

LA AESTHESIS TRANS-MODERNA EN LA ZONA FRONTERIZA EURASIÁTICA Y EL ANTI-SUBLIME DECOLONIAL¹

Artículo de reflexión

AUTOR INVITADO

Madina Tlostanova

Universidad Rusa de la Amistad de los Pueblos / mydina@yandex.ru

Doctora en filología, profesora de historia de la filosofía y directora del Centro para Estudios Transculturales en la Universidad Rusa de la Amistad de los Pueblos en Moscú, Madina Tlostanova es una académica trans-diaspórica que ha enseñado e investigado en múltiples instituciones internacionales (Instituto de Estudios Postcoloniales y Transculturales de la Universidad de Bremen, Centro para Estudios Globales y Humanidades de la Universidad de Duke, etc). Su trabajo se centra en la opción decolonial y las humanidades. Ha escrito siete libros y numerosos artículos sobre estética, ficción, subjetividad, filosofía transcultural y género (entre ellos, *Epistemologías de género y la zona fronteriza euroasiática*, Palgrave MacMillan, 2010)

RESUMEN

El artículo estudia la *aesthesis* transmoderna en relación con la agenda de liberar la esfera estética de los mitos de la modernidad occidental. La autora ofrece un resumen crítico de las principales corrientes estéticas occidentales frente al anti-sublime decolonial como modelo alternativo analizado en el artículo. Se presta especial atención al mecanismo de este sublime, fundado en una hermenéutica pluritópica y una "comunidad de sentido" decolonial que une a quienes fueron marcados por la "herida colonial". El artículo se enfoca en la reformulación decolonial de problemáticas estéticas usuales, como la correlación de belleza y *aesthesis*, la relación de conocimiento y arte, de la esfera moral y la estética, etc. Finalmente, una larga sección se dedica a la *aesthesis* decolonial de la zona fronteriza euroasiática, los territorios en el Este (Asia Central) y Sur (Cáucaso) del continente euroasiático, que antes eran colonias rusas/soviéticas, y producen hoy instancias complejas de arte decolonial en las obras de Saule Suleymenova, Zoriko Dorzhiev y otros.

PALABRAS CLAVES

aesthesis trans-moderna, anti-sublime decolonial, dualidad no excluyente, visión pluritópica.

TRANS-MODERN AESTHESIS IN THE EURASIAN BORDERLANDS AND THE DECOLONIAL ANTI-SUBLIME

ABSTRACT

The article considers transmodern *aesthesis* in relation to the agenda of liberating the aesthetic sphere from the myths of Western modernity. The author offers a critical survey of the main contemporary Western aesthetic trends vis-à-vis the decolonial anti-sublime as an alternative model analyzed in the article. Specific attention is paid to the mechanism of this sublime, grounded in a pluritopic hermeneutic and a decolonial "community of sense" uniting those who were marked by the "colonial wound". The article focuses on the decolonial reformulating of usual aesthetic issues, such as the correlation of beauty and *aesthesis*, the relation of knowledge and art, the moral sphere and aesthetics, etc. Finally, a large part is devoted to decolonial *aesthesis* of the Eurasian borderlands: the territories in the East (Central Asia) and South (Caucasus) of the Eurasian continent which used to be Russian/Soviet colonies and have produced complex instances of decolonial art in the works of Saule Suleymenova, Zoriko Dorzhiev and others.

KEY WORDS

trans-modern *aesthesis*, decolonial anti-sublime, non-excluding duality, pluritopic vision

L'AISTHESIS TRANS-MODERNE DANS LA ZONE FRONTIÈRE EURASIATIQUE ET L'ANTI-SUBLIME DE COLONIAL

RÉSUMÉ

Cet article considère l'*aisthesis* trans-moderne par rapport à l'agenda de libérer l'esphère esthétique des mythes de la modernité occidentale. L'auteur nous offre un bilan critique des principales courantes esthétiques occidentales faces à l'anti-sublime decolonial comme modèle alternative analysé dans l'article. On fait attention spéciale au mécanisme de ce sublime, fondé dans l'herméneutique pluritopique, une "communauté de sens" decoloniale qui va unir ceux qui ont été marqués par la "blessure colonial". L'article se centre dans la reformulation decoloniale des problématiques esthétiques habituelles, comme la corrélation de la beauté et l'*aisthesis*, le rapport

de connaissance et art, de la sphère moral et l'esthétique, etc. Finalement, une grande partie est dédiée à l'aesthesis decoloniale dans la zone frontière eurasiatique, les territoires dans l'est (Asie Central) et sud (Caucase) du continent eurasiatique, qui étaient autrefois des colonies russes/soviétiques, et qui ont produit des circonstances complexes d'art decolonial dans les œuvres de Saule Suleymenova, Zorito Dorzhiev et quelques autres artistes.

MOTS-CLÉS

aisthesis trans-moderne, anti-sublime de colonial, dualité pas exclue, vision pluri topique.

A AESTHESIS TRANS-MODERNA NA ZONA FRONTEIRIÇA EURO-ASIÁTICA E O ANTI-SUBLIME DECOLONIAL

RESUMO

Este artigo considera a aesthesis trans-moderna em relação com a agenda de liberar a esfera estética dos mitos da modernidade ocidental. A autora oferece um resumo crítico das principais correntes estéticas ocidentais perante o anti-sublime decolonial como modelo alternativo analisado no artigo. Presta-se especial atenção ao mecanismo deste sublime, fundado na hermenêutica pluritópica, uma "comunidade de sentido" decolonial que une a quem foi marcado pela "ferida colonial". O artigo se foca na reformulação decolonial de problemáticas estéticas usuais, como a correlação de beleza e aesthesis, a relação de conhecimento e arte, da esfera moral e da estética, etc. Finalmente, uma extensão seção é dedicada à aesthesis decolonial da zona fronteira euro-asiática, os territórios do leste (Ásia Central) e o sul (Cáucaso) do continente euro-asiático, que antes eram colônias russas/soviéticas e que produziram instâncias complexas de arte decolonial nas obras de Saule Suleymenova, Zorito Dorzhiev e Outros.

PALAVRAS-CHAVE:

a aesthesis trans-moderna, anti-sublime, decolonial, dualidade não excludente, visão pluritópica.

CHI SUMAGLLAKAI SUJRIJCHA-MUSU SUYU KUTIJ EURASIÁTICA SUYU KINCHAIPI CHI SUGMA-SUMAKASKATA MANA KAIPA YUYAY KICHUSKA KUTIJPAUANTA

PISIACHISKA

Kay kilkaska yuyami sumagllakai sujrijcha musu suyu kutijta apichiska chi kilkaipa kacharichiskaua chi suma muyu muskuikunapa chi musu suyu kutij occidentalpa. Kilkaj karami suj pisiachiska piñaipa kallariska yuyaykuna sumakai occidentalkunapa ñujpachispa chi sugma-sumakaskata mana kaipa yuyay kichuska kutij imasa ñambi suma sujrijcha kauachiska kay kilkaskapi. Mañachirimi aska suma kauakuy chi rurachijta kaymanda sumakaskata, rurachiska chi rimanakui achkayuyaskakunapi, suj "ayllu samaipa" mana kaipa yuyay kichuska kutijpa ima uatachi maikan puriskakuna sutichirispas chi "kichuska yuyay kichuska kutijmanda". Kay kilkaska kauachimi ikutirimai mana kaipa yuyay kichuska kutijpi makai sumakaikunapa rigsiskakunalla, imasa iskandi apinaku sumaj sumagllakaiuanta, chi apinaku yachaipa yuyayruraskauanta, chi muyu sumayuyaypa sumakaiuanta, ikutipas. Tukurikuskama, suj atun piti kauachimi sumagllakai mana kaipa yuyay kichuska kutij chi suyu kinchaska euroasiaticamanda, atun suyukuna chi estepi (Asia Centralpi) suruanta (Cáucaso) atun llajta euroasiático, ima ñujpa kaskakuna ayllu rusa/soviéticokuna, imauanta ruraskakuna mañai jirru aullichiskakuna yuyayruraska mana kaipa yuyay kichuska kutijpa chi Saule Suleymenova, Zorito Dorzhiev sujkunauanta ruraskakunapi.

RIMAIKUNA NIY

sumagllakai sujrijcha musu suyu kutij, sugma-sumakaskata mana kaipa yuyay kichuska kutijpi, iskayai mana llugsichiypa, kauay achkayuyaskakuna.

Recibido el 18 de noviembre de 2010

Aceptado el 15 de diciembre de 2010

Preámbulo

La década pasada estuvo marcada globalmente por debates rigurosos sobre asuntos estéticos y al tiempo por una sensación de agotamiento del tema mismo, debido a que muchos de los eslóganes artísticos de los sesentas, incluyendo el reclamo de autenticidad, creatividad, y compromiso político y social, ya habían sido implementados y variados en Occidente, tan sólo para ser trivializados y apropiados por el capitalismo global para crear una molesta sensación de impase y la imposibilidad sin salida de oponerle cualquier cosa relevante al talento camaleónico de la globalización neoliberal, que se expresa, entre otras esferas, en la habilidad de desacreditar y volver sospechoso cualquier ideal artístico honesto, como el de comunidad o participación.

Nuevas tendencias estéticas han anunciado su arribo, pero muchas de ellas recuerdan a un pasado ya bien olvidado. El espectro de tales supuestas nuevas tendencias es bastante extenso, desde el retorno teórico y práctico de la tradicional preocupación europea con la belleza y/ como el bien, el retorno a lo existencial e individual como opuesto a lo político y comunitario en arte —lo que en sí mismo es un síntoma de la reterritorialización europea, en clave individualista, del yo occidental, cooptada por el Estado o el mercado con demasiada facilidad— hasta varios proyectos de visitar la vanguardia, el arte socialmente comprometido y, en general, una cierta repolitización de la estética (si bien es en las formas inanes, anónimas y mundanas de prácticas esencialmente apolíticas que se hacen pasar por políticas, muchas veces con un enfoque en los impulsos comunicativos y participativos en las relaciones del artista, el arte y el espectador entre sí, y que avanzan el ideal de la pos-autonomía, como es el caso de David Goldenberg en *Post-autonomy* Online).

La teoría estética más influyente de la última década ha sido la de la estética relacional —formulada por Nicolas Bourriaud— que define a grandes rasgos el arte

relacional como un conjunto de prácticas artísticas que toman como su “punto de partida el total de las relaciones humanas y su contexto social, antes que un espacio independiente y privado” (Bourriaud, 2002: 13). El arte relacional se convierte para este autor en una actividad consistente en producir relaciones con el mundo por medio de signos, formas, acciones y objetos. Según Bourriaud, “el arte relacional produce encuentros intersubjetivos a través de los cuales se elabora *colectivamente* significado, antes que en el espacio del consumo individual” (Bourriaud, 2002: 17-18). Queda inexplorado el mecanismo que haría a los espectadores compartir su experiencia colectiva y qué los motivaría a crear colectivamente significado.

Esta teoría trata de definir las tendencias más recientes en el arte y estética occidentales desde el interior de la modernidad agotada, haciendo eco de la nueva sensibilidad del mundo y el sujeto (relacionada con internet y con tecnologías y metáforas informáticas: experiencia de usuario, hágalo usted mismo, interactividad), pero claramente borrando o ignorando las asimetrías sociales y de poder político y las diferencias jerárquicas que tocan a los artistas abstractos (sujetos modernos por definición), y remitiéndose a una imaginada audiencia homogénea, dotada de la capacidad y voluntad de crear un significado colectivo. Como Claire Bishop famosamente señaló en su libro *Antagonismo y estética relacional*, “las relaciones construidas por la estética relacional no son intrínsecamente democráticas, como sugiere Bourriaud, ya que descansan con demasiada comodidad dentro de un ideal de subjetividad como un todo y de comunidad como un ‘estar juntos’ inmanente” (Bishop, 2004: 67). Bourriaud simplifica la realidad social y el arte contemporáneos, borrando la barrera entre arte y vida, no en la dirección de altos ideales utópicos como paso con los románticos, mas en la dirección de llevar el arte al nivel de lo mundano y convertirlo en el generador de una especie de ambiente social artificial para la acción colectiva de un grupo hipotético de personas.

Lo que aparentemente falta en la estética relacional es la complejidad conflictiva y la contextualidad dinámica de la vida y el arte contemporáneos, la multiplicidad de subjetividades y relaciones inter-subjetivas, un consenso sobre qué o quién es el sujeto o el artista contemporáneo, o sobre la posibilidad de cualquier experiencia, homogénea y compartida, en el aprecio o interacción con el arte. ¿Cuál es exactamente la comunidad a la que Bourriaud se orienta? ¿Adónde nos lleva su idea de que el arte relacional no es realmente arte, sino la vida misma? Tras una inspección de cerca encontramos que su elegante teoría es más bien provincial en su alcance y miope en su acercamiento, dado que descansa en ciertas suposiciones que están lejos de ser universales o haber sido acordadas, particularmente en las condiciones actuales de crisis de la globalización neoliberal y de los esfuerzos renovados por salvar el capitalismo y la modernidad, incluyendo la esfera del arte. Estas suposiciones se refieren exclusivamente al sujeto occidental o al sujeto que se convirtió en occidental; mas lo que queda para el resto del mundo sigue turbio o más bien nunca concernió a Bourriaud. ¿Qué tipo de estética requiere un sujeto —si necesita alguna— que no puede o no quiere suscribir la estética relacional debido a su pertenencia parcial a la (pos)modernidad, o su radical no-pertenencia a ella?

Los variados esfuerzos artísticos para desvincularse de esta lógica difícilmente pueden ser vistos como algo nuevo. Antes, sin embargo, las empresas estéticas no occidentales solían tener una opción limitada, fueran las predecibles formas de resistencia poscolonial o devolverse a una arcaica autenticidad estilizada, cuyo exotismo Occidente encontró muy a la moda. El desvincularse y la transformación se dan hoy en un nivel más profundo y llevan al repensar fundamental de la estética y el arte mismos como productos occidentales y al diagnóstico de la crisis de la estética como parte de la crisis de la modernidad; buscan formas trans-modernas (en el sentido de superar la modernidad y sus principios) de arte contemporáneo firmemente conectadas con el conocimiento y la subjetividad. Esto es arte decolonial en el sentido de su impulso central de liberarse de las restricciones de la modernidad/colonialidad. Por lo que en vez de enfocarse en un arte socialmente comprometido predecible y mercadeable, el arte decolonial se concentra en una sacudida más profunda de los propios cimientos del arte occidental, realizando un desplazamiento paradigmático de resistencia a existencia. En uno de los volúmenes anteriores de *Calle 14*, Walter Mignolo inició una conversación sobre el fenómeno global de las estéticas decoloniales como el

meollo de este desvincularse, usando ejemplos de artistas visuales de diferentes escenas—Fred Wilson, Pedro Lasch y Tania Ostojic (Mignolo, 2010). Voy a presentar aquí, a través de la perspectiva decolonial, las prácticas artísticas trans-modernas y las preocupaciones de una escena distinta, con una historia local compleja, en ocasiones distorsionada y muy simplificada—la frontera eurasiática. Esta configuración está marcada por múltiples formas de colonialidad y, al tiempo, un espectro más amplio de influencias occidentales, parcialmente occidentales y nativas no-occidentales, junto con un desplazamiento sin descanso de la posición de Segundo Mundo forzado, a una en el tercero o cuarto hoy en día. Esto lleva a una no-pertenencia específica de los artistas eurasiáticos, a un horizonte interpretativo inicial más amplio y a una flexibilidad de espíritus burlescos que, sin embargo, no los salva de la apropiación por parte del mercado o el Estado, de la neo-orientalización en Occidente y, en Rusia, de un confinamiento a movidas decoloniales intuitivas que nunca son teorizadas en un discurso público sobre el arte.

La ciencia de lo sensible y el desplazamiento decolonial

Una de las consecuencias más devastadoras de la modernidad puede ser definida como el cultivo y cuidado coherentes de una esclavitud gnoseológica y ontológica: una colonialidad del ser y el conocimiento. A través de los últimos quinientos años esta tendencia se ha expresado globalmente de diversas maneras; sin embargo, puede reducirse esencialmente al hecho de que Occidente ha determinado la norma única de humanidad y conocimiento legítimo, mientras otros pueblos y otros conocimientos han sido clasificados como desviaciones, han sido descartados o sometidos a cambios diversos para hacerlos más cercanos al ideal occidental. Esta zombificación sigue intacta hoy. La marginalización ontológica de los pueblos no-occidentales se ha expresado en un trabajo de edición específico de la subjetividad y el conocimiento, mientras que la esfera crucial de intersección entre el ser y el conocimiento —el arte— junto con otras formas de conocimiento no-racional o no exclusivamente racional han sido arrojadas fuera de la modernidad. Es allí donde los modelos más promisorios de la decolonización del ser y el conocimiento se forman. Muchas veces esto se da en la forma de burlas basadas en el constante revertir a categorías que socavan y desestabilizan la modernidad desde una posición exterior creada desde el interior (Mignolo y Tlostanova, 2006: 206).

No fue otra que la estética europea de la modernidad laica la que colonizó la *aesthesis* (la habilidad de percibir a través de los sentidos) como parte su colonización global del ser y del conocimiento, llevando a formulaciones estrictas de lo que es bello y sublime, bueno y feo, a la creación de estructuras canónicas, genealogías artísticas, taxonomías específicas; cultivando preferencias de gusto, determinando según caprichos occidentales el rol y la función del artista en la sociedad, siempre otrificando lo que cayera de esta red. En el documental de Saul Bass y Mayo Simon, *¿Por qué crea el hombre?* (Bass, 1968), los directores parafrasearon a Descartes en la frase “creo, luego existo”, mientras un acercamiento decolonial a la creatividad necesariamente enfatizaría un reverso excluyente de este dictum: “Creo de acuerdo a reglas normativas, criterios, moda y gusto específicos, mientras otros no pueden. Por lo tanto no pertenecen a la esfera del arte o producen mal arte y no son verdaderos artistas; merecen ser exhibidos tan sólo en un museo etnográfico”. En contextos, fenómenos y subjetividades decoloniales emergen otra estética, óptica, sensibilidad y creatividad, conectadas a un entendimiento específico de la naturaleza de la *aesthesis*, las metas del arte y la creatividad, su estatus ontológico, ético, existencial y político. Puede ser creatividad como disidencia (Nawal el Saadawi, 1998) o como viaje a través de mundos ajenos con amor (Lugones, 2003); arte como sanación y reapertura de viejas heridas coloniales, que interpreta lo sublime como placer en el dolor (Anzaldúa, 1999) o arte como re-existencia (Alban Achinte, 2006). Tal creatividad decolonial trans-moderna se convierte en una manera de liberar el conocimiento y el ser a través de la subversión, la burla, la resistencia, la re-existencia y la superación de la modernidad y sus mecanismos creativos, normas y limitaciones. ¿Cuál es, entonces, el futuro del arte como forma de conocimiento decolonial, como manera de unir la razón y las emociones a través de la gnoseología? La sola razón no es capaz de decolonizar la esfera epistémica y existencial; las emociones solas y la experiencia sensual, tampoco. El arte es lo que se requiere para el efecto mágico de su encarnación en el gesto decolonial.

¿Hay un vínculo entre *aesthesis* y belleza?

Aunque una de las peculiaridades de nuestra especie es la habilidad de usar simultáneamente dos mecanismos diferentes de orientación en el ambiente y regulación de nuestro comportamiento —intelecto y emociones— y dos tipos de experiencia cultural —la racional-analítica y la emocional-sensual, que se intersecan en la esfera

estética—, las nociones concretas de lo que es bello y de lo que es feo, apropiado e inapropiado son miradas hoy en día como determinadas exclusivamente por la cultura. No hay ninguna ley de la belleza, invariable y necesaria para todos, que cada ser humano encontraría ideal. ¿quedan aún juicios del gusto y la belleza que no estén tocados por la colonialidad de la *aesthesis* y que residan en todas las personas sin importar su cultura? Una artista visual kazaka, Saule Suleymenova, afirma que niños pequeños no dañados por la cultura son capaces de sentir la verdadera belleza que suele pasar desapercibida para adultos convencionales (Suleymenova, 2010). Añade en su respuesta a las preguntas de mi entrevista que “el verdadero artista siempre está en busca de la nueva fórmula de lo bello y siempre está libre y listo para crear algo que podría liberar a otros también, mientras la belleza es igual a la libertad, la dicha y la vida, pero también a la simplicidad y al brillo de la verdad tal como es, y por lo tanto no puede ser una cita o una imitación, y está desprovista de los factores molestos en las discrepancias culturales. Debe ser tu propio uso, y no el uso colonial de segunda mano de la libertad o la alegría de alguien más.” (Suleymenova, 2010a).

¿En qué nivel súper-sensual se da esta apreciación de la belleza? Y qué pasa después, a la vuelta, cuando los trucos de la colonialidad global entran en escena, reemplazando imperceptiblemente la capacidad muy humana de simultánea percepción intelectual y emocional con un sistema específico de valores estéticos, impuesto sobre el mundo entero como universal para colonizar así su *aesthesis*. Las formas y los caminos de esta colonización pueden ser muy diversos y en ocasiones ilusorios. Nadie puede negar que hay relativismo al entender lo que es hermoso y lo que no, o incluso lo que es bueno y lo que es malo. Pero este relativismo y diferencia mismos se convierten en el objeto de la tendencia estética omniabarcante de la modernidad tardía—la de la mercantilización, consumo y comercialización. Ya nadie se preocupa realmente por la belleza y nadie puede evitar tratar con precios—reales o simbólicos.

La colonialidad de la estética no se expresa más en rígidas formas prescritas, no elabora más la estricta división entre excelso y bajo, bello y feo, lo bello como moral, etc. Expresiones contemporáneas de colonización estética incluirían una forma de multiculturalismo y exotismo de boutique como manera de apropiación de lo otro. Esto es un aspecto importante para el arte y agenciamiento decoloniales, pues ilumina la trayectoria

de apropiación y acumulación de significado, desde el simple saqueo de objetos de arte en países no europeos para llevarlos a museos y salas de arte europeas (pasando por motivos africanos o de otro exotismo en el arte modernista europeo), hasta la situación actual, cuando el antiguo objeto de apropiación se convierte en productor de arte en formas especialmente permitidas y de fácil venta, y es empacado y ofrecido de este modo al mundo. Quienes se rehúsan a seguir este modo son excluidos una vez más y vueltos invisibles. ¿Cómo podría un artista decolonial desvincularse de esta lógica?

Conocimiento, *aesthesis* y arte

La conexión ambivalente e inextricable a la vez entre *aesthesis* y epistemología está formulada en muchas teorías estéticas, tanto clásicas como pos-clásicas y no clásicas, en las que invariablemente el arte actúa como encrucijada entre ser y cognición, lugar donde la razón y la imaginación chocan e interactúan. Ciertamente el arte no genera conocimiento en ningún sentido racional occidental. No es conocimiento como creencia verdadera justificada, no es conocimiento firmemente ligado con el *logos*, mas conocimiento como un intento de entender e interpretar el mundo, con la admisión constante de que hay múltiples maneras de percibir, ver, sentir, conocer e interpretar esa experiencia estética (en el sentido más amplio de la palabra) para reconstruir y cambiar el mundo. El arte ofrece, por lo tanto, una mirada única sobre diferentes maneras de comprender, siempre enfatizando la multiplicidad de la verdad y la igualdad de sus diferentes interpretaciones. Este conocimiento específico sería siempre relativo, múltiple, pluritópico y vacilante entre razón e imaginación, vinculando constantemente los dos hemisferios cerebrales.

Dentro de la tradición occidental fueron los románticos los que descubrieron este giro estético relativista que dividía la verdad múltiple del arte de la verdad singular de la ciencia, y acentuaba la habilidad única del arte de trascender la experiencia física del mundo hacia lo emocional y sobrenatural. Esto llevó a las vigorosas reinterpretaciones modernistas y posmodernistas de la esfera estética (del no-clasicismo al pos-no-clasicismo, a la anti-estética y *kaliphobia*, de modelos estéticos pos-estructuralistas a los de la Escuela de Frankfurt, de vanguardia a pos-vanguardia). Pocos esteticistas se devuelven hoy día a las estéticas de Hegel, Kant, Platón o Aristóteles. Durante cien años, al menos, lo bello, lo moral y lo sublime han sido empujados fuera del lugar central de la experiencia y teoría estéticas, haciendo

lugar a categorías estéticas nuevas, inusuales, chocantes, intensivas, absurdas, feas, obscenas, malvadas y demás. Durante cien años la noción de comunidad de sentido se ha ido gradualmente liberando de su naturaleza excluyente. Los románticos también formularon la idea de que la experiencia estética en sí misma debería ser liberadora, que nuestra mente se libera de los dictados de la razón durante la experiencia estética. Pero los románticos siguieron siendo universalistas y vieron la experiencia estética como la posibilidad de una nueva forma de universalidad. En la estética decolonial, la universalidad le hace lugar a la pluriversalidad de experiencias diversas y el impulso liberador es intensificado y concretizado a través de la decolonialidad global.

Los noventa trajeron una restauración parcial de la estética convencional en Occidente con el retorno de la "belleza igual a la bondad" (belleza como bien moral) y "belleza como placer visual". Dave Hickey (1993), Arthur Danto (2003), Elaine Scarry (1999) y varios otros estetas contemporáneos ciertamente parecieron más tolerantes e incluyentes que Kant (por ejemplo, permitiendo la estética gay). Sin embargo, la lógica de la inclusión y de la exclusión sigue en las manos del establecimiento artístico occidental, que determina lo que es apropiado, urgente, a la moda y mercantilizable. En la ligeramente desempolvada idea de la belleza como bondad y belleza como placer visual, encontramos los viejos acercamientos de Occidente varias veces destronados: visualidad como categoría principal de la percepción del mundo, forzada en el resto de la humanidad; placer como categoría principal del consumidor burgués de la modernidad tardía; simulacro de bien moral como fantasma de la moralidad normativa occidental ha largo tiempo muerta. De algún modo esta es una versión posterior del universalismo de la Ilustración. Con todo, parece que la sensibilidad penetrante en la estética contemporánea sigue igual que hace 50 años, demostrando y deconstruyendo el vínculo enmascarado entre el experimento formal modernista, en apariencia autónomo, y el capitalismo en sus variadas manifestaciones, particularmente el consumo de arte como mercancía.

¿Cómo se relaciona la estética decolonial a esta tendencia principal claramente posmarxista? Va a más allá del mero impulso anti-capitalista y está dirigido a la manera en que el sujeto no-occidental siente el mundo y su belleza. ¿Cómo despertarlo a él o a ella a la sensibilidad y percepción emancipadoras, cómo liberar su gen de la libertad? Si la fenomenología decolonial y la filosofía existencial investigan la pregunta de lo que significa ser un problema (Gordon, 2000: 62-96), la estética



ТЛ

Р

10-11 окт

В ДРУГИЕ ДНИ НЕ ПРИНИМАЮТ
ПОКУПАТЕЛЕЙ

ВОЛОСЫ

до 750 00

европейски
черные азиатс
от 40 см
35 см
5 см до 85 см
и более

decolonial se enfoca no sólo en la razón de Calibán, sino también en el arte de Calibán, y no en un estilizado arte ornamental (que antes fue el único tipo de creatividad permitida a los Calibanes), sino en un arte de pleno derecho. Cuando Calibán se convierte, de ser un objeto, una mera decoración que resalta la belleza o lo sublime de la naturaleza (un paisaje marino o un volcán), en un sujeto con su propio agenciamiento, *aesthesis* y estética, la conexión usual entre lo bello, lo sublime y los objetos, fenómenos, acciones y eventos particulares que los significan, adquiere un significado diferente: un objeto de repente adquiere voz, la capacidad de sufrir, de experimentar el dolor y la humillación y de reaccionar a esa experiencia a través de medios estéticos. Al objetivar el mundo, la conciencia occidental le imparte las cualidades estéticas de belleza, bondad, sublimidad, tomando su libertad y a veces su vida como pago. Esto se refiere a la naturaleza, a las mujeres, a los pueblos indígenas y a otros grupos y fenómenos. Por lo tanto el arte decolonial suele enfocarse en demostrar el feo envés de lo bello y sublime occidentales, y en devolverle la subjetividad a Calibán.

El anti-sublime decolonial

De un lado, decolonizar el arte es altamente conceptual y racional, incluso más que el arte occidental contemporáneo, y su hermenéutica es pluritópica. Del otro, decolonizar la *aesthesis* de la estética, teoría e historia del arte clásicas de Occidente está impulsado por el deseo de volverla inmediata y libre de capas racionales. Estos dos impulsos opuestos colaboran dinámicamente en el mecanismo del anti-sublime decolonial, que libera nuestra percepción para empujar al sujeto hacia el agenciamiento—ético, político, social, creativo, epistémico, existencial en fin. El sujeto remueve las capas colonizadoras de la estética normativa occidental y adquiere o crea sus propios principios estéticos, emanados de su propia historia local, de su geo- y corpopolítica del conocimiento. Un individuo que se comunica con un arte de ese talante aprende a abarcar la enormidad del anti-sublime decolonial y a identificarlo en su totalidad. ¿Qué es lo que dispara el anti-sublime decolonial? La colonialidad global como el lado más oscuro de la modernidad, y nuestra capacidad de detectarla, sentirla y reconocerla en fenómenos, eventos, instituciones y obras de arte de diversa índole. Para que el anti-sublime decolonial funcione, necesitamos agregar nuestra propia experiencia de ser otrificados y objetivados a la sensibilidad, educación y conocimiento decoloniales. El anti-sublime decolonial no es, como el sublime de Kant, universal, pero una “conciencia pura”

(no preparada por la cultura) en este caso sería una conciencia careciente de una sensibilidad decolonial, ciega al lado más oscuro de la modernidad, residiendo en una comunidad de sentido diferente, en otro círculo hermenéutico. La “comunidad de sentido” decolonial (Rancière, 2009) requiere un esfuerzo racional y emocional activo, cierto tipo de conocimiento y herramientas de pensamiento crítico, una habilidad analítica de vincular metafóricamente a través del arte varias experiencias decoloniales; en verdad, un entendimiento activo versus una sensibilidad pasiva. ¿A qué se parecerían estas comunidades de sentido decoloniales en el ámbito global? ¿Y cómo funciona exactamente el anti-sublime decolonial? ¿Qué pasa con la audiencia que enfrenta su percepción al arte decolonial? ¿Experimenta una catarsis? ¿Experimenta conciliación, sufrimiento o satisfacción que lleven al agenciamiento o a la elevación moral? ¿O es más importante liberar ciertas sensibilidades que alienan, cuestionan y desestabilizan las nociones y valores usuales de la modernidad?

El espectador decolonial en apariencia no experimenta temor (o placer ligado al temor frente a la grandeza), como en la estética de Kant, o placer debido a su sentimiento de insignificancia y unidad con la naturaleza, como en el caso de Schopenhauer (Schopenhauer, 1958). Más bien, él o ella sienten solidaridad, indignación, participación, resistiendo el impulso previo de dividir el sujeto del objeto. La colonialidad global es iluminada entonces para él o ella en una imagen o metáfora que momentáneamente dibuja la trayectoria de una decolonialidad epistémica, ética y ontológica. Puede ser una solidaridad y participación contra su voluntad, fundada en la exclusión mutua y en un extraño sentimiento del propio no-ser, de la no-existencia para el mundo en todo sentido (lo que es particularmente agudo para las ex-colonias postsoviéticas, que se vieron, de la noche a la mañana, saltando del Segundo al Cuarto Mundo). La audiencia imaginada de esta escena está más preocupada con la supervivencia inmediata que con cualquier experiencia o consumo estético. Sin embargo, no representa la mentalidad clásica del Tercer Mundo, particularmente en el nivel de la producción artística. Esto no quiere decir que un espectador europeo más o menos próspero no sea capaz de apreciar el arte decolonial. Sin embargo, si para él o ella triunfa la primacía de la esfera privada y la vida personal, “la tiranía de lo cercano sobre lo distante” en palabras de B. Robbins (2002, 86), el anti-sublime decolonial fracasa y él o ella permanecen en el nivel del sublime de maquila.

El anti-sublime decolonial está fundado en la dignidad (en oposición al miedo). Trata de curar una mente y alma colonizadas, liberando a la persona de complejos de inferioridad coloniales, y permitiéndole sentir que ella también es un ser humano con dignidad, que también es bella y valiosa como es. La audiencia buscada por el arte decolonial es internamente plural y su colectividad está fundada en la diferencia, no en la igualdad. Es una pluralidad como diferencia, que suele ser encarnada en una institución o evento inestables y elusivos, creados para un día o una hora.

¿La *aesthesis* es suficiente o todavía necesitamos la estética?

No podemos simplemente llevar la estética a la *aesthesis*. Esto simplificaría demasiado el mecanismo del anti-sublime decolonial, enfatizando sólo uno de sus elementos. Al rechazar la lente occidental, no estamos llamando al retorno a una identidad pura, esencialista, ni a un arte naff, ni mucho menos a bajar los estándares profesionales para evitar la competencia. Cualquier pensador visual o verbal verdaderamente decolonial sería altamente educado, auto-consciente, diestro en sus variaciones sobre modelos occidentales y no-occidentales, y lejos de todas las formas antiguas basadas en la percepción y reflexión/descripción inmediatas del mundo. Pero la inspiración y la espontaneidad siguen siendo un elemento importante del arte decolonial, junto con una base conceptual que suele sobrepasar la del arte occidental posmodernista y posvanguardista. Por lo tanto, cualquier interpretación primordialista de la *aesthesis* decolonial sufriría la herejía de un orientalismo y exotismo inadvertidos. La pregunta es cómo legitimar el conocimiento que adquirimos a través de la experiencia estética, incluyendo la decolonial, frente al conocimiento tal y como es legitimado en la modernidad occidental, esto es, principalmente, el conocimiento científico; y cómo el arte decolonial libera nuestra *aesthesis*, las formas mismas de sensibilidad y cognición del mundo y de nosotros en el mundo.

Estética decolonial versus estética occidental

El arte decolonial sigue deconstruyendo las oposiciones binarias de bello y feo, trágico y cómico, elevado y bajo. Estas coexisten y se entre-penetrán simultáneamente en la realidad, en la gente, en el arte, basadas en el principio de dualidad no-excluyente que se encuentra no sólo en la lógica multi-semántica, sino también en muchas tradiciones y modelos epistémicos indígenas. El impulso crucial aquí es *superar* en sentido existencial o

del budismo zen (sobrepasando todo estándar de sentido como significado y como sensación), *transcender* en sentido kantiano, y *desvinculamiento trans-moderno* en sentido decolonial. Pero al desvincular a un artista, un sujeto necesita re-vincularse con algo o alguien, y aquí la resistencia da paso a la re-existencia.

Si en la estética occidental poskantiana hubo muchos esfuerzos para liberar la belleza de la moralidad, la estética decolonial marcha en una dirección distinta. La dimensión ética no es negada sino repensada en el diálogo con otras éticas, otros mundos, otros sistemas de valores, otras ideas de belleza. En el modelo kantiano, contemplar un volcán, una tormenta, los elementos de la naturaleza, eleva las fuerzas espirituales, levantándolas sobre su nivel usual y permitiéndonos descubrir en nosotros mismos una capacidad de resistencia y oposición completamente nueva, que invoca nuestra fuerza para medir el mundo según el —en apariencia— absoluto poder de la naturaleza. Kant lleva el sublime a la esfera de la moral humana y la dignidad ética, es decir, la única cosa que puede resistir a las fuerzas de la naturaleza (Kant 2008). En el sublime de maquila de Bruce Robbins la elevación se da por nuestra toma de conciencia de que pertenecemos al mundo global del capital y el trabajo. Robbins sostiene que la sensibilidad estética específica generada por la globalización se basa en el esfuerzo de vincular la situación común del consumo diario y las miles de manos y mentes interrelacionadas que producen los objetos de este consumo en duras condiciones de explotación. Esta suele ser una abrupta y desconcertante toma de conciencia de la dimensión global del ser, estrictamente posicionada en el sentido económico y cultural por medio del concepto de “maquila”, que lleva al estancamiento, la apatía, la imposibilidad del individuo de ejercitar sus capacidades epistémicas y activismo político. El descubrimiento de esta dimensión en el mundo de la experiencia singular, mundana, íntima, lleva a una sensación de ineptitud, debilidad e inercia (Robbins, 2002: 85-86).

En el anti-sublime decolonial es la colonialidad global y nuestro pertenecerle en más de una calidad —de objetos a sujetos, de críticos a cómplices y quienes desligan— lo que actúa como fuerza motivadora de la sublimación. En contraste con el sublime de maquila, el anti-sublime decolonial no lleva a la apatía y el estancamiento. No nos empuja necesariamente hacia el activismo político, pero lleva a cambios serios en nuestra óptica, en la manera en que interpretamos el mundo y nos relacionamos con otros. En consecuencia, la mayoría de elementos de lo sublime está presente en la



▲ "Waiting", acrílico sobre foto-impresión sobre vinilo, 100x140 cm, Saule Suleimenova, 2008. Imagen cortesía de la artista.

estética decolonial, devolviéndole la dignidad al sujeto, liberando su mente, creatividad, imaginación, ser, el elemento de la resistencia, no a las fuerzas de la naturaleza, mas a la lógica de la modernidad/colonialidad.

Un problema importante en cualquier esfuerzo de entender la estética decolonial frente a la occidental, es el de la inconmensurabilidad, no solo en el tiempo sino también en los valores. No sería suficiente con simplemente poner a Velázquez y a un artista visual del Sudeste Asiático en el mismo barco y volverlos iguales. Siguiendo la frase de los zapatistas, porque son iguales tienen derecho a ser diferentes y, en un sentido, inconmensurables e incluso opacos: cada uno crea en su mundo y dentro de su propia comunidad de sentido. Por lo tanto, no estamos tratando aquí con "cocineros administrando los estados" o haciendo pinturas, o chamanes como emblemas congelados de ellos mismos. La estética decolonial más bien pertenece a un chamán que se graduó de la academia de arte, pero nunca cortó sus vínculos con el chamanismo y el agenciamiento decolonial. En este caso hay una oportunidad de verdadera *trans-aesthesis* decolonial.

Arte decolonial en la zona fronteriza euroasiática

En contraste con los países poscoloniales, cuyos artistas tienen que negociar y subvertir la tradición occidental dominante y las tradiciones indígenas locales, el arte decolonial, en el mundo de la diferencia imperial y su diferencia colonial secundaria, es más complejo debido a la naturaleza múltiple y contradictoria de los agentes, influencias e impulsos colonizadores en esta escena, y a la naturaleza de Jano del imperio subalterno (Rusia), que se sentía él mismo colonia en presencia de Occidente y lo compensaba humillando a su propio Oriente secundario, interpretando un papel de caricatura como amo, civilizador y modernizador. La colonialidad en la frontera eurasiática actuaba de diversas formas simultáneamente: colonialidad generalizada de la modernidad occidental mezclada con la modernidad rusa y soviética de caricatura— dotada de un rasgo esquizofrénico al redoblar discursos y complejos de inferioridad, pretensiones providencialistas, orientalismo secundario y lógica rezagada. Finalmente las modernidades nacionales de hoy en los nuevos estados independientes le añaden un sabor específico a la

colonialidad del ser y el conocimiento, que los artistas decoloniales incorporan críticamente a sus obras. Como resultado vemos una estratificación de las colonialidades y los artistas deben negociar más tradiciones y manejar más culturas e influencias.

El espacio postsoviético no puede ingresar ni en el mundo del capital ni en la compañía del proletariado global; no sufre el sublime de maquila tanto como hubiera querido. La estética del sublime postsoviético es específica porque su sujeto no siente culpa consumiendo pasivamente el fruto del trabajo de otros, y tampoco experimenta la rabia de Calibán. Contra la voluntad de una persona común y debido a cataclismos de escala gigantesca, lo global penetra su vida privada a la fuerza—aquello que conecta las vidas de millones de sujetos de un (ex)imperio, de repente expulsados de la usual existencia social, privados de su estatus, empleo, ciudadanía, capacidad de sobrevivir, respeto a sí mismos y prospectos para el futuro. Aquí la esfera moral no actúa en forma de culpa y auto-justificación, sino de resentimiento, que resulta en falta de acción o en trascender el sublime postsoviético y encaminarse hacia la *aesthesis* decolonial.

La sensibilidad decolonial está presente de diversas maneras en el arte de las antiguas repúblicas soviéticas y colonias rusas supérstites. Todavía no hay lenguaje académico o de crítica de arte poscolonial, y mucho menos decolonial, que sea capaz de tener plena percepción, de entender y analizar el arte decolonial. Es una tarea urgente desarrollar comunidades de sentido decoloniales dentro de la audiencia, los críticos y los mismos artistas. Estos últimos suelen llegar a esta sensibilidad intuitivamente, habiendo vivido afuera y aprendido allí la gramática decolonial para luego encontrar su realización en fenómenos locales. La experiencia disidente —estética y política— de los artistas en la época soviética tardía suele jugar un papel importante en este proceso. Esa experiencia adquiere hoy nuevos matices, sea en las condiciones de una existencia forzada bajo un nuevo fundamentalismo, nacional o religioso, que genera comunidades de sentido represivas que él mismo ha sancionado, un modo de diáspora o una frontera invisible acuñada entre la sensibilidad de crítica doble que es capaz de ver más que Occidente u Oriente solos. Tales son la artista kazaka Almagul Menlibayeva y su video *Kissing Totems*, el artista homosexual azerí Babi Badalov con su poesía visual multilingüe —que mezcla los alfabetos latino y cirílico— y el pensador visual y verbal e historiador de arte georgiano Iliko Zautashvili, editor de la revista internacional de arte *Loop A*. A

primera vista, Zautashvili está lejos de impulsos decoloniales. Sin embargo, muchos de sus pronunciamientos revelan una posición esencialmente decolonizadora: “El arte es idéntico a la vida. La realidad se revela cuando el contacto inmediato con un hecho domina sobre las ideologías y las reglas” (Zautashvili, 2010: 38). ¿Qué hay detrás de esto, sino es un esfuerzo para decolonizar la sensibilidad y la percepción? Muchas de las obras conceptuales de Zautashvili son esencialmente decoloniales en su impulso de liberar nuestras mentes de estereotipos y reacciones automáticas impuestas por las nociones e instituciones culturales, sociales, políticas y éticas dominantes.

Tomemos, por ejemplo, su instalación *Sweet life* (2000), que nos hace cuestionarnos el significado prefabricado y vuelto un cliché de doce conceptos: revuelta, poder, dinero, libertad, moral, nación, fe, sociedad, fama, religión, pasión y matrimonio. Estos doce conceptos están inscritos en doce cuchillos de cocina que se asoman agresivamente de una tela de seda blanca —un fondo ajeno y extraño para los cuchillos— que indica la naturaleza ambivalente y potencialmente peligrosa de estos conceptos traicioneramente familiares. Una sensibilidad decolonial aún más pronunciada es palpable en su serie de fotos *Caucasian Manifesto* (2008), una declaración que trata de desmitificar y deconstruir la imagen exotista del Cáucaso y la imagen positiva, mítica y holística de sí mismo creada desde el interior (que suele ser altamente patriarcal y conservadora). Esta obra juega con los estereotipos del carácter, estilo de vida, valores y normas éticas del Cáucaso, yuxtaponiendo al estereotipo externo, las ideas míticas internas de la gente de la región, y los últimos desarrollos e inestabilidades que suelen privar de sentido tanto al mito como al estereotipo. Por medio de la deconstrucción de elementos eclécticos de la cultura fusionada del Cáucaso, Zautashvili reflexiona que jamás existió una cultura del Cáucaso pura y primordial, ni en el sentido negativo ni en el positivo.

La situación es especialmente difícil en Estados abiertamente represivos como Uzbekistán, donde los artistas decoloniales corren el riesgo de ir a prisión (como la foto-artista y directora de documentales Umida Akhmedova), la muerte (como en el caso del director del Teatro Ilkhom, Mark Weil), o la interdicción (como en el artista y poeta Vyacheslav Akhunov, quien sólo tiene acceso a “exhibiciones de apartamento” y esporádicamente saca sus obras afuera). Un impulso decolonial irónico en su obra es visible en *The Doors of Tamerlan* (2005), que reproduce la pintura del orientalista ruso

Vassily Vereshchagin con una variación significativa: en vez de la guardia de Tamerlán original vemos un moderno guardia uzbeko, hiperrealísticamente representado, sosteniendo el mismo culto al poder y enfatizando la reanimación forzada del mito tímida por parte de la actual administración uzbeka. Otro ejemplo interesante del arte decolonial uzbeko es la interpretación de Vyacheslav Useinov del tema de la migración y las nuevas vidas dispensables. En su instalación *A Guest Worker's Flight* presenta un plano hecho con ladrillos de adobe como los que todavía son usados por los campesinos de Asia Central para construir sus casas (Useinov, 2007). Esta combinación poco probable es desconcertante, como lo es la modernidad forzada en ese lugar. ¿Qué les espera a los trabajadores del otro lado de la migración causada por la globalización? Los overoles del trabajador (semejándose a las ropas del prisionero), los pantalones de plástico —una característica de los comerciantes minoristas del postsocialismo y la vida de refugiados— simbolizan el estatus de inmigración ilegal de millones de uzbekos hoy día, que huyen de su patria para encontrar empleos mal pagados en Rusia. Es una manera irónica de relatar una historia alternativa de Uzbekistán: de la casa de adobe, pasando por la modernidad tecnológica, al mismo estatus pretérito del trabajador mal pagado sin derechos, cuya vida no tiene valor.

Uzbekistán parecer ser la prueba de que un medio realmente represivo puede a veces dar a luz un arte disidente interesante y en ocasiones decolonial. Así, en el famoso teatro disidente Ilkhom, en febrero de 2010, se llevó a cabo el festival de videoarte Black Box, que invitó a artistas del espacio postsoviético y de Europa Oriental. Hubo sintéticas formas trans-fronterizas entre música y cine, música y teatro, música y arte. Entre las tendencias más interesantes en video-arte en Uzbekistán, encuentro el chocante movimiento *Art Jihad*, representado por Umida Akhmedova y Oleg Karpov. Tomen, por ejemplo, la obra ecológica *Technology of Climate Change*, que causa una asfixia casi física (en una manera naturalista-mente alegórica vemos un acercamiento de una persona que toma un fajo de dólares verdes y los introduce en su boca, después de lo cual toma un rollo de cinta y comienza a envolver apretadamente toda su cabeza) (Black Box Art Festival 2010).

En Rusia, como antes en la URSS, reina una lógica de apropiación y descrédito de otros conocimientos y formas de arte. Hay ciertas formas estéticas prescritas y permitidas para artistas no-rusos. Puede ser arte aplicado y decorativo o copia a la letra de la estética dominante (antes soviética, occidental ahora); puede

ser un compromiso definido en la fórmula “socialista en su contenido, nacional en su forma”. Hasta hace poco, las obras de arte decolonial habían encontrado su camino hacia el mundo del arte principalmente a través de galerías, proyectos y escenarios alternativos privados. Así, la galería GMG organizó el complejo proyecto de arte multimedia de la joven artista georgiana Irma Sharikadze llamado *Letters* (Sharikadze, 2010). Es un conglomerado de múltiples capas compuesto de culturas pasadas y presentes, tradiciones y modos artísticos, vectores de poder e ideologías, intrincadas metáforas visuales y verbales, paralelos globales inesperados y los más íntimos impulsos inconscientes. La figura central de *Letters* es Frida Kahlo. Sharikadze vincula inextricablemente la belleza, el amor y la libertad como base de la obra creativa. Pero su idea de la belleza y la libertad es distinta del universalismo abstracto de las teorías estéticas clásicas, pues acarrea un fuerte sabor georgiano y de género. La modelo Kristy Kipshidze representa esta Frida que está decorada con joyas que recuerdan a adornos precolombinos, creación de la diseñadora Sophia Gongliashvili; ambas son de Georgia. Como Alexander Evangely ha mencionado, Sharikadze explora el carácter de Frida Kahlo como una metáfora de la identidad artística, femenina y nacional (citado en Sharikadze, 2010). Y el hecho de que *Letters* fuera presentada en Moscú le añade un toque espacial, visual y verbal poscolonial a este complicado diálogo epistolar del artista y su alter-ego inventado (una hermana gemela, Maritsa), en la que Frida proyecta su dolor, sus miedos, su amor y su incertidumbre. Las cartas mismas, como una manera de auto-comunicación o incluso auto-sicoterapia, escritas a mano y exhibidas bajo fotografías engañosamente glamurosas y en el potente video *Frida's dream*, fueron redactadas específicamente para el proyecto por la escritora georgiana Maka Gogvadze (que usó el idioma y el alfabeto georgianos, no el ruso o inglés).

Primer plano 1: Defloración de la kazakanidad

Kazajistán es una región característica para impulsos decoloniales, siendo una frontera entre Rusia y Asia, una cultura nómada sin lenguaje escrito en el pasado, una nación altamente artificial que tiene hoy más ciudadanos de ascendencia rusa que kazakos y es mayoritariamente de habla rusa. La genealogía artística de Saule Suleymenova es paradigmática para toda una generación de artistas de esta escena, destinados a una posición de disidencia y resistencia eternas que sólo algunos de ellos son capaces de retrabajar en re-existencia hoy. A finales de los ochentas y comienzos

de los noventas, Suleymenova fue una figura central en el grupo de arte *underground* anti-soviético *Green Triangle*, cuyos miembros tardíamente experimentaban con las culturas hippy, rock y punk, mientras en sus vidas soviéticas eran plomeros y conserjes: "Nos reíamos de la escuela del realismo socialista, la Unión de Artistas y los pesados marcos dorados... La tarea más importante era liberarnos de lo soviético en todas sus manifestaciones... Nuestras obras estaban lejos de la apariencia académica, estaban presentadas en papel rasgado, pedazos de tubería y cartón. Había abuelas y abuelos que venían a nuestra exhibición abierta y nos gritaban y destrozaban obras... Entonces nuestra tarea principal era la protesta social contra todo lo que fuera soviético, mientras que los objetivos del arte ocupaban un segundo lugar" (Neweurasia, 2010).

Hoy en día Saule es más claramente decolonial. Crea obras polisemánticas que a veces encuentran su audiencia más fácilmente en Europa que en

Kazajistán, pero las cosas van cambiando poco a poco. Experimenta con grattografía y pintura aplicada a fotografías modernas y de archivo en una de sus series recientes, *I am Kazakh* (una capa de pintura acrílica, parafina y gouache como base para grabado y gráficos). Imprimió los collages en carteles gigantes usados en publicidad. Vemos una composición de múltiples capas, multi-temporal y multi-espacial. En la actualidad Suleymenova no es provocadora o abiertamente desafiante, tratando más bien de liberar cuidadosamente los impulsos y sensaciones de lo bello olvidados y suprimidos, para devolverle a la gente el sabor de la vida y su auto-respeto. Haciendo esto actúa en un nivel diferente del desapegado arte conceptual, un nivel que de algún modo está más cerca a la *aesthesis* decolonial, pues entre-penetra la racionalidad con emociones y un elemento espiritual. En respuesta a mis preguntas, la artista declaró enfáticamente que el tiempo de la protesta abierta ha pasado para ella, aunque fue necesario pasar por él para deshacerse de barreras, miedos

▼ "Princess's dream", óleo sobre lienzo, 95x120 cm, Zorikto Dorzhiev, 2005. Imagen con copyright, cortesía de la Galería Khankhalaev.





y convenciones. Ahora está tratando de “reconectar y reconciliar la cultura kazaka tradicional con la estética de la revuelta, los dispositivos artísticos modernistas, el pathos de la eternidad y la poética de lo cotidiano” (Suleymenova, 2010a).

Para ella el principal problema del Kazajistán independiente contemporáneo es un complejo de inferioridad, una conciencia, sistema de valores, y nociones de lo que es bello, bueno, apropiado, que están colonizados, una auto-reflexión constante y dolorosa —típica de naciones poscoloniales— con una idea nacional vaga o distorsionada. “Nuestra gente quiere desesperadamente verse mejor. Tiene un miedo terrible de que alguien piense mal de ellos” (Suleymenova, 2010a). Por medio de la decolonización de la visualidad, Suleymenova trata de enseñar a los kazakos a desaprender esos sucedáneos lacados que otros les enseñaron a querer y apreciar como bellos y como propios. Suleymenova quiere decolonizar su idea de la kazakanidad y liberarla de la rimbombancia que es tan penetrante en la estética estatal oficial de hoy. Particularmente importante para el artista mismo es su liberación de la mentalidad colonial, de estereotipos culturales, imágenes de medios, modos imitativos, para “exprimir el esclavo de uno mismo gota a gota”, como Suleymenova ha dicho citando a Antón Chéjov (Dzvonik 2009, 69).

Una continuación de los complejos poscoloniales es la hostilidad hacia Suleymenova y otros artistas decoloniales, que son acusados de falta de patriotismo y de deshonorar la imagen del pueblo. Esto sucede porque se han distanciado del lacado oficial y de nociones sucedáneas de lo bello vendidas antes con éxito. Los acusadores claramente explotan el mito de modernidad versus tradición y un complejo de rezagados cuando sostienen que Saule representó a los kazakos sobre un fondo de paredes y garajes en escombros como si vivieran el siglo XVIII, cuando en realidad son “súper-modernos”. Es un caso claro de colonialidad del ser y el conocimiento y éste es el complejo que Saule quiere curar en sus compatriotas.

Hay varios *leitmotifs* a los que Suleymenova sigue volviendo y que nos hacen reconocer la tonada decolonial. Uno de ellos es el énfasis en decolonizar las nociones acerca de lo bello. La artista las divide en dos tipos— una belleza que es como alguien más y una belleza que es como es (Suleymenova, 2010). Por eso es tan importante proteger a los niños —que naturalmente sienten y saben dónde está y qué es la belleza— de la presión de estereotipos que matan la noción de lo bello.

En este respecto Saule Suleymenova se opone a la idea kantiana del sujeto puro (incluyendo niños), que no es capaz de apreciar lo bello y lo sublime hasta que es preparado por la cultura. Otro toque decolonial de la artista es el rechazo de la lógica de lo uno o lo otro, y un énfasis en la dualidad no excluyente: dice, por ejemplo, que la realidad kazaka contemporánea es al mismo tiempo horrible y hermosa (Suleymenova, 2010), y que la gente debe aprender a manejarla y apreciar esa complejidad, esa naturaleza sinfónica de la vida que el arte no debe transportar a imágenes y estereotipos planos y congelados, lindezas o arcaísmos estilizados. Las complejas relaciones de Saule Suleymenova con la kazakanidad recuerdan al modo centroamericano de movimiento cíclico con una variación. Ella también (re)visita muchas versiones del pasado y presente que son inestables, mutables y que sin embargo retienen ciertos elementos recurrentes, siempre reconocibles y reconstruibles. La artista llama a esto un sentido de eternidad en el verdadero arte, que siempre habla de todo y de nada.

El problema extendido del mercado y el Estado como dos hegemonías que controlan el arte no podía evadir a los artistas decoloniales. Ellos se han dado cuenta con claridad de que el arte contemporáneo es una herramienta para la máquina ideológica. Tanto en Rusia como en la mayoría de nuevos Estados autónomos, el poder estatal está asustado de los pensadores independientes y de los artistas disidentes, permitiendo que sólo existan aquellos que actúan como personal de servicio sin opinión propia y buscan ganar el favor del poder local u Occidente. Un problema crucial para el arte decolonial es el peligro de la comercialización y la pregunta por quién ordena el arte, y si un artista puede existir fuera y más allá de esta lógica, desvincularse del mercado capitalista de arte, ignorar el lado material. Suleymenova confiesa que ella es una artista, que no hace otra cosa en la vida, que nunca toma órdenes y hace sólo lo que ella quiere (Suleymenova, 2009). Sí, también debe hacer compromisos y a veces repetirse; tampoco puede evitar tratar con curadores y galeristas comercializados en Kazajistán y el exterior (Suleymenova, 2010a).

En tales condiciones el artista decolonial está dividido, él o ella no puede morir en un sótano frío como el “primitivista” georgiano de comienzos del siglo XX, Niko Pirosmani, que pintaba obras ingeniosas en pedazos de tela hule y hacía fantásticos carteles para tabernas del Cáucaso por una plato de sopa y un vaso de vino (Pirosmani). ¿Qué hacer en este caso? ¿Hacer una concesión y crear poco a poco una comunidad de sentido decolonial que aprecie e incluso también compre

pinturas decoloniales? Y Suleymenova se dedica a esta tarea enfatizando que en la actualidad hay más gente pensante que antes.

Al definir su propia posición estética Suleymenova se rehúsa a unirse a cualquiera de los grupos de arte y tendencias existentes en Kazajistán (una definición por la regla de los contrarios, de hecho, que muestra su desvinculamiento y falta de lenguaje crítico para esa posición). Suleymenova no está, predeciblemente, interesada en artistas auto-orientalizantes que explotan el ornamentalismo después del colapso de la estética soviética. El arte kazako contemporáneo es dividido por ella en aquellos que crean sus propias estéticas y aquellos que trabajan con formas prefabricadas. Los primeros son usualmente conceptualistas, ideólogos, creadores, mientras los segundos son tradicionalistas (incluyendo modernistas) que aplican las estéticas de Picasso, Matisse o alguien más (Suleymenova, 2010b). Ella detecta la esterilidad y el vacío de tal tradicionalismo, su falta de todo vínculo con la realidad cotidiana y con la gente, que para ella es crucial. Sin embargo, incluso si está más cerca del arte conceptual, sus obras no van a la racionalidad ni pueden ser resumidas en un mensaje claro y lapidario, pues Suleymenova trabaja con su corazón y sus emociones, esforzándose por compartir algo que preocupa a su alma. Por lo tanto su mensaje es menos racional y monosemántico, menos fijo en sus propias ideas y más dependiente en el contacto, en la audiencia, en la tarea dialógica de entender. Se da cuenta de que su lenguaje le es, después de todo, comprensible a la gente y sus crónicas kazakas fueron esperadas durante mucho tiempo. Encuentra una explicación para esto no en la semiótica, mas en los personajes de la tradición oral de canto kazaka, que "vivieron entregándose al mundo" (Suleymenova, 2010a).

En el caso de Suleymenova emerge una composición armoniosa de lo racional y lo emocional (lo bello y lo sublime), una sensibilidad liberada de todo canon estético vinculante y que viene del corazón, de la niñez, del alma, y una interpretación conceptual analítica de un individuo educado y estéticamente astuto. No trata de retornar a algún primordialismo kazako imaginado que se convierte en sucedáneo incluso antes de ser representado, sino que más bien yuxtapone otra kazakanidad (no-oficial y despeinada) a la modernidad (pos)colonial de tercera clase de hoy, produciendo como resultado un efecto decolonial chocante y aleccionador.

Primer plano 2: un burlón budista

Cuando llegué a una presentación reciente de arte buriato en la galería Khankalayev de Moscú, donde una flamante edición de una novela épica buriata, *A Cruel Century*, estaba acompañada de las ilustraciones de Zorikto Dorzhiev, no pude desprenderme de la sensación de que su arte (tanto dentro del libro como en las paredes de la pequeña galería) no era comprendido ni por los "conocedores" de Moscú ni por la diáspora buriata (Khankalayev, 2010). Los pintores académicos bien intencionados cayeron inmediatamente en el modo orientalista familiar, viendo el arte de Dorzhiev como poco diestro en el sentido europeo y, sin embargo, suficientemente crudo y étnico para ser interesante. Mientras que los buriatos estaban orgullosos de un pintor del terruño que había llegado a Moscú, a Europa, a América, pero malinterpretaron igualmente su ironía sutil y sensibilidad fronteriza como una autenticidad esencialista, primordialista. Mientras tanto, Dorzhiev sonreía y guardaba silencio en la encrucijada de esta incompreensión. En un sentido él es una realización paradigmática de la burla irónica que juega con las formas del mercado al tiempo que las utiliza. Si en Occidente hay una larga tradición de arte contestatario, marcado por diferencias étnicas, raciales, existenciales y epistémicas, en Eurasia esta problemática e imágenes han sido conceptualizadas hasta ahora a través del orientalismo. Las obras de Dorzhiev han sido reseñadas principalmente por críticos rusos daltónicos o exotizantes, que permanecen mentalmente dentro del marco del multiculturalismo (pos)soviético, donde el arte buriato podía ser sólo decorativo y estaba confinado en su mayoría al reino de las artesanías. Razón por la cual no existen instrumentos, conceptos ni herramientas teóricas para entender e interpretar las obras de Dorzhiev. En una de sus entrevistas recientes le preguntaron por qué había tanto de europeo en él, y si era porque había viajado mucho (Chernoba, 2010: 106). El entrevistador esperaba ver a un buriato primordial y se desilusionó de algún modo de encontrar a un hombre joven, contemporáneo en apariencia y comportamiento. Zorikto respondió esta pregunta falta de tacto de una manera típicamente burlona, primero transfiriéndola a la esfera del arte y no a la de la identidad personal, y enseguida problematizando su propia naturaleza europea, pero jamás confrontando abiertamente a su interlocutor.

Al artista no le gusta explicar lo que hace, sosteniendo que una obra de arte no responde preguntas, las formula. Los críticos han descrito su obra como estilizante,



en ausencia de un término mejor (Arsenyeva, 2009). Zorikto concede, pero con sonrisa astuta, y vemos claramente lo absurdo de esta definición, ofrecida por alguien confinado a los principios estéticos occidentales. De repente este espectador chocado se da cuenta de que el salvaje que antes era visto como sólo capaz de hacer objetos simples, no sólo conoce a Leonardo da Vinci, sino que tiene el valor de reírse de su Gioconda en la escandalosa *Jioconda Hatun*, donde el estándar de belleza europea se transmuta en uno buriata. Esta Gioconda sonrío aun más astutamente, porque trata con ironía los principios estéticos y éticos occidentales, como lo hacen otros personajes de las citas subvertidas de Dorzhiev, que desestabilizan los originales occidentales (*Are you Jealous?*, *Danae*, *Girl with the Coral Earring*, *Gulliver series*, etc.) La palabra 'estilizante' connota un impulso desesperado por confinar este arte dentro de los límites de la normalidad estética europea, donde el uso de la cosmología indígena es permitido sólo a través del desapego, nunca de una manera seria, únicamente desde la posición de la estética occidental compartida por otro Ariel más. Un Calibán que pinta un irónico retrato de Miranda, haciendo que se parezca a su madre Sycorax, no puede ser, por definición, aceptado en el sistema de referencia de Próspero.

Dorzhiev sostiene que no se devuelve a una autenticidad imaginada que existe sólo en la imaginación occidental. En cambio utiliza su memoria genética de nómada para rehacer, recrear y retrabajar constantemente las imágenes de la Gran Estepa y sus gentes, siempre tratando de no perder el hilo principal, que, tomando diferentes formas, es retenido bajo toda circunstancia. Este método está lejos de ser "estilizante". Antes bien, es buscar a tientas los propios modos de re-existencia en el diálogo y en las grietas entre Occidente y el no-Occidente, y no meramente conceptualizando el pasado y el presente, sino también creando un nuevo mundo con medios variados. Un activismo político declarado no hallaría su camino en el arte de Dorzhiev, pero esto no lo convierte en apolítico o auto-orientalizador. Él simplemente practica una existencia con humor a flor de piel —es astuto, finge y se burla de la teoría de arte y el juicio estético occidentales en tal manera que Occidente ni siquiera lo adivinaría.

Dorzhiev socava los fundamentos mismos de la estética occidental hegemónica, que codificó sus modos de sentir y percibir como los únicos verdaderos y aceptables. No cuestiona meramente lo que es lo sublime y bello, sino también quién es la persona que juzga, cómo y bajo qué factores su subjetividad y gusto han

sido formados y por qué tiene o no derecho a emitir juicios estéticos universales. Puede hacerlo porque es un artista fronterizo que retiene una subjetividad buriata, incluso si ha adquirido una educación occidentalizada. Su padre y su madre son pintores profesionales y Zorikto creció como un niño de ciudad, no como un habitante de la taiga. Estuvo rodeado desde el comienzo por catálogos de arte, tuvo una educación clásica de academia de bellas artes y quiso siempre aprender sobre artistas, historia y cultura asiáticas. Tenía un vivo interés en el tema, pero no había información ni estaba en el currículo. En algún punto Zorikto simplemente se aburría y comenzó a extrañar los motivos nativos, a sentir cierto vacío. Ese fue quizá el comienzo de su subjetividad y sensibilidad decoloniales. Comenzó a llenar el nicho vacío aprendiendo de la historia y cultura de Buriatia. (Chernoba, 2010: 106). Descubrió que la vida es más amplia que el arte académico y comenzó a trabajar en su estilo propio, único, siempre cambiante pero tan reconocible como un tema de jazz. No hay nada primordialista aquí. En cambio, hay un intento de entrar en el imaginario buriato como en un río que siempre cambia pero sigue siendo el mismo río (lo que cae por fuera de la lógica occidental de lo uno o lo otro), balanceando el cambio y la continuidad. En vez de devolverse, Dorzhiev libera la así llamada tradición de control de la estética occidental y las divisiones en disciplinas, conceptos y categorías. No es un salvaje kantiano "puro" quien entra en el río de la cosmología buriata, sino un sujeto con una visión doble y múltiple, marcado por una posición pluritópica.

Dorzhiev no refiere en su arte de una manera directa a la historia de la colonización rusa en su tierra y la modernización negativa que siguió. Crea sus obras como si la historia oficial no existiese, la marginaliza intencionalmente, haciendo que la colonización por Rusia y la relación de vasallaje con ella parezcan tan sólo como el último y más corto capítulo en la historia de los mongoles-buriatos. Se cierne sobre *otra* historia y *otra* genealogía, se esfuerza por entender *otra* subjetividad, las cuales evaden al entendimiento racional y son mucho más complejas que una simple modernización de vectores. Sus personajes no sufren el complejo de inferioridad subalterno, no están tratando de probarle nada a nadie, son autosuficientes y suelen estar inmersos en meditación. Incluso sus numerosos guerreros nunca están luchando, sino meditando, durmiendo o soñando, porque para Dorzhiev el estado de ensoñación transmite el núcleo de una persona con mayor precisión. Sin embargo, ciertos detalles traicionan otro pensamiento y otra percepción. Llama

a Buriatia un país, aunque técnicamente es parte de Rusia. El artista entonces sugiere cautelosamente que los rusos podrían interesarse por Buriatia, a lo que sigue la pregunta impaciente del periodista: ¿Por qué deberíamos amar a Buriatia? —No amar— Zorikto explica pacientemente —pero al menos aprender algo de ella, porque es una parte de la historia humana y el gran mecanismo de la historia no funcionaría sin el detalle más pequeño. Dorzhiev intenta el diálogo una vez más, aunque aparentemente en vano (Chernoba, 2010).

Descubierto por el patrón de arte buriato Konstantin Khankalayev, Dorzhiev parece seguir el camino predecible de un artista multicultural que adquiere fama global gracias a hábiles relaciones públicas que subsecuentemente tendrá que compensar trabajando. Exhibe primero en el Museo de Historia Buriata de Moscú, luego en la galería de Khankalayev, más tarde en Taipéi, Estrasburgo, en la Casa Tibetana en Nueva York, en el Museo Estatal de Arte de los Pueblos del Oriente en Moscú y, sólo después, en la Casa Central de Artistas. Siguiendo la lógica de museo occidental, el otro oriental es visto primero como estando por fuera de la historia del arte y más cerca de la historia natural y la antropología, y, sólo después de la bendición occidental, se le permite a su arte elevarse al estatus de verdadero objeto estético. Dorzhiev dice que la unión entre un artista y un productor es hoy en día lo más óptimo para el artista, porque le permite no pensar en el lado comercial (Svobodina, 2007). Sin embargo, poco a poco las semillas de la resistencia van madurando y Dorzhiev se rebela contra la comercialización omnipresente. Cuando se le pide que copie una y otra vez sus pinturas exitosamente vendidas por la galería, comienza a rehusarse, pues comprende que con cada copia los lienzos se van borrando, la vida y la inspiración los abandonan, hasta que solo queda una barata impresión acrílica. ¿Qué sigue?

Con todo, Dorzhiev se las arregla para mantener su arte fuera del alcance de los estereotipos orientalistas y comerciales. Hay un mundo paralelo de estética y subjetividad buriata que el artista pone constantemente a dialogar con el mundo de las imágenes e ideas normativas de lo sublime y lo bello. No es un argumento agresivo, no es una negación, es precisamente un diálogo basado en la paridad y la apertura, conducido desde la posición de alguien que es exigente y crítico consigo mismo, y que retiene cierta armonía interna, un equilibrio meditado, ya que no existe dentro del paradigma agnóstico y su afán de tener éxito ganándose a los demás. Más bien compite consigo mismo, consciente de la imposibilidad de alcanzar la siempre

huidiza perfección. Como un verdadero espíritu burlón, está en devenir constante, crea su estilo de nuevo con cada nueva pintura.

El personaje principal del arte de Dorzhiev es un paradójico nómada contemplativo. Como explica el artista, el nómada no es un turista sediento de nuevas experiencias y emociones, ni está buscando una vida mejor. Más bien, los nómadas son artistas, poetas, filósofos, solitarios por definición, porque es más fácil pensar cuando se está solo (Dorzhiev, 2007). Y la Gran Estepa donde reside no es un símbolo nacionalista bidimensional, sino un organismo colectivo viviente, con el que sus habitantes están en balance dinámico. Dorzhiev mira el mundo nómada no como un espacio físico real con detalles materiales y cotidianos, sino más bien como un espacio existencial y metafísico infinito y permanentemente cambiante, que combina a la vez una dimensión personal y una cósmica, y está cosido por un sentido de unidad de todo y todos en el universo. El artista evita tales fundamentos del arte occidental contemporáneo como la lógica y la racionalidad: sostiene que para él la implementación de una idea racional no es nunca una tarea primaria, que no usa colores vivos porque son muy lógicos, que prefiere susurrar en vez de hablar en voz alta, porque de ese modo es más fácil escuchar lo importante.

Las niñas orgullosas de la serie *Concubina Days of the Week*; el melancólico cartero en la estepa cubierta de nieve y el vagabundo que se durmió en la pintura llamada *The Return*; la princesa vulnerable durmiendo sobre una arveja y el viejo soñando con el mar inexistente, todos ellos no son imágenes, folclor o citas pictóricas y literarias planas y congeladas: cada uno adquiere una subjetividad, un carácter, una historia única. En este sentido Dorzhiev responde al modelo del viajero travieso de María Lugones, que hace malabares con culturas y los mundos de otros con una percepción amorosa (Lugones, 2003). Sin embargo, siempre mantiene una distancia irónica, una frontera balanceándose en el borde de lo trágico y lo cómico, y una alienación grotesca tanto frente a las alusiones occidentales, como a las imágenes buriatas y budistas. Aquel frontizo arte burlón en la intersección de la ontología y la epistemología resulta inesperadamente lo más efectivo en el proceso de liberación del conocimiento, el ser y el sentir de los mitos y restricciones de la modernidad.

Referencias

- Alban Achinte, Adolfo (2006). "Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores", en *Tejiendo textos y saberes. Cinco hijos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Anzaldúa, Gloria (1999). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Arsenyeva, Z. (2009). "On zakutal Danaju v pokrivalo" (Cubrió a Dánae en velo), en *Vecherny Peterburg*. Disponible en: <http://www.vppress.ru/stories/on-zakutal-danayu-v-pokryvalo-5163>. Consultado en 2010.
- Bass, Saul and Elaine (1968). *Why Man Creates*. Pyramid Films.
- Bishop, Claire (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics", en *October (Fall, No. 110)*.
- Black Box. International Festival of Music and Visual Arts. Ilkhom Theater, Tashkent. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=LpdcHIT4i2A>. Consultado en 2010.
- Bourriaud, Nicolas (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- Chernoba, Roxolana (2010). "Step.ru. An interview with Zorikto Dorzhiev", en *Desilusionist No. 21*.
- Danto, Arthur (2003). *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Open Court.
- Dorzhiev, Zorikto (2007). Entrevista en la exposición individual en el Museo Oriental, 6 de abril de 2007. Disponible en: http://burweb.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=96. Consultado en 2010.
- Dzvonik, Yekaterina (2009). "Svoi lyudi" (Nuestra gente), en *Harper's Bazaar, December 2008 – January 2009*.
- Gordon, Lewis (2000). *Existencia Africana*. New York: Routledge.
- Hickey, Dave (1993). *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*. Los Angeles: Art Issues Press.
- Zautashvili, Iliko (sf). *Homo, Meta, Mega* en *Selected Works*. Disponible en: <http://www.9dragonheads.com/artists/Iliko%20Zautashvili/Iliko%20Zautashvili.pdf> Consultado en octubre de 2010.
- Kant, Immanuel (2008). *The Critique of Judgment*. Disponible en www.forgottenbooks.org. Consultado en 2010.
- Khankhalaev Gallery (2010). Disponible en <http://www.khankhalaev.com/>. Consultado en octubre 2010.
- Lugones, Maria (2003). *Playfulness, "World"-traveling and Loving Perception. Pilgrimages/Peregrinajes: Theorizing Coalition against Multiple Oppression*. Nueva York: Rowman and Littlefield Publishers Inc.
- Mignolo, Walter D. (2010). "Aiesthesis decolonial", en *CALLE14, Volumen 4, No. 4*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mignolo W. D. y Madina Tlostanova (2006). "Theorizing from the Borders: Shifting to Geo- and Body-Politics of Knowledge", en *European Journal of Social Theory, Vol. 9, No 1*.
- Neweurasia. *Culture and History*. Disponible en: <http://www.neweurasia.net/ru/culture-and-history/>. Consultado en 2010.
- Pirosmani, Niko (2010). Disponible en <http://niko-pirosmani.ru/>. Consultado en octubre 2010.
- Post-autonomy online. Disponible en <http://www.postautonomy.co.uk/>. Consultado en 2010.
- Rancière, Jacques (2009). "Contemporary Art and the Politics of Aesthetics", en *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*. Durham & London: Duke University Press.
- Robbins, Bruce (2002). "The Sweatshop Sublime", en *PMLA, January, Volume 117. Number 1*.
- Saadawi el, Nawal (1998). *The Nawal el Saadawi Reader*. Nueva York: Zed Books.
- Scarry, Elaine (1999). *On Beauty and Being Just*. Princeton: Princeton University Press.
- Schopenhauer, Arthur (1958). *The World as Will and Representation*. Indian Hills, Colorado: The Falcon's Wing.

Sharikadze, Irma. "Letters", en *Arthouse.ru*. Disponible en: <http://www.arthouse.ru/news.asp?id=12205>. Consultado en octubre 2010.

Suleymenova, Saule (2009). Entrevista con Madina Safina .Disponible en: http://www.arba.ru/blog/saule_suleimenova/5410. Consultado en octubre de 2010.

_____ (2010). Entrevista del 14 de mayo de 2010. Disponible en www.stan.tv. Consultado en octubre de 2010.

_____ (2010a). Entrevista por email con la autora de este artículo el 5 de noviembre de 2010.

_____ (2010b). Entrevista en *Park Kultury*, marzo 24 de 2010. http://tuz-almaty.ucoz.ru/news/saule_sulejmenova_khudozhnik_kazakhi_ne_uvazhajut_samikh_sebja/2010-03-24-1140. Consultado en 2010.

Svobodina, N. (2007). "Step kak istoria i kartina" (Estepa como historia y pintura) en *Nomer Odin*, septiembre 5 de 2007. Disponible en <http://pressa.irk.ru/number1/2007/36/008002.html>. Consultado en octubre de 2010.

Useinov, Art. Disponible en <http://www.useinov.sk.uz/>. Consultado en octubre de 2010.

▼ "The Girl with coral earring"acrílico sobre lienzo, 60x55 cm, Zorikto Dorzhiev, 2008. Imagen con copyright, cortesía de la Galería Khankhalaev.

