviments va suposar un entrellaçament de teories postcoloniais amb propostes de Bruno Latour, que prenia de les cosmovisions indígenes la personificació d'objectes i com aquests es col·loquen a un mateix nivell que els humans, posant en moviment actants rizomàtics que indubtablement llançarien llum sobre les tensions entre pobles, els seus objectes i institucions que presenten aquests objectes. Així, per a Lafuente, el que hi hauria en última instància en qüestió és l'àmbit de les agències.

«La lluita en aquesta ocasió ja no és una lluita entre individus, sinó entre individus i objectes, objectes que poden estar disposats a actuar de certa manera, i que els curadors fan actuar d'una manera que podria ser contradictòria amb aquesta forma. El fantasma en aquesta discussió [...] és el context; la pregunta que se cern en segon pla és si els objectes poden (o volen) diferenciar-se del seu context original sense veure's obligats a fer-ho».

Pablo Lafuente, *op. cit.*, pàg. 19.

Aquest enfocament obre un altre tipus de «concepció històrica» que superaria el debat reduccionista sobre a qui se li permet parlar –perquè, per descomptat, tots podem fer-ho–, desplaçant la representació cap a l'atenció basada en la consideració mútua entre cossos humans i no humans. El que està en joc, si ens fem ressò de Teresa de Lauretis, no és qui parla, sinó com canviar el marc des del qual es parla. El fantasma, en aquesta discussió, és efectivament el mitjà, entès com allò que envolta la discussió, l'entorn, però també la seva matèria.

Per a Cumes, «l'espiritualitat maia reproduceix el sentit de la vida on l'existència és un tot indivisible, interrelacionada i interconnectada». El medi ambient i el comportament van de bracet perquè no existeix una ecologia sense la seva corresponent etologia. En termes de Haraway, aquesta ecologia relacional sorgiria dels nusos del joc de cordes, les figures de les quals ens portarien a reconfigurar els nostres esforços col·lectius cap a la «narració d'històries per a la supervivència terrícola». Haraway diu que el joc de cordes és un model per pensar amb els altres com explicar una altra història i com contribuir al treball d'aquells que ja estan explicant històries. L'única cosa que es pot fer en el món que habitem és rebel·lar-nos i per a això, diu, també necessitem un tipus de marxisme imaginatiu que entri en el joc amb el que pensem. Atès que cap exposició pot explicar la història completa, una rebel·lió d'interval·ls juga un paper fonamental en la provisió d'una ecologia de la cura dins de les estructures que no podem governar. Entre aquestes, s'hi troben les institucions de capital internacional esmentades al començament d'aquest assaig, que

van decidir crear un nou ordre del món; un en el qual la desigualtat i l'individualisme operen com a coartada per perpetuar un sistema injust que continua allunyant-nos de l'acció col·lectiva. L'ambivalència de les posicions dels artistes presents a *Principio Potosí*, que travessen permanentment la barrera entre artista, curador i activista, ha d'entendre's en relació amb això. Com reconeix Godoy, «és aquí on hi ha de forma més incisiva el potencial poètic i polític de la reversió de la història, articulats de manera espacial simultàniament com a juxtaposició i desacord». En definitiva, això subratlla la raó per la qual «els seus plantejaments no deixaven de ser urgents i necessaris en el context de celebració acrítica dels bicentenaris (*)».

Abans de *Principio Potosí*, exposicions com *Lotte or the transformation of the object* (1990), comissariada per Clémentine Deliss; ; *Núcleo Histórico*, de la XXIV Biennal de São Paulo (1998), comissariada per Paulo Herkenhoff i Adriano Pedrosa; o *documenta 12* (2007), organitzada per Ruth Noack i Roger Buergel, tindrien com a objectiu promoure una política constituent de l'atenció i reivindicar una noció de pràctica que fomenti la creació de la sociabilitat com una forma encarnada de producció de coneixement, la materialitat del qual és tan important com la seva capacitat discursiva d'emergència i recerca. Des de 2010, hem d'afegir a aquestes històries d'exhibició el programa al MUSEF, sota la cura d'Espejo i construït sobre el bell tema de la «cura mútua»; el treball de Francisco Huichaqueo sobre les comunitats maputxe; *Foreign Exchange (or Stories You Wouldn't Tell a Stranger)*, de Deliss; l'exposició cocurada per Lafuente i la guaraní Nandeva Sandra Benites *Dja Guata Porá: Indígena de Río de Janeiro*; i, entre d'altres, *Actually, the Dead Are Not Dead*, de Romero, sobre la superació dels mons binaris i la redefinició de les aliances amb els quals ja no viuen.

És precisament en els objectes dins de l'exposició on conflueixen xarxes de forces i històries molt diferents, per la qual cosa han de veure's com artefactes impurs que necessiten un acte polític de traducció, un que sigui capaç de visibilitzar els fils de la figura de corda i les estructures que els creuen i sostenen. Lafuente ens recorda que el que comparteixen aquests desplegaments és la incorporació d'un objecte artístic, cultural o primitiu, que es nega a determinar què és o com ha de llegir-se. En definitiva, en lloc d'assegurar la visibilitat o enfortir les identitats, es desplaça o reproduïx una «zona de contacte» o «migració de forma» en la qual el moviment afavoreix la rearticulació tant del contingut com del contenidor. Aquesta migració de forma introdueix l'esfera pública en l'equació, l'agència de la qual, al seu torn, contribueix a desenvolupar noves maneres d'entendre com els objectes i els productors culturals de qualsevol origen poden relacionar-se i treballar junts.

Quant a la resistència, molt ha canviat en l'última dècada des que *Principio Potosí* va inaugurar el seu primer episodi, i des de llavors han tornat de nou debats que semblaven esgotats. No obstant això, el consens no sempre flueix en aquestes zones de contacte emergents. El poder sospitós i desigual subverteix la reciprocitat. A través de l'enfortiment de relacions i aliances transversals –fent visibles i tangibles les realitats viscudes sense caure en el parany–, els llegats històrics de desconfiança més enllà del museu poden i han de superar-se. Aquestes mostres reflexionen sobre les estratègies, posicions i problemàtiques d'una exposició en la qual l'espai del museu es converteix en un pont on emergeixen provocacions que apunten a territoris que no són només espais físics, sinó també cossos en moviment (*); cossos que construeixen la seva manera de ser; un territori de moralitat i canvi on els espectres del passat i el futur es comuniquen, i consegüentment hem de rendir comptes. Perquè, en definitiva, una consciència conciliadora entre el passat extractivista, o apropiacionista, i els llocs d'enunciació que ells mateixos cuiden, custodien i curen requereix reciprocitat i negociació. I ho fa, en particular, si acceptem el museu com un espai per a la imaginació civil, compartint l'opinió que s'ha de fallar millor si s'està disposat a comprometre's acuradament amb comunitats diverses i «remeiar», en termes de Deliss, de la mateixa manera que ho fan els hospitals públics. La noció d'exhibició *queer* o flamenca podria, al meu entendre, contribuir a redefinir aquestes estructures temporals que són les exposicions per definició, aquests «camps» on les narratives entorn de les diferències socials i racials se superposen ràpidament. Aquesta és una paradoxa i una ambigüitat que sempre existirà i, per això, necessitarà una política de l'atenció per reescriure's constantment.

(*) Contingut disponible només en web.