

Historia Y MEMORIA

ISSN: 2027-5137

Enero-Julio Año 2012 - Tunja, Colombia

**Anatomías territoriales. Alternativas de
activar la otredad de pinturas coloniales
de Potosí**

Francisco Antonio Godoy Vega

Páginas: 45 - 91



Anatomías Territoriales. Alternativas de activar la otredad de pinturas coloniales de Potosí

Francisco Antonio Godoy Vega¹
Universidad Autónoma de Madrid
Personal Investigador en Formación

Recepción: 27/03/2012
Evaluación: 17/04/2012
Aceptación: 26/05/2012
Artículo de Reflexión.

Resumen

Desde las imágenes de alegorías y de geografías *desconocidas*, la representación del territorio americano se realiza de forma imbricada con el cuerpo en un particular tipo de *erótica-política*. El caso de la representación de la Villa Imperial de Potosí resulta paradigmática en este asunto en cuanto generó una iconografía que pasó de la representación de su cerro como generador de estructuras de clase/raza a su unión con la virgen. Aquí se estudian dos obras de la ciudad realizadas en la primera mitad del siglo XVIII – tras la decadencia de la economía de una de las ciudades más grande del mundo en su momento – que además se encuentran en colecciones públicas españolas, para ensayar cómo se articula en ellas esta dimensión

¹ Licenciado en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Magíster en Ciencias Humanas y Sociales, Universidad de Toulouse. Magíster en Estudios Latinoamericanos y en Historia de Arte Contemporáneo y Cultura Visual, Universidad Autónoma de Madrid. Personal Investigador en Formación y candidato a Doctor en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, Universidad Autónoma de Madrid. francisco.de.godoy@gmail.com.

de unidad entre cuerpo y territorio. Para finalizar, se presentan algunos contextos expositivos en que las mismas han sido presentadas y posibles alternativas para pensar la activación curatorial y crítica de estas imágenes.

Palabras clave: Potosí, pintura colonial, cuerpo, territorio, exposiciones.

Territorial Anatomy. Alternatives to activate the otherness of Potosí colonial paintings

Abstract

From the images of allegories and unknown geographies, the representation of the American territory is made in an overlapped form with the body in a particular type of erotic-politics. The case of the representation of the Villa Imperial de Potosí is paradigmatic in this subject as it generated an iconography that passed from the representation of its hill like generator of structures class/race to its union with the virgin. Here two works of the city built in the first half of the 18th century are studied - after the decay of the economy of one of the greatest cities of the world at that time - that in addition are found in Spanish public collections, to try at the time how this dimension of unit between body and territory articulates within them. To finish, some expositive contexts are shown in which the same ones have been presented and possible alternatives to think the curatorial activation and criticism of these images.

Keywords: Potosí, colonial painting, body, territory, exhibitions

1. Panorama inconcluso de las representaciones del territorio (del cuerpo) americano.

*(...) cuando la naturaleza es demasiado poderosa
no se ofrece al hombre como medio (...),
no puede por tanto separarse de ella,
que es lo que constituye la primera condición de una cultura espiritual
elevada (...)*

*Este mundo es nuevo no sólo relativamente sino absolutamente. (...)
La inferioridad de estos individuos en todo respecto, es enteramente
evidente (...)*

Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia*

Permanentemente se plantea que “la pintura al óleo fue introducida en América por los colonizadores europeos, y hasta la Independencia estuvo casi exclusivamente al servicio de su ideología”², lo que es innegable; también se dice que la pintura, en cuanto modelo copiado, no puede constituirse en *tradición*, instalándose la fotografía antes que ella: “gráficamente, la toma fotográfica en el Nuevo Mundo efectúa una toma de posesión”.³ Sin embargo, el espacio pictórico, con toda su función evangelizadora y de control del territorio nada inocente, fue también un espacio de batalla y subversión donde la incorrección a la norma europeizante funcionó y quisiera pensar también que funciona aún como plataforma para fisurar un panorama totalitario de la representación en y de la pintura colonial como lugar de lo subsidiario.

Si pensamos de forma situada y desde una perspectiva decolonial el *Atlas-Mnemosine* que utiliza Aby Warburg – sistema de imágenes para articular historias posibles

² Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica* (Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1989) 285.

³ Ronald Kay, *Del espacio de acá* (Santiago: ediciones Nómade, 1980) 29.

y despertarlas de su letargo⁴ –, las visiones sobre la representación americana se multiplican en relaciones, interpretaciones y significados posibles. La decisión de plantear esa constelación desde el espacio colonial no es azarosa; por el contrario y siguiendo lo planteado desde el pensamiento post y decolonial, el *Imperio Ibérico* se puede considerar como el fundamento de lo que hoy entendemos por modernidad. Descentrar su origen a los sistemas coloniales de explotación que permitieron el *progreso*, admite explorar una trama de enunciados distinta en torno a aquel lugar *menor* y abre incluso la posibilidad de pensar la propia la imagen e identidad de Europa como lugar del poder/saber construido: “Europa tomó conciencia de su originalidad y construyó su propia identidad, por oposición a los demás continentes, y en particular por oposición a América”.⁵

A diferencia de lo planteado por un multiculturalismo llano, entiendo que ese sistema se sustentó, y con matices lo sigue haciendo, en la ausencia de relación con *el otro*, en lo que Torres-García llamo “la tiranía espiritual de Europa”.⁶ La otredad se entendió como un encuentro-proeza con territorios y cuerpos extraños, entrelazados e inferiores, por tanto, *ávidos* de ser asimilados. Francisco de Jerez en el siglo XVI planteó dicha proeza como la

⁴ Ver catálogo de la reciente exposición curada por George Didi-Huberman que activa en obras contemporáneas el proyecto wargburiano. *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuesta?*, presentada en el Museo Reina Sofía de Madrid, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe y Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung.

⁵ Georges Roque. “Imágenes e identidades: Europa y América”, en *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas* (México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994); 1018.

⁶ Joaquín Torres, García. “El nuevo arte de América” (1942), en *Universalismo constructivo. Contribuciones a la unificación del arte y la cultura de América* (Buenos Aires: Poseidón, 1944), 990-997.

conquista de “lo no visto ni sabido”.⁷ Ese *no visto*, al ser recorrido y conquistado, tomó formas de experiencia *viva y corporal* en el proceso de registro: necesidad de una detallada información geográfica que implicaba un conocimiento de los habitantes, parte de esa naturaleza. No es por nada que, en esa relación corporal, fuese común durante todo el período colonial la consideración popular de que los metales preciosos constituyeran “la *sangre* del Imperio” y “el *nervio principal* de donde se compone la riqueza de esta tierra”.⁸ Con estas expresiones se deconstruye la idea de una *otredad diferenciada*; por el contrario, se da cuenta del proyecto integracionista y más aún, como el epígrafe de Hegel indica, de asimilación de seres humanos *inferiores* e *inmaduros* que se encontrarían *unidos* a la naturaleza de América, en su salvajismo y antropofagia. Se presentan como territorios poblados por lo bárbaro a ser conquistado, promesa de futuro donde *todo es posible* y *todo está aún por hacerse*, mitos presentes hasta hoy en día. Mito finalmente de América/naturaleza/cuerpo como oposición a Europa/razón/cultura que en este ensayo intento repensar críticamente.

Como bien plantea Dussel, en el momento de *la conquista* para el *ego* europeo “los habitantes de las nuevas tierras descubiertas no aparecen como Otros, sino como lo Mismo a ser conquistado, colonizado, modernizado,

⁷ Francisco de Jerez. *Relación de la Conquista del Perú y Provincia del Cuzco, llamada Nueva Castilla, conquistada por Francisco Pizarro* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1947), 319

⁸ Ramón María Serrera, “Las rutas de la plata americana”, en: *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias* (Madrid: ICO, 1999), 333. Aquí y en todas las citas siguientes, las cursivas son mías.

civilizado, como “materia”.⁹ Ese choque desproporcionado entre *cuerpo europeo* y *materia americana* dio vida a una gran cantidad de representaciones del cuerpo-como-territorio, pero también de la presencia de los cuerpos colonizador y subalterno en el territorio, estableciendo alianzas, jerarquías y sistemas de normalización visual de una

[...] praxis erótica, pedagógica, cultural, política, económica, es decir, *del dominio* de los cuerpos por el machismo sexual, de la cultura, de tipos de trabajo, de instituciones creadas por una nueva burocracia política (...) Es el comienzo de la domesticación, estructuración, colonización del “modo” como aquellas gentes vivían y reproducían su vida humana.¹⁰

En su análisis, el autor traza la existencia de cuatro figuras del proceso iniciado en 1492: invención, descubrimiento, conquista y colonización donde “una vez reconocidos los territorios, geográficamente, se pasaba al control de los cuerpos”.¹¹ Problematicando dicho pensamiento, entiendo que esas figuras se dan de forma paralela, superpuesta y anacrónica. Desde esta perspectiva las relaciones de dominación corpo-territoriales harían del vínculo entre indígenas y territorios una *fusión potenciada* de procesos cíclicos y retroalimentados de dominación, invención y re-vuelta.

⁹ Enrique Dussel, *1492. El encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad* (Bogotá: Ediciones Antropos Ltda., 1992), 53. Estos asuntos son investigados por Dussel desde 1969 y publicados desde 1973 a partir de su *para una ética de la liberación latinoamericana* (Buenos Aires, Siglo XXI).

¹⁰ Enrique Dussel, *1492...*, 70.

¹¹ Enrique Dussel, *1492...*, 56.



Imagen 1. Sebastián Münster, Europa Regina, en *Cosmographia*, Alemania, 1570. British Library, Londres.



Imagen 2. James Hazen Hyde, *Alegoría de América*, c. 1579-1600, litografía, 19x11 cm. The New York Historical Society.



Imagen 3. William Blake, *Europa sostenida por África y América*, 1792. Publicado por J. Johnson, St. Paul's Church Yard, Londres.

En el primer ámbito de metonimia del cuerpo-como-territorio se encuentran las alegorías del descubrimiento donde se representan de forma erotizada y exotizada las rarezas y riquezas que se creía se podían encontrar en el *Nuevo Mundo* (imagen 2), opuesta a la representación de Europa donde ésta es simbolizada como una reina (imagen 1), *casualmente* con Hispania en la corona, o su propia representación sostenida por los continentes de su conquista (imagen 3). Siguiendo la idea del Atlas, dichas representaciones se podrían poner en tensión con aquellas del siglo XIX de mujeres-como-guerras, tanto dentro de las pinturas peruanas relativas a la Guerra del Pacífico o *La Paraguaya* de Juan Manuel Blanes, ícono de la destrucción de ese país tras la guerra de la Triple Alianza. Continuando esa figura guerrera, Giuseppe Campuzano recupera recientemente la dimensión ambigua y travesti de los *arcángeles arcabuceros* del mundo andino.

Por otro lado, en la relación del cuerpo en el territorio, se encuentra una serie de representaciones que parten desde los cuerpos gigantes y abigarrados en la primera tentativa europea de imaginar la llegada de Colón a América, de Giuliano Dati. Sin embargo, es en la representación cartográfica donde esto se ve de forma más clara. Desde sus orígenes se puede entender a ésta como un *deseo de control* del territorio, una mirada de Dios que dice una *verdad*. Heredera de una práctica muy difundida en Europa¹², la *diferencia colonial* en ella marca la representación y clasificación de los cuerpos oblicuos en cuanto *trama de enunciados* propia de la tensión americana del período. Ésta se funda en las construcciones mitológicas de los habitantes americanos, como los gigantes que *vio* Américo Vespucio en Tierra del Fuego, para llegar a los planos *científicos* del siglo XVIII.

Pero la representación de estos cuerpos y estos territorios no fue un trabajo exclusivo del sujeto blanco que fue a descubrir desde su mismidad a *lo otro*, sino que también se da en una representación localizada. El complejo trabajo visual de Guamán Poma de Ayala (imagen 7) en la carta que envía (y nunca llega) a Felipe III o los códices mexicanos que se siguieron desarrollando tras la conquista, dan cuenta de diferentes estrategias de *performatividad* del territorio. En el siglo XX esta *estrategia* cartográfica se sigue utilizando de diferentes maneras. Por un lado, en el contexto postrevolucionario, Juan O’Gorman replantea el plano de México D.F. reutilizándolo como herramienta de transformación revolucionaria. De forma distinta Iconoclasistas plantea

¹² Allí la representación tenía una carga conquistadora y reivindicativa del rol expansionista europeo. Ver a este respecto, por ejemplo, las diferentes perspectivas con que en el libro *Civitates Orbis Terrarum* (Georg Braun y Franz Hogenberg, Colonia, 1572-1617) se visualiza a las ciudades europeas deshabitadas a diferencia de la representación de las ciudades no-europeas que aparecen en situaciones de conflicto.

hoy en día un trabajo artístico-colectivo de activación de experiencias con la ciudad que se concretiza en planos que cuestionan la supuesta utilidad *neutral y científica* de la notación. Sobre estos problemas el caso de la Villa Imperial de Potosí resulta fundamental no sólo porque fue en el siglo XVI una de las ciudades más grandes del mundo, junto a Londres y alguna ciudad del extremo oriente, sino porque la relación que ahí se estableció a partir del territorio-cerro resulta paradigmática. Como planteó el cronista Arzáns de Orsúa y Vela: “un monte de plata como el de Potosí, si no tiene en sus hombros al cielo tiene en ellos a toda la tierra”.¹³

2. Las imágenes y algunos datos someros de su *retorno a Europa*

(...) *no había en todo el virreinato del Perú un lugar que se representase con tanta frecuencia y coherencia como Potosí (...)*

Thomas Cummins

Antes del descubrimiento de Potosí existía el mito de la *sierra de plata* que, según narraban los conquistadores náufragos guiados por Juan Díaz de Solís en el Puerto de los Patos hacia 1515, los indígenas contaban existía. Según el mito, el Inca Huayna Capac por orden divina convierte al cerro en un oratorio donde se hacían ofrendas y sacrificios sin ser explotado por sus habitantes, los caracaras, que además eran mineros. Éste fue identificado luego con Potosí - o *Potocchi*, que en aimara significa “el que estalla” – ante el *descubrimiento* de las riquezas de su cerro hacia 1545 y, de ese mito proviene también el nombre del Río de La Plata, camino para acceder a

¹³ Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (México: Edición de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, 1965), 45 (la obra, escrita en el siglo XVIII, es recuperada recién ese año).



Imagen 4. Theodor de Bry, Girolamo Benzoni, *Historia Americae Sive Novi Orbis, pars sexta*, 1596.

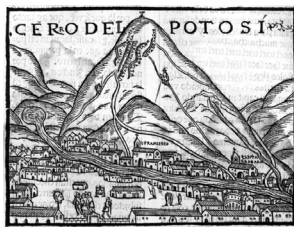


Imagen 5. Pedro Cieza de León, *Crónica del Perú*, 1553



Imagen 6. Gaspar Miguel de Berrío, *El Cerro Rico y la Villa Imperial*, 1758, Museo Colonial Charcas, Sucre.



Imagen 7. Felipe Guamán Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, Lima, 1615/1616. København, Det Kongelige Bibliotek.



Imagen 8. Anónimo, *Virgen-cerro*, siglo XVIII, Casa Nacional de Moneda, Potosí.

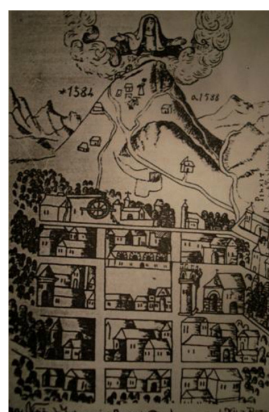


Imagen 9. Fray Jesús Viscarra Fabre, *Copacabana de los Incas. Aymaru – Aymara*, 1901

esos territorios. Como bien aparece narrado en historias paralelas en la representación de la *Virgen-Cerro* (imagen 8), el mineral fue *descubierto* de forma *casual* por el indio Huallpa, quien le comunica lo encontrado al encomendero Diego Centeno, comenzando su explotación.

El cerro se configura entonces, incluso en términos de leyenda, como espacio central, como órgano productor y reproductor, como imán de *los miserables* de Europa que

buscan riquezas.¹⁴ Desde ese cerro rico, cuyo nombre es metonímico de lo que *contenía*, se generó así el primer sistema de explotación industrial basado en la ocupación: en un margen de tiempo reducido se produjo una migración masiva de europeos, asiáticos, africanos y americanos, cada cual, a ocupar sus *lugares* en la ciudad. El censo de 1611 contabilizó a 160.000 habitantes, de los cuales alrededor de 100.000 eran indígenas yanaconas (servicio doméstico), artesanos o forasteros, pero principalmente mineros trasladados a trabajar por el sistema de *mita*¹⁵ impuesto por el Virrey Toledo. Éste, al fundar la ciudad en 1572, traza además las primeras líneas del damero para revertir la urbanización autogestionada por los mineros y acercarse al ideal de ordenamiento hispano. Se edifica también el sistema industrial en dos décadas, construyendo 18 represas-lagunas (que llegaron a ser entre 20 y 34, según la fuente) para alimentar los ingenios (que llegaron a ser alrededor de 100) que servían para la amalgamación con mercurio, sistema mucho

¹⁴ Como plantea sin ninguna queja Hegel en las relaciones desiguales entre habitantes locales y *los miserables* de Europa, “la colonización permite que una parte de la población, sobre el nuevo territorio, retorne al principio de la propiedad familiar, y, al mismo tiempo, se procure a sí mismo una nueva posibilidad y campo de trabajo”. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia* (Buenos Aires: Revista de Occidente, 1946) 248.

¹⁵ Sistema adoptado por el Virrey Toledo desde la tradición incaica. Funciona como un rotativo de trabajo obligatorio como tributo, que debían pagar por un año los habitantes aledaños, hasta el Cusco y el lago Titicaca. Generó una migración rotativa de casi 14.000 indígenas trabajadores al año, los cuales además viajaban con sus familias, lo que movilizaba a unas 50.000 personas al año. Debían regresar cada 7 años, generando el sistema migratorio más grande de la colonia. Muchos, sin embargo, escapaban a otros sitios que no tuviesen la obligación de la mita, por lo que la distancia de 7 años del tributo se fue acortando. A fines del siglo XVIII quedaban sólo 4.500 mitayos. A diferencia de la mita en otros lugares, en Potosí ésta permaneció activa hasta la independencia de Bolivia. Ver, entre otros, el libro de Peter Bakewell, *Mineros de la Montaña Roja. El trabajo de los indios en Potosí (1545-1650)* y *Guía de las provincias de Potosí* de Pedro Vicente Cañete y Domínguez.

más productivo que la molienda por tracción humana o animal, a la vez que más peligroso para los indígenas por los gases venenosos que emitía. Además se construyó el canal La Ribera, acueducto de más de 25 kilómetros que dividiría a la ciudad en dos para alimentar a los ingenios, estableciendo un límite físico consciente entre la ciudad de los españoles y la de los indios.¹⁶

Debido principalmente a la devaluación de la moneda y el mal funcionamiento de la mita que disminuyó la exportación de minerales, la ciudad entró en decadencia hacia 1650. Paradójicamente es tras esta decadencia, y digamos también, cuando culmina la *constitución histórica* de la Modernidad¹⁷, el momento en que se da el período de mayor fulgor del arte en la ciudad y la región. Éste funcionó como exceso ornamental ante *lo real* del ocaso político y económico. En 1713, poco antes que los lienzos que aquí interesan fuesen pintados, aquella población se había reducido a 90.000 habitantes. Muchos mitayos fallecieron ante las inclemencias de la mina, otros más afortunados, junto a europeos y todos aquellos que habían ido a esas alturas de Los Andes buscando *hacerse la América*, tuvieron que migrar, como las imágenes.

Como indica Cummins, la trama de imágenes del territorio potosino es sumamente compleja. Sus representaciones europeas tempranas, como la bucólica

¹⁶ Un análisis pormenorizado de este asunto se encuentra en: Teresa Gisbert y José de Mesa, *Arquitectura andina: historia y análisis* (La Paz: Embajada de España en Bolivia, 1985).

¹⁷ En 1636 Descartes publica su *Discurso del método*, donde el *ego cogito* sienta las bases de lo que se ha entendido por origen de la modernidad científica. Pero, como bien plantea Dussel, “el “Yo-conquistador” es la proto-historia de la constitución del *ego-cogito*”, pero que también es el *ego-fálico* del conquistador masculino como totalidad. Para este asunto ver el capítulo “La erótica latinoamericana” en su libro *Filosofía ética latinoamericana*, tomo III (México: Edicol, 1977).

de Pedro Cieza de León (imagen 5) o la del cerro abierto de Theodor de Bry (imagen 4) que realiza sin ver el territorio, distan bastante de su representación localizada. La imagen mestiza de la mencionada *Virgen-Cerro*¹⁸ (imagen 8) del siglo XVIII, por ejemplo, elimina toda arquitectura posible y se centra en las figuras de Carlos V, el Papa, un cardenal y un obispo que enmarcan y adoran a la virgen-pachamama y a la plata en decadencia, *solicitando su retorno*. Por otro lado, como indican varios autores, esta obra puede ser una copia tardía de un desaparecido lienzo pintado por Francisco Tito Yupanqui hacia 1588 que el jesuita Vizcarra reproduce en su libro “Aymaru-Aimara” (imagen 9), la cual posiciona a una virgen antropomórfica encima del cerro funcionando a toda máquina, sobre una ciudad española. La politicidad evidente y encubierta de ambas vírgenes-cerro funcionaría como contrapartida a la planiforme imagen de Guamán Poma (imagen 7) donde el Inca y sus reyes sostienen los símbolos de la corona imperial, flotando sobre el cerro y la sobrecargada ciudad española.

Dentro de esta gama de imágenes se han seleccionado intencionadamente aquí dos obras que se encuentran en colecciones públicas españolas. Dicha selección no se ha realizado para analizarlas en términos de victimismo, sino en las posibilidades reveladoras que presentan, en su desconceptualización, de nuevas subjetividades entre la imagen y su contexto expositivo, que se estudia en el último capítulo. Contexto marcado por una relación postcolonial y donde éstas se articulan con una serie de imágenes presentes y ausentes que vinculan a la Metrópolis con sus excolonias: la propia carta de Guamán Poma o ciertas pinturas de castas, por no hablar de artes *populares* ni arte moderno y contemporáneo.

¹⁸ Una problematización contemporánea sobre esta obra fue realizada por el colectivo *Mujeres Creando* en 2010 para la exposición *Principio Potosí*.



Imagen 10. Anónimo, *Villa Imperial de Potosí*, 1740 ó 1755, 311,5 x 311,5 metros, Museo del Ejército, Toledo.

3. Villa Imperial de Potosí, Museo del Ejército

La obra de 1758 de Gaspar Miguel de Berrío (imagen 6)¹⁹, criollo oriundo en Potosí, es un paralelo próximo a la obra

¹⁹ El artista alemán Harun Farocki, a propósito de la exposición *Principio Potosí*, realizó una obra en video titulada *La plata y la cruz* (2010), en la que revivía la obra de Berrío, contraponiendo imágenes de la pintura con tomas actuales de la ciudad, realizando una lectura que podríamos definir muy próxima a la narración que sobre Potosí da Eduardo Galeano en *Las venas abiertas de América Latina*, otra-metáfora corporal. La obra pertenece hoy a la colección del MOMA de Nueva York.

aquí en cuestión. En ambas, con el uso de la perspectiva, se presenta la *verdad* como *testimonio* o *documento* de la ciudad y su geografía. Resulta interesante destacar que a diferencia del resto de las ciudades de la América colonizada por la corona española, Potosí es la única en que recurrentemente aparece articulada a su entorno geográfico. Incluso en el libro de Francisco López de Caravantes *Noticia General de las Provincias del Perú*²⁰, donde se incluyen una serie de mapas de ciudades del virreinato, éstas se realizan con una proyección euclidiana de la planta de la ciudad. En el caso de Potosí se ve ahí una perspectiva *forzada*, muy cercana a la de la primera imagen publicada de la ciudad de Cieza de León (imagen 5). Se ve en ambas representada La Ribera y la trama urbana, aunque no queda evidente la distinción entre la planta de la ciudad española y las formas circulares de la vivienda indígena. Resulta interesante además que Cummins identifica en la portada del libro de Caravantes dos conos que sostiene una mujer indígena como las dos montañas que conforman el eje de Potosí y que simbolizan la riqueza del Perú. Lo que el autor olvida analizar es que la mujer va montada en una llama y es llevada por un personaje masculino, también indígena, en una escena a campo abierto enmarcada en columnas de orden corintio: símbolo de la contradicción no resulta, digamos, entre el *origen*, el *medio* (de transporte) y el destino de dicha riqueza.

Considerado uno de los mejores pintores de la época, Berrío pinta 18 de las 22 lagunas que se ven representadas en la obra anónima (hasta 2003 atribuida a Francisco Javier de Mendizábal) del Museo del Ejército (imagen 10),

²⁰ Francisco López de Caravantes, *Noticia General de las Provincias del Perú, Tierra Firme y Chile* (Madrid: Biblioteca del Palacio Real, ca. 1632-34).

pintada tres años antes.²¹ Esta obra representa de forma preponderante “el mayor complejo hidráulico de América para usos industriales”²² en el yacimiento de plata más grande del mundo en tiempos modernos. Aparece ahí la laguna de Cari Cari – llamada también San Ildefonso o del Rey –, que se acabó de construir en 1576 para suministrar agua a la ciudad a través de 290 pilas. En 1626 ésta se partió e inundó la ciudad, destruyendo principalmente ingenios y viviendas de los barrios indígenas, matando a mucho de sus habitantes por encontrarse a *ese lado* (el natural) del río. Según Arzáns, quedaron destruidos 14 barrios de indios, es decir, 800 casas y 2000 muertos; éste interpreta lo acontecido en términos moralizantes como castigo divino al cuerpo social como cuerpo pecador, con la transformación dolorosa del territorio.²³ Pone así en tensión la relación entre cuerpos humanos, sus excesos y la ambición territorial destructiva: “Lo que más agrava tanto mal es que los mayores pecados se hallan en las

²¹ El expediente de la obra, sin fecha y que la identifica ubicada en la Sala de Ultramar, indica que la misma fue pintada en 1740, es decir, 15 años antes de lo que se ha identificado públicamente.

²² Sección Catálogo, *Obras hidráulicas en América colonial* (Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 1993), 316. Para más información ver: Ignacio González Tascón, “Ingeniería española para la minería y la metalurgia (siglos XVI-XVII), en *El oro y la plata...*, 131 y 133 y Teresa Gisbert y José de Mesa, “Potosí y sus sistema hidráulico minero”, en: *Obras hidráulicas en América Colonial*, 151-164

²³ “el año de 1626 soltaron los moradores de Potosí las riendas a los vicios (...) que con la ocasión de nuevas riquezas que las minas del Cerro dieron (...) vinieron a caer en el extremo de todos los vicios y males, que la sensualidad oculta la cruz de Cristo para que no se adore, y con ser la cruz instrumento de la paz y concordia se mostraron todos enemigos a ella (...) pues viendo su majestad la dureza de sus corazones los inundó con furiosas aguas”, Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, 1

mayores cabezas, pues con su ejemplo todo el cuerpo de la república adolece mortalmente”.²⁴

Gisbert y De Mesa identifican en el Cerro Rico de Berrío “como hormigas, suben y bajan mitayos y arrieros”.²⁵ Este gesto pictórico, presente también en nuestra enorme obra anónima, se torna interpretativo en cuanto desvela inconscientemente la falacia del argumento documental de la obra y la lectura histórica que identifica al cuerpo social indígena como masa indiferenciada.

Por otro lado, en relación a la planificación urbana hispana, Gutiérrez plantea que “las ciudades mineras son la expresión contraria. (...) privilegian su fuente económica por encima de cualquier otra circunstancia urbana”²⁶, siendo el “antimodelo fáctico” del proyecto colonial. Plantea también que no es hasta el siglo XVIII que se rectificaría la traza urbana de Potosí dando un orden del que no fuese parte anteriormente. Si esta afirmación es cierta, la imagen recordada de Tito Yupanqui sería una suerte de premonición o transposición de la trama ortogonal de otra ciudad a ésta; por el contrario, la imagen que aquí nos concierne, producida a mediados del siglo XVIII, daría cuenta de la re-construcción de la ciudad indígena tras la catástrofe además de ese proceso de cambio en el orden presente en la trama de la ciudad española, donde también vivían criollos, mestizos y esclavos negros que aquí, a diferencia de la obra de Berrío, no aparecen representados.

²⁴ Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, 42.

²⁵ Teresa Gisbert y José de Mesa. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia* (La Paz: Librería Editorial “Juventud”, 1977), 239

²⁶ Ramón Gutiérrez, “Las ciudades mineras en el contexto del urbanismo hispano”, en: *El oro y la plata...*, 162

La ciudad se creó originalmente entonces con una traza irregular ante la *urgencia* de extraer el mineral. Desde la relevancia que éste tuvo es que se entiende la preponderancia geográfica del cuadro en su ángulo aéreo. Perspectiva que, a diferencia de la obra de Berrío, presenta una división óptica más radical de la representación, entre un arriba natural donde aparece la cordillera y las obras hidráulicas para el procesamiento del mineral, con sus *hormigas*, y un abajo cartográfico. Esta partición reproduce la división norte-sur que presenta la propia ciudad. Ésta, disminuida ante la preeminencia de la naturaleza, segrega a los indígenas al terreno de lo natural, presentando – a pesar de tener una población bastante mayor, como ya se indicó – unos espacios de habitabilidad mínimos, diferenciado de un abajo español expandido que, además, reproduce una serie de tramas jerarquizadas de esa estructura urbana *inhabitada* en el cuadro. Irónicamente Arzáns, a propósito de la visita de Morcillo que se analiza en la obra siguiente, planteó: “Urbanidad y Libertad, virtudes muy propias de esta Imperial Villa”.²⁷

Este orden *racionalista tardío* tiene una traza que responde claramente al modelo centralista de la plaza mayor, pero desbordado en la magnitud exuberante y abigarramiento de la ciudad donde “ninguna cosa se puede desear que no se halle allí en abundancia”²⁸; digo exuberante no sólo la trama periférica de *orden confuso* de los indios – los únicos habitantes de este cuadro –, sino por la dimensión diferenciadora que presenta de la distribución de lo laboral y el divertimento, lo religioso

²⁷ Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, 47.

²⁸ José de Acosta. Segunda mitad del siglo XVI, citado en: *Obras hidráulicas en América colonial*, 267.

y lo secular, que sin embargo casi siempre están soterradamente entrecruzados: como la contraposición entre la cruz que domina desde la punta del cerro y la mina como boca del infierno, donde el Tío – demonio erecto protector de la mina en su interior – es venerado hasta el día de hoy. De este modo se deconstruye la afirmación tajante planteada por Dussel: “el mundo de la vida cotidiana conquistadora-europea “colonizará” el mundo de la vida del indio, de la india, de América” o de que “la corporalidad subjetiva del indio era “subsumida” en la Totalidad de un nuevo sistema económico naciente”.²⁹ Si bien existe una dominación en términos de control del lugar del cuerpo (en la mina, en su presencia permanente en la *naturaleza* del cerro) lo que éste realiza en términos de cotidianeidad e interioridad resulta más complejo y reinventado como palimpsesto de prácticas. Éstas han sido interpretadas tradicionalmente como sincréticas, mestizas o híbridas. Por el contrario, aquí entiendo que éstas se presentan y reproducen sin la necesaria modificación europea, y aquellas que integraron elementos de lo *occidental* lo hicieron como encuentros irresueltos que no se adaptan a la *síntesis mestiza*, lo que Rivera Cusicanqui ha llamado *ch'ixi*.³⁰

Contradicción cíclica que se presentaría como estrategias de resistencia periferia al modelo del damero occidental y al mestizaje a partir de la permanencia de arquitecturas y estructuras relacionales prehispánicas.

²⁹ Enrique Dussel, *1492...*, 71 y 75.

³⁰ “Ch’ixi da cuenta de una realidad donde “coexisten en paralelo múltiples diferencias culturales, que no se funden sino que antagonizan o se complementan”. Una mezcla no exenta de conflicto, ya que “cada diferencia se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa”. Ver: Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch’ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2010), 7

Las casas de indios eran *rancherías* donde varias familias compartían un espacio indiferenciado, modelo de planta circular aimara, de adobe y techo de paja, “respondiendo a una ocupación orgánica de la topografía”³¹: dimensión de integración de la vivienda a su territorio como forma de *estar* más que de *ocupar*, a pesar de que tras la inundación en el siglo XVIII se comenzó a cambiar ese orden por viviendas de planta cuadrada y callejones en los barrios, como se ve en el cuadro. Así también la dimensión colectiva de la vivienda familiar se refleja también en el trabajo en la mina colectivizado por los indios: un trabajo en cuclillas, donde no se podía estar de pie y donde, debido al calor, se trabajaba desnudo, llevando sólo un casco para la luz, rodilleras y coderas de cuero, más una culera que les permitía deslizarse por el suelo. Cuerpo animalizado que permanecía dentro de la mina de lunes a sábado, pero que en las relaciones con el Tío reactivaba sus vínculos comunitarios. Indumentaria y ritual que también pueden ser leídos en términos homoeróticos como subordinación del cuerpo masculino indio desnudo al cuerpo masculino blanco vestido, del cuerpo masculino indio al cuerpo del demonio erecto.

De forma distinta se ve la relación de la ciudad española en relación al Imperio como *fachada*. Al momento de pintar la obra, ésta se ve toda de ladrillo, con sus edificios institucionales, iglesias y casas de dos patios, que (re)presentan el poder y control de la corona sobre el territorio y sus riquezas. Sin embargo, en el *Potosí español* se utilizó el adobe hasta el siglo XVIII, en que éste fue reemplazado por ladrillo, digamos, como canto de cisne de la riqueza generada y en decadencia. Con el cambio de material se reactiva la división entre

³¹ Pedro Querejazu, “Potosí. Un campamento minero en torno a un cerro de plata”, en: *El oro y la plata ...*, 166

ciudades planteada antes por la construcción de La Ribera y que, siguiendo la idea de lo *ch'ixi*, delinea en el plano cartográfico un sistema de representación³² que divide lo estructurado (el damero, el ladrillo, el sujeto) de lo inestructurado (los barrios de indios, el adobe, la naturaleza) como co-presencia sin integración.

Las riquezas del cerro extraídas por esa “masa de hormigas negras” serán también representadas en su transformación en objetos religioso-devocionales, como objetos en sí o como pinturas donde se representa el proceso divino de transformación y su *exposición* en territorio europeo en forma de altar, custodio, mitra y un largo etcétera. Es en ese paso a Europa como *objeto de valor* que interesa también pensar aquí los lienzos. Procedente del Depósito General de Topografía de Ingenieros, la obra ingresó en 1901 a su actual propietario, el Museo del Ejército, de manos del ministro de guerra, general Weyler, quien venía en ese contexto derrotado de dirigir a las tropas españolas en la guerra de la independencia cubana. Probablemente la obra haya llegado a España hacia 1825 de manos de Francisco Xavier de Mendizábal³³,

³² Sobre este problema Richard ha planteado que “toda una cadena de enlaces por similitudes y analogías teje parentescos de inclusión (lo mismo) y de exclusión (lo otro) que divide a los sujetos entre los representantes de lo luminoso – lo humano, lo cristiano, lo europeo, lo civilizado, lo masculino y los representantes de lo tenebroso – lo animal, lo pagano, lo indio, lo salvaje, lo femenino (...) reedita el corte entre cultura y naturaleza que separa lo estructurado (lo discursivo) de lo inestructurado (lo presimbólico)”. Nelly Richard, “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje y representación”, en: *Arte, Historia e Identidad en América...*, 1014.

³³ Según consta en su hoja de servicio, Mendizábal fue gobernador e intendente de Huancavelica de julio de 1809 a junio de 1810. En 1812 fue nombrado por el Virrey al Cuartel del Ejército del Alto Perú, cargo que desempeñó hasta fines de 1816. Regresó a Lima entre 1921 y 1925 donde asume el cargo de director subinspector de ingenieros, título con el que firma la acuarela. Ese año vuelve a la península y al año siguiente es destinado a la dirección de La Habana. Archivo Museo del Ejército.

director subinspector de ingenieros y pintor aficionado – a quien antes se le había atribuido la autoría de la obra probablemente por ser quien la llevase al Depósito –. Éste, entre 1820 y 1825, pinta una acuarela de Cochabamba que dedica a Fernando VII y que, ya en España (su autor muere en Sevilla en 1838), pasa por el mismo recorrido museográfico que la obra de nuestro interés: del Depósito Topográfico ingresa al Museo del Ejército a través del ministerio de guerra.

4. Entrada del Virrey Arzobispo Morcillo en Potosí, Museo de América

(...) este cuadro, cuya importancia radica mayormente en el asunto, no aporta nada nuevo al estilo y técnica del maestro (...) Es seguramente, el cuadro más personal del artista, pues tuvo que valerse del natural (...)
Teresa Gisbert y José de Mesa.

Resulta aquí contradictoria, como un claroscuro barroco, la afirmación de los más relevantes historiadores del arte de Bolivia. Por un lado, se plantea que la obra no aporta nada al *estilo* de Holguín, pero por otro que es su obra *más personal*. Contradicción fundamental, en cuanto a la formación de una tradición pictórica evolutiva de estilo europeo que condiciona el juicio de la *irrelevancia artística* de esta obra “aparentemente tan simple (que) se convierte en un complejo aparato discursivo”.³⁴

En el momento en que Holguín (1655/60-1724) – proveniente de la Cochabamba que luego pintaría el

³⁴ Lucía Querejazu Escobari. “El programa emblemático alegórico en la entrada del Virrey Morcillo a Potosí en 1716”, en: Norma Campos (Ed.), *Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco* (La Paz: Unión Latina, 2007), 149.

mencionado general Weyler – se instala en Potosí, ésta era “la ciudad de mayor importancia, no sólo del Perú sino de América toda”.³⁵ Siendo el más afamado pintor de la ciudad, se le encarga la ejecución de la pintura *Entrada del Virrey Arzobispo Morcillo en Potosí* (imagen 11), única pintura “profana” que realiza. Corresponde al lienzo más grande pintado por el artista “y uno de los de mayores dimensiones de pintura profana realizados en América del Sur”.³⁶ Fue encargado por D. Pedro Mexía y Morcillo, sobrino del arzobispo Morcillo³⁷, para dejar *testimonio visual* de la anunciada y festejada visita del vigésimo sexto virrey del Perú. La obra está estructurada en tres momentos o “cuadros” y se corresponden casi de forma idéntica con la narración de Arzáns, contemporáneo de Holguín. Probablemente tanto el cronista como el pintor presenciaron la *escena representada*, proximidad que se puede intuir del propio cuadro. En él aparece un autorretrato del pintor como mestizo con atuendo europeo, con paleta y pincel y a su lado, una pluma y un pliego escrito, como paralelismo entre imagen y palabra.

La representación central cuenta el ingreso del nuevo Virrey en Potosí de camino a Lima para abrir su gobierno – el primero que llegaría a la capital virreinal desde el *interior* del territorio –. Como cuenta Arzáns,

³⁵ Teresa Gisbert y José de Mesa, *Holguín...*, 138 A diferencia de estos autores, los curadores de *Principio Potosí* plantearon que la misma era incluso más grande que Londres o París, pero sin identificar la fuente de dicho dato. Ver: Creischer, Alice, Andreas Siekmann y Max Hinderer, *The Potosí Principle. How Can We Sing the Song of the Lord in an Alien Land?*(Berlín: Walter König, 2010).

³⁶ Teresa Gisbert y José de Mesa, *Holguín...*, 185

³⁷ Morcillo nació en Albacete en 1642, miembro en su juventud de la Orden de los Trinitarios. En las Indias fue cabeza del Episcopado de La Paz entre 1709 y 1711, luego arzobispo de Charcas y finalmente Virrey interino del Perú en 1716.

[...] llegó a esta Villa el ilustrísimo y excelentísimo señor don fray Diego con grandes acompañamientos (...) Y como esta Imperial Villa lo amaba por el cariño que en otras ocasiones le debió (...) hizo en demostraciones de gusto cuanto pudo de grandeza”. Le prepararon un caballo chileno ricamente encubertado para su ingreso y dos arcos triunfales de bienvenida, el principal – representado en la esquina derecha del lienzo – se ubicó una cuadra más arriba de la parroquia de indios de San Martín, que aparece pintada junto al mismo. El arco presenta una sobreposición de órdenes arquitectónicos: corintio, jónico, dórico, toscano y salomónico. En la cápsula se puede ver una Fama, con estandarte y túnica y otras imágenes, “en significación de las virtudes morales de su excelencia ilustrísima.³⁸



Imagen 11. Melchor Pérez de Holguín, *Entrada del Virrey Arzobispo Morcillo en Potosí*, 1718. Museo de América, Madrid.

El arco se presenta lleno de espejos de marcos dorados, identificados por Arzáns como adornos, pero que pueden ser vistos también como el reflejo de la propia ciudad española que se quiere ver a ella misma exaltada por el recuerdo de la abundancia vivida. De forma exuberante la

³⁸ Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, 47.

calle de hoyos recibe al Virrey con sus balcones llenos de tapices, lienzos y clases de cuerpos (como en las pinturas de castas), principalmente femeninos, como baluartes:

[...] los rostros y riquísimas galas del femino sexo, adorno del mundo (...) hermoso sexo que llenaba balcones, ventanas y tablados que se hicieron, tanta matrona ilustre, tanta doncella honesta, tanta dama celebrada: todas galana y ricamente adornadas, no se vio en otras ocasiones juntas para aumento de la beldad de sus rostros tanta joya, tanta piedra preciosa, no tanta riqueza de perlas, que risueñas y preciosas mil para bienes daban hablando unas con otras a su excelencia.

En los lienzos colgados junto a los cuerpos femeninos – a diferencia de la identificación del cronista como “cuadros de primorosos pinceles, países y retratos”³⁹ – Gisbert y De Mesa han identificado siete escenas mitológicas, centradas todas en el virtuosismo. *Cuadros dentro del cuadro*, una iconografía presente también en la serie cusqueña del *corpus christi*, pero que en ese caso presenta imágenes religiosas en *estilo mestizo*. La opción por la mitología griega sería aquí un gesto por remarcar los méritos de Morcillo y la dimensión *civil* de la celebración, aunque habría que poner en cuestión esa dimensión profana de la obra y del gesto representado, tal como se podría replantear todo el aparato discursivo que distingue y delimita como ámbitos diferenciales a obras religiosas, cartográficas, de campaña y retratos de sociedad.

Se pueden identificar dos *cuadros más dentro del cuadro*, esta vez como parte de la narrativa de la visita. El primero de ellos representa la llegada de Morcillo a la iglesia matriz en la Plaza Mayor, próxima a la

³⁹ Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, 47-9

vivienda donde se alojaría, ubicada junto a la casa del corregidor y la cárcel, como instancias de control del cuerpo correccional y el cuerpo público. Esta vivienda pertenece a don Francisco Gambarte, nieto del famoso minero gallego Antonio López de Quiroga que también se hizo retratar junto al Cerro Rico en su caballo, emulando al Apóstol Santiago, en 1660. En este “cuadro” se ve también, tras la arquitectura, el cerro mencionado. La escena siguiente representa la costosísima Máscara o desfile que contempla Morcillo irónicamente desde la cárcel y que se organizó en su honor la primera noche de su visita, donde se representaron una serie de situaciones: “estos actos hermanaban la parte religiosa con la mitología, la filosofía con la leyenda, la poesía con la ciencia, y la erudición con las viejas historias precolombinas”⁴⁰; delimitación conceptual que establece una jerarquía entre *formas de conocimiento* de alta y baja cultura, entre actualidad y arcaísmo, que el propio acto deconstruía. En él se establecen cruces insólitos entre tiempos y espacios dispares, posibilitando la subversión. Aparecen retratados, en orden de aparición, el Mayor de Minas, la fama, doce famosos héroes (entre ellos el Cid y Carlos V), doce Sibylas, otomanos con turbantes, héroes de la casa de Austria, etíopes, ninfas y un carro triunfal: “en el carro a sus pies estaba el Cerro con sus propios colores, y en el resto seis niños vestidos de ángeles y otros en figura de niña indiana, o princesa de los ingas, con ricas vestiduras al uso”.⁴¹ En la tradición del *mundo al revés* precolombino de la fiesta y el exceso (la celebración durará 7 días), resulta particularmente interesante la alianza estratégica establecida entre el cuerpo y el territorio europeo y americano: “luego representaron

⁴⁰ Teresa Gisbert y José de Mesa, *Holguín...*, 187.

⁴¹ Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, 50.

dos niños que hacían de Europa y América: la una manifestaba haberle sido su oriente y dádole su cuna, y la otra sus dignidades episcopales y gobierno”⁴², una alianza de reciprocidad infantilizada. Luego salió de una boca del cerro un mitayo y caminó a la ciudad; el sol, la luna y otros planetas aparecieron también y, para finalizar, figuras de máscaras ridículas y en andas un Inga o rey del Perú con sus coyas, como reconocimiento o intento de articulación de una tradición real con la otra. No por nada fue el propio Morcillo luego, a la cabeza del arzobispado de Lima, quien “alentó el programa iconográfico del clérigo Alonso de la Cueva sobre la sucesión de los reyes incas y españoles”.⁴³

Con esta trilogía de escenas, más lo narrado por el cronista, el lienzo da cuenta de la ostentación excesiva que se presentaba por todos lados: “no había ojos para ver tanta riqueza y joyas”⁴⁴, financiada por los mineros que querían pedir favores al nuevo Virrey que poco duraría en su cargo. Podríamos decir también entonces que no hay ojos para valorar al cuadro por su mero *valor documental* de costumbres y monumentos, sino como una representación que es capaz de conjugar una serie de elementos complejos de cuerpos, representaciones de territorios y tiempos distintos. Considerando que Holguín era principalmente un pintor religioso, seguido

⁴² Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, 50.

⁴³ Luis Eduardo Wuffarden, “2. Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí”, en: *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700* (Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V y Museo de América, 1999), 147. Para un análisis de este asunto ver: Gustavo Buntinx y Luis Eduardo Wuffarden. “Incas y reyes españoles en la pintura colonial peruana: la estela de Garcilaso”. *Márgenes* 8 (1991), 151-210.

⁴⁴ Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, 50.

de sus ilustres acompañantes, Morcillo reproduce las jerarquías político-religiosas en una trama de cuerpos y vestuarios que simbolizan diferentes orígenes y castas, guiados por un escuadrón que inevitablemente evocan la iconografía de los sexualmente ambiguos arcángeles arcabuceros, sistema de imágenes generada en el Alto Perú y que perpetúan la moda de Carlos II aún a pesar del cambio dinástico Borbón.

Siendo Gisbert y De Mesa paceños, arquitectos, historiadores del arte y próximos al desarrollo del pensamiento mestizo en la región, llama la atención la conclusión distanciada de los autores respecto al cuadro: “se nos descubre un mundo distinto al nuestro, nuevo en sus manifestaciones, exótico y en parte críptico, pleno de sugerencias en las que se vaticina la existencia de una cultura totalmente desconocida para nosotros, llena de una fuerza interna, alejada de nuestro diario vivir y sentir cultural”.⁴⁵ Se revela con ello su inevitable mirada eurocentrada que replica la *cultura de la copia exótica* en la imagen de la colonia.

Se ha identificado que la obra fue encargada a Holguín para ser remitida a Toledo al leerse a los pies del ángel que lleva la mitra del arzobispo “DETOLEDO”, bajo el escudo heráldico del arzobispo, que además era oriundo de Villarrobledo, hoy ubicado en Castilla-La Mancha. Como indica Wuffarden, “el cuadro permaneció por mucho tiempo en colecciones toledanas hasta llegar a manos de la familia Amusco, último propietario privado antes de pasar al Museo de América de Madrid”.⁴⁶ Éste lo adquirió por 30.000 pesetas a la Sra. Josefina

⁴⁵ Teresa Gisbert y José de Mesa, *Holguín...*, 194-5.

⁴⁶ Luis Eduardo Wuffarden, “2. Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí”, *Los siglos de oro...*, 147.

Ramírez de Arellano y Molla, familiar política de los Amusco de Toledo, el 27 de noviembre de 1945. En ese mismo momento, un médico peruano ofrecía a la familia 50.000 pesetas por el cuadro a Tomás Amusco, pero Ramírez decide venderlo al museo en negociación con su subdirector, José Tudela, quien plantea que “este cuadro, enmarcado al estilo peruano con algunos objetos, ha de llenar una de las salas del nuevo museo, adquiriendo un gran valor representativo”.⁴⁷

5. El aterrizaje expositivo

*(...) el otro se integra a nuestro cuerpo como molécula
de su tejido sensible y se vuelve una presencia viva
que produce inquietud y pone en crisis a este mismo repertorio (...)*

Suely Rolnik, *Furor de archivo*

Se ha presentado aquí un análisis de las obras estudiadas en su dimensión interna, en términos de las relaciones que ahí se establecen entre cuerpo y territorio; quisiera ahora intentar analizar la *actualidad* de estas representaciones y “desentrañar las líneas de un dispositivo”, en este caso expositivo, para “levantar un mapa”⁴⁸ de sus presentaciones.

Como se ha podido ver, la primera de las obras estudiadas se instala en la colección del Museo del Ejército justo cuando España había perdido sus últimas colonias (Cuba, Puerto Rico, Guam y Filipinas, 1898). En el contexto del *nuevo imperialismo* europeo del siglo XIX la articulación de cuerpo y territorio se había dado de manera más explícita. El traspaso de cuerpos

⁴⁷ José Tudela, “Informe del Subdirector del Museo de América”, 23 de febrero de 1946, Archivo Museo de América de Madrid, 3

⁴⁸ Guille Deleuze, “¿Qué es un dispositivo? (1989)”, en: VV.AA., *Michel Foucault, filósofo* (Madrid: Gedisa, 1990); 155.

subalternos y sus *habitats* a Europa fue el método en que los aberrantes *zoológicos humanos* proliferaron por el continente; incluso, un año antes del ingreso del lienzo al museo, en el contiguo parque del Retiro se había realizado una exposición de esquimales de la península del Labrador. La segunda obra se adquiere por las arcas públicas en pleno desarrollo del primer franquismo, en las renovadas ansias colonizadoras del régimen que se materializarán en un hispanismo religioso promovido por el Instituto de Cultura Hispánica.

En ambos contextos las obras permanecen estáticas, intentando cumplir con su rol señalado para revivir el pasado del Imperio. Podría decir que estos momentos, además, se constituyen como antecedentes de cierta ala conservadora del renovado gusto postmoderno y multicultural hacia *lo otro* que se comienza a dar con fuerza en los años 80 del siglo XX, contexto en que por primera vez saldrán las obras de sus museos.

La *Villa Imperial de Potosí* fue ubicada con tambores de procedencia diversa a sus pies (imagen 12) en la *Sala de Ultramar* del madrileño Museo del Ejército, edificio que corresponde a los pocos restos del palacio del Bueno Retiro encargado por Felipe IV y construido en el contexto de las glorias mineras en América. Tras el traspaso en 2010 del museo al histórico Alcazar de Toledo, ésta fue ubicada en el segundo recorrido del discurso histórico del museo, dedicado a la monarquía ilustrada (imagen 14). Fuera de este viaje interno, la obra ha realizado sólo dos presentaciones exteriores.

En el año de 1992 la obra es restaurada en lo que podría denominarse aquí una *limpieza quintocentaria* para ser presentada en la exposición *Obras hidráulicas en la América colonial* organizada en Madrid por el ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente en



Imagen 12. *Villa Imperial de Potosí* junto a tres tambores. Registro del montaje de la obra, probablemente, en la Sala de Ultramar del Museo del Ejército en su antigua sede de Madrid, s/f. Archivo Museo del Ejército, Toledo.

1993. La obra se presenta como primera imagen en el catálogo de la exposición, tras la reproducción de textos *euroasiáticos* en cerámicas relativos a la importancia del agua en el mundo, como fuente de vida y catástrofe, los cuales también daban la bienvenida en el espacio expositivo. Seguido, tras la introducción, aparece la otra imagen cartográfica de Potosí de Berrío, aunque esta no fue presentada en la exposición. Ésta se dividió en cinco áreas temáticas que intentaban “dar una idea global de las obras hidráulicas que españoles e indígenas,

junto con la población esclava africana, llevaron a cabo durante el período de administración colonial española (...) para poder abordar un área geográfica de gran extensión en la que la evolución tecnológica *no es excesivamente compleja*.⁴⁹ Se asume así la complejidad como un estado eurocentrado que se autodefine desde un criterio *tecnológico y de desarrollo*. Éste, de forma peligrosa, encubre la trama de relaciones *complejas* que la industria, el dinero, los cuerpos jerarquizados y la naturaleza (el agua) establecen en ese espacio geográfico, incluso hoy en día. La obra fue integrada en la cuarta sección de la exposición, que intentaba ilustrar “las razones de la implantación de la tecnología hidráulica”, cuando

[...] se convirtió a Potosí, y al cercano macizo de Cari-Cari, en la más extraordinaria instalación industrial al servicio de la molienda del mineral, hasta el punto de hacerle decir al jesuita José de Acosta que en Potosí pedían los mineros agua para moler, de modo análogo a como en Castilla se pide agua para el trigo.⁵⁰

Seis años después, en las vísperas del nuevo Milenio, la obra sufrió una segunda restauración, esta vez para ser presentada en la exposición *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, organizada por la Fundación ICO y curada por Pedro Moleón Gavilanes. La exposición plantea cómo

⁴⁹ Ignacio González Tascón, “Introducción”, *Obras hidráulicas en América colonial*, 20. Resulta imposible a partir del catálogo identificar la cantidad de piezas presentadas debido, principalmente, a que la sección que las identifica está separada por temas (*La traída de agua en la Villa de Potosí* o *El gran canal de desagüe de México por Tequixquiac*) donde se presentan una serie de imágenes, entre planos y fotografías, que no es posible saber si fueron expuestas o no, o si dichas secciones presentaron otros materiales.

⁵⁰ Ignacio González Tascón, “Introducción”, *Obras hidráulicas en América colonial*, 21

[...] el Imperio español en América se convertiría en el ejemplo más significativo de colonialismo minero, no de una minería con finalidad industrial – como la que se dio más tarde en el siglo XIX –, sino monetaria (...) una hegemonía a veces tan magnificada como denigrada por apriorismos ideológicos, pero que, al margen y más allá de las discrepancias, tiene un punto común de coincidencia que afecta a todos por igual (...) la intensa significación que para Europa – y buena parte del contexto mundial – tuvieron los siglos del imperialismo español.⁵¹

La exposición contó con 512 piezas distribuidas en siete áreas temáticas, 2000 m² y un profuso catálogo de 900 páginas, y asume con neutralidad la *posición* del imperio plasmada en una “hermosa iconografía”. El alcalde de Madrid continúa en esta línea, al decir que “la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento hace ya siete años rememoró muchos aspectos de aquella portentosa gesta” para luego *activar* ese vínculo conquistador, imperial y hegemónico del dinero (casualmente en momentos en que empresas españolas se expanden por toda América Latina) planteando que

[...] las repercusiones entre nosotros siempre estarán vigentes y merecerán ser puestas de manifiesto con vistas a fortalecer los lazos de hermandad que nos unen con los países de allende el Atlántico. Si importante fue la labor evangelizadora y cultural que España desarrolló en el nuevo continente, no menos lo fue la actividad económica desarrollada en aquellas *tierras vírgenes* (...) ⁵²,

virginidad que asume la no-actividad previa de *el otro* pre-descubrimiento/encubrimiento.

⁵¹ Fernando Becker Zuazua, Presidente de la Fundación ICO, *El oro y la plata...*, 11-12

⁵² José María Álvarez del Manzano y López del Hierro, alcalde de Madrid, *El oro y la plata...*, 13

La *Villa Imperial de Potosí* ha sido solicitada para presentarse en tres exposiciones más, con posterioridad a las mencionadas. La primera de ellas *F(r)icciones*, curada por Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa para el Museo Reina Sofía. Esta exposición, dentro de la serie de exposiciones *Versiones del Sur*, venía a plantear desde el concepto de *contaminación* desarrollado por Herkenhoff en la XXIV Bienal de Sao Paulo de 1998, un proyecto que “no pretende proponer una cronología, ni una exposición rigurosamente histórica, sino mezclar y articular conceptualmente o contemporáneamente las historias de América Latina, reflejando esta propuesta en la disposición de obras del período colonial, del siglo XIX y XX, en el espacio expositivo”.⁵³ Extrañamente el préstamo fue aceptado y rechazado en el último momento “por razones técnicas”, aunque la obra igualmente fue incluida en el catálogo de la exposición entendido por sus artífices como libro (imagen 13).

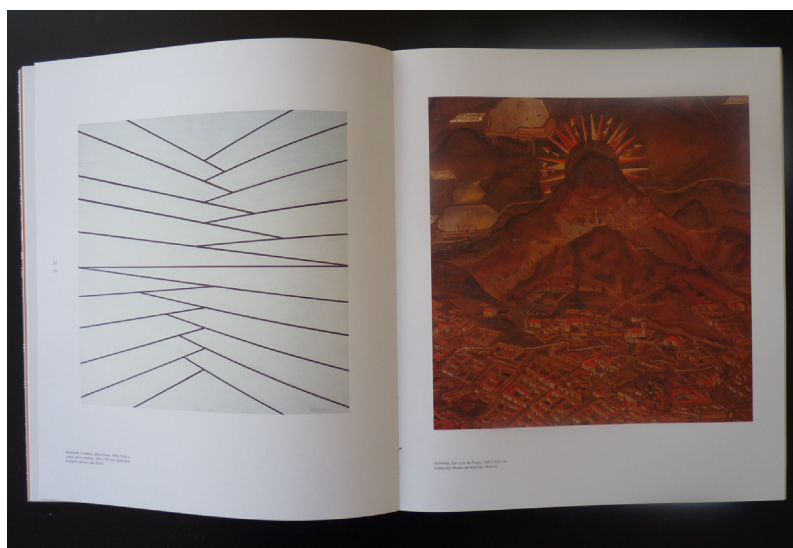


Imagen 13. Doblepágina del catálogo de *F(r)icciones*. 2000-01. La representación potosina, cortada en su parte urbana, es contrapuesta a la obra de WALTER MARCO COREDIRO *Idéia visirel*, 1956, Colección Adolphe Leiner, Sao Paulo

⁵³ Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa “Concepto exposición “F(R)ICCIONES”, Archivo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Tres años después de *F(r)icciones* la obra fue solicitada para participar de la exposición *Cruauté & Utopie. Villes et paysages d'Amérique Latine*, realizada en CIVA, Bruselas. La obra no fue cedida en préstamo argumentando que el tamaño de la misma era muy grande. Dicha exposición vino a enfatizar, de una forma mas bien simple aunque muy bien documentada, “las múltiples dimensiones del proceso de fundación y desarrollo durante cinco siglos de una selección de ciudades emblemáticas (...) permitiendo a visitantes y lectores aprehender completamente la rica realidad cultural que mezcla fuentes y creaciones europeas y americanas”.⁵⁴ Así mismo la pieza fue solicitada para participar de la exposición *Principio Potosí* en 2010, que explico más adelante, argumentando la negativa en que sería una pieza fundamental del nuevo montaje de Toledo (imagen 14).

No es muy distinta la historia curatorial de nuestra segunda obra. Al inaugurarse el actual edificio del Museo América en 1965 la obra fue expuesta en su escalera principal.⁵⁵ Entre 1981 y 1994 se realizaron obras de remodelación del edificio y, en este contexto, realiza su primer viaje. Se organiza una exposición de parte importante de la colección del museo en 1987 titulada *Gold und macht. Spanien in der Neuen Welt* que se presentaría en el Künstlerhaus de Viena, National galerie de Budapest y Josef-Haubrich-Kunsthalle de Colonia. La exposición contó con cinco zonas temáticas y 541 obras; la *Entrada del Virrey...* se presentó en la cuarta zona titulada “España en el Nuevo Mundo”, dando cuenta de esa interpretación de asimilación de *lo otro*. Al retornar a España la obra fue depositada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, justo donde estuvo antes de la

⁵⁴ Hervé Hasquin, “Foreword”, en: *Cruelty & utopia: cities and landscapes of latin america* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2005), 9

⁵⁵ Pilar Fernández Vega, *Guía del Museo de América* (Madrid: Museo de América, 1965), 15-16.



Imagen 14. Actual montaje de la obra potosina en el Museo del Ejército en Toledo.

apertura del edificio del Museo.⁵⁶ El catálogo, redactado por la dirección del museo y algunos otros académicos españoles, reproduce la imagen de Holguín en su sección correspondiente (con un fragmento del citado texto de Gisbert y De Mesa) y como clausura del libro.

Nuevamente en el contexto del cambio de milenio, pero organizado por la Sociedad Estatal de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, la obra de Holguín se presentó en la exposición *Los siglos de Oro en los Virreinos de América: 1550-1700*, dirigida (que no curada) por

⁵⁶ Hay que recordar que el Museo de América estuvo originalmente “expuesto”, desde 1944 y hasta 1965, en el Museo Arqueológico Nacional, año que se instala en su nueva sede. En 1945 se crearía en Madrid también el Museo de África, el cual no es instalado hasta 1962 en la planta baja del edificio de presidencia de gobierno, adjunto a la Dirección General de Marruecos y Colonias.

Jonathan Brown.⁵⁷ La exposición que se inauguró en el Museo de América viajó luego al Palacio Nacional de México, último y único viaje que la pieza realiza a tierras americanas. Brown plantea que la exposición si bien no es la más grande es la más ambiciosa de las organizadas a propósito de los citados centenarios, en cuanto “su intención es hacer cobrar vida al fascinante proceso de transformación artística que se produjo en los territorios americanos de la monarquía española en los siglos XVI y XVII y servir de estímulo a su estudio y valoración en la España del siglo XXI”.⁵⁸ Muy próxima a *El oro y la plata en la era de los Austrias*, el ámbito de la exposición es definida por Rajoy, quien entonces es ministro de Cultura, como “brillante período de la cultura y arte hispánico, contemplado, con enriquecedora visión, desde ambos lados del Atlántico”.⁵⁹ La exposición contó con 171 piezas distribuidas en cuatro áreas temáticas. En la primera de ellas, llamada “Entre el documento y el género artístico”, se presentó la obra de Holguín.

Llama la atención que Brown identifique que el estudio de las artes del período colonial en América no se encuentra desatendido en España⁶⁰, aunque se niegue a utilizar la categoría “colonial” argumentando:

⁵⁷ Como asesor de dicha comisión Brown propuso la realización de una exposición dedicada al arte de los virreinos americanos. Al considerarse él mismo un “aficionado al arte latinoamericano”, condicionó su aceptación como director de dicha exposición a que lo acompañasen dos especialistas, Joaquín Bérchez como curador y Elena Alcalá como coordinadora, quienes además escriben textos para el catálogo.

⁵⁸ Jonathan Brown, “La antigua monarquía española como área cultural”, en: *Los siglos de oro...*, 19

⁵⁹ Mariano Rajoy, Ministro de Educación y Cultura, en: *Los siglos de oro...*, 9

⁶⁰ Establece una genealogía a dicha historiografía que nacería con la *Exposición Iberoamericana* de Sevilla de 1929, lo que al año siguiente generó en la Universidad de Sevilla la primera cátedra española sobre arte hispanoamericano dirigida por Diego Angulo Íñiguez. Desde allí, pasando por la reapertura del Museo de América, asume Brown el carácter secundario que ha tenido este arte.

[...] supone un gran obstáculo a la hora de llegar a comprender las artes plásticas de los territorios americanos de la monarquía española. “Colonial” implica un modelo de subyugación y, por consiguiente, de poderío desigual entre colonizadores y colonizados. Aplicado a las obras de arte posee, además, importantes connotaciones cualitativas, pues se considera que el arte colonial es imitativo y, por tanto, inferior.

Plantea también que el concepto está siendo revisado por la Historia del Arte, entendiéndolo no como

[...] un proceso dependiente sino recíproco entre una cultura exterior y una anfitriona (...) En el caso del arte plástico creado en las colonias españolas de América, la validez de este enfoque se hace evidente enseguida si consideramos las colonias no sólo como extensión de España sino como parte de un contexto mucho más amplio: la Monarquía Hispánica. Contemplado así, el intercambio cultural estaba entrelazado con la estructura política del Imperio.

En dicho argumento, además, celebra que “ahora se está haciendo un nuevo esfuerzo en muchos frentes – político, comercial, cultural – con objeto de fortalecer los vínculos comunitarios que, pese a todas sus diferencias, unen a España con Latinoamérica y Latinoamérica con España”.⁶¹ Inevitablemente llama la atención su negación al concepto *Colonia*, en momentos en que la teoría postcolonial y el pensamiento subalterno bastante habían dicho sobre ello, desarrollando un sistema de *borradura*. Así se ve en la limpieza con que es capaz de entender el “contexto más amplio de la Monarquía Hispánica”, como si ello no tachase relaciones de desigualdad que digamos se siguen perpetuando para establecer a través de lo comercial los citados *lazos comunitarios*.

⁶¹ Jonathan Brown, “La antigua monarquía española como área cultural”, en: *Los siglos de oro...*, 20

Llama la atención incluso que tenga que ser un académico hispanista estadounidense quien ejerza de director de la exposición y realice este bondadoso diagnóstico. Éste además plantea que “no es posible escribir la historia del arte hispánico sin incluir su dimensión americana”, cuando en ese mismo 1999 curaba la exposición *Velázquez, Rubens y Van Dyck: pintores cortesanos del siglo XVII* en el Museo del Prado, sin incluir arte producido en América, digamos, por inferior o imitativo.⁶²

Siguiendo los pasos del director, el curador de la exposición Joaquín Bérchez, planteó al espacio americano como el “laboratorio” más alejado del arte del Viejo Mundo, inmerso en la renovación renacentista del clasicismo, que aquí entiendo también, como el momento eurocéntrico de *invención* de dicho pasado clásico.⁶³ El autor, perpetuando la estructura piramidal de norte a sur con eje en la Monarquía, plantea que ante “el contacto de este legado con una realidad e historia tan diversa y extraña para el europeo, tan plural y distinta, tenía que generar cambios contundentes y funciones diferentes que bien pudieron crear el espejismo de la autonomía artística respecto a sus orígenes europeos”.⁶⁴ Con ello el autor no da cuenta de los procesos de apropiación que, más que reclamar una autonomía total de las obras, reivindicaban tal vez lo mismo que la vanguardia

⁶² En 2010 Brown fue el curador de la primera exposición de pintura colonial presentada en el Museo del Prado y el Palacio Real de Madrid; bajo la misma premisa conceptual, la exposición se tituló *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*.

⁶³ Ver a este respecto: Enrique Dussel, “Europa, modernidad y eurocentrismo”, *Revista Ciclos en la Historia, la Economía y la Sociedad*, CLACSO (1995), 41-53

⁶⁴ Joaquín Bérchez, “Memoria de las cosas pasadas, relación de las presentes: imágenes de los Reinos de Indias”, en: *Los siglos de oro...*, 27

brasileña de los años 1920: la capacidad de imperfección e incorrección respecto al modelo como valor en sí mismo, argumento reactivado por la exposición *F(r)icciones*. Pero peor aún, coloca nuevamente a América como la cola del dragón (que mejor analogía⁶⁵) en el proceso de invención de Occidente: unos más próximos que otros todos somos hijos de la Grecia clásica como “único código posible”.⁶⁶

Una operación crítica en términos de descentrar el origen de lo que entendemos por *Occidente* fue el proyecto *Principio Potosí* que se presentó en el Museo Reina Sofía de Madrid, la Casa de las Culturas del Mundo de Berlín y en La Paz en el Museo Nacional de Arte y el Museo Nacional de Etnografía y Folclore, en 2010-11. Para dicha exposición se solicitó esta obra pero no le fue prestada debido a que la misma, según argumentan, no pasaba por la puerta del museo. Con varias falencias eurocéntricas en la narración de lo histórico y lo contemporáneo, el proyecto intentaba plantear cómo desde el desarrollo económico producido en la colonia, particularmente en Potosí, se desarrolla todo el aparato que genera la modernidad y el sistema capitalista.⁶⁷ En este marco, la obra de Holguín resultaba fundamental y, ante su negación, se presentó una reproducción del cuadro plastificada en cuyo reverso se explicaban algunos

⁶⁵ Planteo esta analogía como cita a las investigaciones protocartográficas que sitúan a Sudamérica como continuación de la China en los planos medievales anteriores al “descubrimiento” de América. Ver por ejemplo, el libro de Paul Gallez editado en 1990 por el Instituto Patagónico de Bahía Blanca *La cola del dragón: América del Sur en los mapas antiguos, medievales y renacentistas*.

⁶⁶ Joaquín Bérchez, “Memoria de las cosas pasadas, relación de las presentes: imágenes de los Reinos de Indias”, en: *Los siglos de oro...*, 27

⁶⁷ Ver catálogo de la exposición y, para un análisis crítico aunque somero: Clara Garavelli y Francisco Godoy, “La Cultura Visual y su objeto: análisis de las operaciones propuestas por *Ex Argentina* y *Principio Potosí*”, en: Casáu, Marta y otras (eds.), *Pensar los Estudios Culturales desde España. Reflexiones fragmentadas* (Madrid: Editorial Verbum, 2012), 185-203.

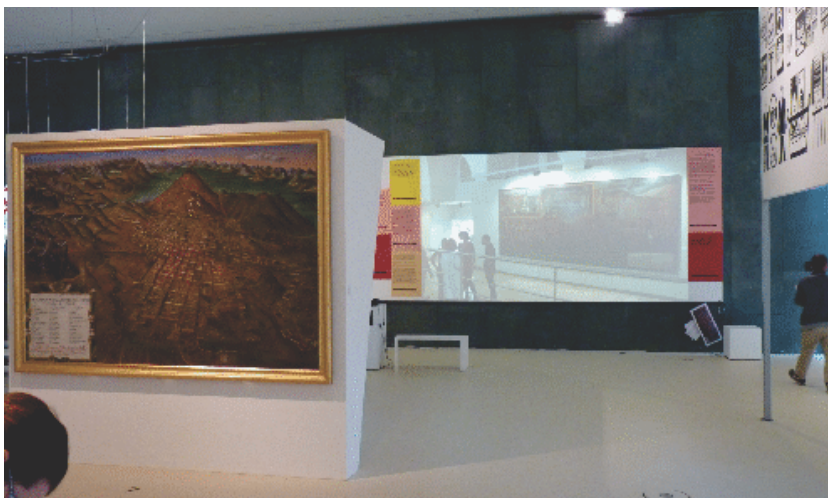


Imagen 15. Sally Gutiérrez, registro del cuadro en el Museo de América, video, 2010. Junto a la proyección se ve colgando la reproducción del cuadro y los auriculares donde se podía oír el audio. Imagen de *Principio Potosí* en la Casa de las Culturas del Mundo (HKW) de Berlín, 2010.

argumentos de la negación del préstamo, además de una proyección en video de la misma en su tamaño original (imagen 15) y un audio “ficcional” donde una visitante boliviana cuestionaba a la directora del inexistente Museo de Cultura Hispánica Cristóbal Colón de Madrid en torno a la obra y su ubicación.

Como se ha podido ver, la aproximación que al menos en España se ha dado a este arte colonial a través de exposiciones – que no desde la historia de la ciencia – ha sido desde visiones *tecnicistas* y *eurocentradas*⁶⁸ que no han

⁶⁸ Distintas a estas operaciones y de carácter más permanente han sido las realizadas en América Latina respecto a su tradición colonial. Basta destacar, por ejemplo, la exposición del *cristo trifacie* del Micromuseo de Gustavo Buntinx en Lima, las fricciones contemporáneas introducidas a la lectura histórica lineal de la sala de arte colonial del Museo de Bellas Artes de Santiago o las propuestas radicales que el Museo del Barro de Asunción ha desarrollado respecto al desdibujamiento de los límites entre cultura popular y alta cultura. Esto no quiere decir que otros museos, como el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, no mantengan una narración absolutamente eurocentrada y negadora de las tensiones históricas locales.

problematizado los contextos de *referencias comunes* ni el *lugar de la mirada* en la relación Metrópolis/excolonias de un inconsciente político no resuelto. Se reutilizan en cambio las obras *menores* como estrategia de reactivación de ese *momentum* del Imperio, lo que se presenta como un peligro interpretativo de perpetuar ese espacio como territorio de lo inexplorado, de la permanente posibilidad de intervención de la racionalidad – no corporal – de Europa que codifica y normaliza los procesos internos de las obras (sus cuerpos) y sus contexto (territorios). Codificación que, en base a un criterio formal y de calidad (ideológico), siempre es imitativo y no termina de germinar de forma crítica.⁶⁹ A este respecto resulta esclarecedora la afirmación de Tudela al momento de comprar la obra de Holguín: “no lograron nunca los pintores virreinales (...) la altura de las primeras figuras del arte peninsular, limitándose muchas veces a seguir sus huellas. Tienen carácter provincial estos cuadros por su ingenuidad medieval y por su anecdotismo”.⁷⁰

No resulta casual entonces que las obras mencionadas, controladas por los marcos interpretativos de sus instituciones, no fueran prestadas para dos de las pocas exposiciones que han intentado poner en tensión dichos discursos con el presente, incurriendo en la *incorrección productiva* de las temporalidades históricas cruzadas. Operaciones que, con sus posibles fallos, plantearon al menos alternativas para remover las claves históricas de la tan maneada *identidad americana*. Plantearon

⁶⁹ Como bien indica Buchloh a propósito de la exposición *Magiciens de la Terre*, “el principal instrumento utilizado por la cultura hegemónica (blanca, masculina, occidental) para excluir o marginar, es la noción de “calidad””. En: Benjamin Buchloh, “Entretien”, avec Jean Hubert Martin, *Les Cahiers du Musée National d’ Art Moderne*, N°28 (verano, 1989), 7.

⁷⁰ José Tudela, “Informe del Subdirector del Museo de América”, 23 de febrero de 1946, Archivo Museo de América de Madrid, 3

articular discursos visuales en base a contraposición y subversión de la *sacralizada* función documental de las obras coloniales, permitiendo repensar el pasado y su imagen, el presente y su contexto, como posibilidades de futuro en los usos comunes y en las articulaciones entre historia, arte y resubjetivación. Las líneas trabajadas así de sedimentación, tensión, fractura y subjetivación como trama de relaciones de una exposición podrían ofrecer activar el potencial crítico de las obras, tanto en su contexto histórico de producción y sus posibilidades distintas de legibilidad cultural, como en la actualidad de procesos de revisitización a los pasados coloniales como sistemas de relecturas críticas que reactualicen la permanente metáfora de lo americano asociado a lo corporal y lo natural.

He comenzado este apartado con una cita a Rolnik. Si bien ella plantea este proceso en términos de *sensaciones* en la “crítica institucional” poética-política, quisiera apropiarme de esta idea y pensar en las posibilidades actuales de que obras *perceptivas* también puedan, en la reactivación de sus contextos represivos y sus flujos, promover procesos complejos donde “el otro se integra a nuestro cuerpo como molécula de su tejido sensible”. La capacidad de des-ordenar y re-ordenar las capas de las imágenes, a través de mediaciones discursivas-curatoriales disímiles y en su diálogo con otras obras abriría nuevas posibilidades interpretativas. Por otro lado una estrategia así pensada podría permitir reposicionar el propio lugar del *cuerpo del espectador* no como consumidor de discursos históricos cerrados o *verdades*, sino como sujeto emancipado y activador de experiencias estéticas de inquietud. “Poner en crisis a este mismo repertorio” de cuerpos pictóricos podría generar apertura de vectores de sentido y tensores de sensaciones, para delinear nuevas geografías invertidas.

Fuentes documentales

Didi-Huberman, George. *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuesta?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

López de Caravantes, Francisco. *Noticia General de las Provincias del Perú, Tierra Firme y Chile*. Madrid: Biblioteca del Palacio Real, ca. 1632-34.

Mesquita, Ivo y Pedrosa, Adriano. “Concepto exposición “F(R) ICCIONES”. Archivo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Tudela, José. “Informe del Subdirector del Museo de América”, 23 de febrero de 1946. Archivo Museo de América de Madrid.

Bibliografía

Ades, Dawn. *Arte en Iberoamérica*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1989.

Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. México: Edición de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza (III tomos), 1965.

Bakewell, Peter. *Mineros de la Montaña Roja. El trabajo de los indios en Potosí (1545-1650)*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

Bérchez, Joaquín. “Memoria de las cosas pasadas, relación de las presentes: imágenes de los Reinos de Indias”. En: *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V y Museo de América, 1999.

Braun, Georg y Franz Hogenberg. *Civitates Orbis Terrarum*. Colonia: 1572-1617.

Brown, Jonathan. “La antigua monarquía española como área cultural”. En: *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V y Museo de América, 1999.

Buchloh, Benjamin. "Entretien", avec Jean Hubert Martin, *Les Cahiers du Musée National d' Art Moderne*, N°28 (verano, 1989), 5-14

Buntinx, Gustavo y Wuffarden, Luis Eduardo. "Incas y reyes españoles en la pintura colonial peruana: la estela de Garcilaso". *Márgenes* 8 (1991), 151-210.

Cañete y Domínguez, Pedro Vicente. *Guía de las provincias de Potosí* (1787). Potosí: Casa de la Moneda, 1952.

Creischer, Alice y otros. *The Potosí Principle. How Can We Sing the Song of the Lord in an Alien Land?* Berlín: Walter König, 2010.

Deleuze, Guille. "¿Qué es un dispositivo? (1989). En: VV.AA. *Michel Foucault, filósofo* Madrid: Gedisa, 1990.

Dussel, Enrique. *Filosofía ética latinoamericana*. México: Edicol, 1977.

Dussel, Enrique. *1492. El encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad*. Bogotá: Ediciones Antropos, 1992.

Dussel, Enrique. "Europa, modernidad y eurocentrismo". *Revista Ciclos en la Historia, la Economía y la Sociedad*, CLACSO, (1995), 41-53.

Fernández Vega, Pilar. *Guía del Museo de América*. Madrid: Museo de América, 1965.

Gallez, Paul. *La cola del dragón: América del Sur en los mapas antiguos, medievales y renacentistas*. Bahía Blanca: Instituto Patagónico, 1990.

Garavelli, Clara y Godoy, Francisco. "La Cultura Visual y su objeto: análisis de las operaciones propuestas por *Ex Argentina y Principio Potosí*", en: Casás, Marta y otras (eds.). *Pensar los Estudios Culturales desde España. Reflexiones fragmentadas*, Madrid: Editorial Verbum, 2012.

Gisbert, Teresa y De Mesa, José. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz: Librería Editorial "Juventud", 1977.

Gisbert, Teresa y De Mesa, José. *Arquitectura andina: historia y análisis*. La Paz: Embajada de España en Bolivia, 1985.

Gisbert, Teresa y De Mesa, José, “Potosí y su sistema hidráulico minero”. En: *Obras hidráulicas en América Colonial*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 1993.

González Tascón, Ignacio. “Introducción”. En: *Obras hidráulicas en América Colonial*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 1993.

González Tascón, Ignacio. “Ingeniería española para la minería y la metalurgia (siglos XVI-VII)”. En: Moleón Gavilanes, Pedro, *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid: ICO, 1999.

Gutiérrez, Ramón “Las ciudades mineras en el contexto del urbanismo hispano”, en: Moleón Gavilanes, Pedro, *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid, ICO, 1999.

Hasquin, Hervé. “Foreword”. En: *Cruelty & utopia: cities and landscapes of latin America*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2005 (Bruselas, CIVA, 2003).

Hegel. *Lecciones sobre la filosofía de la historia*. Buenos Aires: Revista de Occidente, 1946.

Jerez, Francisco de. *Relación de la Conquista del Perú y Provincia del Cuzco, llamada Nueva Castilla, conquistada por Francisco Pizarro*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1947.

Kay, Ronald. *Del espacio de acá*. Santiago: ediciones nómade, 1980.

Moleón Gavilanes, Pedro. *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Madrid: ICO, 1999.

Querejazu, Pedro. “Potosí. Un campamento minero en torno a un cerro de plata”. En: Moleón Gavilanes, Pedro, *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid: ICO, 1999.

Querejazu Escobari, Lucía. “El programa emblemático alegórico en la entrada del Virrey Morcillo a Potosí en 1716”. En: Campos, Norma (Ed.). *Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Unión Latina, 2007.

Richard, Nelly. “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje y representación”. En: *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

Rivera Cusicanqui, Silvi., *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

Roque, Georges. “Imágenes e identidades: Europa y América”. En: *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

Serrera, Ramón María. “Las rutas de la plata americana”. En: Moleón Gavilanes, Pedro, *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid: ICO, 1999.

Torres,-García, Joaquín. “El nuevo arte de América” (1942). En: *Universalismo constructivo. Contribuciones a la unificación del arte y la cultura de América*. Buenos Aires: Poseidón, 1944.

Wuffarden, Luis Eduardo. ”2. Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí”, en: *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V y Museo de América, 1999.