

¿Cómo podemos contar el canto del Señor en tierra ajena?

Guía de exposición



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?



# Principio

# Potosí

Mundo al revés

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 inversor en un banco. Usted ya no está aquí. Puede decirse que ha abandonado su contemporaneidad: se encuentra en un espacio histórico del que afirmamos que no es lineal, sino que es simultáneo, nunca pasado.

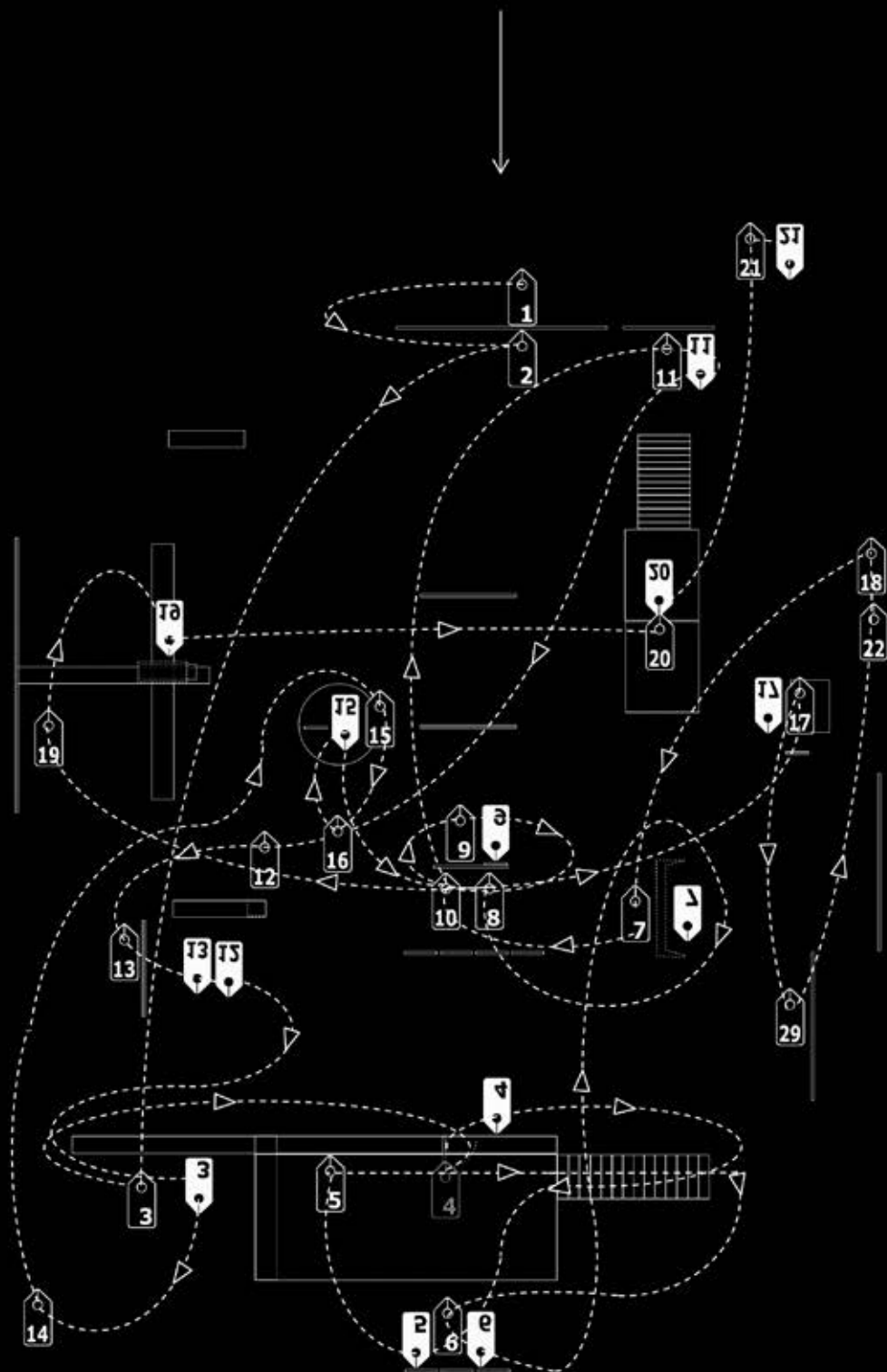
El punto donde comenzamos este viaje es la ciudad de Potosí, una ciudad minera boliviana que, según se dice, en el siglo XVI era más grande que Londres y París, y en los días de fiesta sus aceras se cubrían de plata. También se dice que con la plata que viajó de Potosí a Europa podría haberse construido un puente que cruzara el Atlántico y llegara hasta el Puerto de Cádiz. Existe una controversia permanente sobre 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 final de la colonia): sigue creciendo más allá de todo el bicentenario, desde el bicentenario hasta hoy.

La plata es embarcada hacia Cádiz. El rey tiene tantas deudas que en el mismo puerto se cargan barcos para las Bolsas de toda Europa. Este proceso inaugura una dinámica decisiva para el desarrollo de la industria, de la banca, de las compañías de comercio coloniales, de sus barcos de guerra, de esclavos, y de la industria agrícola, así como para la expulsión, la depauperación y la utilización de personas como mano de obra. Esta utilización tiene lugar en Europa y en las colonias a la vez: marca el comienzo de un sistema que ya desde entonces tenía un alcance global. 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.

En esta dinámica se libera una producción masiva de imágenes, que primero llegan por barco a las colonias y, una vez allí, generan imágenes propias. Aquí mostramos algunas de ellas como testimonios de que la hegemonía cultural no es una dimensión simbólica sino una violencia. No podemos pedir a estos testimonios que nos muestren la continuidad directa hasta las condiciones hegemónicas actuales y la creación de valor globalizada. Pero podemos afirmar que existen relaciones entre la función de la pintura colonial y aquella que adopta el arte en el presente para dotar de legitimidad a la nueva élite de la globalización.

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, caprichosos, corrompibles, inquietos, que no son asimilados por ella.

## Existe una acumulación originaria que sólo se llama así



## Existe una acumulación originaria que sólo se llama así



Si después de pasar el control, usted ya no sigue sintiéndose vigilado, si ha encontrado un lugar en un banco para leer (no sabemos cuánto tiempo puede quedarse allí), entonces verá la parte posterior de dos grandes imágenes. Ya que son transparentes, tal vez pueda ver algunos detalles de la parte delantera. No se apresure, observe con cuidado la parte posterior. En algunos puntos, reconocerá pequeñas reproducciones. Se trata de escenas de tortura, sádicas y obscenas, con rostros desfigurados que simbolizan los sentidos destruidos por la tortura. En su último libro, Naomi Klein describe el desarrollo de la terapia de *shock* en la psiquiatría de los años sesenta, y su relación con los *think tanks* neoliberales y la CIA. La terapia de *shock* trata la psique «enferma» como un programa de ordenador, que debe ser eliminado y reinstalado. Los métodos de la terapia de *shock* como tortura y como programa económico al mismo tiempo, fueron aplicados por primera vez en las dictaduras de Sudamérica. El terror y el ajuste estructural, la parálisis de la resistencia contra la política asocial, a través del miedo, son parte hasta hoy del programa neoliberal. Los grabados que observa fueron realizados en el año 1705, en las Reducciones jesuíticas de Paraguay. Son parte de un compendio para el aprendizaje del miedo al Infierno y a la muerte. Aquí advertirá los detalles de un gran trabajo de vanguardia, uno de los primeros impresos producidos en el Virreinato del Perú, traducido al guaraní. Así de importante era la producción de miedo.



¿Acaso le parece a usted que el salto entre los métodos de la política neoliberal y estos motivos es demasiado grande, demasiado impreciso? Tiene razón. Observemos ahora la imagen desde el otro lado y comencemos con lo que haremos a lo largo de toda la sección, a saber: intentar medir este salto de manera más precisa. Observe el primero de los dibujos realizados con punta de plata. Ha sido dibujado con papel de calco siguiendo imágenes que se encuentran en la iglesia de Caquiaviri. Por los auriculares puede escuchar grabaciones de la celebración del V centenario de la iglesia de Caquiaviri (17 de enero de 2010). La comunidad se negó a prestar estas imágenes. La razón de esta negativa puede leerla en el dorso de la foto que se encuentra en el borde inferior de la imagen, junto a una lupa.

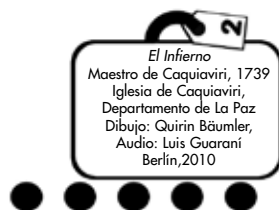


La imagen tiene dos partes muy diferenciadas. En la parte superior hay personas que pasean en un paisaje idílico durante un día soleado, mientras un diablo las pesca con herramientas de palo y las arroja directamente al Infierno. La legitimidad de la tortura, la correspondencia entre cada pecado y su tortura, la igualdad ante la ley de cardenales, príncipes y papas que se encuentran en la olla, es sólo una pequeña desviación del dominio del auténtico poder: el que está eximido de toda ley y,

así, puede expulsar del paisaje a las personas que se le antoja para torturarlas. Al observar la imagen, no podemos olvidar que Caquiaviri era un punto nodal en el comercio de la plata y el cobre, que el cacique, es decir, el responsable de la comunidad, tenía una participación en las minas de Potosí, a mil kilómetros de distancia. El poder colonial español hizo responsable al cacique del reclutamiento de indios en toda la región para el trabajo forzoso en las minas de Potosí.

La impresionante imagen forma parte de uno de los pocos conjuntos que se conservan completos y que se conocen bajo el nombre de Postrimerías. Estas imágenes cubren las paredes de la iglesia de Caquiaviri. Las Postrimerías (representaciones de la Muerte, el Infierno y el Juicio Final) eran muy comunes en las inmediaciones del lago Titicaca. Se encuentran entre los primeros motivos cristianos que aparecen en Sudamérica, e incluso estaban presentes en pequeños altares situados en los puertos para celebrar los bautizos de los esclavos recién arribados. Así el bautismo y el infierno constituyen un mismo momento. Michael Taussig describe el rol del terror como «el mediador por excelencia de la hegemonía colonial». El terror crea un espacio donde el capricho del colonizador reina sin límites, como el diablo en el Infierno. Estos espacios poseen una larga y rica tradición, sus significados se mezclan con los de los conquistados. Pero estos significados no funcionan correctamente, pues el capricho del poder apunta a una destrucción del sentido. Taussig compara esta destrucción con el «desajuste» que existe entre nosotros y las mercancías.

Antes de proseguir, observe la imagen con calma. Sus motivos ya le resultan muy familiares y remiten a una larga historia de terror en Europa, antes de que fueran exportados a las colonias.



Somos impacientes, de modo que ahora le rogamos que atraviese la sala y se dirija a mano derecha, hacia la parte posterior de la última pared. Queremos contarle algo sobre las mercancías: cada una de ellas es un coágulo de trabajo y encierra una historia de terror, una historia de la instrumentalización de los hombres. Desde la colonización, esta historia es indisociable de la exportación de la bestialidad de nuestras propias condiciones sociales a la periferia. Allí crea nuevas mercancías, nuevas formas de terror. Plata o caucho, monedas para señores prominentes o correas para el auto modelo T, aceite de palmera, biobencina —la competencia entre el tanque y estómago—, soja. Usted se encuentra ahora en una lavandería como las que se ven en las películas de la fábrica de sueños del fordismo. Aquí encontrará dibujos, documentos y fotos. Son partes de una descripción del viaje que realizó Eduardo Molinari por las provincias argentinas de Buenos Aires y Santa Fe. Una vez más se describe la tortura de un órgano sensorial: «algo extraño escapa al campo visual, fuga de nuestros sentidos hacia otra parte del cuerpo, golpeándolo fuerte en el estómago. ... Es lo que no se ve lo que lo define, en absoluta sintonía con la noción misma de lo transgénico» (Molinari). La tortura consiste en la intolerabilidad, como un perro pavloviano que no logra disolver la equivalencia signica entre este paisaje verde y tranquilo, y la certeza de que lo que ve es un complejo agroquímico altamente capitalizado y contaminado. Este informe le hará conocer la historia del cultivo de soja en Argentina (proceso conocido también como «sojización»). Esta historia es un ejemplo del boom actual del «agrobusiness» como *El* nuevo producto financiero después de la crisis. Según el índice mundial de hambre de 2009, la cantidad de personas que pasan hambre superaría la cifra de mil millones por primera vez en 2010. Desde el comienzo de la crisis, en África y Latinoamérica se compran terrenos del tamaño de países europeos para la agroindustria. Al final de este camino lea cuál es el significado de las lavadoras.



Lea más sobre la imagen que se encuentra en la pared al dejar atrás las lavadoras, al final del tercer camino. Este museo atrae a trescientos sesenta mil visitantes cada dos meses; hace gárgaras con ellos y los escupe como si fuera un surtidor. Se nos ha insistido siempre en que este proceso requiere una organización concisa. Vamos a sabotear la rapidez de su expedición, pues de manera urgente debemos tomarnos el tiempo necesario para contarles algo más sobre este primer camino de salida: está dedicado a un proceso en el que «masas de personas, separadas de sus medios de producción son de repente arrojadas violentamente al mercado de trabajo como proletarios fuera de la ley». Así describe Karl Marx a los grupos expulsados, en el capítulo sobre la llamada acumulación originaria. Estos expulsados no se detienen, no son un punto inicial, que comienza o termina, sino que son parte de una circulación cuyo comienzo aceleró extraordinariamente la plata de Potosí.



Diríjase de nuevo al otro lado de la pared, al punto donde se encuentran las mangueras de las lavadoras y donde encontrará una puerta. A su izquierda, encontrará un lienzo. La puerta conduce a un cuarto, en el que podrá escuchar la siguiente lección: «The discovery of gold and silver in America, the extirpation, enslavement and entombment in mines of the aboriginal population, the beginning of the conquest and looting of the East Indies, the turning of Africa into a warren for the commercial hunting of black-skins, signalised the rosy dawn of the era of capitalist production». (El descubrimiento de oro y plata en América, la extirpación, la esclavización y la sepultura en minas de la población indígena de ese continente, los comienzos de la conquista, el saqueo de la India y la conversión de África en un coto para la cacería comercial de pieles negras, caracterizan la aurora de la producción capitalista). Ésta es una de las frases centrales del capítulo sobre la acumulación: puede escucharla repetirse con insistencia y con acento ruso. Escuchará también las correcciones basadas en la pronunciación americana. Puede seguir el modo en que los «alumnos» relacionan esta frase con su propia situación política en Rusia, y cómo la lengua extranjera y hegemónica, es simultáneamente una barrera y el recuerdo de una época política que ha sido exterminada. La discusión se vuelve estridente, las imágenes en la pared comienzan a temblar cuando aparece una práctica artística que exige la resistencia al proceso de acumulación.



«If you are trying to do art, the result will be like this artist. You will be lying on the floor and waiting for an angel». (Si está tratando de hacer arte, el resultado se parecerá a la situación de este artista. Acabará usted acostado en el suelo, esperando un ángel), como en el cuadro de afuera. Más sobre esta imagen, al final del tercer capítulo.



Al subir las gradas que llevan al techo de la sala, encontrará un ejemplo de la experiencia de la llamada acumulación originaria en Rusia. Se trata de un vídeo sobre la «máscara-carácter» de la nueva oligarquía rusa. «El punto de partida de la película es la decisión de construir el edificio más alto de San Petersburgo, la oficina de la corporación estatal Gazprom, hecho que desencadena muchas historias conectadas, reales y de ficción, en torno a él. Éstas representan un momento his-

tórico del desarrollo de la sociedad rusa, impulsado por la acumulación de capital y poder cómo resultado de la desposesión de la mayor parte de la población. También es importante señalar que la planificación de esta construcción provocó una gran resistencia y uno de los debates más acalorados sobre el espacio público, en la política reciente de Rusia. La construcción de la ideología de la corporación estatal es, desde nuestro punto de vista, el ejemplo contemporáneo más elocuente de la implementación del Principio Potosí en la Rusia actual.» (Dmitry Vilensky). La torre Gazprom es obra del consorcio emiratí Arabtec. Tanto Gazprom como Arabtec son, claramente, en tanto consorcios, organizaciones criminales internacionales. ¿Cómo puede representarse una normalidad conservando la indignación? Vea la película.



La película se proyecta frente a una fila de imágenes de jinetes: uno es el Apóstol Santiago, como Matamoros, el segundo es un retrato de Felipe V convertido en Santiago y finalmente, el tercero, es un retrato de Antonio López de Quiroga, uno de los hombres más ricos de Potosí. Marx escribe sobre las «máscaras-carácter», que simulan que sus medios de producción, sus máquinas, sus edificios, su «know how» son una inversión. Esta «inversión» es la mercancía-trabajo transcurrido y realizado, que constantemente se disfraza con la máscara del capital. Quiroga era un legendario inversor y benefactor. Sobre la imagen podemos leer que «Dio veintidós millones de quintos» para la construcción de la iglesia de San Francisco, lo cual es una mentira o una lisonja. ¿Recuerda todavía aquel «lugar común» de las «máscaras-carácter» de los años noventa, según el cual, en medio del deslumbramiento generalizado ante el espectáculo de las bolsas y de la «new economy», se afirmaba que el capital sólo puede generar valor a partir de sí mismo, y a través de las tecnologías avanzadas? Una de las muchas historias que se siguen contando en Potosí sobre Quiroga dice así: Todas las semanas daba una gran pitanza. Luego Quiroga lanzaba algunas monedas a los pobres, que las atrapaban con sus ponchos. Una vez, uno se negó a recogerlas diciendo: «sólo aceptaré dinero si retuerces tu capa». Quiroga dudó, pero finalmente se quitó la capa, la retorció y brotó sangre de ella.



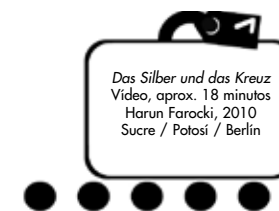
«Podría ser una gran contribución el dirigir el espejo de los “Santigos” hacia España... Me parece que las relaciones entre modernidad y colonialismo, en el caso de España, fueron bastante problemáticas, ya que la metrópolis colonial, en este caso España, ha sido histórica y consecutivamente, el bastión europeo de la Contrarreforma, del espíritu anti-ilustrado y del fascismo: todos los proyectos de modernización o reforma han sido aquí un problema a lo largo de la historia y básicamente han sido derrotados» (Expósito). Esto se puede leer en la propuesta de trabajo sobre los Santigos que se proyecta debajo de ellos.



Usted ha escuchado una formulación del principio de la acumulación originaria y ha visto un ejemplo de la Rusia actual; sabe ahora que toda mercancía y toda inversión encierra y oculta en sí esta forma de la acumulación. ¿Pero cómo podemos trasladar esta idea al caso histórico de Potosí? Diríjase hacia abajo. En línea recta encontrará una pared. Probablemente usted ira y vendrá, rodeará esta pared para observarla por ambos lados: una imagen con una vista de Potosí y una película sobre esta imagen. Lo que se ve en la imagen no es un infierno, sino una ciudad industrial de mediados del siglo XVIII. Sobre las plazas y calles de la ciudad pueden verse uno a uno los episodios pintados de manera tan detallada como si se tratara de las columnas de un periódico de la ciudad: caravanas de animales de carga, procesiones, un asesinato, una boda, un animal que es sacrificado. En las montañas no se ven minas, lo que se ve son inversiones económicas y su infraestructura: presas, canales y refinerías. Pero en la ciudad no hay muchos trabajadores representados, como si esta imagen fuera una «máscara-carácter» ella misma. Dieciocho años después de esta imagen, Adam Smith, en su obra *De la riqueza de las naciones*, describe el modo en que una mano invisible produce riqueza.



La película que se proyecta al otro lado de la pared, lucha contra esta invisibilidad. Aquí podrá enterarse de las condiciones concretas del trabajo: la suplantación de la técnica siderúrgica indígena por la de la amalgamación, lo que conlleva una descalificación de las fuerzas de trabajo indígenas. «Sobre la montaña de plata puede verse a trabajadores en sus distintas formaciones; pero en la entrada de la mina no se ve a nadie. Los mitayos, es decir los trabajadores forzados, por lo general venían de pueblos situados a cientos de kilómetros de Potosí; el viaje podía durar hasta un mes y debían permanecer un año en las minas, razón por la cual traían a sus familias y también su ganado. En la imagen se muestran los barrios de los trabajadores, pero no se ven mujeres ni niños y, tampoco, el ganado. Se ve un edificio principal en el que los trabajadores reciben su salario y, frente a él, un pequeño mercado callejero, en el que se venden bebidas. Pero es imposible distinguir a los trabajadores libres de los trabajadores forzados... “Parece razonable suponer que un acontecimiento tan señalado como el descubrimiento de América debería mencionarse en las Escrituras Sagradas” ... Esta frase la cita Todorov, y a mí me parece razonable suponer que un episodio que fue el genocidio más grande de la historia debería mencionarse en alguna parte de esta imagen» (Harun Farocki).



Próxima a usted, más o menos en el centro de la sala, verá otra pared. En uno de sus lados cuelga un dibujo que semeja una ilustración de un libro de aprendizaje de la alquimia. En la época, estos libros eran muy populares: enseñaban cómo obtener oro a través de procedimientos químicos. En particular, este dibujo explica la amalgamación, una técnica desarrollada a mediados del siglo XVI en las minas de México que también fue implementada en Potosí después del descubrimiento del mercurio en Huancavelica. Se pulverizaba el mineral de plata y se mezclaba con vitriolo de cobre, sal común y agua, hasta obtener una pasta a la que se le agregaba mercurio. Esta masa se prensaba con los pies, tras lo cual se dejaba ocho semanas al aire libre bajo el sol. Así se obtenía una amalgama de plata, de la cual se extraía el mineral puro a través de frío o calor. El envenenamiento por efecto del mercurio se manifiesta a través de dolores de cabeza, pérdida de la memoria, mareos, temblores, perturbaciones de la percepción, cólicos, dolor en los riñones. Con frecuencia, los trabajadores morían en

cuanto regresaban a sus comunidades. Esta relación entre el trabajo y la enfermedad sigue sin considerarse, hasta hoy, en Potosí.



Los procedimientos de amalgamación y de *mita*, la sistematización estatal del trabajo forzado, constituyen la otra cara de las medidas para hacer efectiva la extracción de plata en Potosí. «La introducción del... procedimiento de la amalgamación... elevó drásticamente la producción de plata desde 1573, que en las décadas que van desde 1580 a 1610 ascendió a una cifra entre las ciento noventa y las doscientos treinta toneladas por año» (Anna Artaker). Ahora diríjase al otro lado de esta pared. Sobre un mapamundi están marcados los caminos de la plata «frotando una moneda histórica, acuñada entre 1585 y 1591 en Potosí». En otro punto, la artista prosigue explicando: «La ampliación del comercio global como consecuencia de la expansión europea y el progreso de la cartografía, es evidente: el transporte de bienes a lo ancho del mundo dependía de barcos comerciales que, a su vez, necesitaban cartas de navegación precisas... El mapamundi reproduce a escala las líneas costeras de un mapa impreso en 1600, en Siena, por Arnoldi di Arnoldi. El mapa de Arnoldi, a su vez, es una copia de un mapamundi publicado por Petrus Plancius en Amsterdam en 1592. El mapa expone, entonces, el saber geográfico sobre la imagen de la Tierra en el momento de la acuñación de la monedas».



Sobre el dibujo del buzo, lea más en las instrucciones del segundo recorrido.

Como usted ya sabe, esta circulación es un atributo esencial de la «rosy dawn of capitalism», es decir, la aurora del capitalismo. Suele decirse que el raudal de plata que se logró gracias a la industria minera en Potosí, es responsable de la revolución de precios que sufrieron los cereales desde el siglo XIV en Europa. Pero la teórica Silvia Federici tiene sus dudas: «...fueron plantados en un mundo capitalista en desarrollo, en el cual un porcentaje cada vez mayor de la población... tenía que comprar la comida que alguna vez habían producido porque la clase dominante había aprendido a usar el poder mágico del dinero para reducir los costos laborales» (Federici). La circulación pone en marcha una creciente dependencia del dinero para sobrevivir.



Vuelva hacia el otro lado. Lo que ve son copias de documentos históricos:

A) Dos hojas del sistema de listado de indios Yanaconas en Potosí, provenientes de la parroquia de San Lorenzo:

Padron de los Yndios Yanaconas... que reciden en esta villa de Potosí Provincia de Porco, y las demas afectas a la Real Casa de esta Villa hecho por Don Hernando y Molina y Cobos. Capitan Mayor de dichos Yndios en 16 de Septiembre de 1711

Consta este de sienta y cuarenta y seis ojas numeradas en que se hallaron los Padrones por este IndicePadron de los Yndios Yanaconas... residentes en la Parroquia San Lorenzo

Archivo de Casa Moneda, Potosí

B) Listas de Indios forasteros en el sitio de Siporo, ordenados según nombre y edad, que deben ser traídos por el Cacique:

Padron de los Yndios Forasteros de agregados en el curato de Siporo y Aciento de Piquisa Cuios Tributos ha de corbar el Cacique Govenador que se Nombrare  
Archivo de Casa Moneda, Potosí

C) Listas de los indios forasteros y Yanaconas que están subordinados al rey, la iglesia y los conventos:

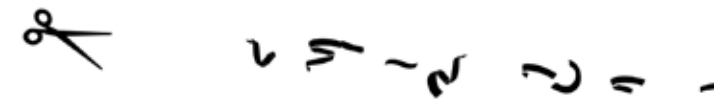
Padron de los Yndios Forasteros con el Titulo de Yanaconas del Rey Yglsias y conbentos residen que quedan agregados en este Pueblo para que asistan a las obligaciones como los originarios  
Archivo de Casa Moneda, Potosí

D) Un documento de 1962, un desglose de la participación de los trabajadores forzados provenientes de distintos lugares para trabajar según el sistema de la *mita* en las minas o en las fraguas (Ingenios). Entre ellos, una asignación a un tal Antonio López de Quiroga:

«Sumario de las Personas a quien van repartidos Yndios que son los Siguientes», 27.04.1692  
Archivo de la Biblioteca Nacional, Sucre

E) Un escrito estatal que trata de la regulación de los jornales de los Mitayos y otros en bancarrotta en las minas. De aquí se deduce que el precio por el cual los trabajadores forzados podían comprar su libertad era mucho más alto que el salario que recibían los trabajadores de la *mita*. El escrito abogaba por una equiparación de los precios y jornales de los trabajadores libres y de aquellos contratados por el Estado, para evitar la injusticia y la «gran confusión en la cobranza de Tasas y entero de la *mita* de Potosí» (Archivo de la Biblioteca Nacional, Sucre).

Pero esta «gran confusión» es más bien el valor especulativo del trabajo. Las primeras cuotas de las *mitas* se fijan en el año 1572, junto con los padrones, pero cinco años más tarde las comunidades ya no pueden ceder trabajadores mitayos porque se encuentran despobladas. La *mita* es una medida que se encuentra en el medio de una tijera estadística: la necesidad creciente de fuerza de trabajo en la ciudad y el despoblamiento de las provincias. La razón de este despoblamiento no son solamente las epidemias causadas por gérmenes de origen europeo, sino también la destrucción de las formas de subsistencia indígena. La tijera tiene tres consecuencias que se relacionan con lo que entendemos por acumulación originaria y por el Principio Potosí. Desde aquí debemos dividir su salida en tres bloques con el fin de comprender estas consecuencias.

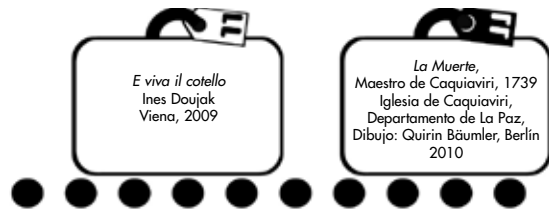


El primer corte de la tijera alude a la instrumentalización de la vida. Atraviese la sala hacia la derecha, hasta quedar frente a cinco hermosos marcos ovales. En el momento en que escribimos esta guía no sabemos aún si estos marcos son como lentes que apuntan a los motivos que se encuentran en la segunda mitad de la imagen que está enfrente, o si son episodios en los que se ve siempre al mismo protagonista: el cuerpo femenino y su relación íntima con plantas, ritmos y ornamentos. En la imagen de enfrente, los siete pecados capitales rodean a un moribundo: son las almohadas sobre las que apoya la cabeza, y lo amenazan en forma de animales, flotando como burbujas de contornos rojos, episodios de la vida, hasta el vergel que constituye la antesala del infierno. En la burbuja del medio, unos indios adoran a una llama que suelta un pedo, ofreciéndole hojas de coca.

El tema de este bloque es el giro biopolítico de la narración, es decir del modo como se origina o produce el «proletariado». La persecución de brujas en Europa y América, la exterminación de las culturas indígenas, son parte de esta «producción». Tanto en Europa como en las colonias, el cuerpo femenino se vuelve un instrumento para esta producción de fuerza de trabajo. Los cuerpos deben encontrarse ilimitadamente disponibles para las inversiones económicas, por lo tanto, es necesario separarlos de sus propias vidas. La prohibición de la autodeterminación corporal implica la destrucción de formas de vida en la comunidad, de formas de saber y de memoria. Esta destrucción va acompañada de campañas para eliminar la veneración de ídolos en los Andes y de la persecución de las brujas en Europa. Al mismo tiempo, existen planes de asentamiento. Felipe II planea una ciudad cerca de Potosí para la cría de trabajadores mineros. Entre 1669 y 1760, los jesuitas establecen colonias en las zonas selváticas del Virreinato del Perú para indios y misioneros, ciudades de construcción barroca, nuevas Jerusalén, que les estaban prohibidas a los españoles, con iglesias suntuosas, altares y conciertos de música barroca. A unos pasos, encontrará un estrado sobre el que hay un libro: en él puede verse un traje, un teatro para estómago y genitales. El plan es que en determinados momentos se presente aquí un contratador que abra el libro y cante esta música. El famoso castrato Farinelli mitigó con su canto, casi todas las noches durante diez años, las depresiones de Felipe V. El contratador cantará las preguntas de un confesionario que fueron establecidas en el Concilio de Lima de 1585: una inexorable pesquisa de los placeres y los acuerdos internos del propio cuerpo con las piedras, el cielo, las montañas y las plantas.

Las tapas del libro donde el contratador lee lo que canta están forradas en piel de víbora. La comunidad de los Shipibo, que viven en los Andes amazónicos peruanos, cree que el mundo fue creado a partir del canto de una gran anaconda. Los cristianos creen que la cabeza de Leviatán devora el mundo por completo. Mientras la anaconda cantaba, los patrones de su piel creaban el universo. La tejeduría de los Shipibo representa la piel de la serpiente, y estos patrones pueden ser a la vez leídos y cantados como notas musicales.

Observe otra vez la imagen de La Muerte. En el centro, en la parte inferior, hay una escena de confesión. El diablo le sostiene la boca a un indio, y es imposible discernir si lo que hace es impedirle confesarse o bien protegerlo de la confesión.



12

Retroceda ahora desde donde se encuentra hasta la pared a la que se le cortó un trozo. Verá una imagen que muestra uno de los motivos más conocidos de la pintura andina. El Cerro Rico, la montaña de plata de Potosí, se ha transformado en el cuerpo de la Virgen María. El cuerpo/cerro es el escenario de los enfrentamientos que provocaba el derecho a la plata entre los aventureros recién llegados y los ya arraigados. En la parte inferior, arrodillados, están Clemente XI y Felipe V, representados como patronos, y detrás de ellos se advierte a otros dignatarios, hombres de negocios y caciques. Esta imagen es una nueva versión «borbónica» de otra más antigua en la que se ve a Carlos V y Paulo III, que se encuentra en la Casa Nacional de la Moneda en Potosí. En la lectura sincrética entre María y la Pachamama (la tierra), ésta última se describe como una madre. Pero la deidad de la Pacha, en principio, no posee género. Quizás el hecho de que pueda volverse femenina se deba a que es tan sólo un recurso, es decir una unidad intercambiable.



## Principio Potosí

13

Diríjase hacia la derecha de la imagen y observe primero otra imagen que cuelga detrás de una reja similar a las que hay en los confesionarios. En el convento de Santa Teresa de Potosí, esta imagen se encuentra emplazada tras una reja similar a ésta. Se trata de la entrega de dos muchachas a un convento. Las acompañan sus padres. Sobre sus cabezas se advierte una tira de flores que representa la conexión con el cielo. Son dos hijas de familias ricas que al cumplir los trece años fueron destinadas al convento. Su entrega asegura/garantiza el cielo a toda la familia.



13

Deténgase ahora en la película que investiga la lógica de ambas imágenes en relación con los cuerpos femeninos como objetos de intercambio. Se trata de una corroboración incómoda: «La relación entre patriarcado y colonialismo parece un acto... es sospechoso de estar dirigido a debilitar la tesis anticolonial y justificar de antemano al conquistador y que por ello no merece perdón... es una relación innombrable que ha sido omitida del mapa político mental al hablar de colonialismo y descolonización. Cada mujer indígena o española ocupó un lugar específico definido justamente por esa continuidad patriarcal entre una socie-



dad y otra. La dominación patriarcal no llegó con los españoles en los barcos aunque eso quisiéramos de forma simplificada creer» (Galindo). ¿Qué dinámica caracteriza a las estructuras patriarcales en un proceso de capitalización en que los cuerpos son equiparados a recursos y viceversa?



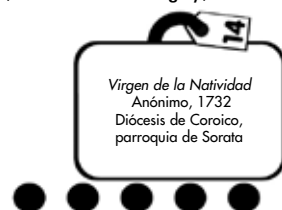
3

Retroceda para volver a la lavandería y observe ahora la imagen sobre las lavadoras desde este punto de vista: un jardín fantástico con monjes que se autoflagelan. Contemple estas plantas artificiales igual que los monjes allí representados, es decir como inspectores ocupados en la contabilidad y el control de esta naturaleza, así como también de su propia naturaleza interior. En el éxtasis, los monjes se ven a sí mismos en un paraíso estéril (María le presta un manto a Ildefonso, defensor del dogma de la Inmaculada Concepción, asistida por Santa Leocadia y Santa Lucía, sobre cuyo plato pueden verse sus ojos, que se arrancó para impedir que la casaran) Esta eliminación/estilización del cuerpo femenino es un último paso lógico del control y la explotación de la vida.



14

Vuelva a avanzar y observe, en el lado izquierdo superior de la pared, otra representación de María: «El tema central del cuadro, permite deducir que en esa fecha (1732) ya existía un culto a la imagen de la Natividad en Chuchulaya, y que incluso había realizado nueve milagros. Así, el icono que representa a la divinidad, y al que se conmemora en las fiestas, es la imagen escultórica de madera con yeso. (...) esta provincia se caracteriza por una geografía apta para la explotación de productos tradicionales y materias primas desde épocas precolombinas. Los antiguos incas explotaron el oro y cultivaron la coca. La colonia española tomó posesión de las tierras y fundó varios de los pueblos para, principalmente, poder acceder a las minas de oro de Tipuani y Suches. La Virgen se encuentra representada en la imagen de una mujer blanca, con corona de reina. (...) El análisis de los recuadros sobre los milagros de la Virgen es interesante, pues en la composición de imagen/palabra se pueden observar datos del culto. Por ejemplo, hay un milagro en el que una mujer forastera acude adonde se encuentra la Virgen. En la actualidad, las personas que festejan a la Virgen de la Natividad de Chuchulaya también son forasteras. Además, se pueden observar lugares del pueblo que en la actualidad son recordados míticamente. (...) El cuadro de la Virgen de Chuchulaya representa la parte de la memoria e identidad del pueblo. El valor histórico que cobra esta obra en su contexto permite reflexionar sobre las políticas culturales de los museos. Pues, a pesar del estado en que se encontraba este lienzo, si fuera expropiado por un museo, o robado, perdería todo su significado cultural. La gente lo vería, no lo sentiría, no lo entendería. Sin embargo, el proceso de revalorización que se está dando gracias a la restauración y conservación de esta obra, permitirá que cada vez que una persona observe el cuadro, lo interprete desde su conocimiento local» (Gabriela Behoteguy).



15

Diríjase hacia el último punto de esta bifurcación, un círculo hecho con hilos en el centro de la sala de exposición. Allí verá fotos que describen el camino histórico de la Virgen de la Candelaria desde Tenerife hasta Qaqachaka en los Andes. Elvira Espejo escribe: «Según una leyenda de mi pueblo, la Virgen de la Candelaria aparecía dentro de las minas de Potosí para salvar a los mineros de un accidente en la mina y resucitaba a los que habían muerto». Frente a la imagen de la Virgen hay un ovillo: es el «hombre de oro», un monstruo que ha saqueado las riquezas de la montaña y al que ahora encontramos envuelto en ese ovillo. Elvira Espejo se ocupa de la investigación y la conservación de técnicas textiles indígenas: «En Bolivia, el noventa por ciento de la materia prima se exporta (...) Comencé a sistematizar mis estudios sobre los problemas de la cadena textil en el contexto de la producción mundial, estudiando desde la materia prima hasta el acabado de obra (...) El estudio mismo es una lucha contra la industria destructora que contamina el medio ambiente y al mismo tiempo crea pobreza y hambre. Miles de manos son remplazadas por una máquina y la humanidad queda sin empleo. En busca de trabajo empieza una incesante migración hacia la ciudad, que genera todavía más problemas y crea la duda acerca de ¿cómo será la vida en la realidad urbana?».



16

Este fenómeno se produce en todo el mundo. Otro ejemplo es la ciudad de Mataró en Barcelona, cuya industria textil local fue «reestructurada». La investigación geográfica de la ciudad muestra la continuidad histórica de esta simultaneidad. «Este Mapa de Mataró se propone desenredar la madeja de la Historia en múltiples historias a modo de rizoma; partir de la red tejida por el hilo recurrente de la industria textil en Mataró y de aquellos temas con que ésta se entrelaza en el tiempo: la crisis del capitalismo industrial o la globalización de los mercados, pero también, y sobre todo, el modo en que el poder y la violencia se hacen carne directamente sobre los cuerpos y las vidas de los individuos en forma, por ejemplo, de los movimientos masivos de personas» (Mapa de Mataró).

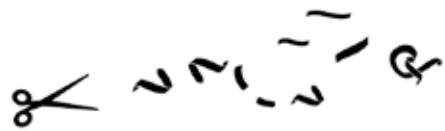


Daniela Ortiz y Anna Recasens, Can Xalant / Centre de Creació i Pensament Contemporani de Mataró. Barcelona, 2010.

12

Regrese al círculo: allí se encuentra la Virgen de Candelaria de Sabaya, otra superposición de dos imágenes: la de María y la de una montaña, concretamente el volcán de Sabaya, en el actual departamento de Oruro, que se esconde en el vestido de María. Esta Virgen fue pintada por uno de los artistas indígenas más famosos de Potosí. Es ahora un objeto de valor y por lo tanto ya no posee un significado social. Pero hasta hoy, existen estatuas e imágenes de la Sabaya, cuya veneración (en fiestas, festividades, procesiones) hace posible la existencia de espacios de identificación para las comunidades que surgen y desaparecen como consecuencia de los procesos migratorios en busca de trabajo. Estas fiestas constituyen la columna vertebral de lo que René Zavaleta describe como la «sociedad abigarrada», más allá de los centros urbanos dominados por las clases altas criollas. En esta sociedad abigarrada, la cultura cristiana europea y la indígena no se unifican en un híbrido armónico, sino que permanecen separadas pero simultáneamente presentes en su desequilibrio.



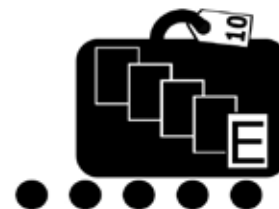


Regrese a nuestro cruce de caminos. Observe sobre todo el documento e. Junto a la lista, puede ver un dibujo de la Crónica de Poma de Ayala (hoja nº 22):

Indio capitan alquilia a otro yndio por el yndio enfermo azogado porque no se acaue de murir. (...) Que los capitanes de todas las dichas minas deste reyno cobre de los trauajos de los yndios de cada prouincia y se lo lleue y pague en la dicha prouincia a cada yndio. Porque no le gaste y lo lleue todo a su muger y hijos, porque se le paga en chicha o uino y pan. Y ancí no tiene de qué pagar tributo

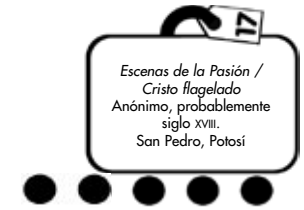
En las comunidades de la periferia los responsables deben pagar por los trabajadores forzados que faltan. Su escasez se debe a la despoblación o a que huyen. El dinero proviene de los mercados informales que surgen del suministro de coca, cereales y otros productos a los centros. En lugar de producir para sí mismos, los campesinos deben producir para este mercado con el fin de ganar el dinero necesario con que pagar la sustitución de las cuotas de la *mita*. La capitalización de esta deuda en fuerza de trabajo a través de certificados de deuda, finalmente, conduce en Potosí, a la especulación con «indios en el bolsillo» descrita anteriormente.

En su capítulo sobre la acumulación originaria, Marx describe cómo, con el surgimiento de las empresas en las colonias, el endeudamiento estatal y sus productos financieros se transforman en uno de los factores más significativos de la economía europea. ¿Acaso no puede verse en la capitalización de las cuotas de *mita* un modelo del proceso descrito por Marx? ¿Y no podemos deducir, entonces, que esta creación de valor no es un movimiento natural del mercado sino que se genera a través de la explotación de las vidas de personas? Recuerde la segunda parte del axioma que se encuentra en la Karl Marx School: «La violencia es la partera de la vieja sociedad preñada por una nueva. Ella misma es una potencia económica».



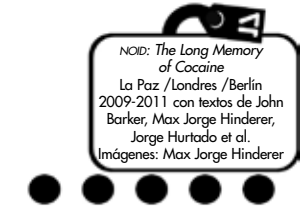
Diríjase hacia la derecha hasta llegar a una mesa con la revista *NOID*, en cuya portada se reproduce un motivo de la pasión: Cristo flagelado. Las heridas en su espalda, según explica el padre de la comunidad de San Pedro en Potosí, donde se encuentra la imagen original, se asemejan a los agujeros de la entrada a las minas del Cerro Rico. San Pedro es uno de los barrios de trabajadores mineros más antiguos y tradicionales de la ciudad. Las razones por

las que la comunidad se negó a prestar el cuadro aquí reproducido, puede leerlas en las hojas interiores de la revista.



Rogamos que se coloque el guante que encuentra aquí, y que se tome su tiempo para hojear la revista sobrevolando los párrafos o, incluso, leyendo los textos. La maqueta expuesta representa el proceso de creación de este volumen. Dicho proceso abarca el periodo en el que se desarrollan las tres muestras, en Madrid, Berlín y La Paz, y se inició en el seminario «The long memory of cocaine: modernity and the transformation of value and labor» (Steirischer Herbst, Graz, 2009).

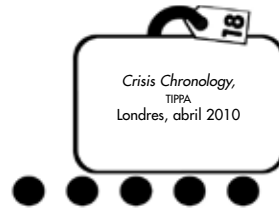
Las imágenes que constituyeron el punto de partida de la sección visual de *NOID*, muestran la representación de la Pasión en San Pedro; son fotos y gráficas de la película *La nación clandestina* de Jorge Sanjinés (1989); y fotos extraídas del diario boliviano *El nuevo día* (Santa Cruz de la Sierra, 2004). Narran la historia de la identificación corporal del trabajo *alienado* con el cuerpo herido de Cristo: desde las sangrientas bocaminas hasta las crucifixiones encarnadas por los campesinos cocalleros como protesta en las cárceles de las tierras bajas bolivianas.



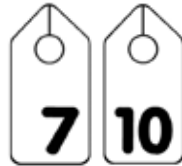
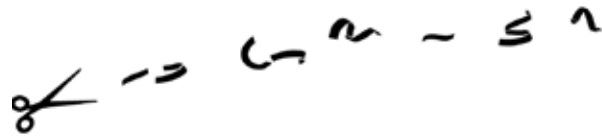
En el mismo lado de la sala de exposición, al fondo, puede ver una gran imagen. Estudie brevemente algunas de la figuras. Preste atención sólo a la relación entre el proceso de ilegalización de personas y su utilización como fuerza de trabajo barata en la construcción y en los centros de belleza de Dubai. Otra forma de privación de derechos es la servidumbre por deudas: un trabajador necesita dos años para pagar los «costos» de reclutamiento, mediación y gastos de viaje. La crisis en Dubai arrastrará a quienes se encuentran en estado de servidumbre por deudas hacia el reservorio de las fuerzas de trabajo ilegales.



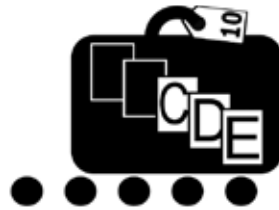
Por favor, busque sobre la pared: evidencia de «masas de personas violentamente separadas de la subsistencia», violentamente separadas de una forma de «archivo» en otra parte. En la pared, observe al «trabajador libre arrojado al mercado laboral», al que le han robado la indemnización. Los elementos del punto de partida subjetivo para este archivo son reales pero indefinidos: enojo, desprecio, pena, comprensión parcial/ignorancia, información «incompleta» de fuentes ambiguas....



El estallido de la llamada «South See Bubble» fue una de las primeras crisis serias de la Bolsa: se produjo en Londres a comienzos del siglo XVIII. La corona inglesa había concedido a la *South Sea Company* el monopolio del comercio con Sudamérica. Se especulaba con que el monopolio del comercio de esclavos que poseía España le fuera concedido a Inglaterra. Con esto, todo el continente sudamericano sería capitalizable para la economía esclavista. Pero la Paz de Utrecht restringió estos derechos.



Ahora, debería regresar por tercera vez a nuestro cruce y observar nuevamente la *Vista de Potosí*, para revisar nuestra afirmación de que allí no aparecen personas. No es la imagen sino la ciudad la que está vacía, pero los caminos que conducen a ella están llenos de grupos de personas. Nuestro tercer bloque se relaciona con esta movilidad. Existen estimaciones según las cuales sólo la *mita* movilizó anualmente a unos doscientos cincuenta mil trabajadores forzados junto a sus familias, a los que hay que sumar los que regresaban, los que huían, los expulsados y los comerciantes. Las estimaciones del número de vagabundos y trabajadores ambulantes en Europa son similares. Observe ahora los documentos C / D / y E con atención.



**19** Atraviese la sala en dirección hacia la pared que está en el extremo izquierdo, donde hay una serie de acuarelas. Surgieron de un viaje a la provincia de Mojos, de la que el pintor, en conflicto con el nuevo gobierno, fue deportado. Estas hojas del álbum de paisajes y costumbres muestran personas cuya invisibilidad se prolonga después de la formación de la nación boliviana. La *mita* ha sido abolida pero los impuestos que pagan los indígenas constituyen, durante más de cincuenta años, el principal ingreso estatal de una república en la que la gran parte de sus habitantes no posee el derecho al voto. ¿Están realmente vacíos de personas los paisajes? ¿Y qué significan entonces las fiestas aquí retratadas? ¿Bailan allí fantasmas, monstruos liberados por el miedo importado con dioses locales incontrolables? ¿Y quién se encuentra allí, en estas calles atestadas de viajeros y de fiestas, quién practica el comercio, quién habla allí y comparte con otros la artimaña de la supervivencia?



Sobre la larga mesa de montaje que se encuentra frente a usted, da la impresión de que se fabrican pantallas de LCD: en algunas puede reconocer siluetas de las escenas del *Álbum de paisajes*, como si hubieran sido grabadas a fuego en la superficie de las pantallas. Aquí puede seguir diez de los cien sueños que fueron registrados durante dos viajes a China en 2008 y 2009: «Es diciembre de 2008. Estoy en las afueras de Shenzhen. La crisis de crédito ha golpeado duramente esta parte del país. Innumerables autobuses desvencijados, llevan adelante una danza caótica en las calles, cruzándose entre sí. Los autobuses están repletos de trabajadores migratorios de camino a sus casas, en el interior. Yo estoy en el delta del río Pearl. Nadie es de aquí, todo el mundo es de otro lugar. Es una zona completamente dedicada a la producción, donde los seres humanos no son más que un instrumento para un fin» (Matthijs de Bruijne). Como las fiestas y sus disfraces, el «trabajo soñado» no obedece exclusivamente al «principio de la repetición».



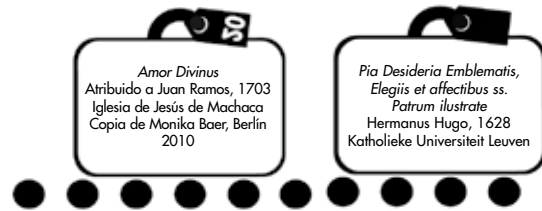
Ha llegado finalmente el momento de presentarle el museo que ya ha cruzado varias veces siguiendo las instrucciones de nuestro recorrido por su interior. Este museo no es estatal como el otro más grande dentro del que nos movemos, sino autoorganizado. No dispone de presupuesto alguno pero su tarea es la misma: «Si no llevamos registro de nuestra cultura entonces no habrá registro de nuestra historia». Esta pretensión, la de poseer y recordar una historia propia no tolera un «también» pluralista, sino que se dirige de forma inevitable contra la comprensión que tiene de la cultura una élite nacional y contra su monopolio histórico: un monopolio que es parte de la voluntad de organizar las vidas. Es sabido que China suministra a las multinacionales del mundo predios fabriles y un proletariado que se ha formado a partir de doscientos millones de trabajadores migrantes en los últimos treinta años. El conocimiento de este hecho empírico ridiculiza todas las teorías sobre la producción de puro valor simbólico en los centros urbanos gentrificadas, el conocimiento de las condiciones de trabajo ridiculiza todo lo que usted compra a diario y todo lo que lleva puesto sobre el cuerpo. Los objetivos del museo son: defender y promover la cultura de los trabajadores migrantes, promover el reconocimiento del valor del trabajo, fomentar y fortalecer la auto confianza y la identidad de los trabajadores migrantes, con el fin de mejorar las condiciones de vida y de trabajo generales de los trabajadores migrantes en China.



En este museo encontrará una pequeña imagen, en la que se ve una persona con los ojos vendados, que es forzada por un ángel azotador a mover una máquina. Es la copia de una imagen que se encontraba en la iglesia de Jesús de Machaca, antes de que la robaran (puede encontrar un relato más detallado de la historia en el próximo punto de nuestra ruta). El motivo proviene de una colección de emblemas de siglo XVII, una transposición del jugueteo amoroso entre Eros y Psique a la sumisión del alma ante Jesús. Apparently, esta máquina existió en los molinos de extracción de plata en Potosí, en Jesús de Machaca, y era uno de los lugares principales de la región para el reclutamiento de la *mita*. Esta máquina a la que están unidos un alma y su vigilante, la movían animales y personas.

Como si el eje del molino de la imagen se prolongase hacia arriba, encontrará en el piso superior un pequeño libro en el que se encuentra el motivo original. Sin embargo, el libro está abierto en el episodio siguiente: Jesús

hace una figura de cerámica. El alma sopla el polvo de la mano. ¿Pero qué eternidad se le opone a este polvo del que todos estamos hechos? Las figuras terminadas están en el fondo, disponibles, alineadas, como productos de la división del trabajo, igual que en el estante de un gran almacén.



Llegamos ahora al último punto de este largo recorrido por la llamada acumulación originaria. Desde la entrada, directamente a la izquierda, hay un carro: es una respuesta a la imagen de un carro triunfal de la comunidad de Jesús de Machaca. Las razones por las cuales la comunidad no quiso prestar la imagen, puede encontrarlas en las fotos que están sobre la pared con una lupa.

Los carros triunfales son motivos comunes en la pintura andina y europea. Proviene de las festividades del Renacimiento y revisitan antiguos mitos. En el contexto eclesíástico, se consagran a la veneración de los dogmas cristianos o a la legitimación de las condiciones de poder. El carro triunfal de Jesús de Machaca reproduce toda una jerarquía formada por profetas, sacerdotes, alegorías, santos célebres, María y Jesús, aunque dicha jerarquía se encuentre siempre contaminada tanto por motivos indígenas como por ideas humanistas. En Latinoamérica, el carro triunfal abandona la pintura y se independiza como parte de fiestas y procesiones.

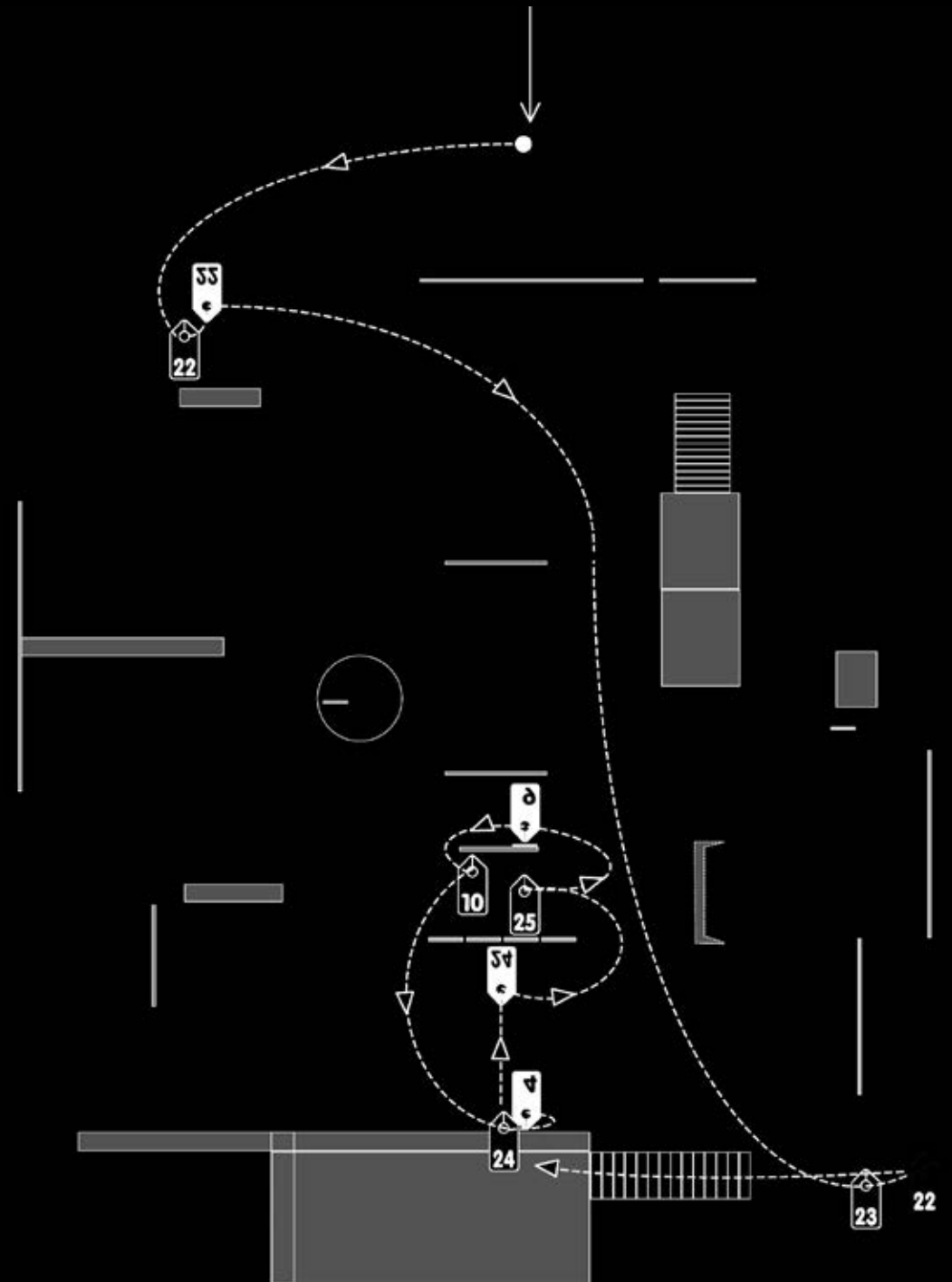
El carro que se encuentra aquí proviene de la manifestación de un grupo de empleadas domésticas que se organizaron para luchar por la equiparación del trabajo doméstico con otros trabajos, y por los derechos de las mujeres en el trabajo doméstico, independientemente de su estatus migratorio. «La migración a España que se daba hasta los años noventa, era femenina. En los nuevos noventa, con el auge del ladrillo, vinieron los hombres. Pero esto ya quedó atrás. Sin embargo, el trabajo doméstico permanece, pues en sus distintas formas (limpieza, intendencia, cuidado de niños y ancianos, etc.), es el fundamento de la producción social y capitalista. El trabajo reproductivo como elemento central de la sociedad está engranado con todas las otras esferas de la producción, ya sean las empresas, las universidades, el ejército o las mujeres con estudios. Todos son, en última instancia, dependientes del trabajo de estas mujeres, que provienen en su mayoría de las antiguas colonias españolas».

Uno de los eslóganes del cuadro dice: «Sin nosotras, no se mueve el mundo». Para visualizar este principio y hacer visible el trabajo doméstico en la sociedad, estas mujeres han desarrollado sus propios símbolos en volantes, carteles y en el cuadro pintado en su conjunto. Un sistema de engranajes movido por la trabajadora doméstica. Comprometido con el acervo de imágenes del movimiento tradicional de los trabajadores, el trabajo doméstico reemplaza el lugar central del trabajador fabril.

Una pregunta particular que discutimos mucho al observar la imagen de Jesús de Machaca fue: ¿qué es lo que en realidad mueve el carro? ¿Son los cuatro evangelistas delante del carro, es la sirena alrededor de él, o son las cuatro personas debajo de él que mueven las ruedas con sus manos? Nosotros decimos: ¡son los cuatro representantes de los parias de la tierra! Sin ellos el mundo se detendría» (Sedoac, Schmitt, Dillemath).



## Existen los derechos humanos para tener derechos sobre los humanos



## Existen los derechos humanos para tener derecho sobre los humanos



22

En su recorrido a lo largo de la acumulación originaria, ha llegado usted a una segunda narración. Por favor, vaya desde la entrada directamente hacia la derecha. En la instalación con el baldaquino hay una mesa sobre la que se encuentra un libro. Siéntese con tranquilidad y comience a hojearlo. Se trata de una crónica compuesta de dos partes. La primera parte (Nueva Crónica) está dedicada a la historia del mundo indígena antes de la conquista, en la segunda parte (Buen Gobierno) se describe la sociedad del Virreinato del Perú en los tiempos del Virrey Toledo: una sátira del concepto de buen gobierno. Se dice que el autor, Guamán Poma de Ayala tardó entre veinte y treinta años en escribir esta crónica. En uno de los últimos capítulos describe una audiencia que tuvo con el Rey de España. Guamán se reviste con una personalidad inventada; pretende ser descendiente de una aristocrática dinastía Inca, lo que lo habilita para presentarle al Rey de España una petición contra el genocidio cometido contra su pueblo. Le exige al Rey detener el genocidio. Le dice que todo su poder no sería nada sin la riqueza que ha saqueado en América. Guamán se dota a sí mismo del poder de hablar. Este poder se inaugura ya con el proyecto mismo de registro. La *Crónica* es una fuente significativa de la historia de las regiones del Virreinato del Perú antes y después de la conquista. No hay casi ninguna otra fuente de un testigo indígena que esté redactada de la misma manera que la *Crónica*. Fue descubierta en 1908 en la Biblioteca Real de Copenhague. Setenta y nueve años después, apareció la primera edición facsimilar en España.



33

Muy cerca de donde lee este libro se encuentra una mesa sobre la que hay muchos otros materiales reunidos. Todos ellos «narran en clave autobiográfica el estado de “acumulación originaria” que se dio en España en la Transición del 1975 a 1985... y, cómo en ese proceso de reconversión del Estado franquista, éste pasó a apoderarse de grandes recursos públicos. En el caso de Huelva eso tenía como telón de fondo los “lugares colombinos”» (Isaías Griñolo). Si mira hacia arriba del baldaquín, verá que este lugar es un ensamblaje de diversos patrones económicos: la explotación y la competencia por la explotación de los inmigrantes ilegales de África y los trabajadores provenientes de Europa del Este, en las plantaciones de fresas; los productores de fresas, víctimas del «dumping» de precios que imponen los consorcios alimentarios, con sus camiones detenidos en las calles; la progresiva contaminación del suelo a través del abono, provisto directamente por el gran complejo de la industria química cuyos desechos contaminan regiones enteras.

Hay un arte que para poder circular globalmente de modo controlado, debe ser él mismo tan universal como una mercancía o una marca (muchos museos están llenos de él: sólo provoca bostezos). Cualquiera significa-

do local le haría perder valor. ¿Cómo llegamos a comprometernos con esta devaluación a través de nuestro trabajo artístico? Porque cuando hacemos uso del poder de hablar queremos ejercer nuestra capacidad de juzgar las acciones sociales como justas o injustas. Sobre la mesa, debajo de los libros hay una nueva petición al actual Rey de España.



22

Atraviese ahora la sala en diagonal hasta el extremo posterior izquierdo, para seguir la *Crónica* de Poma de Ayala. Puede ver dos mesas con diversas secuencias de vídeo. Detrás, hay dibujos extraídos de la *Crónica*: el viaje del autor, la audiencia con el Rey, la entrega de la petición, dibujos sobre costumbres del gobierno colonial. En la audiencia descrita se advierte a dos sujetos: el justo rey católico y el demandante de igual clase, un príncipe. Pero esta audiencia está tensionada también por otras coordenadas: por el supuesto de una racionalidad del poder que constantemente pretende enriquecerse, el supuesto de una racionalidad de su economía, en la que el enriquecimiento y la supervivencia de las fuerzas de trabajo están relacionadas, y por el supuesto de que existe la posibilidad de aislar esta racionalidad de las injusticias y las posibilidades de reforma, como cuando se inspecciona una máquina tragaperras esperando que siga escupiendo monedas. Claramente, estos supuestos revelan por una parte la opinión del autor sobre las formas de gobierno europeas y sus intereses mercantiles y, por otra, una esperanza de que estos intereses puedan ser más fuertes que la bestialidad del gobierno. El autor realiza su alegato a la racionalidad dominante, que puede ser explicada, como si se pusiera un vestido ajeno. Este vestido hace posible su actuación, su demanda y su testimonio. Pero asimismo, protegido por estos ropajes, su discurso es tan elocuente que hasta el vestido acaba revelándose como la toga judicial de un monstruo.

23

En las mesas con las secuencias de vídeos, nos encontramos con otra respuesta a esta *Crónica*. En Pekín existen oficinas centrales para presentar peticiones. Los que las presentan proceden en su mayoría de las provincias. Los casos se relacionan con expropiaciones de tierras, menoscabo de derechos laborales, envenenamientos, accidentes en los lugares de trabajo, detenciones inmotivadas, maltratos. Los peticionantes son arbitrariamente recibidos o rechazados, con frecuencia son golpeados, detenidos o perseguidos. El derecho a peticionar es una ley antigua, que evidentemente no se adapta al nuevo Estado. El organismo actúa sin una lógica de gobierno. A diario, el derecho es representado detrás de los mostradores como en un teatro, pero no es otorgado. Se abre una brecha entre la ley y su cumplimiento. Se trata de la brecha entre la experiencia de la injusticia y la imposibilidad de tener derechos. Uno puede volverse loco ante esta situación o politizarse. A causa de politizarse cabe la posibilidad de ser declarado loco; o cabe la posibilidad de volverse loco a causa de la politización. A través de esta brecha se filtra algo y se hace visible en el espacio público.

Puede ver fragmentos del archivo de vídeos de Zhao Liang, quien se dedica desde 1997 a la vida y a las protestas de los peticionantes. También puede ver algunas prendas de vestir de los peticionantes, togas judiciales, que no cubren «nada salvo el cuerpo», como si las notas de protesta estuviesen escritas directamente sobre su piel.





Se encuentra ahora en el tercer punto de este recorrido: suba por la escalera hacia la plataforma superior, y observe una secuencia de cuatro recortes de papel que ante su mirada se contraen de manera anamórfica formando una falange de cuatro ángeles. En la iglesia de Calamarca se encuentra una serie de pinturas, conservada íntegramente, sobre los ángeles arcabuceros, que desde el 1600 aparecieron en todo la región del Virreinato del Perú. Sus motivos son muy conocidos y están presentes en distintas formas de *souvenirs*

populares. Los ángeles están vestidos como soldados rasos y llevan armas. Las razones por las que la comunidad no quiso prestar los cuadros, puede leerlas en la foto debajo de las figuras. A la vez, puede ver grabados de un libro de ejercicios de Jacob de Geyhn, que muestra los ejercicios militares que pueden haber servido de modelo para la realización de los ángeles.

Entre armas y uniformes hay una relación que «es comparable con la de un rey que ejecuta un disparo. El ángel es el centro de todas las miradas, no su arma. Incluso cuando se presenta como alguien que maneja torpemente su arma, esta torpeza es festejada, pues su poder no proviene del arma sino de la ropa que viste», opina la analista de este ángel. En su trabajo, busca medir la distancia entre el cuerpo y el ornamento, de la que surge un espacio de poder: «Observemos, por ejemplo, las mangas: su amplitud crea un gran espacio en el que el brazo puede cambiar de posición sin que lo notemos (...) Quizá los ángeles nos muestran sus manos, como si las que están debajo del uniforme fueran las suyas, aunque tal vez también pertenezcan a otro cuerpo. Cualquier cosa que sus manos hagan, está jurídicamente autorizado» (Sonia Abian).

Al bajar nuevamente la escalera, recorrerá diversos fragmentos. Observe los «patrones de confección» con atención.

«Debajo, encontrará un Índice de contenidos y referencias. Cada uno de los textos mencionados en él integra la "tela" con la que están confeccionados los trajes de los ángeles. Aquí los vemos desmontados, como las capas de una cebolla que nos permiten entrever un aparato de poder que legitima las acciones de sus manos.»



Nuestra «analista de ángeles» sostiene que la cifra tres en el sector de los uniformes juega un papel importante. «A través de la levita abierta, cada figura se divide en tres... el contorno del uniforme forma un triángulo. Las mangas forman una línea circular, que evita los detalles del cuerpo para no alterar la forma triangular de la figura». Para ella, esta cifra, que regula los cuerpos, la distancia que tienen consigo mismos y con su imagen exterior, se relaciona con los atributos del derecho, el poder y la nobleza romanos. Sobre la espalda del Gabriel cuelga una imagen de la Trinidad. Lo inusual de esta imagen no es tanto la cabeza con tres rostros sino la presencia central de María: «En las representaciones de la Trinidad, la mayoría de las veces, María aparece debajo y fuera del triángulo que constituyen el Espíritu Santo, el Hijo y el Padre. En esta imagen, María aparece en el centro del triángulo de la Trinidad... los lados externos del triángulo forman negaciones: *Padre no es Hijo no es Espíritu Santo no es Padre...*; en el interior del triángulo pueden leerse afirmaciones: *Padre es Dios es Hijo es Espíritu Santo es Dios es Padre es Dios...* María se encuentra en este segundo grupo de frases afirmativas. Sin embargo, es como si no estuviera allí, porque no puede participar de las frases, ya que ninguna de las palabras la menciona. Esta presencia ausente es lo que Giorgio Agamben llama una "exclusión inclusiva". Estas frases definen a Dios al contestarle afirmativamente. Gracias a María también se define aquello que queda fuera de Dios» (Sonia Abian).



Ha llegado el momento de hacer una pausa y reflexionar sobre lo que sucede en esta ruta. Se trata claramente del Estado, de su violencia y sus leyes que condicionan y acompañan el proceso de acumulación. Y se trata también de la posibilidad de que exista un poder de alzar la voz en contra de este proceso, y de la pregunta por la legitimidad en que pueda sustentarse ese poder. Pero esta idea es demasiado simple, porque supone que esta violencia es algo externo.



Observe otra vez el dibujo del buzo sobre el anverso de la pared que se encuentra frente a usted. Los barcos cargados de tesoros españoles son tan llamativos y deseables, que en el Caribe se producen ataques de filibusteros (con base en las Islas Caimán y en las Islas Barbados) al servicio de otros poderes europeos. Muchos barcos se hunden. El Consejo de Indias ordena que en cada flota viajen buceadores para recuperar las monedas enterradas en el fondo del mar. A causa de la presión durante el descenso, a los buceadores suele salirles una erupción entre los omóplatos y les cambia el color del cabello, por lo que se les llama «ángeles».

El dibujo se relaciona aparentemente con un invento técnico para poder llegar más fácilmente al fondo del mar. El traje puede cubrirse con una estructura de hierro. Las mangueras bombean aire y producen una suerte de cámara de compresión. El palo en la mano es un arma para defenderse de las amenazas marinas que se presenten bajo el agua.

Al mismo tiempo, el Consejo de Indias ordena que se compruebe con exactitud la cantidad de trabajadores de la *mita* registrados que faltan al llegar a Potosí. Bastará una sola ausencia, escribe el contemporáneo Antonio Ayanz, para que se envíe «un empleado de la Justicia desde Potosí para reclutar la misma cantidad de trabajadores faltantes en la misma provincia de la que provenían éstos». El gobierno parece querer indicar que su control es tan grande que cuenta cada moneda y cada trabajador. Y asimismo, que es tan poderoso que compensa la pérdida de monedas con trabajadores/vidas.



Regresemos una vez más a la lista del otro lado de la pared: «Entre 1680 y 1730 hubo en el Virreinato del Perú una reforma del censo en el marco de las *Nuevas Leyes*. Esta fecha coincide con la creación del ángel de Calamarca. Hasta 1680, los censos no se realizaban de forma individual, sino que se contaban las comunidades indígenas como unidades. Desde este momento, cada cuerpo individual se vuelve visible para la corona y se crean los padrones, registros de indígenas que los identifican y los clasifican. Estos datos no se refieren sólo a personas sino también a productos como el vino y la coca. Con esto, se modifica no sólo la sociedad indígena sino también su mercado. Surgen las haciendas, que les venden a los indígenas los productos que ellos mismos han producido, lo que los conduce al endeudamiento y la dependencia crónicos. Este proceso se produjo al mismo tiempo que la ocupación y la expropiación de la tierra» (Sonia Abian).

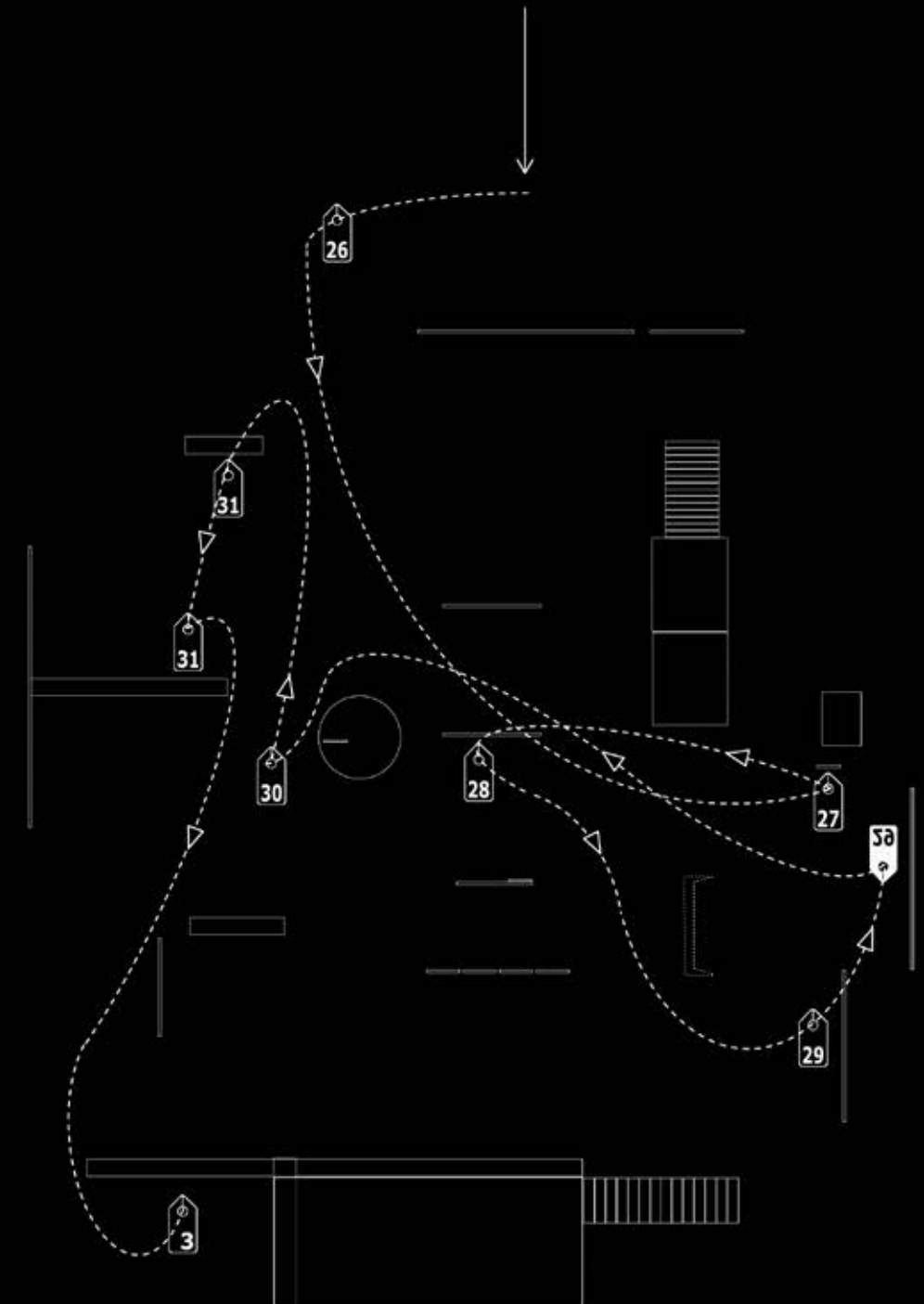
Las Nuevas Leyes son el resultado de un proceso que comenzó con la Bula Sublimis Dei, que redactó en Papa Pablo III junto con el Rey de España, y que sostenía que los indios eran humanos. El debate continuó en las disputas de Valladolid entre Las Casas y Sepúlveda, en las que se discutía el reconocimiento del alma de los indígenas. Pero este reconocimiento conduce inmediatamente a la evangelización de las almas. La producción de imágenes es el medio más significativo de esta «humanización». Las imágenes son como contratos que identifican a las nuevas almas y sellan la legalidad de este sometimiento. ¿Podemos concluir, entonces, que el arte adopta una función exclusiva en este contexto de violencia, relacionada con el «volverse humano» de las personas, en el sentido de que la promesa de ser sujeto implica, a la vez, ser sometido?



Mire otra vez la imagen que está a la izquierda junto a la puerta que conduce a la sala de la Karl Marx School of English Language: un pintor está acostado en el suelo de su taller. Tal vez se haya desmayado o quizás esté ebrio. Un ángel se ha situado delante del caballete. Detrás de él, apoyado en el antepecho de la ventana se advierte un grabado que sirve como modelo (el grabado, un retrato de Francisco de Paula, se encuentra en esta sala). La imagen, que proviene de Sevilla y no del Virreinato del Perú, fue un punto de partida y a la vez una constante provocación dentro de nuestro proyecto. Interpretamos que el pintor acaba de recibir una visita de un funcionario del gobierno celestial que vigila que la representación sea correcta y corrige el trabajo. De acuerdo con esto, expresa la impotencia de la praxis artística, que no puede oponerse ni al poder de Dios ni al de un proceso histórico, como el de la acumulación originaria. «So, what are you insisting on. You are insisting yourself on going beyond art's limits? So you want to stop to be an artist? (Pero ¿en qué te empeñas? ¿Acaso te empeñas en ir más allá de los límites del arte? ¿O es que quieres dejar de ser artista?)»(KMSSEL), ésta es una de las preguntas que se formulan en el grupo de discusión de la escuela. Demuestra la represión que implica la categoría de artista. El reconocimiento como artista va indisolublemente unido a la exclusividad, es decir al no poder ser otra cosa que artista. En este proyecto, hemos chocado siempre con este dictado de la identidad y la identificación (ser artista, curador, activista, colonizado, descolonizado, de acá, de allá, otro, indígena, español, alemán). Este dictado juzga cualquier resistencia contra el ángel del poder o de los procesos sociales como una falsedad o una libertad usurpada. Muchas de las formas de trabajo aquí presentadas están anudadas a una praxis política que infringe este dictado de las identidades adjudicadas y del poder final de la historia, porque consideran más importante la intervención en las condiciones que su verdad.



## ¿Cómo podemos cantar el canto ajeno en la tierra del Señor?



## ¿Cómo podemos cantar el canto ajeno en la tierra del Señor?



Al final del segundo camino por este espacio de poder de la historia y al comienzo del último recorrido, debemos retomar la pregunta acerca de la persistencia de la alianza corrupta entre belleza y humanidad (cristianismo y mercantilismo, derechos humanos y economía de mercado), que ha servido desde la conquista como relato legitimador, y en cuyo nombre hasta el día de hoy se hace la guerra y se exportan e importan imágenes.

26

Regrese a la entrada. A la izquierda de la puerta verá una carabela española que surca el mar sin rumbo fijo entre dos estantes con mensajes en una botella. Su cargamento consiste en monstruos y, de hecho, resulta imposible saber si sólo son transportados de Europa a América o si este cargamento describe una relación de violencia que salta permanentemente de aquí para allá entre ambos continentes. En el año 2004, durante una retrospectiva, un grupo de furiosos cristianos destruyó más de diez de las botellas. El ataque a la exposición formaba parte de una campaña de difamación orquestada por la Iglesia y las asociaciones conservadoras y reaccionarias de Buenos Aires (durante décadas el artista ha sido un enemigo tenaz de las represiones eclesiásticas). Al mismo tiempo, la exposición se encontró con defensores comprometidos, una inusual alianza de la burguesía culta, miembros del gobierno, grupos de derechos humanos. Se convirtió en un ejemplo de la salvaguarda de la libertad artística frente a las asociaciones católicas, cuya complicidad en los crímenes de la última dictadura argentina se encuentra aún muy presente en la memoria de los argentinos.

Hasta la última fecha de cierre de esta guía estaba planeado otro trabajo más, que responde al Infierno de Caquiaviri. Sin embargo, todavía no se sabía con seguridad si podría ser terminado a tiempo. Quizá lo encuentre cerca de usted.



27

Ahora queremos guiarlo hacia otro caso de defensa de la libertad artística. Atraviese en diagonal el espacio. Cerca de la revista *NOID*, en cuya portada se encuentra la reproducción del Cristo de San Pedro, observará otra escena de la Pasión de Cristo. Esta vez el cuerpo no está cubierto de heridas evocadoras de las entradas de las minas, sino de los dorados motivos de la técnica del brocado. Bajo la presión de los muchos encargos de cuadros se crearon patrones que se colocan sobre el cuerpo. Esta técnica no se adapta al cuerpo, al contrario, el cuerpo debe adoptar una posición acorde a los

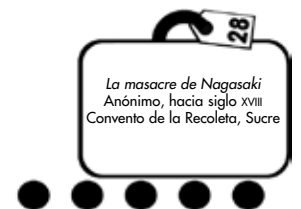
modelos y permanecer detrás del motivo que convierte su decoro en una superficie reproducible e intercambiable. Un cuerpo avanzado en su capitalización, un objeto susceptible de ser adquirido a cambio de dinero. La imagen que ve se atribuye a Francisco Moyén, quien fue condenado por la Inquisición, y murió en 1761, prisionero en un barco que se hundió frente a la costa europea, cuya carga eran los «quintos» reales de la producción de plata y oro. Sus actas fueron encontradas en 1813 en Santiago de Chile. El caso de Moyén fue utilizado en la joven república chilena como ejemplo del carácter represivo del dominio colonial español y como argumento contra una rehabilitación de la Inquisición. Este discurso liberal nos presentaba un artista, masculino, blanco, alentado por un ansia irrefrenable de libertad. Sin embargo, no podemos considerar aquí el caso de Moyén como un acto de libertad artística censurada. Nos gustaría reincorporarlo al debate sobre las condiciones de la producción artística y la persistencia de sus funciones ideológicas transmisoras en el contexto del liberalismo burgués. Como escribiera uno de sus defensores tardíos, «mientras el mundo sea como es», Moyén es en realidad más comerciante que artista, es decir, un cuerpo avanzado en su capitalización, rodeado de un bosque de cruces con las que debe cargar: globalización, persecución, proceso y bancarrota.



28

Camine ahora hacia el centro de la sala y colóquese frente a la pared donde se encuentra el mapa de la circulación del dinero, para observar un ejemplo muy explícito de la pintura programática global. La imagen representa el fallido intento de evangelización del Japón. Usted verá veintitrés monjes franciscanos y tres jesuitas, que fueron crucificados en 1597 por orden del emperador Hideyoshi Toyotomi. Los monjes crucificados son como un horizonte. Entre este horizonte y los estados del martirio se halla un paisaje donde verdugos y devotos, que coleccionan la sangre de los mártires como una reliquia, actúan en armonía como si se tratara de una importante cosecha. La masacre de Nagasaki es uno de los grandes relatos sagrados de la contrarreforma, donde el fracaso de la misión se vuelve la imitación de Cristo. Produjo una ola de publicaciones devotas que se propagaron desde Amberes, pasando por Francia y Portugal, hasta llegar a América: el camino usual de circulación de imágenes. Éste es uno de los pocos casos en los que cabe sospechar que la circulación ocurre en dirección contraria, parte de Manila, va hacia México y desde allí pasa al resto de América y a Europa.

Detrás de la imagen, podrá ver usted, en lugar de un grabado europeo como modelo, una copia de uno de los murales de la catedral de Cuernavaca de México. Está dedicado a Felipe de Jesús, el primer santo de México, que fue ejecutado, curiosamente, en Nagasaki. La circulación de imágenes es una compañera constante: «En la segunda mitad del siglo XVI, la corona española financia (...) los primeros bastiones en el Pacífico, para comenzar luego con la deportación de chinos, filipinos (...) hacia México y Perú. El desarrollo de una esclavitud asiática en México y Perú es (...) abandonado por la monarquía española. Pero el tráfico ilegal con filipinos y chinos hacia México aumenta, a lo que se añaden de manera creciente movimientos libres de trabajadores inmigrantes que perduran hasta la segunda mitad del siglo XVII” (Ferruccio Gambino – Devi Sabetto).



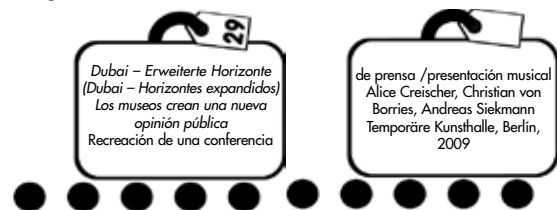
29

«La circulación de imágenes es una compañera constante.» Tenga presente esta frase mientras se aproxime nuevamente al espacio de la izquierda, hasta llegar a la gran imagen que tematiza a los trabajadores extranjeros ilegales en Dubai. El 28 de mayo de 2008 tuvo lugar en Berlín una rueda de prensa sobre el acuerdo de los directores de las colecciones de arte de Dresden, de los museos de Berlín y de las colecciones de pinturas del gobierno de Baviera con la «Dubai Culture and



Arts Authority» para la construcción de un museo universal. En dicha rueda de prensa, los tres museos se presentaron como una unidad espectral, como un fantasma del siglo XIX. «La nación cultural alemana entraba en escena». La nación cultural se cree un espacio autónomo. En lugar de derechos políticos, ofrece identidad. Este fantasma chocó con otro monstruo semántico: el *melting pot* de la sociedad globalizada. Pero este monstruo no sirve del todo para borrar de un plumazo, como por arte de magia, el hecho de que el 85% de la población de Dubai trabaja bajo condiciones similares a la esclavitud. Se precisa ayuda oficial. Se trata de la transferencia del *know how* de una cultura nacional: la «nación cultural» otorga a empresas y clanes la configuración de un Estado y legitima así los propios crímenes sociales. No es la población la que legitima al Estado, sino este espacio vacío. Los objetos en este espacio vacío existen sólo en función de sí mismos, sin dedicación ni historia. Eso los convierte en reales de un modo lógico y estético, en el sentido del poder, que se encarga de borrar la historia de los objetos y la violencia con que fueron robados.

El 15 de septiembre de 2009 se representó nuevamente la rueda de prensa en el Temporäre Kunsthalle en Berlín. Se leyeron los mismos comunicados de prensa y fueron invitados los mismos periodistas. Lea los folletos del comunicado de prensa que hay detrás de la imagen.



Dubai – Erweiterte Horizonte  
(Dubai – Horizontes expandidos)  
Los museos crean una nueva  
opinión pública  
Recreación de una conferencia

de prensa / presentación musical  
Alice Creischer, Christian von  
Borries, Andreas Siekmann  
Temporäre Kunsthalle, Berlín,  
2009



Ethnologisches Museum  
(Museo Etnológico)  
Depósito  
Berlín, 2010



La rueda de prensa responde a un cuadro que también puede verse en Madrid. Se encuentra en el Museo de América. Puede escuchar una entrevista leída y encontrar en el reverso de la foto colgada en la pared las razones de la institución para no ceder la imagen. En ella se muestran tres escenas de un festejo ofrecido por la ciudad de Potosí el 25 de abril de 1716 con motivo de la visita del arzobispo de La Plata, Fray Diego Morcillo Rubio de Auñón. Poco antes, Morcillo había sido nombrado virrey por el rey Felipe V, un mandato interino. La noticia de la designación se divulgó desde Buenos Aires, pasando por La Plata, hasta llegar a Potosí. La élite de la ciudad se vio obligada en poco tiempo a celebrar aquella visita como si se tratara de la llegada de un virrey. Pero en esa época la misma ciudad de Potosí se hallaba ya en los comienzos de su declive, lento pero irreversible. Las infraestructuras industriales que usted puede observar en la *Vista de Potosí*, ya no recibían mantenimiento. Las inversiones —el gasto en técnica y trabajo— ya no parecían lucrativas. A fines de ese mismo siglo, Potosí era una ciudad fantasmal con apenas 8.000 habitantes. En 1719, el rey español firmó un proyecto de decreto para la abolición de la *mita*, pero se hizo una excepción con las minas. Sin embargo, este festejo no puede entenderse exclusivamente como un alarde de poder político: también sirve para que los habitantes de Potosí puedan concebirse a sí mismos como parte de esa cultura y exhibir su identidad, algo que resulta más necesario precisamente cuando todo evidencia la fragilidad de su existencia, la marginalidad de su poder, la inminencia de su extinción en la historia.



Entrada del Virrey Morcillo  
en Potosí  
Melchor Pérez de Holguín,  
1718  
Museo de América, Madrid  
Video de, Sally Gutiérrez Dewar

Los funcionarios de la rueda de prensa de la «Dubai Culture and Arts Authority», entretanto, se han jubilado o han sido sustituidos por otros y, con la crisis, se ha abandonado el proyecto. Ambos casos, la rueda de prensa sobre la construcción del museo más grande del mundo y el festejo por la llegada del virrey, nos dan noticia de una tarea general de la cultura hegemónica: la producción de un sujeto. Pero, en esta oportunidad, el sujeto no está unido con su sumisión inmediata. Es, antes que nada, una imagen (de sí mismo). No el cuerpo con las entradas a la mina, sino más bien el brocado detrás del cual desaparecen los cuerpos. Una imagen producida para contribuir a que las relaciones de poder y sus procesos se contemplen a sí mismos. Esta ima-

gen de sujeto actúa de manera autónoma y, al contrario del sujeto verdadero, es completamente libre, se basa en una concepción de la libertad como derecho ideal. Es un Estado, una empresa... Y nosotros hemos advertido que también el museo se auto-contempla y actúa como este sujeto espectral, entusiasmado con su existencia, sin querer ver su propia constitución, liberado de justificaciones. ¿Lo ve ahora? En todo momento, hemos intentando conducirlo a usted y a nosotros mismos fuera del estómago de un fetiche.

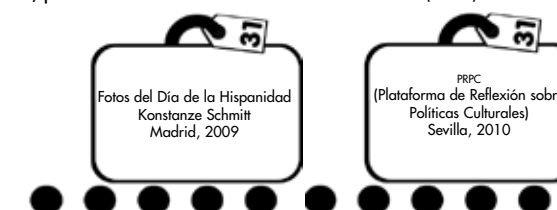


La voracidad de este fetiche ha hecho que su estómago se haya tragado muchas cosas. Cerca de la red de hilos de Elvira Espejo usted puede leer la historia de una de sus presas. Los *quipus* fueron importantes transmisores de información en la cultura indígena antes de la conquista. Hoy en día, los antiguos *quipus* ya no pueden ser descifrados. El Museo Etnológico de Berlín pretende albergar más de la mitad de todos los antiguos *quipus* del mundo. Las fotos en las cuerdas son instantáneas del depósito del museo. Al otro lado, usted puede leer por qué el museo etnológico dudó sobre dar en préstamo algunos *quipus* para la exposición.



Cerca del trabajo de Isaías Griñolo, usted ya habrá reparado en una escalera que sube hacia una pequeña ventana. A su lado hay una manivela con la que usted puede hacer girar distintas lentes. Las lentes aluden a otro desfile particular; son fotos de los festejos en ocasión del Día de la Hispanidad, la fecha del descubrimiento de América, que se celebraron el 12 de octubre del año pasado. A través de estas lentes, usted puede ver la frase escrita en la pared vecina. Son frases del grupo PRPC que lucha contra la bienal de Sevilla.

«En Sevilla, desde 2004, las políticas culturales han sufrido una capitalización programática de la expresión artística contemporánea. La Fundación BIACS (Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Sevilla) ha recibido una parte importante de los fondos públicos para la producción cultural, además de patrocinio privado para lanzar un proyecto de imagen de la ciudad, para combatir la interrupción abrupta de la autorepresentación que se produjo después de la Expo '92... La Fundación BIACS, en bancarrota, anunció el pasado diciembre el aplazamiento de la bienal a febrero de 2011 y un acuerdo verbal con la Fundación Abu Dhabi Authority Culture and Heritage, relacionada con la familia real emiratí, para ser su socio en la cuarta edición» (PRPC).



Fotos del Día de la Hispanidad  
Konstanze Schmitt  
Madrid, 2009

PRPC  
(Plataforma de Reflexión sobre  
Políticas Culturales)  
Sevilla, 2010

*Human Rights Watch*, entretanto, ha publicado un dossier propio acerca de las condiciones laborales en las obras en construcción de la isla Sadiyaat, el prestigioso proyecto de Abu Dhabi que integra sedes del Museo Guggenheim y del Louvre. La organización ha enviado cartas a los museos y a los arquitectos, por ejemplo al estudio de Jean Nouvel, exigiendo que se acabe con estas condiciones laborales y no ha recibido respuesta.

¿Cuál es el resultado de observar a través de la lente de un día festivo nacional el *cold turkey* de la autorepresentación de una ciudad, que debe ser calmado con una bienal en la que el sponsor sufre los mismos síntomas que la ciudad en bancarrota?

Unamos esta pregunta con una historia tomada del prototipo de todas las bienales. En el folleto del pabellón de los Emiratos Árabes Unidos en su presentación en la Bienal de Venecia en 2009, se lee: «...las artes y el patrimonio son vitales para la expansión exitosa de la economía de Dubai porque son la clave para construir conglomerados de vida civil y diálogo público. (...) [Las artes] conducen a la innovación en áreas tales como la administración de hospitalidad y el espíritu empresarial, produciendo un impacto positivo en los negocios, creando la reputación de un destino cultural de nivel mundial». Éste es un texto tan expresivo como muchos otros destinados a la promoción de una ciudad o nación de Berlín, Londres, Moscú o Sevilla. A nosotros nos interesa la afirmación de que la cultura es un pilar de la vida civil capaz de producir, incluso a partir de un agente inmobiliario disfrazado de Estado que incurre en prácticas esclavistas, una «sociedad civil». No se trata aquí de la expresión, sino de la producción de vida civil de acuerdo con el canon de una sociedad burguesa occidental, donde el arte adopta el papel de la crítica en el sentido de una autorreflexividad. «El Pabellón de los Emiratos Árabes Unidos se enfrentará ampliamente al mundo del arte e incluso cuestionará la pretensión misma de representar una nación. Con un título lúdico y provocativo, «It's Not You, It's Me», el pabellón de los EAU en su totalidad puede considerarse una exposición sobre el proceso de exponer.» Conviene recordarlo una vez más: esta autorreflexividad cultural es precisamente la que produce al Estado como sujeto social, y lo hace mediante la técnica cultural de la crítica. Podemos rastrear este fenómeno y advertir la línea histórica que traza hasta llegar a la cultura burguesa como forma/identidad del Estado nacional. ¿Bajo qué condiciones puede imaginarse una relectura del relato originario de la cultura burguesa que incluya tanto la constitución de la nación como sus condiciones coloniales? ¿Y conseguiremos salir y sacarlo a usted del estómago del fetiche, sin caer de nuevo en otra cámara digestiva, es decir, convertidos en una prueba más de su espíritu liberal?

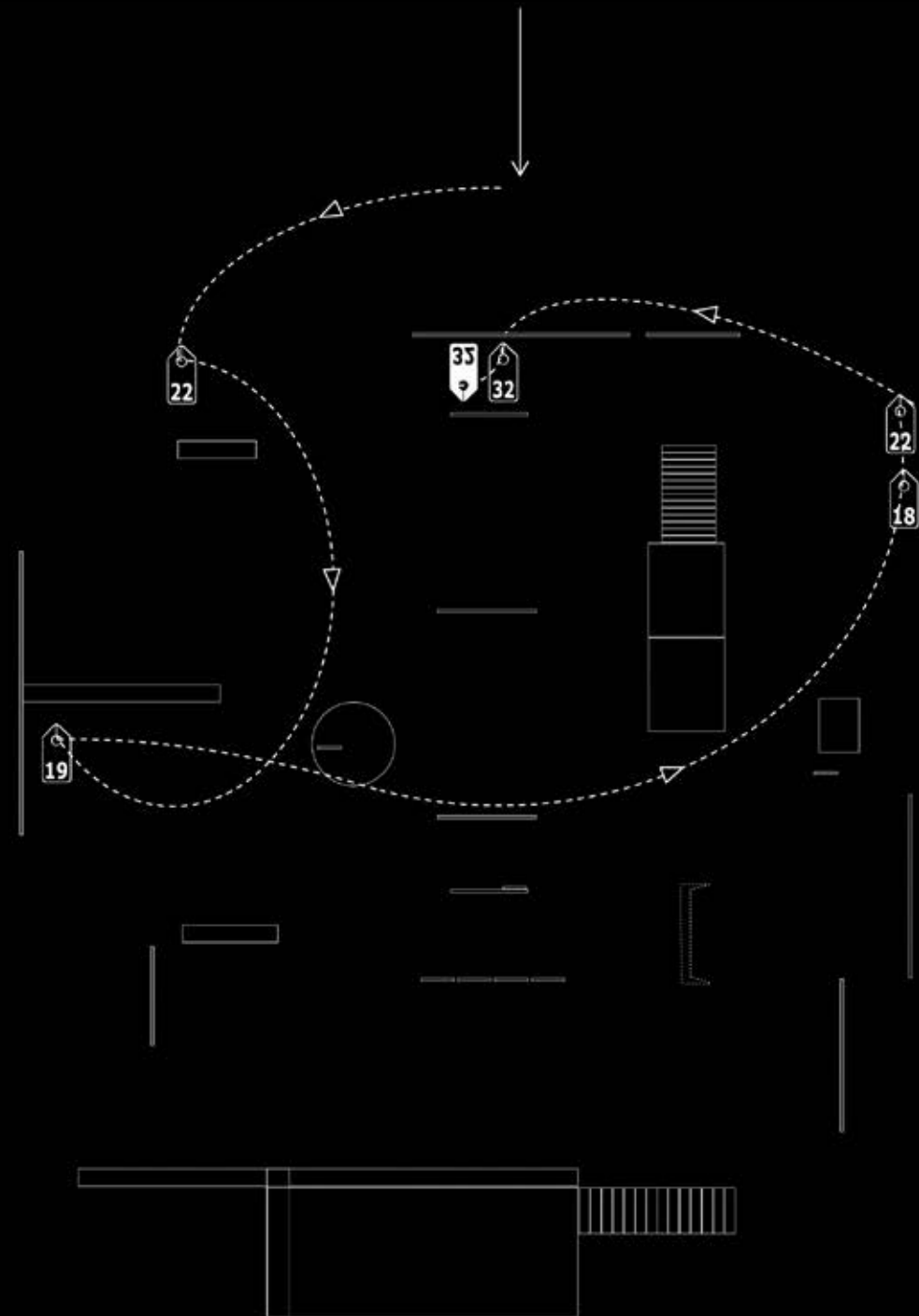


Regresemos a las lavadoras del Archivo Caminante empotradas en la pared del museo. El autor, que ha sido testigo de dos procesos paralelos —la normalización y la sojización— ocurridos en Argentina después de la crisis, pregunta: «¿Puede el semi-capitalismo y sus industrias funcionar como una enorme lavandería? ¿Pueden sus instituciones museísticas transformarse en enormes máquinas de lavar, que a través de sus sistemas expositivos y de catalogación pretenden blanquear hasta purificar... genocidios, la pobreza y la destrucción de la naturaleza?». Centros y periferias no son estáticos, se adaptan a la circulación global de la inversión, la expropiación, el envenenamiento y la expulsión. La valorización de las periferias va acompañada en los centros urbanos de discursos sobre seguridad, propagados de forma masiva a través de los medios, discursos que buscan amedrentar a la población, y que abogan por una cultura liberal cuya profesión consiste en apropiarse de la experiencia política para neutralizarla. Ambos, la seguridad y el espíritu liberal, pertenecen a la escenificación de un gobierno que no ha cambiado desde la época de las lavanderías. Los dos son un sedante para el «desajuste» semántico entre las mercancías, las imágenes y los objetos del museo; y para los nervios heridos de la historia borrada de su construcción de valor.

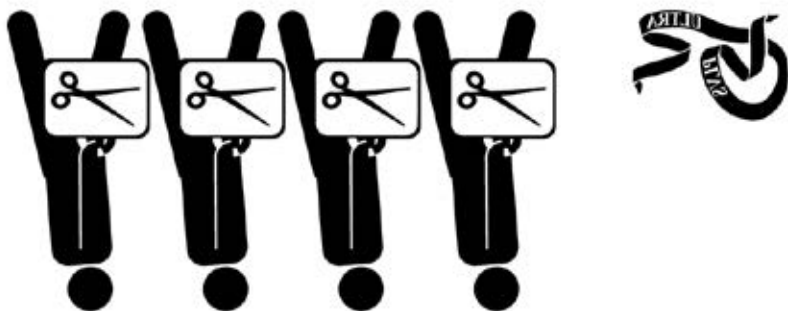


Los niños de la soja  
Eduardo Molinari / Archivo  
Caminante  
Buenos Aires, 2010

## Mundo al revés



## Mundo al revés



Hemos llegado, ahora, al último de estos largos recorridos hacia la salida del laberinto de los órganos digestivos de la institución y las líneas temporales de la historia. ¿Lograremos salir?

22

Vuelva otra vez a la *Nueva Crónica del Buen Gobierno*, abra en la hoja (617) / 603. He aquí a dos sacerdotes que derrochan junto a otros borrachos el botín que han obtenido de los indios. «Y así, hay muchos “don” y “doña” entre los indios bajos, los *mitayo*. ¡Qué buen don Juan-mundo-al-revés! Convida al borracho a sentarse a su mesa y también será otro borracho él como ellos, deshonor para su mesa como padre en este reino.» Poma de Ayala utiliza la expresión mundo al revés cuando alude a los desautorizados que se califican a sí mismos como don o doña. Esto ocurre en un mundo donde todas las relaciones sociales han sido destruidas. Consulte también las páginas (450) / 448 o (411) / 409.

19

Regrese ahora a las ilustraciones de Melchor María Mercado. Mire la hoja «Mundo al revés». El buey está detrás del arado y apremia a los hombres.

¿Ambos ejemplos son sólo sentencias morales donde el orden social se equipara con un dominio intacto? ¿O se oculta allí una inversión?

18

Junto a los informes del archivo sobre la crisis actual habrá observado usted una pequeña ilustración, un leviatán también de Poma de Ayala, un «gusano de la conciencia... Este gusano es un disgusto rabioso y un arrepentimiento infructuoso que los malos siempre tendrán y que no acabará mientras Dios sea Dios y lo sea para siempre, sin fin. Considera este castigo» —exige— «Considera cómo los indios y las indias en esta vida presente soportan con tanta paciencia tantos males de los españoles, del padre, de los corregidores, de los mestizos, mulatos y negros, de *yanaconas* y *chinaconas*, que les roban la vida a los indios y arrancan el corazón de sus cuerpos. Considera. Considera a los vecinos a quienes han entregado indios como encomienda... Alguno manda a un indio a nueve leguas de distancia, sin pagarle, y ordena que se lo revise y lo vean los caciques principales, asimismo los dichos corregidores y jueces, los sacerdotes de las diócesis y visitantes de la Santa Madre Iglesia. Considera el corazón de esta gente, qué pensará». Este pasaje en la *Crónica* demuestra que un polizón ha viajado con la iconografía del infierno de Europa a América. Así pues, el pasaje trata sobre la posibilidad de invertir la amenaza y dirigirla contra aquellos que la instalan como régimen. Remite a los motivos de los levantamientos sociales que ocurren de forma simultánea en Europa y en el Virreinato

del Perú, el igualitarismo de la muerte, el comienzo de una época justa que precede al último Juicio. Resistencias simultáneas en Europa y en América contra la misma explotación que circula globalmente.

32

Diríjase ahora a nuestra última imagen, que todavía no hemos descrito. Se encuentra en el centro, frente al Infierno de Caquiaviri. Es la imagen de una batalla. Mire el horizonte. La ciudad no parece estar rodeada por personas, sino por símbolos. Tan imposibles de representar son los rebeldes para el pintor.

Las sucesivas sublevaciones indígenas del siglo XVIII partieron desde Chayanta, población indígena muy cercana a las minas de Potosí. El Virrey Toledo, por medio de una ordenanza de 1574, había organizado la *mita*... con una jornada laboral desmesurada, razón por la que grupos indígenas de las inmediaciones de las minas huyeron a otras comarcas. Estas condiciones de vida prepararon el terreno para la maduración de las sublevaciones, así las disputas por el cacicazgo entre Blas Bernal y Tomás Katari, asesinado este último el 15 de enero de 1781, precipitaron las rebeliones indígenas, como en Sorata, la rebelión del Cuzco de Tupac Amaru, hasta el primer cerco a La Paz, a principios de marzo del 1781, liderado por Tupac Katari y su esposa Bartolina Sisa... La pintura de Olivares es una réplica y fue copiada en 1888... En ella, el pintor intentó mostrar la ciudad amurallada y dividida en reparticiones de ciudad de indios y barrios exclusivos para españoles. Tal disposición urbanística se constituyó en parte del imaginario criollo y fue el recuerdo traumático del cerco, el que configuró la creación de la República de Bolivia en 1825, con la exclusión indígena. (...) Esta obra representa una parte fundacional del imaginario de dos ciudades que siempre estuvieron en conflicto: la ciudad criolla de La Paz y la ciudad indígena de Chukiwayu Marka. A partir del año 1990 y hasta el 2006, se sucedieron marchas de indígenas de oriente y occidente a la ciudad de La Paz, provocando el temor de los prefectos departamentales que, en varias ocasiones, organizaron la “defensa” de la ciudad contra la “indiada”, reproduciendo el quiebre entre dos mundos que luchan por integrarse» (Edgar Arandia). La imagen del Cerco de La Paz muestra de manera enfática cómo se pueden invertir las proyecciones historicistas. La imagen del cielo amenazado de la hegemonía criolla se convirtió en 2006 en documento de la movilización exitosa del levantamiento indígena, que fue confirmado simbólicamente con la elección democrática de Evo Morales como primer presidente indígena de Bolivia.



35

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 de hojas de 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 Dubai.

Otoño de 2004: 1000 trabajadores bloquean la Sheik Zayed Road. Septiembre de 2005: 800 trabajadores se declaran en huelga contra la empresa Al Hamed Development and Construction. 8 de octubre de 2005: 280 trabajadores bloquean el Ministerio de Trabajo. Marzo de 2006: 2500 trabajadores se declaran en huelga en la obra de Burj Dubai contra las empresas Samsung, Al Naboodah, Laing O'Rourke. 8 de abril de 2006: 1000 trabajadores se declaran en huelga en el campo de trabajo Sonapur contra la Dubai Contracting Company. 28 de octubre de 2007: miles de trabajadores se declaran en huelga en el campo de trabajo en la Jebel Ali Industrial Zone y en la obra en construcción Al Qusais. 8 de noviembre de 2007: 40.000 trabajadores se declaran en huelga en las obras de Burj Dubai y en los aeropuertos contra las empresas Arabtec, Samsung (Corea del Sur) y Besix (Bélgica). Febrero de 2008: 600 trabajadores se declaran en huelga en el campo de trabajo Sonapur contra la empresa S.S. Lootah Contracting. La principal fuente de la que hemos obtenido estos datos es la página de la red de trabajadores [www.mafiwasta.com](http://www.mafiwasta.com). Las empresas que

se mencionan aquí son subcontratistas de los grandes consorcios de la construcción: Emaar, Nakheel, Sama, Damac o Limitless.



Ahora: tome la hoja, guárdela rápidamente en el bolsillo, tome carrerilla, atraviése 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.

Epílogo. La pintura colonial atestigua algo que sabemos: que no existe forma de expresión artística (de lenguaje colonial) que no sea falsa, que no sea prestada, tergiversada y rumiada por el poder, que no sea, a fin de cuentas, híbrida. Y debe demostrarse que a estas formas de violencia siempre es posible infligirles un desvío, un (*détournement*) de sus propias demarcaciones y de sus propias imágenes, aunque sólo sea temporalmente. Esta labor puede suponer formas de intervención política unilaterales y polémicas, intromisiones ilegítimas, cuya posibilidad y cuya libertad se deben precisamente a la renuncia de la posesión de la verdad.

---

Principio Potosí / ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?

Exposición: 12.05.2010 – 06.09.2010, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
07.10.2010 – 02.01.2011, Haus der Kulturen der Welt, Berlín  
Principios de 2011, Museo Nacional de Arte y Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz

Comisarios:

Alice Creischer, Max Jorge Hinderer, Andreas Siekmann

Corresponsales: Moscú: David Riff

Londres: Anthony Davies

Pekín: Matthijs de Bruijne