REVISTA Língua & Literatura
ISSN 1984-381X

La propuesta curatorial de *Principio Potosí* y la disidencia de *Principio Potosí Reverso* o de cómo – no – cantar el canto ajeno en tierra del señor

A proposta curatorial de Principio Potosí e a dissidência de Principio Potosí Reverso ou de como –não- cantar o canto alheio em terra do senhor

Catalina Sánchez[1]

Resumen: La muestra de arte "Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?" (2010) se propone repensar el origen y la expansión de la modernidad a partir de la explotación del Cerro Rico. Plantea una relación metafórica, tomando como objeto las obras de arte del barroco alto–peruano, entre la explotación colonial y la capitalista. De la muestra surge una contra–muestra que adopta la forma de una publicación: *Principio Potosí Reverso* (Silvia Rivera Cusicanqui y El colectivo, 2010). Se propone que si hay un principio Potosí que marca una ligazón entre el colonialismo y el capitalismo, el *reverso* implica romper con este "principio" a partir de la comprensión de la *praxis* colectiva andino-boliviana que subvierte y resignifica el arte barroco alto–peruano en tanto dispositivo de control. En su formulación más general, nuestra problemática se interroga por el potencial epistemológico, estético y político de la imagen.

Palabras clave: Principio Potosí. Principio Potosí Reverso. Imagen. Modernidad.

En el 2010 tres intrépidos curadores –Alice Creischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Siekmann – montaron una ambiciosa 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

[1] Investigadora en CIFFyH–UNC. E-mail: catalina.sgf@gmail.com

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017

Museo Nacional de Arte (La Paz, Bolivia). La muestra exponía una selección de cuadros coloniales y producciones de una variedad de artistas actuales basadas en esos mismos cuadros. El objetivo, a grandes rasgos, era pensar las relaciones coloniales subyacentes en el capitalismo y re-pensar la modernidad desde el hecho colonial. Una serie de disputas y polémicas se desataron en torno al proyecto, una de las cuales cobró materialidad dentro de la exposición. La socióloga boliviana, Silvia Rivera Cusicanqui, fue invitada al proyecto y luego de malentendidos con los curadores se retiró. Pero, finalmente, terminó teniendo una participación en la muestra que consistió en una publicación a cargo de ella y del "Colectivo Ch'ixi", colectivo de trabajo en el cual participa. Se tituló *Principio Potosí Reverso* (RIVERA CUSICANQUI y EL COLECTIVO, 2010) y fue el medio mediante el cual plantearon su disputa política, teórica y estética con el principio curatorial.

Indagaremos en esta disputa a partir del análisis del catálogo de la exhibición, *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?* (CREISCHER, HINDERER y SIEKMANN, 2010), y de la publicación disidente *Principio Potosí Reverso.* Se trata de un ingreso al área de los estudios visuales que intenta adentrarse en las problemáticas en torno al estudio de la imagen a partir de dos proyectos que tensionan la relación entre arte y política.

I

La exhibición –curada por Alice Creischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Siekmann– 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. 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 con las pinturas mediante la elaboración de una obra para la exhibición. La articulación debía ser planteada desde el concepto curatorial del "Principio Potosí".

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017



Figura 1: Imagen de tapa de Principio Potosí.
¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena? (CREISCHER et al., 2010)

Comencemos a desglosar el polémico "Principio". Según lo expresado por los curadores (que también son los editores del catálogo) en la editorial del catálogo originalmente la muestra iba a llamarse "Inversión Modernidad". Puesto que, la intensión inicial era: "revisar la caduca comprensión de modernidad que aun impera en el mundo del arte y remitir este concepto a su causalidad colonial" (CREISHER et al., 2010, p. 12). Esta intensión sigue plenamente vigente en el "Principio Potosí", pero en el cambio del título leemos con más fuerza la idea de un "principio" que, como tal, implica una causalidad y una continuidad que les permite trazar analogías entre el presente capitalista y el pasado colonial. La causalidad colonial de la que se quiere dejar constancia mediante el "Principio Potosí" apunta a dos direcciones, por un lado, a la función del arte como legitimador de las relaciones de dominación. Si el arte colonial "surgió como ornamento y legitimación de los saqueos y genocidios coloniales", el "Principio Potosí" nos 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" (CREISHER et al., 2010, p. 12).

Por otro lado, la causalidad colonial en la formación del sistema económico capitalista del cual el arte es cómplice:

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017

> 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 (CREISHER et al., 2010, p. 15).

A esto le agregaremos una arista más, la discusión que se plantea desde el "Principio Potosí" al debate moderno sobre la *autonomía* del arte. Los curadores se asientan en la intersección entre arte y política para plantear su discusión a los postulados modernos (al incluir el hecho colonial como momento fundacional de la modernidad) y para realizar una revisión del sistema económico capitalista *a partir de* la explotación de las minas de Potosí (en tanto proceso de acumulación originaria). El planteo y la discusión está dado en el uso e interpretación que realizan tanto curadores como artistas de las imágenes coloniales, en relación al principio curatorial y a las analogías que se trazan a partir de este.

Desde el "Principio Potosí" trabajan sobre una amplia cantidad de nudos problemáticos: la explotación, la mercancía, los derechos humanos, el mercado del arte, el problema del museo… 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 Faroki), 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 mega minería (Gabriela Massuh); el patriarcado (María Galindo); la cocaína… la lista sigue. Estamos hablando de una propuesta ambiciosa y de grandes dimensiones.

La publicación disidente, *Principio Potosí Reverso* salió el mismo año de la muestra y fue financiado por el Museo Reina Sofía.

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017

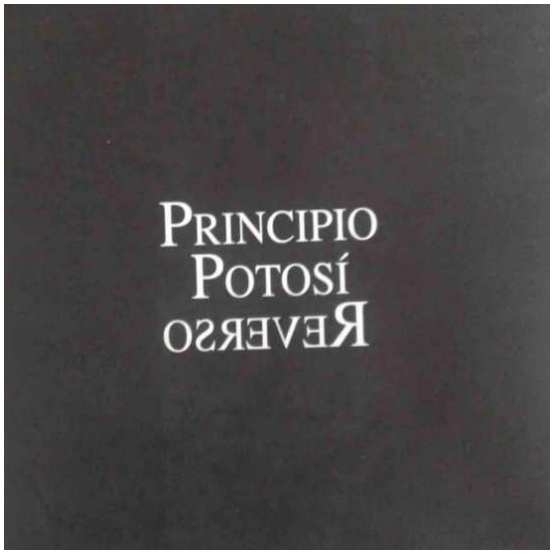


Figura 2: Imagen de tapa de Principio Potosí Reverso
(RIVERA CUSICANQUI y EL COLECTIVO, 2010)

Allí, el colectivo elabora un "ensayo visual" en donde polemizan con el "Principio" de los curadores. *Principio Potosí Reverso* diagrama una imagen territorial rectora inspirada en los *kipus*: cada nudo corresponde a los principales lugares de reclutamiento para la mita y a los lugares 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 siendo el descubrimiento del cerro de Potosí 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 basa en la metáfora territorial elaboran a partir de las figuras del *kipu* y del camino, en aymara *thaki*.

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

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017

lógicas comunales donde los cuadros están insertos. La intención es reterritorializar las imágenes y, a partir de ese movimiento, generar las interpretaciones del contrapunto temporal entre la colonia y la actualidad.



Figura3: *Principio Potosí (CREISCHER et al., 2010: 197)*



Figura 4: *Principio Potosí Reverso* (RIVERA CUSICANQUI y EL COLECTIVO, 2010: 13)

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017



Figura5: *Principio Potosí* (CREISHER, et al., 2010: 171)

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.



Figura 6: *Principio Potosí Reverso*
(RIVERA CUSICANQUI y EL COLECTIVO, 2010: 147-148)

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017

II

Potosí como inicio del capitalismo y causa del actual desarrollo de los centros y consecuente subdesarrollo de las periferias es un tema que ha sido ampliamente desarrollado en el ámbito de las Ciencias Sociales y Humanas en Latinoamérica. En las décadas de los 60 y 70, particularmente con la irrupción de la teoría de la dependencia, se desplegaron una serie de polémicas alrededor del tema. Estas se dieron entre los que se focalizaban en la subordinación mundial de la plata potosina y 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: 4).

Carlos Sempat Assadourian, historiador cordobés exiliado en México, fue de los que se posicionaron del lado 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: 279).

De manera tal que se "define a las economías mineras de exportación como enclaves, más integrados al mundo exterior que a la economía del territorio en que funcionan (ASSADOURIAN, 1982: 279)"

Assadourian asevera que puntos de vista como este son 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: 318). El problema es que si el énfasis está puesto en los efectos

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017

externos de la plata, hay un desconocimiento de los procesos internos que desencadenaron su producción.

La disputa entre la propuesta curatorial de *Principio Potosí* y la contra-propuesta de *Principio Potosí Reverso* actualizan este debate, aparentemente agotado, demostrando su actualidad. 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 que 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".

Ahora bien, las posturas son ni tan puras ni tan tajantes. No es que en el catálogo de "Principio Potosí" no se mencione o no se plantee la cuestión del mercado interno, de los espacios intermedios, de la singular apropiación de la doctrina católica por parte de los indígenas, etc. Como tampoco es tan directo el planteo que se hace en *Principio Potosí Reverso* al respecto. De hecho, los núcleos temáticos coinciden, las imágenes que se han trabajado coinciden y muchas de las problemáticas también coinciden. La diferencia está, empero, en el uso y la interpretación que se proponen de las imágenes. Y aquí es en donde aparece el potencial heurístico de la imagen. Es que la disputa y las propuestas pueden ser comprendidas cuando analizamos dicho uso en ambas publicaciones. Lo que nos lleva a la pregunta por el potencial político, estético y epistemológico de la imagen: ¿a qué clase de conocimiento puede dar lugar?

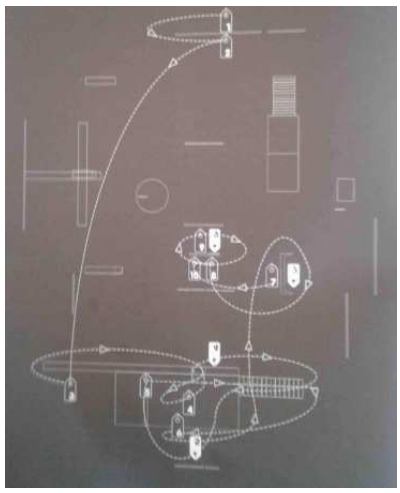
III

Comencemos por el disparador de todo, es decir por la muestra "Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar en canto del Señor en tierra ajena?". En primer lugar, la cuestión del soporte con el que estamos trabajando. Se trata de un catálogo que no consiste en una mera enumeración y clasificación de las obras expuestas sino que busca reconstruir el recorrido de la exhibición. Como una huella, la estructura del catálogo quiere dejar un rastro de lo que se montó en el museo Reina Sofía. Así, se marcará un "recorrido" de lectura que intenta recuperar, de algún modo, la materialidad de la exposición, que es un referente constate.

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017

Podemos leer la manera en que se escenifica la exposición en el catálogo, pero la exposición es una ausencia perturbadora que nos acechará a lo largo de todo el trabajo.

Ahora bien, el catálogo se vende de manera independiente en librerías y centros culturales, de manera tal que admite una lectura *más allá de* la muestra en sí y, podríamos arriesgar, una lectura *más allá* del género "catálogo". Esto es, las fronteras del género se



desbordan frente a publicaciones como esta que nos llevan a pensar en una consecuente exigencia en los modos de lectura e interpretación.

Una segunda dificultad se suma y es la cuestión del *archivo*. Quienes se aproximan al estudio de la imagen (en particular cuando las reflexiones en torno a ésta se vuelcan en consecuentes reflexiones sobre la Historia) se topan en algún punto con este problema. Al pensar en las posibilidades de conocimiento a las que nos puede habilitar la imagen, la pregunta que surge es aquella de la imagen como fuente. En general va a acompañada por la formulación de la necesidad de ampliar las fuentes documentales, particularmente hacia lo oral y lo pictórico. En el caso de *Principio Potosí…* y *Principio Potosí Reverso*, se trata de dos ámbitos que nos permitirían generar interpretaciones alternativas de la Historia que incorporen los sujetos que han sido silenciados, repensar las categorizaciones y clasificaciones modernas y la vigencia del colonialismo. La pregunta por el archivo nos lleva a pensar en qué es lo que nos ha llegado, de qué manera y sobre todo qué ha quedado fuera. Los huecos, las faltas, las interrupciones son partes constitutivas de los archivos. Preguntarnos porqué disponemos de lo que disponemos y qué hacer frente a esto es una pregunta no sólo válida, sino necesaria. De estas preguntas surgen propuestas como la del *montaje* de Didi-Huberman: ante archivos sobre-determinados, montajes anacrónicos.

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017

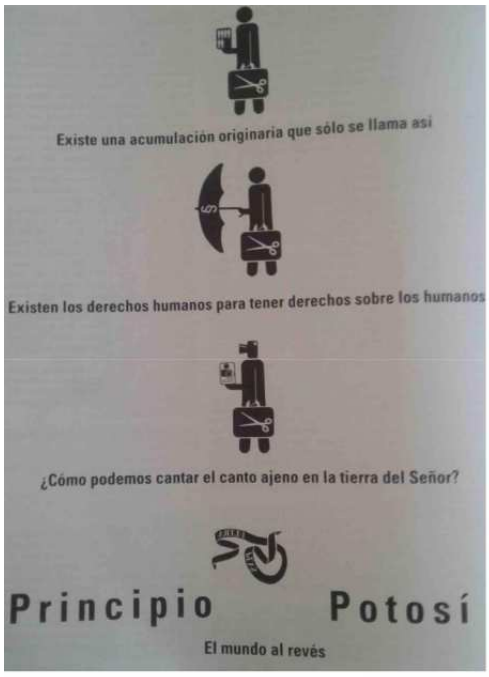
> Así, nos encontramos con frecuencia ante un formidable y rizomático archivo de imágenes heterogéneas, que solo con dificultad puede ser dominado, organizado y comprendido, precisamente porque ese laberinto está compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable. Forzosamente, la empresa arqueológica debe correr el riesgo de ordenar fragmentos de cosas supervivientes, que siempre se mantienen anacrónicas, puesto que provienen de diversos tiempos y espacios, separados por agujeros. Este riesgo lleva el nombre de imaginación o montaje (DIDI-HUBERMAN, 2012: 2).

El archivo, por tanto, reclama ser abordado desde la lógica del *montaje* y el recorte, sólo así es posible trabajar con el acontecimiento que se construye en y mediante el *montaje*.

En el caso de *Principio Potosí…* este trabajo se articula desde el principio curatorial. Sin embargo, para que el montaje (y por ende el vínculo entre arte y política) sea *eficaz,* los curadores asumen el rol de guías turísticos por los laberintos 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:

> "Bienvenido a la 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 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: 15

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017



Principio Potosí (CREISCHER et al., 2010: 14)



Principio Potosí (CREISCHER et al.et al, 2010)

Antes de proseguir, observe la imagen con calma" (CREISCHER et al., 2010: 21); "Lea más sobre la imagen que se encuentra en la pared al dejar atrás las lavadoras, al final del tercer camino" (CREISCHER et al., 2010: 27); "Al subir las gradas que ascienden hasta el techo de la sala, encontrará un ejemplo de la experiencia llamada acumulación originaria"(CREISCHER et al., 2010:30); "Estamos impacientes, de modo que ahora le rogamos que atraviese la sala y se dirija hacia la última pared a su derecha. Queremos contarle algo acerca de las mercancías…"(CREISCHER et al., 2010: 26)



Principio Potosí (CREISCHER et al., 2010: 159)



Principio Potosí (CREISCHER etl., 2010: 183)

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017



Principio Potosí (CREISCHER et al., 2010: 218)

Y finalmente:

> 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 'atrapar' 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, atraviese 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 (CREISHER et al., 2010: 146)

He ido mostrando ejemplos de los mapas, las imágenes y la iconografía utilizada. 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 Jameson (1991) le atribuyó a las producciones artísticas posmodernas del capitalismo tardío. Y aquí se abre una paradoja. 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

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017

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: 120-121); o bien nos encontramos frente a un confuso *pastiche* que mirado atentamente no logra sostenerse históricamente.

Pensamos que esa intensidad al señalar, guiar e informar acerca de las conexiones históricas entre el Potosí colonial y la multiplicidad y variedad de circunstancias, hechos y procesos con los que se efectúa el salto en paralelo al presente, desemboca en una articulación que solo se sostiene en el espacio del museo. La esquizofrenia de imágenes rompen 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: 64). Esto nos lleva a la preguntarnos, ¿se podría pensar en una diferencia, en cuanto a *eficacia*, entre montajes anacrónicos y pastiches simultáneos?

IV

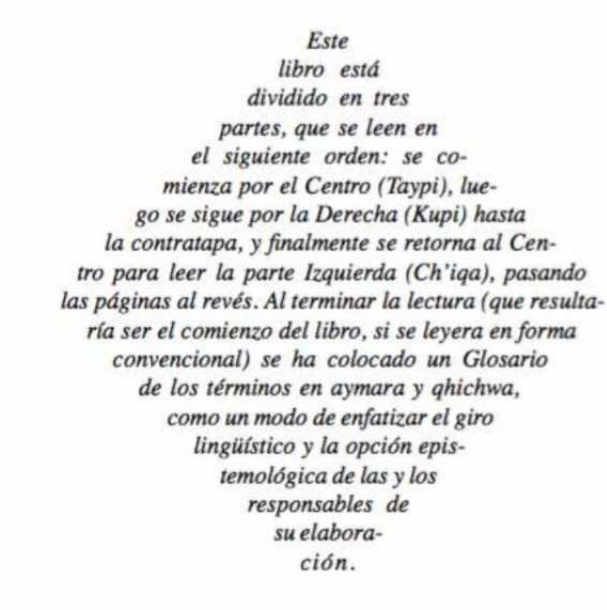
En el caso de *Principio Potosí Reverso*, la cuestión del soporte también es peculiar. Como ya dijimos, es una publicación que se produce en frontal disputa con el principio curatorial pero que se elabora y publica *antes* de la inauguración y cuyos costos de impresión corren a cargo del museo Reina Sofía. En este caso hay una voluntad de que *pese a todo* el equipo boliviano "disidente" participe de algún modo en el proyecto de "Principio Potosí". Hemos dicho que se puede catalogar como un "ensayo visual", lo que también despierta una incomodidad en el género. Decimos esto puesto que la compiladora de la publicación, Silvia Rivera Cusicanqui, plantea en su propuesta de una "Sociología de la imagen" la idea de los ensayos visuales como una manera de trabajar con las imágenes desde un lugar no-lingüístico no-semiótico. Dentro de la Sociología de la imagen, el ensayo visual permitiría recuperar en las producciones escritas la experiencia del trabajo de campo e incorporar imágenes, sueños, recuerdos, experiencias, etc. para pensar el hecho social. Se trata de elaborar composiciones en donde se de una mutua afectación entre las fuentes no-escritas y el texto para poder realizar *descripciones densas* (GEERTZ, 2003) y que el ensayo resulte en "una suerte de memoria del hacer" (RIVERA CUSICANQUI, 2015: 23).

Principio Potosí Reverso se gestó como un proyecto colectivo de Sociología de la imagen. En este ensayo visual, entonces, los autores abordan el Principio Potosí "como

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017

totalidad histórica concreta, localizada en el Hemisferio Sur" (RIVERA CUSICANQUI en RIVERA CUSICANQUI y EL COLECTIVO 2010: 2) y proponen una lógica en *reverso* para pensar la resistencia desde las prácticas micropolíticas cotidianas de las comunidades que habitan los espacios sagrados (GEIDEL en RIVERA CUSICANQUI et al., 2010). Esto es trabajado por cada autor desde distintos nudos problemáticos que estructuran la publicación.

Se comienza por el *taypi* que es el espacio intermedio –el punto de partida y de llegada– entre la cara derecha, blanca y masculina y la cara izquierda, oscura y femenina. En el lado derecho los autores trabajan con la "dimensión patriarcal y totalizante" en relación a las imágenes: el museo como institución moderna, el mercado ilícito de obras de arte colonial, el circuito capitalista del arte, la apropiación estatal del patrimonio cultural (RIVERA CUSICANQUI y EL COLECTIVO, 2010:2). El lado izquierdo es el espacio de las negociaciones, reapropiaciones y rituales. Los autores reinsertan los cuadros en los ciclos rituales anuales y en la geografía andina y "la trama territorial se inscribe finalmente en los cuerpos, en las formas de beber, danzar y compartir la comida y la cama". (RIVERA CUSICANQUI y EL COLECTIVO, 2010:3).


Este libro está dividido en tres partes, que se leen en el siguiente orden: se comienza por el Centro (Taypi), luego se sigue por la Derecha (Kupi) hasta la contratapa, y finalmente se retorna al Centro para leer la parte Izquierda (Ch'iqa), pasando las páginas al revés. Al terminar la lectura (que resultaría ser el comienzo del libro, si se leyera en forma convencional) se ha colocado un Glosario de los términos en aymara y qhichwa, como un modo de enfatizar el giro lingüístico y la opción epistemológica de las y los responsables de su elaboración.

Con un claro énfasis en lo local y una incorporación de lo aymara como una suerte de "principio" rector de la composición disputan el principio curatorial. 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 merado 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

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017

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 y El Colectivo, 2010: 71)



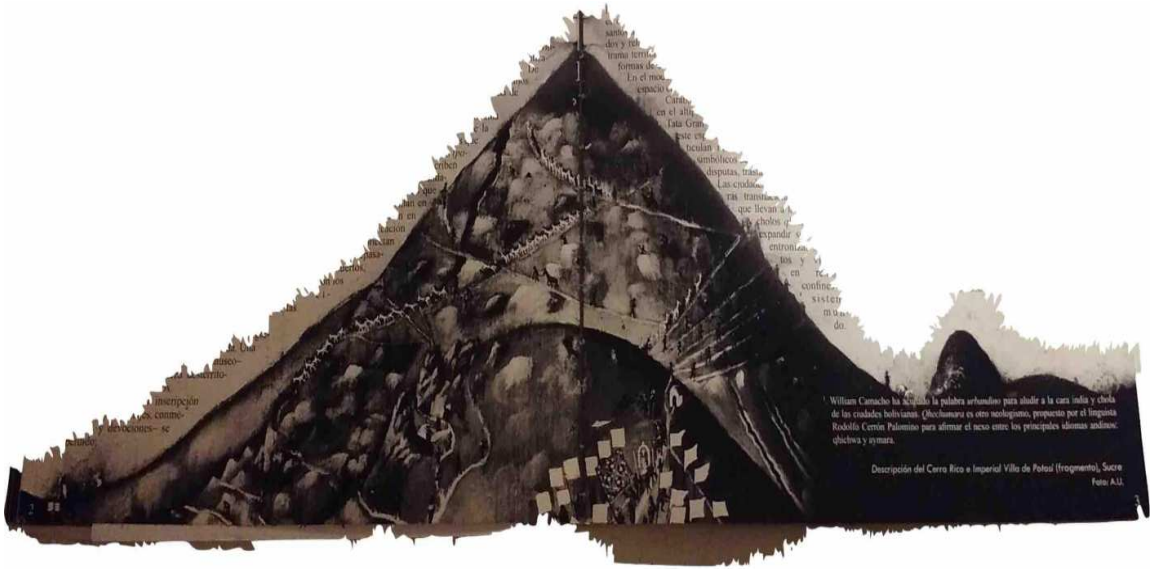
Principio Potosí Reverso (RIVERA CUSICANQUI y EL COLECTIVO, 2010: 70)



Principio Potosí Reverso (RIVERA CUSICANQUI y EL COLECTIVO, 2010: 127)

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017

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.



Principio Potosí Reverso (RIVERA CUSICANQUI y EL COLECTIVO, 2010: 2-3)





Principio Potosí Reverso (RIVERA CUSICANQUI Y EL COLECTIVO, 2010: 9)

La imagen superior corresponde a un fragmento del cuadro "Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí" (1758) de Gaspar Miguel de Berrio y las inferiores a dos acercamientos del mismo. Estas imágenes se incluyen en el trabajo que abre *Principio Potosí Reverso*: "Principio Potosí, otra mirada de la totalidad" a cargo de Rivera

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017

Cusicanqui. En la imagen de la izquierda, la mirada se ha posado sobre quienes podrían ser mitayos que ascienden el cerro transportando pesadas bolsas de minerales. En la de la derecha vemos el descenso en procesión de una imagen sagrada. El foco de la panorámica de la Villa Imperial esta puesto tanto en la cara mercantil como en la cara ritual, el camino es la figura que se traza entre ambas. El montaje reconstruye la mirada que se quiere proyectar en la publicación desde las diversas alegorías que articulan texto e imagen para lograr una interpretación posible del "Principio Potosí":

> Un trabajo de milenios ha construido estos territorios sagrados, que desde el siglo XVI se han visto violentados, fragmentado y drásticamente reorganizados(…) 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 y EL COLECTIVO, 2010, p. 3)

Para no correr el riesgo de caer en algún tipo de esencialismo identitario en *Principio Potosí…* los curadores optaron por una visión global, internacionalista y 'antiidentitaria" y por ello le otorgaron mayor peso a lo contemporáneo. Me pregunto si esto fue, de alguna manera, lo que los llevó a un pastiche que corre el riesgo de no sostenerse históricamente.

En *Principio Potosí Reverso,* para no caer en un pastiche posmoderno y afirmarse en su postura "anti Principio Potosí" realizaron un planteo fuertemente regional. Me pregunto si en "ese posicionarse" no han caído en un riesgoso espacio: un discurso cuya legitimidad es un arma de doble filo puesto que se afirma en una posición de sujeto que reclama una voz autorizada, aduciendo origen y afinidad.

V

No es nada nuevo afirmar que vivimos tiempos en que la imagen en todas sus formas, y procedente de diversos dispositivos técnicos, ha modificado nuestra relación con el espacio y el tiempo. La multiplicación social de las imágenes al igual que la multiplicidad de investigaciones provenientes de diversos campos del saber confirman la vital importancia del problema de la imagen en el mundo actual. A lo largo de este artículo hemos intentado

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017

reconstruir e interpretar la disputa entre dos proyectos que se asientan en la compleja articulación entre arte y política para pensar el colonialismo, la modernidad y el capitalismo. El interés en la polémica librada por estos proyectos, reside en que creemos que se trata de un terreno propicio para desplegar los interrogantes acerca del potencial político, estético y epistemológico de la imagen. Hemos querido dejar sugeridas diversas problemáticas que surgen al analizar el corpus: la actualización del debate mercado global/mercado interno a partir de Potosí; la disrupción que opera en los géneros discursivos a partir de las dos producciones analizadas; el problema del archivo en relación al trabajo con las imágenes; la diferencia entre *montaje* y *pastiche*; y el ya conocido y nunca acabado problema de la *autonomía* del arte.

Por último, la intensión de focalizarnos en el estudio y el problema de la imagen se debe a que nos permite realizar interpretaciones interdisplinares que rompen con el enclaustramiento de los campos del saber. En las periferias de la ciudad letrada se están tramando proyectos –como el de la Sociología de la imagen– que desestabilizan los modos de pensar Latinoamérica y es allí donde queremos detener nuestra mirada.

Resumo: A exposição de arte "Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?" (2010) propõe-se repensar a origem e a expansão da modernidade a partir da exploração do Cerro Rico. Concebe uma relação metafórica, tomando como objeto as obras de arte do barroco alto-peruano, entre a exploração colonial e a capitalista. Da exposição surge uma contra-exposição que adota a forma de uma publicação: *Principio Potosí Reverso* (Silvia Rivera Cusicanqui y El colectivo, 2010). Propõe-se que si há um princípio Potosí que marca uma ligação entre o colonialismo e o capitalismo, o *reverso* implica quebrar com este "princípio" a partir da compreensão da *práxis* coletiva andino-boliviana que subverte e resignifica a arte barroca alto-peruana em tanto dispositivo de controle. Em sua formulação mais geral, nossa problemática interroga-se pelo potencial epistemológico, estético e político da imagem.

Palavras-chave: Principio Potosí. Principio Potosí Reverso. Imagem. Modernidade.

Referencias

ASSADOURIAN, Carlos Sempat. *El sistema de la economía colonial*: mercado interno, regiones y espacio económico. 1ª edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 1982.

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017

CREISCHER, Alice, HINDERER, Max Jorge, SIEKMANN, Andreas, eds. *Principio Potosí.* ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?. 1ª edición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "El archivo arde". Traducción Ennis, Juan Antonio. En Didi-Huberman, G. y Ebeling, K. (eds.) *Das Archiv brennt*. Berlin. Kadmos. 2007. Pp 7-32. Disponible en <http://filologiaunlp.wordpress.com/>10 mar 2017.

GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. 12 edición. Traducción Bixio, Alberto. Barcelona: Gedisa. 2003.

JAMESON, Frederic. El *Posmodernismo*: o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Traducción Pardo Torio, José Luis. Paidós. Barcelona. 1991.

PRESTA, Ana María. Potosí y la minería en la historiografía argentina: El "espacio" de los maestros. *Surandino Monográfico,* Buenos Aires, v. 1, n. 2. 2010. Disponible en: <http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/ravign ani/prohal/mono.html> 3 feb 2017.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen*: Miradas ch'ixi desde la historia andina. 1ª edición. Buenos Aires. Tinta Limón. 2015

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. y EL COLECTIVO. *Principio Potosí Reverso*. 1ª edición. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010

Recebido em: 25 abr. 2017
Aprovado em: 21 jun. 2017