

# TODAS AS ARTES

.....

**REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA**  
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 7, N. 2, Mai.-Ago. 2024  
ISSN 2184-38052

# **GEORREFERÊNCIAS ESTÉTICAS E CRÍTICO-DECOLONIAIS (DO FEMININO) NA OBRA DE YINKA SHONIBARE**

## **AESTHETIC AND CRITICAL-DECOLONIAL GEOREFERENCES (OF THE FEMININE) IN THE WORK OF YINKA SHONIBARE**

## **GÉORÉFÉRENCES ESTHÉTIQUES ET CRITIQUES-DÉCOLONIALES (DU FÉMININ) DANS L'ŒUVRE DE YINKA SHONIBARE**

## **GEOREFERENCIAS ESTÉTICAS Y CRÍTICO-DECOLONIALES (DE LO FEMENINO) EN LA OBRA DE YINKA SHONIBARE**

**Maria de Fátima Lambert**

**Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação, inED - Centro  
de Investigação e Inovação em Educação, Porto, Portugal**

RESUMO: As revisitações historiográficas da Arte Ocidental servem propósitos poéticos, subsumidos a compromissos ideológicos. Yinka Shonibare (1962-) desconstrói, na cronologia europeia, mentalidades revestidas por tecidos *Dutch Wax*, desconstruindo estereótipos ocidentais; problematiza conceptualizações mediante a ativação de arquétipos em prol de novas consignaões. Focando as estéticas feminista e decolonial, abordamos tópicos iconográficos privilegiados, destacamos as figurações femininas, para explicitar quais as tipologias (iconográficas e semânticas) a que aplica os tecidos *Dutch Wax* – como emblema disruptivo. Que fundamentos subjazem nas suas transposições, operacionalizando sistemas que entrecruzem o decolonial e o feminista? Que modelos propõe e institui? Que paradigmas se mapeiam e/ou são tácitos? Consideram-se séries que remetem para: figuras históricas do Império Britânico; aristocratas e Iluminismo Francês; mitologia grega na estatuária greco-romana; alegorias e simbologias; obras-primas da historiografia europeia, entre outras. Atenta-se às motivações de Shonibare, ao recriar conjuntos tridimensionais (instalações), pela via da encenação performática, destacando *The Progress of Love*.

Palavras-Chave: Yinka Shonibare, ativismo estético, mitos e figurações do feminino, revisão histórica da arte, tecidos *Dutch Wax*.

ABSTRACT: The historiographical reviews of Western Art serve poetic purposes, subsumed under ideological commitments. Yinka Shonibare (1962-) deconstructs, in European chronology, mentalities covered by *Dutch Wax* fabrics, deconstructing Western stereotypes; it problematizes conceptualizations through the activation of archetypes in favor of new assignments. Focusing on feminist and decolonial aesthetics, we address privileged iconographic topics, highlighting female figurations, to explain which typologies (iconographic and semantic) are applied to *Dutch Wax* fabrics – as a disruptive emblem. What foundations underlie your transpositions, operationalizing systems that intertwine the decolonial and the feminist? What models do you propose and institute? What paradigms are mapped and/or tacit? Series are considered to refer to: historical figures from the British Empire; aristocrats and French Enlightenment; Greek mythology in Greco-Roman

statuary; allegories and symbolism; masterpieces of European historiography, among others. Focusing Shonibare's motivations, when recreating three-dimensional sets (installations), through performative staging, highlighting *The Progress of Love*.

Keywords: Yinka Shonibare, aesthetic activism, female myths and representations, art historical review, Dutch Wax fabrics.

RÉSUMÉ: Les revisitations historiographiques de l'art occidental servent des objectifs poétiques, subsumés dans des engagements idéologiques. Yinka Shonibare (1962-) déconstruit, dans la chronologie européenne, les mentalités recouvertes de tissus *Dutch Wax*, déconstruisant les stéréotypes occidentaux; elle problématise les conceptualisations en activant les archétypes au profit de nouvelles consignations. A partir d'une esthétique féministe et décoloniale, nous abordons des thèmes iconographiques privilégiés, en mettant en exergue des figurations féminines, afin d'expliquer les typologies (iconographiques et sémantiques) auxquelles s'appliquent les tissus de *Dutch Wax* - en tant qu'emblème disruptif. Quels fondements sous-tendent ses transpositions, opérationnalisant des systèmes qui croisent le décolonial et le féministe? Quels modèles propose-t-il et institue-t-il? Quels paradigmes sont cartographiés et/ou tacites? Nous considérons des séries qui se réfèrent à des figures historiques de l'Empire britannique, à des aristocrates et aux Lumières françaises, à la mythologie grecque dans la statuaire gréco-romaine, à des allégories et des symbologies, à des chefs-d'œuvre de l'historiographie européenne, entre autres. Les motivations de Shonibare pour recréer des décors tridimensionnels (installations) à travers des mises en scène performatives sont analysées, en mettant l'accent sur *The Progress of Love*.

Mots clés: Yinka Shonibare, activisme esthétique, mythes et figurations du féminin, révision de l'histoire de l'art, tissus de Dutch Wax.

RESUMEN: Las revisitaciones historiográficas del arte occidental sirven a fines poéticos, subsumidos en compromisos ideológicos. Yinka Shonibare (1962-) deconstruye, en cronología europea, mentalidades revestidas de tejidos *Dutch Wax*, deconstruyendo estereotipos occidentales; problematiza conceptualizaciones activando arquetipos en favor de nuevas consignas. Centrándonos en la estética feminista y decolonial, abordamos temas iconográficos privilegiados, destacando las figuraciones femeninas, para explicar las tipologías (iconográficas y semánticas) a las que se aplican los tejidos *Dutch Wax*, como emblema disruptivo. ¿Qué fundamentos subyacen a sus transposiciones, operacionalizando sistemas que entrecruzan lo decolonial y lo feminista? ¿Qué modelos propone e instituye? ¿Qué paradigmas están cartografiados y/o tácitos? Consideramos series que remiten a: figuras históricas del Imperio Británico; aristócratas y la Ilustración francesa; mitología griega en la estatuaria grecorromana; alegorías y simbologías; obras maestras de la historiografía europea, entre otras. Se analizan las motivaciones de Shonibare para recrear decorados tridimensionales (instalaciones) mediante puestas en escena performativas, destacando *The Progress of Love*.

Palabras clave: Yinka Shonibare, activismo estético, mitos y figuraciones de lo femenino, revisión histórico-artística, tejidos Dutch Wax.

## 1. Notas Introdutórias

Para mim, é normal alternar entre culturas... Sou um híbrido pós-colonial (Shonibare In Ringle, 2013).

*Addio del passato* (2008), área da ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi, poderia ser frase de ordem ao examinar a obra de Yinka Shonibare, artista ativo desde a década de 1990. A sua produção multidisciplinar é atravessada pela divisa histórica, revisitando-a e conduzindo sua recepção estética pelos espectadores. *Adeus do passado* difere de *Adeus ao passado*, detalhe que, sob diferentes aceções, está subsumido no arco temporal: entre *Iluminismo/século XVIII* e contemporaneidade. Sob a égide do *tecido como pele*, o presente estudo privilegia um segmento de séries que plasmam referências e revisitam padrões feministas e decoloniais. Verificam-se demonstrativas de seu compromisso agregador – entre o humanismo ironista e a retificação teórico-artística. Procedemos, por indexação às correspondentes referências estéticas; ponderámos a explicitação de posturas e movimentos dos manequins-acéfalos; verificámos alteridades e/ou denominadores comuns; criámos tabelas, considerando os motivos iconográficos e semânticos.

Yinka Shonibare (1962-) é um artista anglo-nigeriano, integrado na “Geração YBA [Young British Artists], nos anos 1980. O grupo agregava Jane Saville, Mona Hatoum, Sarah Lucas, Ron Mueck, Chris Ofili, Fiona Rae, Rachel Whiteread, Sam Taylor-Wood, entre outros nomes. Shonibare vive e trabalha em Londres; estudou em Lagos, Nigéria, entre 1965 e 1979. Regressado ao Reino Unido, frequentou a *Byam Shaw School of Art* (1989) e a *Goldsmiths, University of London* (1991). Após a sua formação, trabalhou na *Shape Arts*, associação com atividade nas artes, vocacionada para pessoas com necessidades especiais. Relembre-se que Yinka, aos 18 anos, foi atingido por uma doença degenerativa que lhe incapacitou do lado direito do corpo. A sua obra e atividade são reconhecidas: prêmio Turner (2004); membro *Order of the British Empire* (2005); Doutor Honoris Causa pelo *Royal College of Arts*, em 2010; membro *Royal Academy of Arts* (2013); *Commander of the Order of the British Empire* (2019)<sup>1)</sup>.

A motivação para o presente estudo adveio do impacto causado por *Scramble for Africa* (2003)<sup>2)</sup>, instalação apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 2005), em exposição coletiva *Looking both ways/ Das esquinas do olhar, Arte da Diáspora Africana Contemporânea*<sup>3)</sup> (Farrell, 2004). Inscreve-se em investigações urgentes, entendendo-se que “The impulse to decolonize can be seen as a response to today’s structural forms of privilege and oppressive hierarchies” (Schutz, 2018: 2). A obra de Shonibare posiciona-o num eixo compósito que: retrocede a mitos históricos e artísticos; perspetiva as constrições da cultura europeia; instaura uma aceção disruptiva de paródia (Morrison, 2016). Identificaram-se temáticas que suscitaram reequacionamentos, eivados de interventiva esteticização: privilegiando cruzamentos a estudos decoloniais e feministas.

<sup>1)</sup> Para mais informações, consultar: <https://yinkashonibare.com/biography/>

<sup>2)</sup> Para mais informações, consultar: <https://africa.si.edu/exhibits/shonibare/scramble.html>

<sup>3)</sup> Para mais informações, consultar: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1271/>

## 2.Tecidos: ideias e compromissos societários – outras referências

Afinal de contas, formei-me como pintor, por isso estou muito interessado na forma e na estética; também estou muito interessado em ideias, em conceitos. O objetivo é combinar essas duas coisas. Claro que há outras questões, por exemplo, porque é que comecei a usar os tecidos e como estes se relacionam com o meu passado. Tornaram-se uma espécie de assinatura - uma língua - a minha própria espécie de Esperanto, se quiserem (Shonibare, 2015)<sup>4</sup>).

A nota identitária, reconhecida em Shonibare, consiste na aplicação de têxteis, normalmente, apelidados de étnicos e/ou africanos. Na arte contemporânea, verificam-se afinidades quanto ao uso de têxteis, casos de Barthélémy Toguo (Camarões,1967-), residente em França e Kimsooja (Coreia do Sul, 1957-), trabalha em Seoul e Nova Iorque. Mencionam-se, salvaguardadas as diferenças conceituais, antropológico-culturais de cada, pensando nas afinidades. Em Toguo, os têxteis estabilizam as trouxas de roupa, amontoadas em embarcações precárias; lembram as travessias de grupos africanos - *Road to Exile*, 2008<sup>5</sup>). Evoca as migrações, quem se afunda almejando a utopia em territórios que se verificam incapazes de cumprir destinos.

Kimsooja acumula, em configurações quase geométricas (*Deductive Object*, 2007), trouxas de pano colorido. São rasgos de pertences em êxodo, atirados para camiões (*01-04 Bottari Truck*, 2005), bicicletas e barças, ao tempo se posiciona como figurante nas instalações e vídeos, que tratam as migrações (*Cities on the Move - 2727 km Bottari Truck*, 1997/2007 e *Bottari Truck – Migrateurss*, 2007)<sup>6</sup>): “Kimsooja has focused her practice on a specific element in her country’s visual culture: the bottari, a colourful bundle of cloth used to wrap and transport items by hand” (Saint-Louis, 2022).

Na geração seguinte, destacam-se Peju Alatise<sup>7</sup>) (Nigéria, 1975-) e Grace Ndiritu (Anglo-Queniana, 1976-), cujos trabalhos se articulam a Shonibare. A estética dos têxteis assume proporções diferentes consoante se trate de mulheres ou homens artistas. Incorporam, atendendo ao género, heranças diversas: “Estas concepções das mulheres africanas como mais próximas do animal do que do ser humano contribuíram para noções da sexualidade feminina negra como desviante e justificaram a exibição sistemática das mulheres africanas pelos funcionários coloniais” (Ringle, 2013: 4). A perspetiva feminista africana subsidia uma poética anunciadora de lutas e conquistas que alastram nos circuitos artísticos e suscitam recentramentos, apoiados em axiologias triádicas: valor artístico, valor estético, valor societário:

Recolho uma variedade de tecidos locais (na sua maioria denominados Ankara, concebidos entre 1970 e a atualidade), usados e novos, corto-os em cores, símbolos e motivos para recriar colagens de uma nova linguagem visual. Cada peça de material utilizada confere uma relevância simbólica à composição global. O tecido é depois esculpido para manter a memória de quem o usa (Alatise, 2013: 3).

4) Para mais informações, consultar: [https://www.randian-online.com/np\\_feature/the-world-has-become-more-difficult-to-represent-an-interview-with-yinka-shonibare/](https://www.randian-online.com/np_feature/the-world-has-become-more-difficult-to-represent-an-interview-with-yinka-shonibare/)

5) Para mais informações, consultar: <https://arttank.co.jp/en/artist/1122/>; <https://www.barthelemytoguo.com/>

6) Para mais informações, consultar: <http://www.kimsooja.com/works/timeline:2007>

7) Para mais informações, consultar: <https://www.pejualatise.com/biography/>

Os tecidos/roupas alterados intensificam consignações patrimoniais: a materialidade envolve e plasma a imaterialidade, partilhando histórias de vida, memórias feministas, sublevando o esquecimento, omissão e apagamento historiográfico. As axiologias, impactadas e conseqüentes, clamam reconhecimento da crítica de arte, para serem validadas pela museologia e no mercado.

### 3. Tecidos encerados: ideias e compromissos societários em Shonibare

Baseado nos tecidos *batik* indonésios, mas fabricado na Europa pelos holandeses, que depois o exportaram para a África Ocidental quando não vingou nos Países Baixos, e comprado por Shonibare no mercado de Brixton, em Londres, o tecido tem conotações de colonialismo, pós-colonialismo e do movimento de culturas que daí resultou, bem como do multiculturalismo da Londres contemporânea<sup>8)</sup>.

Acerca da obra *Trafalgar Square* (maio 2010-janeiro 2012), Shonibare avisou: “Pour être un artiste, il faut savoir bien mentir» (Van Hoof, 2015). Lord Nelson exhibe o traje ‘errado’, por relação ao vestuário convencional, desafiando as convenções e a conduzir o processo decolonial do ‘herói’. Na história inglesa, Shonibare foca-se *namaniera* vitoriana, era máxima da ativação imperial (Van Hoof, 2015) que determinou a moral social, corporalizada nas volumetrias de indumentária feminina, constatável nas fotografias oitocentistas de Frances Benjamin Johnston, *Self-Portrait (as "New Woman")* (1896) e Alice Austen, *Self-portrait* (1894). As pioneiras envergam ‘vestidos excessivos’.

Em Inglaterra, vejam-se as foto-colagens vitorianas (Dano, 2013,19), cujas figurações se pautam pela mesma estética - Constance Sackville-West e Amy Augusta Frederica Annabella Cochrane Baillie. As impactantes fugas estéticas anunciavam a ascensão feminista, culminando nas colagens proto-dada de Marie-Blanche-Hennelle Fournier (1870s). O vestuário servia, de forma endógena, para exacerbar constatações e lançar ilações disruptivas. Os tecidos criticistas de Shonibare, aplicados à moda feminina, subvertem as normas patriarcais; retificam a ‘suposta’ tradição étnica, ao esclarecer a falácia da sua origem africana.

A aderência conjunta do compromisso - gênero e raça, minimizaria a condição das mulheres (Dano, 2012), pois as apresentaria demasiadamente comprometidas com a elite, usando a sedução estética para gaudío dos homens. Não concordando com a unidirecionalidade desta análise, entende-se que Shonibare é arauto de valores equalizadores do feminino, pois a verdade abarca ambos os gêneros: “Os tecidos passaram pela globalização comercial antes de se identificarem com a fantasia africana, e é fácil perceber, observando os protagonistas, que também eles estão a perder a cabeça duas vezes neste jogo” (Viatte, 2007: 7).

<sup>8)</sup> Para mais informações, consultar: <https://imageobjecttext.com/tag/addio-del-passato/>

Originários da Indonésia, foram os Holandeses e os Ingleses que, em finais do séc. XIX, encetaram o fabrico, expandindo-os geograficamente: são um produto do Imperialismo (Dano, 2012: 3). Mais tarde, os Africanos adotaram os têxteis de algodão “because they saw the fabricss as a way of not being European, and a way of celebrating African identity! And now we all accept the fabricss to be African” (Shonibare in Müller, 2007: 4). Neste contexto, percebe-se a adoção intencional de tais evidências miscigenadas, enquanto coordenadas dominantes: “...citações da história da arte e da literatura ocidentais para questionar a validade das identidades culturais e nacionais contemporâneas no contexto da globalização” (Shonibare, 2023: 8). Os tecidos assumem uma pregnância que almeja a anatomia de estereótipos, que persistiram além da crono-georreferenciação. Para atingir o âmago de tais procedimentos, atendeu-se a depoimentos do artista - entrevistas, palestras e conversas (media audiovisual e registos escritos) disponibilizados em plataformas online.

Através da análise da raça, da classe e da construção da identidade cultural, as suas obras comentam a emaranhada rede de inter-relação entre a África e a Europa e as suas respectivas histórias económicas e políticas (Shonibare, 2023: 8).

### 3.1. Tecidos e manequins-acéfalos

Nesta fase da minha vida, estou a voltar-me para o folclore, para os contos de fadas e para a imaginação - esse tipo de coisas. No início da minha carreira, o meu trabalho estava muito ligado à teoria pós-moderna e a muito desse tipo de discurso em torno da arte contemporânea. Mas acho que agora me sinto muito mais livre para explorar outro tipo de narrativas (Shonibare)<sup>9)</sup>.

Na era pós-moderna, segundo Shonibare, os tecidos surgem como matéria de síntese, uma pele espessa que configura antropomorfias femininas e masculinas, de adultos e crianças. Todas demonstram e denunciam (Cheddie, 2000: 349). O vestuário cumpre uma vertente museológica, patente na Europa, quanto em outros continentes. Tais acervos testemunham especificidades antropológicas, etnográficos/etnológicos e/ou sociológicos, além de cumprirem escopos historicistas e estéticos. No vídeo-painting *Still Life Video Series: Lying Down Textiles*<sup>10)</sup> (2005-2007)<sup>11)</sup>, Grace Ndiritu apresenta uma silhueta indiferenciada na forma/fundo, absorvida pelos padrões estampados. Durante 5 minutos silenciosos, a caixa torácica da figura respira movimentos regulares, editados por disrupções. Os têxteis são assumidos “como extensões do corpo e não como simples revestimentos da figura” (Ringle, 2013: 7). Os seus tecidos são carne *flesh* (Ringle, 2013: 39), enquanto, os de Shonibare são pele, invólucro conceitual.

Quando os manequins assumem identidades -*Nelson's Jacket*, 2011 - Shonibare indicia configurações mítico-históricas a serem desconstruídas. Os vestidos e/ou redingotes são revestimentos de/para corpos ausentes; desvendam afinidades a *display* das peças têxteis musealizadas, patentes em coleções de artes decorativas. Contudo, ao ser-lhes atribuída pertença nominada (Lord Nelson), adquire uma personalidade fixa, para ser esclarecida pela motivação do autor.

<sup>9)</sup> Para mais informações, consultar: [https://www.randian-online.com/np\\_feature/the-world-has-become-more-difficult-to-represent-an-interview-with-yinka-shonibare/](https://www.randian-online.com/np_feature/the-world-has-become-more-difficult-to-represent-an-interview-with-yinka-shonibare/)

<sup>10)</sup> Para mais informações, consultar: <https://www.gracendiritu.com/Still-Life-Lying-Down-Textiles-2005-2007>

<sup>11)</sup> Vídeo disponível in <https://vimeo.com/792912956>



Figuras 1: Duas peças de têxteis no Museu Nacional de Soares dos Reis e *Lord Nelson*, Shonibare

Fonte: Fotografias da Autora.

Na sociedade ocidental, vestuário e tecidos associam-se preferencialmente às mulheres (Batchelor & Kaplan, 2007), unificando polissemias constritoras, em conformidade a cronogeorreferenciações estéticas: “A ligação entre o tecido e as noções de feminilidade é *videente*, uma vez que ambos os artistas [Ndiritu e Alatesi] utilizam os têxteis como meio de envolver o corpo” (Ringle, 2013: 12). Numa outra plataforma, do pensamento crítico-historiográfico, revela-se a problemática subjacente ao movimento *Arts & Crafts* s, quando se deliberou e subverteu a dualidade artes ‘superiores’ e ‘menores’, metáforas têxteis celebradas por William Morris, desenvolvidas por Shonibare *'The William Morris Family Album'*um<sup>12.</sup>), 2015. Relembre-se a mediação entre

a matéria-prima do algodão e o produto acabado, que na maior parte das vezes é uma peça de vestuário e, tal como o fabrico de algodão, a indústria do vestuário também passou de um processo caseiro e artesanal para o sistema fabril durante o século XIX (Stanfield, 2019: 19).

Num diferente prisma, sinalizando magnetismo e luxúria dos tecidos preciosos, explicita-se a obsessão histórica dos europeus em atingir os mercados Orientais. Evoque-se *Rota da Seda*: a ostentação presentificava-se no vestuário de retratados/retratadas na pintura renascentista Italiana. Os têxteis testemunham a cronologia *vide*idenciam o quotidiano nos vestígios arqueológicos. Sinalizam primazias sociais, preponderâncias estilísticas, cânones de gosto e/ou imposições geopolíticas. Ou seja, os têxteis fabricados categorizam-se, pela

<sup>12.)</sup> Para mais informações, consultar: [https://williammorrisingallery.tumblr.com/post/111385293414/one-of-the-morris-family-photographs-restaged-by?is\\_highlighted\\_post=1](https://williammorrisingallery.tumblr.com/post/111385293414/one-of-the-morris-family-photographs-restaged-by?is_highlighted_post=1)

excelência estética, pela raridade das matérias: algodão *versus* seda ou damasco. Os ornamentos incorporados permitiam a fixação de padrões polícromos, a que eram adicionadas missangas, bordaduras ou pedras semipreciosas. Nos tecidos reverbera o virtuosismo de mulheres - mais do que homens, nas interpretações subjetivas, ao perpetuarem tradições. Entre artes e ofícios, perpassaram as cumplicidades e dissidências, documentadas na iconografia ocidental. Suportando tais indexações – arquetípicas e factuais - a sabedoria artística no emprego dos têxteis, pelos/as artistas de heranças miscigenadas, é polissémica. Tanto mais, que as volumetrias de sustentação são paráfrases antropomórficas. Os manequins de Shonibare fazem tábua-rasa *dcostumesmes*: apropriase de protagonistas do Império, uniformizando-os no algodão de teor étnico e, assim, impõe *uma moda inclusiva*.

Quem e como se caracterizam tais manequins re-vestidos, mulheres ou homens? As antropomorfias inscrevem-se em manequins-acéfalos. Inicialmente, tal ausência/amputação remetia ao descalabro da aristocracia, decapitada durante a Revolução Francesa. Consoante as séries, as ‘cabeças’ são trocadas por objetos-significantes: globos<sup>13.)</sup> (maiores e menores, diversas colorações e cartografias), gaiola<sup>14.)</sup>, cabeça de raposa<sup>15.)</sup> e máscaras<sup>16.)</sup>; na sér *Quatro Elementos* (2010) ‘encabeceiam-se’ os manequins: catavento para *Air*; torneira para *Water*; globo de candeeiro para *Fire* globo terrestre para *Earth*. Adjetivam mensagens deliberativas e assumem estéticas distintas, pelo uso de objetos inopinados a cumprirem ‘fisionomias’.

Tais mecanismos patenteiam um enredo, enfatizado pela percepção de roupagens a deslumbrarem-se em policromia: realça-as e dispara-as para aceções improváveis; alerta para a sincronia de eras historiográficas, a mescla de estereótipos. E reclama, conseqüentemente, exigindo depuração ética. Ao privilegiar representações de vestuário que parafraseiam iconografias do séc. XVIII, avoluma desconfianças sobre o esforço intelectual para sistematizar conhecimentos *vide* missão enciclopédica de Diderot, Voltaire e D’Alembert; o mundo feminino ‘esclarecido’ do *Salons* ns parisienses, dirigido por mundanas; o criticismo filosófico inglês no cenário que antecedeu a Revolução Industrial. As complexidades subjazem na produção artística, mediando reposições éticas e antropológicas. Daí, a relevância da convocatória iconográfica: os manequins acéfalos referenciam qualquer raça (Droth, 2021). As revisitações submetem obras-primas mediáticas: sér *Medusa* (201 *after* Caravaggio (1597), contrapondo-se aos manequins-acéfalos, sobressaem cabeças/rostos a simbolizarem os pontos cardeais *North* e *Ouest* (mulheres negras), *South* e *East* (mulheres caucasianas). Protagonizam eixos de intencionalidade: as serpentes moldadas *Dutch Wax* configuram turbantes, cujos gritos projetados, em aceção barroca, nos interpelam.

A ideia de mundos intersectados perpassa a sua obra; cada escultura-manequim e/ou corpo (sozinho ou grupo) acarreta polissemias, ao tempo que instiga fruições. Numa cultura global, porventura, a sublimidade estética induziria a uma falsa convicção de pertença ‘ao todo do

<sup>13.)</sup> Entre outras: *Wounded Amazon* (after Sosikles), 2019; *Water Kid* (Girl), 2020.

<sup>14.)</sup> Mrs. Pinckney and the Emancipated Birds of South Carolina, 2017.

<sup>15.)</sup> *Revolution Kid* (fox girl), 2012.

<sup>16.)</sup> Shonibare revisitou a coleção de máscaras de Picasso: *Hybrid Mask* (Dogon), 2022; *African Roots of Modernism* (Bété Mask), 2023

mundversussus consciência sedentária. É, desde a georreferenciação fechada, que se expande o 'eu no mundo'; incorporando-se de processos circulantes - projeção-introjeção-projeção. A noção de pertença pode ser falaciosa, pelo que Shonibare se posiciona, frente aos estereótipos que o atingem. Assume-se na zona de interseção, de reflexo, pois nunca esteve numa genuína aldeia africana: "I've only seen one on television...so the idea that I would have some connection to traditional African art is quite absurd. I can express myself with things I know, but I can't re-create something that I know nothing about" (Shonibare & Enwezor, 2003: 167).

### 3.2. Manequins vestidos: cronologias

Shonibare seleciona mentalidades *personas* na cronologia europeia, para as decolonizar: reposiciona-as no universo criativo e compromete-as em sentido sociológico. Os manequins proporcionam: reconhecimento certificado de heranças e culturas africanas e respetiva desconstrução de estereótipos ocidentais; reconceptualizações por ativação de arquétipos/simbolismos; assunção de conotações geopolíticas. Este diagrama artístico-cultural concretiza-se pelo recurso a *Dutch Wax* ax que desocultam indexações mediatizadas; associam-se a *segment www.fashionion*; dissolvem submissões, impondo um magnetismo contrariador da pseudoinocência etnográfica e estética.

Para "contaminar" e desmistificar as concepções raciais e étnicas do eu, Shonibare decidiu "revisitar" o período histórico em que as identidades como a raça, a classe e o género estavam a ser definidas. A era do iluminismo e as eras subsequentes (ou seja, a era do colonialismo) tornaram-se, portanto, o recreio de Shonibare (Dano, 2012: 14).

Shonibare propôs-se demonstrar o que África não é, decompondo estereótipos. Questiona fronteiras e heranças instauradas pelos europeus; clichés etnográficos-étnicos-culturais de cromatismos concentrados nas 'exuberâncias ornamentativas'. Disseca e concebe um alter-barroquismo étnico, adaptado às figurações femininas e masculinas que exhibe, distinguindo as faixas etárias: idade adulta e infância/juventude, trabalhando figuras alegóricas em que afirma as idades características dos/as manequins. Atribui às crianças um simbolismo de esperança, olhando-as como redentoras/remissoras: "Utilizo crianças em muitos dos meus trabalhos porque vejo as crianças como um símbolo de esperança e um símbolo de esperança para o futuro, especialmente quando falamos do planeta" (Shonibare)<sup>17)</sup>. Considera que as crianças não são 'brancas, nem pretas', situadas 'entre', disruptivas:

por isso há uma espécie de choque de culturas na minha escultura. Em vez de me concentrar especificamente na raça das crianças, troquei as suas cabeças pelo globo. Os próprios globos mostram a forma como o planeta está realmente a aquecer<sup>18)</sup>.

<sup>17)</sup> Para mais informações, consultar: <https://jamescohan.viewingrooms.com/content/feature/647/23749/>

<sup>18)</sup> Para mais informações, consultar: <https://jamescohan.viewingrooms.com/content/feature/647/23749/>

Observaram-se, pois, as motivações icônicas transversais, plasmadas nos conjuntos tridimensionais, cinemáticas, hieráticas e/ou ativadoras *Leisure Lady & Ocelotsots*, 2001; *Woman Shooting Cherry Blossoms*, 2019. As mulheres-empoderadas são aristocratas e burguesas: passeiam-se e superam as constrictões patriarcais, usando as mesmas armas *How to Blow up Two Heads at Once (Ladies)*, 2006 *How Does a Girl Like You Get to Be a Girl Like You?*, 1995. A versão masculina do duelo-instalação é análoga: postura, determinação e consequências anunciadas. Acredita-se que o sentido destas figurações seja proclamatório e feminista, discordando de Ringle (2013). Quanto à disposição das figuras nas composições, insnuou ou firmou movimentos e deteve gestos e atitudes. O corpo é segmentado, em consonância ao vocabulário balético: cabeça, pescoço, tronco (e ombros), pélvis/ancas; braços, antebraços e mãos; coxas, pernas e pés. Os movimentos instituem as seis posições primárias dos tratados renascentistas para: cima, baixo; lado esquerdo e direito; frente e trás. Estes binários articulam-se entre si, desenhando episódios coreográficos rigorosamente estabelecidos, o que revela uma notável percepção do corpo próprio localizado no espaço. Ao dirigir a afixação do manequim ao cenário/espaço, unificam-se as unidades constitutivas das instalações. Quando a peça *ooolo*, a glosar obra-prima e/ou histórica, a postura hieratiza-se, em consentaneidade à font *Decolonised Statues* (2022) - obras aferiadas *Black Lives Mattersers*, concebidas após a trágica morte de George Floyd.

Pensando, ainda, nos manequins *solo* ou *duo*, verificam-se fixações de movimento suspenso: bailarinas, alegorias à dança e revistações de deuses: “Há um certo grau de engano e metáfora, porque quando vemos bailarinas não estamos necessariamente a pensar em deuses ameaçadores. Talvez pensemos apenas que são belas bailarinas” (Shonibare in Lewis, 2009). Nos filmes, onde a ação revê libretos *Ballet*, a fenomenologia corpórea *solo* e de conjunto - cumpre direções coreográficas rigorosas, que servem a transposição metafórica da pintura para a dança, potenciando a existencialidade mitificada:

A inclusão de *Odile and Odette*, 2005, o segundo vídeo de Shonibare, introduziu a sua recente investigação sobre a interioridade psicológica. A peça mostra duas bailarinas, uma negra e uma branca, vestidas com fatos feitos de tecido de cera holandesa idêntico, criando um reflexo perfeito uma da outra (Lewis, 2009: 49).

A sinalização de pessoas, com restrições motrizes, é transposta em termos artísticos, bem decorrente de condição vivida por Shonibare, que atesta a capacidade em perceber a alteridade ficcionada: “Ao vermos a perspectiva de ambas as bailarinas [Odile e Odete] em loop, Shonibare pede-nos que consideremos: “Quem é o reflexo de quem?” (Lewis, 2009).

## 4. Antropomorfias estéticas – ficções e mitologias

### 4.1. Esteticização dos tecidos antropomórficos

Sob auspícios artísticos, esta investigação foca-se na iconografia enquanto compromisso ativista, quando enfatiza complicitades identitárias e gregárias. As figurações de mulheres, surgem consubstanciadas em indexações e paráfrases visuais desdobradas:

Realidade ficcionada versus reinos imaginários (mitologias e extrapolações literárias)
<b>Figuras históricas</b> – Rainha Vitória ( <i>Decolonized Statues</i> , 2022); Mrs. Pinckney, mulher emancipada da Carolina desenvolveu o pigmento azul indigo; Gabrielle Emile Le Tonnelier de Breteuil, Marquise de Chatelet na Série <i>Enlightenment</i> (2008)...
<b>Figuras Mitológicas</b> – estatuária e escultura grega : deusas e deuses; personagens.
<b>Figuras Alegóricas</b> – Justiça, Compaixão/Clemência...Comida, Revolução, Utopia...
<b>Alegorias dos 4 elementos:</b> Ar (feminina); Terra; Fogo e Água (mulher e menina)
<b>Alegorias dos 4 pontos cardeais:</b> Medusa – Este, Oeste, Norte e Sul.
<b>Protagonistas em abordagens temáticas socio-históricas:</b> escravidão rática e de género – factuais e ficcionais;
Evocações e indexações historiográficas – iconografia ocidental
<b>J.H. Fragonard:</b> <i>Balçoire (The Swing)/Progresso f love</i> – Mulher sedutora e cortesã;
<b>Edgar Degas:</b> <i>Bailarina-menina</i> (escultura)

Figura 2: Leitura iconográfica da obra conjunta de Yinka Shonibare

Fonte: Autora

O planeta Shonibare é heterogéneo:

Nesta fase da minha vida, estou a voltar-me para o folclore, os contos de fadas e a imaginação - esse tipo de coisas. No início da minha carreira, penso que o meu trabalho estava muito ligado à teoria pós-moderna e a muito desse tipo de discurso em torno da arte contemporânea (Shonibare)<sup>19.</sup>

Nas fotografias performatizadas, quanto nas instalações de grande dimensão, entreveem-se composições minuciosas que, consoante os temas integram (ou não) protagonismos femininos. Em *Scramble for Africa* (2003), Shonibare não integrou personagens femininas, pois entre os representantes dos Impérios que dividiram África na Conferência de Berlim (1884-85), não cabiam mulheres, ainda que implícita a égide da Rainha Victória. Atente-se à iconografia da Rainha difere: a rainha-criança *19 th Century Kid (Queen Victoria)*, ), escultura em fibra de vidro (1999) e a rainha-poderosa *Decolonised Structures (Queen Victoria)* (2022) after a estátua encomendada pelo Marajá de Adaipour, autoria de Thames Ditton Foundry e Charles Bell Birch (1893-1896)<sup>20.</sup>

<sup>19.</sup>Para mais informações, consultar: [https://www.randian-online.com/np\\_feature/the-world-has-become-more-difficult-to-represent-an-interview-with-yinka-shonibare/](https://www.randian-online.com/np_feature/the-world-has-become-more-difficult-to-represent-an-interview-with-yinka-shonibare/)

<sup>20.</sup>Para mais informações, consultar: <https://statues.vanderkrogt.net/object.php?webpage=ST&record=gg07> e <https://artuk.org/over/artworks/queen-victoria-18191901-306055>

A assertividade feminina predomina nas assunções/figurações mitológicas de Zeus, Posídon/Neptuno, deuses patriarcais travestidos em bailarinas; empunham relâmpagos, iluminam caminhos. A questão de género é subvertida, por afinidade ao universo mitológico, ao se considerarem as mudanças de género, frequentemente, a decidirem lendas e protagonismos:

Estas bailarinas são deuses gregos e também têm armas. Têm algumas coisas que se podem associar aos deuses, como o relâmpago; depois, algumas delas também têm armas atrás das costas; é algo ameaçador. E eu quero deliberadamente mudar os seus géneros; os deuses gregos são deuses masculinos, e as bailarinas da exposição são femininas (Lewis, 2009: 16).

No respeitante às mitologias historiográficas, *Party Time: Re-imagine America* ca (2009), diferentes personagens femininas integram a cena do banquete; n' *A última ceia after Leonardo*, entre os apóstolos figuram manequins femininos. O quadro encenad *Gallantry and Criminal Conversation* (2002), alude *Grand Tour* (Kent in MacGregor, 2009, p.17), praticado pelas classes abastadas, enquanto camuflagem do 'turismo sexual' – na instalação as mulheres resignam-se. Igualmente crítico, *Diary of a Victorian Dandy: 17.00 hours* (2012), apresentam-se fotografias de grande formato, revistas as gravuras *A Rake's Progress* (William Hogarth, 1733): o herói, Tom Rakewell, emoldura-se de 'figurinhas' femininas e masculinas que cumprem papéis e funções simbólico-ironistas, concertadas à intenção do gravador inglês. Confirma-se, pois, a coerência balanceada de fontes motivadoras, identificadas nos reinos do real e do imaginário: acontecimentos históricos, remissões literárias e cosmogónicas, conteúdos iconográficos e iconológicos, manuscritos e mapas, nas artes plásticas e audiovisuais.

## 4.2. *Fragonard's Progress of Love* - convergência de intencionalidades

A beleza da obra é tão importante como o conteúdo. E gosto muito do paradoxo ou da contradição desta obra, porque, por um lado, estou a falar de um jardim de amor, um jardim de coisas boas, porque, como sabem, o amor é bom. Mas é claro que debaixo deste jardim de coisas boas, se quisermos, há um problema (Shonibare In Müller, 2007:12).

O *Iluminismo Francês*, reafirme-se, foi um período emblemático, a suscitar perplexidade e lucidez, propício à dissecação de ambiguidades. Foi o século das *Salonières* que se impuseram, entre intelectualidade e sedução, contribuindo para disseminação do conhecimento. Mme de Chatelet (Gabrielle Emile Le Tonnelier de Breteuil) é evocada *The Age of Enlightenment* (2008), Série protagonizada por Immanuel Kant, Antoine Lavoisier, Jean-le-Rond d'Alembert e Adam Smith. Os três, enquanto manequins-acéfalos, apresentam incapacidades físicas, questionando a definição de 'normal':

Queria também utilizá-lo como um dispositivo para mostrar como estas figuras, que foram em parte responsáveis pela definição da alteridade no contexto do Iluminismo, podem também ser "alteradas" no contexto da deficiência (Shonibare, 2010)<sup>21</sup>.

<sup>21</sup>) Para mais informações, consultar: <https://africa.si.edu/exhibits/shonibare/smith.html>

O artista viaja pela historiografia francesa, expondo a obsessão do conhecimento “esclarecido”, contrastante à luxúria e devassidão da aristocracia pré-revolucionária. As incursões verídicas setecentistas convocam a era vitoriana, como se ressaltou. Quais as similitudes e diferenças, plausíveis entre esses períodos, justificando revisitação desconstrutiva? A aristocracia francesa fluía, a seu bel-prazer, na ausência de referências explícitas à escravatura. No caso britânico, o poder do Império irrompe, ao conduzir a exegese das composições. A alteridade posiciona-se nas ordens introspectivas e extrovertidas; radicada em fabulações personalizadas e/ou de arquetípicas. De permeio, avalie-se quanto *selluminismos*mo teria gerado ‘monstros *The Sleep of Reason’s Monsters*, composições fotografadas que interpretam as gravuras de Goya. As cinco alegorias encenadas, convergem nas figuras masculinas, rodeadas por animais embalsamados. Vestem *Dutch Wax*, personificando os cinco continentes: Europa, África, América, Ásia e Austrália.

Por contraponto e reflexão sobre o deleite estético proporcionado ao público, com propósito educacional, destaca-se a *sérFragonard’s Progress of Love*. A opção pondera o hibridismo, no trajar dos manequins de Shonibare em diálogo ao virtuosismo iconográfico das pinturas de Jean Fragonard. Os quadros, encomendados por Mme Du Barry, última amante de Luís XV e vítima da guilhotina, assinalam dualismos quase maniqueístas. Em 2001, Shonibare aborda *La Balançoire* (1767), no formato esvoaçante de *manequin situ tu e*, depois, em versão serigráfica (2016). A gravidez da figura feminina celebra uma emancipação dúbia, mediada entre prazer e poder. Obra a contrastar com a pintou *Mr e Mrs Andrews* (1750) de Thomas Gainsborough, epítome de quietude e sobriedade, transposta na instalação homónima de Shonibare. Entre seduções equilibradas ou excessivas, o rococó francês fascina pela sua apropriação, caso dos painéis de Fragonard (c. 1771-1773) sobre as idades do amor *The Lover Crowned; The Pursuit; The Meeting (The urprise); Love Letters (Love and Friendship)*<sup>22.)</sup>.

As telas de Fragonard destinavam-se a um aposento no Pavilhão de Louvenciennes, concertados à decoração requintada. Simbolizando as idades do amor, organizando a narrativa em quatro episódios distintos. Todavia, Jeanne Becu, Condessa Du Barry (pelo marido) não apreciou o resultado e devolveu as telas. A questão do gosto gerou rutura no panteão Du Barry, que encomendou novas versões a Joseph-Marie Vien<sup>23.)</sup>. As pinturas ficaram 100 anos na família de Fragonard até serem vendidas. Hoje, e desde 1915<sup>24.)</sup>, integram a Frick Collection<sup>25.)</sup> (NYC). Qual a intenção do pintor rococó *masquerade* decadente da nobreza francesa? O que fascinou historiadores de Arte, diletantes e espectadores? Na exposição do Musée du Quai Branly (2007), os manequins-acéfalos de Shonibare narram o amor cortês enquanto emblema ideológico erotizado, teatralizados em três ambientes exegéticos *Le couronnement de l’amour ; La poursuite ; La confession d’amour*, integrados num labirinto verdejante concebido pelo cenógrafo Régis Guignard.

22.) Para mais informações, consultar: <https://renaissancereframed.com/2021/07/16/the-rejection-of-a-masterpiece-part-1/>

23.) Para mais informações, consultar: [https://www.wga.hu/html\\_m/v/vien/progres2.html](https://www.wga.hu/html_m/v/vien/progres2.html)

24.) Para mais informações, consultar: <https://www.frick.org/interact/fragonard>

25.) Para mais informações, consultar: <https://www.frick.org/interact/jean-honore-fragonard-progress-love>

O jardim de amor como jardim do Rei, na versão Shonibare, é metáfora ao espaço colonial, paráfrase do jardim imperial a desconstruir. A proposta de Shonibare, incorporada no Museu etnográfico (2006) dedicado às artes da Ásia, África, Oceânia e Américas, assumiu uma patrimonialização estética quiçá controversa: “Yinka Shonibare’s art is widely regarded as powerful enough to disturb even the most traditional and resistant organisations, avideenced by museologists and curators such as Okwui Enwezor (...), Thelma Golden (...) and Bernard Müller (...)” (N/A2014). Se Fragonard pintou as idades do amor, em relato da aristocracia à *maniera* rococó, Shonibare aplicou-lhe o vocabulário decolonial, pela via da esteticização em rutura:

Estabelece uma relação subjacente entre o desejo de dominar a natureza, expresso na arte da jardinagem no século XVIII, e a pretensão de “civilizar os selvagens” através da sua exploração, que é o álibi do projeto colonial (Müller, 2007 : 11).

A sintonia morfológica assinala a devassidão da aristocracia no período pré-revolucionário, à custa da escravatura, alertando os tempos atuais: “Occupying roughly the same historical moment, social status, and cultural ground the accomplished woman and the connoisseur appear as complementary rather than identical subjectivities” (Bermingham, 1993 : 3). Cada instalação inflige aos manequins movimentos exacerbados, insinuando arrojo e fuga, pelo lazer a debater-se em contramovimentos psicoafectivos, imitando contrafações políticas: “*esjoie de vivre* re não se baseava nos rendimentos provenientes de “terras distantes”, graças, nomeadamente, à escravatura, e não estava prestes a terminar com a Revolução e as suas decapitações??” (Müller, 2007: 10). Em termos estéticos e comparatistas, identificam-se transposições, encenando coreografias virtuosistas de excedência barroca, quanto herdeira de maneirismos conceituais. Destacam-topospos eloquentes: a coroa de flores e o livro aberto; a rosa a lançar-se na perseguição; a carta segura pela mão do manequim feminino. As alegorias subsistper se se, intensificadas na concatenação esteticizada do conjunto iconográfico-narrativo. Efetivam-se as convicções de Shonibare, quanto ao compromisso político: “Não sou esse tipo de intelectual polémico, sou um esteta, um artista. A poética está muito no centro do meu trabalho” (Shonibare In Müller, 2007: 12). Ao exhibir aristocratas-acéfalos, a instalação preconizava os futuros atos revolucionários (Shonibare in Müller, 2007: 14). A perplexidade conceitual irrompe e subverte. O amor galante soleniza a beleza acéfala: realçam-se as figuras na idealização paisagística, causando um anacronismo suplementar, relativamente à poética sexuada de Fragonard:

Por isso, de certa forma, o meu trabalho é algo que está a tentar pegar em dois mundos e juntá-los. Mas, de certa forma, o aviso, o ligeiro aviso no meu trabalho é que se pode ter todo este luxo, mas tê-lo-á à custa da cabeça (Shonibare In Müller, 2007: 17).

Shonibare assume a mesmidade/alteridade disruptiva, subsumidas no pensamento antropológico (Fabian, 1983) e na criação: “Sentimentalmente, seguimos o caminho oposto e defendemos que todos os seres humanos são iguais ... mas isso também não funcionou, “os outros” continuaram obstinadamente outros” (Fabian, 2006:140). Em Shonibare, e no caso Fragonard, o outro exerce-se sem absorção; não exerce uma intersubjetividade de superação. O ‘outro’ pode ser destituído de reconhecimento identitário; há que identificar-lhe o rosto, ou seja, a nomeação. Na ausência de cabeça, supõe-se a desidentificação, a impossibilidade-ausência do rosto a olhar, que humaniza a relação intersubjetiva, pessoalizando-a. Tal não é o equacionamento da questão em Shonibare. Pense-se, com

Levinas (1988) que o rosto está além da aparência e que carece o outro estar na 'sua' pele (Plourde, 2003). O outro (o/a), em Shonibare, indicia resolução, em posicionamento decolonial, usando o vestuário como pele que reveste o corpo de qualquer pessoa, humanizando-se sem negar a identidade e diferença de gênero. A ideia de mulher, subsistente nas suas personificações, é mitificada (Bellhouse, 1991); iustra as épocas patenteadas; acarreta restrições, excessos e estratégias, consoante a figura histórica e/ou personagem: "A dependência de Shonibare dos estereótipos da feminilidade e do corpo feminino para a inteligibilidade cultural" (Dano, 2012: s/p).

A partir de listagens, compósitas e sistematizadas, foi sistematizou-se uma versão sectorizada no planeta Shonibare, onde proliferam comparências femininas e masculinas, uniformizadas sob roupagens ideológicas e estéticas. Procuraram-se afinidades e tipologias específicas nas representações/presenças femininas, a partir das obras consideradas: História; Aristocracia; Ópera/Dança/Teatro; Figuras/Iconografias História da Arte; Alegorias e Simbologias; Mitologia Greco-Romana. Houve que aferir sub-tipologias, a constatar nas tabelas que seguem. Como qualificar as figuras femininas na sua obra, após as considerações e listagens expostas? Considerem-se as aceções simbólicas, metafóricas e mitológicas que encarnam ou para as quais remetem. Dano (2012: 4) indaga até que ponto, ao abordar questões sociais e de raça (em moldes pós-coloniais e decoloniais), se ausentam/ignoram as questões de gênero e/ou feministas.

Mulheres/titulações	Tipologias: (Referencial / simbologia / celebração)
<b>História</b>	
<i>19th Century Kid (Queen Victoria) -1999.</i>	Histórica - Império britânico
<i>Rainha Vitória Decolonized</i>	
<i>Fanny's Dress</i>	Histórica - América do Império
<i>Dressing Down</i>	
<i>Mrs. Pinckney and the Emancipated Birds of South Carolina.</i>	Histórica - Iluminismo Francês (Salon)
<i>The Age of Enlightenment - Gabrielle Emile Le Tonnelier de Breteuil, Marquise de Chatelet</i>	
<i>'The William Morris Family Album'</i>	Histórico - Arts & Crafts
<b>Aristocracia</b>	
<i>Diary of a Victorian Dandy (Rake's Progress/ Hogarth)</i>	Figuras Mundanas: aristocracia (francesa e britânica) > criticismo/denúncia /ironia
<i>Party Time: Re-imagine America</i>	
<i>Leisure Lady (with pugs)</i>	
<i>Lady with Pugs</i>	
<i>Leisure Ladies Greyhounds &amp; Ocelots</i>	
<i>Woman Shooting Cherry Blossoms</i>	
<i>Gallantry and Criminal Conversation</i>	
<i>How Does a Girl Like You Get to Be a Girl Like You?</i>	
<i>How to Blow up Two Heads at Once (Ladies)</i>	
<b>Ópera/ Dança / Teatro</b>	
<i>La Traviata de Verdi (Addio del Passato)</i>	Personagens/alegorias no feminino
<i>Un Ballo in Maschera de Verdi</i>	
<i>Odete and Odile (Bailado)</i>	
<i>Girl Ballerina</i>	
<i>Girl Girl Ballerina</i>	
<i>Revolution Ballerina</i>	
<b>Figuras Iconografia &gt; História da Arte</b>	
<i>Small Ballerina</i>	Escultura de Degas
<i>Mr and Mrs Andrews</i>	Pintura de Thomas Gainsborough
<i>The Swing (after Fragonard)/ The Swing Headless</i>	Pintura de Jean-Honoré Fragonard
<i>Progress of Love</i>	4 pinturas de Jean-Honoré Fragonard
<i>Adam and Eve</i>	Pintura de Albrecht Dürer
<i>Medusa (East, West, North and South)</i>	Pintura de Caravaggio
<i>Fake Death Picture (The Death of Leonardo da Vinci in the Arms of Francis I)</i>	Pintura de Francois-Guillaume Ménageot
<i>The Last Supper (after Leonardo)</i>	Pintura de Leonardo da Vinci

Figura 3: Leitura iconográfica da obra conjunta de Yinka Shonibare em analogia às obras históricas referenciadas pelo Artista

Fonte: Autora.

Alegorias e simbologias	
<b>Air (4 elements)</b> <b>Fire Kid Girl</b> <b>Earth Kid / Earth Kid II</b> <b>Girl on Globe 2</b> <b>Miss Utopia</b> <b>Clementia</b> <b>Justice for all</b> <b>Three Graces</b> <b>Flower Girl</b> <b>Butterfly Kid (girl)</b> <b>Girl Balancing Knowledge II</b> <b>Revolution Kid (fox girl)</b> <b>Girl on Flying Machine</b> <b>Woman on Flying Machine</b> <b>Food Fairie</b>	<b>Iconologia</b>
Mitologia Greco-Romana	
<b>Victoria Samatroce. Louvre</b> <b>Venus de Arles</b> <b>Venus de Milo (After Alexandros). 130-120 A.C.</b> <b>The Townley Venus</b> <b>Venus Capitolino</b> <b>Venus Médici. Uffizi. Firenze</b> <b>Aphrodite of Knidos. ca. 350 B.C.</b> <b>Aphrodite Kallipygos. Roma</b> <b>Athena (After Myron)</b> <b>Athena Promachos. Reprodução Giovanni Mollica.</b> <b>Athena Mattei/Bété e Máscara Bété</b> <b>Praxiteles (Atrib.). Diana of Gabii, Séc. I ou II AC.</b> <b>Marble statue of a wounded Amazon. I ou II Séc. A.C.</b> <b>Diana of Versailles</b> <b>Terpsichore Lyran (Antonio Canova. 1816)</b> <b>Wounded Amazon (after Sosikles)</b>	<b>Estátuas/Esculturas – entre a Grécia a o séc. XIX (cópias)</b>
<b>Ballet God (Zeus)</b> <b>Ballet God (Apollo)</b> <b>Ballet God (Poseidon)</b> <b>Gay Victorians</b>	<b>Deuses e personagens travestidos</b>

Figura 4: Leitura iconográfica da obra conjunta de Yinka Shonibare em analogia às obras históricas referenciadas pelo Artista

Fonte: Autora.

As Mitologias (20) predominam, seguidas pelas Alegorias (15), Aristocracia (9), Iconografias historiográficas da Arte (8), História (7) e Ópera/Dança (6). Os reinos da História + Aristocracia perfazem dezasseis (16) ocorrências, enquanto as representações Mitológicas e Alegóricas somam trinta e cinco (35); a História da Arte (Iconografia: pintura, fotografia) e as Artes Performativas totalizam catorze (14). Atenda-se à possibilidade de interseções e denominadores comuns, entre as visões históricas e Artes.

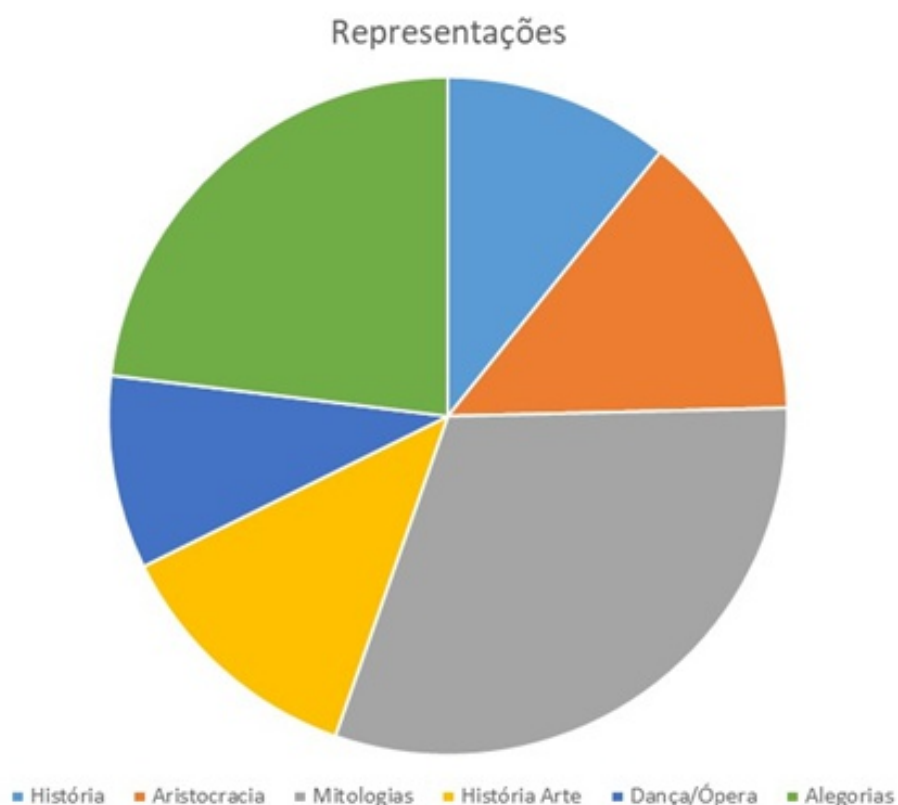


Figura 5: Evidências de representação decorrente das obras analisadas  
Fonte: Autora.

O mito estava lá para explicar coisas que não conseguíamos explicar antes da ciência - afinal, a mitologia grega é anterior ao Iluminismo, por isso a ciência explicou-nos muitas coisas. Mas acho que sinto valor no folclore, porque o folclore é tradição. Não acho que o folclore possa ser ignorado ou descartado de imediato. Penso que é uma parte vital da cultura humana (Shonibare, 2009)<sup>26.)</sup> .

O reino do imaginário perpassa em força, consolidando os mitos do feminino.

## 5. Notas finais (in)conclusivas

Paralelamente às presenças femininas mundanas *Progress of Loveove*, em *Mrs. Pinckney and the Emancipated Birds SouthCarolina* (2017) revela-se uma força paradoxal: invoca-se o papel (anacrônico) da mulher no período anterior à independência americana. A cabeça é uma gaiola vazia, vendo-se pássaros no topo, mão e ombro. O tronco esboça um movimento frontal, equilibrada num globo terrestre de cartografia oitocentista (Ken, 2007). Shonibare segue a metodologia de pesquisa conveniente para aferir os episódios aos factos, assim expondo as suas convicções. Os pássaros emancipados são metáfora para os escravos

<sup>26.)</sup> [https://www.randian-online.com/np\\_feature/the-world-has-become-more-difficult-to-represent-an-interview-with-yinka-shonibare/](https://www.randian-online.com/np_feature/the-world-has-become-more-difficult-to-represent-an-interview-with-yinka-shonibare/)

africanos com quem Mrs. Pinckney aprendeu a tintura do azul índigo, cor do vestido com que se apresentou perante a corte inglesa (Shonibare In Droth, 2021). Eis dois exemplos contrapostos que suscitam novas abordagens, por relação a outras produções não contempladas neste estudo. Questionaram-se representações de etnicidade, do feminino, indigitando estereótipos e dissecando-os, por recurso aos modelos adstritos *Iluminismo*, *Ancien Regime*, *Vitorianismo*, que reverberam em participações atuais. As obras de Shonibare situam-se numa a-cronologia perplexa, que atinge espectadores fascinados pela sumptuosidade, teatralidade e ironia. E as questões encadeiam-se, suscitando novas extrapolações e aprofundamentos, expondo-se as preponderantes:

- Que fundamentos subjazem nas Suas transposições, operacionalizando sistemas que entrecruzem o decolonial, o feminista e o inclusivo?
- Que modelos propõe e/ou institui, para substituição de outros historicamente assimilados e não-questionados?
- Que paradigmas se desocultam, mapeiam e/ou alegam ser tácitos?
- Qual a polissemia que reside/subsiste nos manequins femininos esculpidos pelo tecido holandês encerado?
- O impacto visual suscitado pelas instalações e demais produções, acentua-se, contrai-se ou diverge. conforme sejam alusivas a mulher ou homem, a criança-menina ou criança-menino?
- Qual a compreensão hermenêutica, ao evocar figuras mitológicas, alegorias ou quando mimetiza protagonistas de obras-primas, topos da historiografia ocidental?

Em termos conclusivos, considera-se que os manequins-acéfalos, sob desígnio dos tecidos, acionam novas causas e proporcionam itinerários complexos na historiografia ocidental:

- Revelam e a identidade pessoal, sua antropometria, características e idiosincrasias...lançam/avançam pela aparência, a espessura de uma pele segunda que sanciona (inconsciente ou subconscientemente) coordenadas espaço-temporais > estereótipos;
- Transportam/comportam axiologias e significações "impostas", validadas pelo corpo comum sobre classes, géneros e raças...As tipologias e tecidos encerram conotações e denotações > aplicam-se às funções pragmáticas de um uso - na maioria das vezes não questionado, mas absorvido e inconsequente, pois não suscita dúvidas na maioria dos casos, nem das pessoas: usa-se, mas não se abusa...ou sim? OS TECIDOS SÃO POLISSÉMICOS.
- Um corpo em sofrimento - individual e gregário, lembrando em termos antropológicos a sua primordialidade definidora - corpo absent (female) body the relationship between pain and pleasure inscribed within the sexual economy of the corset, while also exploring femininity as a performed gendered identity.

- Counter-Memories/Alternative Histories > contra-memórias e histórias alternativas (eu acrescentaria, incorporaria, melhor, poderia aplicar a ideia metodológica de WHAT IF...) Shonibare privilegia épocas (visíveis pelas suas escolhas na historiografia da arte e da cultura) ao reencenar os ornamentos do vestuário de períodos específicos que implicam geo-deslocamentos sociais e políticos coloniais. Como dizia, Shonibare almeja prioritariamente
- Séc. XVIII - Iluminismo - veja-se a pregnância atribuída, por exemplo em França, à irmandade de mulheres - os famosos Salon parisiense - Marquise de Chatelêt, Madame de Lambert...onde se disputavam privilégios e cada uma destas iluminadas pretendia sobrelevar-se relativamente às demais...
- Época vitoriana - Shonibare's re-making of garments of the Victorian lady references the various colonial trade routes and relationships that underpin the manufacture and readings of the wax-printed cloth in the West.
- Absences/Presences: Absent Bodies/Empty Dresses
- [Ausências/Presenças: corpos ausentes/vestidos vazios]: os manequins representam pessoas humanas que são identificadas por género nos próprios títulos que o artista atribui às obras. Em alguns casos as peças, pelos nomes, evocam diretamente pessoas, histórias que existiram ou seres tornados reais pela ficção da mitologia, literatura ou arte. Mas, paralelamente assumem papéis-estereótipos societários, estratificados...ausentam-se os corpos reais para evocar esvaziamentos e aniquilações - que alastram na História.

## AGRADECIMENTOS

António José Girão Marques (Oxford University).

## FINANCIAMENTO

Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDP/05198/2020 (Centro de Investigação e Inovação em Educação, inED).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alatise, P. (2013). *Wrapture: a Story of Cloth*. Retirado de <https://arttwentyone.ng/exhibitions/6-wrapture-a-story-of-cloth-peju-alatise/>
- Bachelor, J. & Kaplan, C. (2007). *Women and material culture, 1660–1830*. Palgrave Macmillan.
- Bellhouse, M. L. (1991). Visual Myths of Female Identity in Eighteenth- Century France. *International Political Science Review*, 12(2), 117-135.
- Bermingham, Ann (1993). The aesthetics of ignorance: the accomplished woman in the culture of connoisseurship. *Oxford Art Journal*, 16(2), 3–20.

[54]

**GEORREFERÊNCIAS ESTÉTICAS E CRÍTICO-DECOLONIAIS (DO FEMININO) NA OBRA DE YINKA SHONIBARE• Maria de Fátima Lambert**

- Cheddie, J. M. (2000). A Note: Yinka Shonibare: Dress Tells the Woman's Story. *Fashion Theory*, 4(3), 349–357.
- Dano, R. L. (2012). *The Performance of Femininity in the works of Yinka Shonibare MBE*. Disponível em <https://core.ac.uk/download/pdf/71423602.pdf>
- Droth, M. (2021). Yinka Shonibare CBE RA in conversation with Martina Droth. *Yale Centre for British Art*. Retirado de <https://britishart.yale.edu/exhibitions-programs/home-artists-conversation-yinka-shonibare-cbe-ra>
- Enwezor, O. (2003). Of Hedonism, Masquerade, Carnavalesque and Power: The Art of Yinka Shonibare. L. A. Farrell (eds). *Art of the Contemporary African Diaspora*. Snoeck Publishers.
- Fabian, J. (1983). *Time and the Other: How anthropology makes its object*. Columbia University Press.
- Fabian, J. (2006). The other revisited: Critical afterthoughts. *Anthropological Theory*, 6(2), 139–152.
- Farrell, L.A. (2004). *Looking Both Ways - Art of the contemporary African Diaspora*. Museum for African Art.
- Lévinas, E. (1988). *Totalidade e infinito*. Edições 70.
- Lewis, S. (2009). Yinka Shonibare MBE Brooklyn Museum, New York. *ARTFORUM*. Oct 01. Retirado de <https://www.mutualart.com/Article/Yinka-Shonibare-MBE/41CF37CDD6893F9B>
- Ken, I. (2007). Race-Class-Gender theory: An image(ry) problem. *Gender Issues*, 24, 1–20, <https://doi.org/10.1007/s12147-007-9005-9>
- MacGregor et al. (2009). *Yinka Shonibare MBE*. *Museum of Contemporary Art Sidney*. Prestel.
- Minguet. P. (1979). *Esthétique du Rococo*. Vrin.
- Morisson, V. (2016). Yinka Shonibare, MBE and Sartorial Parody: Costuming as Subversive Practice. *Études britanniques contemporaines*, 51, <https://doi.org/10.4000/ebc.3401>
- Müller, B. (2007). Le 'Jardin d'Amour' de Yinka Shonibare au musée du quai Branly ou : quand l'« autre» s'y met'. *CerOArt – Conservation, Exposition, Restauration d'Objets d'Art -Revue électronique*, 1. Retirado de <https://journals.openedition.org/ceroart/386>
- Plourde, S. (2004). *Avoir-l'autre-dans-sa-peau. Lecture d'Emmanuel Lévinas*. Presses Université Laval.
- Ringle, H. R. (2013). *Reconstructing the body: The textile forms of Peju Alatise and Grace Ndiritu*. University of Texas at Austin.
- Saint Louis, A. (2022). Mirror image: Kimsooja's self-reflective installations take over the French city of Poitiers. *Wallpaper*, October. Retirado de <http://www.kimsooja.com/texts>

- Schütz, M. (2018). Decolonial aesthetics. *ECHOES: European Colonial Heritage Modalities in Entangled Cities*. Disponível em <http://keywordsechoes.com/>
- Steinfeld, E. (2019). *Crafting Clothing: An Art Historical Exploration of the Products and Practices of Small-Scale Garment Manufacturing*. Concordia University,
- Tlostanova, M. (2005). *The sublime of globalization: Sketches on transcultural subjectivity and aesthetics*. Blok.
- Tolla-Kelly, D. & Morris, A. (2004). Disruptive Aesthetics? Revisiting the Burden of Representation in the Art of Chris Ofili and Yinka Shonibare. *Third Text*, 18 (2).
- Van Hoof, M. (2015). Yinka Shonibare. L'étoffe de la raison. *Vie des Arts*, 239 :
- Viatte, G. (2007). *Yinka Shonibare MBE's 'Jardin d'Amour - Exposition Musée du Quai Branly*. Flammarion.
- Wilder, C. (2011). *Staging display in the sculptural work of Yinka Shonibare MBE*. University California Riverside.
- Yinka Shonibare MBE's 'Jardin d'Amour', Musée du Quai Branly, Paris, 2007 (2014). *Museum Geographies*. Retirado de <https://museumgeographies.com/2014/08/25/yinka-shonibare-mbes-jardin-damour-garden-of-love-musee-du-quai-branly-paris-2007/>

## **Maria de Fátima Lambert.**

Professora Coordenadora — Estética e Educação — na Escola Superior Educação/Politécnico do Porto, onde coordena a licenciatura Gestão do Património e o Mestrado Património, Artes e Turismo Cultural. Coordena a linha de investigação de Cultura, Arte e Educação — Centro de Investigação e Inovação em Educação, inED. É licenciada em Filosofia (1982), mestre em Filosofia/Estética (1986) e doutora em Estética/Filosofia — Faculdade de Filosofia Braga - Universidade Católica Portuguesa (1998). É crítica de arte e curadora independente. Rua Dr. Roberto Frias, 602, 4200-465 Porto, Portugal. Email: [flambert@ese.ipp.pt](mailto:flambert@ese.ipp.pt). ORCID: 0000-0002-9959-2776.

Receção: 10-08-2023

Aprovação: 24-06-2024

## **Citação:**

Lambert, Maria de Fátima (2024). Georreferências estéticas e crítico-decoloniais (do feminino) na obra de Yinka Shonibare. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(2), 36-59 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2a3>

## APÊNDICE: Listagem de obras articuladas às fontes e referências consideradas, sistematizadas por temáticas/tipologia

Mídia	Fonte	Yinka Shonibare, CBE.
Cinema	Oscar Wilde, <i>Retrato de Dorian Grey</i> (1890) Hurd Hatfield, <i>The Picture of Dorian Gray</i> (1945)	<i>Dorian Gray</i> , 2002. 11 black and white resin prints, 1 digital lambda print 76.2 x 95.3 cm
Literatura/ Antropologia Cultural/ Filosofia do Imaginário Alegorias Mitologias e Mitos	<i>Iconografia Virtudes Imaginário</i>	<i>Clementia</i> , 2018/ <i>Justice for All</i> , 2019 (instalação) <i>Mrs. Pinckney and the Emancipated Birds of South Carolina</i> . 2017 <i>Food Kid (Girl) II</i> , 2022. <i>Food Fairy</i> , 2006. Manikin, Dutch wax printed cotton, leather, artificial fruit, fiberglass, and goose feathers. / <i>Food Fairie</i> , 2009.
	4 ELEMENTOS	<i>AIR</i> . 2017 <i>FIRE</i> . 2017 / <i>Fire Kid Girl</i> . 2021. <a href="https://deeshechan.com/yinka-shonibare/">https://deeshechan.com/yinka-shonibare/</a> <i>EARTH</i> . 2017 / <i>EARTH KID</i> . 2021/ <i>EARTH KID II Commission</i> . 2021 <i>WATER</i> . 2017 / <i>Water Kid (Girl)</i> , 2020.
	<i>Hereford Map</i> . Circa 1300	'Creatures Of The Mappa Mundi - Ciccone Gentes' - (sketch) Meadow Arts commission 2018 for Hereford Cathedral
	<i>Divisão de África</i> . Conferência Berlim. 1884/1885.	<i>Scramble for Africa</i> . 2003. 14 life-size fiberglass mannequins in Dutch wax printed cotton.
Estatuária	<i>Apolo de Belvedere 330/ 230 A.C.</i>	<i>Apollo of the Belvedere (after Leochares)</i> , 2017
	Donatello, <i>David com cabeça de Golias</i> , 1408/ / 1440	<i>Unintended Sculpture (Donatello's David and Ife Head)</i> , 2021.
	Harry Bates, <i>Monument to Lord Roberts</i> . 1916.	<i>Decolonised Structures (Roberts)</i> , 2022.
	Statue Of Queen Victoria-Blackfriars Bridge-London	<i>Decolonised Structures (Queen Victoria)</i> , 2022
Escultura	<i>Victoria Samatrace</i> . Louvre.	<i>Victoria Samatrace</i> . 2017
	<i>Venus de Arles</i>	<i>Venus de Arles</i> , 2018. Unique fiberglass sculpture, hand-painted with Dutch wax pattern, bespoke hand-coloured globe and steel baseplate. 137.8 x 61 x 61.9 cm
	<i>Venus de Milo (After Alexandros)</i> . 130-120 A.C.	<i>Venus de Milo (After Alexandros)</i> . 2016
	<i>The Townley Venus</i> 2017	<i>Cast of the Townley Venus</i> , 1813.
	<i>Venus Capitolina</i> . 2017	<i>Venus Capitolina</i> . Palazzo Nuovo - Musei Capitolini – Rome
	<i>Venus Médici</i> . Uffizi. Firenze	<i>Venus Médici</i> . 2017
	Praxiteles. <i>Aphrodite of Knidos</i> , Greco-Roman variant on the original marble. ca. 350 B.C.	<i>Aphrodite de Knidos</i> , 2017
	<i>Aphrodite Kallipygos</i> . Roma.	<i>Aphrodite Kallipygos</i> , 2019. Unique fiberglass sculpture, hand-painted with Dutch wax pattern, bespoke hand-coloured globe and steel baseplate. 138.4 x 51 x 38 cm
	Praxiteles (Attrib.). <i>Diana of Gabii</i> . Séc. I ou II AC. Vila Borghese.	<i>Diana of Gabii</i> . 2019. Fiberglass sculpture, hand-painted with Dutch wax pattern, bespoke hand-coloured globe and steel baseplate. Sculpture (including baseplate): 140 x 42.5 x 38 cm
	Mirón. <i>Athena</i> . 450 AC.	<i>Athena (After Myron)</i> , 2019.
	<i>Athena Promachos</i> . Reprodução Giovanni Mollica. 19th century.	<i>Athena Promachos</i> , 2019
	<i>Marble statue of a wounded Amazon</i> . I ou II Séc. A.C.	<i>Wounded Amazon (after Sosikles)</i> , 2019
	<i>Diana of Versailles</i> .	<i>Diana of Versailles</i> , 2019 - 2020
	<i>Leochares (After)</i> . <i>Apollo of the Belvedere</i>	<i>Apollo of the Belvedere (after Leochares)</i> , 2017
Escultura-Híbridas	<i>Athena Mattei/ Bété</i> e <i>Máscara Bété</i>	<i>Hybrid Sculpture (Athena Mattei/ Bété Mask)</i> , 2022
	Antonio Canova. <i>Terpsichore Lyran (Muse of Lyric Poetry)</i> , 1816	<i>Hybrid Sculpture (Terpsichore/ Bété-Guro Mask)</i> , 2022. Fiberglass and wood sculpture, hand-painted with Batik pattern, and steel base plate or plinth. Figure: 150 x 56 x 44.5 cm.

Escultura Estatuária	Figuras Históricas / Figurinos Alegorias Culturais Alegorias Sociais Alegorias políticas	Fanny's Dress, 2011. Dutch wax printed cotton textile. 207.7x91.4 x91.4 cm
		Nelson's Jacket, 2011. Dutch wax printed cotton textile. 207.7 x 91.4 x 91.4 cm
		Nelson's Ship in a Bottle. 2009 < > J M W Turner. Trafalgar. 1822. (Obra pública em Trafalgar Square).
		Cake Man, 1993   Dressing Down, 1997
		Leisure Lady (with pugs), 2001
		Lady with Pugs, 2001.
		Leisure Ladies Greybounds & Ocelots. 2001
		Gay Victorians. 1999. (Escultura)
		The Victorian Philanthropist's Parlour, 2014 (Instalação)
		Gallantry and Criminal Conversation, 2002. Installation view.
Party Time: Re-imagine America, 2009. Instalação)		
How to Blow up Two Heads at Once (Ladies), 2006 (Escultura)		
Intelectualidade "iluminada"		The Age of Enlightenment - Immanuel Kant, 2008.
		The Age of Enlightenment - Gabrielle Emile Le Tonnelier de Breteuil, Marquise de Chatelet, 2008.
		The Age of Enlightenment - Antoine Lavoisier, 2008
		The Age of Enlightenment - Jean le Rond d'Alembert , 2008
		The Age of Enlightenment - Adam Smith, 2008
William Hogarth, <i>A rake's progress</i> (1733)	Fotografia	Diary of a Victorian Dandy: 03.00 hours. Photograph. 2012 (printed), 1998 (photographed)
		Diary of a Victorian Dandy: 11.00 hours. Photograph. 2012 (printed), 1998 (photographed)
		Diary of a Victorian Dandy: 14.00 hours. Photograph. 2012 (printed), 1998 (photographed)
		Diary of a Victorian Dandy: 17.00 hours. Photograph. 2012 (printed), 1998 (photographed)
		Diary of a Victorian Dandy: 19.00 hours. Photograph. 2012 (printed), 1998 (photographed)
Giuseppe Verdi. <i>Baile de Máscaras</i> . 1860.	Cenografia/ Instalação	<i>Un Ballo in Maschera (Courtiers IV)</i> , 2004. Three life-size mannequins, glass base, Dutch wax printed cotton textile, leather shoes. 196 x 56 x 43cm
William Morris <i>Álbum de Fotografias</i>	Escultura	<i>The William Morris Family Album</i> , 2015.
Thomas Gainsborough. <i>Mr and Mrs Andrews</i> National Gallery London. (Pintura)	Escultura	<i>Mr and Mrs Andrews</i> . 1998. <a href="https://artlyst.com/features/yinka-shonibare-mr-and-mrs-andrews-without-their-heads-significant-works-sue-hubbard/">https://artlyst.com/features/yinka-shonibare-mr-and-mrs-andrews-without-their-heads-significant-works-sue-hubbard/</a>
Fragonard, <i>La Balançoire</i> . 1767.	Escultura	<i>The Swing (after Fragonard)</i> , 2001
	Serigrafia	<i>The Swing Headless</i> , 2016. Screen print with gold leaf on hand-deckled Somerset Tub Sized 410gsm paper. 60 × 60 cm (image). Edition of 30 plus 2 APs
J.-H.Fragonard, <i>Progress of Love</i> , c. 1771-1773		Shonibare
<i>Le couronnement de l'amour</i> , c. 1771-1773 <i>La poursuite</i> , c. 1771 <i>The Meeting (The surprise)</i> <i>Love Letters (Love and Friendship)</i>	Pintura	<i>The Lover Crowned</i> , 2007 <i>The Pursuit</i> , 2007 .... <i>Love Letters / La confession d'amour</i> , 2007
Goya, <i>O sonho da razão traz monstros</i> (1799)	Pintura	<i>The Sleep of Reason Produces Monsters (Africa)</i> , 2008 <i>The Sleep of Reason Produces Monsters (Asia)</i> , 2008 <i>The Sleep of Reason Produces Monsters (America)</i> , 2008 <i>The Sleep of Reason Produces Monsters (Europa)</i> , 2008 <i>The Sleep of Reason Produces Monsters (Australia)</i> , 2008

Henry Wallis. <i>The Death of Chatterton</i> . 1856	Fotografia	<i>Fake Death Picture (The Death of Chatterton - Henry Wallis)</i> , 2011
Bartolomé Carducho. <i>The Death of St Francis</i> . 1593		<i>Fake Death Picture (The Death of St Francis - Bartolomé Carducho)</i> , 2011.
Leonardo Alenza. <i>The Suicide</i> . 1845		<i>Fake Death Picture (The Suicide - Leonardo Alenza)</i> , 2011
Francois-Guillaume Ménageot. <i>The Death of Leonardo da Vinci in the Arms of Francis I</i> . 1781		<i>Fake Death Picture (The Death of Leonardo da Vinci in the Arms of Francis I - Francois-Guillaume Ménageot)</i> , 2011
Théodore Géricault's, <i>The Raft of the Medusa</i> . 1819	Fotografia	<i>La Méduse</i> , 2008.
	Escultura	<i>La Méduse (détail)</i> , 2008. Wax, peinture acrylique sur coton, bois, mousse, plexiglas Collection NMNM, n°2009.25.2
		<i>La Méduse</i> , 2008. Wood, foam, plexiglass, Dutch wax-printed fabric, and acrylic paint. 212.1 x 164.6 x 137.2 cm
Leonardo. <i>A Última Ceia</i> . 1495–1498	Escultura	<i>The Last Supper (after Leonardo)</i> , Stephen Friedman Gallery (Londres). 2013
Albrecht Dürer. <i>Adam and Eve</i> . 1504. Pintura	Escultura	<i>Adam and Eve [Making Heaven]</i> , 2013. Escultura
Sir Henry Raeburn, <i>Portrait of The Reverend Robert Walker Skating</i> (1784)	Pintura	<i>Reverend on Ice</i> , 2005, Fibreglass, cotton,(Dutch wax), leather , wood and steel
Caravaggio, <i>Medusa</i> (1597)	Pintura	<i>Medusa East</i> , 2015. Digital chromogenic print, bespoke wood frame . Diameter: 113.98 cm <i>Medusa North</i> , 2015. <i>Medusa West</i> , 2015.

Mitologias. Alegorias (Dança)	Edgar Degas. <i>Pequena Bailarina</i> . Museu D'Orsay:
	<i>Girl Ballerina</i> , 2007.
	<i>Girl Girl Ballerina</i> , 2007
	<i>Girl Girl Ballerina</i> , 2007
	<i>Flower Girl</i> , 2013.
	<i>Girl Balancing Knowledge II</i> , 2016
	<i>Butterfly Kid (girl)</i> , 2015. Fiberglass mannequin, Dutch wax printed cotton textile, silk, metal, globe ,steel baseplate. 125 x 105 x 76 cm
	<i>Revolution Kid (fox: girl)</i> , 2012
	<i>Woman Shooting Cherry Blossoms</i> , 2019
	<i>Girl on Flying Machine</i> , 2008. Mannequin, Dutch wax printed cotton, steel, rubber and aluminum. 100.1 x 59.9 x 55.1cm
	<i>Woman on Flying Machine</i> , 2008. Mannequin, Dutch wax printed cotton, steel, rubber and aluminum. 134.6 x100.1x80cm
	<i>Revolution Ballerina</i> , 2013
	<i>Ballet God (Zeus)</i> , 2015
	<i>Ballet God (Apollo)</i> , 2015
	<i>Ballet God (Poseidon)</i> , 2015
	<i>Three Graces</i> . 2010.
<i>Odile and Odette</i> , 2005. Filme (Ballet). <a href="https://south-south.art/films/edition-07-yinka-shonibare-cbe/">https://south-south.art/films/edition-07-yinka-shonibare-cbe/</a>	
<i>Un Ballo in Maschera (Courtiers IV)</i> , 2004. Three life-size mannequins, glass base, Dutch wax printed cotton textile, leather shoes. 196 x 56 x 43cm. Filme	
<i>Addio del Passato</i> , 2011. Filme, Ária da Traviata de VERDI.	



