

EM FOCO

DA CELEBRAÇÃO E
SOLIDARIEDADE
AO PESSIMISMO:
REFLEXÕES SOBRE CINCO
EXPOSIÇÕES DE ARTISTAS
NEGROS/AS EM MUSEUS
DE NOVA YORK

*FROM CELEBRATION AND SOLIDARITY TO
PESSIMISM: REFLECTIONS ON FIVE EXHIBITIONS
BY BLACK ARTISTS IN NEW YORK MUSEUMS*

*DE LA CELEBRACIÓN Y LA SOLIDARIDAD AL
PESIMISMO: REFLEXIONES SOBRE CINCO
EXPOSICIONES DE ARTISTAS NEGROS/
AS EN MUSEOS DE NUEVA YORK*

LEANDRO COLLING

COLLING, Leandro. Da celebração e solidariedade ao pessimismo: reflexões sobre cinco exposições de artistas negros/as em museus de Nova York. Repertório, Salvador, ano 27, n.41, p.1-26, 2025.1

DOI: 10.9771/rr.v1i01.68595

RESUMO

O texto trata sobre cinco grandes exposições que estavam em cartaz em importantes museus localizados na cidade de Nova York durante a segunda quinzena de junho de 2024 e evidencia como elas nos dão pistas importantes sobre algumas das principais características das artes visuais negras da atualidade e de como elas têm sido expostas e explicadas ao público. Enquanto algumas delas possuem aspectos mais celebrativos, afrofuturistas e/ou feministas que marcam a resistência negra, outra dialoga mais com perspectivas afropessimistas.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte negra. Museus.
Exposições. Feminismo.
Afropessimismo.

ABSTRACT

The text deals with five major exhibitions that were on show in important museums located in New York City during the second half of June 2024 and highlights how they give us important clues about some of the main characteristics of black visual arts today and how they have been exposed and explained to the public. While some of them have more celebratory, Afrofuturist, and/or feminist aspects that mark black resistance, others dialogue more with Afro-pessimistic perspectives.

KEYWORDS:

Black art. Museums.
Exhibitions. Feminism.
Afropessimism.

RESÚMEN

Este texto analiza cinco importantes exposiciones que se exhibieron en importantes museos de la ciudad de Nueva York durante la segunda quincena de junio de 2024, destacando cómo ofrecen importantes perspectivas sobre algunas de las características clave de las artes visuales negras contemporáneas y cómo se han exhibido y explicado al público. Si bien algunas presentan aspectos más celebratorios, afrofuturistas y/o feministas que marcan la resistencia negra, otras abordan perspectivas más afropesimistas.

PALABRAS CLAVE:

Arte negra. Museos.
Exposiciones; feminismo;
afropesimismo.



INTRODUÇÃO

ESTE ENSAIO realiza reflexões iniciais sobre cinco grandes exposições que estavam em cartaz em importantes museus localizados na cidade de Nova York durante a segunda quinzena de junho de 2024¹. São elas: *The Harlem Renaissance and transatlantic modernism*, no Metropolitan Museum of Art; *Giants: art from the Dean Collection of Swizz Beatz and Alicia Keys*, no Brooklyn Museum; *Sonya Clark: we are each other*, no Museum of Arts and Design; *LaToya Ruby Frazier: monuments of solidarity*, no Moma, e *Cuerpo: Carlos Martiel*, no El Museo del Barrio. Através de um texto de caráter ensaístico, a ideia é evidenciar como essas cinco mostras nos dão pistas sobre algumas das principais características das artes visuais negras da atualidade e de como elas têm sido expostas e explicadas ao público, ora com aspectos mais celebrativos, afrofuturistas² e/ou feministas, ora com perspectivas afropessimistas³.

Antes de refletir sobre cada uma das exposições, vale destacar algo que chamava atenção ao visitarmos os principais museus de Nova York: era visível que todos estavam, de alguma forma ou de outra, empenhados em realizar exposições com artistas ativistas negros/as. As constantes críticas dos movimentos e feminismos negros, *queer* e decoloniais⁴ sobre o quanto os museus são dominados por obras de homens brancos, heterossexuais e europeus começaram a surtir efeito em vários países, como Brasil⁵ e Espanha⁶ e também nos Estados Unidos.

1 Agradeço a Kátia Araújo pelas sugestões e dicas preciosas sobre as exposições e artistas. Também agradeço ao IHAC/UFBA pela licença para realizar o trabalho de campo em Nova York.

2 “A expressão afrofuturismo é cunhada no início da década de 1990 por Mark Dery para caracterizar as criações artísticas que exploram futuros possíveis para as populações negras por meio da ficção especulativa” (Freitas; Messias, 2018, s/p).

3 “Segundo Jared Sexton, afropessimismo é ao mesmo tempo uma corrente teórica, uma intervenção conceitual, uma leitura de mundo e um meta-comentário feito por pensadores e pensadoras negros e negras sobre a negritude - ou mais precisamente sobre a experiência da negritude em um mundo organizado em torno da supremacia branca e da anti-negritude” (Freitas; Messias, 2018, s/p).

4 Poderiam ser citados muitos movimentos e textos nesse sentido. Apenas a título de exemplo, cito o trabalho histórico da Guerrilla Girls e os livros de Maura Reilly (2019), Françoise Vergès (2023), Peio H. Riaño (2020) e Francisco Godoy Veja (2018).

Talvez possamos afirmar que estamos assistindo a um *boom* de exposições de cunho ativista, aquelas que reúnem obras em que arte e ativismo, em relação a determinadas identidades, em especial negras e LGBTQIAPN+⁷, parecem indissociáveis. Essa profusão de exposições artistas ou de artistas ativistas, como preferem algumas pessoas artistas ou não, por vezes incomoda determinados críticos que apontam existir nessas produções uma sobreposição do ativismo e da política à estética da arte⁸. As exposições que apresentarei a seguir podem servir com um importante contraponto a esse tipo de críticas, que merecem ser avaliadas em outra ocasião.

Realizarei as minhas reflexões sobre as exposições praticamente na ordem em que as visitei. Penso que isso permite que a pessoa leitora acompanhe a minha trajetória e o fluxo do meu raciocínio, além de evidenciar como as mostras em geral e algumas obras em particular foram me afetando, em uma livre apropriação do sentido desenvolvido por Espinoza⁹, ou seja, o que produziram em minha subjetividade, o que me provocaram a pensar e estudar a ponto de resolver escrever sobre elas.

CELEBRAÇÃO DO PASSADO

A exposição *The Harlem Renaissance and transatlantic modernism*, que ocupava várias salas do imenso Metropolitan Museum of Art, o The MET, conforme constava no texto de divulgação¹⁰, explorava as formas pelas quais artistas negros/as retrataram a vida moderna cotidiana do Harlem das décadas de 1920 a 1940. Com cerca de 160 obras (pintura, escultura, fotografia, filme e coisas efêmeras), a exposição se constituía em um excelente registro da vida das milhares de pessoas negras que chegavam a Nova York fugindo do Sul do país, região mais racista e segregada. Por isso, criaram a Renascença do Harlem através de um novo sujeito moderno negro como central para o desenvolvimento de uma arte moderna internacional.

5 No Brasil, várias evidências podem ser citadas, a exemplo da Bienal de São Paulo, *Coreografias do impossível*, realizada em 2023 com a curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel e as várias exposições realizadas nos últimos anos pelo MASP, tais como *Histórias indígenas*, *Gran Fury: a arte não é o bastante*, *Abdias Nascimento, um artista panameleciano*, *Histórias das mulheres: artistas até 1900*, *Histórias feministas, artistas depois de 2000*, *Histórias afro-atlânticas*, *Histórias da sexualidade*, entre outras. Em 2024, o museu dedicou as suas principais exposições para artistas LGBTQIAPN+.

6 Na Espanha, sobre exposições em grandes museus de Barcelona e Madri que trataram sobre gênero e sexualidade, ver Colling (2021).

7 Sobre o conceito e usos da ideia de ativismo, ver Mesquita, Esche e Bradley (2021) e Colling (2019).

8 Ler, por exemplo, o texto de Sheila Leirner (2022).

9 Deleuze (2013) explica que, para Espinoza, existem vários tipos de afetos e que ele estava mais interessado naqueles que são capazes

Os/as artistas apresentados/as incluíam Charles Alston, Aaron Douglas, Meta Warrick Fuller, William H. Johnson, Archibald Motley, Winold Reiss, Augusta Savage, James Van Der Zee e Laura Wheeler Waring. Esses artistas eram mostrados em justaposição direta com retratos de temas da diáspora africana internacional feitos por homólogos europeus, desde Henri Matisse, Edvard Munch e Pablo Picasso a Germaine Casse, Jacob Epstein e Ronald Moody¹¹. Sobre uma das obras desse último grupo, por exemplo, Picasso desenha o retrato do ativista e escritor Aimé Césaire, nascido na Martinica. Líder político e poeta, foi o criador do conceito de negritude (CÉSAIRE, 2020) e um importante pensador sobre os efeitos do colonialismo nas vidas das pessoas negras e colonizadas. Na obra, Picasso desenhava uma coroa de flores sobre a cabeça do ativista, em alusão à sua importância e liderança.

A mostra também se constituiu em uma excelente aula sobre os/as intelectuais e artistas que foram pioneiros e ofereceram as condições de emergência, nos termos de Michel Foucault (1993, p. 25), para a força e criação do movimento social organizado pelos direitos humanos das pessoas negras nos EUA. Nesse sentido, a exposição celebra a existência dessas pessoas, a exemplo de James Weldon Johnson, escritor negro norte-americano, educador, advogado, diplomata, compositor e ativista dos direitos civis nascido nos EUA em 1871. Ele é o autor da canção *Lift every voice and sing*, tida por muitos/as como um hino nacional negro, interpretada por dezenas de cantoras, inclusive por Alicia Keys, uma das curadoras de outra exposição sobre a qual tratarei adiante¹². A letra da canção conchama as pessoas a levantar a voz e cantar, deixar a alegria crescer apesar de toda a história de castigo e lágrimas. A esperança parecia ter morrido, mas na trilha de sangue dos massacrados agora finalmente a marcha da vitória será ganha, com a graça de Deus, várias vezes louvado na canção, sempre em tom típico dos cultos protestantes.

Na exposição constava um retrato de Johnson pintado por Laura Wheeler Waring (1887-1948), uma artista e educadora americana negra, mais conhecida por seus retratos realistas, paisagens, naturezas mortas e conhecidos retratos de afro-americanos produzidos durante a Renascença do Harlem.

de aumentar a potência de agir dos sujeitos. Me apropriando dessa reflexão para pensar em como as obras me afetam e aumentam a minha vontade de pensar sobre e com elas.

¹⁰ Ver <https://www.metmuseum.org/exhibitions/the-harlem-renaissance-and-transatlantic-modernism>. Acesso em: 10 jul. 2025.

¹¹ Ou seja, a exposição não exibia apenas artistas negros/as, mas no texto darei destaque às obras de autoria negra.

¹² Assista o clipe em <https://www.youtube.com/watch?v=DS-60luWpBe0>. Acesso em 7 jul. 2025.

Na obra, pintada após a morte de Johnson, ele aparece em primeiro plano e ao fundo, entre montanhas, um homem de pele escura está ao lado de um ser de luz branco com uma aura igualmente branca sobre a cabeça. A imagem sugere a passagem dessa pessoa a um outro plano.

De todas as obras da exposição, essa foi uma das que mais fixou o meu olhar, certamente porque foi uma das poucas (senão a única) que me remeteu a algum aspecto mais diretamente transcendental e religioso presente na mostra. Mesmo sabendo que as religiões africanas foram brutalmente exterminadas pela colonização ocorrida nos Estados Unidos, eu insistia, com meu olhar brasileiro e candomblecista, em querer encontrar algum traço de orixás na exposição¹³. Não encontrei nenhuma menção mais explícita aos orixás nessa mostra e nas demais, exceto no livro originado pela exposição de Martiel, como tratarei adiante¹⁴. Johnson também foi autor do livro *God's trombones: seven negro sermons*, ilustrado pelo artista Aaron Douglas, igualmente presente na exposição.

Logo ao lado da obra de Waring, estava exposto outro retrato de um expoente importante do movimento negro ao lado de seu famoso livro, intitulado *The new negro*, que estabeleceu os princípios do movimento artístico e literário que mais tarde ficou conhecido como Harlem Renaissance. Pintado por Winold Reiss, um artista e designer gráfico branco americano nascido na Alemanha, retrata Alain Leroy Locke de forma elegante com um paletó branco¹⁵, estética bem distinta ao que ele defendia no ensaio *The legacy of the ancestral arts*, presente em seu livro, em que exortava os novos artistas negros a abraçar a estética africana e as artes de vanguarda. A proposta de Locke veremos em outras obras da exposição, a exemplo do quadro de Hale Woodruff, intitulado *The art of the negro*, que realiza um encontro simbólico entre os/as principais artistas e intelectuais negros/as. Sob as suas cabeças, se encontram as influências africanas, europeias e asiáticas representadas na parte de cima do quadro por três figuras, sendo que ao centro consta uma escultura africana¹⁶.

Em seguida, também na parte inicial da exposição, uma bela pintura de Aaron Douglas (1899-1979), negro, natural do Kansas e que chegou em

13 Voltarei a esse aspecto no final deste texto.

14 Stefania Capone (2011) destaca que apenas nos anos de 1960 os/as negros norte-americanos começaram a se reconectar com a religião dos orixás, especialmente em função da ampliação da *santería* cubana no país, trazida pelas pessoas negras que fugiram da revolução castrista.

15 Ver imagem da obra em https://npg.si.edu/object/npg_NPG.72.84. Acesso em: 7 jul. 2025.

16 Ver imagem da obra em <https://www.bridgemanimages.com/en-US/woodruff/the-art-of-the-negro-artists-study-1950-51-oil-on-canvas/oil-on-canvas/as-set/429777>. Acesso em: 7 jul. 2025.

Nova York, no Harlem, em 1925¹⁷. Nela, Douglas retrata sua amiga Zora Neale Hurston (1891-1960), antropóloga, folclorista, roteirista, cineasta e escritora norte-americana, nascida no Alabama, autora do livro *Olualê Kossola: as palavras o último homem negro escravizado*, que conta a história real de Cudjo – ou Olualê Kossola, seu nome na África – sobre o ataque que o levou a ser capturado e escravizado 50 anos depois da proibição do tráfico de pessoas nos Estados Unidos (HURSTON, 2021). Na tela, Douglas retrata Hurston sentada e serena vestindo um elegante casaco de inverno com um cachecol marrom e um chapéu na mesma cor. Ao escrever apenas sobre essas três obras (livros e retratos das suas autorias), penso que consigo expressar a importância e a dimensão da mostra, caracterizada pela celebração da resistência negra. Por isso, ainda poderia escrever sobre vários outros quadros importantes, como o retrato do pintor Beauford Delaney (1901-1979) sobre o escritor James Baldwin¹⁸ e tantos outros. Delaney e Baldwin, dois homens negros gays, foram amigos por 38 anos.

17 Ler mais informações em <https://thejohnsoncollection.org/aaron-douglas/>. Acesso em: 7 jul. 2025.

18 Ver imagem da obra em <https://www.theartnewspaper.com/2019/01/18/a-standout-portrait-of-a-towering-james-baldwin>. Acesso em: 7 jul. 2025.

CELEBRAÇÃO DO PASSADO, PRESENTE E FUTURO

Também em tom de celebração, mas com produções mais atuais e com toques próximos ao afrofuturismo, a outra exposição que visitei foi *Giants: art from the Dean Collection of Swizz Beatz and Alicia Keys*, que estava no Brooklyn Museum. A proposta foi a de exibir a coleção do casal Swizz Beatz (nome artístico do produtor musical, DJ e rapper americano Kasseem Dean) e sua esposa Alicia Keys (cantora, pianista, compositora, produtora, empresária e atriz norte-americana). Segundo o texto de apresentação, *Gigantes* referia-se a vários aspectos da Coleção Dean: o renome de artistas lendários, o impacto de artistas contemporâneos que expandem o cânone e as obras de criadores como as de Derrick Adams, Arthur Jafa, Meleko Mokgosi, Kehinde Wiley, Toyin Ojih Odutola e as

fotografias de Gordon Parks e Kwame Brathwaite, entre vários/as outros/as. Como a própria curadoria do casal anuncia, a proposta era a de celebrar a negritude e criticar a sociedade¹⁹.

Derrick Adams nasceu em 1970, em Baltimore, é um artista visual, performer e curador negro²⁰. Na exposição, as pinturas dele variavam de retratos individuais a cenas de grupo centradas em sujeitos negros no lazer na piscina. As cenas, em cores vibrantes, reivindicam espaço, conexão e prazeres cotidianos desfrutados pelas comunidades negras. A mostra também conta com quadros de artistas jovens da África, como Toyin Ojih Odutola, nascida em 1985 na Nigéria, obras que chamaram minha atenção e que Alicia Keys disse, em vídeo²¹, gostar pelo fato de a artista capturar todas as cores do marrom da pele das pessoas negras. As obras, segundo a curadora e cantora, propõem narrativas reinventadas em torno da negritude, do colonialismo e da história *queer*²². Duas mulheres negras, uma delas em pose mais masculinizada, compõe o quadro, que foi desenhado com carvão e lápis sobre o papel.

Outra obra que impressiona, das várias da exposição, é o imenso quadro pintado por Kehinde Wiley, artista negro nascido em Los Angeles, em 1977. Intitulado *Femme piquée par un serpent*, de 2008, se inspira em uma escultura, que possui o mesmo título e foi produzida por Auguste Clésinger, em 1847, na França, para oferecer uma outra narrativa à estética historicamente associada ao retrato europeu branco. Ao invés da escultura de mármore de uma mulher nua reclinada do artista francês, Wiley pinta um homem negro com roupas casuais e coloridas cercado por uma densa teia floral²³, uma espécie de papel de parede florido que é utilizado pelo artista em várias de suas obras.

Essas obras se aproximam das perspectivas afrofuturistas, em especial no tocante a produção de outros mundos possíveis para as pessoas negras, para além das narrativas de dor e subalternidade. Como explicam Roberta Reis Bahia Tszesniosk e Gilson Leandro Queluz,

A ficção especulativa é importante para o movimento afrofuturista porque nos permite presumir um passado,

¹⁹ O site do museu conta com alguns vídeos com entrevistas com Swizz Beatz e Alicia Keys com as imagens das obras da exposição. Ver em <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/giants>. Acesso em: 07 jul. 2025.

²⁰ Ver site do artista em <http://www.derrickadams.com>. Acesso em: 07 jul. 2025.

²¹ Ver vídeo em <https://www.youtube.com/watch?v=fQ9tc-9-K4-Y>. Acesso em: 07 jul. 2025.

²² Ver a imagem de uma das obras expostas ao clicar na exposição *Giants* no site na artista, em <https://toyinojihodutola.com>. Acesso em: 7 jul. 2025.

²³ Ver imagens dessa e outras obras do artista em <https://www.culturetype.com/2015/02/15/new-york-times-paints-portrait-of-kehinde-wiley/>. Acesso em: 07 jul. 2025.

presente e futuro com a presença dos indivíduos negros, não necessariamente como até então foi feito, em condições somente de subalternidade, dando-nos condições de criar mundos possíveis com a presença de indivíduos negros. Podemos assim dizer que o afrofuturismo dialoga com a ideia de temporalidade, ancestralidade e tecnologia, sendo esses elementos importantíssimos para compreender tal movimento. (TSZESNIOSKI e QUELUZ, 2023, s/p)

O artista Meleko Mokgosi, nascido em 1981 em Botswana e radicado nos Estados Unidos, participou da exposição com um dos seus painéis de grande escala, que compõe uma sequência deles intitulada *Bread, butter and power*, que busca explorar as consequências da divisão desigual das práticas laborais por gênero²⁴. Na mesma sala, intitulada de *Presença gigante*, com a escultura *Big Wheel I* (2018), de quase 2,5 metros de altura, Arthur Jafa, que também é videoartista e diretor de fotografia americano, baseia-se na cultura dos *monster trucks* do Mississippi e nas histórias de violências antinegras, ressaltando a coexistência de alegrias e traumas dos negros americanos. Trata-se de uma escultura composta por um imenso pneu amarrado em cordas e suspenso em uma estrutura de metal²⁵. Ou seja, o passado não é esquecido nem mesmo em uma celebração do presente que imagina outro futuro.

Isso também fica evidente nas fotografias de Gordon Parks presentes na mostra, incluindo uma famosa foto de Malcolm X. No entanto, a ênfase da exposição foi a de destacar o empoderamento negro atual, como na bela e imensa pintura retratando a própria Alicia Keys, outro quadro de Kehinde Wiley, e nas várias fotos de Kwame Brathwaite com lindas mulheres negras com as suas coroas em cabelos *black power* nos anos 1970²⁶. Brathwaite, que nasceu em Nova York em 1938 e morreu em 2023, ajudou a popularizar o movimento *Black is beautiful* da década de 1960.

Os cabelos negros e as obras que as pessoas negras fazem com eles foram um dos temas da exposição *Sonya Clark: we are each other*, que estava em cartaz no Museum of Arts and Design. O título foi inspirado em um poema

24 Alguns dos painéis podem ser vistos em <https://fowler.ucla.edu/exhibitions/meleko-mokgosi-bread-butter-and-power/>. Acesso em: 07 jul. 2025.

25 Imagens dessa e de outras obras da exposição podem ser vistas em <https://fadmagazine.com/2024/01/08/giants-art-from-the-dean-collection-of-swizz-beatz-and-alicia-keys/>. Acesso em: 07 jul. 2025.

26 Ver algumas das fotografias do artista em <https://kwame-brathwaite.com/artworks/>. Acesso em: 7 jul. 2025.

de Gwendolyn Elizabeth Brooks (1917-2000), poeta, escritora e professora norte-americana, autora de obras que, em geral, focavam nas celebrações e lutas da gente comum de sua comunidade. Por sua obra *Annie Allen*, foi a primeira escritora afro-americana a ganhar o prêmio Pulitzer, em 1950. O poema de inspiração para Sonya Clark²⁷, intitulado *Paul Robeson*, em uma livre tradução nossa diz que “nós somos a colheita um do outro, somos o negócio um do outro, somos a magnitude e o vínculo um do outro”. E foi tocante perceber como essa poesia ficava evidente na exposição que destacava trinta anos de produção dedicados pela artista à experiência negra na América. Acompanhada por uma seleção de fotografias, gravuras e esculturas, a exposição apresentava cinco dos projetos colaborativos de grande escala de Clark, incluindo seu *The hair craft project* (2014).

Trata-se de uma série de obras em que os cabelos são utilizados para variados fins. Em várias fotografias, vemos os cabelos da própria artista que foram trançados (“usando a cabeça como uma tela”) por uma série de mulheres negras cujos penteados depois também se transformaram em outras obras feitas com fibras de algodão igualmente trançadas. A ideia de Clark foi evidenciar as variadas tranças como obras de arte, como tecelagens históricas produzidas pelas mulheres negras para se comunicar através dos penteados. Para Clark, os salões de beleza negros são instituições de arte. No texto das obras, constava o seguinte trecho: “Os cocares de Clark são como altares para a cabeça, refletindo uma conexão profunda e ritualística com o assento da alma”.

Em outro trabalho, os cabelos de pessoas negras, recolhidos em vários salões de beleza, formavam a argamassa entre os tijolos de uma parede para fazer referência desde às fábricas de tijolos que existiam no Sul do país até a hierarquia das plantações e o trabalho negro que edificou os EUA. Em um terceiro, ainda da mesma série, os cabelos foram usados para criar uma nova fonte para reconfigurar o alfabeto romano que, como integrante do sistema colonial, apagou milhares de outros alfabetos indígenas. O próprio poema que a inspirou para a exposição foi então escrito com cabelos criados através dessa nova fonte alfabética. Outra obra que fazia referência aos cabelos era a instalação em homenagem a senhora

²⁷ Para conhecer mais a artista, acesse <http://sonyaclark.com>. Acesso em: 7 jul. 2025.

C. J. Walker (1867-1919), a primeira mulher negra dos Estados Unidos a ficar milionária ao criar um império de produtos destinados a cuidar dos cabelos negros. Clark usou mais de três mil pentes de dentes finos para produzir uma imagem do rosto de Walker²⁸, que usou parte de sua fortuna para filantropia, ativismo, apoio às artes e para capacitar outras mulheres para administrar negócios.

²⁸ Ver imagem da obra em <https://sonyaclark.com/gallery/madam-cj-walker/>. Acesso em: 7 jul. 2025.

Esses eram apenas alguns dos vários trabalhos envolvendo cabelos na exposição de Clark, que não se resumia a esse tema. Uma outra sequência tinha como mote a bandeira confederada, que era (e em alguns lugares ainda é) usada pelos defensores da supremacia branca. Minha primeira impressão foi de choque ao ver a bandeira dos racistas na exposição, mas logo depois ficou nítido que o propósito da artista foi a de fazer um exercício de desconstruir e destruir esse símbolo. Depois de comprar um exemplar dessa bandeira, ela tratou de desfiar ela, fio por fio, de forma paciente, junto com várias pessoas colaboradoras em uma performance. A ideia foi a de simbolizar o trabalho duro e coletivo envolvido no dismantelamento da supremacia branca e do racismo. Além de duas bandeiras desfiadas, um vídeo também exibia imagens desse trabalho coletivo. Esse mesmo trabalho a fez pesquisar uma série de produtos que continham a bandeira em suas embalagens. A lista de empresas desses produtos estava também integrada em uma parede da exposição, entre elas a Denim Jackets.

Em um vídeo de outra performance, Clark usava panos de prato que continham imagens da bandeira, comprados de um varejista online, para esfregar o chão da galeria, que estava coberto de poeira que ela coletou em lugares históricos da cidade de Filadélfia. Nessa performance, Clark usou a reprodução de um vestido usado por Ella Watson, presente em uma fotografia de Gordon Parks, o mesmo fotógrafo das fotos históricas que fizeram parte da exposição *Giants: art from the Dean Collection of Swizz Beatz and Alicia Keys*. Segundo consta no texto da exposição de Clark, Watson era trabalhadora da Farm Security Administration (FSA), uma agência governamental que contratou Parks para fotografar condições de vida em todo o país durante a Segunda Guerra Mundial. Clark aqui destacava o trabalho de Ella Watson, que historicamente foi deixada nas sombras e marginalizada, segundo a artista.

O site da Fundação Gordon Parks conta com mais detalhes a história do fotógrafo com Ella Watson. Em janeiro de 1942, Parks chegou a Washington, D.C., para trabalhar na FSA e estava ansioso para documentar a comunidade afro-americana, como havia feito em Chicago. No entanto, ele ainda não tinha percebido os desafios que enfrentaria como homem negro na cidade – que se situava na linha de divisão racial entre o Norte e o Sul do país. Vale a pena ler a longa citação que complementa a história:

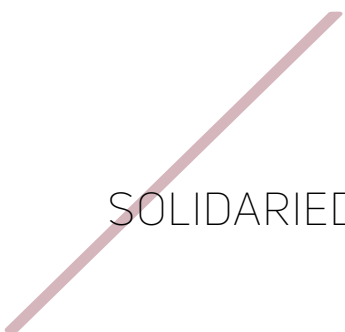
Conhecendo muito bem a situação, o diretor da FSA, Roy Stryker, sugeriu que Parks começasse explorando Washington sem sua câmera. Parks encontrou intolerância em todos os lugares. Ele foi rejeitado por restaurantes, expulso dos cinemas e teve negado o serviço em uma loja de departamentos respeitada, onde tentou comprar um casaco de inverno. Depois de apenas alguns dias, Parks ficou totalmente desmoralizado. “Neste lugar histórico e radiante”, lamentou ele, “o racismo era galopante” (Half Past Autumn, 1997).

Quando Parks, humilhado, retornou à sede da FSA, Stryker recomendou que ele começasse seu projeto mais perto de casa. Parks abordou uma mulher negra que estava limpando os escritórios da FSA. O nome dela era Ella Watson. Ela disse a Parks que engravidou no ensino médio e que seu marido foi morto a tiros dois dias antes do nascimento da segunda filha. Ela agora estava trabalhando para sustentar a si mesma e a seus dois netos.

No final da conversa, Parks perguntou se poderia tirar uma foto de Watson. Ela concordou e durante quatro meses deu-lhe acesso à sua casa e à sua comunidade. As fotografias resultantes foram um avanço na carreira de Parks. Através de Watson, ele ganhou uma perspectiva íntima sobre a realidade da vida dos negros, além do histórico da Washington, D.C. branca: casas em ruínas, bairros cheios de lixo e lições de infância nas ruas. Ele fotografou famílias reunidas em torno de mesas escassas, pensativas em suas

casas escassamente mobiliadas e negociando atentamente o entorno da cidade. Ele também tirou fotos alegres da vida dentro das paredes da igreja de Watson. A igreja era um local de encontro inestimável para as comunidades negras, e Parks capturou a “alegria de viver” que ressoava dentro dela. Culminando esta série está a fotografia intitulada *American Gothic*, na qual Watson posa tranquilamente com um esfregão e uma vassoura em frente à bandeira dos EUA.²⁹ (GORDON PARKS FOUNDATION, 2025)

Por fim, destaco mais um monumental trabalho coletivo de Clark, entre outros que integravam a exposição. Me refiro ao *Beaded prayers project*, uma obra de longa duração (cerca de 25 anos) que, segundo a artista, envolveu cerca de cinco mil pessoas para criar amuletos, compostos por pequenos pacotes personalizados que possuem alguma substância significativa dentro (uma mensagem, uma pedra, uma erva etc.). Como explica Clark, esses pacotinhos possuem uma longa história na diáspora africana e no Brasil também são conhecidos como patuás. Depois de prontos, Clark dispôs os pacotes em quadros que formaram imensos e lindos painéis³⁰.



SOLIDARIEDADE

Se até aqui as exposições acionadas possuem a proposta de celebrar a história de ontem e de hoje das comunidades negras dos Estados Unidos, com toques afrofuturistas, em especial na mostra exibida no Brooklyn Museum, na exposição a seguir a celebração não é a tônica das produções. *LaToya Ruby Frazier: monuments of solidarity* estava em cartaz no Moma (Museum of Modern Art), que dedicou um grande espaço para as obras desta jovem artista norte-americana que nasceu em 1982 na cidade siderúrgica de Braddock, Pensilvânia. Frazier usou fotografias, textos, imagens em movimento e performances para reviver e

29 Texto disponível em <https://www.gordonparksfoundation.org/gordon-parks-photography-archive/washington-d-c-and-ella-watson-1942>. Acesso em: 7 jul. 2025. Todas as traduções são de autoria do autor deste texto.

30 Ver imagens dessa e outras obras citadas em <https://madmuseum.org/exhibition/sonya-clark>. Esse trabalho me fez lembrar da obra que também recorre aos amuletos produzida pela artista brasileira Rosana Paulino, intitulada *Parede da memória*. Ver <https://revista-continente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino>. Acessos em: 7 jul. 2025.

preservar histórias esquecidas de trabalho, gênero e raça na era pós-industrial. Segundo a curadoria, composta por Roxana Marcoci, Caitlin Ryan e Antoinette D. Roberts, a exposição examinava toda a gama das práticas da artista, destacando o seu papel como defensora social e conectora das classes culturais e trabalhadoras no século XXI.

Ainda conforme a curadoria, Frazier realizou “monumentos para o pensamento dos trabalhadores” que abordam os efeitos nocivos da industrialização e da desindustrialização, as desigualdades na saúde enfrentadas pelas comunidades negras da classe trabalhadora, a crise hídrica em Flint, Michigan, e o impacto do fechamento de uma fábrica da General Motors em Lordstown, Ohio. Em uma perspectiva feminista negra, assim como vimos em Clark, a proposta é produzir o reconhecimento do papel crucial que as mulheres e as pessoas negras em geral desempenharam e continuam a desempenhar nas histórias do trabalho e da classe trabalhadora.

A primeira parte da exposição³¹ reunia uma série de fotografias que ela começou a realizar ainda adolescente sobre a situação de sua avó, sua mãe e dela própria. As marcas do racismo, da poluição industrial e do declínio econômico da outrora próspera cidade marcada pela indústria siderúrgica ficavam evidentes nos cenários e nos corpos das pessoas fotografadas, a exemplo da mãe apoiada na pia do banheiro com seios à mostra após passar por uma cirurgia, a avó na cama doente ou limpando o ânus de outro adulto da família. Todas em preto e branco, não deixavam margem para nenhuma celebração. O corpo negro explorado é tratado como resto até chegar à morte e, aí, resta fotografar o funeral, como constava em uma das imagens em que a artista aparecia ao lado de sua mãe e ao fundo víamos o caixão com o corpo de um homem, rodeado de fotos que lembravam a história da família. Um poema com a lista das toxinas presentes no ar de Braddock integrava essa parte da exposição.

Outra grande parte da exposição, intitulada *The last cruze*, apresentava imagens menos duras, mas nem por isso alegres ou celebrativas. Em 2018, a General Motors decidiu fechar uma de suas fábricas de automóveis em Lordstown, Ohio. Frazier fez fotos que documentam os esforços

31 A exposição possuía várias seções e uma boa amostra de fotografias dos espaços pode ser vista em https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5574?installation_image_index=0. Acesso em: 07 jul. 2025.

do sindicato para evitar o fechamento e 60 retratos de pessoas brancas, negras e latinas que trabalhavam na fábrica. As imagens mostravam essas pessoas em seus locais de trabalho e em suas vidas domésticas. Várias delas exibiam anéis, medalhas e outros brindes que receberam da empresa pelos anos dedicados ao trabalho. Mas todas foram demitidas, abandonadas. As fotos foram fixadas, junto com trechos de entrevistas que Frazier realizou com cada um/a durante o ano de 2019, em uma estrutura vermelha que parecia uma linha de montagem da fábrica que ocupava uma imensa sala do Moma³². Ao contrário da maioria das imagens da família e do declínio industrial de Braddock, essas ainda não revelavam a miséria. As casas estavam arrumadas, possuíam varandas e gramados bem cuidados. Não se sabe até quando.

Outra parte da exposição documentava a crise hídrica vivida pelos moradores de Flint, em Michigan. Por 18 meses, a partir de 2014, os moradores, em sua maioria negros/as, foram expostos/as a água contaminada distribuída pelo município. Frazier produziu três vídeos sobre o assunto, mostrando a luta das pessoas, as alternativas usadas para enfrentar o problema e a solidariedade, não por nada uma palavra central da exposição porque atravessava todas as seções. Segundo texto da curadora Roxana Marcoci, a exposição pretendia produzir

[...] o impulso para imaginar um modo de solidariedade viva e progressista entre aqueles afetados pelo racismo ambiental, pela industrialização e desindustrialização, pelas disparidades nos cuidados de saúde e pelas contínuas violações dos direitos dos trabalhadores e dos direitos humanos sob capitalismo mundial (MARCOCI, 2024, online).

A crítica feminista negra ao capitalismo e as formas que as pessoas encontram para se ajudar atravessava a exposição, que era composta por dezenas de obras impossíveis de serem tratadas aqui. No entanto, destaco mais uma que chamou minha atenção. Trata-se de uma performance feita pela artista na frente de uma unidade da Levis, a conhecida marca de jeans. No vídeo da performance, exibido na mostra, LaToya Ruby Frazier aparece

32 Ver imagens dessa obra em <https://www.platforms-pace.net/home/landscapes-of-los-s-at-lordstown-la-toya-ruby-frazier-depicts-suburban-deindustrialization>. Acesso em: 7 jul. 2025.

vestida com jeans e começa a raspar a roupa, ainda no corpo, na calçada em frente da loja. Aos poucos, a roupa vai se despedaçando até ficar em trapos. Mais uma potente metáfora sobre o que o capitalismo feroz faz com as pessoas. Se Sonya Clark precisou desfilar a bandeira confederada para o desmantelamento da supremacia branca e do racismo, LaToya Ruby Frazier raspou por horas o jeans vestido no próprio corpo até desmantelar a exploração capitalista sobre a força do trabalho negro.

Ainda que com propostas bem distintas, é preciso situar as obras de Sonya Clark e LaToya Ruby Frazier na arte feminista de mulheres. Frazier, por exemplo, ao documentar a própria família, parte de uma ideia que também vemos nas obras da brasileira Aline Motta (1974 -), que, por sua vez, tenta recuperar a ancestralidade de sua família (LEME *et al*, 2019, p. 256). O ato de esfregar o chão, feito por Clark para a finalidade explicada acima, a conecta com a artista panamenha Sandra Eleta (1942 -), na performance *Carmen, España*, de 1976, da série *La servidumbre*, produzida de 1976-1989 (FAJARDO-HILL; GIUNTA, 2018, p. 99). Isso apenas para citar duas das dezenas de conexões possíveis com as artes produzidas a décadas por mulheres feministas.



PESSIMISMO

Se as exposições sobre as quais tratei até aqui possuem um tom de celebração, resistência e solidariedade da comunidade negra, a última mostra que visitei nos apresenta uma perspectiva bem distinta. *Cuerpo: Carlos Martiel*, exibida no El Museu del Barrio, se aproxima mais do afropessimismo e do pensamento radical negro, perspectivas que passaram a ser desenvolvidas por uma série de intelectuais norte-americanos nas últimas décadas.

Carlos Martiel nasceu em 1989, em Havana, Cuba, e vive e trabalha em Nova York desde 2012. Formou-se em 2009 na Academia Nacional de Belas

Artes San Alejandro de Havana. A exposição o apresentava como um “artista afro-latino queer” e foi a sua primeira mostra individual em um museu da cidade, com a proposta de reunir cerca de 40 produções realizadas nas duas últimas décadas. Como descrevia o texto da curadoria, composta por Rodrigo Moura e Susanna V. Temkin, empregando o seu corpo como meio principal, Martiel utiliza performances de resistência em espaços públicos e de galerias para mergulhar nos complexos legados do colonialismo sobre raça, trabalho e migração. A exposição incluiu trabalhos realizados pelo artista em Nova York, Dakar e Cidade do México. Em dezembro de 2023, Martiel performou no Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador, mas *Possession* não integrou a mostra, ainda que conste no catálogo criado especialmente para a exposição.

A ideia de monumentos, que também aparece na obra de Frazier enquanto monumentos às pessoas trabalhadoras, aqui ganha outros contornos e dialoga diretamente com as perspectivas anticoloniais que criticam as estátuas em homenagens a personagens históricas racistas e coloniais. Em *Monumento I*, originalmente performado no próprio El Museu del Barrio, Martiel permanecia em pé completamente nu em um pedestal. Toda a parte do seu corpo abaixo dos ombros estava coberta de sangue doado por pessoas migrantes, latinas, afro-americanas, feminilizadas, originárias, muçulmanas, judias, queer e transexuais, corpos que, como destaca o artista, são marginalizados nos Estados Unidos pelos discursos supremacistas. Em *Monumento II*, vemos a imagem do artista novamente em um pedestal, dessa vez em performance no Guggenheim Museum, de Nova York. Nu, ele aparece com os braços para trás e algemado. “Esta obra reflete sobre o racismo estrutural e a violência política e sistemática historicamente sofrida pelo corpo negro e imigrante nos Estados Unidos”, descreveu o artista, que disponibilizou às pessoas visitantes pequenos textos sobre as suas propostas³³.

O seu próprio corpo exposto, nu e vulnerável é a tônica da maioria das obras de Martiel. Em alguns casos, o corpo inclusive foi perfurado. Em *South Body*, de 2019, o artista está nu, deitado em posição fetal, com uma bandeira dos Estados Unidos cuja pequena haste perfura o seu corpo na altura do ombro direito. Em *Cuerpo*, de 2022, performance realizada em Los Angeles, ele

³³ Ao visitar a exposição, as pessoas recebiam um folheto/guia da exposição com pequenas imagens das obras expostas e os textos do artista. Os mesmos textos também foram publicados no catálogo da exposição, editado por Moura e Temkin (2024).

permaneceu, novamente nu, suspenso no teto de uma galeria por uma corda atada em seu pescoço. Várias pessoas do público precisavam carregar o artista para evitar que ele fosse asfixiado por enforcamento³⁴. Além de fotos, constava na exposição também um vídeo da performance. Em *Continent*, de 2017, fotografias de performance realizada na Y Gallery, de Nova York, Martiel aparece deitado nu e em seu corpo estavam cravados nove pequenos diamantes. Um homem branco estadunidense os retirou e colocou dentro de uma caixa e o artista permanecia por um tempo com as feridas abertas em seu corpo. As imagens são fortíssimas e penso que não preciso acrescentar a elas significados que as pessoas leitoras já conhecem³⁵.

O sangue é outro elemento importante em várias obras de Martiel. Além de presente em *Monumento I* e de verter do próprio corpo em *Continent*, o material também apareceu em outras obras, algumas delas presentes apenas no catálogo. Nelas, por exemplo, ele costurava objetos no próprio corpo (*Horror vacui*, 2010, *Ascension*, 2015, *Lineage*, 2016) ou o perfurava com anzóis recolhidos no Malecón (*Sujeto*, 2012) ou espetava no peito as condecorações que seu pai recebeu do Exército de Cuba (*Prodigal Son*, 2010). Em outra (*Lazos de sangre*, 2010) colocou dois catêteres nos braços e os dispôs no mar de Havana fazendo com que seu próprio sangue se misturasse com a água. Além disso, na própria exposição uma outra obra chamava a atenção. Tratava-se da bandeira dos Estados Unidos, acionada várias vezes, mas agora suspensa no teto, como se estivesse hasteada. No entanto, ela estava pintada com sangue de imigrantes indocumentados que vivem em Nova York. A obra recebeu o título de *Insignia VII*.

34 Como sabemos, o corpo vulnerável do artista em performance é algo acionado por muitas pessoas artistas ao longo da história da performance. Já se tornou corriqueiro e importante citar, por exemplo, as performances de Marina Abramović nesse sentido. Aproveito para citar um artista menos conhecido no Brasil e que também coloca o seu corpo em perigo em suas performances: o espanhol Abel Azcona. Ver obras em <https://abelazcona.art>. Acesso em: 8 jul. 2025.

35 E neste artigo não trato de todas as obras do tipo presentes na exposição. Para ver as imagens das obras citadas e outras, sugiro acessar o site do artista em <http://www.carlos-martiel.net> ou do museu em <https://www.elmuseo.org/exhibition/cuerpo-carlos-martiel/>. Acessos em: 8 jul. 2025.

AFROPESSIMISMO E O AXÉ

É evidente que poderíamos escrever vários artigos e até livros sobre cada uma das exposições citadas neste texto. Minha modesta proposta, no entanto, foi apenas a de apresentá-las brevemente

e destacar algumas obras que me pareceram significativas para a proposta de cada exposição e, obviamente, que chamaram a minha atenção em função de minha própria subjetividade. Com isso, pretendi, de forma muito inicial, evidenciar como cinco importantes museus da cidade de Nova York foram ocupados por significativas exposições focadas em pessoas artistas negras de ontem e de hoje.

Essa ocupação é uma consequência de uma longa luta de artistas e movimentos sociais negros, feministas, *queer*, antirracistas e anticoloniais/decoloniais que há décadas criticam os museus como espaços que hegemonicamente abrigaram (e ainda abrigam) obras de homens europeus brancos e heterossexuais. No entanto, ao mesmo tempo, é evidente que os museus descobriram que essas outras obras e artistas negros/as e feministas se transformaram em rentáveis produtos no grande mercado do sistema de arte, em particular, talvez, na atração de público para os grandes museus. Não por acaso, todas as exposições que visitei estavam lotadas mesmo a um preço de ingresso médio de 30 dólares (cerca de R\$ 165,00 no câmbio da época).

Caso fossemos investir de forma mais detida sobre esse debate, as reflexões de autorias negras como as de bell hooks poderiam ser muito produtivas, especialmente quando alerta sobre o que chamou de a “comodificação da Outridade”, que

[...] tem sido bem-sucedida porque é oferecida como um novo deleite, mais intenso, mais satisfatório do que os modos normais de fazer e de sentir. Dentro da cultura das *commodities*, a etnicidade se torna um tempero, conferindo um sabor que melhora o aspecto da merda insossa que é a cultura branca dominante. (hooks, 2019, s.p.)

Para hooks,

[...] quando a raça e a etnicidade são commodificados como recursos para o prazer, a cultura de grupos específicos, assim

como os corpos dos indivíduos, pode ser vista como constituinte de um *playground* alternativo onde os integrantes das raças, gêneros e práticas sexuais dominantes afirmam seu poder em relações íntimas com o Outro. (hooks, 2019, s.p.)

Se tivermos em mente que alguns desses museus que abrigaram as exposições de artistas negros/as foram edificadas em uma perspectiva colonial³⁶, ainda seguindo os passos de hooks, poderíamos pensar que essas exposições servem como uma espécie de expiação de uma culpa.

O desejo de fazer contato com esses corpos considerados Outros, sem nenhum intuito aparente de dominar, ameniza a culpa do passado, ou ainda toma a forma de um gesto de desobediência em que o sujeito nega sua responsabilidade e conexão histórica. (hooks, 2019, s.p.)

36 O Metropolitan Museum of Art (MET), por exemplo, foi fundado em 13 de abril de 1870 e inaugurado ao público em 20 de fevereiro de 1872. Sobre uma crítica decolonial ao museu, sugiro ler Naila (2023).

Ainda que essa seja uma reflexão fundamental, não foi o propósito deste texto refletir sobre o capitalismo e colonialismo. Como destaquei no início, refletir em panorama sobre essas cinco exposições teve apenas a intenção de, através delas, deixar nítido algumas das diversas perspectivas das artes visuais negras da atualidade nos Estados Unidos. Como vimos, algumas exposições possuem uma proposta mais celebratória, destacando as conquistas, o empoderamento, as vidas e as resistências do povo e artistas negros/as ao longo da história. Essas mostras, em alguns momentos, também se aproximam das perspectivas afrofuturistas, mais focadas em criar outros mundos possíveis para produzir outras imagens e imaginários para a comunidade negra, para além das históricas imagens de subjugação, dor, espancamento e morte. No entanto, essas últimas imagens reaparecem, com novas roupagens, em obras de Carlos Martiel, que nos faz lembrar, em seus trabalhos, que a escravidão negra não acabou e que o corpo negro é marcado ainda pela morte.

Não tenho a menor pretensão de julgar aqui qual dessas perspectivas é a melhor. Isso recairia em uma soberba crítica que teria a pretensão de apontar para qual direção o campo das artes negras deveria seguir. Destaco

que, na minha leitura, depois de ter tido a oportunidade de visitar, apreciar e refletir sobre as cinco exposições, se produziu em mim não apenas um panorama, mas também uma recombinação, uma mistura muito interessante e potente dessas várias perspectivas.

No entanto, termino o texto com considerações ao afropessimismo vindas de alguém que estudou profundamente o tema, o pesquisador baiano Osmundo Pinho (2021). No livro *Cativeiro, antinegitude e ancestralidade*, ele narra o seu encontro com autores/as do afropessimismo em 2014 nos Estados Unidos e o quanto eles/elas o impactaram com as suas reflexões (se refere a Frank B. Wilderson III, Jared Sexton, Lewis Gordon, Fred Moten, Hortense Spillers, Saidiya Hartman, por exemplo, quase todos/as hoje já traduzidos no Brasil). Como explica Pinho, o afropessimismo

[...] coloca como categoria central para a imaginação política da negritude (a princípio, norte-americana), a morte social e seus corolários, a exclusão do negro no mundo e da esfera pública, e a antinegitude, o antagonismo geral que sustenta a incompatibilidade do negro com o mundo tal qual o conhecemos”. (PINHO, 2021, p. 23).

No mundo criado pelo colonialismo, não haveria lugar para o negro e por isso a negritude não poderia ser outra coisa que a “incorporação da mais radical negatividade” (PINHO, 2021, p. 23). Ao colocar as discussões afropessimistas em diálogo com a negritude brasileira, no entanto, Pinho percebe os limites das ideias dos/as norte-americanos/as, inclusive para se pensar obras de artistas como as de Ayrson Heráclito³⁷, que ele analisa em seguida. Isso porque aqui, percebe Pinho, o pensamento da ancestralidade parece ser a categoria central da imaginação política e não a morte social. Diz Pinho:

Do ponto de vista afropessimista, ou da teoria da antinegitude, o negro é o escravo, a negra é a escrava. (...) Do ponto de vista da ancestralidade, entretanto, o negro é o africano, a negra, a africana. Assim, o afropessimismo assume o ponto de vista do mundo antinegro para definir quem somos,

37 Artista baiano conhecido internacionalmente por utilizar materiais e rituais do Candomblé e da cultura afro-baiana em suas obras. Ver <https://ayrsonheraclito.com>. Acesso em: 8 jul. 2025.

escravos, e a ancestralidade assume o ponto de vista do mundo negro, dos candomblés, dos batuques, do quilombo, para reconhecer em nosso fundamento, subjetivo e político, o africano. (PINHO, 2021, p. 24)

Apesar disso, Pinho não abandona ou rejeita por completo o afropessimismo, mas retira dele o que ele tem de potente, o quanto suas ideias lembram que esse africano vive sim em um mundo antinegro construído pelo colonialismo, pela escravidão e pela supremacia branca. E, nesse sentido, mesmo concluindo que “o afropessimismo assume o ponto de vista do porão do navio negreiro, e a ancestralidade, o ponto de vista do quilombo e do terreiro” (PINHO, 2021, p. 24), ele invoca a ideia de “cativo” como categoria êmica a qual os escravizados e descendentes se referem para falar da instituição escravista e da experiência da escravidão e que seria uma espécie de meio termo entre escravo (afropessimista) e africano (ancestralidade).

O cativo é a condição, mediada pela passagem do meio e pela transposição atlântica no porão do navio negreiro, a que foram conduzidos sujeitos e saberes africanos, ancestrais. E que, como categoria, busca refletir essa passagem ou alternância inconclusa e reversível (porque transporal) entre o escravo e o africano. (PINHO, 2021, p. 25)

Para Roberta Reis Bahia Tszesniosk e Gilson Leandro Queluz (2023), a ancestralidade seria um elemento importante para a perspectiva afrofuturista.

O afrofuturismo é um conceito, um movimento literário, estético, cultural, político, social e econômico que visa projetar um futuro em que o sujeito negro atue como agente de construção e transformação de sua história e da sociedade. Para isso, faz-se necessário revisitar o passado africano, reconectando-se com a ancestralidade, a fim de compreender que a história do povo preto não começa com a escravidão e não termina com sua “libertação”, sendo necessário

recontar a história do povo africano, preto, pela perspectiva afrocêntrica. (TSZESNIOSKI e QUELUZ, 2023, s.p.)

Nas artes negras brasileiras, seja nas artes visuais, no teatro, na dança, na literatura e na música³⁸, as questões da ancestralidade, as cosmopercepções africanas e em especial os orixás e o Candomblé estão muito presentes ontem e hoje. Essa, sem dúvida, é uma grande diferença entre as artes negras dos Estados Unidos e as exposições aqui citadas evidenciam mais uma vez esse aspecto. Apenas no sentido de fazer uma última provocação, na esperança de continuar essas reflexões em outro texto, concluo comentando duas imagens que estão na parte final do catálogo de Carlos Martiel criado por ocasião da sua exposição em Nova York. Trata-se de imagens de duas performances realizadas na Bahia em 2023 e que não fizeram parte da mostra no El Museu del Barrio.

A primeira delas, intitulada *Gran poder*, fruto de uma performance realizada em um rio na cidade de Santo Amaro, Bahia, Martiel é segurado por duas mães de santo do Candomblé enquanto flutua nas águas e é impedido de se afogar pela ação das mulheres. Se na performance realizada em uma galeria de Nova York as pessoas o seguravam para que ele não se enforcasse, aqui as mães de santo, vestidas com roupas do axé, o impedem de se afogar.

A segunda performance, intitulada *Possession*, que conta com três imagens no catálogo, foi realizada no Museu de Arte Moderna da Bahia com a participação do baiano Joceval Santos, companheiro de vida e performance de Ayron Heráclito. Reproduzo o texto do próprio Martiel sobre a obra:

Permaneço aprisionado ajoelhado a uma mesa que funciona como um instrumento de castigo. A mesa é coberta com um manto de seda que cobre parte do meu corpo e sobre ela se colocam comidas de axé, preparadas e servidas aos visitantes por um baiano afrobrasileiro (MOURA; TEMKIN, 2024, p. 108).

38 Centenas de exemplos e dezenas de estudos poderiam ser citados, mas não quer dizer que as artes negras brasileiras se resumem a isso. Apenas a título de exemplo, cito trabalhos de Roberto Conduru (2012), Leda Maria Martins (1995), Muniz Sodré (1998), Abdias Nascimento (2022) e Kabengele Munanga (2022), entre muitos outros.

Ou seja, essas duas performances e suas imagens evidenciam o encontro entre o afropessimismo, a ancestralidade e o axé, temas tratados por Osmundo Pinho. Estaria sendo criado um afropessimismo ancestral? Uma contradição em si ou mais uma mistura da arte da diáspora?

REFERÊNCIAS

- CAPONE, Stefania. **Os yorubá do Novo Mundo**: religião, etnicidade e nacionalismo negro nos Estados Unidos. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.
- COLLING, Leandro. **A vontade de expor**: arte, gênero e sexualidade. Salvador: EDUFBA, 2021.
- COLLING, Leandro (org.). **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019.
- CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: editora C/ Arte. 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Spinoza**: filosofia prática. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2013.
- FAJARDO-HILL, Cecilia et al (org.). **Mulheres radicais**: arte latino-americana, 1965-1980. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. **Imagofagia**, [S. l.], n. 17, p. 402-424, 2021. Disponível em: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/225>. Acesso em: 23 jun. 2025.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- GORDON PARKS FOUNDATION. **Washington, D.C. and Ella Watson**, 1942. Texto disponível em <https://www.gordonparksfoundation.org/gordon-parks/photography-archive/washington-d-c-and-ella-watson-1942>. Acesso em: 7 jul. 2025.
- hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.
- HURSTON, Zora Neale. **Olualê Kossola**: as palavras o último homem negro escravizado. São Paulo: Record, 2021.
- LEIRNER, Sheila. Proposta de coletivo de curadores da Bienal é incompreensível e esquece arte. São Paulo: **Folha de S. Paulo**, 11 set. 2022, disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/09/proposta-de-coletivo-de-curadores-da-bienal-e-incompreensivel-e-esquece-arte.shtml>. Acesso em: 7 jul. 2025.

- LEME, Mariana et al. (org.). **História das mulheres, Histórias feministas**. São Paulo: MASP, 2019.
- MARCOCI, Roxana. In solidarity: a notion of family, a nation of aisters, 3 maio de 2024, **Moma**. Disponível em <https://www.moma.org/magazine/articles/1075>. Acesso em: 7 jul. 2025.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- MESQUITA, André; ESCHE, Charles e BRADLEY, Will (org). **Arte e ativismo**. São Paulo: MASP, 2021.
- MOURA, Rodrigo e TEMKIN, Susanna V. **Cuerpo**: Carlos Martiel. New York: El Museu del Barrio, 2024.
- MUNANGA, Kabengele. Arte brasileira: o que é, afinal. In: PEDROSA, Adriano et al. (org). **Histórias afro-atlânticas – antologia**. São Paulo: Masp, 2022, p. 142-156.
- NAILA, Hasnaa. Fragmented reality and decolonization: A MET Museum reflection **Medium**. 21 nov. 2023. Disponível em <https://medium.com/@hasnaanaya/fragmented-reality-and-decolonization-a-met-museum-reflection-f753f9a5f25e>. Acesso em: 22 jun. 2025.
- NASCIMENTO, Abdias. Arte afro-brasileira: um espírito libertador. In: PEDROSA, Adriano et al. (org). **Histórias afro-atlânticas – antologia**. São Paulo: Masp, 2022, p. 44 a 53.
- PINHO, Osmundo. **Cativeiro**: antinegitude e ancestralidade. Salvador: Editora Segundo Selo, 2021.
- REILLY, Maura. **Activismo en el mundo del arte**. Hacia uma ética del comissariado artístico. Madrid: Alinza Editorial, 2019.
- RIÑO, Peio H. **Las invisibles**. Por qué el Museu del Prado ignora a las mujeres? Madrid: Capitán Swing, 2020.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- TSZESNIOSKI, Roberta Reis Bahia; QUELUZ, Gilson Leandro. Revisitando a nós mesmos: os caminhos da ancestralidade e temporalidade na construção de uma literatura afrofuturista. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 70, p. e7004, 2023.
- VEJA, Francisco Godoy. **La exposición como recolonización**: exposiciones de arte latino-americano en el Estado Español (1989-2010). Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2018.
- VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu – programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu editora, 2023.

LEANDRO COLLING – Professor titular do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade e integrante do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS), da Universidade Federal da Bahia. E-mail: leandro.colling@gmail.com