

Duplicidade, Ironia e Palimpsesto na obra de Yonamine

Duplicity, Irony and Palimpsest in Yonamine's Work

TERESA MATOS PEREIRA*

Artigo submetido a 20 de dezembro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista plástica e professora.

AFILIAÇÃO: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (ESE-IPL), Centro Interdisciplinar de Estudos Educativos (CIED) Campus de Benfica do IPL, 1549-003 Lisboa, Portugal, e Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: tpereira@esexl.ipl.pt

Resumo: O texto propõe uma abordagem à obra do artista plástico Yonamine, (n.1975). A sua prática criativa convoca inúmeros recursos técnicos como a pintura, serigrafia, desenho, vídeo, graffiti, para criar instalações onde se entrecruzam múltiplas temporalidades dos processos históricos e vivenciais, culturas urbanas, ícones dos mass media. A acumulação palimpséstica de referências, matérias e imagens é, finalmente, assinalada por um olhar irónico sobre a história e sobre o presente.

Palavras chave: Ironia / Intervisualidade / pós-colonialidade.

Abstract: *The text proposes an approach to the work of the artist Yonamine, (n.1975). His creative practice involves numerous technical resources such as painting, screen printing, drawing, video, graffiti, which dialogue in installations where multiple historical and experiential temporalities, urban cultures, mass media intersect. The palimpsestic accumulation of references, materials and images is finally marked by an ironic perspective on history and the present.*

Keywords: *Irony / Intervisuality / Postcoloniality.*

Introdução

Este texto propõe uma abordagem à obra do artista plástico Yonamine, nascido em Luanda em 1975. As suas vivências passam por Angola, Zaire (atual República Democrática do Congo), Reino Unido e Brasil. A participação em seminários, conferências e sobretudo workshops realizados no âmbito da Trienal de Luanda, possibilitou-lhe consolidar conhecimentos de natureza estético-artística. O seu percurso integra inúmeras exposições internacionais em países como o Brasil, Cuba, Espanha, Portugal, Zimbábue ou nas Bienais de Veneza (2007), Havana (2009), Sharjah nos Emirados Árabes Unidos (2009), S. Paulo (2010, 2014) ou Istambul (2017).

Desenvolve uma prática criativa que convoca inúmeros recursos técnicos tais como a pintura, serigrafia, vídeo, graffiti, ou desenho, na criação de instalações nas quais se entrecruzam as múltiplas temporalidades inscritas nos processos históricos e vivenciais. A emigração, as referências a culturas urbanas e os trânsitos (vivenciais e estéticos) integram um processo pontuado pela acumulação e pela sobreposição palimpséstica de referências, matérias e imagens.

1. Apropriação e Ironia

A intertextualidade e intervisualidade são dois mecanismos que travessam transversalmente a obra de Yonamine e a tornam um corpo composto por variadas camadas de sentido. Aberta a múltiplas leituras exteriores, comporta, na estrutura interna, uma dimensão crítica, forjada num discurso visual marcado pela apropriação, pela duplicidade e pela ironia. Mobilizando referências que atravessam a memória e a vivência do presente, o artista propõe uma visão cruzada entre experiência autobiográfica, narrativa histórica, política e social no âmbito da qual Angola se assume como eixo para uma reflexão mais alargada à escala das dinâmicas da globalização económica e cultural. Este aspeto é destacado por Yonamine quando considera que a prática artística enquanto uma construção multireferencial, rizomática que anula pretensas leituras identitárias, unívocas e essencialistas. Nas suas palavras:

Quero fazer um trabalho sem identidade. Sinto-me cidadão cósmico, cosmopolita. Estou a seguir a minha vivência, os caminhos por onde passei. O meu trabalho podia ser feito por um japonês, um português, um alemão, um africano. (Yonamine, 2012)

As estratégias de apropriação a que recorre constituem-se como base de uma prática palimpséstica que mistura signos da cultura de massas, *street art*, páginas da imprensa (angolana, chinesa, ...), imagens que remetem para episódios de natureza histórico-política, *slogans* ou anúncios comerciais, aos quais

imprime uma ação transformadora que lhes confere, intencionalmente, uma espessura irónica.

Na verdade muitos artistas contemporâneos adotam como prática criativa a apropriação de imagens ou formas artísticas de outrem, herdando uma atuação que conhece extenso historial no contexto da arte moderna ocidental. Como sabemos, o ato de apropriação assume um primeiro protagonismo no campo das artes visuais durante vanguardas do início do século XX com colagens cubistas ou os *ready made* e *objets trouvés* de dadaístas e surrealistas, prolongando-se mais tarde, na segunda metade, com a integração das linguagens de uma cultura de consumo massificado. Aqui a apropriação apresenta-se como modalidade crítica de uma superabundância e superprodução de imagens pelos *mass media*, na senda da teoria do simulacro desenvolvida por Jean Baudrillard, ao afirmar que “estamos num universo em que existe cada vez mais informação e cada vez menos sentido” (Baudrillard, 1991:102).

A contestação, paródia, simulação, ironia, hibridação, *remix*, recombinação são, deste modo, algumas das estratégias plásticas/visuais e discursivas utilizadas por diversos artistas contemporâneos cuja obra integra um espetro mais alargado da crítica pós-moderna (Evans, 2009), pós-colonial, pós-socialista com inúmeras reconfigurações atuais, no contexto daquilo a que Ralph Keyes designou em 2004 como “era da pós-verdade”.

A apropriação de ideias, objetos, imagens, textos, sons e elementos culturais que se constituem como referências à obra de outros artistas ou de outros contextos exteriores à esfera artística, problematiza, por um lado, o estatuto da obra de arte ao estabelecer planos de rutura com as noções de autenticidade, originalidade e autoria; por outro, abre espaços de reflexão crítica acerca de questões transversais à cultura, arte, sociedade, interligando a esfera individual do artista à esfera do coletivo social.

Esta problematização incorpora, por vezes, a ironia como dispositivo discursivo, numa ligação de reciprocidade. Na verdade a imitação, a apropriação e a inversão são eixos fundamentais da ironia que, segundo Linda Hutcheon compreende dois níveis: um nível superficial e um nível secundário, implícito. O primeiro atua através da forma, da configuração externa, visível, enquanto o segundo, inclui simultaneamente o conteúdo e o contexto (Hutcheon, 1989). Deste modo poderemos dizer que a ironia transporta uma dimensão pragmática que observa as propriedades formais da obra, o reconhecimento dos códigos discursivos e a interpretação de duplos sentidos – muitas vezes reforçada pelo(s) contexto(s) de enunciação e receção. Elege igualmente uma dinâmica discursiva de natureza relacional que coloca o discurso na fronteira entre duas

realidades ao compreender um conjunto de aproximações entre ideias, conceitos e formas de pensamento por vezes afastados, propondo linhas de tensão entre a imediatez do que é visível e a leitura do sentido dissimulado - entre o dito e não dito. Deste modo, a ironia, entendida enquanto modalidade discursiva no âmbito das práticas artísticas, tem concretizado, sobretudo ao longo do último século, propósitos de uma auto reflexibilidade através de estratégias de apropriação, desocultação, “desfamiliarização”, “transcontextualização” ou de fuga “às normas estabelecidas pelo uso” (Hutcheon, 1989: 52), capazes de fixar um olhar crítico acerca das próprias construções de enunciação, receção e disseminação.

2. “Lusofobia”

No percurso de Yonamine a multirreferencialidade e a escrita palimpséstica cruzam-se com a ironia marcando indelevelmente a sua obra desde o início da década de 2000. À apropriação de páginas de jornal/revistas, imagens e marcas publicitárias vêm juntar-se, entre outros, logotipos de diferentes organizações (políticas, culturais, ...) *slogans* e fotografias de líderes políticos, em peças onde dialogam de forma orgânica a colagem, assemblagem, graffiti, impressão, desenho, a pintura, o vídeo e a instalação. Estas, caracterizadas pela ação sucessiva de acumular, sobrepor, acrescentar, retirar, apagar/rasurar, ocultar, descultar, assumem-se como o suporte de múltiplas escritas que ampliam significados e proporcionam, simultaneamente, um espaço aberto a diferentes leituras. Este facto é bem visível na série de serigrafias de 2008, que integram a exposição *Tuga Suave*. Aqui, a imagem dos maços de cigarros Português Suave é alvo de apropriação e suporte de uma intervenção nas inscrições que alertam para os malefícios do tabaco. Através da rasura precisa da mensagem inicial são propostas outras leituras através das expressões remanescentes tais como “Português prejudica gravemente a sua saúde e a dos que o rodeiam” ou “Português bloqueia as artérias e provoca ataques cardíacos e enfartes” (Figura 1). De uma forma despojada Yonamine propõe uma “transcontextualização” de objetos de uso comum sugerindo um duplo sentido: por um lado, não deixam de ser identificados como imagens de maços de cigarro e, por outro remetem para o passado colonial entre Portugal e Angola. Uma história colonial que o lusotropicalismo, apropriado pelo discurso propagandístico do Estado Novo, descreve igualmente como sendo uma colonização baseada na mestiçagem, na disseminação da fé cristã e portanto mais “suave” dos que os regimes coloniais congéneres (inglês, francês, ...). O que Yonamine propõe, antes, uma “lusofobia” que inverte o mito lusotropical (Salles, 2014). A duplicidade e a inversão



Figura 1 · Yonamine *Tuga Suave*. 2008 Serigrafia. Fonte: <https://www.yona-mine.com/>

Figura 2 · Yonamine. *Wash*. (detalhe). Video, 9:55". Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=flQmcbnxxYI&feature=emb_logo

Figura 3 · Yonamine. *Wash*. (detalhe). Video, 9:58". Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=hRU0bsD4Vks&feature=emb_logo

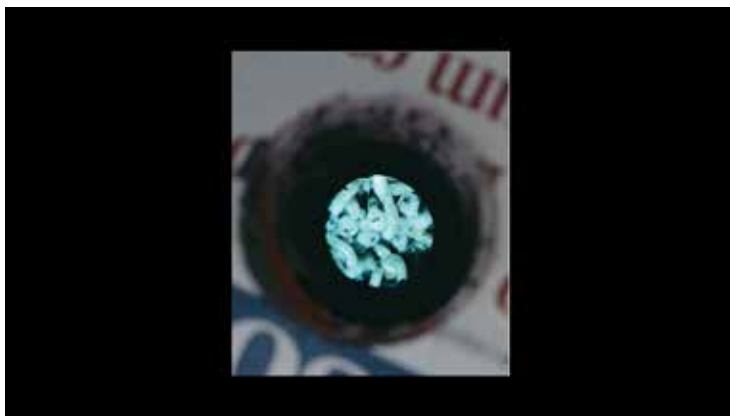


Figura 4 · Yonamine. *Wash*. (detalhe). Video, 9:58". Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=hRU0bsD4Vks&feature=emb_logo

Figura 5 · Yonamine. *Micro Life* (detalhe). Videoinstalação. Fonte: <https://www.yona-mine.com/>



constituem-se assim como eixos centrais de uma abordagem irónica à memória histórica que se estende ao próprio título da exposição, no qual prefigura a alcunha depreciativa dos portugueses, popularizada durante a guerra colonial na década de 1960 (“tuga”).

Os atos de rasurar, apagar, desvanecer e/ou limpar constituem-se como peças chave para descodificar um conjunto de outras obras que integraram esta primeira exposição individual do artista em Portugal. Neste sentido destacam-se outras duas peças *Wash* e *Microlife*. A primeira integra um vídeo que é projetado simetricamente nas duas faces de uma tela. Numa das faces, sobre uma página de jornal na qual se destaca uma notícia sobre a imigração clandestina por via marítima, é projetado um vídeo que mostra uma mão com uma luva de borracha preta que lava incessantemente uma superfície translúcida de cor branca (Figura 2). Na face oposta, o vídeo mostra o próprio artista a atear fogo a um plano/parede formado por jornais (Figura 3) deixando, finalmente, um espaço vazio (Figura 4). Ambas as sequências prefiguram dois gestos simétricos de apagamento, através da limpeza e do fogo. Transformam-se em gestos simbólicos que remetem para uma metáfora mais ampla da própria história de Angola no último século, composta por sucessivas camadas sedimentares que se acumulam sob a forma de presenças, rasuras, memórias e supressão (colonialismo, guerra colonial, independência nacional, guerra civil, presenças portuguesa, russa, cubana, chinesa....).

Uma segunda obra dialoga com este dois vídeos. Trata-se uma videoinstalação composta por uma pilha de jornais no centro da qual se abre um orifício com um vídeo que mostra vermes a devorar uma (suposta) carcaça, cujo título é *Micro Life* (Figura 5). Remetendo para a uma imagem captada por microscópio, revela contudo, outras possibilidades de leitura se pensarmos que estes vermes consomem a substância que se encontra sob a pele observável, formada pelas páginas dos jornais. Aqui não se trata já de uma rasura imediata das camadas visíveis, provocada por uma ação exterior, mas de uma corrosão mais ou menos lenta consubstanciada a partir do próprio interior do complexo histórico-temporal. As páginas de jornal que se acumulam, sobrepõem ou justapõem como suportes plásticos, surgem como metáforas de um tempo autofágico que sobrevém à voracidade da informação, da notícia do momento que, paradoxalmente, assume a condição de memória quando a temporalidade confronta o limite que separa a presença do esquecimento.

A metáfora do desvanecimento, do branqueamento e da corrupção da tessitura histórica e social, é recorrentemente evocada através da inscrição de logotipos de marcas de detergente de limpeza (OMO, CIF, Neo Blanc) que se



Figura 6 · Yonamine. *China International Foundation*. 2012.

Fonte: <https://www.yona-mine.com/>

Figura 7 · Yonamine. *A Vitória é Certa*. 2012. Técnica mista.

Fonte: <https://www.yona-mine.com/>

Figura 8 · Yonamine. *A Vitória é Certa*. 2012. Técnica mista.

Fonte: <https://www.yona-mine.com/>



Figura 9 · Yonamine. *Pão Nosso de Cada Dia*. 2016. Instalação. Fonte: https://jahmekart.com/?attachment_id=792&lang=pt-pt

Figura 10 · Yonamine. *Pão Nosso de Cada Dia* (detalhe) 2016. Instalação. Fonte: https://jahmekart.com/?attachment_id=792&lang=pt-pt

inscrevem sobre suportes compostos por páginas de jornal e revistas, numa linguagem que lembra a fugacidade do graffiti urbano, da urgência da imagem transposta através de *stencil* e das múltiplas camadas de cartazes, inscrições, vestígios de uma arqueologia do quotidiano - balizado pelo caos e pelo ruído.

3. Iconografias do Poder

A instalação *China International Foundation* de 2012 (Figura 6) mostra o logotipo de uma marca comercial de detergente (CIF), composto por notas falsas de dólar. A crescente preponderância mundial da China coloca-a no patamar de uma superpotência que disputa o protagonismo e influência global com os Estados Unidos e a sua omnipresença no quotidiano das sociedades globalizadas (através da imitação de marcas internacionais e da miríade de produtos de consumo) constitui uma face visível da expansão económica mais ampla que se estende à presença nos vários setores estratégicos de várias economias nacionais de que Portugal e Angola são um exemplo. Deste modo, à semelhança das obras anteriormente mencionadas também a peça CIF assume uma dupla leitura: por um lado ironiza a sociedade de consumo e a ascensão do poder da China como superpotência que poderá substituir a influência global americana e por outro, alude à nova camada que integra a história social e política de Angola, onde se reflectem, novamente, à escala regional, as dinâmicas globais, facto que é sublinhado pelo artista ao afirmar que:

Sou da geração Coca-Cola. Estou à procura de um nome para a geração nova que vem. A que passou era a do poder da América, agora é a do poder da China. Não só em Angola. Em todo o mundo: na Austrália há mais chineses do que aborígenes. (Yonamine, 2012)

A exposição onde Yonamine apresenta *CIF*, intitulada justamente *Só China*, apresenta uma outra obra intitulada *A Vitória é Certa!* (Figura 7 e Figura 8). A composição integra a reprodução de uma imagem retirada do Jornal de Angola de 1976 que representa as equipas do MPLA e das FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola) num jogo de futebol que assinala a independência, concretizada no ano anterior. Os rostos dos jogadores foram substituídos pela figura de José Eduardo dos Santos e o título da obra o título de um disco com canções de guerrilha, tornado *slogan* do MPLA. O artista transporta a vivência em Angola no período pós independência, do qual lhe ficou na memória estas palavras, para uma crítica acutilante à omnipresença da figura de Eduardo dos Santos enquanto líder do MPLA e presidente da república. Este assume-se assim como protagonista de um outro jogo que não o futebol a que se refere a imagem original - o jogo poder político angolano. Nas suas palavras:

Esta personagem estava lá. Foi o meu modelo, o modelo que escolhi para trabalhar. Desde que eu existo como angolano, o partido no poder é o MPLA, está sempre a ganhar. É um partido que sabe jogar. Não sei se o árbitro foi comprado. Mas são bons futebolistas. Jogam de maneira a ganhar. (Yonamine, 2012)

A figura de José Eduardo dos Santos será novamente convocada numa obra de 2016 intitulada *Pão Nosso de Cada Dia* (Figura 9 e Figura 10). Trata-se de um painel com 3,5x 8 metros, composto por fatias de pão de forma torradas, nas quais estão gravados um retrato de José Eduardo dos Santos (representado de frente e em 3/4) e predominam os algarismos 0, 1 e 8.

O pão enquanto elemento simultaneamente plástico e simbólico evoca um feixe de significações. Como alimento universal, presente num quotidiano global; como fundamento da luta política (pelo “pão”, contra a fome); como elemento simbólico no contexto da religião cristã. Os algarismos acrescentam uma outra camada de sentido já que o número 1 remete precisamente para a prevalência e estatuto do presidente da república, no poder desde 1979, o zero como símbolo de nulidade, de vazio e o 8 enquanto símbolo de poder, de totalidade da ligação entre o céu e a terra. Finalmente, remete igualmente para a rotina quotidiana, (aqui evocada através do título) que se entrecruza com a persistência de uma figura no poder durante três décadas e que marca indelevelmente o espaço público e privado em Angola.

Nota Final

As páginas de jornal que se amontoam no chão de espaços expositivos de forma mais ou menos caótica, ou que assumem o papel de suporte plástico para sucessivas ações de colagem, descolagem, ocultação, desocultação, impressão, pintura e inscrições de natureza variada protagonizam uma metáfora da passagem do tempo que oscila entre a voragem e a reminiscência. A autofagia com que a informação é consumida, é transportada, na obra de Yonamine para uma percepção mais alargada da própria historicidade e das memórias que afloram sob outras capas de sentido. As diversas camadas de tempo que marcam a história de Angola cruzam-se com a percepção individual, autobiográfica do artista sob um olhar irónico e sarcástico acerca do passado e do presente. As ligações coloniais entre Portugal e Angola, a guerra civil, a ocupação económica da China ou a figura de José Eduardo dos Santos como figura de uma liturgia política nacional são algumas das múltiplas faces da obra de Yonamine da qual sobressai uma impressão de processo inacabado que, apesar de evocar múltiplas temporalidades, propõe uma leitura em aberto para a um tempo ainda por vir.

Referências

- Baudrillard, Jean (1991) *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água
- Cordeiro, Ana Dias (2012) "Yonamine confessional". Público | *Ipsilon*. 28 de março [consultado a 10 de outubro de 2019]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/03/28/culturaipsilon/noticia/yonamine-confessional-302663>
- Evans, David (Ed.) (2009) *Appropriation. Documents of Contemporary Art*. London | Cambridge | Massachusetts: Whitechapel | MIT Press
- Hutcheon, Linda (1989) *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70
- Michelle Sales (2014) "Fronteiras Estéticas. A "lusofobia" nos processos artísticos de Délio Jasse, Yonamine Miguel e Kiluanji Kia Henda". *Rede Angola*. 26-3-2014. [consultado em 25-10-2018] Disponível em <http://www.redeangola.info/especiais/fronteiras-esteticas-a-lusofobia-nos-processos-artisticos/>
- Mixinge, Adriano (2016) "Arte Angolana Contemporânea (2006-2016), é possível falar em revolução artística?". *Buala*. 7 Julho 2016 [Consultado em 13 de setembro de 2019]. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/mukanda/arte-angolana-contemporanea-2006-2016-7>