

INTERMIALIDADE COMO FERRAMENTA PARA DECOLONIALIDADE: JULIETH MORALES NA GALERIA CLAUDIA ANDUJAR NO INHOTIM

Letícia Santana Gomes

Universidade Federal de Minas Gerais

leticiasantanag@gmail.com

Ana Cláudia M. S. Valério

CEFET-MG

musovana@gmail.com

1

Resumo

Neste estudo, iremos destacar a galeria no Inhotim da fotógrafa Claudia Andujar, evidenciando a relação intermediária trazida pela obra de Julieth Morales, artista visual colombiana que traz a conexão com a terra em uma perspectiva indígena. Nesse sentido, iremos tentar compreender a galeria como ferramenta decolonial, a partir de Mignolo (2017) e Vergés (2020); o papel de Julieth Morales como agente; e a relação da decolonialidade com a intermedialidade, utilizando as lentes teóricas de Lars Elleström (2017) e Irina Rajewsky (2020) para analisar as mídias presentes na obra de Julieth Morales e como atribuem efeitos de sentidos de impacto e de transformação social.

Palavras-chave: Intermedialidade; Decolonialidade; Galeria Claudia Andujar; Julieth Morales.

DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------

Letícia Santana Gomes

É pesquisadora, editora e professora. Doutora e Mestra em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), onde também se bacharelou em Letras (Tecnologias de Edição). Foi pesquisadora de Doutorado Sanduíche na Université Sorbonne Paris Nord. É também licenciada em Letras - Língua Portuguesa e com formação em Design Editorial. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Análise do Discurso, principalmente narrativas de vida, em uma perspectiva contra-hegemônica e decolonial; Processos editoriais (impressos e audiovisuais) e estudos sobre profissionais da edição, com destaque às mulheres-editoras-independentes. É organizadora da obra "Edição, livros e leitura no cinema: um olhar editorial sobre a tela grande" (Editora Contafios). Atualmente, é professora no curso de Pós-graduação em Revisão e Preparação de Textos da PUC Minas e professora substituta de Edição na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).



2



lattes.cnpq.br/1164316347490997



orcid.org/0000-0002-4261-8891

DOSSIÊ "MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA"

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------

Ana Cláudia M. S. Valério

Ana Cláudia M. S. Valério é mestranda em Estudos de Linguagens (Posling) e bacharela em Letras – Tecnologias de Edição, ambos pelo CEFET-MG. Também possui formação como tecnóloga em Fotografia pela FUMEC e atua como fotógrafa e artista. Sua pesquisa atual explora a fotografia, a decolonialidade e a intermedialidade.



3



lattes.cnpq.br/5075169651278035



orcid.org/0009-0004-2836-8672

DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------

INTERMIALIDADE COMO FERRAMENTA PARA DECOLONIALIDADE: JULIETH MORALES NA GALERIA CLÁUDIA ANDUJAR NO INHOTIM

Letícia Santana Gomes

Universidade Federal de Minas Gerais

leticiasantanag@gmail.com

Ana Cláudia M. S. Valério

CEFET-MG

musovana@gmail.com

4

Considerações iniciais

Em Inhotim, o maior museu a céu aberto do mundo, apesar de ser um espaço marcado por complexidades e contradições, há uma galeria dedicada à fotógrafa Cláudia Andujar, reconhecida internacionalmente por seu trabalho com os povos indígenas Yanomami. Essa galeria, como também o trabalho de Andujar, não consta apenas como registro documental, mas como forma de ativismo artístico e político. É a partir da análise desse espaço expositivo que propomos refletir sobre a obra da artista visual colombiana Julieth Morales, que, por meio de mídias têxtil e audiovisual, articula um imaginário indígena vinculado à terra, ao corpo e à ancestralidade.

Nosso objetivo central é compreender como essa obra intermediária de Morales, reunida no circuito curatorial da Galeria de Cláudia Andujar, pode ser interpretada como ferramenta decolonial. Para isso, recorreremos aos aportes teóricos de Walter Dignolo (2017), que compreende a decolonialidade como um projeto epistemológico de ruptura com a colonialidade do saber, e de Françoise Vergès (2020), cuja crítica ao museu moderno enfatiza os processos de extração e apagamento que historicamente estruturaram as instituições artísticas. Nessa perspectiva, consideramos que a galeria de Cláudia Andujar e o diálogo com Julieth Morales revelam potências contra-hegemônicas, ao ativarem outras formas de narrar, de representar e de experienciar o mundo.

Além disso, buscamos explorar a dimensão intermediária dessas obras, aplicando a perspectiva teórica de Lars Ellestrom (2017) e Irina Rajewsky (2020), compreendendo a intermedialidade como a combinação de mídias — o vídeo e o têxtil — que não apenas ampliam os efeitos sensoriais e simbólicos das obras, mas também tensionam as formas tradicionais de fruição e de curadoria. Essa abordagem nos permite refletir sobre como diferentes mídias colaboram na criação de sentidos de impacto e de transformação social, deslocando a arte do campo puramente estético para o campo ético e político.

DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about

A decolonialidade como ferramenta

Para abordarmos uma visão decolonial, é necessário, de antemão, atentar para as constantes mudanças históricas que proporcionam outra visão epistêmica. Por meio de Franz Fanon (2020), Françoise Vergès (2020) e outros, os estudos decoloniais começaram a ser incorporados no pensamento dito universal, no entendimento da “decolonialidade” como um processo histórico, de independência de mentalidade, de lutas não apenas contra o colonialismo, mas contra a colonialidade, por libertação nacional e mesmo transnacional. É, sobretudo, a luta por uma descolonização das instituições, dos saberes, das ideologias, dos afetos. Questões atravessadas pela ideologia colonial (poder, binarismos, gênero, racialização, epistemes em geral) são trazidas à tona pela perspectiva decolonial.

Reforçamos a contribuição epistêmica desenvolvida pelo peruano Aníbal Quijano (2005), que aborda questões de fundo sobre a decolonialidade. Para isso, partimos do entendimento do que se entende por tal conceituação:

[...] esse conceito pode ser explicado a partir do entendimento de que com o fim do colonialismo como constituição geo-política e geohistórica da modernidade ocidental europeia, a divisão internacional do trabalho entre centros e periferias, assim como hierarquização étnico-racial das populações e a formação dos estados-nações na periferia, não se transformou significativamente. O que acontece, ao contrário, é uma transição do colonialismo moderno à colonialidade global. (Curiel, 2020 *apud* Holanda, 2020, n. p.).

A partir dessa colocação, entende-se a decolonialidade como um conceito que oferece alguns pontos a serem destacados: o principal é o de que as práticas coloniais se mantiveram em suas várias instâncias, ainda que superada a colonização de fato; é também um lembrete de que a colonialidade permanece de forma explícita ou latente, mesmo após conquistas políticas de “independência”. Dessa forma, o conceito de decolonialidade vem para persistir em um ambiente de luta e resistência às várias formas de poder, emblematizadas em epistemicídios, homogeneizações, desvalorização de diversas culturas e racismo estrutural.

Sabe-se que a construção geográfica do mundo Ocidental se deu na Europa como o centro do mundo, e o Sul Global – com exceção de poucos países –, como produto e periferia dessa “modernidade” europeia, termo criticado por Quijano (2005), já que, desde o fim do século XV, esse movimento suscitou o capitalismo, mantido pelo colonialismo. Assim, essa relação posta entre “modernidadecolonialismo” (Curiel, 2020, p.130), alicerçado sob o capitalismo mundial, criou um padrão mundial de poder, como Aníbal Quijano (2005) denominou de “colonialidade do poder”, que:

DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------

[...] implica relações sociais de exploração / dominação / conflito em torno da disputa pelo controle e domínio do trabalho e seus produtos, da natureza e seja recursos de produção, pelo controle do sexo e seus produtos, materiais e intersubjetivo, inclusivo o conhecimento e a autoridade, e seus instrumentos de coerção. (Curiel, 2020, p. 131 *apud* Holanda, 2020, p. 131).

Nessa perspectiva, tal como enfatiza a pesquisadora argentina Lugones (2020a; 2020b), Quijano (2005) entende o poder “[...] estruturado em relações de dominação, exploração e conflito” (Lugones, 2020b, p. 54), que disputam âmbitos básicos da condição humana. Esse poder, também conhecido pelo poder capitalista, compõe-se de uma visão eurocêntrica, global e inserida em dois eixos: a colonialidade do poder e a modernidade, que iremos nos debruçar mais adiante.

Soma-se a essa conceituação em torno da colonialidade do poder a noção de raça, entendida como “[...] supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros” (Quijano, 2005, p. 117). As supostas distinções biológicas foram colocadas como elemento de desigualdade entre grupos, de maneira que a raça colonizadora era – e ainda é – a mais respeitável e superior; os indígenas, por exemplo, nem sequer formavam parte dessa sociedade. Os/as negros, sempre explorados/as, eram considerados uma raça, mas apenas porque mantinham a força de trabalho e o capital disponível aos colonizadores.

É válido enfatizar a contribuição imprescindível de Quijano (2005) aos estudos decoloniais, sobretudo para se engendrar o conceito de colonialidade do poder; no entanto, em relação ao gênero, seu ponto de vista é limitador. Reconhecer o gênero como uma imposição colonial afeta diretamente todo o ponto de vista já proposto por Quijano (2005). Por isso, podemos nos referir a uma “colonialidade do gênero”, tal como coloca Lugones: “Chamo a análise da opressão de gênero racializada capitalista de ‘colonialidade do gênero’. Chamo a possibilidade de superar a colonialidade do gênero de ‘feminismo descolonial’” (Lugones, 2014, p. 941).

Para isso, denomina feminismo decolonial “[...] aquele que começa a tomar consciência do sistema de gênero baseado na dicotomia humano-não humano e na redução das pessoas e da natureza em coisas para o uso do homem e da mulher eurocentrados, capitalistas, burgueses, imperialistas” (Lugones, 2020a, p. 95). Ressalta-se, portanto, o ponto imprescindível de sua perspectiva teórica: a experiência de mulheres colonizadas não é apenas racial, mas de uma determinação sexual. É a constatação do lugar colocado pela colonialidade da mulher no papel de não humana: “[...] eu compreendo a hierarquia dicotômica entre o humano e o não humano como a dicotomia central da modernidade colonial” (Lugones, 2014,

DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------

p. 936). Mais além, reflete que não era meta dos colonizadores transformar colonizados em seres humanos. À vista disso, reitera-se a noção de colonialidade não apenas em relação à classificação racial, mas como um atravessamento subjetivo, de autoridade e de controle sobre o sexo.

Como afirma Lugones (2020a, p. 93), “[...] creio que a colonialidade de gênero nos mostra graus de opressão maiores e cumplicidades maiores que a interseccionalidade”. Afinal, a interseccionalidade nos revelou o quão problemático pode ser analisar o gênero e a raça separadamente. É inegável que “[...] a lógica de separação categorial [...] distorce os seres e fenômenos social que existem na intersecção, como faz a violência contra as mulheres” (Lugones, 2020b, n.p.). Assim, o que Lugones (2014) denomina “colonialidade do gênero” está ligado a uma divisão que a Colônia fez de uma divisão de seres humanos x não humanos:

Os seres humanos, europeus e europeias burgueses/burguesas, foram considerados humanos, e uma das marcas da humanidade é uma organização social que constitui o homem europeu branco burguês como ser humano por excelência: indivíduo, ser de razão, de mente, capaz de governar, o único capaz de cura / mediador entre o deus cristão e as pessoas, o único ser civilizado, aquele que pode usar a natureza da qual não participa e usá-la para seu exclusivo benefício, o único capaz de usar bem a terra e de criar uma economia racional, o único que tem direitos, o único que pode saber. A mulher burguesa europeia branca é humana por ser sua companheira, a que reproduz a raça superior, a que reproduz o capital, mas que em si é inferior por causa da sua emocionalidade e proximidade com o natural, mas é casta. Ela não se suja com o trabalho, cultiva sua fragilidade física e é fraca emocionalmente. Não pode governar porque não tem um uso desenvolvido da razão. (Lugones, 2014, p. 93-94).

A mulher não europeia é colocada como não humana, e isso se agrava com os casos de mulheres racializadas, pois existe uma dupla subjugação: dos homens colonizadores, europeus, e a dos homens colonizados, que mantêm o sexismo. No ponto de vista de Lugones (2014), o caminho deve ser o da resistência à imposição colonial a esse “sistema de gênero” (p. 95), que reduz o sujeito mulher a um animal. Nesse mesmo caminho, o feminismo decolonial não fornece apenas uma narrativa de opressão às mulheres, mas de compreensão da situação por que passam, visando fornecer materiais que permitam não sucumbir à opressão. Essa crítica ao sistema de gênero colonial proposta por Lugones encontra ecos e resistências potentes nas práticas artísticas de mulheres indígenas contemporâneas, como é o caso de Julieth Morales, que veremos a seguir.

DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------

Julieth Morales: a artista mulher indígena na galeria de Cláudia Andujar



Figura 1: Acesso ao álbum com vídeos e fotografias da obra.

Em 2025, a Galeria Claudia Andujar, no Inhotim, passou a abrigar um novo projeto curatorial de longa duração. Rebatizada como Claudia Andujar *Maxita Yano* (“casa de terra” em yanomami), a galeria passa a abrigar também obras de vinte e dois artistas indígenas contemporâneos, oriundos de diferentes territórios do Brasil e da América Latina. Entre os 22 artistas convidados, está a colombiana Julieth Morales, nascida em 1992 no povoado indígena Resguardo de Guambia, em Cauca, onde ainda reside. Sua obra "Nay Srap (Tejiéndome)", de 2017, foi a escolhida para integrar o acervo da galeria e também da nossa pesquisa. A obra, que pode ser traduzida como "Tecendo-me", parte de uma vídeo-performance que retrata os rituais de iniciação feminina do povo Misak, do qual Julieth Morales faz parte. A artista entrelaça sua corporeidade e memória com os fios da tradição, em um gesto de autorrepresentação potente e sensível, com um bordado que costura corpo e território, ancestralidade e futuro.

Esta é uma obra, conforme descrito na própria galeria que:

(...) aborda identidade, tradição, memória e conexão com a terra sob a perspectiva indígena Misak. Através da técnica de tecelagem, Julieth Morales entrelaça fios de lã, cabelo e outros materiais orgânicos para criar uma peça que representa sua própria história e a de sua comunidade, afirmando sua identidade Misak, reconectando-se com as tradições ancestrais, refletindo a profunda relação com a natureza, resistindo ao esquecimento e utilizando o tecido como linguagem para expressar emoções e experiências. O gesto de tecer junto ao solo evoca a cerimônia de iniciação feminina habitual na época da primeira menstruação, transição de meninas para jovens mulheres. (Inhotim, dados da galeria, 2025)

DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------

No dia seguinte à inauguração da Galeria Maxita Yano, aconteceu uma visita guiada, quando a historiadora Daniela Brandão, que trabalha no setor de Arte e Educação do Instituto Inhotim, nos contou um pouco mais sobre a obra de Morales. Ela disse que a artista esteve no Brasil dias antes da inauguração, terminando de fazer os tecidos, num ato de fazer e desfazer, tecer e destecer. Nesse processo, ela traz um pouco do ritual de sua tribo, onde há a crença sobre a menarca, primeira menstruação da mulher. Durante esses dias, acredita-se que elas estão num processo de transição para a maturidade e que por isso precisam se preparar para enfrentar sua nova realidade. Para se transformarem em “boa mulher”, são mantidas em uma cabana perto de casa, para que possam tecer durante os cinco dias de sangramento. Após esses dias, elas vão até um rio, onde sentadas de costas, jogam nele todos os tecidos que fizeram, num ato de deixar a preguiça para trás e no intuito de o rio levar toda a negatividade presente neles.

Além disso, no passado, as mulheres que estavam menstruadas não podiam tecer, ir ao campo colher, entrar no rio, nada do que normalmente poderia se fazer no dia-a-dia. Tudo isso porque se acreditava que a mulher estava amaldiçoada naquele período. Anos depois, Julieth Morales sai de seu povoado e, quando retorna, essa crença já não existe mais da mesma forma. Nesse sentido, a artista, em vez de construir algo, desfaz esses fios, e somente após desfazer todas as bolsas, ela volta e constrói de novo, num processo de tempo, libertação e fluxo de energias. A reinterpretação que Morales faz do ritual de sua comunidade busca constituir uma mudança de paradigma no que significa ser mulher em sua comunidade, criando, assim, uma nova identidade como mulher indígena.

DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------

4 INHOTIM. *Instagram*. Abril 2025. Disponível em: [instagram.com/p/DI1721BS6Uw/](https://www.instagram.com/p/DI1721BS6Uw/). Acesso em: 2 jul. 2025.



Figura 2: *Nay Srap (Tejiéndome)*. Fonte: Acervo da pesquisa, 2025.

Conforme observamos na imagem anterior e no álbum dessa pesquisa (acessar via QrCode pela Imagem 1), a obra *Nay Srap (Tejiéndome)*, de Julieth Morales, é composta por tecelagem e vídeo. De um lado, temos uma mídia ancestral, a tecelagem, e de outro, a utilização do vídeo, uma mídia mais recente, porém importante para os povos originários. Para nos debruçarmos sobre o conceito aqui utilizado de intermidialidade, é importante entender as mídias em si. Nesse sentido, usaremos as lentes de Lars Elleström (2017), que elenca as modalidades das mídias, fundamentos essenciais de todas elas. Essas, juntas, constroem um complexo midiático que integra a materialidade, a percepção e a cognição.

Essas modalidades são complexas separadamente, mas indispensáveis para descrever as características de cada expressão midiática. São elas: i) modalidade material; ii) modalidade sensorial; iii) modalidade espaçotemporal; iv) modalidade semiótica. Dessa forma, entende-se que na obra de Morales há todas essas modalidades imbricadas. Compreender uma

DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------

mídia, portanto, exige considerá-las em conjunto. Elleström (2017, p. 60) também destaca que os “modos” de cada modalidade, incluindo os materiais, devem ser entendidos como propriedades latentes; já a mídia técnica corresponde ao suporte concreto que materializa essas propriedades e lhes dá forma e conteúdo.

A tecelagem e o vídeo constituem-se como mídias, como dito anteriormente, e irão mobilizar as modalidades: i) material: interface corpórea latente da mídia; ii) sensorial: atos físicos e mentais da percepção através dos sentidos; iii) espaçotemporal: se realiza no tempo e no espaço; e iv) semiótica: os significados criados, conforme detalharemos adiante.

A tecelagem na obra de Morales se constitui como uma mídia técnica têxtil e envolve o uso de fios, fibras, algodão, agulhas e teares. Sua materialidade se manifesta na forma de uma “outra materialidade de caráter demarcado” (Elleström, 2017), pois o resultado é uma escultura têxtil, feita através do entrelaçamento dos fios. A *modalidade sensorial* da tecelagem aciona a visão e o tato, mas também pode evocar a audição e o olfato. A tecelagem pode ser considerada uma mídia estática, pois ela permanece a mesma, independentemente do tempo de observação. Contudo, o processo de tecer em si é altamente temporal, uma vez que envolve uma sequência de ações ao longo do tempo, podendo assim alterar a percepção do observador.

A *modalidade semiótica*, por sua vez, traz um rico campo de criação de significados, que está profundamente ligado a um contexto cultural e social, e se configura como uma prática ancestral, um veículo de memória, identidade e resistência. A artista, semioticamente, utiliza signos visuais e performáticos e os potencializa, transformando-os em uma linguagem artística híbrida, que comunica experiências sensíveis, históricas e políticas de ser mulher indígena na contemporaneidade.

Os vídeos, tal como expostos na obra *Nay Srap (Tejiéndome)*, têm como mídia técnica telas luminosas que atuam como suporte material na obra. Nesse sentido, mobilizam plenamente as quatro modalidades midiáticas descritas por Lars Elleström (2017). A *modalidade material* manifesta-se na tela plana, emissora de luz e som. Já a *modalidade sensorial* ativa, de modo direto, a visão e a audição do espectador. De forma indireta, suscita sensações táteis e emocionais, especialmente por meio do ritmo, da textura visual e da densidade simbólica das imagens.

DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------

Na *modalidade espaçotemporal*, o vídeo se configura como uma mídia sequencial, com início, duração e encerramento definidos, em que o tempo não apenas é medido, mas construído a partir dos eventos narrados visualmente. A narrativa audiovisual instaura um espaço virtual, no qual se dá a experiência estética do espectador, um espaço que, embora imaterial, é vivenciado como concreto e simbólico.

Quanto à *modalidade semiótica*, o vídeo de Morales se destaca por sua riqueza interpretativa e polissemia. Os signos ali presentes operam em múltiplos níveis: por um lado, há um componente indicial, na medida em que o vídeo registra e aponta para ações reais, como o gesto de tecer ou o movimento corporal da artista, estabelecendo uma conexão direta com o mundo referencial. Por outro lado, o vídeo mobiliza também símbolos, sobretudo elementos culturais carregados de significados no contexto do povo Misak: os tecidos, os padrões visuais, o uso do corpo feminino como lugar de inscrição da ancestralidade.

Assim, o vídeo torna-se uma linguagem semiótica complexa e densa, capaz de articular diferentes sistemas de significação, visual, corporal, ritual e simbólico, em um mesmo plano discursivo. Em articulação com a tecelagem, o vídeo amplia a dimensão intermidial da obra, fazendo com que os dois, concomitantemente, estejam perto.

Apesar das mídias terem as quatro modalidades como aspectos necessários, não são somente elas que devemos considerar para atingirmos uma compreensão adequada de como as mídias podem ser compreendidas. Lars (2017) acrescenta dois outros aspectos envolvidos em construções e definições de mídias, propondo que sejam denominados *aspectos qualificadores das mídias*.

O primeiro deles, i) o *aspecto qualificador contextual*, diz respeito à origem, delimitação e uso das mídias em circunstâncias históricas, culturais e sociais específicas. Existe um limite quando se investiga as mídias por meio dos modos, pois eles podem ser executados de muitas formas. A investigação que se faz necessária se dará através das práticas, discursos e convenções historicamente determinados. As mídias serão inteligíveis dentro do contexto cultural e social em que se encontram.

Podemos associar esse aspecto qualificador contextual a partir da reflexão de María Lugones (2014) sobre a imposição colonial de um “sistema de gênero” que desumaniza a mulher não europeia. Isso encontra ressonância nas práticas artísticas de mulheres indígenas

DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------

contemporâneas, como Julieth Morales, que tensionam essa lógica, ao reativar práticas ancestrais de saber feminino — como o tecer — como formas de resistência simbólica e política. Ao entrelaçar fios e materiais orgânicos, a artista convoca memórias de iniciação feminina e afirma sua identidade Misak, desafiando a colonialidade do saber. A prática têxtil, aqui, não é apenas técnica, mas gesto de memória, sentimento e pensamento, como mostram também as referências à ciência do têxtil presentes na exposição. Nessa perspectiva, a arte produzida por mulheres indígenas não apenas denuncia a opressão, mas constrói modos outros de existência, em diálogo com território, espiritualidade e coletividade. Trata-se, portanto, de uma ação de resistência ontológica que, como defende o feminismo decolonial, oferece instrumentos para não sucumbir à desumanização.

Indo ao encontro dessa perspectiva, a pesquisadora Erika Viviane Costa Vieira (2021, p. 83), ao relacionar os estudos intermediários com a bordadura, afirma:

(...) as materialidades têxteis são acionadas pela atenção seletiva ou por áreas sensorialmente perceptíveis da comunicação, que acabam por ser relevantes para a comunicação em determinado contexto. Certamente, algumas comunidades tradicionais irão valorizar a arte da bordadura de forma diferente de uma sociedade urbana e industrializada; talvez pessoas do gênero feminino valorizem mais essa prática e essa materialidade do que pessoas do gênero masculino.

Dessa forma, entendemos que o contexto em que está inserida e realizada a obra de Morales caminham para a valorização da arte e expansão dos saberes indígenas.

O outro aspecto qualificador que define as mídias é o *ii) aspecto qualificador operacional*, que incluirá características estéticas e comunicativas, formadas a partir de convenções.

No caso da obra *Nay Srap (Tejiéndome)*, de Julieth Morales, o aspecto qualificador operacional pode ser observado no modo como a tecelagem, tradicionalmente associada ao trabalho doméstico ou artesanal, é deslocada e ressignificada ao adentrar o circuito das artes visuais contemporâneas. Ao ser exposta no Instituto Inhotim, dentro da Galeria Claudia Andujar, e ao lado de outros artistas indígenas da América do Sul, a prática da tecelagem deixa de ser lida apenas como técnica funcional ou etnográfica e passa a ser reconhecida como expressão artística legítima, dotada de intencionalidade estética, discursiva e simbólica. E em

DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------

relação ao uso do vídeo por artistas indígenas, atrelamos ao fato de que as mídias visuais, desde o desenho até o vídeo, passando pela fotografia e artes visuais no geral, estão sendo amplamente usadas como ferramentas de luta e de resistência. “A câmera é o arco e a imagem é a flecha”, essa frase foi dita na inauguração da exposição Maxita Yano e foi atribuída ao artista Denilson Baniwa, que também tem obras expostas na Galeria. As obras de vinte e dois artistas expostas em conjunto com as obras de Claudia Andujar, importante artista e ativista, mostra como a arte é ferramenta de luta, ferramenta decolonial, pois se desloca de um padrão colonial dos museus.

Esse deslocamento não ocorre de forma neutra, já que é possibilitado por uma transformação no olhar institucional e curatorial, que se abre para epistemologias e estéticas indígenas. Nesse sentido, o vídeo e a tecelagem, articulados por Morales, rompem as fronteiras tradicionais entre arte, artesanato e ritual, ampliando os limites do que se entende por arte contemporânea. O aspecto operacional da mídia, portanto, se revela profundamente histórico, político e cultural, sendo atravessado por disputas de reconhecimento, legitimidade e valor simbólico. Segundo Lars (2017), “os dois aspectos qualificadores não podem ser deixados de lado quando tentamos delinear os contornos de uma mídia”, principalmente quando as propriedades de modalidade causam impacto sobre como a mídia é concebida.

Nesse sentido, quando nos debruçamos sobre uma obra de caráter intermediário, como *Nay Srap*, é essencial elucidar o conceito de intermedialidade que está sendo mobilizado. Conforme Elleström, diz respeito à interação e combinação de diferentes mídias em uma mesma obra, o que exige uma análise atenta tanto das suas modalidades quanto de seus aspectos qualificadores. Assim, entender como as mídias se entrelaçam — sem perder de vista suas especificidades — é o que permite identificar o modo como os significados são produzidos e compartilhados na experiência estética proposta.

Intermedialidade como ferramenta para decolonialidade

Reafirmamos como a obra de Julieth Morales é potente para se analisar sobre dois aspectos: o da intermedialidade e o da decolonialidade. Como já abordado, as modalidades das mídias dialogam, ampliando o significado na produção de sentidos dos aspectos qualificadores, que se dão pelas mídias e pela forma decolonial que Julieth Morales faz de sua produção.

DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------

Com relação a essa perspectiva decolonial, percebe-se o uso da mídia ancestral têxtil e da mídia audiovisual, a “imagem-flecha”, é caminho para transformar o espaço museológico em espaço de luta por seus direitos, sua voz e resistência. Nesse gesto, ela também subverte a lógica hegemônica da arte institucionalizada, ao inserir práticas indígenas, muitas vezes desvalorizadas como arte no espaço museológico.

Dessa forma, a obra apresentada na Galeria Claudia Andujar no Instituto Inhotim, ecoa e amplifica o debate decolonial sobre o lugar tradicional da consagração artística. A tecelagem, por exemplo, historicamente marginalizada como atividade doméstica ou artesanato, aqui é elevada ao estatuto de linguagem artística complexa. Como afirmou um tecelão-antropólogo, tecer “não é apenas um passatempo, nem uma atividade doméstica realizada por mulheres; é um reflexo do pensamento, um mantra repetitivo que convida à abstração e à autodescoberta”. A tecelagem, enquanto linguagem, torna-se dispositivo de cura, escrita, resistência e consciência temporal.

Portanto, a intermedialidade, na obra de Morales, não é apenas um recurso estético: ela é uma estratégia decolonial. A combinação entre mídias distintas opera como ferramenta de reexistência, insurgência e afirmação de outras formas de estar no mundo, de narrar o tempo, de inscrever a história e o corpo no espaço da arte.

Referências

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 15-31.

ELLSTRÖM, Lars. **Mídia e intermedialidade**. Tradução de Marcelo dos Santos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

FANON, Frantz. **Alienação e liberdade**. Escritos psiquiátricos. São Paulo. UBU Editora: 2020.

DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar, 2020.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, v. 22, n. 3, set./dez. 2014.

LUGONES, María. Subjetividade escrava, colonialidade de gênero, marginalidade e múltiplas opressões. In: MARIM, C.; CASTRO, S. (org.). **Políticas de resistência: homenagem à Maria Lugones**. Fundação Fênix: Porto Alegre, 2020a. 17-42.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020b. p. 103-119.

MIGNOLO, W. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. Traduzido por Marco Oliveira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 2017, p. 1-18.

MÜLLER, J. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona; FALE/UFMG, 2012.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RAJEWSKY, Irina. **Formas intermediáticas de narratividade: interfaces, interações, intermedialidade**. Tradução de Caroline Silveira Bauer. Porto Alegre: Zouk, 2020.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Editora Ubu, 2020.

VIEIRA, Erika Viviane Costa (org.). **Textos e Têxteis: questões de intermedialidade**. Brasília: Tradição Planalto, 2021. 108 p

DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------

INTERMEDIALITY AS TOOL FOR DECOLONIALITY: JULIETH MORALES IN THE CLAUDIA ANDUJAR GALLERY AT INHOTIM

17

Letícia Santana Gomes

Universidade Federal de Minas Gerais

leticiasantanag@gmail.com

Ana Cláudia M. S. Valério

CEFET-MG

musovana@gmail.com

ABSTRACT

This study foregrounds the Claudia Andujar Gallery at Instituto Inhotim, emphasizing the intermedial relationships activated by the work of Colombian visual artist Julieth Morales, whose practice articulates a deep connection to the land from an Indigenous perspective. Drawing on Mignolo (2017) and Vergés (2020), we examine the gallery as a decolonial instrument; on the role of Julieth Morales as an active agent within that framework; and on the intersections between decoloniality and intermediality. Employing the theoretical lenses of Lars Elleström (2017) and Irina Rajewsky (2020), we analyze the media configurations present in Morales's work and the ways they generate meanings that foster social impact and transformation.

Keywords: Intermediality; Decoloniality; Claudia Andujar Gallery; Julieth Morales.

DOSSIÊ "MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA"

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------

INTERMEDIALIDAD COMO HERRAMIENTA PARA LA DECOLONIALIDAD: JULIETH MORALES EN LA GALERÍA CLAUDIA ANDUJAR DE INHOTIM

Leticia Santana Gomes

Universidade Federal de Minas Gerais

leticiasantanag@gmail.com

Ana Cláudia M. S. Valério

CEFET-MG

musovana@gmail.com

18

RESUMEN

Este estudio destaca la Galería Claudia Andujar del Instituto Inhotim, poniendo de relieve las relaciones intermediales que se activan en la obra de la artista visual colombiana Julieth Morales, cuya práctica manifiesta una conexión profunda con la tierra desde una perspectiva indígena. A partir de Mignolo (2017) y Vergés (2020), se analiza la galería como instrumento decolonial, el papel de Julieth Morales como agente de ese proceso y la relación entre decolonialidad e intermedialidad. Utilizando los marcos teóricos de Lars Elleström (2017) e Irina Rajewsky (2020), examinamos las configuraciones mediáticas presentes en la obra de Morales y cómo éstas generan sentidos que propician impacto y transformación social.

Palabras clave: Intermedialidad; Decolonialidad; Galería Claudia Andujar; Julieth Morales.

DOSSIÊ "MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA"

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-18
----------------------------	-------------	-------	------	------