



Entrevistas



Alex Schlenker: **descolonizar a arte para retomá-la como expressão da vida**

Maicon Rodrigo Rugeri

MALOCA, Pós-Cultura / UFBA

Marcela Lindarte

¡DALE!, Cinema e Audiovisual / UNILA

María Camila Ortiz

¡DALE!, Cinema e Audiovisual / UNILA

Oswaldo Freitez Carrillo

¡DALE!, Laboratório Urbano, PPG-AU / UFBA

Tradução:

Lívia Santos de Souza

PPGIELA / UNILA, PPGLC / UNILA

Alex Schlenker nasceu na Alemanha, mas dentre os muitos de seus trânsitos entre a Europa, a América Latina e a África, ele elege o Marrocos como seu lugar simbólico primordial, onde pôde mudar sua percepção de mundo e suas sensibilidades.

Nessa entrevista, cujas perguntas enviamos por e-mail e que prontamente foram respondidas por Schlenker, ele nos falou sobre sua circulação no mundo acadêmico da Alemanha entre as áreas da matemática, das ciências do esporte, das artes visuais e do cinema. Contou-nos, também, sobre o quanto viu-se alvo de desconfiança de seus pares alemães quando decidiu fazer seu doutorado na Universidade Andina Simón Bolívar, em Quito: muitos julgaram que, fora da Europa, ele receberia uma formação de segunda linha, ainda que nessa instituição do Equador tenha sido aluno de nomes como Catherine Walsh, Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez e Walter Dignolo. Como já relatado pelo último em texto de coletânea organizada pela primeira (cf. MIGNOLO e VÁZQUEZ, 2017), foi nesta instituição equatoriana que um conjunto significativo de estudantes passou a inquirir de suas mestras e mestres – então já expoentes bem conhecidos do giro decolonial – a partir de seus projetos de pesquisa com temáticas voltadas a questões estéticas até então não abordadas por essa literatura. Schlenker foi um dos que auxiliou no cada vez mais frutífero debate, dentro do giro decolonial, sobre arte e decolonialidade (cf. GÓMEZ e MIGNOLO, 2012a e 2012b).

Atualmente, ele é docente da mesma Universidade Simón Bolívar, tendo convencido dirigentes e colegas a aceitarem trabalhos não textuais como outra forma de conhecimento, também válida. Assim, documentários, reportagens, exposições, séries fotográficas e curadorias têm o mesmo estatuto do trabalho acadêmico escrito.

Para Schlenker, descolonizar a arte é tarefa que exige retomá-la como expressão da vida. É ressitua-la no centro de práticas, afetos e saberes que também se traduzem em formas estéticas (não compreendidas somente como o que é belo, mas também como o que interpela todos os nossos sentidos). É mudar as práticas e os lugares de exibição (para além dos museus e galerias). É, finalmente, transformar as lógicas com as que a arte circula e as lógicas com as que se assiste à arte.





Foto: Fran Rebelatto. Recife, Brasil





Seu perfil no Facebook diz que você nasceu em Tânger, Marrocos, e que vive em Bielefeld, Alemanha. Se não nos equivocamos, você viveu também no Equador... Você poderia falar um pouco sobre suas trajetórias pessoal e acadêmica? É possível relacioná-las com sua inserção no giro decolonial? Você acredita que seu trânsito pelo mundo influenciou suas reflexões teóricas?

Na hora de tentar fornecer uma definição identitária, o vínculo a um estado nacional tem um peso irrelevante para mim. Sou de nacionalidade alemã, de mãe colombiana, cresci no triângulo entre Áustria, Suíça e o sul da Alemanha. De avó suíça e de tia-avó iídiche – por um lado de minha família existe um ramo de ascendência judaica – e com grande parte dela vivendo nos Estados Unidos. Provenho de uma família alemã exilada que, perseguida pelo nacional-socialismo, se refugiou no Caribe. Cresci falando alemão (nos dialetos não germânicos do sul da Alemanha, Áustria e Suíça), inglês e castelhano. Na escola estudei francês e, assim, quando terminei o ensino de nível médio fui ao Marrocos por um tempo. Foi neste espaço entre África e Europa, num mundo ao mesmo tempo islâmico e bereber, entre outras coisas, que Tânger se tornou um lugar simbólico para mim. O encontro com uma diversidade de formas de assumir a vida, em especial o diálogo com escritores e poetas saharauís, marcou profundamente meu modo de entender a realidade, sobretudo o passado histórico e suas formas de representação, de relato. Vivi em muitos países, e em praticamente todos observei detidamente as formas com as quais se constrói e se coloca em circulação a diferença, seja ela étnico-racial, de gênero, de classe, idiomática, de território, de conhecimento ou saberes...

Depois de fazer o ensino superior na Alemanha (matemática, ciências do esporte, posteriormente artes visuais e cinema) me interessei pelo cinema documental de corte antropológico e fiz o doutorado no Equador, na Universidade Andina Simón Bolívar, com Catherine Walsh, Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez e Walter Mignolo, entre outros. Posteriormente, fiz meu projeto pós-doutoral em estudos interamericanos na Universidade de Bielefeld, na Alemanha, com uma pesquisa documental que combinou imagem e som. Identifico-me como artista visual e cineasta interessado nos debates e processos decoloniais. Nesse âmbito, consegui colaborar de maneira muito próxima com o projeto de estéticas decoloniais que havia surgido com o grupo “Modernidade, colonialidade, decolonialidade”. Este projeto havia sido iniciado pelo pintor e pensador colombiano Adolfo Albán, e foi ampliado com uma série de artistas interessados em gerar um pensamento decolonial, como Pedro Pablo Gómez, Andrés Corredor, Javier Pabón, Mayra Estévez e Javier Romero, entre outros colegas para os quais a crítica decolonial vai se concentrar também na dimensão estética, visual, sonora e corporal da vida.

Tenho especial interesse por entremear as práticas de criação com as práticas teóricas. Como artista visual trabalho em constante diálogo com comunidades indígenas e afrodescendentes, com grupos das subculturas urbanas, com sujeitos migrantes, entre outros. Tento, assim, desenvolver fluxos permanentes entre um e outro modos de estar na vida. Há vários anos transito entre Alemanha e Equador, o que me permitiu desenvolver um interesse especial por observar os distintos rumos que o debate decolonial toma em nível transatlântico.

Para você, qual é importância do conceito de colonialidade do poder, tal como foi formulado por Aníbal Quijano, centrado na ideia de “raça”?

Nós que participamos do debate impulsionado pelo grupo “Modernidade/Colonialidade” costumamos falar com frequência de três gerações de pensadores decoloniais. Aníbal Quijano, como outros pensadores como Aimé Césaire, Frantz Fanon, Juan García, Enrique Dussel, e muitos outros, são para nós “avós” (no sentido em que algumas comunidades territorializadas nos



Andes entendem esta denominação) que foram cimentando as bases de um projeto de enorme relevância para repensar a vida e suas possibilidades. Estes avós foram seguidos por algumas “mães” e “pais” como Catherine Walsh, Rita Segato, Walter Mignolo, Santiago Castro-Gómez, Adolfo Albán, María Lugones, Silvia Rivera Cusicanqui, Julio Tavares, entre muitos outros. Nós, que crescemos nos anos de 1970 e 1980 e fomos nos formando no debate decolonial na última década, somos de alguma maneira “netos” que bifurcam o debate a partir de uma série de práticas e reflexões, situadas no geral em torno a determinadas especificidades.

A ideia de uma *colonialidade do poder* é fundamental para entender alguns processos históricos que foram impondo formas de classificar e hierarquizar os corpos, os territórios, os saberes e os afetos. Na parte alta está o homem branco, cristão, letrado, heterossexual, burguês etc. Na parte mais baixa da escala estão as mulheres e os homens indígenas, afrodescendentes, os corpos trans, as diversidades gênero-sexuais etc. Nesta “parte baixa”, um tipo de zona do não ser, a vida não tem maior valor. Quem evita esta zona deve tentar ascender mediante a negação de suas distintas dimensões identitárias. A ideia de uma colonialidade do poder permite entender que um determinado grupo reclama para si o direito de submeter outros grupos a partir de uma suposta ordem natural: o homem branco, cristão e europeu tem um desígnio cósmico para submeter as demais raças a sua vontade e a sua necessidade.

Desde o confronto de Valladolid entre Ginés de Sepúlveda e Bartolomé de las Casas, passando pelas leis de castas e os dogmas da Igreja Católica europeia, e extrapolando até a lei de pureza de raças de Nuremberg, a ciência foi partícipe dos discursos de classificação e exclusão racial. Quem ocupa um lugar inferiorizado na hierarquia de classificação social deve fazer todo o possível para emergir até a parte alta de tal escala. Para isso, gastará uma enorme quantidade de energia (vital) que o colonizador vai colher como força de trabalho para sua acumulação. O cerne da questão é que esta lógica se sustenta sobre a ideia de que isto sucede obedecendo uma lei natural. Emmanuel Chukwudi Eze questionou isso em seu livro *El color de la razón* (CHUKWUDI EZE et al., 2008), no qual desnuda uma faceta racista que o próprio filósofo alemão Immanuel Kant destilava em seus escritos de geografia humana, desde sua poltrona em Königsberg, quando determinava a cada cor de pele traços morais. A crítica decolonial fornece elementos para interpelar e interromper estas lógicas que operam sobretudo naquele que não se encaixa na norma estabelecida por esta matriz colonial do poder.

Hoje em dia enfrentamos novas formas de classificação e hierarquização social por raça. Os maiores projetos neoextrativistas se desenvolvem nos territórios daqueles a quem a matriz colonial de poder nega como seres humanos. A crítica decolonial, como a define por exemplo Catherine Walsh, propõe colocar a vida e suas condições de reprodução no centro de qualquer modelo de gestão. O modo de acionar decolonial busca identificar, criticar e interpelar ditas lógicas, mas sobretudo interrompê-las para desenvolver outros modos possíveis de estar no mundo e na vida.

A raça, por um lado, é uma categoria fundamental para compreender a colonialidade, mas, por outro lado, guarda tensões entre a localização epistemológica e o lugar de enunciação que mudam de um contexto a outro. O que significa ser decolonial em um contexto no qual quem se declara assim não é classificado dentro de grupos étnico-raciais minoritários? Como foi essa questão para você no Equador e na Alemanha?

Quando penso nos lugares de reflexão e de criação do projeto decolonial, percebo alguns terrenos flutuantes, terrenos em movimento. Tento articular muitas de minhas entradas conceituais a partir de experiências corporais. Seguindo uma tradição mais observacional, como



muitas das filosofias orientais, faço uso do movimento do corpo no espaço para compreender algumas categorias descritivas e analíticas. A pergunta pelas possibilidades de estar e se mover nesse espaço real e metafórico, me lembra muito quando a gente caminha nas proximidades de um pântano. Há uma parte do terreno que deixa de ser forte e estável sem chegar a ser líquida. Avançamos com dificuldade, às vezes as pernas afundam até o tornozelo, ou o joelho, em outras consegue-se apoiar e levantar um pouco mais.

Quando me interessei pelo documentário nas Américas, me dei conta de que a academia alemã não poderia me oferecer mais do que aproximações teóricas e a partir de uma perspectiva europeia, ou melhor, eurocêntrica. Os estudos latino-americanos tinham como eixo central o desenvolvimentismo, ou a análise da dimensão cultural como algo exótico. Era necessário entender a América Latina na voz de autores alemães, que falavam espanhol com um sotaque que poderia servir como metáfora para entender a perspectiva. Quando me mudei então para a América Latina, e viajei por um tempo pelo Equador, Peru e Bolívia, pude aprender sobre múltiplas perspectivas que não se articulam ao longo do estado-nação, mas sim de categorias mais regionais e locais. Tive então a maravilhosa oportunidade de poder fazer leituras da filosofia da libertação, da teologia da libertação e do debate decolonial. Um tempo depois voltei à Alemanha e tentei aproximar este debate de certos espaços da academia alemã. Nesse momento, surgiu uma dinâmica muito estranha que, atualmente, alguns anos mais tarde, interpreto como uma territorialidade acadêmica. A Academia alemã historicamente entende a si mesma como superior a todas as demais do mundo. Nesse contexto, eu colhi olhares de suspeita por ter continuado minha formação acadêmica na América Latina e não na Europa. A reação dos colegas alemães nos primeiros anos era questionar o debate decolonial, como algo que realmente não era nem novo, nem novidade. Era necessário passar pela aprovação da academia branca o pensamento de outras cores. Nos anos de 2000, o debate decolonial era muito pouco conhecido na Alemanha. Apenas alguns textos de Fanon e de Quijano haviam sido traduzidos.

Foi apenas nos últimos cinco ou dez anos que outros poucos autores conseguiram participar do debate. Então certa parte desta Academia alemã traduziu, reescreveu e reinterpretou o que aqui havia sido lido décadas antes. Era como se a Academia alemã agora se voltasse a explicar o que consistia o decolonial. A sensação que tive é que agora o debate decolonial é reconhecido na Alemanha, sempre e quando sejam acadêmicos alemães – refiro-me à perspectiva antes da nacionalidade –, os que se encarreguem de sua interpretação. Em anos recentes, a reivindicação de uma ferida colonial por parte da Namíbia ao estado alemão pelos crimes perpetrados durante o colonialismo alemão na África do Sul, impulsionou com força a crítica decolonial. Agora o debate foi permeando os espaços acadêmicos e culturais alemães, mas com frequência se omite a origem do debate. Assim, meus permanentes trânsitos entre Alemanha e Equador são então trânsitos entre matrizes geopolíticas do conhecimento.

Um conceito importante do giro decolonial é justamente o da geopolítica do conhecimento, referindo-se, *grosso modo*, às disputas em torno das formas de conceber, produzir e transmitir saberes, que no projeto hegemônico da Modernidade/Colonialidade eleva a produção científica de base racionalista à condição “neutra” e “universal”, valorizando o conhecimento produzido em certos idiomas (inglês, francês e alemão, por exemplo) em detrimento de outros. Ainda que o giro decolonial tenha sua epistemologia escrita mais comumente em espanhol, sendo acessível à maioria dos países da América Latina e do Caribe, autores como Mignolo e Escobar são globalmente mais conhecidos por também escreverem em inglês. Além disso, na América Latina temos o Brasil, que fala português e em raras ocasiões os falantes de espanhol estão familiarizados com o português e vice-versa.



Levando isso em conta, como sua produção acadêmica, necessariamente atravessada por perguntas sobre o idioma que se escolhe para falar e escrever, é afetada pela geopolítica do conhecimento? Em quais idiomas você mais escreve e se expressa com facilidade? O inglês tem um lugar proeminente em sua produção acadêmica? Por último, na sua opinião, qual é o papel do Brasil na produção da teoria decolonial?

A língua na qual se escreve e se publica é sem dúvida algo central para a geopolítica do conhecimento. Com a irrupção das publicações indexadas como uma nova estratégia do capitalismo neoliberal, agora no campo da educação superior, a ideia de classificação social e hierarquização é transferida para o campo das publicações acadêmicas. Quem publica em inglês está acima na escala; quem publica em línguas “menos civilizadas”, abaixo. Inclusive academias europeias importantes como a alemã, a francesa e a holandesa, começaram a exigir dos pesquisadores que publiquem em inglês. Publicar em espanhol ou em português equivale então, de acordo com essa lógica, a escrever em uma língua menor.

Eu pessoalmente tendo a escrever meus textos em geral em alemão, inglês ou espanhol. Com frequência as ideias se mesclam. Textos mais pessoais escrevo em alemão, textos sobre o fazer artístico com frequência em inglês. Entretanto, a maior parte do que ponho para circular nos espaços acadêmicos tende a ser publicado em espanhol, como produto dos debates, seminários, cursos e pesquisas realizados na América Latina. Em alguns casos, comecei um certo texto ou um informe em alemão e logo o traduzi para publicá-lo nas redes com as que colaboro atualmente na América Latina. Faz poucos anos que comecei a publicar em alemão, sobretudo porque fui convidado a trazer algo do debate para os espaços editoriais germanófonos.

Além de criticar um tipo de “idiomacentrismo”, me interessa questionar o grafocentrismo. Descolonizar implica poder escrever em múltiplas línguas além do inglês, não só em espanhol ou português, mas também em línguas indígenas, entre outras. Uma dívida pendente é traduzir o vasto pensamento escrito no Brasil em português ao espanhol e vice-versa. Em geral, uma vez que comecei a me relacionar com distintas redes na América Latina, chamou-me atenção que o Brasil parece ocupar um lugar próprio. Não tenho clareza se isso se deve a uma barreira idiomática ou não (acho que não necessariamente), ou a alguma diferença na genealogia do pensamento. Não obstante, nos últimos anos eu mesmo pude participar em debates e compartilhar com muitos colegas brasileiros distintos projetos. Acredito que a distância entre a América Latina hispanofalante e o Brasil está diminuindo cada vez mais. Existe no Brasil, agora, um crescente interesse por escutar e ler o debate decolonial. O interessante é que muitos pensadores e autores brasileiros começam a somar críticas semelhantes, desenvolvidas durante anos, talvez com outra terminologia, mas com foco nos mesmos problemas em torno de raça, ou gênero, ou território, ou classe etc.

Você é artista visual e pesquisador da área. Há uma literatura a que temos acesso em contextos de ensino e aprendizagem que a todo momento nos informa que o centro do mundo das artes está nos Estados Unidos e na Europa. Essa literatura também aponta as linguagens artísticas desses lugares como o padrão de comparação com outras linguagens de outras geografias e histórias. Se tomamos o cinema como exemplo existe, além disso, através dele uma pedagogia visual incide na vida cotidiana impulsionada pela massiva expressão dos filmes de Hollywood desde nossa mais tenra idade... Haveria, também, uma geopolítica da arte e especificamente das artes visuais? Como superar as desigualdades entre os lugares na produção do cânone? E como o pensamento decolonial pode colaborar na produção de artes-outras, de linguagens-outras e de pedagogias-outras?



Em certo momento do debate decolonial se gerou um consenso entre distintos autores, redes, atores e ativistas que entendiam a colonialidade como uma forma de sujeição que atravessava todas as instâncias da vida. Isso inclui a arte. De fato, boa parte da colonialidade do poder ingressou por meio de formas estéticas como a pintura colonial, a arquitetura colonial e a música ocidental como referente acústico e sonoro. A norma da matriz colonial do poder em nível visual, sonoro e corporal é aquela que emana de um referente branco, patriarcal e eurocêntrico. Em toda a América Latina a grande maioria dos estudantes de arte se aproximou de uma definição canônica de arte ocidental. Em sua formação estudam grandes mestres e grandes correntes da arte europeia envolvidos no conceito de *arte universal*. O debate das estéticas decoloniais propõe costurar a ferida colonial que pretende separar mente de corpo, corpo de natureza e arte de outras instâncias da vida. Descolonizar a dimensão estética (e, por isso, sensível e sensorial da vida) implica juntar essas partes que foram desmembradas pela violência da colonialidade.

Arte é expressão da vida. Nesse sentido, é necessário voltar a entender que a experiência de vida é traduzida em formas estéticas. Não aquele estético entendido como belo, mas sim como o que interpela os sentidos, a *aísthesis*. Descolonizar a dimensão da arte implica descolonizar o olhar, o ouvir, a corporalidade, a pele. Descolonizar a arte implica abandonar a ideia de que a arte é mensurável, classificável, hierarquizável... Isto é, interpelar a lógica da arte ocidental na qual uma obra de arte teria mais valor de troca do que valor de uso.

Há atualmente uma quantidade importante de projetos que tentam aproximar-se a partir de outras lógicas e sentidos das práticas de criação. Em muitos deles torna-se central criar para compreender a vida, criar para fortalecer laços, criar para fazer memória, criar para reafirmar identidades e pertencimentos. Pensemos na arte indígena amazônica, no cinema comunitário nasa, na região do Cauca ou nas danças zapatistas, entre muitas outras expressões. A maioria destes projetos distancia-se da ideia de criar para espaços expositivos ou mercados da arte.

Não obstante, surgiu nos últimos anos todo um setor da arte ocidental que está cooptando o debate decolonial. Os grandes museus e galerias do mundo já exibem exposições em cujos textos de curadoria aparecem referenciadas as teorias pós-colonial e decolonial. Nesses espaços, o decolonial pareceria apenas um estilo mais a ser incluído em mostras e exposições. Vários museus na Europa criaram departamentos de arte nativa, para não correr o risco de que as obras produzidas por estes grupos e nacionalidades ficassem fora de seu alcance. Também são centrais, na hora de repensar as práticas de criação, as estratégias necessárias para repensar as pedagogias com as que compreendemos e mediamos o mundo e a experiência vivida no mesmo. Uma série de pedagogias críticas e decoloniais começou a construir outros sentidos em torno à criação artística que vão para além da ideia de exibir em museus, galerias ou bienais.

O ponto central para este debate me parece que é abandonar a ideia do universal, assumido já por vários autores do debate decolonial, como por exemplo Enrique Dussel. A expressão artística, tal como a entendem Adolfo Albán e Arturo Escobar, surge de uma especificidade situada em um território determinado. As práticas de criação que surgem nesses contextos têm uma especificidade central para a vida mesma. Seu caráter não é universal, mas sim específico ao tempo-espço, às subjetividades, aos afetos... Algo similar sucede no campo cinematográfico, no que a indústria do cinema, sobretudo na matriz de Hollywood, marcou durante mais de cem anos como sendo um cinema digno de ser visto e um cinema que deve ser omitido ou ocultado. Descolonizar as práticas visuais-cinematográficas implica abandonar as lógicas inscritas nas práticas do olhar com as que todos crescemos vendo filmes de Hollywood. Isso tem a ver com as histórias e os temas abordados, mas também com as características étnico-raciais,



corporais, de gênero e etárias que os protagonistas tendem a mostrar no cinema hegemônico. É necessário abandonar a ideia de fazer cinema com pessoas bonitas e sensuais de uma só raça e com problemas exclusivamente do meio burguês urbano.

Mantendo o tema das linguagens... Intelectuais como a historiadora estadunidense Elizabeth Hill Boone (2010) e o filósofo argentino Walter Mignolo ([1995] 2016) apontam que em específico a escrita alfabética é um elemento que, dentro da Modernidade/Colonialidade, foi determinante para se afirmar quem era civilizado ou não, com ou sem história, assim hierarquizando culturas, povos e raças. Na busca por outras perspectivas epistemológicas e sob uma desobediência epistêmica rumo a um conhecimento-outro, é possível que linguagens visuais sirvam como ferramentas políticas e pedagógicas para uma opção decolonial? E qual é o papel da produção de outras gramáticas visuais na América Latina e no Caribe, onde ainda há número considerável de pessoas analfabetas?

Em meu trabalho acadêmico e artístico (não tenho fronteira alguma que separe uma e outra prática de conhecimento e de criação), interessa-me interpelar o estatuto grafocêntrico do conhecimento. O conhecimento só é considerado como tal se é publicado por escrito, em certos formatos e em certos espaços editoriais tanto legítimos quanto legitimadores. Descolonizar a escrita significa que permitamos outras formas de percorrer o que é pesquisado e conhecido do mundo: o corpo, os movimentos, as imagens, os sons, os objetos etc. Para os artistas, isso sempre foi um elemento central. O artista cria a partir do que pesquisou. Às vezes o converte em imagens, em objetos, em corporalidades, em ritmos e sons, ou pode convertê-lo, também, em texto.

Em meu próprio trabalho não separo a instância da pesquisa daquela da criação. Trata-se de pesquisa-criação, em uma palavra combinada. Aquilo que pesquiso, enquanto forma de estar no mundo, me leva a criar ou produzir algo que outros possam olhar, escutar, ler, experimentar. Muitas de minhas pesquisas não se limitam a um texto; às vezes o texto está acompanhado de obras audiovisuais, imagens, textos experimentais, séries de objetos, portfólios e arquivos – às vezes estas formas não textuais substituem o texto. Consegui, por meio de um intenso debate, que a Universidade Andina Simón Bolívar, onde sou docente, reconhecesse a produção não textual como uma forma de produção do conhecimento. Assim, vários colegas e eu produzimos documentários, reportagens, exposições, séries fotográficas, curadorias etc.

Se entendessemos a diversidade expressiva do sensível, entenderíamos que não há a condição de “analfabeto”, mas sim de sujeitos ágrafos, que não dominam a leitura-escrita ocidental sobre o papel, mas que leem e escrevem sobre/com barro, madeira, metal, que leem o céu, os rios e mares, que escrevem com sons ou notas musicais... O mundo contemporâneo introduz constantemente formas não textuais de comunicação. Muitas crianças já operam dispositivos antes de poder ler e escrever o alfabeto ocidental.

Em um artigo de 2012 na *Calle 14*, “Hacia una memoria decolonial: breves apuntes para indagar por el acontecimiento detrás del acontecimiento fotográfico”,¹ você escreveu sobre o que chamou de “olhar colonial” na fotografia, relacionando-o com a memória e a tipificação visual das raças e do gênero. Um ano antes, na revista *Prosopopeya* (SCHLENKER, 2011a), você abordou os arquivos de fotografias de pessoas cisgêneras e casais heterossexuais, repensando o dualismo identitário de gênero e tendo como base as filosofias mesoamericana e andina. Poderia nos falar um pouco mais sobre isso?

1 O referido texto foi traduzido para o presente número da *Epistemologias do Sul* (Nota dos Editores).



O olhar colonial é um dispositivo histórico que intervém e condiciona, em primeira instância, o aparato de percepção e, em segunda instância, o das consciências. O olhar colonial prioriza certos aspectos por cima de outros e atribui a eles determinados valores na classificação social. O olhar colonial se articula em torno a diferenças visuais que ele estabelece em relação a outras, como a pigmentação da pele, como a estatura, como os órgãos sexuais etc. Esse olhar foi treinado para buscar isso, para marcá-lo e a partir dessa identificação classificá-lo ao longo de uma escala social. Esse olhar esteve estreitamente relacionado com o discurso científico. Aquilo que o colonizador olhava era interpretado pelo cientista, ou pelo biólogo, ou pelo especialista em raças, ou pelo especialista em comportamento etc. O olhar colonial projetava e projeta o mesmo sujeito colonizador a partir da profundidade de seus maiores temores sobre a diferença, aquilo que o angustia e o assombra, aquilo que quer controlar para prover a si mesmo da sensação de superioridade sobre os outros e o mundo.

A fotografia desempenhou e desempenha um papel determinante nessas dinâmicas. O uso da câmera fotográfica permite, a quem a opera, torná-la um dispositivo que fixa os traços de uma pessoa em um instante determinado, útil para a classificação do fotografado. Um tipo de contrato civil da fotografia, como o chama Ariella Azoulay (2008), faz com que compreendamos a fotografia como um estatuto de verdade, com pretensões quase científicas. Para mim, é importante revisar de maneira crítica o papel que a fotografia foi ocupando durante a segunda metade do século XIX e durante todo o século XX. Central para este exercício é o próprio conceito de *enquadramento*, como porção selecionada do mundo. Assim, no marco dos debates sobre o uso da fotografia como possível fonte histórica, deveria ser introduzida a pergunta sobre o enquadramento – porque o fotógrafo tinha o controle sobre o recorte, assim decidindo quem seria visto e quem não. Dentro do enquadramento, o espaço foi adquirindo uma lógica hierárquica, na qual os sujeitos mais importantes ocupavam o centro e, no geral, eram retratados sentados, enquanto os sujeitos da diferença eram colocados nas bordas da imagem ou inclusive no chão.

Descolonizar o estatuto fotográfico implica descolonizar os arquivos, porque a fotografia é um exercício pensado para a posteridade, no qual se trata de criar documentos visuais que pretendem falar de um momento determinado com veracidade. Essa veracidade, especialmente em sua condição fixa, é a que deve ser interpelada através de estratégias que agitem/mobilizem/subvertam o arquivo. A desordem é o que mais teme o guardião do arquivo. É necessário então entrar no arquivo e gerar uma grande desordem, reclassificar, intervir, manipular, colorir, recortar, entre outras tantas formas de evitar que a fotografia detenha o tempo.

Nesse âmbito e em distintos momentos de meus processos acadêmicos e artísticos me interessei por aproximações visuais à diferença de gênero-sexual. Esse interesse esteve alimentado pela colaboração com distintos grupos de diversidade sexual, com ativismos trans, com práticas artísticas em entornos políticos e de ativismo, antes que pela teoria que tenta explicar estas práticas. Em muitos casos, como nestes projetos, me preoquei com um tipo de etnografia sem registro, em primeira instância. As possibilidades de relacionar estas convivências de observações com autores e textos sucede no meu caso em um segundo momento. Foi assim que depois de vários trabalhos colaborativos, que incluíram posteriormente instâncias de registro e criação fotográfica, relacionei-me com o trabalho sobre gênero de Silvia Marcos (1995). Sua ideia de uma *fluidez* na construção social do gênero pareceu-me muito potente. Sobretudo porque a fluidez viria a ser um conceito justaposto à fotografia, entendida como fixação.

Chamou nossa atenção que em seu texto “Infinitas variaciones sobre un mismo cuerpo”, publicado em 2015 na revista *Inmóvil*, você perceba a performance como um movimento



que se desloca de um contexto vinculado às artes plásticas para se integrar à fotografia, ao cinema e ao audiovisual. Mas você não acha que a historiografia da performance está fortemente escrita e relacionada com as experiências “não contraditórias” do norte global? Levando em conta o caso da América Latina e do Caribe, onde muitos países durante várias décadas estiveram sob regimes ditatoriais nos quais o corpo foi explicitamente um centro de confrontação de forças, como podemos falar de arte performática a partir destes lugares de corpos torturados, desaparecidos e violentados?

Em relação ao campo performático, fiz apenas alguns apontamentos iniciais e, na revista *Inmóvil*, o que surgiu foi a possibilidade de colocar na agenda de uma publicação centrada em cinema o tema da performance, pouco abordado nas escolas de cinema que seguem o modelo canônico de formação audiovisual. Entre as distintas práticas artísticas que se concentraram na realidade política social e econômica da América Latina, é necessário destacar sem dúvida alguma a performance. Historicamente ela é uma linguagem que, a partir das corporalidades diretas e presentes, apela justamente ao gesto básico da violência repressiva na América Latina: o desaparecimento/ausência de seus corpos. A performance se articula ao mundo por meio de um aqui e agora. A performance interpela assim a partir de corporalidades (ainda) presentes e em perigo. Parece-me importante explorar e indagar a sutil membrana que separa a performance política/militar – o poder performático em cena como o entende Balandier ([1980] 1982) – da performance artística ou ativista que interpela e denuncia. Eu destacaria nesse caso o caminho que segue um número importante de artistas da performance centrado no viver e no representar determinadas formas de violência em seus corpos. Embora o cinema represente por meio da imagem e do som, os corpos de artistas como Regina José Galindo ou Daniel Chávez invocam a dor para vivê-la de maneira direta na performance. Estes artistas e muitos outros intervêm com incisões ou cortes em seus próprios corpos: a dor não se representa se não se vive. Assim, a performance se aproxima de todas as vítimas da violência política e militar na América Latina.

Muitas destas propostas performáticas realizadas na América Latina se afastam das lógicas artísticas inscritas na performance do norte. Para um número significativo de *performers* hispanofalantes da América Latina, referir-se a “*la performance*”, usando o artigo feminino, no lugar do mais usual “*el performance*”, é uma forma de distanciar-se da performance entendida pelo norte global – ver, por exemplo, Andrea Reinoso Egas (2018) –, pensada para transitar majoritariamente em espaços legitimados para a prática artística. Assim, propostas como “*Se viene*” do coletivo peruano “*los cholos*” ou a “*Yeguada latinoamericana*” de Cheril Linett, ambos posicionados no espaço público e frente a instituições do estado-nação, se afastam dos espaços tradicionalmente legítimos para arte como galerias e museus.

Mantendo o tema das performances... Presenciamos múltiplas manifestações com danças nas ruas da América Latina nos últimos anos. Por exemplo, à esquerda, podemos citar as performances sob o título *El violador eres tú* do coletivo chileno *Las Tesis*, amplamente gravadas e publicadas nas redes sociais. Entretanto, também houve exemplos à direita, como foram as marchas que precederam o golpe parlamentar contra a presidenta Dilma Rousseff, em 2016, organizadas por movimentos conservadores brasileiros e desde as quais se gerou um grande número de vídeos de grupos coreografando com roupas e maquiagem verde-amarelas. Você acredita que este tipo de performance “instagramável” instaura um novo paradigma do uso do corpo como instrumento sociopolítico, suscetível à justaposição entre performance e filmagem? E que implicações traz que seu epicentro tenha sido a América Latina?



Nos últimos anos, surgiu um *espaço público expandido*, composto pelo espaço público físico – as ruas, as praças – e um espaço público virtual, sobretudo nas redes sociais. Durante a última década surgiram importantes propostas que estabelecem fluxos entre estas duas dimensões do espaço público. Para muitas agendas se tornou central ocupar o espaço público material através de formas e práticas performáticas que logo possam transitar nos espaços virtuais. A performance *El violador eres tú*, do coletivo *Las Tesis*, é o melhor exemplo: a irrupção no espaço físico/material da coreografia com seu texto não só viralizou em redes, mas além disso foi reinterpretada por uma quantidade infinita de outros corpos ao redor do mundo, de novo no espaço físico/material. Os protestos de outubro de 2019 na América Latina nos mostraram um cenário similar. Importantes grupos de ativistas, organizações sociais e defensores de direitos humanos e da vida interpelaram os distintos estados-nação que os reprimiam com uma força e violência inusitadas. A performance desses corpos nas ruas se replicou com uma velocidade e a um alcance inusitados. Os protestos no Equador e no Chile, as greves e as paralisações na Colômbia, as marchas no México ou no Brasil, puderam ser seguidas de perto por meio das imagens e dos sons que circulavam nas redes sociais. Estas formas performáticas interpelam e caducam a forma convencional de fazer comunicação. A ação comunicativa está agora nos corpos que performam neste espaço público expandido.

Num artigo para a revista *katalizador* (SCHLENKER, 2011b), você reflete sobre formas-outras de exhibir o que os artistas fazem que não estejam permeadas por instâncias de poder e que fortaleçam a posição hegemônica do artista criador. Ademais, o mesmo texto apresenta um festival de arte visual contemporânea do Equador como um espaço que possibilitou pensar a arte desde uma perspectiva-outra. Você poderia nos falar um pouco mais deste festival e por que o vê como tão distinto e inovador? E partindo da decolonialidade, como se poderia transformar uma instituição tão moderna-colonial como o museu? E como fazê-lo sem reafirmar a individualidade desse artista criador?

Uma inquietante pergunta, além disso recorrente, para todos os artistas, é qual o destino da obra de arte ou daquilo que produziram. O campo da arte mais tradicional e canônico oferece caminhos exclusivos que passam por galerias e museus. Mas o que acontece com os artistas que não querem expor nesses espaços, os que não estão dispostos a seguir as lógicas de poder que o acesso a tais espaços implica? Desde o início dos anos de 1990 comecei a produzir artisticamente e me pergunto pelos espaços em que minha produção artística, visual e cinematográfica, pode vir a circular. Ainda que tenha podido expor em certos lugares legitimados como de “grande relevância”, interessam-me muito mais os espaços disruptivos e insubordinados. O festival de arte impulsionado pela revista *katalizador* propôs modos-outras de exhibir a arte, para que houvesse um tipo de horizontalidade na exibição e na circulação artísticas. Esse festival, entretanto, teve problemas de gestão, só teve duas edições e deixou de existir.

Para propor espaços horizontais para a circulação da arte seria necessário desmontar as lógicas hierárquicas que classificam a arte atual. Isso implica interpelar as lógicas com as que disciplinas como por exemplo a História da Arte foram organizando a arte da humanidade mediante categorias de gênios e correntes relevantes. Por isso, praticamente nenhuma história da arte inclui aquilo que produziram os povos ameríndios ou pré-colombianos. A história da arte começa na Grécia e termina em Londres ou Paris.

Nesse mesmo sentido, o museu como instituição moderna está atravessado na atualidade por uma quantidade importante de debates, alguns deles em tom decolonial. São um dos problemas de muitos museus as reservas que mantêm sem que possam explicar suas origens. Como os museus etnográficos conseguiram as peças de determinadas culturas? De onde determinados museus históricos conseguiram obras de arte da África, Ásia ou das Américas? Um



Alex Schlenker

bom número destes museus acolheu parte destas críticas e começou a trabalhar em uma revisão profunda das materialidades que albergam e das práticas que propõem e desenvolvem. O museu etnográfico de Copenhague, por exemplo, começou a incluir nos textos de sala a origem colonial de muitas peças. Distintos museus ao redor do mundo começaram a convidar artistas para intervir nas reservas e nas coleções. Uma quantidade importante de museus alberga agora em seu interior espaços transitórios em que coletivos, laboratórios pedagógicos e grupos de articulação fazem uso dos materiais. O museu não deve desaparecer, pois é um dos rostos evidentes da modernidade: sua descolonização deve ser visível para toda a sociedade. Devemos tomar o museu, intervir nele, nos apropriar de suas possibilidades para gerar uma estrutura porosa que permita às distintas subjetividades entrar e sair.

A modernidade é, antes de tudo, rígida. Desmontá-la implica criar estratégias lúdicas, flexíveis, rítmicas. A arte moderna é provavelmente o período em que mais se fortaleceu a ideia do artista gênio, da originalidade inscrita em uma assinatura. A arte contemporânea não fez nada além de extrapolar isso a uma lógica absurda. Existem, entretanto, concepções da criação, como por exemplo a arte tibetana que nos ensinou que nenhuma ideia é original, porque todas chegaram para nós por distintas vozes, distintas instâncias, distintos momentos de aprendizado e intercâmbio. Portanto ninguém poderia afirmar que sua criação é inteiramente original, pois nela toda presença se articula a partir de presenças anteriores.

No fim das contas, o que seria um/a artista decolonial? Deve-se convocar artes e estéticas que foram excluídas? Isso significa romper com a arte e a estética como as conhecemos?

Com frequência escutei a pergunta que indaga a existência de uma arte ou de um artista decolonial. Intuo que a pergunta diz respeito a se existe um tipo de ontologia decolonial, mas acredito, ao menos a partir do debate no que me inseri, que o decolonial não é uma essência que se invoca, mas sim um processo de vida em constante construção e de forma compartilhada. O decolonial não é nada além de uma forma de oposição e interpelação aos modos monolíticos e violentos que buscam ordenar a vida, limitando-a às possibilidades que emanam de uma matriz. A crítica decolonial deve permear os modos de conceber o fazer, o pensar, o criar, o sentir. Não acredito que exista em si uma fotografia ou uma pintura decolonial, mas sim modos críticos que, tentando descolonizar a vida, permitiram o surgimento de certas imagens, certas vozes, certos sons – todos eles com a finalidade de defender e celebrar a vida. Interpelar a dimensão artística do debate decolonial implica interpelar as autoridades individuais e singulares, para devolvê-las a um estatuto de coletivo e comunitário. Criar a partir da pergunta por uma decolonialidade implica propor uma relação com o entorno, o espaço, o território de um modo-outra. O artista que pensa e sente, estando preocupado com a colonialidade (do poder, do ser, do saber, da natureza etc.), deve entender que, ao contrário da ideia de uma arte de validade universal no espaço e no tempo, a sua é uma criação inscrita na especificidade de um tempo/lugar finito, um gesto provisional, em construção, que aporta a partir de suas possibilidades de imaginar um mundo melhor para todos. Sem dúvida repensar a arte a partir da decolonialidade implica convocar todas as práticas que a modernidade excluiu do campo artístico. Mas sanar a ferida colonial que se prolonga até o campo da arte implica, além de transformar as lógicas com as que se produz, transformar as lógicas com as que se circula, implica mudar as lógicas com as que se assiste a arte. A arte é uma condição de possibilidade que permite situar de novo a vida no centro de nossas práticas, de nossos afetos, de nossos saberes.



Referências

- BALANDIER, G. **O poder em cena**. Brasília: Universidade de Brasília, (1980) 1982.
- BOONE, E.H. **Relatos en rojo y negro**. Historias pictóricas de aztecas y mixtecos. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- CHUKWUDI EZE, E., HENRY, P., CASTRO-GÓMEZ, S. e MIGNOLO, W. **El color de la razón: racismo epistemológico y razón imperial**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2008.
- GÓMEZ, P.P. e MIGNOLO, W. (Orgs.). **Estéticas decoloniales**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012a.
- GÓMEZ, P.P. e MIGNOLO, W. (Orgs.). **Estéticas y opción decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012b.
- MARCOS, S. **Pensamiento mesoamericano y categorías de género: un reto epistemológico**. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1995.
- MIGNOLO, W. **El lado más oscuro del Renacimiento: alfabetización, territorialidad y colonización**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, (1995) 2016.
- MIGNOLO, W e VÁZQUEZ, R. Pedagogía y (de)colonialidad. In: WALSH, C. (Org.) **Pedagogías decoloniales**. Tomo II: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2017, p. 489-508.
- REINOSO EGAS, A. **Cuerpo, dolor y memoria**. Usos sociales y políticos del cuerpo en la performance latinoamericana. Quito: Desde el Margen/Editorial Insurgente, 2018.
- SCHLENKER, A. Epistemologías de frontera: la filosofía mesoamericana como “paradigma-otro” para el análisis de la representación fotográfica de género. **Prosopopeya**, n. 7, p. 85-110, 2011a.
- SCHLENKER, A. Desobediencia artística: apuntes para una geopolítica-otra del arte. **katalizador**, n. 5, p. 45-53, 2011b.
- SCHLENKER, A. Hacia una memoria decolonial: breves apuntes para indagar por el acontecimiento detrás del acontecimiento fotográfico. **Calle 14**, v. 6, n. 8, p. 128-142, 2012.
- SCHLENKER, A. Infinitas variaciones sobre un mismo cuerpo. **Inmóvil**, v. 1, n. 1, p. 74-90, 2015.