

**Laura Inés Catelli**  
Professora Titular de Problemática da Arte Latino-Americana do Século XX, pesquisadora do CONICET no Instituto de Estudos Críticos em Humanidades (IECH) e Diretora do Centro de Pesquisas e Estudos em Teoria Pós-colonial (CIETP), UNR-CONICET, Argentina.

**Victória Lunardi Bauken (Tradução)**  
Bacharela em Tradução e mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Brasil.

**Diego Haase (Tradução)**  
Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia - UFBA, Brasil.

**Rosângela Fachel (Tradução)**  
Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Professora Visitante do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Brasil.

# Impressões coloniais nas práticas artísticas latino-americanas: versões do retrato etnográfico na *série* 1989-2000, de Luis González Palma

## *Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la Serie 1989-2000 de Luis González Palma*

**Resumo:** O presente artigo identifica e analisa a presença de impressões coloniais na *Série 1989-2000*, do artista guatemalteco Luis González Palma (1957). Argumenta-se que a *série* constrói um arco temporal que se estende desde o século XVI até o Quinto Centenário (1992). Ao citar diferentes versões do retrato etnográfico,

a *Série* explora a relação entre arte e antropologia, a representação de sujeitos(as) indígenas na Guatemala, a violência e a colonialidade em um processo contínuo e de longa duração. Na primeira parte do texto é proposta uma reflexão crítica e teórica que coteja o giro etnográfico na arte (Kosuth, Foster) em um contexto latino-americanista (Camnitzer, Richard), pós-colonial e decolonial (Coronil, Mignolo, Quijano). Na segunda parte, se examina o uso do retrato etnográfico (Brilliant e Mason, Parker Brienen, Lugo Ortiz) nas formações raciais (Omi e Winant) americanas para aprofundar a presença desse gênero na obra de González Palma, seu sentido crítico e a proposta do artista de recuperar "o olhar como poder".

**Palavras-chave:** Luis González Palma; Retrato etnográfico; Giro etnográfico; Pós-colonial; Decolonial.

**Resumen:** El siguiente artículo identifica y analiza la presencia de improntas coloniales en la *Serie 1989-2000* del artista guatemalteco Luis González Palma (1957). Se argumenta que la misma construye un arco temporal que se extiende desde el siglo XVI hasta el Quinto Centenario (1992). Al citar distintas versiones del retrato etnográfico, la *Serie* explora la relación entre arte y antropología, la representación de sujetos(as) indígenas en Guatemala, la violencia y la colonialidad en un proceso continuado y de larga duración. Se propone en la primera parte una reflexión crítica y teórica que coteja el giro etnográfico en el arte (Kosuth, Foster) en un contexto latinoamericanista (Camnitzer, Richard), poscolonial y decolonial (Coronil, Mignolo, Quijano). En la segunda, se examina el uso del retrato etnográfico (Brilliant y Mason, Parker Brienen, Lugo Ortiz) en las formaciones raciales (Omi y Winant) americanas para profundizar sobre la presencia de ese género en la obra de González Palma, su sentido crítico y la propuesta del artista de recuperar "la mirada como poder".

**Palabras claves:** Luis González Palma; Retrato etnográfico; Giro etnográfico; Pos-colonial; Decolonial.

## Introdução

A arte possibilita experiências que somente nela podemos encontrar. A busca por sentido é uma delas, uma forma de lidar com nossa desordem interior. O trabalho criativo é, entre várias coisas, um trabalho de dor, no qual nossa obra também nos cria, havendo uma simetria que pouco a pouco nos modifica e que

[1] A versão original do texto em espanhol - "Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la Serie 1989-2000 de Luis González Palma" (2014) - foi publicada na revista *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte, está disponível em: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_1.php&obj=160&vol=5](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=160&vol=5). Acesso em: 4 mar. 2022.

[2] A correspondência que tenho mantido com González Palma indica que "sob este título o que queria dizer era isso, que foram criadas nestes anos e antes de minha vinda à Argentina" (28 de abril de 2014). Por outro lado, os anos noventa na América Latina vêm sendo pensados, em anos recentes, como uma etapa dentro de um processo de dominação, primeiro militar e depois político-econômica iniciada pelos Estados Unidos a partir da fundação da Escola das Américas (*School of the Americas*), no Panamá, em 1946. O estudo de Lesley Gill (2005, p. 21) examina "como através da ótica da Escola das Américas (SOA) do Exército dos EUA constrói um aparelho militar repressivo em uma região que, há muito tempo, é considerada por muitos como seu quintal. A SOA é um centro estadunidense para militares latino-americanos que, desde sua fundação na zona do canal do Panamá em 1946, treinou mais de 60 mil soldados e oficiais em destrezas relacionadas ao combate e às doutrinas de contra-insurgência".

nos permite viver o exílio e a perda. Luis González Palma, entrevista concedida a Oswaldo J. Hernández

A *Série 1989-2000* de Luis González Palma (Guatemala, 1957) é um conjunto de obras fotográficas, em sua maioria retratos, com intervenção de diferentes técnicas e realizadas durante os anos noventa. Se trata de uma década significativa, à medida em que nela convergem os quinhentos anos do começo do colonialismo espanhol e a eclosão do neoliberalismo na América Latina. Situada na Guatemala, cenário de conquista e colonização, de terrorismo de estado, de intervenções estrangeiras e do contínuo genocídio do povo indígena, a *Série 1989-2000*, expressa um olhar crítico sobre a violência do terrorismo de estado recente, a persistência da violência colonial e os modos de imbricação de ambas. Podemos perceber o traçado de um arco temporal que, por meio da nomeação, construção e intervenção de diferentes versões do retrato etnográfico, explora a relação entre arte e antropologia, a representação dos(as) sujeitos(as) indígenas, a violência e a colonialidade em um processo contínuo e de longa duração. Na *Série se abigarran*, como já disse Silvia Rivera Cusicanqui, referindo-se aos imaginários culturais da Bolívia, "horizontes históricos de profundidade e duração variadas" que "interagem na superfície do tempo presente" (CUSICANQUI, 2010, p. 39).

[3] Nota de tradução. Conceito que Silvia Rivera Cusicanqui retoma da ideia de sociedade *abigarrada*, de René Zavaleta (filósofo boliviano), sobre formações de "setores fronteiriços e mestiçados", para dar a ver "a coexistência paralela de múltiplas diferenças culturais que não se fundem, mas que se antagonizam ou se complementam" (CUSICANQUI, 2010, p.70).



Figura 1: *Lotería I* (La Luna-El Rey-La Muerte-La Máscara-La Rosa-La Dama-El Diablo-El Pájaro-La Sirena) (1988-1991), de Luis González Palma. Fonte: Imagem cedida pelo artista.

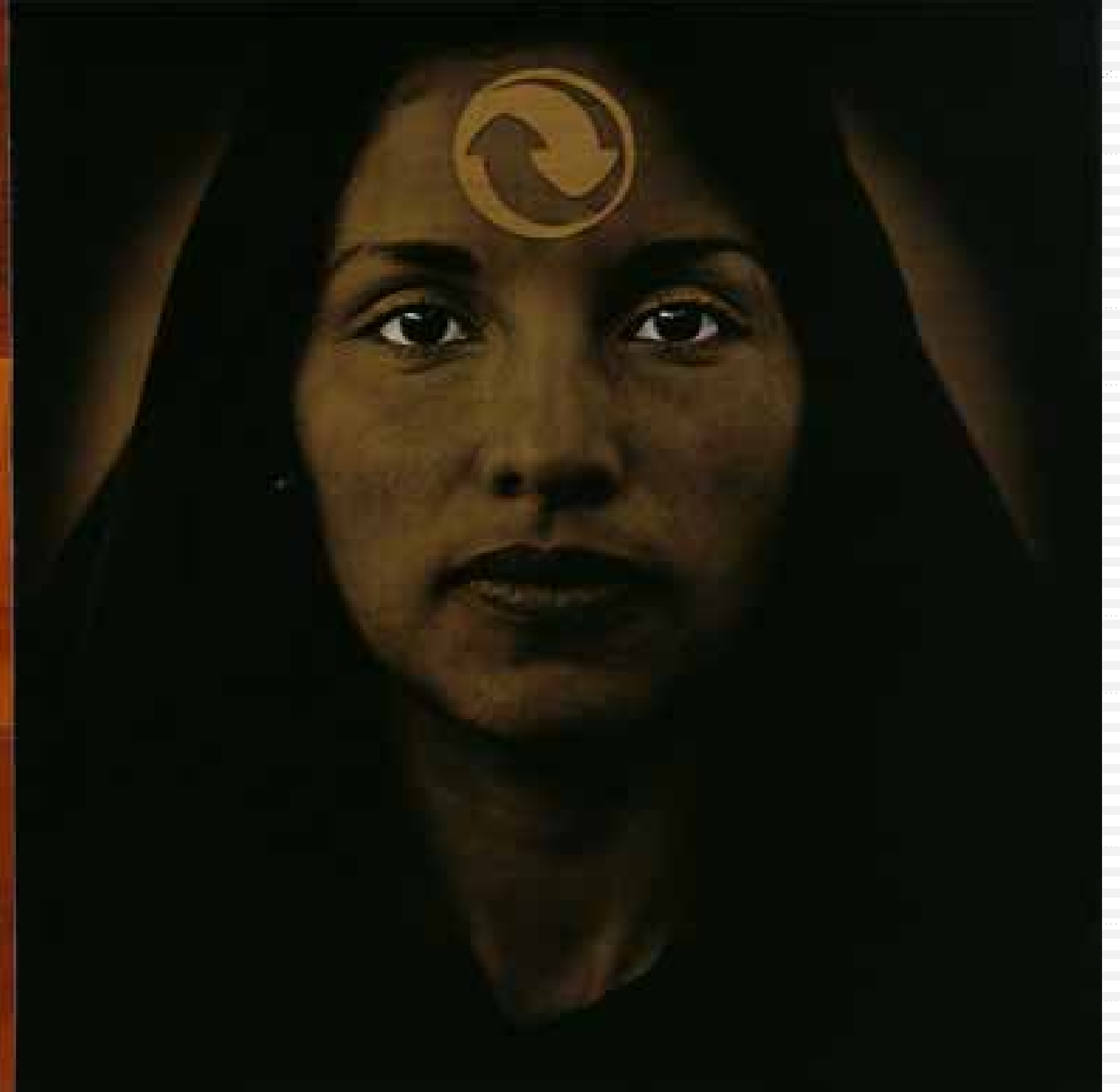
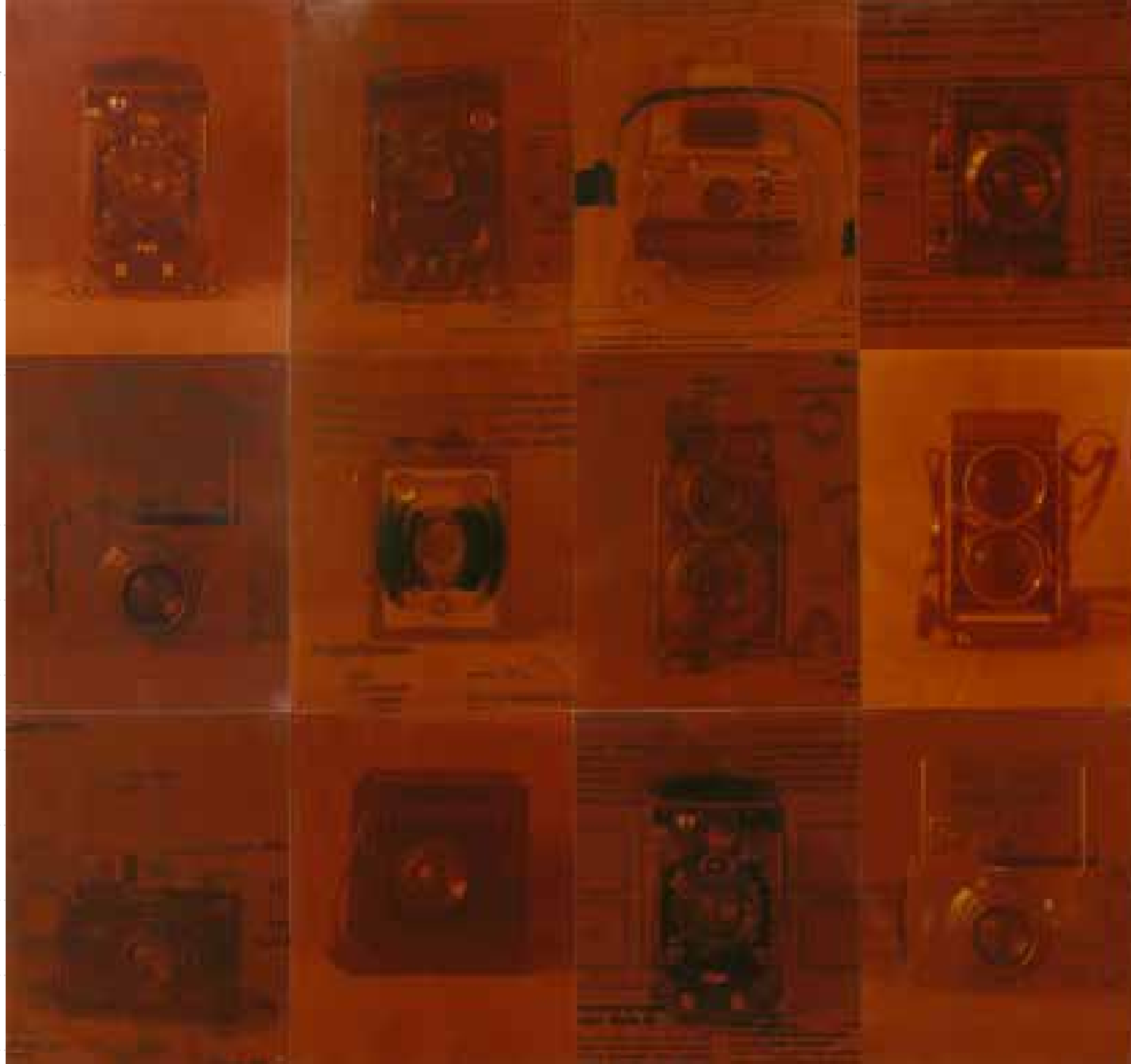


Figura 2: *Reciclaje* (1998), de Luis González Palma. Fotografia com técnica mixta Fonte: Imagem cedida pelo artista.

Nesse sentido, se sobrepõem, se imbricam, se alternam e se tocam, sem uma ordem precisa nem cronológica, representações de pessoas guatemaltecas em situações que evocam diferentes momentos e processos históricos da Guatemala. *Loteria I* (Fig. 1), por exemplo, contém elementos alusivos à cristianização, ao sincretismo religioso da conquista e a iconografias religiosas católicas, como a caveira, o

[4] Luis González Palma, "Declaração de artista", Disponível em: <https://gonzalezpalma.com/about/>. Acesso em: 4 mar. 2022.

diabo e os anjos. E em *O olhar crítico* (Fig. 6) a metade do plano visual é ocupado por um fragmento de um manual de doutrina católica. A justaposição desses elementos com elementos maias (como a caveira, que forma parte do mito de origem no *Popol Vuh*, ou as penas do *quetzal*, um potente símbolo da liberdade que, metonimicamente, alude tanto a lendas maias como a memórias da conquista, na Fig. 1), pode sugerir a dominação cultural e religiosa colonial. Em alguns casos, dependendo da perspectiva cultural de quem observa, certos elementos cobrarão significados distintos, como a caveira. A exibição estratégica da ambiguidade dos signos anuncia uma desestabilização do olhar moderno/colonial dominante, uma constante da *Série*.

Em outras imagens, elementos alusivos a práticas biológicas e antropológicas positivistas de fins do século XIX e início do século XX, como ferramentas de medição e *closes* exagerados de características faciais, nos remetem à craniologia e à frenologia. Práticas da biologia física que tiveram um forte impacto na Guatemala do princípio do século XX, articulando-se em torno ao que ficou conhecido como "o problema do índio", que resultou em políticas sanitárias de controle e reorganização do povo indígena (ARZÚ, 2005). A *Série* parece propor uma reflexão sobre o papel da fotografia na representação racial e etnográfica da época, que fazia parte dessas políticas. Assim, algumas imagens incluem câmeras fotográficas antigas, que parecem permitir um nível meta-artístico, isto é, aquele em que a obra reflete sobre sua própria historicidade, suas condições de potência e produção (Fig. 2).

Tomados em conjunto, esses elementos - convenções formais, símbolos e figuras - compõem um inventário dos mecanismos de classificação, controle e violência mobilizados pelas visualidades e imaginários dominantes acerca dos corpos e subjetividades indígenas da Guatemala. Esses elementos podem ser pensados como impressões

(no original em espanhol, *improntas*) que se organizam em torno de um confronto de olhares, evidenciando assim a presença de relações de poder entre os(as) sujeitos(as) retratados(as) e o artista. Por definição, uma *impronta* (impressão) é uma "reprodução de imagens por meio de cavidade ou relevo em qualquer matéria suave ou maleável, como papel umedecido, cera, lacre, gesso, etc.", ou "Marca ou rastro que, na ordem moral, deixa uma coisa em outra" (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2011, p. 1256). À semelhança do conceito de "legado colonial", de Walter Mignolo, pensar em impressões permite referir-nos às maneiras como certas formas de exercício da violência do passado colonial são incorporadas e reativadas no presente por meio de imaginários e práticas visuais. De acordo com Mignolo, os "legados coloniais conectam os séculos XV e XVI com o presente, seja o das sociedades plurilinguísticas e multiculturais andinas ou mesoamericanas na América Latina ou as culturas latinas emergentes nos Estados Unidos" (MIGNOLO, 2009, p. 168). O conceito não se refere necessariamente a continuidades lineares, mas sim, à possibilidade de articular em um mesmo discurso crítico e disciplinar duas ações: "pensar o passado e falar o presente" (MIGNOLO, 2009, p. 169). Em comparação com "legado", "impressão" evoca um sentido mais material, gestual e até corporal, mas, ao mesmo tempo, efêmero.

Portanto, a ideia de "impressão" resulta mais adequada para analisar práticas artísticas, não necessariamente escriturais, em comparação a "legado", termo que evoca um sentido jurídico e patriarcal. Ambos os conceitos, no entanto, articulam formas de persistência do passado colonial no presente. São essas formas de persistência da visualidade colonial que me interessa explorar neste artigo, entendendo-as em termos de sua funcionalidade no que diz respeito a violências atuais e do passado recente.

A partir da trama criada por essas impressões, os olhares dos(as)

sujeitos(as) retratados(as) tendem a encarar a lente de González Palma, denunciando a presença da câmera e do artista e questionando o olhar de quem observa. O fato de que na *Série* se repita o gesto do olhar que desafia a câmera no momento do registro, destaca os termos e as posições de sujeito(a) envolvidos no ato de representar, sobre o qual Nelly Richard adverte,

O ato de representar - de montar uma cena de discursos para delinear a figura do "outro" - supõe o exercício de uma força cultural legitimada por uma superioridade de posição. Essa superioridade de posição, que consiste em manejar o controle do aparelho discursivo - gera o desequilíbrio de poderes entre o sujeito da identidade e o sujeito da diferença. Instala o primeiro no lugar de um sujeito que escreve/descreve, enquanto o segundo é "descrito" como categoria (fixado em nome e imagem), sendo resumido ao "papel passivo" de ser objeto de conhecimento. (RICHARD, 1994, p. 1015).

Em *Reciclagem* (Fig. 2), as câmeras fotográficas aparecem multiplicadas em um plano paralelo e oposto ao do(a) sujeito(a) retratado(a), uma mulher, estabelecendo uma reflexão explícita sobre a fotografia como meio em relação à construção da subjetividade. Articulado esse nível meta-artístico com alusões aos processos de classificação e dominação étnicorraciais colonial e pós-colonial na Guatemala, a *Série* questiona diretamente a relação entre o olhar colonizador, o olhar etnográfico e a arte. Isso possibilita uma reflexão arqueológica sobre um conjunto de práticas visuais que oscilam entre os campos da arte e da antropologia, e sobre as formas de violência que essas práticas ativam, atualizam e exercitam.

[5] Refiro-me à arqueologia como método descritivo, tal como a define Michel Foucault em *Arqueología del saber* (1970).

### O giro etnográfico nas encruzilhadas pós-coloniais e decoloniais

A oscilação que a *Série* estabelece entre a arte e a antropologia sugere um diálogo com um dos debates críticos centrais dos anos oitenta e noventa, o "giro etnográfico" nas artes visuais. A questão da figura do artista como antropólogo foi apresentada inicialmente por Joseph Kosuth em 1975, ano em que publica "O artista como antropólogo". Kosuth propõe neste ensaio uma distinção entre o artista e o antropólogo a partir da distância com que cada um aborda seu objeto de análise e representação (cultura, sociedade), defendendo uma antropologização da arte e do artista a fim de gerar práticas com impacto social, que façam a mediação da cultura e da memória cultural,

O artista perpetua sua cultura ao manter certas de suas características ao "usá-las". O artista é um modelo do antropólogo engajado [...] Existem obviamente semelhanças estruturais entre uma "arte antropologizada" e filosofia em sua relação com a sociedade (ambas a retratam - tornando concebível a realidade social) mas a arte se manifesta na práxis; retrata enquanto altera a sociedade. E seu crescimento como realidade cultural é necessário por uma relação dialética com a historicidade da atividade (memória cultural) e o tecido social da realidade atual (KOSUTH, 2008, p. 189).

A proposta de Kosuth é atravessada por uma concepção da arte como arena autônoma, que Hal Foster questionará, advertindo, a partir de uma concepção centro-periférica (FOSTER, 1996) dos circuitos da arte contemporânea, sobre a outrerização como efeito do impulso antropológico e da representação etnográfica, por um lado, e sobre a recodificação desta última no âmbito das relações de tais circuitos. Em "O Artista como Etnógrafo?" (1996), Foster afirma que a "outridade cultural" foi uma zona de exploração do surrealismo dissi-

[6] Houve também um debate sobre o antropólogo como artista a partir do ensaio de James Clifford (2001). Carla Pinochet (2013), oferece uma síntese de ambas perspectivas, ou seja, a antropologização da arte e o giro etnográfico, por um lado, e a antropologia como arte, por outro.

[7] Nota de tradução: todas as citações realizadas em inglês no original, serão apresentadas aqui em tradução nossa ao português.

[8] Utilizo este termo para matizar a postura de Foster, a partir de uma advertência elaborada por Richard (1994, p. 1015-6), para quem "Essa reavaliação pós-modernista das margens é ambígua, pois o gesto que a ordena continua vindo da rede, que detém o monopólio simbólico-discursivo. Sabemos que a hierarquia do Centro não depende apenas de concentrar as riquezas econômicas e regular a sua distribuição. Depende também de certas investiduras de autoridade que o convertem em um polo de acúmulo de informações e de transmutação de sentido, de acordo com diretrizes estabelecidas unilateralmente. O debate pós-moderno sobre 'o outro' é agenciado pelo discurso da teoria euro-norte-norte-americana, que prevalece como linha de força no campo dos discursos internacionais".

dente das décadas de 1920 e de 1930, posteriormente "naturalizada" pelo movimento da Negritude das décadas de 1940 e 1950,

Assim como o surrealismo dissidente explorou a outridade cultural apenas em parte para se entregar a um ritual de auto-outrização, o movimento da *negritude* naturalizou a alteridade cultural apenas em parte para ser limitado por essa segunda natureza." (FOSTER, 1996, p. 303)

Segundo Foster, o impulso "quase antropológico", que caracteriza alguns artistas no presente, pode ser facilmente "recodificado" pelo mercado,

Assim como o produtivista procurou permanecer na realidade do proletariado apenas em parte para sentar-se no lugar do patrão, o artista quase-antropológico de hoje pode procurar trabalhar com comunidades situadas com os melhores motivos de engajamento político e transgressão institucional, apenas em parte para ter esse trabalho reconhecido por seus patrocinadores como alcance social, desenvolvimento econômico, relações públicas ou... arte (FOSTER, 1996, p. 303).

Pensando mais especificamente na arte latino-americana, na qual o giro etnográfico não é, necessariamente, um dos eixos críticos centrais (ISE, 2011), o uruguaio Luis Camnitzer aponta 1984 como o ano da "consagração" do olhar antropológico na arte e concebe a relação entre arte e antropologia, em termos de mercado, centro e periferia,

188

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

À medida que os artistas latino-americanos começaram a colocar em ênfase o artesanato local e os valores "indígenas", a cena artística do centro necessitava urgentemente uma reformulação e estava comprometida em um processo de abraçar uma política de "multiculturalismo". Isso se refletiu, em parte, na aceitação de uma perspectiva aparentemente antropológica nas belas artes, consagrada em 1984 com a megaexposição Primitivismo na arte do século XX, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. Com isso, a arte latino-americana poderia se encaixar nos nichos criados para o exótico e o "outro" no mercado. O centro deixou de olhar para o seu próprio folclore vernacular, tal como o fizeram durante o período de arte étnica que foi a arte pop. Agora, a demanda era por um folclore vernacular baseado na periferia (CAMNITZER, 2008, p. 276).

As considerações de Camnitzer são relevantes para entender o lugar de González Palma como artista latino-americano, especificamente da Guatemala, com respeito ao "giro etnográfico" dos anos noventa e à pressão outrizante do "centro", tendências que desde a Guatemala, como lugar de enunciação, coexistem com a memória traumática da violência do pós-conflito e do Quinto Centenário (1992).

Nesse sentido, nem Kosuth nem Foster levam em consideração um aspecto do qual, segundo Richard, depende "a (in)legibilidade do modelo de significação artística implementado pela obra", isto é,

[...] o jogo de *diálogo, réplica e o confronto*, que situa essa obra, em função dos discursos que a circundam: discursos cujos pressupostos de sentido a obra incorpora e discute e a cujas solicitações externas responde taticamente. Parece, então, ser necessário um conhecimento *situacional* das intervenções de códigos que armam e desarmam a obra, por serem todas elas intervenções localizadas que têm um sentido conjuntural de afirmação-negação-interrogação de certas linhas de força do meio artístico e cultural (RICHARD, 1994, p. 1013).

[10] Este aspecto é particularmente significativo se considerarmos que González Palma teve uma notável projeção em alguns dos mais importantes espaços de arte internacionais, tanto na América Latina quanto nos Estados Unidos e Europa. Como pode ser observado na biografia da página web do artista, disponível em: <https://gonzalezpalma.com/biografia-2-2/>. Acesso em: 3 mar. 2022.

[11] Nota de tradução: Referência aos altos índices de violência (homicídios) registrados na Guatemala nos anos que se seguiram ao final do conflito armado (que havia se estendido de 1960 a 1996).

[12] Nota de tradução: Referência ao marco de quinhentos anos transcorridos desde o "descobrimento" da América em 1492.

[9] María Laura Ise (2011, p. 34-5) identifica "três eixos de tensão que permaneceram dentro da discussão regional, aproximadamente, em um arco temporal que vai desde a década de sessenta até o final dos anos noventa, muito relacionados entre si. Por um lado, a presença e a problematização do discurso modernista na América Latina, ou, como é muitas vezes enunciado, do quadro ideológico do modernismo euro-americano; em segundo lugar, a função dos museus, exposições e catálogos –seus discursos e imagens – na representação das identidades coletivas, e o papel da identidade na relação com isto mesmo; e, por último, a questão sobre como é possível reescrever a própria historiografia das artes da região, com quais estratégias e objetivos".

edição 19 - dezembro de 2022

Laura Catelli, Victória Bauken, Diego Haase e Rosângela Fachel

Tradução recebida em 14 abr. 2022 e aprovado em 05 jun. 2022

189

[13] Ver Gustavo Verdesio (2002), que observa várias posições latino-americanistas sobre o problema da localização e da situação de enunciação. Os termos ideológicos em que Verdesio levanta a sua crítica, bem como a sua própria intervenção, ressoam com relação ao argumento sobre a postura (auto)crítica de González Palma sobre a cumplicidade da prática artística nos processos coloniais e pós-coloniais, "A posição ideológica que se assume é crucial para o resultado da pesquisa, pois não há terceiros espaços ou terceiras vias no estudo do passado colonial: ou se adota a visão de mundo dos vencedores (europeus ou *criollos*) ou se toma partido das pessoas que ainda vivem na subalternidade. Pode-se fazer isso de qualquer local. O que não se pode, sob pena de ser cúmplice da hegemonia, é fingir que não se fala de determinada posição" (VERDESIO, 2002, p. 12).

Este aspecto da obra de arte que Richard define em termos de situação e localização, pode ser colocado em diálogo com o conceito de "lugar de enunciação", elaborado por Mignolo em conexão com as situações pós-coloniais específicas. Penso aqui na situação peculiar de Guatemala, que a *Série* evoca. Mignolo, partindo do conceito de legados coloniais e da ideia de "pensar o passado e falar o presente", enfatiza a necessidade de ponderar o papel desempenhado por nosso lugar de enunciação nas análises que produzimos, por um lado, e a relação de poder que se estabelece a partir desse lugar com relação a outros(as) sujeitos(as) que fazem parte do tecido social, mas que não participam ativamente do círculo fechado de produção de conhecimento e de pensamento crítico,

Na perspectiva do locus de enunciação, entender o passado não pode ser separado de falar o presente, assim como o sujeito disciplinar (ou epistemológico) não pode ser separado do não-disciplinar (ou objeto). Isto implica, então, que a necessidade de falar o presente tem sua origem em um programa de pesquisa que necessita desacreditar, reformar ou celebrar descobertas disciplinares anteriores e, ao mesmo tempo, em um confronto não disciplinar do sujeito (gênero, classe, raça, nação) com urgências sociais (MIGNOLO, 2009, p. 177).

A conformação do lugar de enunciação em um contexto pós-colonial nas Américas envolve uma série de considerações específicas com relação não apenas ao lugar entendido como localização geográfica, mas também ao confronto não disciplinar do(a) artista como sujeito(a) em relação ao seu meio social, suscitando perguntas como: que lugar ocupa em seu meio social? Como atenua a proximidade e a distância com outras subjetividades? Qual é o discurso que emerge de seu trabalho? Reproduz mecanismos de controle e violência do passado? Os questiona ou os denuncia? Propõe novas

práticas, novos discursos?

Antes de prosseguir, é importante dizer que uso o termo "pós-colonial" não para indicar um "depois" da dominação colonial, mas para referir-me a situações nas quais a relação de dominação colonial terminou nominalmente e em um nível político, mas ainda subsistem práticas discursivas e não discursivas que recriam assimetrias e hierarquias coloniais, que impactam no nível da subjetividade. Uma divisão exata entre colonial e pós-colonial seria artificial, se não arbitrária, na medida em que certas formas de dominação colonial subsistem no presente. Neste sentido, é relevante que, enquanto para Foster, o tema da "outridade cultural", que atravessa a prática artística atual e conforma um "paradigma" a partir da década de 1990 (FOSTER, 1996, p. 301), teria como momento fundador, o surrealismo e o movimento da Negritude, sua periodização ignora a tradição de representação etnográfica e antropológica da cultura visual moderna/colonial a que González Palma alude na *Série*, e que aqui, como argumento, faz parte da rede em que o artista situa sua obra. Neste ponto, tanto o giro decolonial como a teoria pós-colonial permitem mergulhar em uma mobilização crítica situada do "giro etnográfico". O conceito de colonialidade do poder de Aníbal Quijano (2000), que afirma que a dominação colonial estabelece um padrão de poder mundial baseado em processos de classificação e hierarquização racial, religiosa, de classe e de gênero, que continua a ser reproduzido até hoje, nos permite visualizar tensões que são geradas pela persistência de certas impressões coloniais na arte latino-americana contemporânea. Por outro lado, a abordagem pós-colonial permite evidenciar esses atritos e explorar os efeitos do colonialismo nas relações subjetivas e de poder, que se atualizam através das práticas artísticas.

Em meados da década de 1990, Mignolo graduava o termo

[14] Ashcroft, Griffiths e Tiffin insistem que o termo "pós-colonial" "designa todos os aspectos do processo colonial desde o início do contato colonial. Críticos e teóricos pós-coloniais devem considerar todas as implicações de restringir o significado do termo a 'pós-colonialismo' ou pós-independência. Todas as sociedades pós-coloniais ainda estão sujeitas, de uma forma ou de outra, a formas abertas ou sutis de dominação neocolonial, e a independência não resolveu esse problema. O desenvolvimento de novas elites dentro de sociedades independentes, muitas vezes apoiadas por instituições neocoloniais; o desenvolvimento de divisões internas baseadas em discriminações raciais, linguísticas ou religiosas; o contínuo tratamento desigual dos povos indígenas em sociedades de colonizadores/invasores – tudo isso testemunha o fato de que o pós-colonialismo é um processo contínuo de resistência e reconstrução. Isso não implica que as práticas pós-coloniais sejam totalmente homogêneas, mas indica a impossibilidade de lidar com qualquer parte do processo colonial sem atualização que leve em consideração seus antecedentes e consequências". (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 2003, p. 2).

[15] Ver Eduardo Restrepo e Axel Rojas (2010), para uma síntese dos principais conceitos, categorias e textos do giro decolonial.

[16] Segundo Quijano, "A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Funda-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo, como a pedra angular desse padrão de poder e opera em cada um dos planos, domínios e dimensões, materiais e subjetivas da existência social cotidiana e a nível social" (QUIJANO, 2000, p. 342).

"pós-colonial", propondo uma distinção entre "situações pós-coloniais", entendidas como aquelas em que ocorre a "configuração da libertação das regras coloniais e das diferentes fases do período moderno" e "teorias pós-coloniais" como "manifestação das consequências das situações e discursos pós-coloniais" (MIGNOLO, 1996, p. 274). Segundo Mignolo,

As teorias pós-coloniais são, por assim dizer, discursos pós-coloniais (por exemplo, políticos, legais, históricos e discursos literários de emancipação) com a autoconsciência de ser uma prática teórica dentro do conceito erudito de expressão (por exemplo, discursos eruditos ligados à academia e às tradições e regras de instituições disciplinares). (MIGNOLO, 1996, p. 275).

A partir desta definição podemos pensar em algumas possíveis implicações de que uma obra, neste caso a *Série 1989-2000*, assumam uma entidade crítica em relação a uma situação pós-colonial determinada, assim como diante das práticas artísticas e disciplinares que ocorrem no contexto de tal situação. Utilizo, então, o termo pós-colonial não apenas em um sentido temporal, mas para me referir tanto ao sentido da situação quanto à teoria que matiza Mignolo, e para abranger os níveis de temporalidade múltipla, o "amontoamento" de Rivera Cusicanqui, que opera na *Série* de González Palma.

Refiro-me àquele nível que enfrenta as impressões coloniais nas artes visuais, que faz referência às raízes coloniais da prática artística, e àquele em que o artista assume a sua obra como entidade crítica, fazendo-a teorizar sobre si e sobre as suas condições de potência, produção, circulação e recepção.

Por outro lado, a presença cada vez mais frequente de categorias e conceitos do giro decolonial na crítica de arte latino-americana e como base conceitual de vários projetos culturais recentes, mere-

ce uma reflexão que leve em conta seu desdobramento no contexto do campo artístico. Parece necessário dialogar de forma simultânea com a perspectiva pós-colonial e com o giro decolonial, duas vertentes que têm gerado diferentes adesões e rejeições nos últimos anos. Embora eu concorde com a ideia de que o desdobramento do termo "pós-colonial" na América Latina exija nuances e até cautela para não reproduzir as relações epistêmicas de dominação e a lógica moderno/colonial sobre as quais se sustenta a geopolítica do conhecimento (MIGNOLO, 2002), também considero necessário traçar reflexões entre essas duas correntes, sem que as distinções que fazemos entre elas impliquem ter que descartar a possibilidade de um diálogo crítico entre abordagens vinculadas ao pós-colonialismo e às orientações teóricas da opção decolonial em nossas análises. Aqui paira a proposta de Fernando Coronil sobre a implantação de um pós-colonialismo "tático" no âmbito do latino-americanismo, que sirva para "abrir o conhecimento acadêmico estabelecido em direção a possibilidades libertadoras abertas" (CORONIL, 2008, p. 416). Descartar o diálogo entre a vertente pós-colonial e a decolonial significa cancelar, completamente, a possibilidade de teorizar sobre suas propostas — a pós-colonial, mais orientada para a análise discursiva e as subjetividades, e a decolonial os processos socioculturais e epistemológicos em um marco geopolítico — e arriscar perder de vista a complexa e, por vezes, contraditória rede de discursos e relações de poder que articulam as nossas práticas culturais, no âmbito do processo de longa duração que o conceito de colonialidade do poder delineou tão bem.

### **Reificação e sub-humanização no retrato etnográfico nas Américas**

Falar de arte e etnografia nas Américas, a longo prazo, implica



pensar essas práticas como parte do que Michael Omi e Howard Winant (1994) chamaram de processo de formação racial. O conceito de formação racial de Omi e Winant refere-se ao processo sócio-histórico pelo qual se criam, vivem, transformam e destroem as categorias raciais. Dado que, segundo esse modelo, a classificação racial está ligada à hegemonia, às estruturas sociais e à representação, a ideia de formação racial é útil para dimensionar o impacto das representações etnoraciais em processos sociais e culturais mais amplos, especialmente no que diz respeito ao exercício do poder. Ao mesmo tempo, se também analisamos essas práticas à luz do conceito de colonialidade do poder de Quijano, torna-se necessário situar a arte e a etnografia como práticas de representação que se desdobram de maneira conjunta no processo de expansão e dominação colonial ibérica, que inicia no final do século XV.

A partir do século XV e até o aparecimento do daguerreótipo e, em seguida, da fotografia no século XIX, as gravuras, os desenhos e as pinturas, juntamente com os relatos e as crônicas, são os únicos meios pelos quais as representações das "maravilhas" americanas circulam pelos quatro cantos do mundo, de maneira útil às ambições imperialistas protocapitalistas. Essas representações fazem parte do capital cultural da modernidade/colonialidade, que é mobilizado por seu valor material e simbólico em um processo estendido de mercantilização de objetos e de pessoas. Como afirma Carlos Jáuregui, "O Novo Mundo é objeto e mercadoria do consumo europeu e, como tal, é representado" (JÁUREGUI, 2005, p. 143). A incontável proliferação de livros, cartas, pinturas, desenhos, mapas, gravuras e esculturas reflete e, ao mesmo tempo, alimenta um extenso processo de reificação do espaço colonial.

Uma das consequências desse processo é o que a filósofa jamaicana Sylvia Wynter (2003) analisou em termos de "sub-humani-

zação" de seus habitantes. Para Wynter, o binômio humano/sub-humano é central no conceito moderno de "raça", que, por sua vez, como indica Quijano, é o eixo da expansão colonial europeia (cristã-ocidental). A arte europeia representa os(as) indígenas como "selvagens" e para além da circulação dessas representações, as próprias pessoas são traficadas, vendidas como escravas (LUGO-ORTIZ, 2012), reduzidas a mercadorias e exibidas em zoológicos humanos (BÁEZ; MASON, 2006) até o começo do século XX. Em outras palavras, a representação dos(as) sujeitos(as) originários(as) das colônias europeias no "Novo Mundo" e na África está diretamente relacionada à exploração colonial e à formação de regimes de visualidade modernos.

Nesta seção, interessa-me delinear, ainda que sinteticamente, alguns exemplos de diferentes versões do retrato etnográfico, desde o século XVII até o século XX, que fazem parte do processo de reificação e sub-humanização que mencionei acima e que são citados por González Palma. O retrato etnográfico, assim como certas convenções fotográficas associadas à racialização biológica, são combinados na *Série 1989-2000* com procedimentos como a viragem fotográfica e a intervenção nas imagens fotográficas por meio do uso de técnicas mistas, gerando um olhar crítico sobre as funções outzizantes das práticas visuais. Os retratos de González Palma se vinculam à pintura etnográfica colonial e à fotografia como ferramenta da antropologia física do final do século XIX e início do século XX, delineando uma visualidade etnográfica extensa e diversificada que inclui, também, o desenho, o daguerreótipo, a gravura e a pintura .

[18] Através do conceito de "mercantilismo epistêmico", o crítico colonial Ralph Bauer (2003) afirma que a produção textual da Modernidade Precoce caracteriza-se pela divisão hegemônica do trabalho intelectual. Segundo demonstra Bauer, os exploradores, os observadores e testemunhas na periferia geográfica do império reúnem o material "bruto" que, em seguida, o editor, tradutor ou cronista na metrópole imperial reorganizaria retoricamente.

[19] Refiro-me com esse conceito à objetificação de pessoas, conceitos e relações no "Novo Mundo", por meio de representações funcionais à dominação colonial. Para um curso superficial das diferentes versões do conceito, ver Vandenberghe (2013).

[20] Para uma discussão sobre o retrato etnográfico entre 1500-1700 ver Rebecca Parker Brienen (2006); sobre o retratismo de escravos ver Lugo-Ortiz (2012), que propõe um arquivo com quatro cenários discursivos em diferentes momentos históricos; sobre a fotografia na antropologia e a criminologia em fins do século dezanove e início do vinte ver Penhos (2005); e para uma reflexão crítica sobre a etnografia, a construção do conceito de raça e as tecnologias visuais, com maior foco na fotografia, ver Poole (2005).

[21] Ver: Carlos Jáuregui (2005), Rebecca Parker Brienen (2006), Marta Penhos (2005) e Deborah Poole (2005).

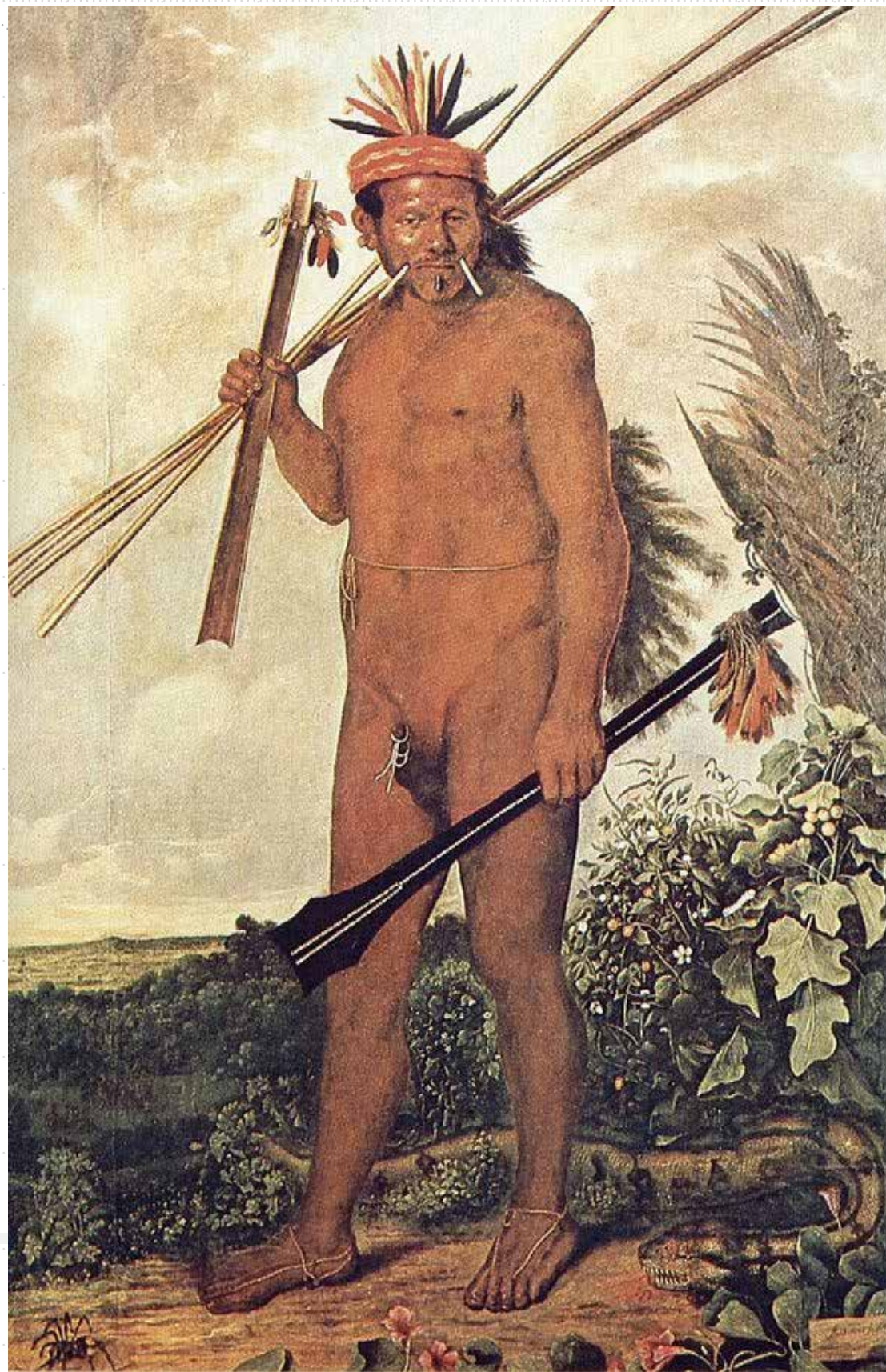


Figura 3: *Hombre Tapuya* (1641), de Albert Eckhout. óleo sobre tela, 272 x 161 cm. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Eckhout](https://pt.wikipedia.org/wiki/Albert_Eckhout)

Vale ressaltar como já foi apontado que, talvez, o termo "retrato" não seja o mais adequado para se referir às imagens de González Palma, "(cuja) finalidade não é representar os indivíduos tal qual eles são; mas sim, como imitações de personagens arquetípicos da mitologia, da cultura popular e/ou da imaginação poética do artista" (CASTRO R, sd). No entanto, prefiro usar provisoriamente este termo porque a utilização do gênero retrato permite ao artista indagar sobre o impacto do olhar etnográfico a nível cultural e subjetivo e, ao mesmo tempo, sobre a extensa tradição visual que, a partir do século XVII, começa a ser articulada justamente por meio de versões etnográficas do retrato (BRIENEN, 2006).

Em seu estudo sobre o pintor holandês Albert Eckhout, Parker Brienen propõe uma definição de "retrato etnográfico" que nos serve como contraponto para analisar elementos formais da *Série* de González Palma, que revelam e questionam a persistência de impressões coloniais na visualidade contemporânea. Como assinala Parker Brienen,

O retrato etnográfico representa um único indivíduo e adota aspectos formais não apenas das imagens de tipos nacionais nos livros de figurinos, mas também da retratística tradicional. Especificamente, o artista deve empregar um estilo naturalista e reproduzir apenas detalhes faciais e físicos suficientes para convencer o observador de que uma pessoa real poderia ter posado para este retrato, embora esse não precisasse ser o caso... Ao contrário dos retratos tradicionais, o retrato etnográfico enfatiza os aspectos de uma pessoa que não são apenas seus, mas são considerados característicos de um grupo maior – geralmente étnico ou nacional. Dessa forma, homogeneiza o ser humano, ao mesmo tempo em que insiste na especificidade absoluta dos detalhes etnográficos ou ornamentais. (BRIENEN, 2006, pp. 90-91)

A definição de Parker Brienen é útil para refletir com González Palma sobre as maneiras como as práticas visuais têm sido cúmplices de um contínuo processo de homogeneização e sub-humanização dos(as) sujeitos(as) indígenas do continente nos imaginários visuais hegemônicos. Dizer que González Palma produz suas imagens em um contexto pós-colonial é referir-se, por um lado, à presença em sua obra de uma matriz colonial ligada à prática artística. Por outro, pensar em termos de uma prática artística pós-colonial implica valorizar o artista e sua obra como entidades críticas, que teorizam sobre si mesmos, sobre a estética e/ou qualquer outro discurso ou prática disciplinar, bem como sobre suas condições de potência e de produção, com propósitos potencialmente "libertadores". (CORONIL, 2008, p. 416)

As alusões ao retrato etnográfico da *Série* se estendem às práticas antropológicas do fim do século XIX e início do século XX, um momento chave porque a contemporaneidade da antropologia física no que diz respeito às vanguardas artísticas dificulta uma nítida separação entre uma e as outras. Neste período, a antropologia substitui o paradigma racial pelo cultural, dando para a fotografia o que Marta Penhos chama de sua "origem híbrida", "ao mesmo tempo arte, ciência e, também, indústria". (PENHOS, 2005, p. 17). Na América Latina, os paradigmas racial e cultural não são tão nitidamente separados e abundam os retratos de indígenas realizados para fins antropológicos. Nesses retratos, que descrevem usos e costumes ou tipos étnicos, não mudam muito, como afirmam Margarida Alvarado e Peter Mason, "as modalidades estéticas e recursos de produção do retrato etnográfico, muito pelo contrário, a transferência de tais estéticas e tais recursos se torna evidente". (2001, p. 256)

Porém, nesses retratos utilizados para fins "científicos" há uma nova modalidade de sub-humanização e reificação dos(as) sujei-

tos(as). São tomadas as medidas de massa encefálica, altura, forma dos olhos, cabeça, boca, orelhas, dentes e forma das mãos, que são utilizadas para fundamentar a implementação de políticas de controle populacional (ARZÚ, 2005). Lugo-Ortiz (2012) considera que essa ligação entre arte e ciência é a parte central na visualidade de fins do século XIX e início do século XX, cenário do

desenvolvimento de discursos que hoje reconhecemos sob a designação de "racismo científico", nos quais a descrição minuciosa da corporalidade escravizada acabou por nos dar também a imagem de um rosto que, na sua especificidade de objeto, desafia as convenções do "estereótipo" para aproximar-se enfaticamente as do "retrato" (LUGO-ORTIZ, 2012, sp).

González Palma parece reconhecer este aspecto problemático da visualidade dominante na retratística e em suas sobreposições históricas com a prática artística (Fig. 5). Em seu trabalho é a ênfase no olhar como poder e a exploração da visualidade moderna/colonial que lhe permitem abordar criticamente essas interseções.

[ 22 ] Alvarado e Mason (2001) traçam a continuidade da modalidade estética e os recursos de produção do retrato etnográfico a partir da pintura do século XVII até a fotografia etnográfica dos mapuches no Chile, no início do século XX.



Figura 4: *El Reflejo* (1998), Luis González Palma. Fonte: Imagem cedida pelo artista.



Figura 5: *Indígena de Guatemala*, Anônimo. Fonte: Darío González, *Geografía de la América Central*, 1896.

### Viragens fotográficas

Nesta seção, interessa-me analisar possíveis efeitos da viragem – uma das formas como González Palma intervém nas imagens – com relação às alusões às diferentes modalidades de representação de sujeitos(as) indígenas guatemaltecos, à relação entre etnografia e fotografia como práticas pós-coloniais, e à reflexão sobre o papel das práticas artísticas e o potencial crítico do olhar em um contexto pós-colonial. González Palma usa a viragem, uma técnica característica de sua obra, que consiste em submeter a fotografia a um processo de banho químico que confere à imagem diferentes tonalidades. Em suas fotografias, González Palma realiza, com frequência, uma viragem sépia ou de tonalidade dourada, em todo o

[23] Sobre a viragem na obra de González Palma, ver também Castro (sd), María Cristina Orive (1993, p. 5).

campo da imagem. Como explica o artista,

A cor sépia tem outra história, o encontro, em *Imaginária*, com o pintor mexicano Mario Torres Peña, de quem não tenho notícias há muitos anos. O uso do betume em sua pintura, o uso que também lhe deu Moisés na gravura e a vontade de experimentar algo que desse à imagem o que me faltava foram o que me levaram a dar essa cor à imagem. Simbolicamente, acrescenta-lhe um tempo, um gesto, um uso. O uso do betume faz com que as imagens pareçam antigas e, portanto, paradoxais e sedutoras, existe uma distância temporal que nos separa e nos aproxima (in:HERNÁNDEZ, 2011, sp.).

Em alguns casos, são escolhidos elementos específicos, como os olhos dos(as) sujeitos(as) retratados(as) ou alguns objetos, que não são afetados por essa tonalidade e se destacam por sua brancura. Sobre isso, Pablo Hernandez observa que,

Geralmente, González Palma faz fotografias em negativo que imprime sobre superfícies não convencionais, como placas de acrílico transparentes, lâminas de metal ou em vários tipos de papel. As impressões são envernizadas com petróleo que, em seguida, é removido em algumas áreas para realçar detalhes, principalmente, o branco dos olhos e os reflexos de luz sobre eles. Desta forma, o olhar vem de olhos que aparecem surpreendentemente brilhantes. Em seguida, González Palma recobre as impressões com pó de ouro, que dão o tom sépia de suas obras. Pode-se dizer, assim, que as imagens e as palavras não são somente objetos ou modelos fotografados, *mas sim aparições*, uma combinação de impressões de formas por meio da luz (*foto-grafia*) e também de um processo de encobrimento, revestimento e descoberta. (HERNANDEZ, 2008, sp.)

Também aparecem nas imagens outros elementos que não são afetados pela passagem do tempo, que remetem a amarras, máscaras, fantasmas e mandamentos religiosos e culturais do passado

colonial, como se pode observar na *Loteria I* (Fig. 1). Acima de tudo, ao enfatizar o olhar, se realça uma zona de subjetividade que resiste à passagem do tempo, que encara a câmera e desafia o olhar dos(as) espectadores(as), do fotógrafo, assim como o processo de "cobrir, revestir e descobrir", que operam as formas de visualidades em situações pós-coloniais como a da Guatemala. É evidente, aqui, o contraste com a imagem do *Indígena da Guatemala* (Fig. 5), na qual, quase certamente por indicação, o sujeito evita olhar para a câmera, a fim de estabelecer uma distância "adequada" com o fotógrafo. Isso também minimiza a carga subjetiva implícita no olhar do sujeito retratado, parte do processo de reificação. O processo de "cobrir, revestir e descobrir" - que a *Série* mostra de forma performática - remete ao "descobrimento da América", em 1492, e, também, ao processo de "encobrimento do outro" que, segundo Enrique Dus-sel (1994), constitui a condição de possibilidade para o mito da Modernidade e a construção da subjetividade moderna, "a Europa tem constituído outras culturas, mundos e pessoas como ob-jeto: como o que foi "jogado" (-*jacere*) 'ante' (*ob-*) seus olhos. O 'coberto' foi 'des-coberto': *ego cogito cogitatum* ("eu penso o pensado"), europeizado, mas imediatamente 'en-coberto' como "Outro" (DUSSEL, 1994, p. 36). A utilização de pó de ouro refere-se diretamente à exploração colonial e pós-colonial das populações indígenas, na qual a extração de ouro é fundante, ainda que o processo continue, até o presente, com a extração de outros metais e recursos naturais. Como afirma González Palma, a *Série* nos separa, mas também nos aproxima desses processos. Neste sentido, a arte nos coloca longe, mas também perto das relações de dominação e exploração coloniais e pós-coloniais.

Se o processo de viragem evidencia um aspecto temporal que sugere a historicidade do fazer e da linguagem fotográficos, bem

[25] Escobar (1997, p. 158) detecta quatro eixos conceituais que devem ser questionados: "A leitura dos processos artísticos como momentos de um desdobramento lógico. Ou seja, a explicação das obras e movimentos a partir da evolução de estilos formais que vão concatenando entre si empurrados por impulsos internos e orientados para uma finalidade necessária... a explicação do movimento histórico a partir de oposições binárias definitivas e anteriores ao próprio movimento (por eixo. As disjunções entre o latino-americano e o internacional, o erudito e o popular, o dominante e o dominado) a consideração do fazer artístico, como a resolução de tais oposições... A construção de ideias omni-compreensivas como Nação, Identidade, Povo, etc., que fundamentam a latino-americanidade e atribuem-lhe uma origem. Estas mega-figuras se apresentam como capazes de assumir a totalidade da história (e, conseqüentemente, de sintetizar, a nível teórico, as oposições).

como os seus antecedentes na representação etnográfica colonial, o palimpsesto resultante possibilita o exercício de um olhar crítico sobre uma cumplicidade histórica entre arte e etnografia, denunciando as impressões da colonialidade no campo das artes visuais latino-americanas. Seguindo as advertências do crítico paraguaio Ticio Escobar sobre a necessidade de questionar "certos postulados tradicionais da historiografia e da crítica de arte" (ESCOBAR, 1997, p. 157) , pensar em termos de um eixo que atravesse as clássicas divisões periódicas da arte colonial, arte do século XIX e arte latino-americana, um eixo que relacione os discursos e linguagens artísticos latino-americanos com as situações coloniais e pós-coloniais da região, nos permite observar que a relação histórica entre arte e etnografia tem um impacto significativo na arte latino-americana. É por isso que considero necessário analisar mecanismos específicos que González Palma, na articulação de uma visualidade crítica pós-colonial, utiliza na *Série 1989-2000* para mostrar, denunciar e criticar diferentes aspectos da densa relação entre a arte, a etnografia e a colonialidade do poder.

### O olhar como poder

Em *O olhar crítico* (Fig. 6) se contrapõem dois planos simétricos. Em um, vemos um texto da doutrina católica alusivo ao período inquisitorial. No plano direito há um retrato frontal de uma pessoa indígena, alusivo à craniologia dos séculos XIX e XX, uma vez que a circunferência de sua cabeça está demarcada por uma fita métrica. A contraposição dos dois planos exige que o olhar crítico atravesse a divisão disciplinar colonial/nacional ou pós-colonial. Metonimicamente, as imagens permitem uma aproximação e abertura do discurso crítico a outras disciplinas (no caso do texto de doutrina: às letras, à teologia, à história; e no caso da pessoa/cabeça sendo medida: à

antropologia física, à antropologia, aos estudos culturais). Por outro lado, é interessante notar que a imagem foge do olhar classificatório, já que não é possível determinar o gênero sexual do(a) sujeito(a) retratado(a). O que se pode interpretar como um gesto de resistência e desafio ao dominante olhar de classificação.

Alguns críticos têm destacado o tratamento do olhar desenvolvido nos trabalhos de González Palma. A esse respeito, Hernández observa que,

O fotógrafo guatemalteco Luis González Palma nos apresenta em suas primeiras séries de trabalhos, diversos modos de enfrentarmos com a constante multidirecionalidade e mobilidade do olhar. O ponto de partida de seus trabalhos, frente a este tema, é claro e direto: o que olhamos, nos olha de volta e nos interpela em um espaço de encontro de múltiplos olhares. Por esta razão, o olhar não pode ser assumido se não estiver em um espaço de mediação entre as várias direções e movimentos, trocas e atritos que ele mesmo põe em movimento. (HERNÁNDEZ, 2008, sp.)

A *Série* põe em evidência que o processo de longa duração da construção do olhar se dá ao longo de uma relação de poder. Na obra, isto é codificado visualmente por meio do enfrentamento dos olhares dos(as) sujeitos(as) representados(as), do artista e, eventualmente, dos(as) espectadores(as). No entanto, González Palma situa esse enfrentamento em uma situação pós-colonial, na qual as subjetividades, o olhar e as práticas artísticas se constituem de forma relacionada, o fazem inevitavelmente em um contexto social e cultural marcado historicamente pelas assimetrias da colonialidade do poder.

Desde o seu início, meu trabalho tem sido uma reflexão sobre o olhar. Como os olhos que nos olham fixamente são construídos em nossa experiência interna? Como as sombras, o brilho e toda a geografia implícita em cada fotografia são interpretadas e elaboradas dentro de nós? Se nosso modo de ver é feito a partir do social e do cultural, podemos concluir que todo olhar é político e que toda produção artística está sujeita a esse julgamento. O olhar como poder. A partir daí, posso sentir que a obra de arte é uma possibilidade de demonstrar isso, de questionar nossa forma de ver, questionar a história que produziu todas essas graduações do olhar e, portanto, nossas formas de reagir ao mundo. Em meu processo artístico tenho procurado criar imagens que convidam ao exame por meio do que eu chamo de "contemplação emocional", dando através de sua beleza o sentido de sua forma. Ao longo dos anos tenho construído cenários e alterado certos rostos para criar imagens que permitam outras percepções de mundo, outras formas de compreendê-lo e modificá-lo internamente (PALMA, sd, sp).



Figura 6: *La Mirada Crítica* (1998), Luis González Palma. Fonte: Imagem cedida pelo artista.

Por último, Escobar apontou que o "enfrentamento" resultante da qualidade híbrida da linguagem visual utilizada por González Palma é um dos traços distintivos de sua obra,

A obra de Luis González Palma situa-se no centro de um duplo enfrentamento. Em primeiro lugar, a disputa entre a fotografia e as artes plásticas. Entre o registro, o documento, a captação 'objetiva' do real, a apresentação gráfica e seca do objeto, por um lado, e a reinvenção do real, a plasticidade valiosa da forma, por outro. Em segundo lugar, o antagonismo entre o próprio e o alheio, a tradição e a inovação, a identidade e a competição global. Talvez a maior riqueza de sua obra decorra de estar nesta cruzilhada orientada a destinos contrários. Construídas nas fronteiras entre a fotografia e as chamadas "artes plásticas" e cultivadas no interstício entre o repertório da memória e as formas de sensibilidade mais contemporânea, essas imagens oscilam, entram e saem de diferentes territórios, se atravessam, misturam seus signos em linguagens híbridas, em figuras impuras capazes de remeter com naturalidade a um e outro sentido (ESCOBAR, 2013, sp.).

González Palma confronta a visualidade etnográfica moderna/colonial, colocando em tensão o retrato artístico e o registro etno-

Se González Palma entende o olhar como poder, podemos perceber que cada uma dessas imagens recria e repete um eixo de tensão entre a viragem de sépia e os olhos dos(as) sujeitos(as), cujos olhares *atravessam* esse processo, enfrentando e interpelando o olhar do(a) espectador(a), assim como o do próprio artista. A relação de poder se torna visível por meio desse confronto de olhares. Concebido como parte do entrecruzamento discursivo sobre as subjetividades e as identidades na América Latina, a *Série* traça um contraponto pós-colonial em relação a uma tradição de representações etnográficas americanas e *criollas*. A obra explora o questionamento da visualidade dominante, de "nossa maneira de ver", ocidental, moderna/colonial, e a possibilidade de modificá-la a partir de uma contemplação emocional que ativa, como propõe González Palma, uma nova sensibilidade.

[26] Ver: Rebecca Parker Brienen (2006); Ilona Katzew (2004); Santiago Castro Gómez (2005); Laura Catelli (2012). Nota de tradução: optamos por manter a palavra no idioma original do texto - criollas - para demarcar sua diferença em relação a sua cognata em português - crioulas/criolas, uma vez que em espanhol o termo designa as pessoas descendente de europeus, que nasceram nos antigos territórios coloniais da Espanha da América, assim como suas culturas e costumes.

gráfico e racial. Os limites, tangentes e sobreposições que permanecem visíveis demonstram a porosidade e instabilidade dos limites disciplinares que atravessam as representações de sujeitos(as) humanos(as).

Na medida em que a obra lança um questionamento sobre os limites entre a arte como prática artística e prática etnográfica, torna possível uma reflexão sobre a arte como prática pós-colonial, sobre a sua função em processos de dominação que se originam na conquista e continuam ao longo da situação colonial. As imagens que aludem à tradição fotográfica etnográfica por meio da utilização de convenções e elementos formais típicos da fotografia positivista do final do século XIX, denunciam a cumplicidade da arte na dominação colonial através de diferentes etapas que vão desde a conquista até imbricar-se com a violência pós-conflito do período 1989-2000. Isso pode ser percebido nas contraposições (Fig. 6) que persistem nos trabalhos desta obra que, por meio do formato de série, coloca em evidência uma relação de continuidade entre mecanismos de classificação, racialização e dominação, que as divisões cronológicas disciplinares podem representar, arbitrariamente, como distantes no tempo e desconectados entre si.

### Conclusão

A partir desta análise, surgem algumas propostas e eixos para continuar examinando outros elementos da obra de González Palma, que expressam a preocupação do artista com a arte, com ênfase na fotografia, como uma faca de dois gumes: por um lado, como meio de subalternização, enquanto ferramenta de racialização e subjetivação; por outro, como penso que González Palma a utiliza, como ferramenta de crítica sociocultural e de intervenção da visualidade dominante. A obra do artista guatemalteco identifica essa ambiva-

lência problemática e, nesse sentido, reflete não apenas sobre as formas de racismo e dominação colonial, mas também sobre as possíveis cumplicidades da arte nessas práticas no eixo de um extenso arco temporal, que expõe um processo de formação racial vinculado à colonialidade nas Américas. Ao destacar o potencial crítico do olhar em um contexto pós-colonial, a *Série* de González Palma deixa em aberto a possibilidade de uma descolonização do olhar, dos imaginários e da memória, desde que reconheçamos na arte a presença de práticas que reproduzem práticas de poder. O olhar do artista é atravessado, descentrado e desautorizado pelos olhares daqueles(as) sujeitos(as) - na maioria indígenas - que, historicamente, só tiveram permissão para participar do fazer artístico e da construção de imaginários culturais como objetos de representação, ou como mão-de-obra, e não como sujeitos(as) sensíveis e agentes com olhares e visualidades próprias.

A *Série 1989-2000* nos coloca diante de várias perguntas que enriquecem o extenso debate sobre a função social e política da arte na América Latina, que poderiam ser estendidas a outras instâncias da vida cultural. Ao visibilizar as relações de poder que ali se articulam, colocam em questão a posição e o agenciamento de cada um de nós, como artistas, críticos(as) e como sujeitos(as), nesses processos. Acima de tudo, nos permitem dar a ver as impressões pós-coloniais que permanecem, quase indelévels, nas formas dominantes de representar e de olhar na América Latina hoje.



## REFERÊNCIAS

ALVARADO, Margarita; MASON, Peter. La desfiguración del otro: sobre una estética y una técnica de producción del retrato 'etnográfico'. **Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas**. n. 34, 2001. pp. 242-257.

ARZÚ, Marta Casaús. De la incógnita del indio al indio como sombra: el debate de la antropología guatemalteca en torno al indio y la nación: 1921-1938. **Revista de Indias**, n. 234, 2005, pp. 375-404.

ASHCROFT, Bill. GRIFFITH, Gareth. TIFFIN, Helen. **The Postcolonial Studies Reader**. New York: Taylor and Francis, 2003.

BÁEZ, Christian; MASON Peter. Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'Acclimatation de París, siglo XIX. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2006.

BAUER Ralph. **The Cultural Geography of Colonial American Literatures**. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

BRIENEN, Rebecca Parker. **Visions of Savage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch, Brazil**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2006. pp. 85-93;

CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano**. Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2008.

CASTRO GÓMEZ, Santiago. **La hybris del punto cero. Ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1826)**. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

CASTRO R, Fernando. Luz y oscuridad, canto y grito, la obra fotográfica de Luis González Palma. **Revista Zone Zero. Desde la Pantalla de Luz**. Disponible em: <[http://v2.zonezero.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=30%3Alight-and-darkness-song-and-scream-the-photographic-work-of-luis-gonzalespalma&catid=5%3Aarticles&lang=es](http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=30%3Alight-and-darkness-song-and-scream-the-photographic-work-of-luis-gonzalespalma&catid=5%3Aarticles&lang=es)> Acesso em: 04. mar. 2022.

CASTRO R, Fernando; ORIVE, María Cristina. **Luis González Palma**. Buenos Aires, La Azotea, 1993.

CATELLI, Laura Inés. Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la Serie 1989-2000 de Luis González Palma. **Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte**. Segundo semestre, 2014, pp. 14-28. Disponible em: <<http://caiana.caia.org.ar/template/caiana>.

[php?pag=articles/article\\_1.php&obj=160&vol=5](http://php?pag=articles/article_1.php&obj=160&vol=5)> Acesso em: 04. mar. 2022.

CATELLI, Laura. Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno. Los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España en el periodo virreinal tardío. **Cuadernos del CILHA**. v.13 n.2, 2012. pp. 146-174.

CLIFFORD, James. Sobre el surrealismo etnográfico. Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Barcelona: Gedisa, 2001.

COBO, Carla Pinochet. Arte y antropología. En torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar. **Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen**. v. 5, n. 1, 2013, pp. 74-81.

CORONIL, Fernando. Elephants in the Americas? Latin American Postcolonial Studies and Global Decolonization. In: MORAÑA, Mabel; DUSSEL, Enrique; JÁUREGUI, Carlos (eds.). **Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate**. Durham NC: Duke UP, 2008.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Violencias (re)encubiertas en Bolivia, La Paz. Editorial Piedra Rota, 2010.

DUSSEL, Enrique. **1492: El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad**. La Paz: UMSA, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Plural Editores, 1994.

ESCOBAR, Ticio. De imágenes híbridas y retratos mezclados, 2013. Disponible em: <<http://elazartemporal.blogspot.com/2013/08/por-ticio-escobar.html>> Acesso em: 04. mar. 2022.

ESCOBAR, Ticio. El arte latinoamericano en jaque. In: ESCOBAR, Ticio. **El arte en los tiempos globales**. Asunción: Ediciones Don Bosco, 1997.

FERRERA-BALANQUET, Raúl; ROJAS-SOTELO, Miguel. Decolonial AestheSis at the 11th Havana Biennial. **Social Text Journal**. 15 jul., 2013. Documento electrónico. Disponible em: <[http://socialtextjournal.org/periscope\\_article/decolonialaestheSis-at-the-11th-havana-biennial/](http://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonialaestheSis-at-the-11th-havana-biennial/)> Acesso em: 04. mar. 2022.

FOSTER, Hal. The Artist as Ethnographer? In: FOSTER, Hal. **The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century**. Boston: MIT, 1996. pp. 171-204.

FOUCAULT, Michel. **Arqueología del saber**. Madrid: Siglo XXI Editores, 1970. pp. 233-235.

GILL, Lesley. **Escuela de las Américas. Entrenamiento militar,**

**violencia política e impunidad en las Américas.** Santiago de Chile, Lom Ediciones/ Cuatro Vientos, 2005.

HERNÁNDEZ, Oswaldo J. Entrevista a Luis González Palma. **Magacín**. n. 93, 13 de fevereiro de 2011. Disponível em: <<http://pleonasmotautologico.blogspot.com.ar/2011/03/insistir-el-momento-imaginado.html>> Acesso em: 04. mar. 2022.

HERNÁNDEZ, Pablo Hernández. La fotografía de Luis González Palma. Historia, crítica e intercambio de miradas en las artes visuales centroamericanas contemporáneas. **Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura**. 2008. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/hernandezhernandez.html>> Acesso em: 04. mar. 2022.

ISE, Maria Laura. Arte Latinoamericano en los ochenta y noventa: una mirada desde algunas exhibiciones y catálogos. **Nómadas**, n. 35, 2011, pp. 34-35.

JÁUREGUI, Carlos. **Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina**. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2005.

KATZEW, Ilona. **Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico**. New Haven, Yale UP, 2004.

KOSUTH, Joseph. Artist as Anthropologist. In: JOHNSTONE, Stephen (Ed.). **The Everyday: Documents of Contemporary Art**. Cambridge: MIT Press, [1975] 2008.

LUGO-ORTIZ, Agnes. Tras la visualidad del rostro esclavo: exploraciones para un archivo. **É-misferica**. v. 9, n. 1 e 2, 2012. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica91/lugootiz>> Acesso em: 04. mar. 2022.

MIGNOLO, Walter. El lado más oscuro del Renacimiento. **Universitas Humanística**, n. 67, 2009, pp. 165-203. Disponível em: <<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2135>> Acesso em: 04. mar. 2022.

MIGNOLO, Walter. Herencias coloniales y teorías Postcoloniales. In: STEPHAN, Beatriz Gonzáles. **Cultura y Tercer Mundo: Cambios en el Saber Académico**, Cap. IV. Venezuela: Nueva Sociedad, 1996. Disponível em: <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Mignolo>> Acesso em: 04. mar. 2022.

MIGNOLO, Walter. The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference. **The South Atlantic Quarterly**. 2002, pp. 57-96. Disponível em: <[http://www.unice.fr/crookall-cours/iup\\_geopoli/docs/Geopolitics.pdf](http://www.unice.fr/crookall-cours/iup_geopoli/docs/Geopolitics.pdf)> Acesso em: 04. mar. 2022.

OMI, Michael; WINANT, Howard. **Racial Formation in the United States. From the 1960s to the 1990s**. New York: Routledge, 1994.

PALERMO, Zulma. **Arte y estética en la encrucijada decolonial**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009.

PALMA, Luis González. **Biografía**. Disponível em: <<https://gonzalezpalma.com/biografia-2-2/>> Acesso em: 04. mar. 2022.

PALMA, Luis González. **Declaración de artista**. Disponível em: <<https://gonzalezpalma.com/about/>> Acesso em: 04. mar. 2022.

PENHOS, Marta. Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. In: PENHOS, Marta; MASOTTA, Carlos; MARIANO, Oropeza. **Arte y antropología en la Argentina**. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2005.

POOLE, Deborah. An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies. **Annual Review of Anthropology**. n. 34, 2005, pp. 159-179.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. **Journal of World Systems Research**. v. 1, n. 2, 2000. pp. 342-386.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Impronta". **Diccionario de la Lengua Española**. 22ª. Ed. t. 2, México, Espasa Calpe, 2011.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. **Inflexión decolonial: fuentes, categorías y Cuestionamientos**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2010.

RICHARD, Nelly. **La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje y representación**. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Visiones comparativas. México. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994. pp. 1011-1016.

VANDERBERGHE F. Reification: History of the Concept. Logos. **A Journal Of Modern Society and Culture**, 2013. Disponível em: <<http://logosjournal.com/2013/vandenbergh>> Acesso em: 04. mar. 2022.

VERDESIO, Gustavo. Colonialism Now and Then. In: BOLAÑOS, Álvaro Félix; VERDESIO, Gustavo (eds.). **Colonialism Past and Present. Reading and Writing about Colonial Latin America Today**. Albany: State University of New York Press, 2002. pp. 10-13.

WYNTER, Sylvia. Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument. **CR: The New Centennial Review**. v.3, n.3, 2003. pp. 257-337. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/51630>> Acesso em: 04. mar. 2022.