


Perspectivas ch'ixi na arte migrante boliviana

Maria Paula Rodrigues Martins de Carvalho¹

 0009-0002-1683-3149

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 18, 2024. **Atas do XVIII Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 18, 2024.

DOI: 10.20396/eha.18.2024.11817

Resumo

O presente artigo, apresentado no XVIII Encontro de História da Arte da Unicamp, aborda a relação entre museus, colonialismo e a construção do conhecimento antropológico, explorando como essas instituições foram moldadas por paradigmas ocidentais de representação cultural e classificação binária. Explora-se como, a partir dos anos de 1980, tais ideias começaram a ser tensionadas por críticas antropológicas sobre autoridade etnográfica. Então, são designadas abordagens contemporâneas que ampliam as noções de arte e imagem, com foco na leitura decolonial de Rivera Cusicanqui, baseada na pluralidade e justaposição de significados a partir do conceito aimará *ch'ixi*.

Palavras-chave: Antropologia da imagem. Ch'ixi. Museu. Representação cultural.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com a pesquisa "Eu não sou daqui, eu não sou de lá": gênero, sexualidade e migração em iniciativas artístico-culturais na cidade de São Paulo, orientada pela Profa. Dra. Isadora Lins França e financiada pela Capes. Contato: mariapaularmc@gmail.com

Ariella Azoulay argumenta que “desde o início, a arte tem sido um dos terrenos preferidos do imperialismo”². Tal afirmação remonta à historiografia da antropologia e sua articulação com os formatos das instituições encarregadas de administrar a memória pública, como arquivos, bibliotecas e, em particular, museus³. Isto é, propostas museográficas foram escoltadas pelos movimentos ocorridos na antropologia e na interpretação dos objetos que ela estuda, acompanhando transições paradigmáticas ocorridas na disciplina, e assim levantam uma série de questões históricas, epistemológicas, políticas e éticas relacionadas com as circunstâncias nas quais se constituem e com os significados e o tratamento conferido aos objetos incorporados⁴. Assim sendo, pelo menos a partir do século XIX, essas instituições foram concebidas e administradas a partir do poder imperial e nacional ocidental numa perspectiva de hierarquização de culturas, própria dos paradigmas evolucionistas e difusionistas, com objetos retirados dos mais diversos contextos e pontos do planeta arbitrariamente classificados de acordo com seus próprios pressupostos, e não pelos sujeitos produtores. Tratava-se do museu em seu “modelo clássico: um único curador europeu reuniu o que ele considerava mais representativo”⁵.

Dessa forma, os designados “objetos etnográficos”, rapinados de culturas nativas a partir do trabalho colonial de circunavegação do globo, fazem parte de uma longa história de exposições do “exótico” no ocidente, na qual foram cultivados interesses de comparação e ordenação em que o ponto de vista de quem compara e ordena se fez perpetuamente privilegiado. Os arquivos e museus, assim, se constituíram como relatos de declarações autorizadas, como que em uma política da memória regida pela curadoria em “uma espécie de criptologia etnográfica, a ser contrastada, como argumento de autoridade”⁶. Muito dessa estrutura institucional se conserva até hoje, no cenário dos “legados coloniais do exotismo e dos processos neocoloniais de comoditização”⁷ em que museus, geralmente localizados nas metrópoles, expõem coleções de produções nativas cuidadosa e autoritariamente salvaguardadas, cuidadas e interpretadas. Duas noções aqui empregadas estão diretamente ligadas a essa forma de

² AZOULAY, Ariella. *Historia potencial: Desaprender el imperialismo*. Verso: London, 2019, p. 71.

³ BENAVIDES, Amada Carolina Pérez. “Descolonizar el Archivo y el Museo: Imágenes intervenidas y museología social con los pueblos Inga, Kamëntsa y Arhuaco (Colombia)”. In: Bruno, Fabiana e Guarín, Martínez Oscar (orgs). *Dossiê Antropologia das imagens: ‘supervivência’ dos arquivos e imaginação dos tempos*. v. 21, n. 53, 2020, p. 69.

⁴ VELTHEM, Lucia Hussak van; KUKAWKA, Katia; JOANNY, Lydie. *Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural*. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 12, n. 3, p. 735-748, set.-dez. 2017, p. 739.

⁵ CLIFFORD, James. *Os Museus como zonas de contato*. 1993, p. 14.

⁶ CESARINO, Pedro. “Conflitos de pressupostos na antropologia da arte em torno de pessoas, coisas e imagens”. *RBCS*. Vol. 32 nº 93, 2017, p. 10.

⁷ CLIFFORD, op. cit., pp. 12-13.

estrutura organizacional e institucionalização de práticas usadas como parte de campanhas imperiais profundamente amplas e violentas: coleção e exibição.

Clifford⁸ trata do “museu-enquanto-coleção” como parte de uma matriz ideológica binarista de concepção dos povos “primitivos” em lugares “civilizados”; um lugar no qual o centro é o ponto de reunião e a periferia é a área de descoberta. “Eles permitiram a materialização em e por meio de objetos de uma distinção entre duas classes de pessoas que o imperialismo criou: aqueles que são reconhecidos como tendo o direito aos objetos e as habilidades e o conhecimento para se relacionar com eles e aqueles a quem é negado o direito a eles”⁹. Dessa maneira, ele se desenvolveu a partir da vontade ocidental de inventar uma estética para outros povos a partir da descrição de formas, materiais e técnicas para classificação, coleção e exibição, como se esses fossem “tipos sociais desprovidos de subjetividade individual e que dão conta de uma coletividade que é vista com estranheza”¹⁰. Estes espaços criam representações¹¹ de sociedades não-ocidentais, uma vez que são compostos por objetos recortados de seus contextos particulares e apresentados como representantes abstratos de toda aquela sociedade. O objeto nesse cenário serviria então, nos termos de Clifford, como uma “metonímia etnográfica”¹².

Além disso, “o colecionismo ocidental era responsável não apenas por remover objetos de suas sociedades e contextos [...] como, também, por promovê-los a esta ou àquela categoria (arte, artefato) de acordo com seus pressupostos arbitrários”¹³. Sendo assim, a apropriação também se dá pela elaboração de um sistema de classificação para guardar e expor o sistema de arte e cultura, sendo que objetos podem ser reclassificados a depender do momento histórico por profissionais ocidentais que colocam o objeto *ora como artefato, ora como arte*. O dualismo arte/artefato faz parte de uma série de binarismos próprios da episteme ocidental moderna, como civilizado/primitivo, sujeito/objeto, natureza/cultura, humano/não-humano¹⁴. A perspectiva moderna de arte ocidental, assim, relacionada às ideias antropocêntricas de “cronotopias realistas, [...] perspectivismo cartesiano, [...] encarnações

⁸ Ibid.

⁹ AZOULAY, op. cit., p. 108.

¹⁰ BENAVIDES, op. cit., p. 71.

¹¹ *Representação* é outra noção fundamental quando se discute museus e autoridade etnográfica, se referindo aos que detém o privilégio da interpretação e, a partir de profundo questionamento e reconfiguração do conceito desde o início dos anos 80, à possibilidade e potência da auto-representação dos chamados “nativos” sobre si próprios (GONÇALVES e HEAD, 2009). Trata-se de uma noção-chave, uma vez que “as representações produzem estratégias e práticas que tendem a impor autoridade, legitimar um projeto ou justificar operações e comportamentos” (BENAVIDES, op. cit., p. 71). Os museus criam representações reais, que atuam no mundo de maneira muito concreta uma vez que tenham ressonância.

¹² Idem. “Colecionando arte e cultura” In: Revista do Patrimônio, n.º. 23, 1994, p. 72.

¹³ CESARINO, op. cit., pp. 1-2.

¹⁴ Ibid.

euro-americana”¹⁵, se oporia a de “artefatos etnográficos, supostamente desprovidos de beleza e dotados apenas de função utilitária”¹⁶.

Não obstante, a partir dos anos 80, há uma reaproximação crítica entre antropólogos e museus, com a eclosão de textos antropológicos que se colocavam de forma incômoda sobre a relação sujeito-objeto na antropologia, pela massiva desestabilização de dicotomias, questionamentos sobre autoridade etnográfica, exploração das múltiplas categorias e territórios de diferença como espaços de poder e questionamento e ampliação dos pressupostos de atribuição do estatuto de arte. É um momento de problematização do papel desempenhado pelo museu enquanto “coleção de cultura universal, repositório de valor incontestável, lugar de progresso, descoberta e acumulação de patrimônios humanos, científicos ou nacionais”¹⁷, percebendo este como instituição que constitui um lócus de cruzamento e contato de relações de ordem social, simbólica, epistemológica e política no processo de construção de representações ideológicas sobre vários grupos e categorias sociais, especialmente pelo ocidente de forma orientalista com sua série de categorias e dicotomias. Assim, “o mundo tribal se apropriou e operou de modo transcultural com o museu, assim como a própria noção de “coleção” e os tipos de significado cultural/estético/político que ela engloba. Nesse contexto novo e híbrido, o museu se torna um centro cultural e um lugar de contar histórias, de história indígena, e da política tribal do presente”¹⁸. Concomitantemente, como abordarei na seção a seguir, a noção de imagem e arte também é tensionada e ampliada.

Ampliações das noções de imagem e arte pela antropologia

Alfred Gell¹⁹ abandona premissas estéticas e apreciativas da arte para tratar de um sentido possível dela para a antropologia, buscando apresentar os contornos teóricos para a formulação de uma antropologia da arte. Para tanto, entende as imagens como tendo agência no sentido que agregam significados e transformam aqueles em contato com elas, produzindo relações. Isto significa assumir que o interesse do antropólogo é no papel das imagens dentro de processos de interação social, através dos quais são geradas e mantidas, focalizando no contexto social, circulação e recepção dessas, e não a

¹⁵ PINNEY, Christopher. “Notas Da superfície Da Imagem: Fotografia, Pós-Colonialismo E Modernismo Vernacular”. GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia 2 (1). São Paulo, Brasil, 2017, pp. 327-328.

¹⁶ CESARINO, op. cit., p. 1.

¹⁷ CLIFFORD, op. cit., 1993, p. 25

¹⁸ Ibid., p. 24.

¹⁹ GELL, Alfred. “Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte” (capítulo 1 do livro Arte e Agência). In: Revista Poiésis, n. 14, p. 245-261, dez. de 2009 [1998].

avaliação de obras de arte específicas. Seu foco é no “papel prático de mediação que desempenham os objetos de arte no processo social”²⁰. Ainda que haja a crítica de que este projeto teórico generalize demais o conceito de arte²¹, ele é expoente em defender uma antropologia da arte que busca analisar as respostas sociais às imagens nos padrões de vida sempre em constante modificação. Nas palavras do autor:

Dou ênfase não à comunicação simbólica, e sim à *agência, intenção, causação, resultado e transformação*. Encaro a arte como um sistema de ação cujo fim é mudar o mundo, e não codificar proposições simbólicas a respeito do mundo. A abordagem da arte centrada na “ação” é inerentemente mais antropológica do que a abordagem semiótica alternativa, porque se preocupa com o papel prático de mediação que desempenham os objetos de arte no processo social, e não com a interpretação dos objetos “como se” eles fossem textos.²²

Ao dizer que o seu foco é no papel prático da arte nos processos sociais, ele alude aos objetos de arte, numa perspectiva maussiana, como pessoas envolvidas numa rede de troca²³ (no sentido antropológicamente relativizado de “pessoa” enquanto agente social), uma vez que “a antropologia interessa-se mais pelo contexto imediato das interações sociais e suas dimensões ‘pessoais’”²⁴. Assim, os objetos de arte para a antropologia seriam aqueles envolvidos na conformação de relações, na qualidade de mediadores da agência social. Isso parece particularmente interessante quando se trata de objetos de culturas que estiveram sob o domínio colonialista, considerados como “andarilhos”, de “sociedades em que as ‘instituições’ que fornecem o contexto para a produção e circulação da arte não são instituições especializadas em ‘arte’, e sim instituições de âmbito mais geral; por exemplo, cultos, sistemas de trocas, etc.”²⁵. Tal pelo motivo de que assim é possível se

Conferir a lugares marginais, “entre” lugares, uma centralidade tática é no fundo minar a própria noção de centro. Todos os locais de coleção começam a parecer lugares de encontro e passagem. Vistos desse modo, os objetos que estão atualmente nos grandes museus são viajantes, andarilhos – alguns deles fortemente “diaspóricos”, com laços poderosos e ainda muito significativos com outro lugar²⁶.

²⁰ Ibid., pp. 251-252

²¹ CESARINO, op. cit., p. 9

²² GELL, op. cit., pp. 251-252.

²³ Ibid., p. 255.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid., p. 253.

²⁶ CLIFFORD, op. cit., 1993, p. 24

Mais contemporaneamente, outra importante contribuição sobre repensar os pressupostos de atribuição do estatuto de arte é Cesarino com sua proposta que se opõe a redução das coisas a uma única ontologia. Trata-se da defesa das coisas enquanto formas expressivas, em “uma metodologia na qual as ‘coisas’ propriamente ditas podem impor uma pluralidade de ontologias”²⁷; um trabalho de ontografia que residiria em criar um espaço de interconexão através da exploração das pluralidades entre variados pressupostos, analogias e construções de significado. Isso permitiria rever divisões categóricas como arte e artefato, conferindo-lhes novos significados, uma conexão que seria simultaneamente comparativa e tradutória. Dessa forma, enquanto antropólogos, “nossos pressupostos sobre objetos e imagens (e sua elaboração pela agência artística) [...] ganha[m] uma perspectiva distinta quando problematizados por outros pressupostos e produções possíveis de sentido”²⁸. Este trabalho de ontografia de admirável complexidade é enriquecido pelas distintas formas de conhecimento e expressão, entendendo o campo de reflexão como um entrecruzamento de pluralidades.

Ch’ixi: superposições constitutivas da arte (migrante) boliviana

Pensando nessa “pluralidade de significados que a história pode ter, dependendo de quem são os sujeitos que a ‘fazem’, narram ou sofrem. Na cultura boliviana moderna, essa pluralidade se manifestou em vários formatos não escritos, incluindo depoimentos orais, desenhos, pinturas, fotografias e filmes”²⁹. Em *Sociología de la Imagen: miradas ch’ixi desde la historia andina*, a socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui propõe uma sociologia da imagem que abarque “todo o mundo visual, desde a publicidade, a fotografia de imprensa, os arquivos de imagens, a arte pictórica, o desenho e os têxteis, bem como outras representações mais coletivas, como a estrutura do espaço urbano e os vestígios históricos”³⁰, defendendo que as formas de comunicação não escritas permitem um contato mais próximo e sensível com públicos diversos. Sua sociologia tem como principal direção descolonizar o olhar, o que tem a ver com se desprender das ataduras da linguagem escrita e o próprio sentido da visão em favor de um “todo indiscernível, no qual se fundem os sentidos corporais e mentais”³¹. Ademais, isso se daria de maneira coletiva, um modo de ver comunitário construído a partir de um entrelaçamento de narrativas, estilos culturais, atmosferas etc., extraíndo “as metáforas e alegorias que ligam a nossa visão

²⁷ CESARINO, op. cit., p. 9.

²⁸ Ibid., p. 9.

²⁹ RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 73.

³⁰ Ibid., pp. 21-22.

³¹ Ibid., p. 23.

dos fatos às visões de outras pessoas e coletividades, para construir essa alegoria coletiva que talvez seja a ação política”³². Desse modo, Rivera Cusicanqui explicita a simultaneidade na prática imagética em que contrários e divergentes não convergem, mas sim fazem parte do contexto da Bolívia e demais países latinos colonizados enquanto formações compostas por temporalidades diversas e justapostas.

Trata-se de uma perspectiva que recusa a estabilização ou síntese de sentidos de forma estável e determinada, a partir de um olhar produtivo à coexistência agonística vigente como modo de existência e de pensamento. A noção central para entender isso seria o conceito-metáfora aimará *ch'ixi*, proveniente do quíchua *ch'iqchi*, que se refere à “coexistência em paralelo de múltiplas diferenças culturais que não se fundem, mas se antagonizam ou se complementam”³³. Tal palavra, então, designa a convivência cotidiana de diversos pontos heterogêneos que se emaranham e constituem a realidade histórica boliviana, valorizando o entrecruzamento de forma produtiva. Daí a tradução de *ch'ixi* como “cinza” – não como cor homogênea, mas como composta pelo entremear de pontos diversos que simultaneamente a formam³⁴. Nas palavras da autora,

ch'ixi refere-se literalmente ao cinza mosqueado, formado por uma infinidade de pontos pretos e brancos que se unificam para a percepção, mas permanecem puros, separados. É uma forma de pensar, falar e perceber que se baseia no múltiplo e no contraditório, não como um estado transitório a ser superado (como na dialética), mas como uma força explosiva e contenciosa, que fortalece nossa capacidade de pensamento e ação. Assim, se opõe às ideias de sincretismo, hibridismo e dialética da síntese, que estão sempre em busca do uno, da superação das contradições por meio de um terceiro elemento, harmônico e completo em si mesmo.³⁵

Esta prática de descolonização pela habitação da indeterminação representada por *ch'ixi*, foi desenvolvida a partir de uma retomada crítica do conceito de sociedade *abigarrada* do sociólogo boliviano René Zavaleta. O conceito compreende a realidade histórica da Bolívia enquanto uma formação mesclada e superposta. “Se for dito que a Bolívia é uma formação variada, é porque as épocas econômicas (aquelas de uso taxonômico comum) não apenas se sobrepuseram sem combinar muito [...] e, ainda assim, ocorreram no mesmo palco, [...] sobrepostas e apenas ligeiramente combinadas”³⁶. Dessa forma, Zavaleta considera os contextos econômicos e políticos do país como espaços materiais dissímeis, constituído pela irregularidade e disjunção. Então, Rivera Cusicanqui vai além, buscando não superar o

³² Ibid., p. 24.

³³ Id., 2010, p. 73.

³⁴ Id., 2015, p. 326.

³⁵ Ibid., p. 295.

³⁶ ZA VALETA MERCADO, René. Las masas en noviembre. La Paz: Juventud, 1983, p. 16.

fenômeno do *abigarramiento*, próprio da Bolívia, mas ver essa heterogeneidade constitutiva como uma condição epistêmica particular. E é por meio desta que a autora propõe um olhar sobre as imagens que busca produzir estranhamentos e refletir sobre as potências da diferença, não desconsiderando as dinâmicas de poder e violência, mas justamente propondo que as diferentes ordens emerjam como terreno para outros modos de subjetivação e sujeição em suas contradições e *abigarramentos*.

Ademais, seria a partir das imagens (leia-se composições imagéticas da maneira ampla que ela defende) que a pensadora boliviana acredita ser possível a conexão com o passado histórica e violentamente apagado. Se, no contexto de países colonizados, a linguagem escrita foi utilizada como forma de dominação colonial pela tentativa de imposição do imaginário essencialista do discurso “oficial”, os trabalhos por imagens expressam a dupla condição das populações tradicionais modernas, ao também serem formas de acessar realidades apagadas por tal história “oficial” e produzir novas relações mais correspondentes com o ideal de indígena moderno. Eles fazem “alusão à transformação cultural progressiva e contraditória [...], ao mesmo tempo em que reforça[m] as identidades segregadas herdadas e oferece[m] a elas novos cenários de autotransformação”³⁷. Assim sendo, pensando em uma sociedade como a boliviana e seu passado e presente colonial e migratório, as imagens produzidas por vozes autorais subalternas são hermenêuticas em si mesmas, indo além da tentativa de descrição ou de domesticação da realidade, apontando “para a irredutibilidade da experiência humana, para as rachaduras e fraturas do domínio normativo”³⁸.

Em conclusão

No presente artigo, houve a tentativa de, em primeiro lugar, articular a historiografia da antropologia e a compreensão dos museus e das noções de imagem e arte. Com a ampliação do olhar antropológico sobre questões de representação cultural e autoridade etnográfica, o conceito de imagem na antropologia também se transformou, deixando de ser visto apenas como uma representação em um único sentido estabilizante que suprime dissidências para ser compreendido como um agente ativo na construção de sentidos. A abordagem de Alfred Gell exemplifica essa mudança ao destacar a agência das imagens e sua capacidade de troca, deslocando a ênfase da obra para a relação que ela estabelece com seus contextos. Essa ampliação permite que os museus sejam pensados não apenas como repositórios

³⁷ RIVERA CUSICANQUI, op. cit., 2015, pp. 42-43

³⁸ Ibid., pp. 88-89.

de objetos, mas como espaços de interação e disputa de significados, nos quais diferentes temporalidades e leituras se entrecruzam.

Nesse sentido, a perspectiva *ch'ixi* apresentada propõe uma sobreposição de múltiplas narrativas e temporalidades, permitindo que diferentes epistemologias coexistam sem que uma anule a outra. Esse avanço representa uma ruptura com a concepção inicial dos museus como espaços de fixação de significados, abrindo caminho para uma abordagem mais plural e crítica. Dessa forma, a perspectiva *ch'ixi* emerge como uma alternativa fundamental para repensar os museus e as noções de imagem e arte. Incorporando a complexidade e a contradição como elementos centrais, essa perspectiva possibilita que os museus ultrapassem sua função histórica de institucionalização da perspectiva colonial binária e se tornem espaços de diálogo intercultural e de valorização de epistemologias historicamente marginalizadas.

Referências bibliográficas

AZOULAY, Ariella. **Historia potencial**: Desaprender el imperialismo. Verso: London, 2019.

BENAVIDES, Amada Carolina Pérez. “Descolonizar el Archivo y el Museo: Imágenes intervenidas y museología social con los pueblos Inga, Kamëntsá y Arhuaco (Colombia)”. In: Bruno, Fabiana e Guarín, Martínez Oscar (orgs). Dossiê Antropologia das imagens: ‘supervivência’ dos arquivos e imaginação dos tempos. v. 21, n. 53, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/105528>

CESARINO, Pedro. “Conflitos de pressupostos na antropologia da arte em torno de pessoas, coisas e imagens”. RBCS. Vol. 32 nº 93 fevereiro/2017: e329306.

CLIFFORD, James. **Os Museus como zonas de contato**. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato-j-clifford.1993>.

CLIFFORD, James. “Colecionando arte e cultura” In: **Revista do Patrimônio**, nº. 23, 1994.

GELL, Alfred. “Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte” (capítulo 1 do livro Arte e Agência). In: **Revista Poiésis**, n. 14, p. 245-261, dez. de 2009 [1998].

GONÇALVES, Marco Antonio e HEAD, Scott. “Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos”. In: **Devires Imagéticos**: a etnografia, o outros e suas imagens. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

PINNEY, Christopher. “Notas Da superfície Da Imagem: Fotografia, Pós-Colonialismo E Modernismo Vernacular”. **GIS - Gesto, Imagem E Som** - Revista De Antropologia 2 (1). São Paulo, Brasil, 2017.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakax utxiwa**: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Sociología de la Imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

VELTHEM, Lucia Hussak van; KUKAWKA, Katia; JOANNY, Lydie. Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 12, n. 3, p. 735-748, set.-dez. 2017.

ZAVALETA MERCADO, René. **Las masas en noviembre**. La Paz: Juventud, 1983.