UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM MODA, CULTURA DE MODA E ARTE

Andréa Senra Coutinho

YINKA SHONIBARE MBE:
IMBRICAÇÕES ENTRE ARTE, MODA E CULTURAS

Juiz de Fora

2014

Andréa Senra Coutinho

YINKA SHONIBARE MBE:
IMBRICAÇÕES ENTRE ARTE, MODA E CULTURAS

Monografia apresentada ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes e Design da Pós Graduação Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte.

Orientador: Prof. Dr. Afonso C.C. Rodrigues.

Juiz de Fora

2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Senra Coutinho, Andréa .
Yinka Shonibare MBE : imbricações entre arte, moda e culturas / Andréa Senra Coutinho. -- 2014.
39 p. : il.

Orientador: Afonso Celso Carvalho Rodrigues
Trabalho de Conclusão de Curso (especialização) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. , 2014.

1. Arte Contemporânea. 2. Moda século XVIII e XIX. 3. Cultura Africana. 4. Cultura Européia. 5. .. I. Carvalho Rodrigues , Afonso Celso , orient. II. Título.

Andréa Senra Coutinho

YINKA SHONIBARE MBE:
IMBRICAÇÕES ENTRE ARTE, MODA E CULTURAS

Monografia apresentada ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte.

Aprovada em 03 de agosto de 2014.

BANCA EXAMINADORA

_____

Dr. Afonso Celso Carvalho Rodrigues - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

_____

Dra. Patricia Ferreira Moreno Christofoletti

Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

_____

Dra. Priscilla Danielle Gonçalves de Paula

Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

Dedico este trabalho a Deus, senhor do universo, do bem e da força vital.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, o estimado professor de ontem e de hoje, Doutor Afonso Rodrigues.

Agradeço às minhas colegas de curso pela saudável companhia e compartilhamento de nossas vidas nos horários de almoço e festinhas.

Aos demais professores e colegas de curso um sempre “obrigada” pela possibilidade de interação com a diversidade humana!

Ao coordenador Javer, à secretária Joana e aos funcionários da Biblioteca Central e do IAD.

“(...) partimos da compreensão de que a humanidade enquanto espécie, tem como um de seus principais patrimônios o amplo leque e variedade de tipos físicos e culturais que a formam. Por esse motivo, cremos que a permanente interação, convívio e diálogo entre os diferentes tipos de pessoas, em todos os espaços da vida social, são um valor em si mesmos, correspondendo aos melhores e mais justos anseios de luta por uma sociedade democrática, antirracista e fraterna”.

(PAIXÃO, 2009, p. 76)

RESUMO

Chamado de híbrido, multicultural, pós-colonial, o artista Yinka Shonibare vem produzindo esculturas/instalações com intenções de desestabilizar termos como os de autenticidade, essencialismo e colonialismo. Para tanto, aciona as interrelações confusas entre a África e a Europa e suas respectivas histórias econômicas e políticas, utilizando como fio condutor os códigos da moda e do comportamento.

Ao gerar proposições artísticas resultantes de suas desconfianças acerca das normatizações cristalizadas e calcadas em velhos estereótipos, infringe as normas estabelecidas e historicamente construídas, colocando em xeque o conhecimento dito oficial na arte, na moda e no comportamento social, enquanto propõe outras leituras sobre o mundo.

Essa pesquisa, de índole qualitativa, foi realizada através de coleta de dados em referências bibliográficas sobre Moda, Cultura e Arte Contemporânea, objetivando organizar, a partir de seis esculturas/instalações do artista, as seguintes categorias documentais: os modelos das roupas (estilo); as padronagens dos tecidos (estampas); as fontes pictóricas (cotejamento) e as fontes da história social, familiar ou econômica, empregados como códigos na produção artística.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Moda século XVIII e XIX. Cultura Africana e Europeia.

ABSTRACT

The artist Yinka Shonibare, who has been called hybrid, multicultural and post-colonialist, has been producing sculptures/installations with the aim to destabilize terms such as authenticity, essentialism and colonialism. In order to do so, he activates the confusing interrelations between Africa and Europe and their respective political and economical histories by using as a conductive line the behavioral and fashion codes.

By generating artistic proposals which result from his mistrust about crystallized regulations based on ancient stereotypes, he breaks established rules which have been historically built, defying the so-called official knowledge in arts, fashion and social behavior, while he proposes other interpretations about the world.

This qualitative research was carried out through data collection in bibliographical references about fashion, culture and contemporary art. It aims to organize, from six sculptures/installations by the artists, the following documental categories: models of clothes (style), patterns of textiles (print), pictorial sources (comparison) and sources from the social history, economical or familial which are used as codes in artistic production

Keywords: Contemporary Art. Art in the 18th and 19th centuries. African and European cultures.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fragonard, Jean-Honoré. **The Swing**, óleo sobre tela, 1767 ……..……. 13

Figura 2 – Shonibare, Yinka. **The swing (after Fragonard),** instalação ……..... 14

Figura 3 – Shonibare, Yinka. **Last Supper (after Leonardo**), instalação, 2013 18

Figura 4 – Shonibare, Yinka. **Last Supper (after Leonardo**), detalhe ……..... 19

Figura 5 – Shonibare, Yinka. **Last Supper (after Leonardo**), detalhe …… 20

Figura 6 – Shonibare, Yinka. **Mr. and Mrs. Andrews without their heads,** instalação . 21

Figura 7 – Gainsborough, Thomas. **Mr. and Mrs. Andrews,** óleo sobre tela**,** 1750 …… 21

Figura 8 – Shonibare, Yinka. **B(w)anker**, escultura …….. 25

Figura 9 – Shonibare, Yinka. **Scramble for Africa**, instalação, 2003 ……. 27

Figura 10 – Shonibare, Yinka. **Fanny's dress,** instalação …… 31

Figura 11 – Shonibare, Yinka. **Nelson's jacket,** instalação ……. 32

Figura 12 – Yinka Shonibare, Londres, Inglaterra, 2014 …… 33

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 13

2 QUANDO A ARTE E A MODA SUBVERTEM OS CÂNONES DA PINTURA 18

3 QUANDO O COMPORTAMENTO DA MODA PROVOCA A CRÍTICA PELA ARTE 24

4 QUANDO A MODA TORNA-SE ARTE INSTITUCIONALIZADA 30

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 34

REFERÊNCIAS 38

1 INTRODUÇÃO

Uma jovem está no balanço, seu belo vestido em tons de rosa está esvoaçante, ela perdeu um sapatinho no ar. Ela está dividida entre os olhares de seus amantes: o jovem abaixo à esquerda e o velho as sombras à direita. As únicas testemunhas são os três anjos que a tudo assistem e o maior pede aos pequenos que fiquem quietos e não comentem o que estão vendo. Essa é uma das cenas pictóricas mais famosas do Rococó. Pintada por Jean-Honoré Fragonard, em 1767, ilustra bem o espírito de uma época. Uma época que segundo Braga (2011, p.52) "a falta de moderação foi a grande característica [...]. Decorar excessivamente foi o valor predominante. Capricho e bizarrices marcaram o gosto pela excentricidade".

Figura 1: Fragonard, Jean-Honoré. **The Swing**, 1767

Fonte: http://www.wallacecollection.org/thecollection/collections/picturesandminiatures

Segundo Diniz (2011) o artista teria sido comissionado para executar a obra por um bispo, amante da jovem no balanço, enquanto o rapaz, também amante da moça, estaria em uma posição estratégica para se deliciar com a "paisagem" que se descortinaria entre as rendas e babados do vestido. Ainda com a autora, essa pintura é a representação visual da sexualidade feliz e descuidada, tema do amor e da paixão.

Entretanto a aventura dessa pesquisa não tem seu foco nessa obra de arte, mas a utiliza para dar um primeiro recuo no tempo e no espaço, com intenções de promover um deslocamento que convocará a reflexão e o pensamento crítico para questões da atualidade. Questões que perpassam por valores, critérios, hierarquias, subjetivações que supostamente compõem os elementos de uma cultura. Cultura ou culturas estas, que o artista Yinka Shonibare MBE desestabiliza através de sua produção. Uma produção marcada pela miscigenação entre Moda, Arte e Cultura.

Nascido em Londres, em 1962, mudou-se para a capital da Nigéria aos três anos de idade. Cresceu em Lagos e Londres. Para Diniz (idem) o "híbrido pós-cultural" Shonibare

> Explora, por meio de mídias como a fotografia, a escultura e a instalação, questões de identidade cultural, raça e autenticidade [...] Ele se considera verdadeiramente bi-cultural e tenta abrir debates sobre questões políticas, culturais e sociais que dão forma à nossa história e constroem nossas identidades [...]

Figura 2: Shonibare, Yinka. **The swing (after Fragonard).** Mixed media, 330X350X220 cm.

Fonte: http://www.yinkashonibarembe.com/artwork/sculpture/?image_id=25

Quando o artista produz a instalação escultural (figura 2), tomando como referência a pintura de Fragonard (figura 1), certamente Shonibare não está apenas realizando uma paródia. Mas produzindo outros modos de pensar as culturas - africana e européia -, outros modos de ver os códigos da moda a partir de um hibridismo iconográfico e apresentando outros dispositivos visuais dentro do universo da arte contemporânea, que em conjunto geram reviravoltas em concepções engessadas e unilaterais de identidade e subjetividade.

Segundo Guattarri

> parece que os *conceitos de cultura e de identidade cultural são profundamente reacionários*: a cada vez que os utilizamos, veiculamos sem perceber modos de representação da subjetividade que a reificam e que com isso não nos permitem dar conta de seu caráter composto, elaborado, fabricado [...] (GUATTARRI; ROLNIK, 2013, p. 82- grifos do autor)

Partindo da premissa que a cultura e seus elementos são produtos fabricados, construídos e reproduzidos ao longo dos tempos e espaços, a escultura/instalação (figura 2) provoca perguntas como: O que nos quer sinalizar esse artista inglês, filhos de nigerianos, com "O balanço pós Fragonard"? Que códigos estão embutidos, gerando tensões ainda não vistas ou pelo menos, ainda não com a organização visual, estética e conceitual das esculturas acéfalas de Shonibare? Quais são as mensagens que os estudos das imbricações entre Moda, Artes Visuais e Culturas podem apresentar tendo como mote uma série de esculturas desse artista contemporâneo? O que ensina e faz pensar essas proposições artísticas tão bem articuladas conceitualmente, gerando deslocamentos e fraturas nos lugares comuns e nas acomodações cotidianas?

São essas as motivações da monografia que tem como objeto algumas das esculturas que compõem a série de trabalhos do artista contemporâneo Yinka Shonibare MBE.

Os objetivos da pesquisa foram:

- Levantar maiores informações sobre Yinka Shonibare e sua produção, em especial as esculturas/instalações.
- Selecionar um pequeno arquivo visual de suas proposições, seguido de análise sobre a moda, as padronagens utilizadas, a história do evento (cena) representado, correlacionados às intenções do artista.

- Estudar multiculturalismo, hibridismo e comportamento pós-colonialista para fundamentar as ações do artista e entender melhor os efeitos de sua produção na sociedade contemporânea.
- Entender melhor como os códigos da moda podem ser utilizados como dispositivos de resistência e desmantelamentos de padrões cristalizados através da arte.

A metodologia de pesquisa adotada é de caráter qualitativo, com base na pesquisa bibliográfica e análises críticas que surgiram a partir dos entrecruzamentos dos estudos da história da moda européia e africana, costumes e comportamentos sociais nessas culturas, percursos híbridos de produção e instauração de poéticas contemporâneas nas artes visuais.

Toma como estudo de caso algumas esculturas do artista inglês/nigeriano Yinka Shonibare, que serviram de amostragem para se levantar uma discussão a partir de vários autores e autoras nos campos da História da Moda e do Comportamento (Braga; Barnard; Cidreira; Elias; e outros) e Poéticas Visuais Contemporâneas (Belting; Canton; e outros). Os estudos sobre moda do século XVIII e XIX, inglesa e francesa; padronagens e estamparias produzidas na cultura têxtil da Nigéria/África; sobre fontes pictóricas ou históricas que inspiraram/motivaram a(s) composição(ões) tridimensional(is) do artista em questão, confrontados com conceitos pós-modernistas como os de territorialização e desterritorialização (Guattarri), microfísica do poder (Foucault) e a teoria pós-colonial (Leite).

A pesquisa foi realizada através de coleta de dados em referências bibliográficas, com intenção de organizar a partir da amostragem (esculturas) as seguintes categorias documentais: os modelos das roupas (estilo); as padronagens dos tecidos (estampas); as fontes pictóricas (cotejamento) e as fontes da história social, familiar ou econômica empregadas como códigos na produção.

Após a coleta e organização das categorias supracitadas de cada amostragem selecionada, foi realizada uma análise crítica em estudos comparativos e de imbricações, de maneira breve e inicial, que clamam por estudos mais aprofundados posteriormente.

No primeiro capítulo "Quando a arte e a moda subvertem os cânones da pintura" são apresentadas e analisadas duas esculturas/instalações "A última ceia (depois de Leonardo)"[1] e "Senhor e Senhora Andrews sem suas cabeças", ambas fazem referência a duas obras de arte famosas na História da Pintura. De maneira arrojada e irônica o artista propõe novas versões

[1] Todos os títulos das esculturas de Shonibare receberam traduções livres da autora do texto, sendo mantidos os títulos originais em inglês nas legendas de cada obra.

para as representações existentes em ambas as obras, subvertendo vários padrões introjetados, ao longo dos tempos, pelas próprias pinturas como códigos de pensamento e comportamento das mais antigas esferas sociais, religiosas e culturais – algumas ainda sobreviventes.

No segundo capítulo "Quando o comportamento da moda provoca a crítica pela arte", ficam em evidência duas esculturas/instalações: o "Banqueiro/punheteiro" e "Bagunçando a África". Na primeira obra o artista critica também de forma irônica as práticas comemorativas da nobreza, pondo em xeque as razões frívolas e egocêntricas para os requintados festejos. Enquanto na segunda, o artista provoca uma reflexão séria sobre os abusos dos colonizadores europeus, refazendo o cenário de reuniões de uma minoria de ricos, local para decisões políticas baseadas em comportamentos arrogantes e opressores sobre os povos africanos.

No capítulo três "Quando a moda torna-se arte institucionalizada" são apresentadas duas instalações, "Vestido de Fanny" e "Jaqueta de Nelson", constituídas por dois exemplares do vestuário do famoso casal inglês, numa versão shonibariana. As vestimentas além de sofrerem as intervenções do olhar multicultural do artista, estão devidamente instaladas em armários- vitrine, próprios de espaços museológicos, o que dão às peças uma atmosfera de conservação de obras de arte e historicidade.

Para finalizar, sem encerrar, o último capítulo se dedica a apresentar algumas considerações finais sobre o estudo proposto, na certeza de que a pesquisa sobre Yinka Shonibare MBE e sua poética não se encerra aqui. Pelo contrário, essa monografia é uma fagulha de uma fogueira muito maior.

O que se pode dizer desde já é que Shonibare é um artista de relevância no cenário das artes visuais contemporâneas, com proposições instigantes e pertinentes aos problemas da atualidade. E que para além das discussões que envolvem colonialismo, hibridismo cultural, segregação, conflitos de classe, questões culturais e sociais, pode-se afirmar que o artista consegue gerar imbricações curiosas e intrigantes entre arte, moda e cultura, ainda pouco discutidas.

E que, possivelmente, a mocinha do balanço de Shonibare (figura 2), perdeu a cabeça há muito tempo, queimou seus espartilhos e agora, ela só quer saber de voar ao vento, livre, independente e descomprometida, usando a roupa que lhe convier!

2 QUANDO A ARTE E A MODA SUBVERTEM OS CÂNONES DA PINTURA

A famosa "Última ceia" (1494/1498) de Leonardo da Vinci[2], formada possivelmente por um grupo de homens (apóstolos) em torno de Jesus Cristo em seus últimos momentos antes da crucificação, é desconstruída inteiramente na instalação criada pelo artista Yinka Shonibare. O artista não poupa ao apresentar detalhes do que poderia ser uma ceia aos moldes da sociedade de corte, onde homens e mulheres saboreiam a mais farta e requintada refeição composta por carnes, vinhos, frutas e outras iguarias, bem como a si mesmos. Homens e mulheres se desfrutam e são cúmplices de suas próprias ações, cometidas em público, onde cada um é parte do que o outro é, onde cada um age segundo o que os outros esperam, todos são reféns de todos.

Figura 3: Shonibare, Yinka. **Last Supper (after Leonardo**), 13 life-size fibreglass mannequins including a hybrid figure with fur legs and hooves, Dutch wax printed cotton textile, reproduction wooden table and chairs, silver cutlery and vases, antique and reproduction glassware and tableware, fibreglass and resin, 158 x 742 x 260cm, (62 1/4 x 292 1/8 x 102 1/2in), 2013.

Fonte: http://www.yinkashonibarembe.com/artwork/sculpture/?image_id=174

Segundo Norbert Elias (2001, p.85) a sociedade de corte foi composta por um

[2] Ver: http://www.milan-museum.com/br/ultima_ceia.php

> sistema social de normas e valores, cujos mandamentos são obrigatórios para os indivíduos, a não ser quando eles renunciam à convivência em seu círculo de sociedade, à participação em seu grupo social. Tais normas não podem ser esclarecidas a partir de um mistério encerrado no peito de grande número de homens singulares; elas só podem se esclarecidas em conexão com a figuração específica que os muitos indivíduos formam conjuntamente, e com as interdependências específicas que os ligam uns aos outros.

A "Última ceia depois de Leonardo" (figura 3) apresenta um grupo de pessoas que coaduna seus comportamentos e atitudes aos moldes dos critérios de uma época: frivolidade, sexualidade, libertinagem, excessos, desperdícios e estilo padronizado nas vestimentas. Há uma mulher deitada na mesa à direita (figura 5), preparada para ser devorada e, no centro, um homem de amarelo-ouro, na cor dos reis, com pernas de bode (figura 4).

Um estudo semiótico certamente dissecaria cada elemento dessa composição, onde corpos, cores, comportamentos, estampas, moda, mobiliário, alimentos se misturam, indicando a presença de códigos que clamam por interpretações minuciosas.

Mas o que, de fato, incomoda o olhar, interrogando para além da estranheza do cenário de extravagâncias, já tão bem encenada em vários filmes de época[3], bem como da pintura de Leonardo já ter sido apropriada por outros artistas e subvertida para outros fins que não o religioso, são as roupas dos personagens em coloridos e desenhos gráficos inusitados.

Figura 4: Shonibare, Yinka. **Last Supper (after Leonardo**), detalhe.

Fonte: http://www.yinkashonibarembe.com/artwork/sculpture/?image_id=175

[3] Ver: "Ligações Perigosas" dirigido por Stephen Frears; "Anna Karenina" baseado no livro de Jane Austin, dirigido por Joe Wright; "A duquesa" dirigido por Saul Dibb; entre outros.

Figura 5: Shonibare, Yinka. **Last Supper (after Leonardo**), detalhe.

Fonte: http://www.yinkashonibarembe.com/artwork/sculpture/?image_id=176

Uma riqueza de padronagens e combinações cromáticas, criadoras de uma plasticidade comum nas culturas africanas, deslocadas das tribos e dos rituais, mas que como ninguém, sabem adaptar-se em outros "ambientes" que não o seu original. A ação poética adotada pelo artista "provoca, instiga e estimula nossos sentidos, descondicionando-os, isto é, retirando-os de uma ordem preestabelecida e sugerindo ampliadas possibilidades de viver e de se organizar no mundo" (CANTON, 2009a, p.12). Essa é uma das discussões centrais do trabalho de Shonibare: a miscigenação cultural, onde não há limites territoriais rígidos entre a moda européia e a produção simbólica no desenho africano.

Dessa forma, o artista permuta duplamente a história dita oficial (tanto a história da arte quanto a história da indumentária) e propõe outra versão para: (1.) A história da última ceia de Jesus Cristo retratada por Da Vinci e (2.) a moda frívola do período rococó com seus grandes florais para homens e mulheres (NERY, 2009).

No segundo exemplo (figura 6), o artista toma de empréstimo a tela do famoso casal Andrews do pintor inglês do século XVIII, Thomas Gainsborough (figura 7)[4]. A pintura evoca a propriedade de Robert Andrews, resultado de seu casamento. Ele tem uma arma debaixo do braço (símbolo de seu poder fálico), enquanto sua mulher se senta em um elaborado banco de madeira rococó (símbolo de seu poder econômico). A pintura segue a convenção, dando ênfase na paisagem, o que perrmitiu ao artista exibir suas habilidades como pintor e deixar registrada a vida da nobreza, em suas possibilidades econômicas e sociais, haja vista a

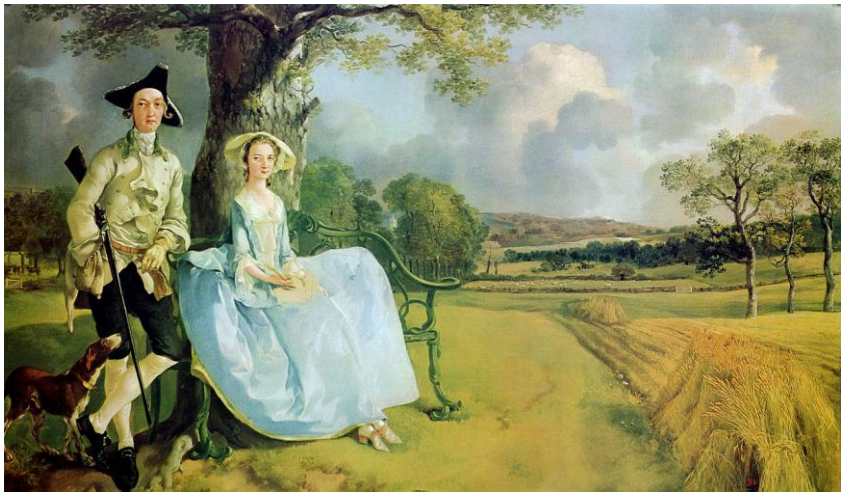
[4] Ver: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/thomas-gainsborough-mr-and-mrs-andrews

quantidade de terras pertencente ao casal e seus trajes de campo requintados, revelados na pintura.

Figura 6: Shonibare, Yinka. **Mr. and Mrs. Andrews without their heads**. Two mannequins, Dutch wax printed cotton textile, dog mannequin, painted metal bench, rifle, 165 x 635 x 254 cm with plinth.

Fonte: http://www.yinkashonibarembe.com/artwork/sculpture/?image_id=14

Figura 7: Gainsborough, Thomas. **Mr. and Mrs. Andrews,** óleo sobre tela**,** 1750.



Fonte: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/thomas-gainsborough-mr-and-mrs-andrews

Segundo Elias (2001, p.113- grifos do autor)

> Para a "boa sociedade" da Inglaterra, onde as famílias que dela faziam parte, as "boas famílias" da nobreza e da burguesia mais rica (*gentry)*, costumavam passar uma parte do ano em suas propriedades de campo. (...) Ali, com inúmeros contatos pessoais, eles constituíam a "boa sociedade" do país (...) avaliando-se mutuamente.

Ao decapitar seus personagens e trajá-los com a estamparia reconhecida como africana, Shonibare no mínimo, realiza duas ações: (1.) não deixa esquecer os prejuízos que o excesso de controle dos corpos através da constituição da "boa sociedade" imprimiu no próprio meio social (fazendo lembrar, em especial, a revolução francesa como reação às humilhações e privações do povo). Tal controle excessivo gerou hierarquias e segregações sociais até hoje sentidas; e (2.) desmistifica a moda inglesa da "boa sociedade" com o emprego de uma estamparia alheia àquela época e àquele estilo. A padronagem étnica mais uma vez se impõe dentro de um sistema que a via como marginal e menor, "fora do estilo". O que parece paradoxal, pois ao estudar a rota das técnicas de estamparia africana o que se descobre é que "o batique também viajou da Europa para a Ásia e daí para a África, recebendo, a cada momento, um significado diferente" (DINIZ, 2011, p.41).

Shonibare não quer simplesmente imprimir ou forçar uma tendência cultural à presença de outra. No ato de mesclar a estamparia dita africana no estilo rococó europeu, o artista faz mover os continentes, desterritorializando-os[5], pois segundo Guattarri (GUATTARRI; ROLNIK, 2013, p. 388)

> O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios "originais" se desfazem ininterruptamente [...] a reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante.

Ou seja, o artista faz uma obra revestida de significados próprios, com crítica aos sistemas de territorialização, de subjetivação fechada em si, de colonização, de ideias de autenticidade, originalidade e/ou purismo, inclusive rediscutindo obras de arte sedimentadas por uma história da arte reconhecida por longo tempo como oficial. E ao tocar nas áureas dessas obras, muitas questões pululam: religião, moral, costumes, comportamentos e o próprio

[5] Para saber mais sobre conceitos de territorialidade, desterritorialização e reterritorialização, ler Guattarri & Rolnik, 2013, p.388.

conceito de moda. Para Canton (2009b, p.52) “a hegemonia ocidental se apropriou das alteridades, criando um mercado de etnias; coube aos artistas buscar a mistura para dar novos contornos a essas geografias imaginárias.”

Criando instalações como as citadas, o artista de maneira inteligente, gera difusões territoriais, ou seja, diálogos entre questões étnicas, religiosas, estéticas, artísticas, sociais e políticas pouco vistos. Celebra o romance entre as diferentes culturas, celebra a sobrevivência e a visibilidade em um meio social hostil, daqueles que foram/são marginalizados e perseguidos.

3 QUANDO O COMPORTAMENTO DA MODA PROVOCA A CRÍTICA PELA ARTE

Na Inglaterra, os senhores elegantes escolhiam como bebida luxuosa para o drinque da noite, o champanhe. Também conhecido como “o vinho que espuma”, um excelente estimulante após uma longa noite de festas. A repercussão do champanhe como a bebida de maior *status* se deu, devido a sua demanda suplantar a oferta, ou seja, durante décadas o espumante se tornou uma bebida extremamente sofisticada, pois sua produção era limitada em virtude de problemas no engarrafamento e armazenamento. Era muito comum, as garrafas explodirem durante o processo de fermentação (DEJEAN, 2011).

Ainda com a autora, ela informa que

> Poucas coisas evocam o mesmo senso de luxo que o champanhe. Talvez o mais inacreditável em relação a essa história de mais de trezentos anos é que não houve um momento sequer que não tenha sido assim. Na virada do século XVIII, o espumante foi alçado a um patamar especial [...] tornou-se o vinho servido nas mais importantes e memoráveis ocasiões da vida pública e privada. (idem, 2011, p.181)

Ironicamente Shonibare ao criar o *B(w)anker*, título da escultura (figura 8), mescla duas outras palavras: *banker* e *wanker*. Que numa tradução simplista do inglês para o português, querem dizer banqueiro e punheteiro (babaca ou imbecil) respectivamente.

O senhor lorde acéfalo certamente comemora algum grande feito, que pode ser de ordem econômica, política ou sexual, segundo insinua a postura confiante da escultura do homem que explode a garrafa de champanhe bem a frente de sua enorme barriga e numa posição ereta (figura 8). Mais uma vez conceitos como luxo e luxúria se misturam e se confundem, tão apropriados ao período, segundo os historiadores da moda.

Nessa instalação, o artista apresenta a aliança ou o pacto estabelecido entre essas duas dimensões, que soam irremediáveis. Mas será que uma bebida como o champanhe, permanecerá somente como o vinho dos reis, dos cortesãos importantes, dos aspirantes a cortesãos e dos grandes lordes ingleses? Será que o champanhe permanecerá, para todo o sempre, a bebida mais amada somente dos nobres ingleses?

Shonibare trabalha com vários códigos conjugados, que nessa escultura, em especial, parecem estar em turbulência, afinal o lorde está trajado aos moldes do dandismo, que segundo Braga (2011), esse estilo surgiu na Inglaterra por volta de 1778-1840. A justeza da roupa foi marca registrada do conceito dos *dândis*: casaco, colete, calção ou calça comprida,

sem bordados, jóias ou acessórios. Entretanto, o “dandi” ali representado pelo artista, ao contrário do que reza a tradição, está ricamente ornado com estamparias gráficas, nas cores azul, laranja, amarelo, vermelho, em composições atrevidas e cômicas (remete também a algumas fantasias de palhaços de circo, faltando os sapatos de pontas bem grandes e arredondadas), onde as repetições aparecem em bloco e intercaladas (CLARKE, 2011).

Figura 8: Shonibare, Yinka. **B(w)anker**. Unique life-size mannequin, Dutch wax printed cotton textile, leather, resin and Moët champagne magnum 157 x 96 x 110cm, (61 7/8 x 37 7/8 x 43 5/8in).

Fonte: http://www.yinkashonibarembe.com/artwork/sculpture/?image_id=168

A organização da escultura em seus elementos compositivos deixa declarada as questões da sexualidade diretamente relacionada ao luxo de uma classe nobre, entretanto a presença dos elementos gráficos e a semelhança à vestimenta típica dos palhaços, esses sim deixam dúvidas e interrogações acerca da “seriedade” da comemoração. O título dúbio ajuda nessa compreensão quando o artista em seu neologismo mistura “banqueiro com punheteiro”, ou ainda com imbecil e babaca.

Quanto às escolhas do artista acerca dos padrões adotadas em cada escultura, e em se tratando de produção têxtil da África, segundo Bordas (2008, p. 62), significa "muito mais do que falar de moda ou artesanato: é um caminho para decifrar costumes locais e compreender um pouco mais da intricada história de cada lugar." O que o escasso material bibliográfico encontrado para essa pesquisa sobre padronagem africana não trouxe respostas mais efetivas e esclarecedoras sobre o assunto.

Entretanto, como já foi dito, o artista nasceu em Londres, mas viveu grande parte de sua infância e parcela da juventude entre Lagos (Nigéria) e a capital da Inglaterra. Nesse caso, se pode afirmar que ele é um artista de formação híbrida, que fala do lado de dentro dos territórios, a partir de suas vivências cotidianas, da observação e da participação em duas sociedades com características peculiares.

Segundo Canton (2009c, p.20) "o tempo contemporâneo surge como um elemento que perfura o espaço, substituindo a sensação de objetividade cronológica [...]" e do próprio sentido de espaço de pertencimento. O que permite pensar em até que ponto as culturas desses espaços/lugares se estabeleceram separadamente? A dimensão estética dada à vestimenta do lorde inglês é constituída por

> Matérias e objetos que causam estranheza. Ao olhar leigo sobressaem materiais inusitados, misturas insuspeitas, composições calculadas associadas ao acaso, ritos com deslocamentos e conjunções de coisas díspares, de diferentes tipos e origens, da natureza e fabricadas, banais e raras [...] Apesar de serem compostas de elementos comuns, muitas vezes triviais, elas têm uma imponência [...] (CONDURU, 2007, p. 35)

Será que parte da estranheza e plenitude, causada pela estamparia empregada nessa escultura (e outras), é o que motiva o artista em sua produção? Será que o que motiva é produzir estranhamentos, encantamentos, surpresas, intrigas, ativando a busca por outra compreensão das coisas? Deslocando elementos de suas "origens" e os fazendo habitar outras peles? Outros tempos, outros lugares?

Shonibare certamente promove o abandono da noção de estilo, a caracterização de unidades de espaço e tempo a partir de constâncias tipológicas, formais e simbólicas. Como diz Conduru (idem, 2007, p. 80) será "preciso abandonar as concepções dominantes no imaginário mundial da África como lugar isolado onde se poderia experimentar ainda pulsante o passado mais remoto da humanidade [...]", será preciso forçar os limites dos códigos, dos elementos, das representações que impregnam o corpo e a mente.

Em *Scramble for Africa* (bagunçando, tumultuando, mexendo na África) (figura 9), o artista trás a tona uma reunião nefasta em que os europeus discutiam sobre a partilha desse continente, ou melhor, uma reunião em que os presentes se sentiram em condições supremas de poder para decidir a partilha da África entre si.

Segundo Wolfgang Döpcke (1999, p. 01), professor do Departamento de História da Universidade de Brasília, ainda hoje

> As fronteiras dos Estados africanos modernos são um polêmico objeto de estudo. São apontadas, tanto no discurso acadêmico quanto na opinião pública, como um dos principais culpados pela instabilidade política e pelos conflitos no continente. A maneira arbitrária pela qual as fronteiras foram impostas às sociedades africanas pelos colonizadores europeus, ignorando as realidades étnicas, geográficas, ecológicas e políticas existentes teria criado as raízes de "one of Africa's greatest problems that developed with the European conquest".

Figura 9: Shonibare, Yinka. **Scramble for Africa**. 14 life-size mannequins, 14 chairs, table, Dutch wax printed cotton, 132 X 488 X 280 cm, 2003.

Fonte: http://www.yinkashonibarembe.com/artwork/sculpture/?image_id=30

Tal determinação de fronteiras e poderios se fez sobre pessoas e territórios. Essa instalação (figura 9) está fazendo referência à inesquecível Conferência de Berlim (1884-1885), com a participação de países como a Itália, França, Grã-Bretanha, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, Alemanha, Império Otomano (atual Turquia), Portugal, Bélgica, Holanda, Suécia, Rússia e Império Austro- Húngaro (atuais Áustria e Hungria). Nesse

encontro, foram definidos quais territórios africanos pertenceriam aos países acima citados, sem que os povos africanos tenham sido convidados. Tal decisão não foi recebida sem resistência e lutas armadas, mas são visíveis ainda hoje, os efeitos dos processos cruéis colonizadores na África, assim como o foi e ainda é sentido no caso brasileiro.

Na instalação (figura 9), o artista propõe outra forma de discussão, onde os povos africanos estão presentes - impressos pela estamparia - nas decisões sobre seus próprios destinos. Os senhores da mesa - os estrangeiros colonizadores - podem ser permutados por senhores africanos em seus trajes de grafismos exuberantes, onde o vermelho, o verde e o preto se destacam - sendo essas também as cores que predominam nas bandeiras do continente africano. Talvez seja a proposta de uma conferência mais justa, onde as pessoas tomam decisões coletivas sobre seus próprios problemas, dilemas e vontades.

Se os prejuízos das ações colonizadoras pelo mundo estão ainda presentes e se fazem ouvir, de que maneira a moda e a arte podem insuflar os debates silenciados e reativar a memória? Para Canton (2009c, p.20) “a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência [...]”, pois elas estão cravadas nos comportamentos, nos valores, nos modos de ser, vestir, se portar e conviver.

Yinka Shonibare deixa muitas pistas de

> onde o sensível não se deixa separar do intelegível, mas onde tudo se passa como se ele o fundasse [...] Além da superfície de um mundo que se deixa fatiar em uma justaposição de imagens [...], mas cujas significações cristalizadas constituem, ao mesmo tempo um véu, buscar-se-á apreender e descrever a *imagem* [...]: a de uma totalidade não simplesmente presente diante de nós, mas que nos cerca, nos engloba e, a partir daí, está pronta para nos contaminar (LANDOWSKI, 2004, p.106)

Para engrossar essa discussão, ainda é possível trazer os pensamentos de Félix Guattarri (GUATTARRI; ROLNIK, 2013, p.29) que sinalizam que não é mais uma questão de dizer “quem produz cultura”, nem qual é a melhor, mas como agenciar modos de produção (semiótica) que permitam assegurar uma divisão social da produção. Sem que para isso, precisem fechar e segregar pessoas e lugares em esferas distintas de culturas, num processo separatista e hierarquizador. O autor prossegue questionando como fazer com que a música, a dança, toda forma de criação - aí se pode pensar também na moda-, todas as formas de sensibilidades possam fazer parte de um conjunto de componentes sociais, sem direitos a confinamentos?

> Como fazer para que esses modos de produção cultural não se tornem unicamente especialidades, mas possam articular-se uns aos outros, articular-se ao conjunto do campo social, articular-se ao conjunto dos outros tipos de produção [...]? Como abrir, e até quebrar, essas antigas esferas culturais fechadas sobre si mesmas? (idem, p. 29)

Tais reflexões colaboram no entendimento das dimensões poéticas de Yinka Shonibare e de suas extensões no mundo contemporâneo. Ao deflagrar e desmantelar os processos deterministas de separação territorial – "o que é da África" desarticulado "do que é da Europa" – o que, consequentemente, leva-se a acreditar em culturas autênticas e "puras", em subjetividades únicas, o artista propõe brechas e fissuras em processos de fechamentos ensimesmados. Tais fechamentos só geram violência, ódio e destruição. Uma das ousadias admiráveis de Shonibare está em não aceitar essa condição como inexorável.

4 QUANDO A MODA TORNA-SE ARTE INSTITUCIONALIZADA

A moda, na história da indumentária, não pertence a todas as épocas e nem a todas as civilizações. Sendo uma construção cultural e histórica - localizável no tempo e no espaço - a moda foi um conceito completamente desconhecido dos povos primitivos, embora as indumentárias sirvam hoje de fontes documentais históricas de relevância científica. Esse pensamento defendido por Cidreira (2005) sinaliza o quanto as vestes, as indumentárias, as roupas e os sentidos da moda podem servir como indícios para a compreensão de um grupo ou até mesmo, uma sociedade participante de determinadas condições sócio-histórico-culturais. Também, é fato, que a moda dialoga com a arte e vice-versa.

> Os laços entre os domínios da arte e da moda são muito maiores do que deixam supor os discursos e a crítica. A interpenetração entre esses dois domínios revela aspectos diversos que variam segundo o contexto histórico. Não é apenas uma perspectiva recente que começa a se interrogar sobre a proximidade existente entre arte e moda, embora seja preciso ressaltar, que num primeiro momento, os laços estabelecidos eram entre arte e arte da vestimenta, uma vez que é somente a partir de meados do século XIV que a moda se instala enquanto tal. (idem, 2005, p.78)

As duas proposições artísticas produzidas por Yinka Shonibare a seguir (figura 10 e 11) são compostas pelos trajes de um casal famoso na história do Reino Unido: o vestido estilo império pertencente a Frances (Fanny) Nisbet (1761-1831), esposa do navegador condecorado Horatio Nelson (1758-1805) e a jaqueta do próprio herói.

Almirante inglês, nascido em Burnham Thorpe (Norfolk), o admirável Nelson[6] foi considerado herói nacional por sua originalidade no campo da estratégia e da tática naval, e com suas vitórias nas batalhas do Nilo e de Trafalgar, que impediram a expansão do poder napoleônico na região. É lembrado por Shonibare em outras obras de arte[7], além da jaqueta "preservada" aos moldes dos grandes museus.

Para Fanny (figura 10), o artista apresenta um belo vestido nas cores vermelho e verde, com listras brancas e flores em tecidos aplicadas na saia, em tons de azul, amarelo e vermelho. A modelagem indica o estilo império, que segundo Braga (2011) o vestido se tornou simples como uma camisola solta de cintura alta, abaixo dos seios, normalmente branco, de *mousseline* ou cambraia. Mas, em se tratando de Shonibare, a estamparia está carregada de referenciais dos padrões empregados na produção têxtil africana, onde "[...] toda

---

[6] Para saber mais: http://www.nevis-nhcs.org/nelsonmuseum.html

[7] Ver: "Navio de Nelson em uma garrafa", disponível em: http://www.yinkashonibarembe.com/artwork/public-art/?image_id=159

cobertura corporal tem a possibilidade em si mesma de vir a se constituir em um sistema, consagrado por uma determinada sociedade" (CIDREIRA, 2005, p. 95).

Figura 10: Shonibare, Yinka. **Fanny's dress.** Dutch wax printed cotton textile, glass and wooden vitrine, 154.94 x 66.04 x 48.26 cm.

Fonte: http://www.yinkashonibarembe.com/artwork/sculpture/?image_id=116

Ao apresentar o vestido de Fanny (figura 10), bem como a jaqueta com condecorações de Nelson (figura 11) em armários-vitrines – móveis apropriados para exposições de peças raras e intocáveis em museus - o artista de fato quer "imortalizar" ou "conservar" o hibridismo proposto em suas obras. Simbolicamente os conceitos de multiculturalismo ganham os espaços oficiais da arte e da história, ficando assegurados pela instituição museológica que cuida dos objetos, das obras de arte, dos vestuários daqueles e daquelas que fizeram a história ocidental. Nesse caso, o artista põe em cena também, aqueles e aquelas que ficaram às margens de tal história oficial.

Figura 11: Shonibare, Yinka. **Nelson's jacket** .Dutch wax printed cotton textile, glass and wooden vitrine, 157.48 x 66.04 x 45.09 cm.

Fonte: http://www.yinkashonibarembe.com/artwork/sculpture/?image_id=115

Ao pesquisar o manual de subsídio para a criação de museu do governo brasileiro[8] (2009, p.13), no artigo 2º estão declarados os princípios fundamentais dos museus:

> I - a valorização da dignidade humana;
> II - a promoção da cidadania;
> III - o cumprimento da função social;
> IV - a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental;
> V - a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural;
> VI - o intercâmbio institucional.

Interessante notar que todos os princípios coadunam com as ações do artista, portanto, se pode dizer que legitimam a organização composicional proposta pelo artista. Acima (figura 11), a jaqueta de Lord Nelson está belamente modelada dentro dos padrões de estilo da

[8] Para saber mais: http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/manual-subsidio-para-criacao-de-museu.pdf

época para trajes militares, entretanto o tecido tem o amarelo como cor predominante em contraste com padronagens em tons de azul, verde e branco. Segundo Israel Pedrosa (2010, p.114) “Pode-se dizer que a simbologia da cor nos povos primitivos nasceu de analogias representativas [...] O amarelo, que lembra o sol, o ouro e o fruto maduro, facilmente seria identificado com a ideia de riqueza, abundância e poder.” O que, de fato, pode ser associado à vida do inglês, dono da jaqueta.

Shonibare foi condecorado recentemente pela Rainha Elizabeth II, sobretudo pela relevância de sua produção artística para a sociedade atual, recebendo o título de “Most Excellent Order of the British Empire”[9]. Ele acrescentou o título ao seu nome. Desde 2004 vem acumulando premiações e exposições importantes como a Documenta 10, a Bienal de Veneza e nos principais museus do mundo. Mas, sem dúvida, é de outra ordem as homenagens feitas a esse artista daquela que Nelson recebeu. Shonibare se destaca na multidão pela coragem de se assumir na diferença e se posicionar, sem receio, numa era ainda impregnada pela crueldade das imposições e dos condicionamentos sociais. Nada mais, nada menos do que debatendo de dentro, e a partir, dos dispositivos da arte em aliança com os códigos culturais e da moda.

Figura 12: Yinka Shonibare (1962-) com uma de suas 'Wind Sculpture' (ao fundo), em Howick Place, Londres, Inglaterra (abril, 2014).

Fonte: http://www.zimbio.com/photos/Yinka+Shonibare

[9] Para saber mais, leia a biografia no site oficial do artista http://www.yinkashonibarembe.com/biography/

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa foi direcionada a algumas das esculturas do artista Yinka Shonibare que possuem "personagens" que compõem cenas diversas que ora ironizam o sistema, relembram momentos consagrados pela história "oficial", ora dialogam com obras de arte de outros artistas. Mas todas têm algo em comum: "Trata-se de um modo de ser ilusório, no qual a extravagância, a loucura e o valor mercantil e simbólico das coisas zombam das maneiras ordinárias e dos hábitos plebeus e vulgares" (Roche, 2007, p. 19).

As esculturas do artista deflagram o comportamento abusivo por parte de uma chamada "corte" que embora pareçam estar gozando dos luxos e vantagens da alta classe, também deixam explícito o resultado de grandes injustiças sociais e exploração econômica - que levaram muitas cabeças a rolar. Nenhuma das esculturas de Shonibare apresenta uma face, uma identidade específica, única. Estão todas decapitadas.

O artista não está interessado em homenagear nenhum lorde ou condessa da rica sociedade, mas fazer pensar sobre os danos causados pela má distribuição das riquezas pelo mundo a fora, pela ganância, a segregação e excessos por parte de grupos privilegiados.

Mas o que possivelmente impacta o olhar do espectador desavisado, no primeiro lance, no momento em que se depara com as esculturas/instalações, são as belas padronagens africanas que ornamentam e decoram as vestes de uma suposta nobreza inglesa ou francesa.

Segundo Chataignier (2006, p.13)

> nas escolhas realizadas para a construção de uma trama, de um tecido, no modo de sobrepô-lo ao corpo [...] é possível apreender fragmentos de uma identidade multifacetada e sobretudo as marcas da subjetividade do sujeito, que então, se mostra pela extensão nos próprios tecidos, no próprio corpo que se reveste.

A roupa, o tecido, as cores e seus padrões guardam em si informações, comunicam ideologias, pudores e hierarquias (idem, 2006). Dessa forma, as informações contidas naquelas padronagens sinalizam um não pertencimento àquele grupo de mulheres e homens produzidos em resina, ou pelo menos, não estão em acordo com as normas da moda do período indicado pela modelagem adotada. Há mais naquelas esculturas/instalações do que uma simples tentativa de ilustração de uma época.

Portanto se para Umberto Eco (2004, p.237) o século XVIII foi "[...] o século de Rousseau, Kant e De Sade, da *douceur de vivre* e da Guilhotina, de Leporello e *Don*

Giovanni, da exuberante Beleza tardo-barroca e rococó e do neoclassicismo", a pós-modernidade trouxe a arte contemporânea que "[...] se materializa a partir de uma negociação constante entre arte e vida, vida e arte" (CANTON, 2009d, p.49).

É fato que o grande espectro de possibilidades inventivas e poéticas da atualidade abriu o debate através de uma arte sem restrições. Uma arte que também pode ser, segundo Leite (2007, p.60) e de acordo com a chamada teoria pós-colonial, lugar de saber, poder e representação nas relações entre nações e culturas. Ainda com a autora, é preciso considerar que as sociedades colonizadas tanto quanto as colonizadoras, ambas foram afetadas pelos processos do colonialismo, tornando esse debate na arte interessante

> [...] como forma de reler os processos de subjetivação, realçados pelos novos padrões transculturais de produção de imagem, descentradas e/ou diaspóricas que não apenas questionam as anteriores, mas procuram reler as novas narrativas sobre a nação, seja como inserem o cultural, seja como costuram o local e o global. (idem, p.60)

E assim despontam no cenário, artistas como Yinka Shonibare que podem ser vistos como uma espécie de mediadores entre dilemas e inquietações dos sujeitos e o mundo real, e provocadores de novas formas de compreensão de si nesse mundo.

Chamado de híbrido, multicultural, pós-colonial, esse artista vem produzindo desde 1988, perseguindo termos como os de autenticidade, essencialismo, primitivo e civilizado. Vem acionando as interrelações confusas entre a África e a Europa e suas respectivas histórias econômicas e políticas. Utiliza como fio condutor os códigos da moda e do comportamento, infringindo as normas estabelecidas e historicamente construídas. Põe em xeque o conhecimento dito oficial na arte, na religião, na moda e na vida social. Gera proposições artísticas resultantes de suas desconfianças acerca das normatizações cristalizadas e calcadas em velhos estereótipos.

É interessante notar que em momento algum é percebido no discurso do artista rastros de vitimização ou alienação, pelo contrário, ao miscigenar aspectos marcantes historicamente de cada nação, toma a moda como código relevante em toda sociedade. Em acordo com Malcolm Barnard (2003, p.63)

> Moda, vestuário e adorno devem ser agora considerados como algumas das práticas significantes da vida quotidiana [...] que irão fazer da cultura uma sistema geral de significados. A moda e a indumentária são, portanto, algumas das maneiras pelas quais a ordem social é experimentada, explorada, comunicada e reproduzida.

Portanto, a moda enquanto prática cotidiana, também pode ser utilizada como arma e defesa. Dentro da perspectiva foucaultiana (1979) sobre os dispositivos do poder, o teórico alerta que “onde existe poder, existe resistência”. Certamente, resistir é outro esquema de força que se faz ao contrário, que se opõe, subsiste, desmontando a ideia de que o poder se localiza em uns e não em outros, pertence a um grupo e não a outro. Assim absorve-se o sentido de que o poder circula, se move, é pendular, funciona em rede, e que qualquer pessoa pode exercer ou sofrer sua ação, qualquer pessoa pode resistir à sua ação.

Sendo assim, tais termos podem ser contestados e até recusados através dos próprios códigos da moda e da indumentária. Podem ser despontencializados e enfraquecidos.

É dessa maneira que o artista organiza seus dispositivos visuais nas esculturas/instalações, que acabam por influir nos modos de olhar as culturas e as ideias que prevalecem sobre elas no imaginário coletivo, bem como a si mesmo, numa perspectiva das subjetividades.

Para Olu Oguibe (1999, p.39-40) Shonibare é fascinado pelos processos de sedução, pelo poder da ficção e a vulnerabilidade do desejo. Ele atrai o interessse do espectador pela a exuberância do tecido. Mas isso é uma armadilha. Os tecidos servem de fachada contraditória, onde as padronagens de coloridos intensos e desenhos repetitivos fazem crer numa origem africana, quando, de fato, o tecido é fabricado na Indonésia e impresso na Holanda. Esse dado certamente começará a confundir as mentes adeptas aos conceitos de autenticidade e essencialismo.

O binômio primitivo/civilizado também é largamente retrabalhado quando as esculturas se apresentam sem identificação facial, guilhotinadas, o que não permite nenhuma associação através de traços fisionômicos e as peles possuem tons intermediários entre a cor branca e a negra. O conceito de civilizado também pode ser rediscutido diante da mesa de negócios “Scramble for Africa” (figura 9), afinal “ser civilizado” significa fatiar um continente a bel prazer e de acordo com os interesses de exploração, subjugando pessoas e modos de vida?

Vale ressaltar que como estratégica intercultural, o desafio de Shonibare é “[...] conseguir descolar-se das hegemonias existentes, subvertendo e trabalhando contra as normas estabelecidas” (VAHIA, 2002, p.14). E nesse caso, o artista utiliza as próprias normas da moda e de comportamento de vários períodos para explorar outros modos de ser, não sinalizando interesse em “preservar” as diferenças culturais e nem tão pouco dar uma “hipervalorização” a elas.

O conceito unilinear de cultura discutido por Barnard (2003, p.61) é desmantelado nas produções artísticas de Shonibare afinal

> A pluralidade desse conceito significa que cada cultura possui atividades e padrões que lhe são específicos, e os padrões de uma não podem ser utilizados para julgar as atividades de outra. Isso abre a possibilidade de incluir muito mais práticas e atividades como práticas e atividades culturais do que seria possível no conceito unilinear. A idéia é a de que todas essas culturas são relativas entre si; não existe uma só cultura que supostamente fique de fora dessas relações para atuar como padrão ou medida para todas as outras.

Portanto a produção de Shonibare resume em si várias das inquietações do mundo atual. O artista consegue criar uma síntese visual e conceitual em suas proposições artísticas das questões da exploração do colonialismo e pós-colonialismo no contexto contemporâneo da globalização. Raça, classe, pintura, tecido, padronagem, escultura, África, Europa, moda, história econômica e política, juntos e miscigenados de maneira inteligente, sensível, irônica e crítica compõem o mote da produção desse artista negro. O eu e o coletivo estão presentes nas obras de um artista que consegue extrapolar suas singularidades e projetar-se às causas coletivas e humanas. Mais do que nunca, "minorias de diferentes procedências utilizam o espaço livre recentemente surgido, no qual o 'cânone' perdeu validade, e 'inventam' a sua própria história da arte, na qual os artistas podem encontrar-se com um público animado pelos mesmos sentimentos." (BELTING, 2012, p.114)

Se há dispositivos de resistência, esse artista pode ser citado como um exemplo clássico de tal façanha, pois reúne em suas proposições características chamadas de "típicas" da cultura africana e "típicas" da cultura inglesa/européia, com intenções de desmantelar conceitos de essencialidade cultural e autenticidade. Outros códigos estão presentes em sua produção, mas todos estão intencionalmente organizados para gerar um desconforto crítico diante de muitos fatos históricos e culturais que evidenciam hierarquias e poderes colonizadores das subjetividades. Quando, ainda com Belting (idem, p.129) "[...] o mundo hoje é uma diáspora [...] segundo a qual se vive sempre no estrangeiro e se tem de procurar para si uma identidade, pois não se possui uma [...]".

REFERÊNCIAS

BARNARD, Malcolm. **Moda e Comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BORDAS, Marie A. Mali: uma viagem pelos tecidos. **Revista Marie Claire**, maio, 2008, p. 60-67.

BRAGA, João. **História da moda:** uma narrativa. São Paulo: Anhembi Marumbi, 2011.

CANTON, Katia. **Temas da arte contemporânea**: da política às micropolíticas. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

_____. **Temas da arte contemporânea**: espaço e lugar. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

_____. **Temas da arte contemporânea**: tempo e memória. São Paulo: Martins Fontes, 2009c.

_____. **Temas da arte contemporânea**: do moderno ao contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009d.

CHAGAS, Mário de S.; NASCIMENTO JR, José do (orgs.). **Subsídios para a criação de museus municipais.** Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ Instituto Brasileiro de Museus e Centros Culturais/Departamento de Processos Museais, 2009. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/manual-subsidio-para-criacao-de-museu.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2014.

CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio:** tecidos, moda e linguagem. São Paulo: Estação das Letras, 2006.

CIDREIRA, Renata P. **Os sentidos da moda**. São Paulo: Annablume, 2005.

CLARKE, Simon. **Diseño textil**. Barcelona: Art Blume, 2011.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

DEJEAN, Joan. **A essência do estilo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DINIZ, Thais F. N. Hipertextualidade X Hipermidialidade: a viagem de “o balanço”. **Scripta Uniandrade**, v.9, n.1, jan-jun, 2011.

DÖPCKE, Wolfgang. A vida longa das linhas retas: cinco mitos sobre as fronteiras na África Negra. **Revista Brasileira de Política Internacional**, v. 42, n.1, Brasília, jan-jun, 1999.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ELIAS, Nobert. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, S. **Micropolítica:** cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

LANDOWSKI, Eric. Modos de presença do visível. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

LEITE, Ilka B. Olhares de África: lugares e entre-lugares da arte na diáspora. **Tomo**, São Cristóvão, SE, n.11, jul/dez, 2007.

NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária**: subsídios para criação de figurino. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

OGUIBE, Olu. Finding a place: Nigerian artists in the contemporary art world. **Art Journal**, Summer, 1999, p. 31 -41.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Senac, 2010.

PAIXÃO, Marcelo. Relações raciais, desigualdade social e desenvolvimento econômico no Brasil. In: LAHNI, Claudia R.; DELGADO, Ignacio J. G.; ROCHA, et.al. (Orgs) **Culturas e diásporas africanas.** Juiz de Fora: UFJF, 2009.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências:** uma história da indumentária. São Paulo: Senac, 2007.

SHONIBARE, Yinka. **Site oficial**. Disponível em: <http://www.yinkashonibarembe.com/>. Acesso em: 02 fev. 2014.

VAHIA, Elisabete. Políticas artísticas na era da globalização: o caso do multiculturalismo. **Público**, junho, 2002.