

## Por uma história das artes visuais do Atlântico Negro

Christoph Singler

*Não estou lidando com uma questão essencialmente africana. Para mim, não há uma arte africana, não há uma arte senegalesa. Meu problema não é buscar ser africano, eu sou.*

Viyé Diba

*Assim, pode-se descobrir que a espécie Negra pode ter um rosto como parte de sua essência, enquanto sua cor é apenas um acidente. A cor não define de forma alguma o negro.*

Frank Bowling

O momento é propício, os(as) artistas afrodescendentes agora têm acesso às principais instituições do mundo da arte globalizada, as instituições artísticas geridas por africanos(as) e afrodescendentes estão se multiplicando. No entanto, um sinal dos tempos, o projeto da Dak'art 2020 propôs um retorno à Forja, símbolo da criatividade ancestral africana. Malick Ndiaye, criador dessa edição, pretendia pôr fim às descontinuidades na história da arte africana, para encontrar o fio ou fios além da ruptura que o colonialismo imaginava para a arte africana.<sup>1</sup> Pouco antes, o pavilhão da diáspora na Bienal de Veneza 2017 destacou a capacidade crítica da diáspora, que se oporia a qualquer forma de nacionalismo.<sup>2</sup>

O Atlântico Negro, ainda uma entidade imaginária? Concebido por Paul Gilroy, foi recebido como uma contribuição substancial para a conceituação da diáspora africana, pelo menos uma parte significativa. Pôde-se observar que seria necessário ir além de seu recorte conceitual e geográfico, onde a África permanecia em um estado de fantasma, e a América do Sul parecia estar ausente. Apesar dessas objeções, ele definiu uma nova relação entre a África e a diáspora atlântica. Já se foi o tempo em que a arte da diáspora era percebida como um apêndice da arte africana. No início do século XX, buscavam-se traços de culturas africanas,<sup>3</sup> mas este princípio arqueológico não é mais a principal prioridade dos artistas, tanto assim que a virada arquivística se desenvolveu fortemente no espaço do Atlântico Negro.<sup>4</sup> Do lado africano, o afropolitano de Achille Mbembe lembra a dimensão cosmopolita do continente, na medida em que a circulação de ideias e objetos é inerente à cultura africana muito antes do colonialismo.<sup>5</sup>

1 [www.dakart2020.com](http://www.dakart2020.com).

2 A publicação desta edição do Africanidades em três idiomas implica em um custo muito alto para as traduções. Lamento não poder dar exemplos no que se segue, devido a limitações de espaço. Também não incluo as diferentes filosofias da arte africana, pela mesma razão. Dito isto, espera-se que o formato on-line facilite o compartilhamento com nossos leitores.

3 Farris Thompson, Ortiz, Rodrigues, Herskovits, etc.

4 Isto não diminui a importância da pesquisa arqueológica que está sendo realizada atualmente nas Américas. Para os artistas contemporâneos que trabalham com o arquivo, não é uma questão de encontrar obras de arte, mas, sim, vários traços de escravidão e pós-escravidão.

5 Ver Eyo Ekpo (1977), um dos primeiros estudiosos africanos a desafiar as estreitas perspectivas da etnografia europeia.

Até agora não há estudo sobre as artes visuais do Atlântico Negro como um todo.<sup>6</sup> Este ângulo talvez permitisse dar mais consistência ao Atlântico Negro, na medida em que reúne as diferentes práticas locais. Os contatos entre as duas margens do oceano multiplicaram-se particularmente desde as independências africanas, o que levou a um melhor conhecimento da arte do continente, e, por sua vez, a diáspora tem sido capaz de inspirar a arte africana contemporânea. Everlyn Nico-demus (2009) argumenta que o Atlântico Negro produziu uma mudança na arte africana do século XX. Ela situa o início na revolta de Aina Onabolu contra o preconceito colonialista que considerava o artista africano incapaz de se inserir na arte ocidental contemporânea.<sup>7</sup> Por outro lado, em uma conversa com Huey Copeland, que ocorreu como parte da Afro Modern, em Liverpool, em 2010, Glenn Ligon disse que se sentia atraído pela abertura que supunha para artistas negros dos Estados Unidos (Copeland 2009).

John Peffer – 20 anos depois de Jan Vansina – apontou com razão que não há nada comparável na história da arte ao que tem sido feito para a história africana (Peffer 2005: 95-96), muito menos estudos que levam em conta às duas margens do Atlântico (a situação é muito melhor no campo musical). Segundo Bennetta Jules-Rosette, a mistura entre a arte africana e a de sua diáspora só leva ao “caos”: seria necessário “identificar os traços de homogeneidade e de diferença nas metamorfoses da arte globalizada”, explorando, “camada por camada”, a arte e suas representações (Jules-Rosette 2008). Foram feitas tentativas de escrever histórias parciais desse espaço com contornos imprecisos: Visoná-Blackmun, para a África (2000); Sharon Patton (1998), Richard Powell (2003), para os Estados Unidos; Emanuel Araújo (1988), Nelson Aguilar (2000), para o Brasil, deram contribuições importantes. No campo das chamadas artes “tradicionais”, Farris Thompson (1983, 2008), Isabel e Jorge Castellanos, para Cuba (1994); Sally e Richard Price, para os Quilombolas da Guiana (2000), escreveram textos fundamentais. Algumas grandes exposições também tentaram algo sobre o assunto: Histórias afro-atlânticas (2019), produzida no Brasil, foi a mais completa até hoje, seguindo Africa Modern (2010), mais modesta. Se, até hoje, não há história da arte africana nem de sua diáspora, como escrever uma história unindo as duas? Isso não seria um desafio, seria um exagero. O que traria de novo tal história?

Tentarei expor algumas perspectivas, não sem discutir seus múltiplos obstáculos, inclusive os diferentes quadros teóricos que tentam congelar seus objetos, muitas vezes evasivos. O que se segue será uma bricolagem de peças bem conhecidas graças ao trabalho de especialistas. O Atlântico Negro é uma vasta câmara de eco, onde distinguir entre retenção, analogia, paralelismo, conexão ou apropriação parece fadado ao fracasso. Mas podemos nos concentrar em colocar em perspectiva as pesquisas já feitas. É uma questão de encontrar fios condutores perceptíveis em diferentes partes do globo, não necessariamente em todos os lugares, é claro, e provavelmente não necessariamente visíveis a todo momento. O que defende tal história, mesmo que apenas no estado virtual, não são os “traços de

6 Singler (2020). Eddie Chambers (2020) pede estudos comparativos entre a Arte Britânica Negra e a Arte Afro-Americana, saudando Céleste Marie Bernier, *Stick to the Skin: African American and Black British Art, 1965-2015*. Oakland: University of California Press, 2018. Na realidade, trata-se de uma série de retratos de cerca de 50 artistas em torno dos temas da memória e da resistência apenas, o que reduz muito a amplitude dos temas abordados pela arte do Atlântico Negro. A observação de Chambers aponta para um buraco que é maior do que ele percebe.

7 Sobre Aina Onabolu veja Chika Okeke Agulu (2016).

homogeneidade" dos quais Jules-Rosette fala. "Homogeneidade" do que, em que nível: cultural, formal, racial, político? Isso seria negar a diversidade cultural no seio do Atlântico Negro. Tal história concentraria sua atenção sobretudo na circulação entre a arte africana e a arte da diáspora, mais ou menos intensa dependendo do período e indo em ambas as direções. Circulação, mas também interrupção e tentativa de preencher as lacunas por sinédoque, onde o artista individual deve representar a continuidade. Em um filme de Manthia Diawara (2008), Édouard Glissant reafirma a posição de um grande número de artistas visuais da diáspora: "No navio negreiro, perdemos nossas línguas, nossos deuses, todos os objetos familiares, as canções, tudo. Perdemos tudo. Tudo o que nos restou foram traços."<sup>8</sup> O traço, portanto, ou os traços, às vezes evasivos às vezes bem visíveis, bem explorados também. O traço é um convite para continuar a pesquisa, um convite para preencher o espaço entre um e o outro, mas também convida a construir (imaginar) um itinerário. Para tomar a imagem caribenha por excelência, o oceano - espaço opaco, abismo, cemitério - é história. O navio negreiro imaginado por Gilroy dá uma âncora instável e esquivada ao Atlântico Negro, uma imagem da fratura e da recomposição do ser, como Wilson Harris imaginou em uma passagem de seu ensaio sobre a dança Limbo (Harris 1999 : 156-160).

Para a África, a colonização europeia constitui uma outra modalidade de ruptura. Aqui o debate se concentra na natureza e nos efeitos da modernidade definidos pela Europa versus uma modernidade africana *sui generis* (Chika Okeke Agulu 2017). É uma polêmica enganosa onde se continua a associar mudança com "modernidade". O exemplo dado recentemente é Olowé d'Isé (Abiodun 2014), artista que mudou consideravelmente a linguagem formal da escultura na região lorubá. Uma observação, no entanto: o que é chamado na arte de "modernismo" mal cobre um lado das artes visuais ocidentais do século XX. Muitos artistas ocidentais eram bastante céticos em relação à modernidade.

De um lado, Senghor defende a continuidade das tradições africanas, de outro, Glissant e muitos artistas e escritores caribenhos se opõem. Mas essa ruptura não significa que a única solução foi a "assimilação" às respectivas culturas nacionais. Pelo contrário, uma premissa básica é que as culturas afrodescendentes contribuíram ou estão contribuindo para sua formação, se definirmos essas nações como estando em processo de formação. Além disso, elas foram capazes, por sua vez, de influenciar a arte africana contemporânea.

## Sair dos enquadramentos (deframing)

Manthia Diawara (2018) observa que Édouard Glissant estava particularmente interessado no que está fora de enquadramento. Para Glissant diferença não é sinônimo de oposição entre o eu e o outro, "ela ignora fronteiras linguísticas, territoriais e de poder". Seria possível tomar como ponto de partida essa filosofia da Relação, que é o oposto do "monolinguismo, linear e discriminatório, da visão eurocêntrica"? Diawara lembra a importância da desfiliação, talvez a noção menos glosada das ideias-chave do pensamento de Glissant que são a creolização, a Relação e a opacidade.

8 "On the slave ship we lost our languages, our Gods, all familiar objects, songs, everything. We lost everything, all we had left was traces. That's why I believe that our literature is a literature of traces", em Diawara (2018).

Quanto a mim, proponho deixar em suspenso, pelo menos temporariamente, enquadramentos e noções como radicalidade, resistência, subversão, a oposição centro-periferia e/ou discurso hegemônico versus subalternidade, exclusão, descentramento, hibridização, transformação, cura, etc. Baseiam-se em discursos tão binários quanto os que pretendem denunciar; projetamos com antecedência qual deve ser o resultado, muitas vezes produzindo tautologia. Não só não sabemos a partir de que momento essas ideias são aplicáveis; mas, além disso, por que necessariamente se livrar das contribuições e ideias produzidas no Ocidente que podem ser usadas? Onde começa a alienação, onde começa a apropriação? As ideias de Édouard Glissant ou Achille Mbembe nasceram precisamente no diálogo. Enquanto esperamos que esse ou aquele enquadramento seja estabelecido pelo discurso hegemônico ou imposto como um novo discurso, poderíamos simplesmente escrever essa história como se a mudança tivesse sido adquirida. À medida que a história acontece, a estrutura (atualmente hegemônica) perderá seu brilho. (Falar sobre uma única história do Atlântico Negro pressupõe que essas noções nunca estão ausentes; às vezes estão em segundo plano; às vezes sobem à superfície).

Coloquemos também entre parênteses a ideia de que o colonialismo europeu na África teria esmagado as múltiplas tradições ali existentes. E deixemos também de lado a ideia de que a escravidão teria levado à ruptura (mais ou menos acentuada, mas nunca total) com a cultura visual africana. Ainda há fragmentos, sobrevivências, graças, em particular, à preservação, em várias regiões, das religiões (espiritualidades, princípios filosóficos, "sociedades secretas", e outras entidades mais ou menos fantasmáticas).

Porque são os a priori que constituem os enquadramentos teóricos. A "moldura" fixa seu objeto enquanto finge ficar do lado de fora. O mínimo que podemos dizer é que ela seleciona; é uma ferramenta de canonização, portanto, de exclusão. Em *La Vérité en peinture* (A Verdade na Pintura), Derrida justificadamente põe a questão do que é, ou melhor, o que uma "moldura" faz com o objeto que envolve. Ela o questiona por sua vez. Afinal, não sabemos mais se a moldura faz parte da obra como a vemos, ou melhor, a construímos: faz parte da construção do que então percebemos como separado dessa construção: seria como o traço. Tal autor sugere uma moldura "flexível", o que lhe permitiria cobrir um espaço maior, mas uma moldura elástica não é mais uma moldura. Os pintores que começaram modificando seus contornos acabaram abandonando-a completamente.

O Atlântico Negro, um espaço com múltiplos cenários, não convida tanto a multiplicar os enquadramentos, mas a questionar as categorias e conceitos que tentamos aplicar. Estes são precisamente os lugares onde as dúvidas, perguntas e polêmicas necessárias são tocadas. No que diz respeito à terminologia, nenhum dos -ismos passados ou vigentes, que geralmente deveriam servir como enquadramento teórico, orientaria o programa: eles devem ser discutidos quanto ao seu significado para as artes plásticas.<sup>9</sup>

9 Pan-Africanismo, Negritude, Afrocentrismo, Afropolitanismo, Negritude Líquida, Pós-Negro, Pós-Sul, Afrofuturismo, Afrofuturismo, Afropessimismo. O que interessa à história da arte é a política cultural que estas teorias implementaram, ou tentaram implementar.k

Assim, a questão identitária: opor-se aos discursos diaspóricos. Podemos destacar, com Stuart Hall, que a diáspora dinamiza as identidades. Mas a oportunidade do conceito não é adquirida. A multifiliação reivindicada por Hall não só coloca em risco a cidadania, além disso, nos faz esquecer a contribuição afrodescendente para as respectivas culturas nacionais. Ela continua útil contra as estéticas que tendem a sufocar a arte em nome de uma identidade cultural que seria estável.

Nos Estados Unidos, a partir da década de 1930, houve um debate entre a ancestralidade, apoiado por Alain Locke, e uma arte "modernista", defendida por James Porter. Romare Bearden ou Hale Woodruff recusaram qualquer linguagem formal que reafirmasse a segregação racial (Gibson 1991). É um debate que ocorrerá mais tarde em outras regiões do Atlântico Negro. Emanuel Araújo, fundador do Museu Afro Brasil, define a ancestralidade como um "halo que permanece no subconsciente coletivo, e pelo qual o artista negro se torna a um só tempo grande receptor eo maior executor de cânones que remontam à arte paleo-africana ou se refletem na arte neo-africana na diáspora" (Araújo 2000: 43). É ainda mais importante entender o escopo de sua aplicação para encontrá-lo em outro lugar.<sup>10</sup> No Brasil, Kabele Munanga (2000) perguntou se a arte "afro-brasileira" não é apenas um ramo da arte brasileira. No Brasil, a antropologia, a questão da herança – para além dos traços de Glissant – parece até agora orientar a abordagem. O catálogo da exposição *Corpo e Alma* (2000) tem como foco artistas que emergiram na década de 1930 – período em que a arte afro-brasileira começou a ser visível e fez a sua entrada no modernismo brasileiro – que ainda estão ligados à arte das religiões de origem africana.<sup>11</sup> Mas o raciocínio de Munanga é baseado na linguagem formal adotada pelo artista, seguido por Conduru, independentemente da cor de sua pele. Ele considera a presença de uma ou outra característica desse patrimônio suficiente para anexar uma obra a esse corpus. A essa posição "formalista" que coleciona "sinais africanos" se oporia uma história centrada na arte produzida por artistas afrodescendentes, sem outras restrições. É necessário decidir? A primeira posição permitiria observar a difusão de línguas estéticas além das fronteiras étnicas; a segunda, sendo mais aberta à evolução das práticas, responde ao desejo de Darby English (2007) de focar a atenção no que os artistas fazem.

Um modelo alternativo aos enquadramentos me parece fornecer a organização do livro de Jürgen Osterhammel sobre o século XIX, uma tentativa de uma história global. Os resultados não são necessariamente convincentes – confirmam o eixo tradicional entre Ocidente e o Oriente, o Sul global se contentando com a porção mínima – mas o modelo permite vislumbrar a possibilidade de uma história multilocal.<sup>12</sup> A narrativa é reduzida a fragmentos ou resumos, o objetivo é "traçar o retrato

10 Eu evito, no entanto, a "cartografia" que afirma enquadrar a "totalidade" dos lugares e circulações dos agentes, instituições e obras. É útil como um primeiro passo, mas torna-se problemático, para não dizer duvidoso, quando afirma que a posicionalidade define uma obra. O artista em diáspora carrega muito de sua infância e cultura de origem.

11 Ver Aguilar (2000).

12 Está dividido em três seções principais: abordagens, panoramas e temas; cada uma delas, por sua vez, está dividida em capítulos. Na abertura, que corresponde a "abordagens", Osterhammel estabelece tudo menos uma estrutura teórica. Ele começa com as noções de 'memória e auto-observação' (a Europa inventou a memória coletiva organizada - bibliotecas públicas, museus, arquivos nacionais - e as tecnologias de gravação visual - fotografia e filme. A tese me parece atraente, mas questionável: provavelmente são ainda mais tecnologias de produção e controle de outras). Vida após o tempo: cronologia, noção de época, calendário e periodização; cesuras e transições; tempo intermediário (transitório); aceleração). Finalmente, a noção de espaço: espaço tempo; cartografia mental - a relatividade das visões do espaço; espaços de interação; poder e espaço; territorialidade, diáspora, fronteira. A segunda parte ("Panoramas") é mais dedicada a eventos, enquanto a terceira contém oito temas: energia e indústria; trabalho; redes; hierarquias; conhecimento: aumento, densificação, distribuição; "civilização" e marginalização; religião.

de uma era" que acentue as constantes, sem sacrificá-las das particularidades e divergências dentro de uma "totalidade indescritível". Osterhammel continua citando Braudel:

O historiador primeiro abre sobre o passado [a porta] que ele conhece melhor. Mas se ele tentar ver o mais longe possível, ele necessariamente baterá em outra porta, então outra... Cada vez uma paisagem nova ou ligeiramente diferente será questionada, e não há nenhum historiador digno do nome que não tenha sido capaz de justapor um certo número delas. Mas a história [...] é a junção dessas vizinhanças, dessas copropriedades, dessas interações infinitas.<sup>13</sup>

Não há mais uma narrativa mestra, baseada em abstrações refinadas a tal ponto que acabem por ignorar fenômenos perfeitamente contraditórios. Pelo contrário, vários fios condutores são possíveis e devem permanecer visíveis.

## Resumidamente, as dificuldades

A primeira pergunta que surge: Quem seria o sujeito dessa história? Afrodescendência, termo agora usado especialmente em países latino-americanos, focalizaria uma relação não "matricial", racial, já que é uma história em loop: o retorno da estética da diáspora ao continente também ficaria por ser elucidado. Deveria ser aplicada a regra da gota de sangue, um critério político que automaticamente colocava o indivíduo com cor de pele escura no apartheid. A afrodescendência obedece a essa regra, ao mesmo tempo em que borra a linha entre branco e preto, abrindo a possibilidade de múltiplas identidades. Somente os afrodescendentes? Bachir Diagne ressalta que a gramática da arte africana – se tal coisa existe – deve ser (re)aprendida tanto pelo artista africano quanto pelo da diáspora contemporânea. Seria ela então acessível a não afrodescendentes? Pensemos nos artistas brancos da África do Sul, de Cuba e do Brasil, onde se incluem artistas brancos iniciados. Vice-versa, pode-se argumentar exatamente o contrário: nem todos os artistas afrodescendentes necessariamente fariam "arte afrodescendente".<sup>14</sup> Roberto Conduro (2013) insistiu na necessidade de pensar na arte afro-brasileira em termos de valores culturais africanos (misturados com valores de outras fontes), além da cor da pele do artista. Por extensão, isso também se aplicaria à arte europeia. No Senegal, Picasso foi exibido em 1972 como artista na continuidade da arte clássica africana. É que o Atlântico Negro inclui também a influência que exerceu, ou continua a exercer, a arte africana e a arte dos afrodescendentes sobre a respectiva cultura majoritária. Será necessário ter em mente essas duas abordagens, uma formal, outra baseada na origem étnica/cultural. Também não há necessidade de decidir aqui: é necessário dizer as escolhas feitas em tal lugar, em tal data, por tal pessoa, que é um seguidor de tal escola de pensamento.

Provavelmente também será necessário levar em consideração a cultura visual no sentido amplo, embora o objetivo não seja uma história cultural: isso pressupõe uma continuidade entre a chamada arte "tradicional" e a arte "globalizada",

13 Fernand Braudel, « Sur une conception de l'Histoire sociale ». *Annales. Économies, sociétés, civilisations.*, vol. 14, n° 2 (1959) : 318-19

14 Em qualquer caso, a questão foi levantada em várias ocasiões, em particular em torno da abstração praticada nos Estados Unidos por artistas negros. Ver Anne Gibson (1991).

individual. Por outro lado, em diálogo com a antropologia cultural, a transdisciplinaridade me parece inevitável. A dança e a música, em particular, inspiraram repetidamente as artes visuais; além do motivo que elas fornecem, elas afetam a organização do discurso visual. A circulação entre a esfera religiosa e a prática artística é sabida, sem, no entanto, ser uma constante, a priori. Além disso, o que deve ser definido individualmente é o grau de envolvimento dos valores éticos de um grupo social nas obras: por um lado aqueles produzidos para as diferentes comunidades, e, de outro, as obras “profanas”. Mas, sob nenhuma circunstância, podemos nos contentar em elaborar listas de significantes visuais de “africanidade”.<sup>15</sup>

Mais complexa é a multiplicidade de locais e temporalidades. Como manter o Atlântico Negro como um todo e em que base, se queremos respeitar as particularidades de cada área? Para as Américas, terras da diáspora devido à escravidão maciça, só podemos constatar a fragmentação por espaços/nações: Caribe, Estados Unidos, Brasil, mas também as comunidades no Peru, Equador, Colômbia (sem mencionar Argentina e Uruguai, onde a população negra foi dizimada no decorrer do século XIX). Assim como na África, as diferentes áreas culturais e hoje os estados pós-coloniais, cada um desses territórios exigiria uma história própria. Diga-se de passagem que os estudos afro-latinos, recentemente instituídos na Academia dos Estados Unidos, não me parecem enfrentar esse desafio. Eles assumem uma dada estrutura geopolítica que até novo aviso limita a dimensão transatlântica da cultura afrodiasporica.<sup>16</sup> E as relações entre o norte e o sul das Américas (que começaram já na Revolução Haitiana)? O que estamos tentando evitar para a África, devemos também conceder à sua diáspora.

Será necessário conjugar a periodização dos espaços coloniais (americanos), a história da arte africana e a história da arte dos países colonizadores. Na Europa, a presença dos africanos era menor nos tempos coloniais, mas deixou muitos traços na cultura majoritária, mesmo que apenas através das obras coletadas para encher museus europeus com troféus que atestam sua “missão civilizadora”. Por exemplo, a presença de afrodescendentes no passado de países onde há uma diáspora africana significativa. Deve ser incluída, assim como a representação de sujeitos afrodescendentes por artistas ocidentais, uma vez que isso nos permitirá traçar um fio através da história da arte ocidental e suas colônias. A exposição *Le Modèle Noir* (O Modelo Negro), de 2018, deu um vislumbre dessa história, mas conhecemos sobretudo vários artistas afrodescendentes na arte cristã colonial (Conduru 2007 para o Brasil, entre outros). A arte das religiões africanas, uma produção em uma situação de escravidão e, portanto, pouco conhecida, ainda permanece nas sombras, mas a arqueologia, sem dúvida, produzirá mais novas evidências.

Aqui estou no limiar das minhas propostas, impulsionadas pela única ideia de que o denominador comum que ligaria os dois lados do Atlântico seria a influência da arte africana, os cruzamentos nos quais se empenhou e que tem sido capaz de inspirar.

15 Isto é o que Kimberley Cleveland se propõe a fazer em *Black Art in Brazil. Expressions of Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2013 (*Arte Negra no Brasil. Expressões de Identidade*).

16 Nada impede que os Estudos Afro-Latinos também estejam interessados na circulação transatlântica. No entanto, não vejo o que eles podem contribuir além dos estudos que foram ou serão realizados neste campo. Aqui encontramos o fato delineado por Derrida: o autor do marco se coloca do lado de fora enquanto o “naturaliza”.

## Os fios condutores, a partir das práticas visuais

Até agora, dei mais ênfase à complexidade da diáspora. Porque, se a continuidade está ameaçada em ambos os lados do Atlântico, mas em momentos diferentes, a África não precisa considerar essa questão: a ruptura faz parte de sua história, é uma questão de como foi negociada, quais são as tentativas de recolher os pedaços, quais são os novos começos.

Se na África há ruptura, como afirmar uma possível filiação apenas com base em traços visuais "ancestrais"? A questão é saber o que os escravos foram capazes de transportar para as Américas. Em algumas regiões, "nações" foram capazes de sobreviver, mas era comum misturar populações para evitar suas revoltas. Daí a observação de Glissant citada acima, mas a questão não diz respeito apenas a objetos materiais. Por mais fragmentários que sejam, existem de fato "retenções", e, sem dúvida, modalidades culturais não materiais que afetam as artes afro-americanas.

Entre elas, a ideia de que a forma visual está impregnada de uma força espiritual – daí uma relação particular entre o visível e o invisível. Historicamente, isso também tem sido uma necessidade na diáspora, onde práticas religiosas de origem africana são frequentemente criminalizadas e perseguidas.<sup>17</sup> Muitas vezes adiantada por historiadores da arte africana, torna-se difícil a abordagem que dependeria do vocabulário formal ocidental. Podemos contar aqui com contribuições antropológicas, mas isso ainda precisa ser qualificado para a arte contemporânea. Uma outra característica, frequentemente citada, me parece mais complexa, ou seja, a relação íntima entre o criador ou criadora e a sua comunidade. Sabe-se que certos grupos étnicos ou entidades políticas mais amplas faziam encomendas para fora, e que áreas podiam ser reservados para artistas estrangeiros. Por outro lado, essa característica indica, em primeiro lugar, que objetos e práticas provavelmente circularam por distâncias bastante grandes, muito antes da era ocidental moderna, e, além disso, que as obras de arte não eram necessariamente a emanção do espírito coletivo, mas produtos de individualidades artísticas ou ateliers particulares.

Outro aspecto diz respeito à distinção feita por Jean Laude e outros entre as artes praticadas nas cortes reais e nas comunidades da aldeia. Essa diferença será encontrada no século XX, quando a urbanização dará origem às artes folclóricas urbanas (Kasfir 1999), 3 esferas entre as quais será necessário observar a circulação. No centro do projeto, desde o início da África, estariam as trocas entre essas esferas e com o exterior.

Outro dos grandes temas que parecem indiscutíveis é a rejeição da arte pela arte, rejeição do "formalismo" ocidental. Pelo contrário, a arte do Atlântico Negro seria carregada por compromisso social, reivindicado em todas as disciplinas artísticas negras. O que está em jogo é a relação entre o coletivo e o subjetivo, uma relação que merece um estudo aprofundado. Não só pesquisas sobre o continente africano mostraram a complexidade da relação entre artista e patrocinador – particular ou institucional, e às vezes pertencendo a diferentes grupos étnicos. No século XX, uma arte urbana se desenvolve, estabelecendo relações menos "orgânicas" entre o artista e seu ambiente. Do

17 Cuba, Haiti, Brasil... A última campanha oficial "anti-superstição" do Haiti foi conduzida em 1941, hoje a guerra religiosa está sendo reavivada pelas igrejas pentecostais no Caribe e no Brasil.



lado americano, particularmente nos Estados Unidos, os artistas não só se deparam com o apartheid artístico, mas também podem se sentir isolados do "seu" público (negro), ou mesmo serem severamente atacados ao se envolverem em abstração ou linguagens visuais não narrativas.<sup>18</sup> Uma estética que afirma a identidade cultural de uma determinada comunidade pode ser uma camisa de força para os artistas, quando dita qual caminho formal o artista deve tomar em nome da fusão entre o artista e a comunidade.

Durante as últimas décadas do século XX e início do século XXI, será necessário questionar até que ponto as artes do Atlântico Negro coincidem com as linguagens formais do mainstream. As artes do Atlântico Negro não estão mais necessariamente nas margens desse sistema. Idealmente, a arte do Atlântico Negro agora é voltada para um público mais amplo do que "suas" comunidades.

## Tentativa de periodização

### 1. 1600-1880

A primeira etapa começaria, aproximadamente, no século XV, com as primeiras viagens marítimas europeias à África, ramificadas em pouco tempo com a ocupação das Américas e da escravidão africana. O fim desse período seria entre a Revolução Haitiana (1791) e a última das abolições no Brasil, em 1888. Do lado africano, geralmente temos histórias de impérios africanos subsaarianos, mas o conhecimento sobre regiões não-estatais permanece incompleto. O que interessa é a arte não islâmica para o período da arte clássica subsaariana, para a qual a história oral deve ser solicitada ao lado de fontes produzidas pelos viajantes; a partir da colonização europeia, a influência da arte cristã é sentida na arte do Benim e do Congo a partir do século XVI.

O início é escolhido em função da multiplicação de contatos entre a África, a Europa e as Américas. Com o início do Atlântico Negro, a evolução das artes se bifurca. Estando a produção prejudicada, sinalizamos, no entanto, o investimento de artistas afrodescendentes na arte religiosa cristã (regiões sob domínio católico), enquanto as práticas associadas às religiões africanas são menos conhecidas pelo período anterior ao século XIX. Nesta área ainda há muito a ser feito, lacunas permanecerão.<sup>19</sup> Interessante ainda é como a fragmentação leva a recomposições, um motivo frequente na literatura (Wilson Harris, Derek Walcott, Glissant), mas não suficientemente estudado nas artes visuais. Há certamente uma África sonhada, mas também se faz um trabalho sobre os traços, a memória.

Antes do século XIX, as obras conhecidas são feitas de metal ou terracota, as primeiras obras de madeira ou tecido agora espalhadas em museus ocidentais datam do século XIX. Nem sempre sabemos se foram produzidas para o mercado europeu. Mas abordaremos os temas tratados pelos(as) artistas africanos(as) durante esse período, a fim de encontrar o mais cedo possível os elementos estilísticos e intelectuais suscetíveis de terem atravessado o Atlântico.

18 Gibson (1991) sobre expressionismo abstrato. Veja também textos de Romare Bearden, Frank Bowling ou, para o Caribe, Aubrey Williams, reflexão discutida por Leon Wainwright neste dossiê. Sua leitura difere da minha: Williams defende a abstração como um meio de se libertar do caráter narrativo da figuração. O debate foi reavivado em torno do Pós-Negro, lançado pela Thelma Golden em 2001, na exposição Freestyle.

19 O que é mais conhecido são as representações de figuras afrodescendentes por artistas brancos em pintura, escultura e gravura (ver a exposição em Paris em 2018).

## 2. 1880-1920

A colonização do continente africano marca o início do segundo período, enquanto nos países americanos a era pós-emancipação se abre em diferentes cenários, sociais e ideológicos. O credo da miscigenação como fundamento da Nação na América Latina se opõe à segregação racial nos Estados Unidos. Na verdade, a situação das populações afrodescendentes não varia tanto. Acontecem também os primeiros retornos da diáspora ao continente, ainda esporádicos (que não estiveram ausentes desde o século XVIII: ver os Águdas no Benim e na Nigéria, a criação da Libéria, entre outros).

Ao mesmo tempo, inicia-se a coleta sistemática de obras no continente, pelos mais diversos meios que vão desde saques até compra ou doação por coerção, roubo e confisco, principalmente para várias coleções europeias ou estadunidenses. Vários agentes atuam no campo: comerciantes, soldados, administradores, que às vezes se fazem passar por etnólogos, alegando interesse "científico". É um período em que a jovem etnologia é praticamente a única disciplina a estudar essas obras, consideradas artefatos colocados no contexto religioso ou mágico, longe da esfera artística como a Europa a definiu. Se logo começarmos a distinguir a arte das cortes reais africanas - após os saques da Cidade de Benim em particular - da arte produzida em regiões não-estatais nas Américas, a arte afro-americana é no máximo considerada folclore. A batalha para tirá-la deste gueto ainda não está ganha; mudar o termo para "art premier" (Musée Branly) não é suficiente, assim como a mudança dos nomes dos museus etnológicos atualmente.

A atitude mudará no início do século XX. Seguindo os artistas de vanguarda, uma série de estudos críticos tentam tirá-la do domínio etnológico (Einstein em particular). A tendência, no entanto, baseia-se na ideia de que seria uma arte "primitiva" (qualificativo compartilhado com as artes oceânicas e ameríndias) sem história, sem evolução, portanto, coletiva, e para ser colocada ao lado da arte das crianças e dos "alienados".

Durante esse período, artistas africanos e afro-americanos deram seus primeiros passos no "modernismo" ocidental (do Norte global). A integração (mais ou menos tolerada, mais ou menos avançada no âmbito artístico ocidental) dos artistas negros ocorrerá através da adoção de suas linguagens formais.

## 3. 1920-1960

Uma terceira época poderia começar, de acordo com o "curto século 20" de Okwui Enwezor, que o situava entre o fim da 1ª Guerra Mundial, quando começaram as lutas pela independência, e o fim do apartheid na África do Sul. Por outro lado, nos Estados Unidos, o movimento em direção ao Norte e dos Direitos Civis, que encontrará uma extensão no período contemporâneo com o Vidas Negras Importam; em Cuba, o século inicia, com o massacre em 1912 com cerca de 3.000 mortos, a lenta erosão da "democracia racial"; na América Latina, no Caribe, uma forte emigração para a França e a Grã-Bretanha a partir dos anos 40. As duas guerras mundiais contribuíram muito para o definhamento da hegemonia europeia.

O acesso à formação acadêmica ocidental, à prática da arte ocidental, continua difícil. Existem práticas alternativas, fora do mercado da arte, rotuladas de arte

bruta, naif ou "popular", que se enquadrariam em estudos etnológicos, formas excluídas da modernidade ou da contemporaneidade. Vários professores europeus abriram escolas de arte na Nigéria, Congo, Uganda, mas também no Haiti, onde muitos dos pintores treinados no Centro de Arte de Porto Príncipe foram classificados como "primitivos". É que o ensino se contenta com uma introdução às diferentes técnicas da pintura europeia, não entrando na história da arte europeia. É para evitar a ocidentalização dos alunos, ou pelo contrário, supõe uma infantilização dos artistas locais, produzindo um mercado específico para os amantes das artes exóticas? Não se trata de fazer julgamentos. Carlo Célius (2007) mostrou para o Haiti que essa divisão é precisamente um produto da modernidade. Nos Estados Unidos, a população negra, sem acesso a instituições abertas à população branca, estabeleceu um sistema paralelo de formação, que daria seus primeiros resultados durante o Renascimento do Harlem. No Caribe, a infraestrutura nacional é acessível aos (às) afrodescendentes. Wifredo Lam pode receber uma formação das mais clássicas que ele foi capaz de continuar na Espanha a partir de 1923, com bolsa de estudos. Começou a africanizar sua pintura no final da década de 1930, quando as primeiras obras afro-brasileiras também surgiram. Muitas vezes, deve-se notar, muitos artistas negros são autodidatas, isso ainda se aplica a artistas emergentes nas décadas de 1950 e 1960 pelo menos.<sup>20</sup>

Em algum momento, a história podia ser escrita como uma emancipação das normatividades ocidentais para mais "africanidade". É uma posição ideológica que deixa em aberto questões que devem ser resolvidas a montante. Se o "modernismo" ocidental era marcado pela arte africana, como desvendar os fios? Se a arte africana é transcultural, por que não deveria se apropriar de características da arte ocidental? Por muito tempo, o objetivo era a integração, que, no entanto, deixou intacto um sistema definido e gerenciado pela elite branca. A questão surgiu no início do século XX, para os artistas que escolhem a arte ocidental – paralelamente seria necessário estudar as chamadas artes tradicionais também, onde a questão não surge –, Olu Oguibe decidiu a favor de uma apropriação legítima (Oguibe 2002). É possível a integração sem assimilação? Até que ponto é possível (e desejável) uma clara separação entre os mundos da arte africana e ocidental? Isso se aplica igualmente à diáspora: o cavalo de Tróia que Wifredo Lam queria ser não está mais na agenda.

No final da década de 1940, um certo número de artistas se juntou a movimentos de vanguarda: Ernest Mancoba na CoBrA, Norman Lewis recorreu à abstração expressionista de Nova York, artistas afro-cubanos residentes em Paris se reuniram em torno do surrealismo.

Os contatos entre a diáspora e o continente se intensificarão a partir dos anos 50, movimento em ambos os sentidos. Além das conferências pan-africanas e festivais artísticos e literários, organizados entre os anos 50 e 70, em breve haverá viagens e às vezes estadias estendidas de personalidades importantes da diáspora no continente (DuBois, Stokely Carmichael, Maryse Condé, Manuel Zapata Olivella e numerosos músicos: a lista é longa).

<sup>20</sup> Veja o simpósio sobre educação artística no Caribe, University of West Indies St. Augustine, Trinidad e Tobago 2005. Leon Wainwright, in *Timed Out. Art and the transnational Caribbean*. Manchester: Manchester University Press 2011, destacou que os artistas negros caribenhos há muito tempo eram considerados "anacrônicos" em relação à vanguarda das metrópoles europeias.

#### 4. 1960 - Presente

Podemos introduzir uma ruptura em torno das independências africanas. Eles inaugurariam a era contemporânea, através de pesquisas aprofundadas sobre a nova relação entre tradições africanas e modernidades europeias. Entre 1960 e 1980, aproximadamente, esse debate foi conduzido em ambos os lados do Atlântico: como exemplos, aqui, "Síntese Natural" de Uche Okeke ou a Escola de Dakar e a estética senghoriana, lá, o Movimento das Artes Negras nos Estados Unidos (nada desta magnitude na América Latina). Mais tarde, a diáspora africana contemporânea – artistas e curadores(as) –, a crescente infraestrutura artística do continente, mas sobretudo temas compartilhados – descolonização, racismo, o mundo exclusivo da arte ocidental – aproximam os dois lados na busca de uma nova forma de convivência.

Esse período viu o advento da performance e da instalação, do vídeo, colagem, etc. A produção contemporânea em ambos os lados do Atlântico se distingue pelo investimento em formas, suportes e práticas da arte ocidental em ruptura com a academia canonizada. Estratégias semelhantes estão se desenvolvendo, mesmo na formação de coletivos e instituições de artistas criadas por artistas, para compensar a falta de apoio do Estado. Um precursor foi Abdias do Nascimento, quando criou o Museu de Arte Negra no Brasil na década de 1970.

Dentre os discursos contemporâneos e as práticas artísticas que adotam, restrinjo-me a uma lista não exaustiva:

1. Em torno das identidades (a questão, não o resultado), as subjetividades e sua maleabilidade, a representação dos corpos através do retrato (muitas vezes coletivo, às vezes "antirretrato"), sendo o corpo muitas vezes retratado contra um fundo "decorativo", rítmico, têxtil. No contexto aparecem a máscara, o cabelo, as roupas, na fotografia ou em outras mídias.

2. A questão identitária leva à colagem na medida em que pode ser uma metáfora para as identidades contemporâneas. Este aspecto poderia ser abordado em um capítulo que discute a dimensão transcultural. A colagem é uma prática relativamente recente no Atlântico Negro que se impôs em associação com os mais diversos temas contemporâneos: migração, violência, erosão das utopias, e obras a partir da fragmentação, resíduos. A colagem desempenha, neste contexto, um papel duplo. Por um lado, ela destaca a de(con-)estruturação dos sistemas de crenças e conhecimento. Por outro lado, ela reúne o que foi quebrado, ameaçado de quebrar ou nunca foi unido. Neste sentido, é também um kit de reparo, uma oferta de reconciliação, sem negar as feridas e os limites de identidade. A partir da ambivalência entre destruição e construção, pode ser uma metáfora para um mundo global heterogêneo, mas também para a interação de culturas.

3. A escrita, no sentido amplo como um sinal, seria outro campo a ser estudado, desde as escrituras das regiões islâmicas até os ideogramas da África subsaariana estudados em particular por Clémentine Faïk-Nzuji (1996). O sinal aparece em máscaras e outras superfícies esculpidas, em corpos, têxteis, paredes, mas também inclui texto ocidental e suas deformações, e se estende para texturas e traços como um todo.

4. A batalha entre figuração e abstração – um vasto campo desde sinais de origem africana até abstração geométrica – tornou-se obsoleta com a chegada do pós-minimalismo e da arte conceitual. O episódio, no entanto, merece um desdobramento porque foi a última vez que houve controvérsia em torno da apropriação das línguas ocidentais, já a instalação – que tem precedentes africanos – e o vídeo não eram mais um problema. No colóquio online “Remodelando o Campo. Artes da Diáspora Africana em Exposição”, organizada em novembro de 2021 por Nana Adusei-Poku, os participantes rejeitaram as abordagens essencialistas das artes visuais da diáspora africana.

5. A arte contemporânea rompe com épocas anteriores, ou podemos ler “constantes” que atravessariam as artes visuais do Atlântico Negro (não necessariamente ao mesmo tempo)? Uma abordagem iconográfica mostraria que essas “constantes” são precisamente o lugar da inovação e da criatividade (máscaras contemporâneas, representação de corpos, etc.). Menciono em particular motivos relacionados à memória da diáspora: Huey Copeland e Krista Thompson agruparam uma série sob o conceito de afrotropes, mais frequentes na diáspora, mas citados na África recentemente. Intimamente ligados à memória, eles estão principalmente associados à escravidão: a travessia no navio negreiro, o principal motivo de Gilroy; então os instrumentos de tortura, cenas de caça aos negros fujões, etc. O afrotrope – que não é necessariamente figurativo – postula um inconsciente cultural (memorial) ao qual daria uma forma material. Emerge “nas constelações sociais e políticas particulares da experiência negra”, em momentos de intensa crise – na verdade, está sempre prestes a emergir – para lançar luz sobre o que está latente em narrativas, fantasias e ficções do século XVIII ao XXI. Thompson e Copeland não descrevem as modalidades desse (re)surgimento, mas o afrotrope apaga a linha divisória entre passado e presente, constituindo um “antiarquivo” fora dos limites do dizível, segundo Foucault. Abaixo da dimensão iconográfica, esse estado de latência constante também poderia ser traduzido por camadas, a superposição de várias camadas, permitindo jogar entre fundo e figura, entre emergência e desaparecimento, visibilidade e invisibilidade, entre espessura e transparência das camadas (isto se conecta com a importância do texto ou sinal, sempre entendido como palimpsesto).<sup>21</sup>

## O espírito da abordagem

Essa história começaria, portanto, a partir da dinâmica interna (intra-africana), que inclui o diálogo com influências externas. Dado que nenhuma cultura local – viva – é autossuficiente, o que nos interessa são as modalidades de apropriação e as transformações que acarretaram na produção local. Então, é claro, as relações que são criadas com a cultura das potências coloniais e as religiões dominantes (o Islã e o Cristianismo). Do outro lado do Atlântico, a fragmentação, as retenções e transformações que a herança africana sofre, e as formas que a recomposição desses fragmentos toma. Incluiria divergências, polêmicas e rupturas (algumas são constantes dessa história).

Em geral, tal projeto é confiado a especialistas regionais. Mas uma organização regional só afogaria os peixes: obteríamos uma aglomeração de fragmentos. As

21 Dickerson, Joselit, Nixon (2017: 17). Cheryl Finley (2018) estuda o motivo do navio escravo em particular.

histórias locais, muito pouco estudadas até agora, devem levar em conta a circulação de estilos, técnicas, ideias. Na América Latina, em particular, há vozes e reflexões sui generis de que a perspectiva transnacional do Atlântico Negro deve sair das sombras, provincializando o contexto nacional que a sufocou por muito tempo. As diferentes temporalidades talvez tornem ainda mais significativos os contatos e/ou paralelismos, mas também as defasagens e contrastes no seio da diáspora.

A ideia é criar capítulos em torno dos temas propostos acima, vários dos quais poderiam ocupar a função de fio condutor durante a longa duração dessa história. Não só tal história seria uma maneira de testar muitas hipóteses que muitas vezes se apresentam como certas. Minha ambição – totalmente pessoal – é uma história que buscaria ser confirmada pelas monografias dos artistas, que ainda sentimos falta. Em outras palavras, uma história que testaria teorias em vez de usá-las como marcos. Ela seria assombrada pelo terror de sufocar as exceções, aquelas que não confirmam a regra.

## Referências

- Abiodun, Rowland, *Yoruba Art and Language: Seeking the African in African Art*. New York, NY: Cambridge University Press, 2014.
- Alexis, Gérald, *Peintres Haïtiens*. Paris: Editions Cercle d'Art, 2000.
- Araújo, Emanuel (org), *A mão afro-brasileira: Significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.
- Araújo, Emanuel, in Aguilar, Nelson. *Mostra do redescobrimento: Arte afro-brasileira / Afro-Brazilian Art*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000: 42-63.
- Bachir Diagne, Léopold Sédar Senghor, *l'art africain comme philosophie*. Paris: Riveneuve 2007.
- Castellanos, Jorge, and Isabel Castellanos, *Cultura afrocubana 4: Letras, música, arte*. Miami (Fla.): Ed. Universal, 1994.
- Célius, Carlo A., *Langage plastique et énonciation Identitaire : L'invention de l'art haïtien*. Québec: Presses de l'Université de Laval, 2007.
- Chambers, Eddie, *The Routledge Companion to African American Art History*. New York: Routledge, 2020.
- Conduru, Roberto, *Pérolas negras, primeiros fios*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.
- Copeland, Huey, "Post/Black/Atlantic Afro-Modern. A Conversation with Thelma Golden and Glenn Ligon", *Studio Museum Harlem 2009*, Website Afro-Modern Tate Liverpool (accessed 2017).
- Copeland, Huey, and Krista A. Thompson, "Perpetual Returns: New World Slavery and the Matter of the Visual", *Representations* 113, n° 1, 2011: 1-15.
- Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978.
- Diawara, Manthia: "Édouard Glissant's worldmentality", *Nka* n° 42-43, Global Black Consciousness, 2017: 20-27.
- Dickerman, Leah; David Joselit, Mignon Nixon, «Afrotropes: A Conversation with Huey Copeland and Krista Thompson». *October* 162, 2017: 3-18.

- English, Darby, *How to See a Work of Art in Total Darkness*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.
- Enwezor, Okwui; Olu Oguibe (eds.), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. London: InIVA, 1999.
- Eyo, Ekpo, *Two Thousand Years, Nigerian Art*. Lagos: Federal Dept. of Antiquities, Nigeria, 1977.
- Faïk-Nzuji, Clémentine, *Le dit des signes. Répertoire de symboles graphiques dans les cultures et les arts africains*. Hull, Québec: Musée canadien des civilisations, 1996.
- Farrell, Laurie Ann (ed.), *Looking Both Ways : Art of the Contemporary African Diaspora*. New York, Museum of African Art; Gent: Snoeck, 2008.
- Finley, Cheryl, *Committed to Memory : The Art of the Slave Ship Icon*. Princeton: Princeton University Press, 2018.
- Gibson, Ann, "Two Worlds: African-American Abstraction in New York at Mid-Century", in *The Search for Freedom. African American Abstract Painting 1945-1975*. New York: Kenkeleba Gallery 1991.
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- Harris, Wilson, "History , Fable and Myth in the Caribbean and Guineas", in *The Unfinished Genesis of the Imagination. Selected Essays*. Georgetown: National History and Arts Council 1999.
- Jules-Rosette, Bennetta, "Unmixing the Chaos. Contemporary African and Diasporic Art on Display", *Critical Interventions* n° 2, 2008.
- Mbembe, Achille, "Afropolitanisme", *Africultures* n° 66, 2006: 9-15.
- Moura, Sabrina, « The Dilemmas of African Diaspora in the Global Art Discourse». *Art@ Bulletin* 8, n° 2, 2019.
- Munanga, Kabele, "Arte Afro-Brasileira: o que é, afinal?", in Aguilar, Nelson (ed.), *Mostra Do Redescobrimento: Arte Afro-Brasileira / Afro-Brazilian Art*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000: 98-111.
- Nicodemus, Everlyn, "The Black Atlantic and the Paradigm Shift to Modern Art", *Critical Interventions* 3-4, 2009.
- Oguibe, Olu, "Appropriation as Nationalism in Modern African Art", *Third Text*, 16:3 (2002): 243-259.
- Okeke-Agulu, Chika, *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*. Duke University Press, 2016.
- Osterhammel, Jürgen, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. Munich: Beck, 2009 (A transformação do mundo. Uma história do século XIX).
- Peffer, John, "Notes on African Art, History, and Diasporas Within", *African Arts*, vol. 38, n° 4 (Winter 2005): 70-77, 95-96.
- Singler, Christoph, "Black Atlantic, Afro-Atlântico...On the Expansion of its Locales and its Manifold Relocations", in *Beyond the Black Atlantic*, Hannover: Kunstverein exh.cat. 2020: 20-23.
- Thompson, Robert Farris, *Aesthetic of the Cool : Afro-Atlantic Art and Music*. Pittsburgh, PA: Periscope Pub., 2008.
- . *Flash of the Spirit : African and Afro-American Art and Philosophy*. 1st ed. New York: Random House, 1983.
- Zezeza, Paul Tiyambe, "Rewriting the African Diaspora: Beyond the Black Atlantic", *African Affairs* 104, n° 414, 2005.