

Debatir Potosí. Mercado, imagen y ritual en la escena poscolonial

Resumen

La muestra de arte *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* (Creischer, Hinderer, Siekmann, 2010) vuelve a la explotación colonial de las minas de Potosí como proceso de acumulación originaria desde donde pensar el comienzo del capitalismo y las relaciones centro–periferia. A partir de esta idea, se proponen analogías entre la explotación colonial y la capitalista, entre la pintura colonial y el arte actual

Desde Bolivia se plantea un contra–proyecto a la muestra, *Principio Potosí Reverso* (Rivera Cusicanqui y El Colectivo, 2010) bajo el precepto de que si hay algo así como un “Principio Potosí” este debe ser pensado desde la resignificación andina de los procesos coloniales. El foco está puesto menos en la circulación global de la plata que en el *mercado interno* y en la franja intermedia de negociaciones que este generó. Si en *Principio Potosí* “mercado”, “imagen” y “ritual” son pensados desde la lógica equivalencial de la acumulación capitalista, en *Principio Potosí Reverso* son tensionados desde la lógica *inequivalente* del *ethos* andino.

Palabras clave: Potosí; arte; mercado interno; ritual; inequivalencia.

“Qhipnayr uñtasis sarnaqapxañami. Mirando al futuro como al pasado hay que
caminar por el presente”
(SRC)

“Sabemos que el curso concreto de la historia aunque sea señalado por
condiciones dadas, depende en gran parte de la osadía de quienes se
proponen actuar en función de fines históricamente viables. Por tanto no
incurrimos en la vana pretensión de intentar delimitar teóricamente el curso
probable de los acontecimientos futuros. Este dependerá, más que de las
previsiones teóricas, de la acción colectiva encaminada por voluntades
políticas que hagan factible lo que estructuralmente apenas es posible”
(Cardoso y Faletto, 1969)

Para celebrar la “zona de debate” que se abre en el espacio heterotópico de esta revista me gustaría traer a colación una disputa que constituye la trama de mi tesis de licenciatura. La fractura temporal es el 2010, fecha en sí polémica para la anticipada disputa, puesto que coincide con la celebración de los bicentenarios de varios países latinoamericanos. Los actores son, por un lado, la dupla de curadores alemanes Alice Creischer y Andreas Siekmann, a quienes se suma el boliviano-alemán Max Jorge Hinderer; y, por el otro, la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui y su colectivo de trabajo “Colectivo Ch’ixi”. La locación, tripartita: Alemania, Bolivia y España. La división en dos bandos adversarios, si bien esquemática y básica, sirve a la hora de despejar las coordenadas y desenredar los malentendidos que llevaron a la disolución del equipo curador para volver a enredarlos en la lectura de la muestra que intento hacer. ¡Ah! ...y claro -¡cómo olvidarlo!- el *asunto*: la muestra de arte “Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?”.

2010 fue el año en el que los ya mencionados curadores –Creischer, Hinderer y Siekmann– montaron la muestra de arte, *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?*, que se exhibió en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España), la Casa de las Culturas del Mundo (Berlín, Alemania) y el Museo Nacional de Arte (La Paz, Bolivia). En la exhibición itinerante se expusieron una selección de cuadros del barroco alto-peruano y producciones *ex profeso* de una variedad de artistas contemporáneos en diálogo con las obras coloniales previamente seleccionadas por el *team* curador. El objetivo, a grandes rasgos, era pensar las relaciones coloniales subyacentes en el capitalismo y repensar la modernidad y la globalización desde el hecho colonial. Una serie de disputas y polémicas se desataron en torno al proyecto. Una, tal vez evidente aunque no tanto para los curadores, tuvo que ver con el préstamo de los cuadros por parte de las iglesias y las comunidades bolivianas: “Cuando iniciamos nuestro proyecto, pensábamos que el préstamo de cuadros de Bolivia no constituiría un gran problema. Creíamos que a las comunidades y a los museos les *alegraría* nuestro interés, porque les *permitiría* acometer restauraciones y se publicarían folletos de esos cuadros que *muy pocos conocen*” (Creischer et al.; 2010, p.18; las cursivas son mías). El proyecto *Principio Potosí*... implicaba la circulación de obras coloniales, nada menos que en España y Alemania –el guiño para las ex colonias no pasa desapercibido–, que desde los siglos XVII y XVIII jamás se habían asomado fuera de las iglesias y comunidades que las cobijan y veneran cada año con ebria devoción. Salvo, tal vez, cuando manos furtivas de ladrones escurridizos las hicieron circular por el mercado ilícito de antigüedades para que acabaran en colecciones privadas o en museos internacionales. Cabe destacar que la colección más grande

del mundo de *kipus* se encuentra en el Museo Etnológico de Berlínⁱ y que cuando se solicitó el préstamo para la muestra de uno de los 320 que custodia el museo, la respuesta fue: “El museo Etnológico de Berlín aceptó nuestra solicitud de préstamo de un *kipu* para la exposición mientras la itinerancia se restringiese a Madrid y Berlín. Pero para la itinerancia en La Paz, el museo exigió una confirmación oficial del Ministerio de Cultura boliviano de que el *kipu* no quedaría retenido allí” (Creisher et al., 2010, p.135). Las respuestas de las comunidades bolivianas frente a la solicitud de préstamo de los cuadros por parte de los curadores fueron un poco más ingeniosas: “un alcalde que quería darse importancia ante su comunidad exigió a cambio del préstamo un tractor de montaña; un artista exigía exposiciones individuales en el Reina Sofía y en el Centre Pompidou; a los comisarios se los tildó de ladrones de cuadros” (Creisher et al., 2010, p.18). Ni los cuadros de las comunidades de Calamarca, Caquiaviri y Jesús de Machaca, ni el *kipu* formaron parte de la exposiciónⁱⁱ.

Pero *el debate* en el que me quiero focalizar no es exactamente entre los comunarios y los comisarios de la muestra sino el que se libró hacia el interior del equipo curatorial. Silvia Rivera Cusicanqui –quienes la conocen saben que no se deja dar gato por liebre– fue invitada originalmente a formar parte del equipo curatorial y luego de malentendidos con los alemanes se retiró. La disputa cobró materialidad dentro de la exposición vía una publicación a cargo de ella y del “Colectivo Ch'ixi”ⁱⁱⁱ, financiada por el Reina Sofía, que insistía en que participaran. Se tituló *Principio Potosí Reverso* (Rivera Cusicanqui y El Colectivo, 2010) y fue el medio a través del cual plantearon su disputa política, teórica y estética con el principio curatorial. Allí, Molly Geidel dice respecto: “Los curadores europeos (suponemos que sin darse cuenta, aunque ¡tan fácilmente!) adoptaron la sensibilidad panóptica, disciplinaria, de los colonizadores originales, presumiendo que podían ver, conocer, catalogar y transponer (‘reterritorializar’) todos los aspectos de la cultura, el arte y la vida del espacio interior potosino –y de hecho, de todas las colectividades oprimidas del mundo–”, cuando en los Andes “el proceso combina lo sacro con lo profano y coloca a ambos en un mundo inequívocamente vital, histórico y cambiante, de una manera específicamente andina. El Colectivo intentó nombrar esta forma como un cuarto principio: El Reverso” (Geidel en Rivera Cusicanqui, El Colectivo, 2010, p.56).

Los curadores, apelando a sus 20 años de experiencia, rechazaron las propuestas del colectivo calificándolas de *folklor*, y trajeron, sin más, al seno de su “Principio Potosí” la jerarquía entre arte y artesanía. Geidel cita la conversación entre Silvia Rivera y los curadores y vale la pena re-citarla, al menos una parte: “Silvia, siempre nos ha fascinado cómo conectas en tus escritos el anarquismo indígena con las realidades políticas particulares, también en sentido

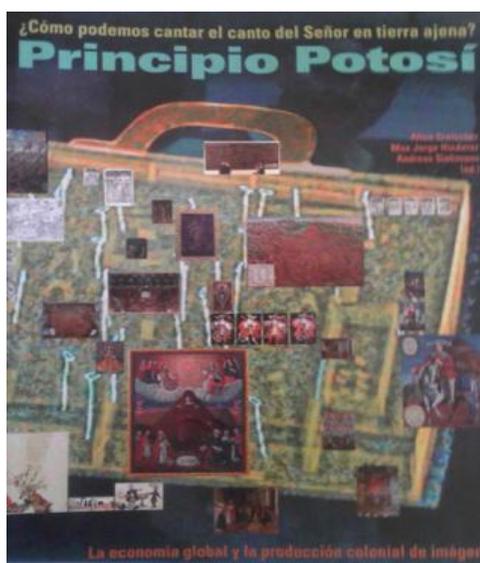
histórico. Ahora tenemos la impresión de que este punto de vista político y sus conexiones históricas increíblemente interesantes son difíciles de captar y se esconden bajo una representación explícita de prácticas folclóricas” (Geidel en Rivera Cusicanqui, 2010, p.58). Cuando El Colectivo exige la ya mencionada inclusión de los *kipus* en la muestra (pues es El Colectivo quien los pide) la negación, antes que del Museo Etnológico de Berlín, viene de mano de los curadores que exigían que “debían tener un vínculo con Principio Potosí” para poder ser incluidos (vínculo que ellos nos veían en la propuesta de El Colectivo), relata Geidel con citas literales de los curadores. Ellos temían que lo indígena copara el espacio de la exhibición cuando también participaban artistas de China, Moscú y Londres; aducían que las palabras en aymara eran incomprensibles y herméticas; y que mostrar videos de las fiestas patronales (como proponía El Colectivo) sería caer en un típico exotismo del tipo que hace emocionar a la audiencia (asumiendo que lo que podía llevar El Colectivo caería de lleno en ese lugar común, tan conocido para los espectadores europeos); entre otras cosas.

Ante la sospecha de que la invitación a formar parte del equipo curatorial era una estrategia para tener aliados nacionales que facilitaran el préstamo de los cuadros, El Colectivo se retiró del proyecto. Sin embargo, Manuel Borja-Villel, director del Reina Sofía, insistió en su participación y les ofreció un espacio dentro de la muestra exclusivamente para ellos. Cuenta Silvia Rivera que ante la propuesta decidieron consultar a su *yatiri*, don Roberto Guerrero, que en las hojas de coca leyó que mejor era no participar puesto que no los iban a entender, *porque esos hombres conocían un único Dios, la ciencia*. Entonces, se les propuso hacer una publicación financiada por el Reina Sofía, a lo que El Colectivo sí accedió^{iv}. Así es como surge *Principio Potosí Reverso* que se gesta como un ensayo visual colectivo y se presenta el día de la inauguración de la polémica muestra en el Reina Sofía.

Pero no es desde la narración que hacen los actores de la disputa (absolutamente explícita por parte del colectivo boliviano, sutil y entrelíneas por parte de los curadores alemanes) que me interesa ingresar al debate del Principio Potosí y su Reverso (aunque tampoco podía no relatarlo). Mi interés radica en reencontrar la disputa en el *uso* y el *montaje* que hacen unos y otros en las dos publicaciones que surgieron del proyecto “Principio Potosí”: el catálogo de la exhibición y su reverso, el ya mencionado ensayo visual. Puesto que creo que allí se libran otros debates que exigen y merecen ser analizados. Será necesario para ello retomar el hilo de la cuestión.

*

Decía que la exhibición *Principio Potosí...* se presentó en La Paz, Madrid y Berlín, y se basó en la consigna de repensar el origen y la expansión de la modernidad a partir de los procesos de colonización. De manera tal que la explotación del Cerro Rico de Potosí, en tanto proceso de acumulación originaria, es pensada como *inicio* del capitalismo. Como ya se ha dicho, los curadores realizaron una selección de cuadros coloniales del barroco alto-peruano e invitaron a una serie de artistas contemporáneos para que plantearan un diálogo –una suerte de contrapunto– con las pinturas mediante la elaboración de una obra para la exhibición. La articulación debía plantear analogías entre el pasado colonial y el presente capitalista, desde el concepto curatorial del “Principio Potosí”.



Principio Potosí (2010) Imagen de tapa

El *Principio Potosí* se basó en dos pilares: uno, la función del arte como legitimador de las relaciones de dominación. Dicen que, si el arte colonial “surgió como ornamento y legitimación de los saqueos y genocidios coloniales”, el *Principio Potosí* les permite pensar en la actualidad de esa función en el presente, es decir: “la función que desempeña la industria del arte actual como legitimación de las nuevas élites de globalización” (Creischer et al., 2010, p.12). El segundo: la causalidad colonial en la formación del sistema económico capitalista del cual el arte es cómplice: “Nuestro proyecto quiere dejar constancia de que es imposible pensar la sociedad europea moderna y su sistema económico sin sus condiciones coloniales y los crímenes asociados a ellas; quiere señalar que estas condiciones han seguido vigentes hasta hoy y en todas partes” (Creischer et al., 2010, p.15).

Desde el *Principio Potosí* se proponen una serie de ejes articuladores: existe una acumulación originaria que sólo se llama así; existen los derechos humanos para tener derechos sobre los humanos; ¿cómo podemos cantar el canto ajeno en la tierra del Señor?; el mundo al revés. Estos ejes redundan sobre las problemáticas de la explotación, la mercancía, los derechos humanos, el mercado del arte, el museo como institución moderna/imperialista. A estas se les suman las problemáticas que incorpora cada artista desde su lugar de enunciación: el monocultivo de la soja en Argentina (Eduardo Molinari); el desarrollo de las corporaciones en la Rusia actual (Chto Delat); el proyecto de recuperación de memoria histórica en España con respecto a los desaparecidos en el franquismo (Marcelo Expósito); la invisibilidad de la explotación en el trabajo en las minas de Potosí (Harun Farocki) y en las actuales construcciones en Dubái (Andreas Siekmann); el trabajo y la migración en Pekín (Matthijs Brujine); el servicio doméstico en España (Asociación Sedoac); la circulación global de mercancías (Anna Artarker); la megaminería (Gabriela Massuh); el patriarcado (María Galindo y Mujeres Creando); la industria de la cocaína... la lista sigue. Estamos hablando de una propuesta ambiciosa y de grandes dimensiones.



Principio Potosí Reverso (2010: p.2)

En la publicación disidente, El Colectivo elabora un *ensayo visual* en donde polemizan con el “Principio” de los curadores. *Principio Potosí Reverso* (2010) diagrama una imagen territorial rectora inspirada en los *kipus*: cada nudo corresponde a los principales lugares de reclutamiento para la *mita* y a las comunidades en donde están ubicados los cuadros elegidos

para la muestra por los curadores. Cada nudo articula las diversas problemáticas desde donde los autores plantean el *Reverso al Principio Potosí*.

De esta manera, elaboran una cartografía que recupera las rutas sagradas y mercantiles que ordenaban el espacio andino, donde el descubrimiento del cerro de Potosí implica la fractura temporal. Allí donde había sitios rituales –en aymara *wak'as*– conectados por caminos incaicos, se superpusieron iglesias conectadas por caminos coloniales. Pero el camino nunca dejó de ser el lugar del trajín, del desplazamiento y la negociación, interconectado por puntos estratégicos tanto mercantiles como sagrados. El énfasis está puesto no sólo en las cadenas de dominación sino también, y sobre todo, en los espacios intermedios de negociación y resistencia. El montaje y la interpretación de las imágenes que se propicia en *Principio Potosí Reverso* se basan en la metáfora territorial que elaboran a partir de las figuras del *kipu* y del camino, en aymara *thaki*:

Thaki es una palabra aymara polisémica que marca el itinerario de libaciones, bailes, y cantares en las rutas que conectan 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, conectando espacios distantes en un marco panandino que reactualiza los gestos, motivos y prácticas de sentido, que descifran y penetran por las grietas de la violencia colonial, rearticulando lo desquiciado, juntando fuerzas para remendar la “red de agujeros” en que se transformó el cosmos para las gentes de los Andes (Rivera Cusicanqui en Rivera Cusicanqui et al., 2010, p.2).

En *Principio Potosí* los cuadros fueron ubicados en una cartografía mundial y puestos a deambular por museos de Madrid, Berlín y La Paz.

En *Principio Potosí Reverso*, en cambio, se intentó enfatizar su ubicación en su contexto de producción y uso, signado por las lógicas comunales donde los cuadros están insertos. La intención fue la de reterritorializar las imágenes y, a partir de ese movimiento, generar las interpretaciones del contrapunto temporal entre la colonia y la actualidad.



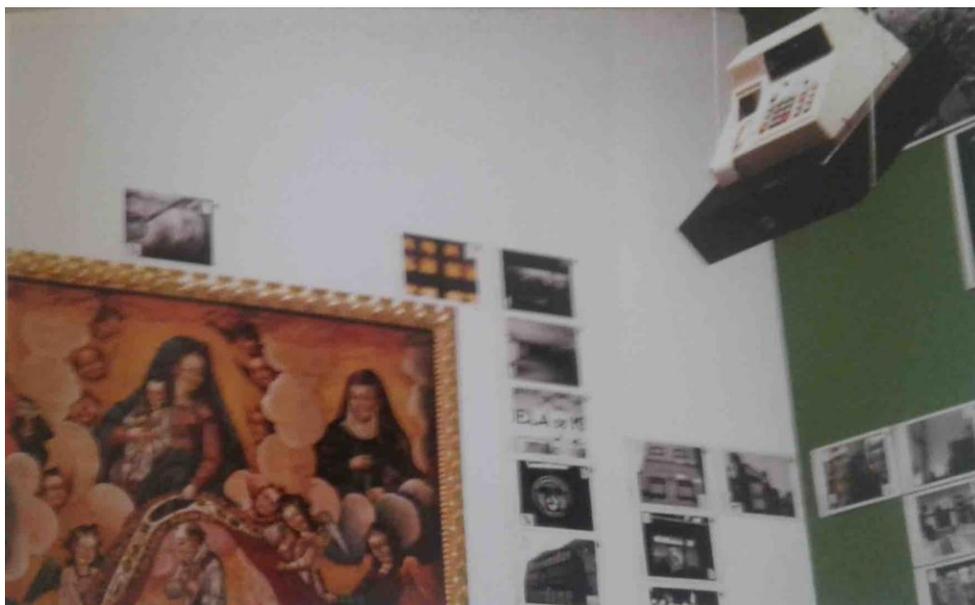
Principio Potosí (2010, p.171)



Principio Potosí Reverso (2010, p.13)

Si en la exhibición se propone un contrapunto entre la explotación de las minas de Potosí y la explotación capitalista actual desde una mirada global y una temporalidad simultánea, en *Principio Potosí Reverso* la mirada es decididamente local.

Si la exhibición planteaba un diálogo entre pinturas del barroco colonial alto-peruano y producciones de artistas actuales, en el contra-catálogo se comienza por reubicar los cuadros en el territorio andino y en los ciclos de fiestas rituales.



Principio Potosí (2010, p.159)



*
Potosí como
inicio del
capitalismo y
causa del
actual
desarrollo de

Principio Potosí Reverso (2010, p.148-147) los centros y
consecuente subdesarrollo de las periferias es un tema que ha sido ampliamente desarrollado
en el ámbito los estudios latinoamericanos. En las décadas de los sesenta y setenta,
particularmente con la irrupción de la *teoría de la dependencia*, se desplegaron una serie de

polémicas alrededor del tema. Estas se dieron entre quienes se focalizaban en la subordinación mundial tanto de la plata potosina como de la economía colonial y enfatizaban su importancia definitoria de los mercados y los flujos mercantiles externos; y aquellos que –“sin desacreditar la relación metrópoli-colonia ni las relaciones mercantiles externas”– entendían que “la relación metrópoli-colonia no constituía un único nivel de dependencia, al existir otras relaciones que se forjan y operan dentro del mismo espacio colonial, siendo el mercado interno el que estructura esas relaciones” (Presta, 2010, p.4).

Carlos Sempat Assadourian, historiador cordobés de nuestra Facultad, fue de los que se posicionaron del “bando” mercado-internista. En un texto de 1979, “La organización económica espacial del sistema colonial”, planteaba la disputa en estos términos:

Al buscar en el pasado “la desigualdad de posiciones y de funciones dentro de una misma estructura de producción global” que explicara el desarrollo y subdesarrollo del presente, la producción colonial de la plata es considerada como estímulo e incluso como factor determinante de la transición europea hacia el modo de producción capitalista, mientras en el espacio productor, el espacio colonial, la misma producción supuestamente contribuyó a la formación de una economía feudal-natural (Assadourian, 1982, p.279)

Assadourian asevera que considerar las economías mineras coloniales de exportación como *enclaves*, “más integrados al mundo exterior que a la economía del territorio en que funcionan” (Assadourian, 1982, p.279), es una “simplificación falsa que no representa las relaciones políticas, económicas y sociales realmente existentes en el sistema colonial pues en sus premisas falta nada menos que la del mercado interno” (Assadourian, 1982, p.318). El problema es que, si el énfasis está puesto en los efectos externos de la plata, hay un desconocimiento de los procesos internos que desencadenaron su producción. La crítica de Assadourian y los, digamos de momento, “mercadointernistas” no se dirige tanto a la *teoría de la dependencia* desarrollada por Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto en su famosa publicación *Dependencia y desarrollo en América Latina* (1992 [1969]) sino más bien a los planteos de André Gunder Frank en *Capitalismo y subdesarrollo en América Latina* (1970) y al impacto que generó en el campo de estudios latinoamericanos, sobre todo en la academia norteamericana. En primer lugar, la contestación es contra su análisis de la naturaleza capitalista de Latinoamérica: “Frank situó la historia de Latinoamérica, de la conquista en

adelante, bajo el signo del capitalismo, y reconoció al capitalismo en acción en toda instancia de apropiación del excedente, sea cual fuera el mecanismo que la hiciera posible” (Halperín Donghi, 1982, p.119). Puesto que la publicación de Gunder Frank generó una reactivación del debate acerca de la naturaleza feudal o capitalista de América Latina, opciones inviables para Assadourian “cuya imagen de la Latinoamérica colonial era demasiado rica y precisa como para encajar en una u otra alternativa” (Halperín Donghi, 1982, p.126). Es, también, una crítica a quienes leyeron la teoría de la dependencia de Cardoso y Faletto como una receta que se puede aplicar sin más, es decir, sin considerar las características locales del desarrollo de tal o cual lugar. El punto es la gama de grises que se despliega al focalizar la mirada en el mercado interno. Cardoso y Faletto comprendían la especificidad histórica, social y política que requería el análisis de la situación de dependencia latinoamericana y dicha relación no era ni un determinismo mecánico ni pura contingencia histórica. Por el contrario, el vínculo de dependencia entre centro y periferia, si bien limita, no determina la acción de los dependientes sino que es mediante la acción política de estos que esos vínculos “se perpetúan”, “se transforman” o “se rompen” (Cardoso et al., 1992, p.163).

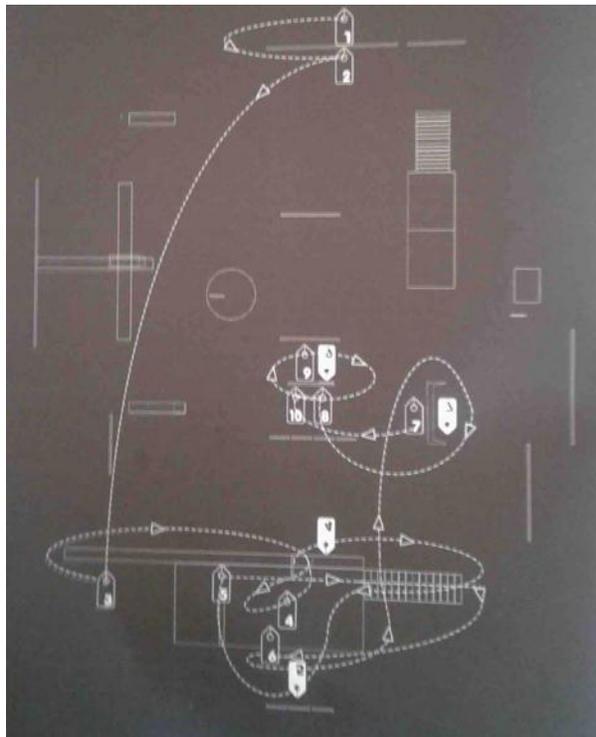
Me interesa leer la manera en que la disputa entre la propuesta curatorial de *Principio Potosí* y la contra-propuesta de *Principio Potosí Reverso* actualizan este debate. En la exhibición se piensa la explotación del Cerro Rico como acumulación originaria y comienzo del capitalismo a partir del cual deben pensarse las relaciones centro-periferia, el subdesarrollo, las crisis mundiales actuales y las relaciones de explotación, poder y hegemonía. Mientras tanto, la publicación disidente toma esa misma fractura temporal pero posa su mirada en el mercado interno, no tanto en sí mismo sino más bien como los espacios de intermediaciones y negociaciones que se abrieron a partir de “Potosí”. Este es uno de los ejes a partir de los cuales intento desplazar la “pelea” dentro del equipo curatorial y analizar el uso de las imágenes en el catálogo de la muestra *Principio Potosí...* así como en el ensayo visual *Reverso*.

*

El catálogo de la muestra, *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* (Creisher et al., 2010) se estructura en un laberíntico recorrido de lectura que intenta recuperar la materialidad de la exposición.

Para que el montaje sea *eficaz*, los curadores asumen el rol de guías turísticos por las sendas peatonales y saltos temporales y temáticos que intentan articularse en la exhibición, rol

que se replica en el catálogo. Hay una voluntad de los editores-curadores por reponer la muestra y recrear el recorrido de la exhibición: una visita guiada por los saltos de la historia que plantean de manera interconectada y que las propuestas de los artistas invitados articulan de diversas maneras. Esto se evidencia en la manera en que van guiando a los espectadores y en la abundante (tal vez abrumadora) información textual que acompaña cada imagen y cada montaje:



Principio Potosí (2010, p.94)



Bienveni
do a la
tierra
ajena.
Esperam

Principio Potosí (2010, p.218)

os 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 invasor de un banco. Usted ya 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 (Creischer et al., 2010, p.15).



Principio Potosí (2010, p.197)



Principio Potosí (2010, p.220)

Quizá repare usted en un proyector que aparentemente proyecta en el vacío... cuando no sobre usted precisamente, sobre su propio cuerpo como superficie de proyección. Puede tomar una hoja del montón que encontrará a su lado para “trapar” la proyección. Cuando lo haya hecho, verá en la hoja a trabajadores que salen corriendo de una obra en construcción dando gritos. No son trabajadores abandonando una fábrica diligente y disciplinadamente. Son trabajadores de Dubái... Ahora: tome la hoja, guárdela rápidamente en el bolsillo, tome la carretilla, atravesese corriendo los puestos de seguridad, los controles de rayos, cruce la primera y la segunda entrada, el patio, pase por delante de esas fauces gigantes de la cafetería, escúrrase por allí, por el hueco de la puerta...y ya está afuera, en la calle (Creischer et al., 2010, p.146).

En *Principio Potosí* todo intenta remitir a la idea de un espacio global y una temporalidad simultánea, sin embargo parece que sólo en el espacio del museo son posibles las conexiones que se establecen. Es aquí donde el *montaje* se enfrenta al *pastiche*, el rasgo fundamental que Fredric Jameson (1991) le atribuyó a las producciones artísticas posmodernas del capitalismo tardío. En el intento de dejar demostrado que el inicio del capitalismo sucede a partir de Potosí y que podemos trazar continuidades entre el sistema económico y de dominación colonial y el capitalista, o bien logran realizar el diseño de un mapa cognitivo global que nos permite “recuperar nuestra capacidad de concebir nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y nuestras posibilidades de acción y de lucha” (Jameson, 1991, pp.120-121); o bien nos encontramos frente a un confuso *pastiche* que mirado con atención no logra sostenerse históricamente. Más bien me inclino a pensar lo segundo: la esquizofrenia de imágenes rompe la cadena de sentido y el espectador-lector “queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes, o en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo” (Jameson, 1991, p.64).

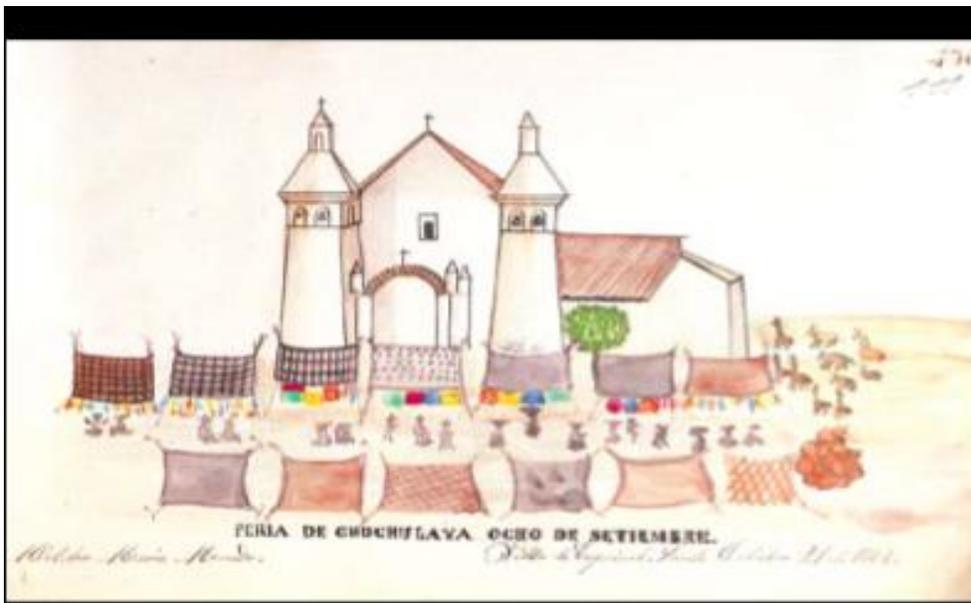
Más que a la teoría de la dependencia de Cardoso y Faletto se acercan la propuesta de Gunder Frank “Capitalismo y subdesarrollo”, y más que a una lectura atenta de Gunder Frank parece una puesta en obra de *Las venas abiertas de América Latina*, de Eduardo Galeano. No creo que la mordaz crítica de Cuauhtémoc Medina a *Principio Potosí*, aunque quizás un tanto

exagerada, sea muy errada cuando dice que, después de seguir cuidadosamente y durante cinco horas el “diagrama autoritario” del recorrido de la exhibición, lo único que triunfa en “ese aparato imposible de absorber por el espectador más entrenado” es “una madeja de lugares comunes y lagunas argumentales que hay que echar en el osario de la mala conciencia occidental” (Medina, 2010). Tanto Gunder Frank como *Principio Potosí* pueden ser leídos desde lo que humorística pero ciertamente marca Cuauhtémoc: la culpa occidental. Como bien marca Tulio Halperín Donghi (1982), *Capitalismo y subdesarrollo* es hijo legítimo de cierto despertar político de los *scholars* norteamericanos durante los sesenta, que comienzan a preguntarse acerca de las relaciones asimétricas entre Estados Unidos y América Latina.

En *Principio Potosí Reverso* los autores abordan el Principio Potosí con un claro énfasis en lo local y una incorporación de lo aymara como una suerte de “principio” rector de la composición. La apuesta es que si hay algo así como un “Principio Potosí” se debe ensayar su *reverso* yendo a los espacios y rituales intermedios para entender la resistencia desde un enfoque micro-político. Posar la mirada en las dinámicas de negociación que desató el mercado interno para pensar en qué tipo de modernidad se gestó desde la colonización y la explotación del Cerro Rico:



Todo ello entretejió una amplia franja ch'ixi mediadora y transgresora de los nuevos sistemas de intercambio mercantil, lingüístico y simbólico. Así nació una praxis de relacionalidad reversa, resistente a la colonización religiosa y económica. La reapropiación de imágenes, ritos y cultos católicos, armados así con nuevas facetas y poderes, constituyó nuestra modernidad y nuestra "lucha de clases", tanto en la era colonial como en el akapacha del capitalismo globalizado (Rivera Cusicanqui en Rivera Cusicanqui et al, 2010, p.71).



Principio Potosí Reverso (2010, p.114)

Dos desplazamientos coloniales son pensados en *reverso*: el de los sitios rituales hacia las iglesias y el del tributo marcado por el calendario de fiestas y rituales hacia la esfera mercantil de Potosí.

Una capa vital del palimpsesto continúa ordenando la territorialidad y la subjetividad de la gente andina desde el siglo XVI: el mercado interno potosino y su sustrato de significados simbólicos y materiales. Los *siqis*, *apachitas*, *thakis*, *achachilas* y *wak'as* que lo precedieron forman la trama visual e imaginaria de nuestro recorrido por algunos de los cuadros coloniales de la muestra Principio Potosí (Rivera Cusicanqui en Rivera Cusicanqui et al, 2010, p.3).



Principio Potosí Reverso (2010, pp.4-5)

Para finalizar, lo que quisiera dejar sugerido es que en el planteo de *Principio Potosí...* el mercado, la producción de imágenes e incluso los rituales andinos asociados al culto católico son pensados desde la lógica equivalencial de la acumulación capitalista. De manera tal que todo converge en *el Principio Potosí*. Las imágenes encajan perfectamente en una lectura sospechosamente totalizadora, *principal*. El resquicio abierto en el *Reverso* tensiona *el Principio* al pensar la intersección entre mercado, ritual e imagen desde los espacios intermedios *ch'ixi*. A la unidad fetichista de la imagen que se construye en *Principio Potosí* se le oponen imágenes heterogéneas e inconclusas, que arriesgan otras interpretaciones de la pintura colonial y que construyen anacronismos para pensar en supervivencias que no son las de las formas análogas de explotación sino las diversas formas de subversión y negociación que se gestan en los Andes desde los tiempos prehispánicos hasta el presente. A la lógica equivalente de *Principio Potosí* se le opone un reverso *inequivalente* construido desde el *ethos* andino.

Cosa no muy distinta a la diferencia que existe entre catalogar los *kipus* tan solo como un sistema de contabilidad inkaiko o, por el contrario, comprenderlos como un sistema de contabilidad sagrado que anuda deseos y promesas e incluso un registro de lo *vital* y lo *común*, donde el registro numérico no significa una suma de factores sino que más bien remite a una economía que no se basa únicamente en un sistema de intercambio de equivalentes sino que contabilidad y espiritualidad constituyen un par indisoluble. Puesto que, como dice Silvia, cuando se hace una ofrenda a la *Pacha* al inicio de la siembra ¿cómo medir el valor de los rayos, los truenos y la lluvia? Así como en las fiestas se mide el cariño y el *Ayni*, la reciprocidad andina, en cajones de cerveza. Y no se cuenta la cantidad que cada invitado aporta sino la cantidad que cada invitado se lleva, pues es el pasante, o sea el anfitrión, quien invita y luego, en la próxima fiesta, recibe exactamente lo que ofreció. Y la ofrenda no es a sus invitados sino

al santo de su devoción por quien todos beben y es la *Pacha* quien bebe sedienta la cerveza que cada quien, antes de dar el primer trago, vierte de su vaso al suelo pegoteado de tanto *ch'allar*, porque es así como se le agradece a la *Pacha* la abundancia de la dorada bebida, es decir, de la cosecha.



Principio Potosí Bovero (2010, pp. 127-128)

Bibliografía

- ASSADOURIAN, Carlos (1982). "La organización económica espacial del sistema colonial" en *El sistema de la economía colonial: mercado interno, regiones y espacio económico*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- CARDOSO, Fernando Henrique y FALETTO, Enzo. (1992). *Dependencia y desarrollo en América Latina*. México: Siglo veintiuno.
- CREISCHER, Alice, HINDERER, Max, SIEKMANN, Andreas, (eds.). (2010). *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- GALEANO, Eduardo. (2004) *Las venas abiertas de América Latina*. México: Siglo Veintiuno.
- GUNDER FRANK, André. (1979) *Capitalismo y subdesarrollo en América Latina*. Buenos Aires: Signos.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. (1982). "'Dependency Theory' and Latin American Historiography", *Latin American Research Review*, 17, 1, 115-130.

- JAMESON, Fredric. (1991). *Posmodernismo, o, la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- MEDINA, Cuauhtémoc. (2010). “Nuevo traje poscolonial”. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/nuevo-traje-poscolonial/>.
- PRESTA, Ana María. (2010) “Potosí y la minería en la historiografía argentina: El “espacio” de los maestros”. *Surandino Monográfico*, 1, 2. Recuperado de: http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/ravign_ani/prohal/mono.html.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia y El Colectivo. (2010). *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Referencias

ⁱ Según consta en el catálogo de *Principio Potosí...*: “El museo Etnológico de Berlín afirma que, de los 700 *kipus* que existen aproximadamente en todo el mundo, allí se encuentran 320. Son el resultado de una donación...” (Creischer, et al., 2010, p.135).

ⁱⁱ El crítico de arte Cuauhtémoc Medina hace referencia a la inclusión de los relatos de los préstamos en la exhibición como una “aberración”, no porque las comunidades se reusaran a prestarlos sino porque, en la muestra, inscripto en cédulas bajo el rótulo de “¿Por qué vienen y no vienen los cuadros?”, “los curadores se quejan de las instituciones y comunidades de Bolivia [que] no consideran su obligación prestar sus cuadros a las instituciones europeas” (Medina, 2010).

ⁱⁱⁱ En el 2008 Silvia Rivera Cusicanqui junto a un grupo de estudiantes e investigadores de distintas nacionalidades crean “El Colectivo 2”, hoy en día “Colectivo Ch’ixi”. Con el ideal de generar un espacio de trabajo alternativo a la academia en donde sea posible combinar lo manual con lo intelectual. En el afán de involucrar el trabajo corporal en la producción de conocimiento realizan diversas actividades que van desde el aprendizaje de construcción con adobe, la realización de huertas hasta la elaboración de una revista y el dictado de cursos y talleres

^{iv} Las hipótesis acerca de la insistencia del Reina Sofía en que El Colectivo disidente participase de la muestra las dejaré para otro momento. De momento, podría arriesgar, que resuena al problema de España con la imagen de la conquista que construye la Leyenda Negra. Imagen que se replicaría en la propuesta de “Principio Potosí...” y que, de algún modo, se vería matizada en la propuesta de *Principio Potosí Reverso*.

Fecha de recepción: 7 de diciembre de 2017

Fecha de aceptación: 5 de marzo de 2018

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite

un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

