



O (DES)APRENDER AESTHETICO COMO OPÇÃO DESCOLONIAL: resenha do livro *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*

Francine Carla de Salles Cunha Rojas¹ & Mila Guimarães Darós²

O “desprendimento” é o nome que reúne diversos ensaios guiados pela ideia de abandono ativo das formas de conhecer que sujeitam e modelam ativamente nossas subjetividades nas fantasias das ficções modernas³.

MIGNOLO. “Prefacio”, p. 07.

O livro *Arte e estética en la encrucijada descolonial II* (2014) reúne ensaios de quatro diferentes autores que empreendem reflexões guiadas a partir do *leitmotiv* descolonial “desprendimento”, os textos, como lembrado por Walter Mignolo, já haviam sido publicados na revista *Calle 14*, periódico que se detém em questões relacionadas a arte. O título do volume assinala, desde o início, o

¹ Graduada em Letras, habilitação em Português e Espanhol, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPG-MEL) Campus Campo Grande. Defendeu dissertação intitulada “CLARICE/FERNANDO/Francine: amigadas de entrevistas críticas”, sob a orientação do Prof. Edgar César Nolasco. Membro do Núcleo de Estudos Culturais Comparados- NECC/UFMS.

² Graduada em Artes visuais (Bacharelado) pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, graduada em Artes visuais (Licenciatura) pela Uniassevi, especialização em Arteterapia pela Universidade Anhangüera – (UNIDERP). Mestranda em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPGMEL) Campus Campo Grande. Desenvolve pesquisa intitulada “O MISTÉRIO DO COELHO PENSANTE: reflexões culturais, tradutórias e biográficas” sob a orientação do Prof. Edgar César Nolasco. Membro do Núcleo de Estudos Culturais Comparados- NECC/UFMS.

³ “El “desprendimento” es el nombre que reúne diversos ensayos guiados por la idea del activo abandono de las formas de conocer que nos sujetan y modelan activamente nuestras subjetividades em las fantasias de las ficciones modernas” (MIGNOLO, 2014, p. 07, tradução nossa).

compromisso de refletir sobre a descolonialidade ante o sistema de pensamento mundial/colonial moderno e o posicionamento de seus saberes hegemônicos diante de saberes não concebidos e acalentados no seio do Ocidente.

Nesse sentido a epígrafe reproduzida acima e que compõem o prefácio de autoria de Walter Mignolo é sintomático ao assinalar a necessidade de “aprender a desaprender” e “aprender a deixar”. A fala do crítico argentino se erige como uma espécie de possível resposta a problemática suscitada pelo título do livro, visto que o mesmo é composto por dois elementos: “arte” e “estética” que logo em seguida são situados em uma “lugar” simbólico, a encruzilhada. Valendo-se da metáfora fornecida pelo jogo semântico da palavra encruzilhada o título problematiza a reflexão ao apontar como tais categorias são frutos do discurso hegemônicos.

É relevante lembrar, assim como Mignolo o faz no prefácio, de que os capítulos do livro não são ensaios *sobre* o tema “aprender a desaprender”, mas a própria prática do preceito, pois de acordo com o teórico: “Os volumes que publicamos não são escritos “sobre o tema”, mas são o fazer mesmo [...] É uma maneira de estar fazendo frente a compulsão do querer ser/ter”⁴.

O primeiro texto, denominado “Introdução: trajetórias da opção estética descolonial”⁵, de Pedro Pablo Gómez, doutor em Estudos Culturais Latinoamericanos pela Universidad Andina Simón Bolívar de Quito e professor da faculdade de Artes da Universidad Distrital José de Caldas, serve, e não a revelia possui tem esse título, como uma introdução as demais reflexões que se seguem.

Gómez apresenta uma reflexão de cunho histórico em torno da opção descolonial, e o que o crítico assim denomina nada mais é do que a *aesthesis*, e o próximo texto, “Aesthesis Descolonial”, de Walter Mignolo, comprova a continuidade da proposta de discussão. O crítico inicia seu texto considerando o meio que possibilita a existência da opção descolonial que é habitar a *borda*, isto

⁴ “Los volúmenes que publicamos no son escritos “sobre el tema”, sino que son el hacer mismo [...] Es una manera de estar siendo frente a la compulsión del querer ser/tener” (MIGNOLO, 2004, p. 07, tradução nossa)

⁵ “Introducción: trayectorias de la opición estética descolonial” (GÓMEZ, 2014, p. 11, tradução nossa).

é, a exterioridade. Para Gómez: “[...] na borda, habitar a exterioridade faz possível a opção descolonial, o que permite, em seguida, entender como uma opção entre todas outras de um projeto se auto apresenta como verdade única”⁶.

Dessa forma, a opção estética descolonial se apresenta como uma saída, não como *a* saída, em relação ao saberes hegemônicos. A heterogeneidade suscitada pelo surgimento de várias opções faz com que as mesmas coexistam não sem conflito e o século XXI tem demonstrado tal fato, visto que a heterogeneidade é exemplificada por três configurações, sendo que cada uma delas se constitui como opção, são elas: a re-ocidentalização, a des-ocidentalização e a descolonialidade ou opção descolonial.

Para Pablo Gómez a existência de várias opções é possível em uma época como a que vivemos, quando um estado ou um grupo de estados já não mais pode aspirar a ser o único líder mundial. Sob essa perspectiva, para Gómez, a afirmação do historiador Giovanni Arrighi, de que a China seria a próxima líder mundial esmorece e o teórico vai buscar contrapor a afirmação do historiador a partir de duas considerações. A primeira diz respeito a suposição de que a história segue uma linha linear na qual: “[...] a hegemonia mundial devida ao capitalismo passa da Espanha e Portugal para a Holanda, logo da Holanda para a Inglaterra e finalmente para os Estados Unidos; deste país a hegemonia mundial passaria a China”⁷.

O segundo motivo pelo qual afirmação de Arrighi, de acordo com Pedro Pablo Gómez, se desvanece concerne a condição racial. O teórico recorda que todos os países que abrigaram o capitalismo historicamente pertencem a mesma etnografia, unidos pela ideologia cristã, ou seja, trata-se de um grupo constituído por uma classe branca, europeia, cristã. Dessa forma o problema que envolve a concepção de que a China é o próximo país a assumir a liderança mundial envolve questões problemas, políticos, econômicos e raciais. Racial posto que, como

⁶ “[...] en el borde, habitar la exterioridade ahce posible la opición descolonial, lo que permite enseguida entender como una opición entre otras todo proyecto que se autopresente como verdad única” (GÓMEZ, 2014, p. 11, tradução nossa).

⁷ “[...] la hegemonia mundial devida al capitalismo, passa de España y Portugal a Holanda, luego de Holanda a Inglaterra y finalmente a los Estados Unidos; de este país la hegemonia mundial passaria a China” (GÓMEZ, 2014, p. 12, tradução nossa).

menciona o teórico, “A China é um país de cor para o imaginário branco e desarticular o imaginário racial é um obstáculo para a possibilidade pleiteada por Arrighi”⁸.

Conforme o exposto por Pablo Castro Gómez a China assumir a liderança mundial corroboraria a ideia da existência de um único projeto, informação esta que já vem sendo desarticulada pela existência das três opções supracitadas: re-ocidentalização, des-ocidentalização e descolonialidade ou opção descolonial.

O projeto de re-ocidentalização é encabeçado pelos Estados Unidos, através do presidente Barack Obama, e propõe manter a liderança do país como parte de um chamado projeto civilizatório, por conseguinte a proposta central é que a re-ocidentalização é concebida como o único caminho para os demais países.

Já a proposta da des-ocidentalização, ao contrário do que propõe a re-ocidentalização, aceita o capitalismo, mas não o neoliberalismo. O projeto é liderado pelos países que compõem o BRICS (Brasil, Rússia, Índia, China África do Sul) e busca manter o crescimento econômico dos mencionados países fruto da desobediência epistêmica feita frente a União europeia e Estado Unidos.

Por sua vez a opção descolonial é encabeçada tanto pelos Estados como pela comunidade política global e começa quando o Estado moderno-colonial é questionado, pois o mesmo promulga, desde a sua origem, uma ordem global em que existem países desenvolvidos, economias emergentes e países em vias de desenvolvimento.

Fruto desse projeto a opção estética descolonial percebe na crise da estética ocidental um sinal de crise que atinge a modernidade/colonialidade. Ao contrário do que expõe a retórica da modernidade/colonialidade, a opção estética descolonial aceita o pluralismo e os vários modos de ser da verdade, como consequência, apresenta não uma, mas várias estéticas que ao mesmo tempo em que conservam particularidades podem “[...] estabelecer diálogos inter e trans-

⁸ “China es un país de color para el imaginario blanco, y dismantelar el imaginario racial es un gran obstáculo para la posibilidad planteada por Arrighi” (GÓMEZ, 2014, p. 12, tradução nossa).

estéticos articulados a projetos que perseguem a superação da colonialidade global”⁹.

Vale mencionar que Gómez nos lembra que faz parte da proposta da opção estética descolonial mostrar que propostas *outras* de saberes *outros* são uma opção, mas o que elas não são é a *única* opção. Na verdade o que está em jogo, pelo menos para a estética descolonial, é a busca pelo que lhe é peculiar e próprio e é a partir desse pensamento que os textos que seguem são articulados.

Em seguida o próximo texto, “Aesthesis descolonial”, é de autoria do crítico argentino Walter Mignolo, doutor em semiótica e Teoria Literária e professor da Universidade de Duke (EUA) onde também desempenha a função de Diretor de Estudos Internacionais e Humanidades do Centro de Estudos Internacionais e Interdisciplinares. Aqui a reflexão desenvolvida prossegue as considerações do texto anterior, de Pedro Pablo Gómez, no sentido de que trata de forma mais aprofundada o termo *aesthesis* como opção descolonial a partir do qual deriva o termo ocidental “estética”.

Em duas reflexões anteriores, os textos “Aiesthesis Descolonial” e “Estéticas Descoloniales”, sendo o último em coautoria com Pablo Gómez, Mignolo já havia assinalado a relevância da *aesthesis*, visto se constituir como termo que destoa da retórica da colonialidade/modernidade. Como bem lembra Walter Mignolo *aesthesis* “[...] se origina do grego antigo, é aceita sem modificações pelas línguas modernas europeias. Os significados da palavra giram em torno de vocábulos como ‘sensação’, ‘processo de percepção’, ‘sensação visual’, ‘sensação gustativa’ ou ‘sensação auditiva’”¹⁰.

Por sua vez o conceito de estética, já amplamente conhecido, desvia o sentido original de *aesthesis* para que assim seja válido somente um “modelo” estético que obedece a padrões já pré-estabelecidos, tal pressuposto vai de encontro a proposta *aesthetica* justamente por ignorar as *sensações* despertadas

⁹ “[...] establecer diálogos inter y trans-estéticos articulados a proyectos que persigan la superación de la colonialidad global” (GÓMEZ, 2014, p. 18, tradução nossa).

¹⁰ “[...] se origina em el grego antiguo, es aceptada sin modificaciones en las lenguas modernas europeas. Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como “sensación”, “proceso de percepción”, “sensación visual”, “sensación gustativa” o “sensación auditiva”” (MIGNOLO, 2014, p. 32, tradução nossa).

quando, por exemplo, uma escultura ou um quadro é contemplado, para privilegiar conceitos e valores taxativos que dizem respeito a somente uma parcela de pessoas, com a pretensão de julgar o que é “arte” e o que não é, sendo este último grupo composto de produções que destoam do modelo erigido pela retórica do mundo colonial ocidental/moderno. Em síntese, o teórico argentino explica que: “[...] se a *aesthesis* é um fenômeno comum a todos os organismos viventes com sistema nervoso, a *estética* é uma versão ou teoria particular de tais sensações relacionadas com a beleza. A dizer, não há nenhuma lei universal que faça necessário a relação entre *aesthesis* e *beleza*”¹¹.

Mignolo, portanto, desenvolve toda sua explanação como uma prática *aesthetica*, em outras palavras, o teórico argentino concebe todo o seu texto a partir das *sensações* derivadas das experiências ocorridas durante a visita a três exposições, a primeira em 1992 e as outras duas em 2008. Logo no início de seu texto o crítico avisa que não é especialista em história da arte e nem em sua crítica é, apenas, um cidadão que como tantos outros visita museus e se interessa pela arte, essa atitude, por si só, já denota certa prática *aesthetica*.

A primeira instalação visitada, em 1992, visava celebrar, da perspectiva europeia, o descobrimento da América, e, como explica Mignolo, da perspectiva das civilizações Anáhuac e Tawantinsuyu, o último dia de liberdade. A instalação em questão, intitulada *Mining the Museum* (Mineração do Museu), foi concebida pelo artista americano Fred Wilson, e é assim descrita por Mignolo:

Ao sair do elevador, quem chegava encontrava três pedestais de mármore a direita, e a frente, três a esquerda. A direita, em pedestais mais baixos, eram vistos bustos, reconhecidos, de insgnes notáveis da civilização Ocidental. A esquerda, nos pedestais mais altos, não havia bustos. Ao nos aproximarmos deles enxergávamos nomes de pessoas inscritos nas placas de prata. Um desses nomes era o escravo negro e, logo liberto, Frederick Douglas. Os outros dois nomes eram também de escravos negros. Uma boa introdução ao que virá.¹²

¹¹ “[...] si *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, la *estética* es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza. Es decir, no hay ninguna ley universal que haga necesaria la relación entre *aesthesis* y *belleza*” (MIGNOLO, 2014, p. 32, tradução nossa).

¹² “Al salir del ascensor, quien llegaba se encontraba con tres pedestales de mármol a la derecha, y al frente, tres a la izquierda. A la derecha, en pedestales más bajos, se veían los bustos, reconocidos, de insgnes prohombres de la civilización occidental. A la izquierda, en los pedestales

A trajetória percorrida por Walter Mignolo nas instalações de Fred Wilson suscita uma série de indagações no teórico argentino, mas todas giram em torno do que está em jogo nessa e em outras instalações de Wilson, é visando responder a tal questionamento que Mignolo vai entender as ações de Wilson como sendo as de um artista cuja obra é descolonial, para o teórico: “De minha parte, vejo em Wilson todos os signos de um pensar e um fazer descoloniais. O seus atos são de desobediência *aesthetica* e institucional”¹³.

A desobediência *aesthetica* praticada pelo artista americano, presente em toda a sua obra, constitui resposta aos valores de *opressão* e *negação*, visto serem os pilares sob os quais se constrói a lógica da colonialidade/modernidade. Tais conceitos, nas palavras de Mignolo, são assim definidos: “O primeiro opera na ação de um indivíduo sobre o outro, em relações desiguais de poder. O segundo o faz sobre os indivíduos, na maneira em que negam o que sabem no fundo”¹⁴, Mignolo ainda traz dois exemplos desses dois conceitos e que são bastante representativos por serem fruto da realidade, o negro que quer ser branco e o amo que nega ver a opressão e exploração de outro ser humano como ética e humanamente reprovável.

A segunda exposição é do artista Pedro Lasch, denominada *Black mirror – espejo negro*, e se encontra no Museu Nasher da Universidade de Duke em Durham, na Carolina do Norte. Mignolo descreve a exposição como sendo surpreendente, visto que qualquer pessoa que vá visitar o museu encontra várias estatuas que estão viradas de costas para os visitantes e em frente a um espelho negro, como que olhando-se através dele. O curioso em relação ao painel exposto é o que o espelho esconde, conforme lembra Walter Mignolo, isto é, para que os visitantes enxerguem é necessário que se aproximem e percebam que o espelho,

más altos más altos, no había bustos. Al acercarnos a ellos, veíamos nombres de personas inscritos en placas de plata. Uno de ellos era el esclavizado negro, y luego liberto, Frederick Douglas. Los otros dos nombres eran también de esclavizados negros. Una buena introducción a lo que vendrá” (MIGNOLO, 2014, p. 34, tradução nossa).

¹³ “Por mi parte, veo em Wilson todos los signos de un pensar y un hacer descoloniales. Los suyos son actos de desobediencia *aesthética* e institucional” (MIGNOLO, 2014, p. 40, tradução nossa).

¹⁴ “El primero opera en la acción de un individuo sobre otro, en relaciones desiguales de poder. El segundo lo hace sobre los individuos en la manera en que niegan lo que en el fondo saben” (MIGNOLO, 2014, p. 41, tradução nossa).

em seu reverso, abriga outras estatuas, de modo que tanto as estatuas do outro lado quanto as escondidas pelo espelho estão “percebendo” umas as outras, curiosamente reforçando o jogo de sentido do título dessa parte da exposição em questão “Mimeses e Transgressão”:



FIGURA 1 – Mimesis y Transgresión

Fonte: MIGNOLO, 2014, p. 43

Walter Mignolo chama atenção para o fato de que a exposição de Pedro Lasch é uma prática artística e intelectual que não é explicada pelo saber hegemônico europeu do filósofo Edmund Husserl e de Edgar Morin, mas trata-se de algo cujos contornos são fruto de uma lógica *outra*, a lógica do espaço e do tempo das civilizações Maias e astecas quando em combate com a cosmologia hispânica.

Mignolo menciona que até este momento da discussão, e após duas exposições, algumas considerações são feitas, como o fato de que a arte não tem um compromisso eterno e firmado com a representação, como a instituição escolar promulga nos anos de processo de aprendizagem. A constatação induz ao sujeito, como aponta o teórico argentino, perceber que, portanto, é necessário desaprender o aprendido.

A terceira e última exposição mencionada pelo crítico é de autoria da artista sérvia Tanja Ostojic e é denominada como “Looking for a husband with EU passport” (Procurando por um marido com o passaporte europeu). O preparo para essa instalação começou muito antes, a artista espalhou pela internet uma foto sua desnuda, foto esta que também foi exposta na instalação, e solicitava que os interessados em desposá-la enviassem um dossiê com suas qualificações para o endereço da artista, ao final dessa primeira parte do processo Ostojic se casou com um alemão, foi morar na Alemanha e lá ficou por três anos, findo esse tempo se divorciou e comemorou o divórcio, mas o elemento que mais chama atenção, além dos fatos envolvidos, é que tudo fez parte da exposição. Pensando em torno de tal atitude da artista sérvia Mignolo percebe que não somente a obra de Ostojic, mas também as de Lasch e Wilson são obras que transpassadas por atitudes descoloniais, em outras palavras, *aesthetics*, que visam “[...] deslocar as estéticas imperiais, agora submetidas ao mercado e aos valores corporativos”¹⁵.

O autor do terceiro ensaio apresentado no livro é Adolfo Albán Achinte, colombiano graduado em Belas Artes pela Universidade Nacional da Colômbia em Bogotá. Finalizou seu doutorado em Estudos Culturais Latinoamericanos no ano de 2007, atualmente é docente no Departamento de Estudos Interculturais da Universidade de Cauca em Popayán (Colômbia). O título de seu ensaio “Comida e colonialidade: tensões entre o projeto hegemônico moderno e as memórias do paladar”¹⁶ já entrega pistas sobre as questões colocadas durante sua discussão teórica cultural.

Achinte destaca as questões culturais dos processos que envolvem a alimentação como um todo, o preparo dos alimentos, a culinária, os nomes que os próprios alimentos recebem, enfim, vários fatores que estão relacionados às “implicações culturais do ato de comer”. O teórico defende que comer vai além da alimentação em si e que alimentar-se não deve ser considerada uma ação inocente.

O projeto hegemônico moderno também se reflete na gastronomia, numa tentativa de reprodução de suas características gastronômicas, considerando

¹⁵ “[...] desplazan las estéticas imperiales, ahora sometidas al mercado y a los valores corporativos” (MIGNOLO, 2014, p. 52, tradução nossa).

¹⁶ “Comida y colonialidad: tensiones entre el proyecto hegemónico moderno y las memorias del paladar.” (ACHINTE, 2014, p. 57, tradução nossa).

também que a colonialidade acontece nos âmbitos do poder, saber e ser. Dessa forma, o autor durante todo o seu ensaio, nos mostra parte da realidade sobre a “colonialidade de sabores e paladares”. Com a importação de produtos, práticas e sabores da Europa se transformaram numa *suplantação gastronômica* (ACHINTE, 2014).

Desse modo, as ações colonizadoras modificaram e tentaram apagar práticas culturais ancestrais em diversas partes da vida cotidiana. Usaram de um falso princípio de superioridade para justificar uma imposição epistêmica sobre essas práticas culturais, criando uma violência “justificada” contra as comunidades afrodescendentes e nativas/índigenas/originárias e seus costumes ancestrais.

Assim, todo o sistema complexo de relações sócio-culturais, de conexão social que envolvem o ato de alimentar-se, de preparo dos alimentos, as formas de cozinhar foram cenário de um universo de tensão e conflito. As questões sobre o que seriam boas maneiras e como se comportar à mesa foram impostas, enquanto foram negadas ou depreciadas as práticas já existentes tanto nos povos originários, quanto nos povos afrodescendentes.

Esse projeto ocidental modernista ignorou a simbologia que carrega os atos que envolvem a alimentação, pois as maneiras de comer e cozinhar fazem parte da cultura e são construtoras de sentido para uma comunidade. Os nutricionistas europeus do séc. XX determinaram diferenças entre seus hábitos alimentares em relação aos outros grupos do mundo, de forma que a classificação por eles imposta serviu para diminuir esses “outros” grupos.

Somente as práticas culinárias europeias e suas receitas eram consideradas “verdadeira cozinha” e mesmo assim se apropriaram de produtos originalmente vindos das colônias latino-americanas. São inúmeros os itens de alimentação que os europeus se apropriaram: milho, batata, chocolate, tomate, abacaxi, mandioca e tantos outros, que adaptaram tanto nos sistemas linguísticos, traduzindo-os de maneira a desvincular de seus significados originais semânticos, quanto em seu sistema de cultivo.

Essa visão negativa diante dos hábitos alimentares aconteceu também numa espécie de *colonialismo interno* (ACHINTE, 2014) porque os *criollos* (filhos dos povos originários ou afrodescendentes) foram incorporando os costumes trazidos

pelos europeus, o autor classifica esse acontecimento por *deculturação gastronômica*¹⁷. Nesse processo surgiram os manuais de boas maneiras e etiqueta, reforçando a ideia de colonizar a barbárie, abandonando comportamentos “impróprios” e “[...] negando ou desprezando receitas, práticas, procedimentos, maneiras e formas de preparar alimentos vindas dos povos originários e dos filhos da diáspora africana”¹⁸.

A colonização gastronômica, se assim podemos nomear, acabou por rechaçar os sabores locais. Por isso o autor destaca a importância e urgência de trazer às discussões o assunto gastronômico diante da necessidade de dar mais visibilidade e agregar valor positivo aos costumes fronteiriços, aos *saberes e sabores* (ACHINTE, 2014), para dessa forma, colocar em prática a descolonização. Esses fatores revelam que ainda existem outros campos a serem investigados em relação ao processo de colonização.

O próximo ensaio, intitulado: “A *aesthesis* trans-moderna na zona fronteira euroasiática e o anti-sublime descolonial” é de autoria de Madina Tlostanova e, em certo sentido, a problemática discutida se constitui como um dos possíveis campos de pesquisa sobre o processo de colonização referido no ensaio anterior. Tlostanova é doutora em Filologia, docente no Departamento de Filosofia no Instituto de Ciências Sociais, *Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration* (RANEPA).

A autora inicia comentando acerca dos assuntos estéticos que marcaram a década passada. Segundo a autora, a mais influente teoria estética dessa última década, é a estética relacional, estabelecida pelo teórico Nicolas Bourriaud, e que acredita que a arte relacional se trata de uma atividade que não leva em consideração os espectadores como parte de criação de sentido e experiência coletiva. Bourriaud apaga a barreira entre arte e vida, não na direção de elevados ideais utópicos como aconteceu com o ideal romântico, mas no sentido de levar a arte ao nível do mundano, no sentido de ambiente social artificial, simplificando a realidade social e arte contemporânea.

¹⁷ “[...] deculturación gastronómica [...]” (ACHINTE, 2014, p. 62, tradução nossa).

¹⁸ “[...] negando o minorizando recetas, prácticas, procedimientos, viandas y formas de preparación de alimentos venidas del mundo indígena o de los hijos de la diáspora africana” (ACHINTE, 2014, p. 63, tradução nossa).

Na estética relacional de Bourriaud falta considerar a contextualidade dinâmica da vida e arte contemporâneas, a complexidade e a multicplidade de subjetividades e as relações inter-subjetivas. Ou ainda, a possibilidade de qualquer experiência, homogênea e compartilhada, na apreciação ou interação com a arte. Ao longo do texto a autora apresenta parte de “[...] práticas artísticas trans-modernas e as preocupações de uma cena distinta, com uma história local complexa, em ocasiões distorcidas e muito simplificada – a fronteira euroasiática”¹⁹.

Além disso, a colonialidade do poder afeta diretamente *a ciência do sensível e o deslocamento descolonial* (TLOSTANOVA, 2014). A modernidade deixou consequências consideradas devastadoras por conta de impor um tipo de escravidão epistemológica e ontológica: a colonialidade do ser e do conhecimento e que permanece nos dias atuais:

Não foi outra a estética europeia da modernidade que colonizou a *aesthesis* (como capacidade de perceber através da sensibilidade) como parte de sua colonização mundial do ser e do conhecimento, levando a formulações rígidas do que é belo e sublime, bom e feio, a criação de estruturas canônicas, genealogias artísticas, taxonomias específicas; cultivar preferências de gosto, de acordo com modismos ocidentais que determinam o papel e a função do artista na sociedade [...]”²⁰.

270

Existe um vínculo entre *aesthesis* e beleza? indaga Tlostanova, ao iniciar um sub-item de mesmo nome, e questiona sobre a habilidade humana de usar diferentes sistemas no ambiente e no comportamento - dois tipo de experiência cultural: a racional analítica e a emocional sensual, ambas se misturam no campo da estética. A noção do que é bonito ou feio é determinado pela cultura, pois não existe uma única regra invariável que determine o que é beleza para todos.

¹⁹ “[...] las prácticas artísticas trans-modernas y las preocupaciones de una escena distinta, con una historia local compleja, en ocasiones distorsionada y muy simplificada — la frontera eurasiática.” (TLOSTANOVA, 2014, p. 81, tradução nossa).

²⁰ “No fue otra que la estética europea de la modernidad laica la que colonizó la *aesthesis* (la habilidad de percibir a través de los sentidos) como parte de su colonización global del ser y del conocimiento, llevando a formulaciones estrictas de lo que es bello y sublime, bueno y feo, y a la creación de estructuras canónicas, genealogias artísticas, taxonomias específicas; cultivando preferencias de gusto, determinando según caprichos occidentales el rol y la función del artista en la sociedad [...]” (TLOSTANOVA, 2014, p. 82, tradução nossa).

Para tanto, a autora comenta a opinião da artista visual kasaka – Saule Suleymenova, apontando que as crianças, por ainda não terem sido influenciadas pelos valores de juízo (culturais) dos adultos, conseguem ver mais claramente a verdadeira beleza. Seria difícil negar que existe certo relativismo na concepção do que é bonito e o que não é, o que é bom e o que é impróprio. Mas *essa relatividade e diferenças se convertem no objeto da modernidade e do mercantilismo, consumo e comercialização* (TLOSTANOVA, 2014).

Não existe mais espaço para formas prescritas e rígidas sobre o que é bonito e o que é feio, alto e baixo, em relação à colonialidade da estética. O aspecto multicultural e exótico tem mais relação com a colonização estética contemporânea, no sentido de apropriação do que pertence ao outro, como mercadoria (nesse caso artística) exótica de consumo para o ocidente.

A ligação ambivalente e indissolúvel entre *aesthesis* e epistemologia, explorada em várias teorias estéticas, defende a arte atuando como uma encruzilhada entre ser e cognição, onde a razão e imaginação colidem e interagem. De acordo com o pensamento ocidental a arte não gera conhecimento. Mas o conhecimento ligado à arte é uma tentativa de: “[...] conhecimento com o intento de entender e interpretar o mundo, com a admissão constante de que há múltiplas maneiras de perceber, ver, sentir, conhecer e interpretar essa experiência estética (no sentido mais amplo da palavra) para reconstruir e mudar o mundo”²¹.

Os dois impulsos opostos que colaboram para o “anti-sublime descolonial” – 1. Por um lado, descolonizar a arte é altamente conceitual e racional. 2. Por outro lado, descolonizar a *aesthesis* para a estética, teoria e história da arte ocidental clássica é impulsionado pelo desejo de devolvê-lo imediatamente e sem camadas racionais. – liberam a percepção do sujeito para o agenciamento político, social, ético, criativo, epistêmico e existencial: “O sujeito remove as capas colonizadoras da estética normativa ocidental e adquire ou cria seus próprios

²¹ “[...] conocimiento como un intento de entender e interpretar el mundo, con la admisión constante de que hay múltiples maneras de percibir, ver, sentir, conocer e interpretar esa experiencia estética (en el sentido más amplio de la palabra) para reconstruir y cambiar el mundo” (TLOSTANOVA, 2014, p. 85, tradução nossa).

princípios estéticos, emanados de sua própria história local, de sua geo- e corpo política do conhecimento”²².

Tlostanova acredita que: “Para que o anti-sublime decolonial funcione, necessitamos agregar nossa própria experiência de sermos outrificados e objetivados a sensibilidade, educação e conhecimento decoloniais”²³. A autora também faz um paralelo entre o anti-sublime decolonial e o sublime de Kant. O anti-sublime decolonial, diferente do sublime universal de Kant, é uma espécie de "consciência pura", uma consciência de sensibilidade decolonial. E ainda requer um esforço racional e emocional ativo, pensamento crítico, capacidade analítica para conectar-se metaforicamente através da arte pelas várias experiências decoloniais. A autora acredita que o anti-sublime decolonial pode curar a alma e mente colonizada, libertando a pessoa dos complexos de inferioridade e permitindo a dignidade de sentir por si própria.

A autora traz vários exemplos de artistas fronteiriços que conseguem chegar a uma sensibilidade de maneira intuitiva, tendo vivido fora e nesses locais acabam por aprender as gramáticas decoloniais, encontrando em seguida a realização dos fenômenos locais nos campos políticos e estéticos.

Nos países abertamente repressivos, como Uzbequistão os artistas vivem uma situação complicada, correm risco de prisão, interdição e até mesmo a morte. Esse é um local que poderia ser uma prova que o meio repressor às vezes pode favorecer a produção de arte relevante e decolonial. Isso porque nesse país existe um impulso decolonial em suas produções artísticas.

Segundo a autora, em seu país (Rússia – antiga URSS), predomina uma ideia de apropriação e descrédito de outras formas de conhecimento e de arte. Existem certas maneiras prescritas e permitidas para os artistas russos, que anteriormente era imposto pela estética dominante soviética e hoje é imposto pelo projeto ocidental. Tendo isso em vista, a galeria GMG organizou um projeto de

²² “El sujeto remueve las capas colonizadoras de la estética normativa occidental y adquiere o crea sus propios principios estéticos, emanados de su propia historia local, de su geo- y corpopolítica del conocimiento” (TLOSTANOVA, 2014, p. 87, tradução nossa).

²³ “Para que el anti-sublime decolonial funcione, necesitamos agregar nuestra propia experiencia de ser otrificados y objetivados a la sensibilidad, educación y conocimiento decoloniales” (TLOSTANOVA, 2014, p. 87, tradução nossa).

artes chamado *Letters* (Sharikadze, 2010) e teve como figura central Frida Kahlo e “[...] foi apresentada em Moscú e acrescenta um toque espacial, visual e verbal poscolonial”²⁴.

Tlostanova em seu penúltimo item, *Primer plano 1: Defloración de la kazakanidad*, nos apresenta a artista Saule Suleymenova, do Kazajistão - região de fronteira entre Ásia e Rússia. A artista participou do grupo artístico Green Triangle no final dos anos 80 e começo da década de 90, os participantes do grupo eram adeptos das culturas hippy, punk rock e se declaravam anti-soviéticos. Atualmente a artista assume uma postura descolonial, explora várias técnicas com pintura, fotografias, colagens e afins.

Suleymenova acredita que um dos problemas principais de seu país é o complexo de inferioridade, o sistema de valor e noção sobre o que é considerado belo, bom. As pessoas do país estão colonizadas culturalmente, com uma visão distorcida. De acordo com a autora:

Por meio da decolonização da visualidade, Suleymenova trata de ensinar aos kazakos a desaprender esses sucedâneos lacados que outros os ensinaram a querer e apreciar como belos e como próprios. Suleymenova quer decolonizar sua ideia da kazakanidade e liberta-la da pomposidade que é tão penetrante na estética estatal oficial de hoje.²⁵

A autora defende que Suleymenova consegue atingir uma combinação harmoniosa entre o racional e o emocional, entre o belo e sublime. Ela é capaz de alcançar uma sensibilidade desvinculada do cânone estético tradicionalista, a artista tem uma interpretação conceitual esteticamente perspicaz, que vem da alma, do coração. E pensando em ilustrar essa capacidade, a autora escolheu três obras para apresentar ao leitor: *Apalar*, *Trolleybus #5*, *Three brides*.

²⁴ “[...] fuera presentada en Moscú le añade un toque espacial, visual y verbal poscolonial” (TLOSTANOVA, 2014, p. 95, tradução nossa).

²⁵ “Por medio de la decolonización de la visualidad, Suleymenova trata de enseñar a los kazakos a desaprender esos sucedâneos lacados que otros les enseñaron a querer y apreciar como bellos y como propios. Suleymenova quiere decolonizar su idea de la kazakanidad y liberarla de la rimbombancia que es tan penetrante en la estética estatal oficial de hoy” (TLOSTANOVA, 2014, p. 96, tradução nossa).

No último subtítulo: “Primer plano 2: un burlón budista”, Tlostanova encerra seu texto nos convidando a conhecer o artista Zorikto Dorzhiev, que a autora conheceu seu trabalho em uma galeria de Moscou. Tlostanova faz questão de deixar claro que os “entendidos” de arte não tem as ferramentas necessárias para compreender a *sensibilidade fronteiriça* do artista:

As obras de Dorzhiev tem sido resenhadas principalmente por críticos rusos daltônicos ou exotizantes, que permanecem mentalmente dentro do marco do multiculturalismo (pos)soviético, onde a arte buriato poderia ser somente decorativa e estava confinada em sua maioria ao reino dos artesanatos. Razão pela qual não existem instrumentos, conceitos nem ferramentas teóricas para entender e interpretar as obras de Dorzhiev.²⁶

Os pais do artista Dorzhiev são pintores profissionais, o que proporcionou uma educação de belas artes padronizada, acadêmica e em algum momento de sua vida se sentiu interessado a aprender sobre a história, os artistas e a cultura asiáticos, despertando assim para sua subjetividade e sensibilidades descoloniais: “Descubriu que a vida é mais ampla que a arte acadêmica e começou a trabalhar em seu estilo próprio, único”²⁷.

Tostlanova descreve detalhadamente o trabalho visual do artista e nos apresenta sua seleção de imagens com duas pinturas (óleo sobre tela): *The postman* e *Princess's dream*, para a apreciação do leitor através das sensibilidades fronteiriças que Dorzhiev consegue alcançar. O artista aproveita de sua memória genética nômade para recriar, re-trabalhar as imagens das paisagens e dos povos, tomando diferentes formas, sem perder suas sensibilidades, sua estética própria, sua autenticidade em seu trabalho visual.

274

²⁶ “Las obras de Dorzhiev han sido reseñadas principalmente por críticos rusos daltónicos o exotizantes, que permanecen mentalmente dentro del marco del multiculturalismo (pos)soviético, donde el arte buriato podía ser sólo decorativo y estaba confinado en su mayoría al reino de las artesanías. Razón por la cual no existen instrumentos, conceptos ni herramientas teóricas para entender e interpretar las obras de Dorzhiev” (TLOSTANOVA, 2014, p.100, tradução nossa).

²⁷ “Descubrió que la vida es más amplia que el arte académico y comenzó a trabajar en su estilo propio, único” (TLOSTANOVA, 2014, p.102, tradução nossa).



FIGURA 1 – Princess's dream

Fonte: TOLSTANOVA, 2014, p. 103

275

Dorzhiev põe em diálogo o mundo de imagens e ideias do sublime e do belo, mantendo seu trabalho longe de estereótipos orientais e comerciais, num universo quase que paralelo de estética e subjetividade *buriata*. Pedimos licença para replicar um trecho que julgamos relevante, pois alude ao personagem principal das obras aqui referidas e ao seu lócus:

O personagem principal da arte de Dorzhiev é um paradoxo nômade contemplativo. Como explica o artista, o nômade não é um turista sedento de novas experiências e emoções, nem está buscando uma vida melhor. Más bem, os nômades são artistas, poetas, filósofos, solitários por definição, porque é mais fácil pensar quando se está sozinho (Dorzhiev, 2007). E a Grande Estepa onde reside não é um símbolo nacionalista bidimensional, e sim um organismo coletivo vivente, com o qual seus habitantes estão em balance dinâmico. Dorzhiev olha o mundo nômade não como um espaço físico real com detalhes materiais e cotidianos, mas sim como um espaço existencial e metafísico infinito e permanentemente mudando, que combina por sua

vez uma dimensão pessoal e uma cósmica, e está próximo de um sentido de unidade de um todo e todos no universo.²⁸

Dorzhiiev tem consciência que a paisagem vai além do local em si, a mesma está em constante mudança e também faz parte das sensibilidades do sujeito que ali habita. O artista ainda explica porque prefere usar não usar cores muito fortes: “[...] prefere sussurrar em vez de falar em voz alta, porque desse modo é mais fácil escutar o importante.”²⁹ Segundo a autora, o artista acaba por chegar inesperadamente num processo efetivo de liberação de conhecimento, mantendo uma distância, na fronteira entre o trágico e o cômico.

O autor Pedro Pablo Gómez no ensaio: “Bioestética: estética e invenciones de la naturaleza” retorna ao passeio pelas estéticas descoloniais para encerrar o livro e tratar de assuntos relacionados à natureza e seu controle pela humanidade no mundo atual, equipado de biotecnologia, para “agradar” o conceito moderno de beleza no campo produtor e de consumo.

Um dos primeiros autores que defendiam a dominação da natureza da ciência foi Francis Bacon, para o filósofo, o conhecimento seria o instrumento pelo qual o homem adquire poder sobre a natureza, com o qual descobre suas regras, a fim de estabelecer uma correlação de conhecimento e poder contra ela. Esse objetivo de “domar” a natureza permanece em vigor até hoje e é pelo qual a ciência positiva acaba em uma sociedade dirigida por um corpo de especialistas do conhecimento e da ciência, eles determinam a sua função, ignorando qualquer outra realidade política.

276

²⁸ “El personaje principal del arte de Dorzhiiev es un paradójico nómada contemplativo. Como explica el artista, el nómada no es un turista sediento de nuevas experiencias y emociones, ni está buscando una vida mejor. Más bien, los nómadas son artistas, poetas, filósofos, solitarios por definición, porque es más fácil pensar cuando se está solo (Dorzhiiev, 2007). Y la Gran Estepa donde reside no es un símbolo nacionalista bidimensional, sino un organismo colectivo viviente, con el que sus habitantes están en balance dinámico. Dorzhiiev mira el mundo nómada no como un espacio físico real con detalles materiales y cotidianos, sino más bien como un espacio existencial y metafísico infinito y permanentemente cambiante, que combina a la vez una dimensión personal y una cósmica, y está cosido por un sentido de unidad de todo y todos en el universo.” (TLOSTANOVA, 2014, p. 105, tradução nossa).

²⁹ “[...] prefiere susurrar en vez de hablar en voz alta, porque de ese modo es más fácil escuchar lo importante” (TLOSTANOVA, 2014, p. 105-106, tradução nossa).

O planeta está no limite de sua capacidade e essa é uma questão urgente e que interessa à todos, e não somente para os teóricos da área ambiental, afinal, todos vivemos no mesmo planeta. A sobrevivência da vida humana depende dessas condições. E por isso muitas questões sobre consumo, sustentabilidade e limite do planeta necessitam ser repensadas:

Estamos presos a uma condição catastrófica irreversível? Os sinais são claros: A pegada da humanidade sobre o planeta, as vezes chamada pegada ecológica, excedeu a biocapacidade total da Terra pela primeira vez nos anos oitenta e tão logo será necessário uma capacidade igual a dois planetas Terras para satisfazer as demandas da humanidade.³⁰

Em “*Bioestética, otra forma de hacer visible la biopolítica*”, o autor apresenta ao leitor a vídeo-instalação de José Alejandro Restrepo intitulada “*Impresionismo Psicotrópico*”, a qual compunha parte da exposição *Botánica Política* realizada no ano de 2004 em Barcelona. Através desse trabalho, o artista coloca em questão a preocupação sobre questões geopolíticas, econômicas e ecológicas; fazendo-nos ponderar, além da estética, em um *bioestética na qual a própria vida é reivindicada como a primeira condição* (GÓMEZ, 2014).

As imagens de vídeo apresentadas na vídeo-instalação são reproduções da televisão local, mostrando uma plantação de papoula na Colômbia para a produção de ópio e heroína para consumo externo e interno sendo pulverizada. O governo colombiano instaurou uma política de erradicação de plantas como a maconha, papoula e coca. Estas plantas parecem exercer o papel de uma espécie de bode expiatório, recebem o significado negativo da droga que supostamente desapareceria com a erradicação da planta.

Gómez esclarece que até o momento no qual ocorria a exposição da vídeo-instalação em questão, o governo colombiano continuou realizando a pulverização em várias áreas do país, apesar dos protestos de organizações civis. Esses protestos tinham o objetivo de combater as pulverizações com o uso desse veneno altamente tóxico e que contamina o solo, as águas, as plantas, os animais e todas

³⁰ “Estamos abocados a una condición catastrófica irreversible? Las señales son claras: La huella de la humanidad sobre el planeta, a veces llamada huella ecológica, excedió la biocapacidad total de la Tierra por primera vez en los años ochenta y muy pronto será necesaria una capacidad igual a dos planetas Tierra para satisfacer las demandas de la humanidad” (GÓMEZ, 2014, p. 113-114, tradução nossa).

as pessoas, na região da costa pacífica de Cauca (municípios de Guapi, Timbiquí e López de Micay).

Assim, os interesses econômicos, políticos e geo-estratégicos em jogo na chamada "guerra contra as drogas" permanecem ocultas. Por isso a relevância do trabalho artístico que direciona o olhar para as questões biopolíticas: "Obras como a de José Alejandro Restrepo, pelo seu caráter simbólico, nos sugerem a necessidade de passar do registro do estético ao da biopolítica, onde se jogam as condições de existência e da vida."³¹

Já no sub-item: "*Uma flor que bem floresce e outra flor que empalidece*" o autor discorre sobre o documentário "Amor, mujeres y flores", dos criadores Jorge Silva e Marta Rodríguez, o cenário é o país da Colômbia e sua temática principal é a denúncia do uso de pesticidas na produção de flores. O documentário foi premiado em vários festivais. Gómez nos atenta para o detalhe que apesar desses pesticidas serem proibidos no "primeiro mundo", são exportados para o "terceiro mundo", criando assim a "bomba atômica dos pobres" (GÓMEZ, 2014).

O cultivo das flores é um trabalho que foi tipicamente atribuído às mulheres. Essa produção é feita para exportação, por isso requer uso dos pesticidas para que suas plantas produzam flores que sejam visualmente aceitas pelos compradores, que exigem perfeição das formas. Querem isso à qualquer custo? Não, visto que a mão de obra feminina é de baixo custo, e as condições meteorológicas são favoráveis.

278

³¹ "Obras como la de José Alejandro Restrepo, por su carácter simbólico, nos sugieren la necesidad de pasar del registro de lo estético al de la biopolítica, donde se juegan las condiciones de existencia y de la vida" (GÓMEZ, 2014, p. 122, tradução nossa).

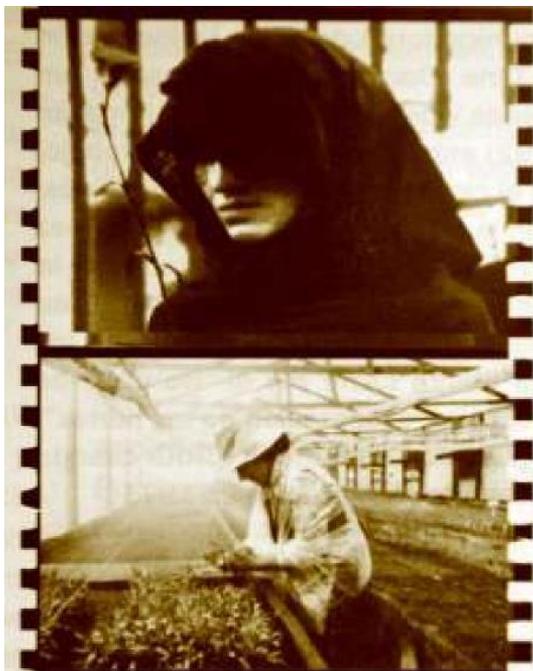


FIGURA 3 – Amor, mujeres y flores

Fonte: GÓMEZ, 2014, p. 123.

Cerca de 70.000 mulheres trabalham no cultivo das flores para exportação. Essas mulheres, por estar em contato com os pesticidas, sofrem consequências em seus corpos: bronquite, asma crônica, perda de olhos, visão prejudicada, dentre outros problemas de saúde. E infelizmente não tem opção em relação às suas condições precárias de trabalho. O documentário mostra em uma cena, o início da viagem das flores, cuidadosamente embaladas para o transporte, “[...] enquanto as outras flores ficam com suas enfermidades e sofrimentos, pagando com sua vida o custo da beleza de uma rosa ou uma margarita.”³²

Diante disso, podemos refletir sobre a existência de uma estética da ciência, por causa de sua capacidade de criar novas formas de vida com intento de modificação visual, que acaba por colocar em crise os modos de representação,

³² “[...] mientras las otras flores se quedan con sus enfermedades y sufrimientos, pagando con su vida el costo de la belleza de una rosa o una margarita.” (GÓMEZ, 2014, p. 125, tradução nossa).

não em termos simbólicos, mas formais. Essa *bioestética* nos cobra um preço muito alto a ser pago.

O autor encerra seu texto questionando o que dizer sobre os alimentos transgênicos e sua estética. Alimentos que foram geneticamente modificados, pelo qual se objetiva substituir a dieta da humanidade, têm uma boa aparência do ponto de vista visual: forma, cor, tamanho. Como poderia ser de outra forma no mundo contemporâneo? Parece-nos que o capitalismo, tendo a publicidade como aliada, conseguiu substituir a sensibilidade pela aparência padronizada, homogeneizada, pasteurizada também no universo da alimentação, universo esse que tem por principal característica o aspecto cultural. Contudo, é intrínseca a relação entre ciência e política, por isso se faz necessária a discussão acerca destes problemas relacionados à colonialidade do poder no campo da natureza, a partir da perspectiva descolonial de estética que vai além dos problemas e contingências artísticos.

Referências

ACHINTE, Adolfo A. “Comida y colonialidad: tensiones entre el proyecto hegemónico moderno y las memorias del paladar”. In: MIGNOLO, Walter (Org). *Arte y estética em la encrucijada descolonial II*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014. p. 57 – 76.

GÓMEZ, Pedro P. “Introducción: trayectorias de la opción descolonial”. In: MIGNOLO, Walter (Org). *Arte y estética em la encrucijada descolonial II*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014. p. 11 - 28.

GÓMEZ, Pedro P. “Bioestética: estéticas e invenciones dela naturaleza”. In: MIGNOLO, Walter (Org). *Arte y estética em la encrucijada descolonial II*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014. p. 111 - 129.

MIGNOLO, Walter. “Prefácio”. In: MIGNOLO, Walter (Org). *Arte y estética em la encrucijada descolonial II*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014. p. 07 - 09.

MIGNOLO, Walter. “Aisthesis decolonial”. In: MIGNOLO, Walter (Org). *Arte y estética em la encrucijada descolonial II*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014. p. 31 - 54.

TLOSTANPVA, Madina. “La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial”. In: MIGNOLO, Walter (Org). *Arte y estética em la*

encrucijada descolonial II. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014. p. 79 – 108.

Resenha Recebida em 30 de setembro de 2016.

Resenha Aceita em 05 de novembro de 2016.

