

## **A Insurreição Estética de Grada Kilomba: entre a desobediência e a possibilidade de uma *aisthesis* decolonial**

LUCIANA DA COSTA DIAS

•18

Luciana da Costa Dias é professora do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB), onde atua nos cursos de graduação em Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Trabalha nas interseções entre filosofia, estudos de performance e epistemologias do sul, com ênfase em questões contra-coloniais e decoloniais, feminismos e estética da resistência. A autora agradece o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Contato: [lucdias3@gmail.com](mailto:lucdias3@gmail.com)

Afiliação: Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8939356561837418>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5627-5431>

## •RESUMO

A questão da arte vem se reconfigurando desde meados do século XX, especialmente após as vanguardas e sua ruptura com a lógica da obra de arte como objeto. Mais recentemente, estudos críticos têm evidenciado a indissociabilidade entre modernidade e colonialidade (Mignolo, 2003; 2007, por exemplo), desafiando as bases epistêmicas e estéticas do cânone da história da arte ocidental. Assim sendo, este artigo tem como objetivo investigar de que modo a obra da artista e pesquisadora Grada Kilomba (2019) pode ser compreendida como gesto de insurreição estética e desobediência epistêmica frente ao paradigma moderno-colonial. A análise usa como eixo discursivo o conceito de *aisthesis decolonial* (Mignolo e Vázquez, 2010; 2013), pensado aqui como um convite à reinvenção sensível dos modos de sentir, conhecer e existir. A metodologia articula análise conceitual com estudo de caso, centrado na exposição *Desobediências Poéticas*, apresentada em 2019 na Pinacoteca de São Paulo. Busca-se, assim, tensionar as fronteiras entre teoria e prática, entre arte e cura, compreendendo a exposição como ação performativa capaz de visibilizar as feridas coloniais e instaurar novas sensibilidades. Argumenta-se, por fim, que a obra de Kilomba propõe um modo de reexistência estética que desobedece à colonialidade dos saberes e das formas, apontando para a possibilidade de uma *aisthesis* outra — situada, insurgente e radicalmente viva.

## •PALAVRAS-CHAVE

Colonialidade, teoria da arte, *aisthesis decolonial*, Walter Mignolo, Grada Kilomba.

•19

## •ABSTRACT

The question of art has been undergoing significant reconfiguration since the mid-20th century, particularly following the avant-gardes and their rupture with the notion of the artwork as object. More recently, critical studies have emphasised the inseparability of modernity and coloniality (see Mignolo, 2003; 2007), challenging the epistemic and aesthetic foundations of the Western art historical canon. Accordingly, this article aims to investigate how the work of artist and scholar Grada Kilomba (2019) may be understood as a gesture of aesthetic insurrection and epistemic disobedience against the modern-colonial paradigm. The analysis is grounded in the concept of decolonial aisthesis (Mignolo & Vázquez, 2010; 2013), here understood as an invitation to reimagine modes of sensing, knowing, and existing. The methodology combines conceptual analysis with a case study focused on the exhibition *Poetic Disobediences*, held at the Pinacoteca de São Paulo in 2019. This paper seeks to challenge the boundaries between theory and practice, between art and healing, by approaching the exhibition as a performative action capable of rendering colonial wounds visible and of cultivating new sensibilities. It is argued that Kilomba's work proposes a mode of aesthetic re-existence that disobeys the coloniality of knowledge and form, pointing towards the possibility of an othered aisthesis — situated, insurgent, and radically alive.

## •KEYWORDS

Coloniality, art theory, decolonial *aisthesis*, Walter Mignolo, Grada Kilomba.

## 1. Sobre o conceito de arte e sua impossibilidade de definição unívoca

É preciso, porém, sempre começar do começo, e repetir aqui uma questão que não me canso de repetir e que faço aos alunos e alunas toda vez que encontro uma turma pela primeira vez – ainda que eu não almeje resposta definitiva nenhuma deles: o que é arte? E sobretudo, por que uma pergunta aparentemente tão simples pode ser tão complexa de responder? Jamais pretendi ser possível uma resposta unívoca à mesma. Arte, como já afirmara Martin Heidegger em uma de suas *Vorlesungen* sobre Nietzsche (publicadas no Nietzsche I), nos diz que Arte seria uma das “palavras fundamentais”: aquelas que oscilam em função da “respiração da história”, uma vez que a elas toda a concepção da existência humana em sua época é profundamente referida (para que possam ser compreendidas). Afinal, “as palavras fundamentais são (...), e continuarão sendo futuramente, fundadoras de história, sempre a cada vez segundo a interpretação que predomina [em sua época]” (Heidegger, 2007, p. 131).

•20

Isso significa, basicamente, que as palavras fundamentais (outros exemplos seriam os conceitos referentes ao que é “humano”, “liberdade”, “verdade” etc.) são tão profundamente enraizadas em sua época – e à existência humana – que, do ponto de vista hermenêutico, sua compreensão é profundamente dependente de seu contexto histórico e da visão de mundo de cada época. Neste sentido, nunca houve nem nunca haverá uma definição unívoca do que seja arte, seu sentido sempre mudando drasticamente ao longo do espaço e tempo, de seu contexto e das relações que inaugura e/ou nas quais se insere. Poderíamos aproximar esta discussão do pensamento foucaultiano, mais especificamente daquilo que ele determina mais propriamente de episteme, isto é: as condições de possibilidade do conhecimento a cada época, uma espécie de background de sustentação da visão de mundo e de suas possibilidades de enunciação. Voltaremos a este ponto mais à frente.

Vejamos a pergunta sobre o que é a arte hoje, por exemplo. Há uma resposta possível, ainda que não seja a única — uma resposta que ainda circula, mesmo um tanto “empoeirada” — e que se construiu a partir daquilo que podemos chamar de “estéticas da modernidade”<sup>1</sup>. Esta resposta seria marcada

---

1 Com este termo nos referimos sobretudo aos filósofos modernos que criaram, em certo sentido, a estética como “ciência” e disciplina filosófica: de Baumgarten a Hegel, sem esquecer, é claro, de Kant.

por alguns pontos centrais, com os quais todo estudante de arte em algum momento ou grau já se deparou: primeiro, a ideia de que as “grandes artes” seriam necessariamente as Belas-Artes — música, poesia, teatro, pintura, escultura e arquitetura —, assim definidas e hierarquizadas em categorias estanques; segundo, a concepção da arte sempre como “obra de arte”, isto é, um objeto criado por um artista (geralmente entendido como uma subjetividade privilegiada, um “gênio criador”) para a fruição de outra subjetividade. E, por último e mais importante: haveria, assim, uma profunda relação entre arte e subjetividade, na concepção moderna de arte. Contudo, se a subjetividade — assim como todas as categorias modernas — está em crise, por que com a arte, enquanto concepção moderna, haveria de ser diferente? Mas... será essa a única, ou mesmo a melhor resposta possível? Ou já não é esta uma definição que a própria história da arte levou a cabo até seu fim?<sup>2</sup>

Neste artigo, investigo de que modo a arte contemporânea — e em especial o trabalho de Grada Kilomba — pode operar uma ruptura com o paradigma estético moderno-colonial, a partir de instalações que articulam insurreição estética e desobediência epistêmica. A análise tem como eixo o conceito de *aisthesis decolonial*, pensado como abertura a outros modos de sentir, conhecer e existir. Para tanto, mobiliza-se uma abordagem conceitual aliada a um estudo de caso centrado na exposição *Desobediências Poéticas* (Pinacoteca de São Paulo, 2019), compreendida como instância performativa capaz de tensionar o cânone estético ocidental e tornar visíveis as feridas da colonialidade.

•21

## 2. Arte, modernidade, crise e... colonialismo?

---

2 Desde minha graduação me vi perseguida pela pergunta se a superação da relação entre a arte e a metafísica seria, no ocidente, possível, ou melhor se um paradigma não-metafísico para arte seria possível... Esta é uma questão que me persegue há alguns anos: desde minha graduação e meus estudos em Hegel, Nietzsche e Heidegger – e a investigação do tema da “morte da Arte”, em minha tese de doutorado – até minhas publicações mais recentes (2020a; 2020b). É uma questão que ainda persigo, em diferentes mutações, até mesmo em meus estudos pós-doutorais, nos quais discuti a emergência de um novo paradigma – calcado na performatividade, na arte como acontecimento e presentificação – como possível resposta. Ainda assim, sei que mal toquei a ponta do iceberg. Hoje, sobretudo, esta é uma questão que não consigo mais desvencilhar das discussões sobre arte, (crise da) modernidade e colonialidade, como veremos. Se a arte “morreu” ou não, esta já não é mais a questão: a arte sem dúvida passou – e ainda passa – por transformações e reconfigurações profundas, sempre em diálogo com o “espírito” de seu tempo.

O curioso, podemos dizer aqui, é que ainda que a definição do que seja arte seja essencialmente histórica e contextual (ou hermenêutico-situada, isto é, dependente de toda uma cultura e visão de mundo) – ou pelo menos essa é a percepção contemporânea sobre o tema –, isso não significa que sempre tenha sido assim. As estéticas da modernidade se esforçaram em criar uma definição universal de arte, aplicável a todos os tempos e lugares, com alguns pontos em comum que delineamos acima – e que ainda subsistiria, em algum grau, até mesmo no “senso comum” ocidental, mesmo com a crise que cerca a modernidade e suas categorias na época contemporânea. Mas o que é essa crise a que me refiro aqui? É essencialmente a crise da metafísica, o niilismo que, em certo sentido, ainda se faz presente nesta época que, quer a denominemos pós-moderna ou hipermoderna, ainda se vê travada e permeada por categorias que precisa superar inteiramente. E à crise da subjetividade também se coaduna a crise da representação<sup>3</sup>, outra crise incessantemente apreendida e discutida por inúmeros autores ao longo do século XX – ainda que em diferentes perspectivas.

•22

Um exemplo, ainda que não o único, é a perspectiva apresentada por Michel Foucault em "As palavras e as coisas" (2000) quando este discute a formação da episteme moderna e a crise da representação desta subjacente. Além do mais, cabe observar que a crise da metafísica é uma crise intensamente discutida ao longo do século XX, por inúmeros autores, tais como Nietzsche, Husserl, Heidegger e Derrida – e também por muitos outros, além do próprio Foucault, Badiou e Gumbrecht – autores que, ainda que apresentem diferenças no diagnóstico (e prognóstico) da época contemporânea, tentam compreender e pensar para além de sua “crise”. E estas crises, diferentes diagnósticos de um mesmo problema, poderiam, na verdade, ser consideradas sintomas de uma crise maior, que aqui escolhemos chamar de crise do paradigma metafísico moderno.

A crise da metafísica, entendida aqui como os fundamentos da crise da episteme moderna, se (re)produz nos mais diversos campos, do político ao estético. Falar em crise da episteme moderna, cabe observar rapidamente, tem relação intrínseca com o pensamento de Michel Foucault e sua arqueologia do

---

<sup>3</sup> Não me deterei neste ponto aqui, mas uma discussão preliminar pode ser encontrada em meu artigo “Crise da Representação, Virada Performativa e Presença: possibilidades rumo a uma Filosofia-Performance” (DIAS, 2020a), que pode ser útil aos interessados.

saber. Para o autor, o episteme de cada época demarcava as condições de possibilidade de todo saber.

A episteme, ainda, como conjunto de relações entre ciências, figuras epistemológicas, positivities e práticas discursivas, permite compreender o jogo das coações e das limitações que, em um momento determinado, se impõem ao discurso; mas essa limitação que é aquela que, negativa, opõe ao conhecimento a ignorância, ao raciocínio a imaginação, à experiência já acumulada a fidelidade às aparências, e às inferências e às deduções o devaneio; (...) [A episteme] é uma interrogação que só acolhe o dado da ciência a fim de se perguntar o que é, para essa ciência, o fato de ser conhecida. No enigma do discurso científico, o que ela põe em jogo é o seu direito de ser uma ciência, é o fato de que ele existe. (Foucault, 2002, p.217-218)

O século XVII foi o século em que as condições epistêmicas que emergiram tornaram possíveis não só o discurso científico mas também a constituição do sujeito moderno. E são essas mesmas condições de possibilidade que hoje estão em crise. Contudo, há ainda um outro aspecto a ser considerado aqui, quando se fala em episteme moderna e em background metafísico como algo que construiu as estéticas da modernidade (estética essa pretendida ciência do belo por Hegel, não podemos esquecer), e a visão de mundo moderna como um todo e que nós, ao sul do equador, não podemos perder de vista jamais, sobretudo no momento de sua crise: a visão de mundo moderna é também a visão de mundo colonial.

Como Walter Mignolo muito bem acentua,

A “modernidade” é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a “colonialidade”. A colonialidade, em outras palavras, é constitutiva da modernidade: não há modernidade sem colonialidade. (Mignolo, 2017, p. 2)

Países que foram colonizados ainda sofrem os efeitos da dominação colonial, mesmo séculos após sua independência – efeitos como a racialização e o eurocentrismo. Não deixa de ser curioso pensar que, falar em crise da

•23

modernidade, apesar de ser um lugar comum, raramente é algo posto em diálogo com a ideia de uma crise que permita, finalmente, que seja “escancarado” um lado mais sombrio da modernidade, que antes passaria quase despercebido. Colocar a colonialidade como o reverso da modernidade – duas faces da mesma moeda – é uma possibilidade interpretativa muito forte, aqui sustentada como relevante para pensarmos, também, a teoria da arte em suas profundas mudanças contemporâneas. Sobretudo porque pensar a colonialidade como constituinte da modernidade se mostra ponto central para a revisão da construção e das transformações da episteme moderna e de como ela nos toca – enquanto brasileiros e enquanto latino-americanos (ou seja, povos que absorveram as categorias modernas necessariamente através do processo colonizatório) e enquanto artistas e pesquisadores.

A colonialidade<sup>4</sup> remete, em certo sentido, às estruturas remanescentes do período colonial. Pensar a colonialidade é diferente de pensar o colonialismo: implica em pensar não em um período histórico mas em uma categoria moderna no modo como esta ainda subsiste hoje – em suas estruturas políticas, econômicas e até de controle. A colonialidade sobrevive de forma subliminar no arcabouço moderno, é parte de nosso episteme – e, por isso, a colonialidade sobreviveu ao colonialismo, este sim um período histórico delimitado. Tal categoria seria, inclusive, parte inerente à lógica do capitalismo global de exploração humanas e da natureza, presentes até hoje. Zulma Palermo, pesquisadora argentina, aponta que o par Modernidade /Colonialidade é também um projeto de produção científica universal e totalizante, a “geopolítica do conhecimento”: um projeto fundamentalmente eurocêntrico e, por isso mesmo, reducionista dos saberes e artes produzidos fora dos centros hegemônicos, afinal a “construção do poder/saber pelo imaginário moderno/colonial subordinou e subordina [todas] as outras formas de viver-pensar-conhecer, a partir do momento em que [estas] são consideradas inferiores”. (Palermo, 2019, p. 50)

•24

---

<sup>4</sup> Não muito diferente da modernidade que, mesmo em escombros, ainda está aí, como vimos, uma vez que a pós-modernidade é sua radicalização e crise. Cabe observar que um dos textos seminais para discussão das relações entre modernidade, racionalidade e colonialidade é o *Colonialidad y Modernidad-Racionalidad*, de Aníbal Quijano, publicado em 1992. Aníbal Quijano (1992) é outro teórico que, junto com Walter D. Mignolo, apresentou uma interpretação complexa da relação colonialidade / modernidade e de como essas são indissociáveis enquanto projeto, sendo responsáveis por boa parte do pontapé inicial para os estudos descoloniais e pós-coloniais na América Latina.

A colonialidade do saber perpassa a subjugação dos sujeitos e sua dominação, em um silenciamento histórico de epistemes diversas oriundas dos países colonizados. O racismo, a exploração, a violência de gênero, o genocídio, a repressão, além da hierarquização dos saberes e das culturas são característicos da colonialidade, este seria – justamente – o “lado sombrio” da modernidade. O mundo hoje, em sua organização geopolítica e em muitas de suas possibilidades hermenêuticas, ainda é consequência da visão moderna, sua ênfase e expansão, em seus vícios e virtudes. Para Walter Mignolo, a modernidade – em última instância – não seria mais do que uma “narrativa de salvação” que necessita da colonialidade para poder levar adiante seus projetos, um processo que ainda persiste mesmo em pleno século XXI. Contudo, uma vez que a máscara da modernidade é exposta, e a lógica da colonialidade aparece por trás dela, se evidenciam também os projetos descoloniais (ou decoloniais)<sup>5</sup> como extremamente necessários. Tentar superar a crise da modernidade, por extensão de sentido, ao menos para nós ao sul do globo, deveria ser, também, pensar para além do colonialismo, isto é: pensar “fora da caixa” dos traumas e (pré)conceitos deixados em nós pela colonização, nos abrindo para as múltiplas matrizes que nos constituem, para além da matriz ocidental / europeia.

•25

Mas seria isso possível quando pensamos em uma teoria da arte ou uma estética? Seria possível pensar a mesma, isto é: pensar a arte, para além da matriz moderna? Se arte é uma palavra essencialmente polissêmica, para que lado a respiração da história a leva, nesse momento de profundo questionamento do ideário moderno ao sul do globo?<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Há uma polêmica, seja em língua portuguesa ou hispânica, envolvendo o uso do anglicismo “decolonial” ou sua tradução correta, “descolonial”. Podemos encontrar ambos os termos sendo usados como sinônimos, em geral, ainda que alguns pesquisadores não os considerem necessariamente sinônimos. Essa confusão se dá, talvez, porque alguns autores centrais ao pensamento da crítica da colonialidade, como Walter Mignolo, escreveram originalmente em língua inglesa. Neste artigo, escolhemos pela tradução “descolonial/descolonização” no lugar da manutenção do anglicismo, exceto nos casos de citação direta de um autor que fez uma escolha explícita para o manter. Neste caso, nossa escolha teórica é considerá-los como passíveis de serem intercambiáveis dentro da multiplicidade teórica que constitui o campo dos estudos pós-coloniais. Indicamos a leitura do artigo “América Latina e o giro decolonial”, de Luciana Ballestrin (2013), que toca nesta polêmica ao mesmo tempo que apresenta um histórico do campo.

<sup>6</sup> O livro mais conhecido de Boaventura Sousa Santos, *Epistemologias do Sul* (2009), já remete, em seu título, à necessidade de uma perspectiva que resgate e retire de seu silenciamento histórico os povos e culturas que foram deixados à margem – primeiro pelo colonialismo e depois pela perpetuação da lógica da colonialidade pelo capitalismo: estes povos são o que o autor denomina de “sul global”. Para o autor, o Sul não designaria um espaço geográfico, mas

### **3. Descolonizar a tradição e descolonizar sentidos: descolonizar nossos sentidos?**

Importante dizer que a questão da arte já vem se reconfigurando profundamente, como um todo – sobretudo a partir da influência do trabalho seminal das vanguardas do século XX, que acabariam por conduzir (ainda que por um longo caminho) ao paradigma mais contemporâneo de arte não como obra, estática e acabada, mas cada vez mais como ação, acontecimento e, sobretudo, presença. Este paradigma, por si só, já subverte a estética tradicional da modernidade, em sua perspectiva metafísica de obra de arte como um objeto diante do qual um sujeito se coloca, indo em direção à perspectiva na qual o corpo/obra não é apenas uma realidade externa observável, controlável, mensurável; antes é a experiência primordial da existência em toda sua contradição e no modo como ela pode ser, a cada vez, resgatada e revivida.

Adolfo Albán Achinte – artista e ativista colombiano, um dos primeiros a refletir sobre a colonialidade na arte – considera que a Europa, nas primeiras décadas do século XX, assistiria uma profunda rejeição a seu passado, que se converteria:

[...] em um dos fundamentos da produção artística [então emergente], como resposta a um capitalismo convulsionado e em franca oposição às premissas predominantes da estética clássica. Com estas dinâmicas, pôs-se em curso a chamada “morte da arte”, promulgada por Hegel, analisada por Walter Benjamin como a “perda de aura” propiciada, entre outras razões, pela reprodutibilidade da obra, e continuada pelos anúncios de Arthur Danto do fim da arte e do início da transvanguarda ou da pós-modernidade artística. (Achinte, 2010, p. 87-88)

Não iremos, aqui, delimitar o arcabouço teórico que concerne a esta mudança paradigmática, iremos apenas apontar que esta se localiza dentro da grande mudança ocorrida na teoria da arte no século XX: o fim da concepção (moderna) de arte calcada nas obras de arte e em uma evolução histórica e linear dos estilos artísticos (a “história da arte” vista como universal), perspectiva que se esgotou em direção a novas formas de fazer e experienciar arte. O

---

antes uma espécie de espaço-tempo político, social e cultural. O sul global seria uma metáfora para o sofrimento humano injusto, causado pela exploração, pela discriminação racial e pela discriminação sexual. Para o sul, novas epistemologias se fazem tarefa urgente.

mencionado Arthur Danto, em "Após o fim da arte", coloca, por exemplo, que, hoje, a pergunta "o que é arte? / isso é arte?" teria perdido o sentido e que antes deveríamos perguntar: "quando é arte?", ou em outras palavras: "em que condições a arte acontece"?<sup>7</sup>

Não podemos deixar de mencionar que a busca das vanguardas por superar as categorias modernas conduziram também à busca do "outro" – encontrado necessariamente fora dos perímetros da cultura ocidental, como Marianna Torgovnick (1990) descreve – algo que, contudo, deve ser visto com ressalvas. O primitivismo é mais um dos "ismos" que podem ser postos na conta desses movimentos das vanguardas do século XX, normalmente usado para descrever o fascínio da arte de vanguarda com o que então se chamava "arte primitiva". Exemplos de primitivismo poderiam ser encontrados na "inspiração" de Pablo Picasso pelas máscaras africanas; na fascinação de Antonin Artaud pelo teatro de Bali; nos motivos taitianos de Gauguin... Curioso aqui é pensar que tal apropriação, por artistas europeus, de elementos das produções artísticas dos povos não-europeus se situa, em certo sentido, dentro do mesmo escopo discursivo, i.e. dentro do mesmo horizonte hermenêutico (ou seja, da mesma visão de mundo) utilizado pelos europeus para justificar tanto a conquista colonial quanto sua suposta superioridade racial. Ainda que não seja proposital, e em sentido limitado, este é um ponto que não pode ser ignorado. Podemos nos perguntar se não é preciso estar dentro de um paradigma que vê a outra cultura como espólio, como algo a ser "descoberto", algo "à disposição", para que tal apropriação pudesse ocorrer em primeiro lugar... Contudo, críticas à parte, há algo de positivo nisso: as mesmas vanguardas que tentaram pensar para além do paradigma moderno abriram assim fissuras progressivas no tecido da história da arte. A época contemporânea parece assistir à eclosão de um novo paradigma, que tenta pensar a arte para além da tradição ocidental, ciente da possibilidade de outras configurações epistêmicas e de outras tradições – ainda que sua configuração final não esteja completamente clara.

•27

Ecoando alguns pensadores e pensadoras descoloniais, poderíamos dizer que a teoria da arte e a estética precisam, urgentemente, de seu próprio

---

<sup>7</sup> Cabe observar que muitos outros autores se dedicaram à investigação de tais mudanças ocorridas na contemporaneidade. Poderíamos citar aqui também o *Estética do performativo*, de Erika Fischer-Lichte (2019), além do *Produção de presença*, de Hans Ulrich Gumbrecht (2004) ou a coletânea *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, organizada por Zulma Palermo (2010), como exemplos de possibilidades outras para se discutir quando e como a "arte" pode acontecer.

‘giro descolonial’ – e que sua tentativa de realização está em andamento. Cabe observar que:

Giro decolonial é um termo cunhado originalmente por Nelson Maldonado-Torres em 2005 e que basicamente significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade. (Ballestrin, 2013, p. 105)

Para a teoria da arte, tal movimento de resistência à lógica da modernidade implica em dois pontos centrais que discutiremos a seguir, a saber: primeiro, implica em escapar das categorias modernas (por exemplo, da ideia de uma subjetividade criadora / fruidora, dotada de uma forma específica de sensibilidade universal, e da ideia de obra como objeto, já mencionada); mas também, sobretudo, e em segundo lugar, implica em ir além da hierarquização dos saberes e das práticas tal como instituída desde o pensamento moderno.

•28

Sobre o primeiro ponto – como a teoria da arte pode escapar às categorias modernas –, cabem aqui algumas colocações: inicialmente, os estudos acerca do par modernidade/ (des)colonialidade se concentraram mais em questões epistemológicas, econômicas e políticas. As preocupações sobre uma arte que escapasse à colonialidade demorou um pouco mais para aparecer neste horizonte de questionamento. A expressão “*aisthesis decolonial*”, hoje corrente, por exemplo, se consolidaria em língua hispânica somente em 2010, a partir de publicações semanais então organizadas sobre o tema (Palermo, 2010; Mignolo, 2010).

Dos textos então publicados destacamos inicialmente um, de autoria do mesmo Walter Mignolo, já citado, um dos precursores do movimento descolonial, intitulado “*Aisthesis decolonial*”. Neste artigo, paradigmático, o autor propõe uma tese, por muitos considerada polêmica, sobre como a estética moderna teria colonizado nossa “*aisthesis*” – termo com o qual o autor escolhe continuar chamando nossos sentidos/ sensações / sensibilidade. A palavra *aisthesis*, como qualquer estudante de filosofia ou de teoria da arte o sabe, apesar de sua origem no grego antigo, foi apropriada pelo pensamento moderno em sentido específico e até distinto do uso grego – para quem a *aisthesis* não fora alvo da investigação filosófica sobre a arte. Vejamos o que Mignolo diz sobre isso,

[...] a partir do século XVII, o conceito de *aisthesis* se torna restrito (...). Essa operação cognitiva constituiu, nada mais, nada menos, que a

colonização da *aisthesis* pela estética; pois se a *aisthesis* [as sensações] seriam um fenômeno comum a todos os organismos vivos com sistema nervoso, a estética é uma versão ou teoria particular de tais sensações relacionadas à beleza. Em outras palavras, não existe uma lei universal que torne necessária a relação entre estética e beleza. Esta foi uma ocorrência europeia do século XVIII. (Mignolo, 2010, pp. 13-14)

É a suposta universalidade de uma teoria acerca da arte que o autor critica. Ele não critica que esta represente uma especificidade do modo como a arte pode ser pensada ou sua validade em contextos específicos – esta permanece. O que ele questiona é o fato de que aquilo que deveria ser uma experiência especificamente europeia (logo, representativo do modo como uma comunidade em particular, em um espaço-tempo determinado, conceituou a “*aisthesis*”) venha a ser considerado necessariamente universal ou válido para todos os tempos e povos. Para ele, teria sido assim que “a mutação da *aisthesis* em estética” teria lançado as bases para “a desvalorização de toda experiência estética que não tenha sido conceituada nos termos em que a Europa conceituou sua própria experiência sensorial regional” (Mignolo, 2010, p. 14).

•29

Se o uso da palavra *aisthesis*, que a modernidade consagra, se refere a uma concepção específica de como poderiam operar nossos sentidos e sensações, seria possível ainda pensar está (a “*aisthesis*”) para além de concepções como “faculdade da sensibilidade” ou “juízo de gosto”? Mignolo revisitou o tema alguns anos depois, em 2013, junto com Rolando Vazquez. Reforça a manutenção do uso da palavra *aisthesis*, pois esta seria até “anterior ao surgimento da ideia de Europa”. Somente no século XVIII, a *aisthesis* teria sido alçada a conceito-chave para uma teoria da sensibilidade, em contraste com a obsessão pelo racional, se tornando:

[...] um conceito-chave para regular o sentimento do belo e do sublime. Este foi o ponto de partida da “estética moderna” que emergiu a partir da experiência europeia e [sua] história local, e que se tornou, até mesmo já na obra de Kant, o regulador da capacidade global de “sentir” o belo e o sublime. Deste modo, a estética colonizou a *aisthesis* em duas direções: no tempo, ao estabelecer os padrões no e do presente europeu, e no espaço, quando projetada à toda população do planeta”. (Mignolo e Vazquez, 2013, p. 6)

Resgatar a *aisthesis* de toda concepção calcada em uma metafísica da subjetividade é a proposta de Mignolo e Vazquez para a construção da ideia de uma “*aisthesis decolonial*”. Com isso, eles enfatizariam o caráter pré-europeu do verbete, em uma decisão que os autores tomam a fim de confrontá-lo com seu uso pela estética moderna. Este confronto teria o objetivo de “descolonizar a regulação de nossos sentidos” e das sensações às quais nossos corpos podem responder. E ainda antes, no artigo seminal de 2010, Mignolo já discutira trabalhos de artistas que ele considera não-coloniais (como Fred Wilson, Pedro Lasch e Tanja Ostojic), por apontarem para a possibilidade de construção de uma *aisthesis* e de uma subjetividade divergentes da moderna.

#### **4. Arte ou Artesanato? A “dolorosa divisão” que a tudo hierarquizou**

•30 Outro ponto a ser observado aqui é que, ao mesmo tempo em que tal regulação dos sentidos e a instituição do gosto teria se dado, também teria ocorrido a hierarquização das artes e dos saberes, bem como dos povos e das culturas no pensamento moderno e colonial. Esta hierarquização não pode ser dissociada, mesmo que indiretamente, da construção de uma história da arte e de uma teoria estética, ocorridas também na modernidade. Hegel, o grande proponente de uma estética como ciência do belo, em seus *Cursos de Estética*<sup>8</sup>, foi também o primeiro a sugerir uma história da arte com sinônimo de evolução do espírito, categorizando não só as belas-artes mas criando, também, uma linha do tempo progressiva que apontava para o estado moderno como ápice da história (até então), deixando muitos povos (até mesmo povos com tradições antiquíssimas como China e Índia) à margem de tal linearidade. Outras culturas, consideradas atrasadas diante desta progressão do espírito, trariam em seu seio não a manifestação da arte como bela-obra, mas no máximo sua intuição ou aspiração em seus artefatos. E Immanuel Kant, trinta anos antes de Hegel, contudo, já havia apresentado suas considerações acerca da bela arte e do juízo de gosto, do belo e do agradável, em seu livro paradigmático *Crítica da faculdade do juízo*.

Para Mignolo e Vazquez, a estética teria surgido como um discurso filosófico, na Europa do século XVIII, que acabaria por criar parâmetros para

---

<sup>8</sup> Os *Cursos de Estética* (HEGEL, 1999) reúnem as aulas sobre o tema proferidas por Hegel entre os anos de 1820-1821 na universidade de Berlim. Tais aulas foram compiladas e publicadas postumamente, em 1835.

“regular o gosto”, com repercussões não apenas dentro da Europa, mas como um movimento da Europa para o restante do globo. Essa regulação teria realizado a “transmogrificação da arte como habilidade em arte como norma, como bom-gosto e beleza” (Mignolo e Vazquez, 2013, p. 11), a partir, sobretudo, de Kant e sua influência. Ao passar a regular o (bom) gosto, a arte deixa de ser uma habilidade (um “saber-fazer” no sentido da *techné* grega) e a estética se consolida como a possibilidade de uma “norma universal” para o gosto. As habilidades que não cabem, diante desta “norma” do bom gosto, na categoria “superior” da arte, seriam reduzidas a meros artefatos desprovidos de espírito ou simples artesanato – o trabalho manual fruto das mãos de um artesão, jamais de um “artista”, alçado à categoria de gênio criador, um “demiurgo moderno”. Não por coincidência, artesãos e artesanato quase sempre se encontram no âmbito das culturas populares e dos “povos exóticos”.

Para Elvira Espejo Ayca<sup>9</sup>, foi tal “dolorosa divisão da arte” (Ayca, 2020, s/p.), progressivamente aumentada na modernidade, que nos hierarquizou e colonizou a todos, justamente por culminar na divisão entre o que deveria ser considerado “artesanato” e o que pode ser considerado “arte”. Como ela coloca, estabeleceu-se:

[...] uma série de divisões ou separações entre o artesanato e a arte, esta última sendo considerada um prazer estético, refinado e intelectualizado em termos excludentes, segundo o modelo da contemplação subjetiva. Tais qualidades, de percepção histórica eurocêntrica e antropocêntrica, foram herdadas de um pensamento racional, justificado por Kant como um novo tipo de prazer especial de uma filosofia ocidental de contemplação distanciada, a estética. (Ayca, 2020, s/p)

E como Ayca coloca, assim “se separa a contemplação da ação, do fazer e da práxis”. Em outros termos, se coloca a arte como bela arte ou arte erudita como sendo a única de fato legítima, ao contrário do artesanato popular em sua “ingenuidade”, negando até hoje a pluralidade epistêmica que reside em sua base, por não compreender “outras lógicas comunitárias [epistêmicas e criativas] dos nossos povos das Américas” (Ayca, 2020, s/p.) – no que pode ser enquadrado também no projeto de uma “geopolítica do conhecimento”. Neste

---

<sup>9</sup> Artista indígena boliviana. Foi diretora do Museu Nacional de Etnografia e Folclore de La Paz até 2020.

sentido, poderíamos dizer que a episteme moderna não apresentava condições favoráveis ao surgimento de enunciados que assegura a possibilidade de se legitimar a produção de saberes populares e locais como conhecimentos e habilidades válidos, pois a própria ideia de uma universalidade do conhecimento ou do gosto era um “impeditivo categórico”.

A ideia de universalidade ignora, justamente, o vínculo específico entre conhecimento e poder, que jamais é neutro. Na verdade, a própria ideia de uma “neutralidade” já seria em si uma falácia, e uma falácia perigosa, uma vez que legitimaria relações assimétricas de poder e hierarquias sociais e culturais, muitas vezes perpetuadas no ambiente escolar, acadêmico e científico. Tal pretensão à universalidade não se restringiu ao campo científico. A estética moderna, como construção do cânone de sua época, também não tinha como ser totalmente neutra. Para Adolfo Achinte, esta seria profundamente marcada pelas tensões e contradições inerentes ao projeto moderno/colonial, assim como pela “tinta eurocêntrica da auto-reflexividade da arte”. Esta taxou tudo que lhe fosse externo como “o outro”, ou “exótico” ou “inferior” e:

•32

[...] conseqüentemente, outras latitudes foram deixadas à margem (...). A possibilidade de se conceber uma arte latino-americana foi sempre mediada pela narrativa da universalidade, deixando-se de fora as especificidades dos contextos locais em uma espécie de universalização necessária de uma arte deslocalizada e transferida de seu próprio universo de criação e produção. Quiçá por estas razões, as ações e os produtos criados por povos com histórias e trajetórias diferentes, mas que sofreram a ação da inferiorização e desqualificação, como os indígenas e os afrodescendentes, seguiram silenciadas e relegadas, consideradas como artesanato ou produtos para consumo de turistas carentes de exotismo para reafirmar sua própria centralidade. (Achinte, 2010, p. 88)

É a partir desse contexto teórico, que revela as bases da colonialidade na história da arte, que passamos à análise da exposição *Desobediências Poéticas*, de Grada Kilomba, como instância de ruptura e criação de uma nova sensibilidade crítica.

Este debate vem ganhando espaço crescente na contemporaneidade, quando o atual solo epistêmico – em crise, como já abordado – e suas rachaduras possibilitam o questionamento crescente do modelo hegemônico de produção dos saberes científicos que a modernidade construiu. Muitas vezes

têm surgido questionando modelos hegemônicos de se fazer e pensar a arte. Muitos pensadores e artistas, alguns já mencionados neste texto, têm se dedicado a esta tarefa, que questiona a ideia de um cânone universal e de uma teoria estética neutra. Por exemplo, a pesquisadora e artista interdisciplinar Grada Kilomba<sup>10</sup>, cuja obra abordaremos a seguir, defende que dismantelar as estruturas de poder do colonialismo passaria, necessariamente, por questionar e dismantelar também sua linguagem visual e semântica. Seu trabalho aborda questões ligadas à raça, gênero, memória, trauma e descolonização do conhecimento: “Quem pode falar?” e “Sobre o que podemos falar?” são perguntas constantes em sua obra. E retomando Adolfo Achinte (Achinte, 2010, p. 87-88), o mencionado processo de exotização do “outro”, do “não europeu”, de suas criações e sentidos, foi mais do que apenas um processo de colonização: foi também um processo de rebaixamento e, sobretudo, silenciamento.

Em texto sobre a exposição de Grada Kilomba aqui em questão, Djamila Ribeiro disse que teve a oportunidade de entrevistá-la e que esta afirma: “Por sermos vistos como diferentes, e essa diferença ser considerada problemática, ficamos de fora das estruturas de poder, que é o racismo estrutural, institucional, acadêmico, do dia a dia, etc.” (Ribeiro, 2019, p. 11). Ao que Djamila, mais à frente no texto, complementa que é a “imposição colonial de uma voz única que submeteu à condição de objeto pessoas negras, Kilomba, ao narrar, assume uma voz que foi silenciada”. (Ribeiro, 2019, p. 12)

•33

## **5. Desobediências poéticas: Grada Kilomba e os silenciamentos**

Após o percurso teórico até aqui traçado, volto-me agora à exposição *Desobediências Poéticas*, apresentada por Grada Kilomba em 2019 na Pinacoteca de São Paulo. A análise não pretende ilustrar conceitos discutidos anteriormente, mas acompanhar a própria obra como gesto de pensamento — uma prática estética que enuncia, visibiliza e performa as feridas coloniais que o conceito de *aisthesis decolonial* busca desvelar e curar. Esta exposição foi composta por quatro trabalhos marcados pelo uso não convencional de práticas artísticas “com a intenção de justapor, questionar e provocar novas

---

<sup>10</sup> Grada Kilomba, nascida em Lisboa, em 1968, tem ascendência africana, de Angola e de São Tomé e Príncipe. Doutora em filosofia pela *Freie Universität Berlin*, além de professora universitária é também artista interdisciplinar.

interpretações sobre a coleção de arte dos séculos XIX e XX do museu, a história da arte (...) e as histórias que permanecem invisíveis.” (Volz, 2019, p. 05) É a essa exposição – na qual Grada Kilomba buscou criar imagens que desmontassem os conceitos de conhecimento, poder e violência e seus silenciamentos – que recorreremos aqui para avançar um pouco mais em nossa discussão sobre a possibilidade de uma *aisthesis decolonial*, tal como proposta por Mignolo e Vazquez (2013). Afinal, como a artista declarou em entrevista concedida ao jornal El País na época da realização da exposição: “normalizamos palavras e imagens que nos informam quem pode representar a condição humana e quem não pode. A linguagem também é transporte de violência, por isso precisamos criar novos formatos e narrativas. Essa desobediência poética é descolonizar” (Kilomba e Oliveira, 2019, s/p). Essa desobediência pode ser vista em muitos níveis, tanto pela voz que se recusa a obedecer e ser silenciada, mas também por ser uma exposição que atuou em um “espaço híbrido entre teoria e prática de arte, por meio de publicações, leituras cênicas, performances, videoinstalações e textos.” (Volz, 2019, p. 6).

•34

A materialidade aqui opera como gesto estético-epistêmico, não dissociado da crítica colonial. A obra de Kilomba, nesse caso, visibiliza justamente o que Mignolo chamaria de “ferida colonial” – não como metáfora, mas como matéria exposta, pulsante, convocando à cura por meio da arte.

A desobediência poética também perpassa pela tentativa de dizer o que até então era o indizível. Carollina Lauriano (2019, s/p) destaca que “nos últimos anos, os espaços institucionais”, como os museus, “têm se voltado ao esforço de reversionar seus acervos – e assim, a própria história da arte – em um entendimento de que é necessária a inclusão de outras narrativas não contempladas pelo pensamento hegemônico eurocêntrico” – as narrativas silenciadas. Para ela, a exposição de Grada Kilomba na Pinacoteca de São Paulo poderia ser incluída dentro deste “esforço”. Em suas obras, Grada Kilomba reconta “a história reprimida do colonialismo e seu legado traumático”. (...) A artista traz à tona questões de como as histórias são contadas, por que são contadas e quem pode contá-las” (Lauriano, 2019, s/p). Se desfazer da pretensa neutralidade de uma história universal – a grande ilusão moderna, poderíamos acrescentar – é ponto de partida para a descolonização da arte. Kilomba “desafia as normas dominantes do compartilhamento de conhecimentos, preservadas em currículos oficiais, ao afirmar que o conhecimento é o espelho das relações sociais, econômicas, raciais e de gênero”. (Volz, 2019, p.6).

Na videoinstalação *The Dictionary*, por exemplo, Kilomba:

[...] examina cuidadosamente o significado das palavras “negação”, “culpa”, “vergonha”, “reconhecimento” e “reparação” – que aparecem cronologicamente uma após a outra, criando um caminho de consciência. É uma obra sobre desaprender e como transformar formatos e o modo como falamos. (Volz, 2019, p.06)

Esse “caminho de consciência” poderia, talvez, propor um caminho para a cura. Cura, em oposição ao trauma e como solução para a ferida colonial, ainda aberta, é também tema constante (e necessário) nas discussões sobre as possibilidades (e os propósitos) de uma *aisthesis decolonial*. Neste contexto, é digno de nota que o texto seminal de Mignolo e Vazquez (2013), já mencionado, que propôs o termo “*aisthesis decolonial*”, tem um subtítulo lapidar neste sentido: “*Colonial Wounds/Decolonial Healings*” – ou “Feridas coloniais / Curas descoloniais”, em português. Assim, para Mignolo e Vazquez, a cura das feridas coloniais é tarefa necessária de uma *aisthesis decolonial*: a qual partiria, necessariamente, da conscientização, justamente por ser capaz de visibilizar:

•35

[...] a ferida da colonialidade escondida sob a retórica da modernidade (...). A descolonialidade é, ao mesmo tempo, o desvelar da ferida e sua possibilidade de cura. Torna a ferida visível, tangível; dá voz ao grito. E, ao mesmo tempo, [talvez justamente por isso] a *aisthesis decolonial* caminha em direção à cura, ao reconhecimento, à dignidade das práticas estéticas eliminadas do cânone da estética moderna. (Mignolo e Vazquez, 2013, p. 17-18)

Já *Table of Goods*, a única escultura/instalação da mostra de Grada Kilomba na Pinacoteca de São Paulo em 2019, invoca o período de escravidão e os principais bens produzidos pelos indivíduos escravizados – café, açúcar, cacau e chocolate – em escala global. Trata-se de uma instalação em que, emergindo de uma pilha de terra posicionada no centro da sala e cercada por velas, pequenas porções de tais mercadorias se mostram. São bens de consumo e de prazer das elites, os “bons”. É a memória viva, como um epitáfio das *plantations*, os grandes latifúndios monocultores do período colonial. Poderíamos dizer que essa instalação já escancara o colonialismo em sua lógica proto-capitalista, por meio do qual mercadorias já valiam mais do que vidas – as

vidas silenciadas. Kilomba se utiliza, muitas vezes, do termo “indizível” como metáfora para o trauma causado pelo colonialismo. Para Carollina Lauriano (2019, s/p), a instalação mostraria as feridas abertas do colonialismo e, como “trauma ainda não tratado pela sociedade”, este seria algo que permaneceria sempre na fronteira entre o dito e o não-dito.



•36

Figura 1. Grada Kilomba. *Table of Goods*. Instalação. Foto: Levi Fanan. Pinacoteca de São Paulo, 2019. Creative Commons.

Grada Kilomba, na instalação *Table of Goods* (Pinacoteca de São Paulo, 2019):

[...] relembra séculos de morte de africanos escravizados que trabalhavam em plantações de café, cacau e açúcar. Aqui Kilomba usa o termo indizível como uma metáfora para o trauma causado pelo colonialismo, que, como uma doença, nunca foi adequadamente tratado na sociedade.” (Volz, 2019, p.6)

É possível, ainda, fazer um paralelo entre a instalação *Table of Goods* e o livro *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*, da própria Grada Kilomba. O livro aborda os microrracismos cotidianos relatados por mulheres negras, nos levando a refletir sobre colonialismo, alteridade, conhecimento e linguagem como formas de manutenção da hegemonia das relações de poder. Nele, a autora traz a plantation (cuja necessidade de mão de obra foi o motor do gigantesco tráfico de pessoas escravizadas no período – não podemos jamais esquecer) como metáfora central para compreensão de um passado colonial traumático que, apesar de velado, é continuamente reencenado em feridas que se mantêm abertas justamente nisso que seriam os atos de microrracismos cotidianos. O que ela chama de microrracismos é fruto direto da colonialidade ainda subjacente à época contemporânea. Como ela coloca:

[...] [a] ideia da plantação [o latifúndio monocultor colonial] é, além disso, a lembrança de uma história coletiva de opressão racial, insultos, humilhações e dor, uma história que é [re]animada através do que eu chamo de episódios de racismo cotidiano. A ideia de esquecer o passado torna-se, de fato, inatingível; pois cotidiana e abruptamente, como um choque alarmante, ficamos presas/os a cenas que evocam o passado, mas que na verdade são parte de um presente irracional. (Kilomba, 2019, p. 213)

•37

Para Lauriano (2019, s/p.), exposições como a de Grada Kilomba seriam extremamente necessárias, pois "tomam para si "a revisão histórica como forma de recriar novas possibilidades de existência. (...) Kilomba nos mostra que olhar para frente é a única possibilidade de novos futuros" – que supere esse presente de dor irracional, de ferida aberta porém negada. Se a cura está em algum lugar, não é no passado. Vemos assim que sua obra se insere dentro da proposta de uma *aisthesis decolonial*, por ser capaz de visibilizar a ferida colonial, ao lhe dar corpo e voz através da criação artística, assim reconfigurada. E seria então a tarefa da arte, hoje, mesmo após a modernidade e suas consequências, ser aquilo que torna visível o que de outra forma seria invisível, dando voz ao não-dito? As perguntas que Grada Kilomba enfatiza, como "Quem pode falar?" e "Sobre o que podemos falar?", são perguntas que evidenciam as relações de poder, oriundas da lógica global da colonialidade – visibilizadas em sua obra.

Em entrevista, Kilomba resume da seguinte forma:

Só quando transformamos as reconfigurações de poder – que significa quem pode falar e quem pode fazer perguntas e quais perguntas – então reconfiguramos o conhecimento. Na arte também produzimos conhecimento, ao criar trabalhos que gerem perguntas que não estavam lá antes (...). Para mim, um dos papéis importantes da criação de um trabalho de arte é dismantelar essas configurações de poder ao recontar histórias que pensávamos conhecer. Dar e criar outro sentido de quem somos. (Kilomba apud Ramos, 2019, s/p.)

•38 O tema de uma *aisthesis decolonial* está longe de ser esgotado e aqui mal começou a ser esboçado: cabe dizer que o questionamento a um cânone dominante permanece como tarefa. Faz-se necessário repensar não apenas a teoria da arte, mas também a história da arte, em direção a novas formas de fazer artístico capazes de escapar de uma geopolítica do conhecimento e de suas dolorosas hierarquias, reconfigurando o conhecimento e as relações de poder ainda vigentes, de modo a, quem sabe, curar as feridas coloniais ao invés de mantê-las abertas. Parafraseando Mignolo, as instalações aqui descritas, de forma precursora, já apontariam para “construções de futuros descoloniais” – ainda que ele se referisse ao trabalho de outros artistas descoloniais e não ao trabalho de Grada Kilomba, a colocação, nos aparece, também se aplica. Ao que ele continua:

[...] são as instalações e processos performativos descoloniais que forçam a descolonização da história e da crítica de arte e a construção da estética descolonial. (...) Mas é cedo, muito cedo, para construir futuros globais em que não existam mais as condições e possibilidades para a formação de tais sujeitos e subjetividades. (Mignolo, 2010, p. 25)

Nos aproximando do final desta discussão, ao pensar a desobediência poética proposta por Kilomba, me pergunto ainda se uma *aisthesis decolonial* pode, para além dos limites e determinações modernas, vir justamente ao encontro daquilo que Suely Rolnik denominada “esfera de insurreição” contra todo esse inconsciente arraigado que ainda manteria as feridas da colonialidade abertas, hierarquizando e marginalizando pessoas, povos, saberes e práticas. Inclusive, para Rolnik, uma operação de cura não pode ser considerada indissociável da operação artística, uma vez que a cura só se completa com a criação de novos modos de existência (...). Em última análise, cada gesto de

insurreição micropolítica é, nele mesmo, um movimento de ressurreição da vida” (Rolnik, 2019, p. 28). Os “futuros globais” em que a colonialidade possa, de fato, ser superada precisam ainda ser criados.

Se isso que ainda chamamos de arte hoje tem o dever de ser uma esfera de insurreição – o dever de desobedecer, de se insurgir – contra toda uma tradição que aniquila o “outro” e toda possibilidade de diferença, tal se daria, necessariamente, em um contexto no qual precisamos “descolonizar a estética” e toda a tradição da arte. Inclusive, como Rolnik também coloca, usar a palavra “arte” ou “operação artística” para definir aquilo que é responsável por / capaz de pensar tais “embriões de mundos” (ou “germens de modos de existência”, termos usados pela autora para os novos futuros possíveis) que superem toda a irracionalidade que a colonialidade (e o capitalismo) mantém como ferida aberta em nosso mundo – isso que ela também chama de “inconsciente colonial-capitalístico” (uma vez que a autora jamais separa os dois termos) – é limitado. Afinal,

[...] se qualificamos de “operação artística” a criação de novos modos de existência (...) é porque na cultura moderna ocidental, própria do regime colonial-capitalístico, o exercício da força de criação encontra-se confinado numa atividade específica que se convencionou chamar de “Arte”, cuja institucionalização data de pouco mais que dois séculos. Sendo assim, é inerente ao modo de operação micropolítico buscar libertar esse exercício o mais que se puder desse seu confinamento, o suficiente para que ele se reative nas demais práticas da vida social. (Rolnik, 2019, p. 28)

•39

Mais uma vez: é preciso desobedecer à tradição e libertar a criação das hierarquias e categorias que a modernidade a confinou. Precisamos descolonizar nossos sentidos – e também nossas práticas e teorias, nossa imaginação e força de criação. Parece haver uma profunda convergência, ao menos neste ponto, entre o pensamento de Suely Rolnik e o de Walter D Mignolo – e também um profundo diálogo com a obra de Grada Kilomba. Inclusive, em 2016, Rolnik entrevistou a artista, e nessa entrevista afirmou, acerca de sua obra (afirmação com a qual Grada Kilomba concordou à época), que suas instalações seriam:

[...] um dispositivo incrível para trazer à tona a relação colonial em sua pulsação viva, e não em sua representação ideológica. É a experiência da

presença viva do outro no corpo que, na subjetividade branca ocidental, está totalmente anestesiada e, com isso, o outro é uma mera representação: ele não existe. Para mim, é isso o que define fundamentalmente o que chamo de inconsciente colonial-capitalístico. É como um feitiço, que atravessa todas as relações em nossas sociedades e não só entre colonizador e colonizado. Quebrar esse feitiço é a questão e penso que é isso o que você [Grada Kilomba] busca em seu trabalho. (Rolnik e Kilomba, 2016, s/p.)

Mas como se quebra este “feitiço”? Como se vai além dos escombros e sombras da modernidade, a colonialidade (ou isso que Rolnik chama de “inconsciente colonial-capitalístico”), na qual todos nós estaríamos inseridos – no labirinto de sua irracionalidade e de seus silêncios? Nesse ponto de inflexão – entre o feitiço da colonialidade e a possibilidade de sua ruptura sensível – a obra de Grada Kilomba não apenas se inscreve como gesto insurgente, mas encarna uma *aisthesis* outra: uma estética que visibiliza, denúncia e reencena os traumas coloniais como força criadora. E é essa desobediência poética – que é também epistemológica, ontológica e sensível – que pavimenta os caminhos para uma arte capaz de curar, reinventar e reexistir.

•40

## 6. Nada mais distante que uma conclusão...

Para além de regular o gosto, a estética como normatividade também serviu para reproduzir a retórica da modernidade e a lógica da colonialidade: a colonialidade do conhecimento e a colonialidade dos seres. A estética moderna tem servido como mecanismo para produzir e regular as sensibilidades. *Aisthesis decolonial* são processos de pensar e fazer, de sentir e existir, nos quais a distinção moderna entre teoria e prática não tem valor. Descolonizar os sentidos significa, em última análise, descolonizar o conhecimento moderno, pós-moderno e altermoderno que regula a *aisthesis*, a fim de descolonizar as subjetividades. (Mignolo e Vazquez, 2013, p. 11)

Descolonizar nossos sentidos, nossa sensibilidade – isso que Mignolo ainda chama de *aisthesis* – indo além, ou talvez aquém da própria noção de estética, seria a tarefa da arte na perspectiva de uma *aisthesis decolonial*. Tratar-se-ia de uma forma outra de nos relacionarmos com nossas subjetividades e com nossos corpos, que também foram educados e colonizados

através da separação entre sensibilidade e racionalidade em categorias estanques pela modernidade. Seria isso uma forma de cura? Pode a *aisthesis decolonial*, em seu resgate daquilo que foi relegado pelo binômio modernidade/colonialidade às margens da história da arte, como já propusera Achinte, ser uma forma de re-existência?

Adolfo Achinte, de forma precursora, apontará a arte dos povos originários (e também dos povos da diáspora africana) como possibilidade de “pedagogia descolonial”: algo capaz de nos ensinar a reexistir – não apenas resistir, como sempre resistimos, mas forjar novas formas de existência; reaprender outros modos de vida, de ser e sentir. Se “arte”, enquanto palavra essencial, é profundamente histórica, então, num mundo em convulsão que precisa sonhar futuros possíveis, uma nova arte também precisa ser sonhada. Pode, assim, a criação e a imaginação romper as fronteiras da concepção moderna de arte e nos conduzir a um novo paradigma – novos mundos, outras formas de vida? Esta é a tarefa de uma arte que rompe com as categorias e hierarquias da modernidade, em direção à descolonização de nossos corpos e de nossos sentidos: uma arte que desobedece. Uma arte que se insurja.

•41

## Referências

ACHINTE, Adolfo Albán. Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia. In: PALERMO, Zulma (org.).

**Arte y estética en la encrucijada descolonial**. Buenos Aires: Del Signo, 2010. p. 83–112.

AYCA, Elvira Espejo. A dolorosa divisão da arte nos hierarquizou e colonizou por meio da ideia de educação universal. **Arte e descolonização: MASP AFTERALL**, n. 11, 2020. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-vl7NelcyTlg0HPVsZqs3.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2023.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11, p. 89–117, maio/ago. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>. Acesso em: 20 nov. 2023.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus, 2006.

DIAS, Luciana da Costa. Crise da representação, virada performativa e presença: possibilidades rumo a uma Filosofia-Performance. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 10, p. 1–20, 2020a.

DIAS, Luciana da Costa. O sagrado e o silêncio: o questionamento da estética como metafísica e o caráter histórico-ontológico da arte. In: CABRAL, Alexandre Marques; CASANOVA, Marco (org.). **Hermenêutica e Arte**. Rio de Janeiro: Via Verita, 2020b. p. 97–108.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GUMBRECHT, Hans-Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética**. Vol. I. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 1999.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche I und II**. GA 06. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1978.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KILOMBA, Grada; OLIVEIRA, Joana. O colonialismo é a política do medo. É criar corpos desviantes e dizer que nós temos que nos defender deles. **El País**, ago. 2019. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/19/cultura/1566230138\\_634355.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/19/cultura/1566230138_634355.html). Acesso em: 20 nov. 2023.

LAURIANO, Carollina. Desobediências poéticas e a urgência da descolonização do pensamento. **SP-Arte**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/grada-kilomba-desobediencias-poeticas-descolonizacao-do-pensamento-carollina-lauriano/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

MIGNOLO, Walter D. Aisthesis decolonial. **CALLE 14**, v. 4, n. 4, p. 10–25, jan./jun. 2010.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, p. 1–18, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.17666/329402/2017>. Acesso em: 20 nov. 2023.

MIGNOLO, Walter D. **The darker side of the Renaissance: literacy, territoriality, & colonization**. Michigan: University of Michigan Press, 2003.

MIGNOLO, Walter D.; VAZQUEZ, Rolando. Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings. **Social Text Periscope**, 2013. Disponível em: [http://socialtextjournal.org/periscope\\_topic/decolonial\\_aesthesis/](http://socialtextjournal.org/periscope_topic/decolonial_aesthesis/). Acesso em: 20 nov. 2023.

PALERMO, Zulma (org.). **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

PALERMO, Zulma. A opção decolonial como lugar-outro de pensamento. **Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 2, p. 44–57, 2019.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Grada Kilomba: Desobediências Poéticas**. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad-racionalidad. **Revista Perú Indígena**, v. 13, n. 29, p. 11–20, 1992. Disponível em: <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2023.

RAMOS, Luciana. Grada Kilomba tem 1ª exposição individual no Brasil: a portuguesa exhibe trabalhos que confrontam a produção artística brasileira do século XIX na Pinacoteca de São Paulo. **Casa Vogue**, 5 jul. 2019. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2019/07/grada-kilomba-tem-1-exposicao-individual-no-brasil.html>. Acesso em: 20 nov. 2023.

●44

RIBEIRO, Djamila. A versatilidade e a vanguarda de Grada Kilomba. In: PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Grada Kilomba: Desobediências Poéticas**. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ROLNIK, Suely; KILOMBA, Grada. A descolonização do pensamento na obra de Grada Kilomba. **Portal Arte!brasileiros**, [s.d.]. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/a-descolonizacao-do-pensamento-na-obra-de-grada-kilomba-2/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

TORGOVNICK, Marianna. **Gone primitive: savage intellects, modern lives**. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

VOLZ, Jochen. Apresentação. In: PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Grada Kilomba: Desobediências Poéticas**. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

Recebido em 05/03/2025 - Aprovado em 26/07/2025

#### Como Citar

A Insurreição Estética de Grada Kilomba: entre a desobediência e a possibilidade de uma aisthesis decolonial. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 21, n. 1, [s.d.]. DOI: [10.14393/OUV-v21n1a2025-77285](https://doi.org/10.14393/OUV-v21n1a2025-77285). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/77285>.

•45



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.