

Recensión

PRINCIPIO POTOSÍ

Pablo Ríos Cullera *

La exposición Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?, fue inaugurada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el 12 de Mayo de 2010 y podrá ser visitada hasta el 6 de Septiembre del mismo año. Situada en el edificio Nouvel, ocupa la totalidad de su planta baja. Tras su paso por Madrid, la Haus der Kulturen der Welt en Berlín la acogerá desde el 7 de Octubre de 2010 hasta el 2 de Enero de 2011, y seguidamente, desde principios de 2011 se exhibirá en el Museo Nacional de Arte y Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz (Bolivia). Ahora bien, a la hora de acercarnos a la misma, es importante contextualizarla dentro del proyecto museográfico de Manuel Borja-Villel (director del MNCARS), cuyo objetivo principal será relatar una historia alternativa del arte. En este sentido, los paradigmas y la —en ocasiones— supuesta coherencia interna del arte occidental (que se desarrolla en una perfecta línea recta sin fisuras ni movimientos discordantes), serán desestructurados a través de diversos proyectos expositivos y demás actividades. De esta forma, la exposición que nos ocupa supone una de las primeras muestras de gran envergadura que discurren por dicha línea discursiva.

Así, el título Principio Potosí hace referencia a la ciudad boliviana de Potosí que en el siglo XVI fue conquistada por los españoles, llegando a alcanzar una importancia y población similar (o incluso mayor) a la de Londres o París. Esto se debe a que Potosí albergaba una de las minas de plata más importantes en ese momento. La explotación desmedida de esta mina derivó en unas fatídicas condiciones de trabajo que soportaron la población “nativa”. En ocasiones, algunos hombres podían incluso permanecer durante meses bajo tierra con el fin de suprimir las operaciones de entrada a la mina y salida a la superficie, ya que implicaban una gran cantidad de tiempo. De este modo, fueron muy pocos los trabajadores que lograron sobrevivir a la explotación que los colonos llevaron a cabo no sólo sobre los recursos naturales de estas tierras, sino también sobre la población que se encontraba asentada en las mismas antes de su llegada. Por tanto, en concordancia con el artículo de Esperanza López-Parada El noviciado del infierno, la mina sería un claro símbolo de la modernidad en tanto ejemplo de una sociedad basada en el derroche, la acumulación y la generación de capital a cualquier precio: “Potosí encarna la imagen de nuestra contemporaneidad, ese espejismo de obtención de algo hasta los límites de la propia pérdida, algo —un poder falsamente acumulativo— que se paga en extinción y desgaste.”¹

Partiendo de este caso histórico, los comisarios Alice Creischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Siekmann, se plantean dos puntos fundamentales. En primera instancia, estudiar cómo en la actualidad podemos encontrar países como China, Rusia, España, Argentina o Bolivia, donde se mantienen condiciones o prácticas laborales similares a las que se desplegaron en la ciudad de Potosí durante su periodo colonial. Por tanto, se pone en relación directamente la Europa de la colonización con el sistema económico actual, con el propósito de establecer una inevitable continuidad entre ambos periodos históricos y sociedades. Por otro lado, yuxtaponiendo las piezas de arte contemporáneo con diferentes obras pictóricas barrocas de la escuela de Potosí (que han sido cedidas por diversas instituciones culturales y museísticas), se pretende establecer un nuevo “inicio” o “principio” del arte moderno. De esta forma, frente a la lectura tradicional que lo sitúa en la Europa decimonónica de la revolución industrial, nos encontramos con la propuesta de que dicho arte barroco y colonial sería el auténtico comienzo de una era moderna en el arte. Así, su función principal fue la de servir al poder eclesiástico y de los regentes de las tierras a la

*Dirección para correspondencia (Correspondence address): Pablo Ríos Cullera e - mail: pablorioscullera@yahoo.es

hora de evangelizar a los “indígenas”, sustituyendo sus creencias y costumbres por las que sus colonos consideraban verdaderas y moralmente válidas o adecuadas. Esto es, el arte occidental comenzaría a servir a una nueva serie de intereses ligados a la conquista de América, marcando así un punto de inflexión en su historia.

A nivel expográfico, podemos destacar la resolución del espacio como un entorno diáfano sin paredes que dividan, guíen o generen recorridos. Por el contrario, se ha optado por situar las diferentes piezas en diversos niveles en relación al suelo a través de estructuras metálicas de estética entre industrial, pobre y provisional, en ocasiones practicables. No obstante, los comisarios han creado un recorrido a través de las obras señalizándolas con números en el suelo. Para facilitar el seguimiento de dicho recorrido, que en ocasiones puede resultar algo enrevesado, se ha publicado una guía de la exposición en formato de pequeño libro que el visitante puede encontrar al inicio de la misma. En esta guía, se incluyen planos descriptivos así como una pequeña reseña explicativa de cada una de las obras. Además, algunas de las piezas expuestas se complementan con libritos y folletos, que se entienden como una parte más de las mismas y que el público puede llevarse consigo. Otro de los aspectos más llamativos de la exposición será la anteriormente citada yuxtaposición entre la producción de los artistas contemporáneos seleccionados, y las pinturas del siglo XVII y XVIII de la escuela de Potosí. Estas últimas generan un discurso por sí mismas, al tiempo que se pretende establecer relaciones con los trabajos actuales. Relaciones que en algunos casos están bastante logradas aunque en otros parecen quedar algo más confusas, y cuyo objetivo principal será “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”². Igualmente, cabe señalar que el visitante encontrará a lo largo del recorrido varias tarjetas que cuelgan del techo y donde se muestran, por una de sus caras, cuadros que fueron solicitados para ser incluidos en la exposición, y en el reverso los motivos que alegaron las diferentes instituciones responsables para no cederlos. Estas tarjetas funcionan de forma claramente crítica, ya que su objetivo principal será destacar cómo las lecturas “desviadas” de obras del arte barroco colonial generan miedo y rechazo.

Pasando al análisis de las obras de arte contemporáneo incluidas en la exposición, destacaremos en primer lugar que la gran mayoría se desenvuelven en una línea cercana a lo documental con sus diferentes variables actuales. Por tanto, predominan el vídeo y la fotografía. Técnicas que en ocasiones se acompañan de paneles que normalmente ofrecen información algo más técnica sobre el tema de la obra, como estadísticas, recortes de prensa, etc. Junto a estas técnicas predominantes, podemos encontrar también obras cuyo lenguaje se encuentra más cercano a la instalación o la pintura. Entre las diferentes piezas de arte contemporáneo incluidas en la exposición, consideramos que algunas merecen una mayor atención por ser especialmente representativas del discurso y los objetivos generales de la misma.

Así, en primer lugar destacaremos el trabajo de Isaías Griñolo titulado Mercado energético puro (Huelva, 2010). A través de diferentes paneles, recortes de prensa y fotografías, Griñolo se centra en la ciudad de Huelva para estudiar cómo desde la España de la Transición hasta nuestros días se han venido explotando toda una serie de recursos naturales que han sido destinados a la plantación de la fresa. Este mercado ha generado unos precios tan competitivos que los inmigrantes ilegales de África y Europa del Este que trabajan las tierras, vienen soportando unas condiciones deplorables, al tiempo que se ha contaminado el suelo por la utilización masiva de abonos. Partiendo también de la situación de los inmigrantes en España, la obra Territorio doméstico (Madrid, 2010) de Konstanze Schmitt y Stephan Dillemath, muestra un carro conformado por un cuadro de grandes dimensiones donde se representan diferentes escenas y frases reivindicativas sobre el papel laboral de la mujer. Este fue utilizado como telón de fondo en una manifestación de un grupo de empleadas domésticas en Madrid el Día Internacional de

la Empleada Doméstica (30 de Marzo). En la parte trasera del carro puede visionarse un vídeo que documenta dicha manifestación, y donde queda reflejada la lucha de dichas mujeres por la dignificación de los trabajos vinculados a la limpieza o el cuidado de personas dependientes como niños y ancianos. Además, se critica cómo las mujeres inmigrantes sólo encuentran dos tipos de empleo aunque cuenten con titulaciones superiores, a saber: los vinculados a tareas del hogar o la prostitución.

Por otro lado, en *Los niños de la soja* (Buenos Aires, 2010) de Eduardo Molinari, se estudia las consecuencias más nefastas del fenómeno de la plantación de soja en Argentina conocido como “sojización”. Molinari ha cubierto varias paredes con fotografías que describen su viaje a través de las provincias de Buenos Aires y Santa Fe, documentando dicho fenómeno. En ellas podemos ver enormes territorios que han sido modificados por el hombre para explotar el cultivo de soja de forma masiva e irresponsable. También se incluyen fotografías de niños que han nacido con deformidades a consecuencia de los productos químicos utilizados para el cultivo, así como de vayas publicitarias que lo anuncian como parte de la identidad nacional y como la nueva inversión económica tras la crisis inmobiliaria.

La situación laboral en China se encuentra igualmente muy presente en la exposición. Especialmente significativa será la obra *Petitioners* (Pekín, 2010) de Zhao Liang. Se compone por un lado de varios monitores donde se muestran videos de diferentes grupos de personas que protestan sobre casos de expropiaciones, accidentes o maltratos laborales, detenciones irregulares, etc. A pesar de que en Pekín existen oficinas centrales para presentar estas reclamaciones en base a una antigua ley, estas no suelen ser escuchadas y en muchos casos ni siquiera llegan a ser registradas por miedo a las represalias. Junto a estos vídeos, varias prendas de vestir cubiertas de pintadas reivindicativas con las que los chinos se manifiestan, cuelgan del techo iluminadas en su interior mediante bombillas.

En última instancia, merece un apunte la obra *La Torre: Songspiel* (San Petersburgo, 2010) del colectivo Chto Delat. Basándose en un caso real y con un lenguaje muy cercano a lo cinematográfico, centra su atención en el desarrollo reciente de la sociedad rusa a través del sistema capitalista. La torre Gazprom, es un proyecto para construir el edificio más alto de San Petersburgo, que recientemente ha generado un debate intenso sobre las políticas del espacio público, y su uso por parte del poder en relación con intereses económicos. Así, en la pieza los diferentes poderes políticos, eclesiásticos y culturales, se presentan como manipuladores de la opinión pública con el fin de lograr sus propios intereses.

Notas

1 LÓPEZ-PARADA, Esperanza, «El noviciado del infierno», en *Carta*. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, nº 1. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, primavera-verano 2010, p. 41. ISSN: 2171-9241

2 Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?, Guía de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 3. No figura el autor.