

AN CES TRAL

A F R O - A M É R I C A S

Ministério da Cultura e BB Asset
apresentam

AN
CES
TRAL
A F R O - A M É R I C A S

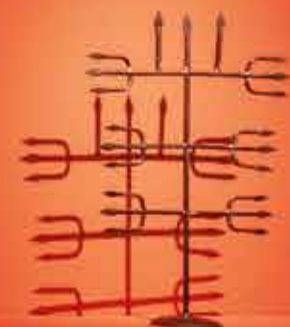
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL
BELO HORIZONTE 08 MAR › 12 MAI 2025
RIO DE JANEIRO 04 JUN › 01 SET 2025
BRASÍLIA 02 MAR › 17 MAI 2026

MUSEU NACIONAL DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA (MUNCAB)
SALVADOR 25 SET 2025 › 08 FEV 2026

CURADORIA: ANA BEATRIZ ALMEIDA E RENATO ARAÚJO DA SILVA

ANCESTRAL

AFRO-AMÉRICAS



BB Asset apresenta e patrocina ***Ancestral – Afro-Américas***, exposição que reúne mais de 130 obras de artistas afrodescendentes do Brasil e dos Estados Unidos, com curadoria de Ana Beatriz Almeida e Renato Araújo da Silva, e direção artística de Marcello Dantas.

Com expografia orgânica, a mostra oferece reflexões sobre a afirmação do corpo, a dimensão reflexiva dos sonhos e a reivindicação de espaço. Por meio desses três eixos – *Corpo, Sonho e Espaço – Ancestral – Afro-Américas* promove um encontro que valoriza o conceito de identidade afro-americana.

Ao realizar este projeto, o **Centro Cultural Banco do Brasil** celebra as relações da arte no Brasil e nas Américas, suas origens e ancestralidade, reafirmando a importância social e o potencial transformador da arte, e o compromisso de ampliar a conexão dos brasileiros com a cultura em suas diferentes formas.

BB Asset presents and sponsors ***Ancestral – Afro-Americas***, an exhibition featuring more than 130 works by Afro-descendant artists from Brazil and the United States, curated by Ana Beatriz Almeida and Renato Araújo da Silva, with artistic direction by Marcello Dantas.

With an organic exhibition design, the show invites reflection on the affirmation of the body, the introspective dimension of dreams, and the claim for space. Through these three themes – *Body, Dream, and Space – Ancestral – Afro-Americas* fosters a dialogue that highlights the concept of Afro-American identity.

By bringing this project to life, the **Centro Cultural Banco do Brasil** celebrates the connections between art in Brazil and the Americas, its origins, and its ancestry, reaffirming the social significance and transformative power of art. This initiative reflects CCBB’s commitment to expanding Brazilians’ access to culture in all its forms.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

A BB Asset é a maior gestora de fundos de investimento do Brasil, com R\$ 1,7 trilhão* sob gestão.

Reconhecemos o valor que a arte e a cultura geram para a sociedade, preservando memórias e mantendo viva a identidade dos povos. Por isso, o apoio a exposições artísticas com cuidadosa curadoria e grande sucesso de público faz parte da nossa história.

O patrocínio à exposição ***Ancestral – Afro-Américas*** reflete o nosso compromisso com o investimento constante na promoção da cultura e da arte. A mostra celebra as heranças e vínculos compartilhados entre povos afro-americanos e afro-brasileiros, reunindo mais de 130 obras.

Com essa visão, a **BB Asset** segue apoiando iniciativas que fortalecem a conexão entre o público e a cultura, garantindo que a arte permaneça acessível e continue encantando as pessoas.

*Ranking ANBIMA – dez/2024 [ANBIMA Ranking – Dec./2024]

BB ASSET

BB Asset is the largest investment fund manager in Brazil, with R\$ 1.7 trillion* in assets under management (AuM).

We recognize the huge value of art and culture to society, preserving and keeping memories alive across generations. Therefore, supporting carefully curated art exhibitions with great public success is part of our history.

The sponsorship of ***Ancestral – Afro-Américas*** reflects our commitment to continuous investment in promoting culture and art. The exhibition celebrates the shared heritage and connections between Afro-American and Afro-Brazilian peoples, bringing together more than 130 works.

With this vision, **BB Asset** continues to support initiatives that strengthen the connection between the public and culture, ensuring that art remains accessible and continues to inspire people.



SUMÁRIO [INDEX]

DOIS PRIMOS [TWO COUSINS] **10**
Marcello Dantas

ANCESTRAL **12**
Ana Beatriz Almeida

JOSÉ ADÁRIO DOS SANTOS 18

CORPO [BODY] 22

AGNALDO MANUEL DOS SANTOS	26
ALINE MOTTA	28
BENNY ANDREWS	30
CARLOS MARTIEL	32
CHARLES WHITE	34
DALTON PAULA	36
DAWOUD BEY	38
FLAVIO CERQUEIRA	40
GÊ VIANA	42
HANK WILLIS THOMAS	46
HEITOR DOS PRAZERES	48
JAYME FIGURA	50
KARA WALKER	52
LORNA SIMPSON	54
MATHEUS MARQUES ABU	58
MOISÉS PATRÍCIO	60
PAULO NAZARETH	62
ROSANA PAULINO`	64
SIDNEY AMARAL	66
WARDELL MILAN	70
WHITFIELD LOVELL	72

ESPAÇO [SPACE] 74

AMARA TABOR-SMITH	78
ANA BEATRIZ ALMEIDA	80
ANTONIO OBÁ	82
BARBARA MCCULLOUGH	84
CAROLINE KENT	88
CARRIE MAE WEEMS	90
CHARLES GAINES	92
DAVI DE JESUS DO NASCIMENTO	94
DAVID HUFFMAN	96
EARLIE HUDNALL, JR.	98
EMANOEL ARAÚJO	100
ENEIDA SANCHES & TRACY COLLINS	102
FAITH RINGGOLD	104
HELOISA HARIADNE	108

JOTA MOMBAÇA	110
JULIE MEHRETU	112
KERRY JAMES MARSHALL	114
LEONARDO DREW	118
LITA CERQUEIRA	120
MAYARA FERRÃO	122
MELVIN EDWARDS	124
MOISÉS PATRÍCIO	126
RENATA FELINTO	130
SONIA GOMES	132
JOIAS DE CRIOLA	134

SONHO [DREAM] 136

ABDIAS DO NASCIMENTO	140
ARETHA SADICK	144
BETYE SAAR	146
BISPO DO ROSÁRIO	148
DIAMBE	150
FRED WILSON	156
GABRIELLA MARINHO	154
ISA DO ROSÁRIO	156
KEVIN BEASLEY	158
LEROI JOHNSON	160
MARTIN PURYEAR	162
MESTRE DIDI	166
MÔNICA VENTURA	170
MURRY DEPIILLARS	172
NÁDIA TAQUARY	174
NARI WARD	176
RUBEM VALENTIM	178
SAM GILLIAM	180
SEBASTIÃO JANUÁRIO	182
SÉRGIO SOAREZ	184
SIMONE LEIGH	186
TASSILA CUSTODES	190
YASHUA KLOS	192

ÁFRICAS [AFRICAS] 194

ARTE AFRICANA TRADICIONAL **198**
NA EXPOSIÇÃO ANCESTRAL
 [THE TRADITIONAL AFRICAN ART
 IN ANCESTRAL]
 Renato Araújo da Silva

TOGBUIWO 228

DOIS PRIMOS [TWO COUSINS]

Um dia, no século XVIII, na costa oeste da África, dois primos foram capturados em sua comunidade de origem. Eles foram levados para o porto da Ilha de Gorée, no local conhecido como a Porta do Não Retorno. Ali, os primos foram separados: um foi mandado em um barco com destino a Salvador, e o outro com destino a Charleston, nos Estados Unidos, dois dos maiores portos de comércio de escravos do mundo. Ambos foram levados nus, desprovidos de qualquer artefato cultural, junto com muitas outras pessoas africanas de diferentes regiões e nações, que, por sua vez, não falavam as mesmas línguas. Salvador era conhecida como a “Roma Negra”, pois todos os caminhos da África levavam até lá. Cartagena, por outro lado, distribuía as pessoas escravizadas para a América do Norte e o Caribe.

Pelo menos 10 milhões de pessoas passaram por esse sistema de exploração e opressão ao longo de mais de 200 anos, gerando a maior concentração de riqueza que o mundo havia visto nessa parte do globo.

Em 1822, o Brasil declarou sua independência de Portugal, o que, em si, foi um ato simbólico, pois uma nação só pode ser considerada existente quando é reconhecida como tal por outras nações. O Brasil foi reconhecido como uma nação independente pelos Estados Unidos em 1824. Naquele momento, ambas as jovens e grandes nações das Américas eram também o lar da maior concentração de pessoas escravizadas do mundo, com milhões de indivíduos submetidos a essa condição.

Durante 200 anos, esses países se desenvolveram e a escravidão foi abolida. No entanto, longas batalhas pelos direitos civis foram necessárias para o reconhecimento dos direitos humanos, para alcançar a liberdade de expressão

One day, in the 18th century, on the west coast of Africa, two cousins were captured in their home community. They were taken to the port on the Island of Gorée, to a place known as the Door of No Return. There, the cousins were separated: one was sent on a ship to Salvador and the other to Charleston in the United States, two of the largest slave trade ports in the world. Both were taken naked, stripped of any cultural artifacts, along with many other African people from different regions and nations who did not speak the same language. Salvador was known as the “Black Rome,” as all African routes led there. Cartagena, on the other hand, distributed enslaved people to North America and the Caribbean.

At least 10 million people over more than 200 years passed through this system of oppression and exploitation, resulting in the greatest concentration of wealth the world had seen in that part of the globe.

In 1822, Brazil declared its independence from Portugal. This was a symbolic act, as a nation can only be considered truly existent when recognized by other nations. In 1824, Brazil was recognized as an independent nation by the United States. At that time, both of these young and expansive nations of the Americas were also home to the largest concentration of enslaved people in the world, with millions of individuals subjected to this condition.

Over 200 years, the two countries developed, leading to the abolition of slavery. However, long battles for civil rights were required to recognize human rights, achieve freedom of expression, and for the fight against structural racism to achieve progress.

MARCELLO DANTAS

Diretor Artístico [Artistic Director]

e para que a luta contra o racismo estrutural promovesse avanços.

A música sempre foi o principal território de contato entre os diferentes povos africanos, permitindo a conexão, mesmo com barreiras linguísticas. A música, com sua linguagem universal, infiltrou-se profundamente e marcou, com sua força, a musicalidade dos dois países.

O que houve pouco, entretanto, foi contato no campo das artes visuais. Existe uma qualidade na expressão artística que reflete a forma como as histórias, mesmo desconectadas, chegaram a resultados visuais tão próximos. Isso revela uma matriz ancestral: os desenhos que aqueles irmãos faziam na África continuaram sendo desenvolvidos por seus tataranetos, a partir de uma matriz inscrita no DNA e na memória de cada um. Mesmo com religiões distintas, miscigenações, diferentes climas, educação e histórias sem paralelos, os artistas encontraram uma síntese visual de suas identidades em buscas isoladas, porém complementares e harmônicas.

Essa exposição celebra a força dessa herança cultural e faz justiça a essa parte de nossas populações, reconhecendo sua contribuição criativa à cultura dos dois países. Trazendo artistas novos e outros amplamente reconhecidos, a mostra revela que esse pulsar criativo sempre esteve presente, tanto aqui quanto lá. O que faltou foi reconhecimento e diálogo para que isso viesse mais à luz.

Criar esse diálogo é abrir a porta para o encontro de poéticas que pareciam distintas, mas que compartilham uma irmandade no outro hemisfério. Apenas porque um barco rumou ao norte e outro ao sul, e 200 anos se passaram, não foi possível apagar a força de uma chama ancestral que corre no sangue daqueles que vivenciaram a riqueza matricial da África das Américas.

Music has always been the primary contact territory between African peoples, allowing connection despite language barriers. Music has a universal language, which in Brazil and the United States permeated and left indelible marks on the musicality of both countries.

However, there was little observed contact in the field of visual arts. There is a quality in artistic expression that reflects how stories, even disconnected, lead to such visually similar results. This points to an ancestral matrix: the drawings those brothers once made in Africa were carried forward by their great-great-grandchildren from a blueprint inscribed in the DNA and memory of each one. Despite differences in religion, mixed heritage, climates, education, and divergent histories, the artists discovered a visual synthesis of their identities through isolated yet complementary and harmonious paths.

This exhibition celebrates the power of cultural heritage and honors this part of our population, acknowledging their creative contribution to the culture of the two countries. By featuring both emerging and renowned artists, the show reveals that this creative pulse has always been alive here and there. What was lacking was recognition and dialogue to bring it to the forefront fully.

Creating this dialogue opens the door to a meeting of poetics that once seemed different but, in reality, share a deep kinship across hemispheres. Just because one ship sailed north and another south and 200 years have passed, the strength of an ancestral flame that runs through the veins of those who experienced the profound legacy of Africa in the Americas could never be extinguished.

ANCESTRAL

A palavra *ancestral* tem origem no vocábulo *antecessor*, do latim tardio, que significa aquele que precede. Se o termo evoca o passado, podemos nos perguntar: “antecessor de quê?” Olhando a partir do presente, diante da arte contemporânea, talvez devêssemos questionar: quem foram os pioneiros da arte decolonial? Ao considerarmos o processo decolonial, é fundamental levar em conta o tráfico transatlântico de pessoas e as colônias nas Américas e no continente africano. Se a palavra ancestral fosse evocada novamente no contexto deste crime duradouro contra a humanidade, estaríamos recordando aqueles que cruzaram o Atlântico ou os fundadores das diversas civilizações africanas que construíram a modernidade como fenômeno global? Para algumas das culturas que chegaram nas Américas (como os Ashanti, Ewe, Ga, Akani, Iorubá e outras), o conceito de “pessoa” é definido pela conexão com seus antecessores e, portanto, pela ancestralidade. Segundo o artigo 6º da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, “todos os indivíduos têm direito de ser, em todos os lugares, reconhecidos como pessoa perante a lei”. Mas como aqueles que cruzaram o oceano e perderam a conexão com seus antecessores podem ser reconhecidos como pessoas em um mundo moldado pelo colonialismo e sua contínua negação?

Ancestral tem como objetivo celebrar o trabalho de recriação do conceito de “pessoa” nas nações construídas por indivíduos forçadamente imigrados do continente africano. Do século XVI ao XIX, as Américas foram construídas sobre o apagamento dessas ancestralidades. No processo de criação da humanidade em meio à brutalidade racional que forjou a modernidade, artistas afrodiáspóricos redefiniram a ética e a estética,

The word *ancestral* comes from the late Latin word *antecessor* which means foregoer or predecessor. If this word evokes the past, we might wonder “foregoer of what?” If asked from the present, before contemporary art, we might ask: who were the pioneers of decolonial art? When we examine the decolonial process into account, we have to take in consideration the transatlantic trafficking of people and colonies in both Americas and in the African continent. If the word *ancestral* were to be evoked again in the context of this long-standing crime against humanity, would we be recalling those who crossed the Atlantic or those who founded the various African civilizations that built modernity as a global phenomenon? For some of those cultures that arrived in the Americas (such as Ashanti, Ewe, Ga, Akani, Yoruba and others), the concept of “personhood” is defined by one’s connection to their predecessors, therefore by ancestry. According to Article 6 of the *Universal Declaration of Human Rights*, “everyone has the right to recognition everywhere as a person before the law.” But for those who crossed the ocean and lost connection with their predecessors, how can they still be recognized as persons in a world shaped by colonialism and its continual denial?

Ancestral aims to celebrate the work of recreating the concept of “personhood” in nations built by individuals forcibly displaced from Africa. From the 16th to the 19th century, the Americas were constructed upon the erasure of these ancestral legacies. Amid the process of forging humanity within the rational brutality that shaped modernity, Afrodiasporic artists redefined ethics and

ANA BEATRIZ ALMEIDA

Curadora [Curator]

frequentemente convergindo – apesar de estarem em territórios diferentes. Isso nos leva de volta ao conceito de “pessoa” encontrado na África Ocidental: o sujeito enquanto resultado de sua genealogia ancestral.

Esta é uma exposição que também busca conectar e difundir as intersecções artísticas nascidas dos paralelos históricos da diáspora africana no Brasil e nos Estados Unidos. Mas o que isso realmente significa? E como criar uma exposição que atinja esse objetivo? Uma mostra ou um projeto cujo escopo é tão amplo pode ter muitos formatos. A tarefa da curadoria – criar uma exposição que reúna artistas visuais afro-brasileiros e afro-americanos contemporâneos – poderia ter resultado em inúmeras exposições diferentes; muitas variáveis dependem do corpo de curadores e das ideias que se escolhe destacar. Outra combinação curatorial teria produzido uma exposição diferente, apresentando um grupo distinto de artistas para exaltar este momento na história do encontro de culturas. Em *Ancestral*, propomos um projeto expansivo, para o qual esperamos que os espectadores tragam suas próprias experiências e ideias.

A ética e estética são as bases para a produção artística que não se faz no vácuo; os artistas selecionados produzem obras que refletem um momento específico de suas vidas e práticas artísticas que ecoam no coletivo. Essa singularidade é o que faz de *Ancestral* um trabalho em construção. Como em uma imagem da diáspora africana, em que cada lugar é reconhecido e transformado em lar, a exposição convida o público, com sua própria bagagem, a entrar nesses universos.

Para capturar os elementos mais importantes na engenharia dessas identidades, a exposição

aesthetics, often converging despite being in different territories. This brings us back to the concept of “personhood” found in West Africa: the individual as a result of their ancestral genealogy.

This exhibition also seeks to connect and spread the artistic tangents born from the historical parallels of the African diaspora in Brazil and the United States. But what does this really mean, and how do you create an exhibition that achieves this? Exhibitions and projects with such vast scopes can take many forms. The task of curating an art show that brings together contemporary Afro-Brazilian and African American visual artists could have resulted in countless different exhibitions. Much is dependent on the curators involved and the ideas they choose to highlight. Any other curatorial combination would have resulted in a different exhibition, showcasing a distinct group of artists to celebrate this moment in the history of cultural encounters. In *Ancestral*, we propose an expansive project, one in which we hope viewers will bring their own experiences and ideas. Ethics and aesthetics serve as the foundations for artistic production that does not occur in the void; the selected artists create works that reflect a specific moment in their lives and artistic practices, resonating within the collective. This uniqueness is what makes *Ancestral* a work in progress. Like an image of the African diaspora, where each place is recognized and transformed into a home, the exhibition invites the public, with their own backgrounds, to enter these universes.

To capture the most important elements in the engineering of these identities, the exhibition is divided into three sections:

está dividida em três núcleos: *Sonho, Corpo e Espaço*. Esses três temas correspondem aos principais dispositivos utilizados para construir a vida como possibilidade além da resistência; eles permitem abarcar uma ampla gama de artistas contemporâneos, seja dos EUA ou do Brasil. Há duas formas de entrar no espaço da exposição – uma proposição intencional e que é um convite a experimentar a ancestralidade como um caminho que parte de diferentes pontos de vista: presente ou futuro, Norte ou Sul, esquerda ou direita. O convite feito ao público, que deve tomar uma decisão antes de adentrar o desconhecido, não é apenas uma experiência do direito humano básico à condição de pessoa, mas também uma maneira de convocar o espectador a refazer o caminho daqueles que cruzaram o oceano sem conhecer o destino – e a entrever como essa situação produziu diferentes perspectivas dentro da mesma trajetória.

Ancestral é um ponto de encontro para dois curadores com formações, experiências e interesses distintos, mas que se conectam pela forma como trabalham com os artistas e pela visão de sua prática curatorial como um modo de cuidar de suas comunidades. Para nós, esta exposição é também uma forma de criar espaço, o mundo que queremos habitar, tal como imaginado pelos artistas aqui reunidos; como se pudéssemos avançar e retroceder simultaneamente, traçando linhas ancestrais que moldaram a cena artística contemporânea e, ao mesmo tempo, considerando as produções atuais como as antecessoras das expressões de vida que ainda estão por vir.

Esta exposição reúne um grupo de artistas vindos de diferentes origens, com abordagens e experiências diversas, mas unidos pelo interesse

Dream, Body, and Space. These three themes correspond to the main devices for building life as a possibility beyond resistance. They allow the inclusion of a wide range of contemporary artists from both the US and Brazil. There are two different ways to enter the exhibition space, and this is intentional. It's an invitation to experience ancestry as a path departing from different points of view: present or future, North or South, left or right. The invitation to the audience to choose, before stepping into the unknown, is not only an experience of the basic human right of personhood, but also a way of asking the audience to walk in the shoes of those who crossed the ocean without knowing their destination – and how that situation produced different perspectives within the same experience.

Ancestral is a meeting point for two curators with different backgrounds, distinct experiences and interests, but who connect through the way we work with artists and through how we view our curatorial practice as a way of caring for our communities. For us, this exhibition is also a way of creating space – a world we want to exist in, as imagined by this group of artists. As if we could move simultaneously forward and backward, tracing ancestral lines that shaped the contemporary art scene and considering today's productions as the predecessors of future expressions of life yet to be experienced.

This exhibition brings together a group of artists from different backgrounds, with diverse approaches and experiences, yet united by a shared interest in the expansiveness of Blackness and the possibilities of the self-imagination. They

comum na expansividade da negritude e nas possibilidades da autoimaginação. Eles também desenvolvem éticas e estéticas que visam a uma experiência da Terra como um lugar compartilhado por sujeitos visíveis e invisíveis – onde a ideia de “pessoa” pode ser mais ampla e transcendental.

Ancestral é também um ponto de encontro de artistas da Diáspora, muitos dos quais nunca expuseram juntos. Esta exposição inclui obras criadas há décadas ao lado de outras feitas especificamente para esta ocasião, com uma diversidade de artistas e trabalhos que oferecem uma imensa variedade de pontos de vista. Esperamos que cada visitante aproveite para conhecer um novo artista e encontrar uma nova obra de arte preferida. *Ancestral* é tanto o início de um diálogo quanto a continuação de uma conversa.

are also developing ethics and aesthetics that move toward an experience of Earth as a communal place for both visible and invisible subjects – a place where the idea of “personhood” could be broader and transcendental.

Ancestral is also a meeting point for artists of the Diaspora, many of whom have never exhibited together before. This show includes works that were created decades ago alongside works made specifically for this exhibition, featuring a wide range of artists and artworks that provide a spectrum of viewpoints. We hope that each person that spends time in this exhibition will learn about a new artist and find a new favorite artwork. *Ancestral* is meant to be both the beginning of a dialogue and the continuation of a conversation.



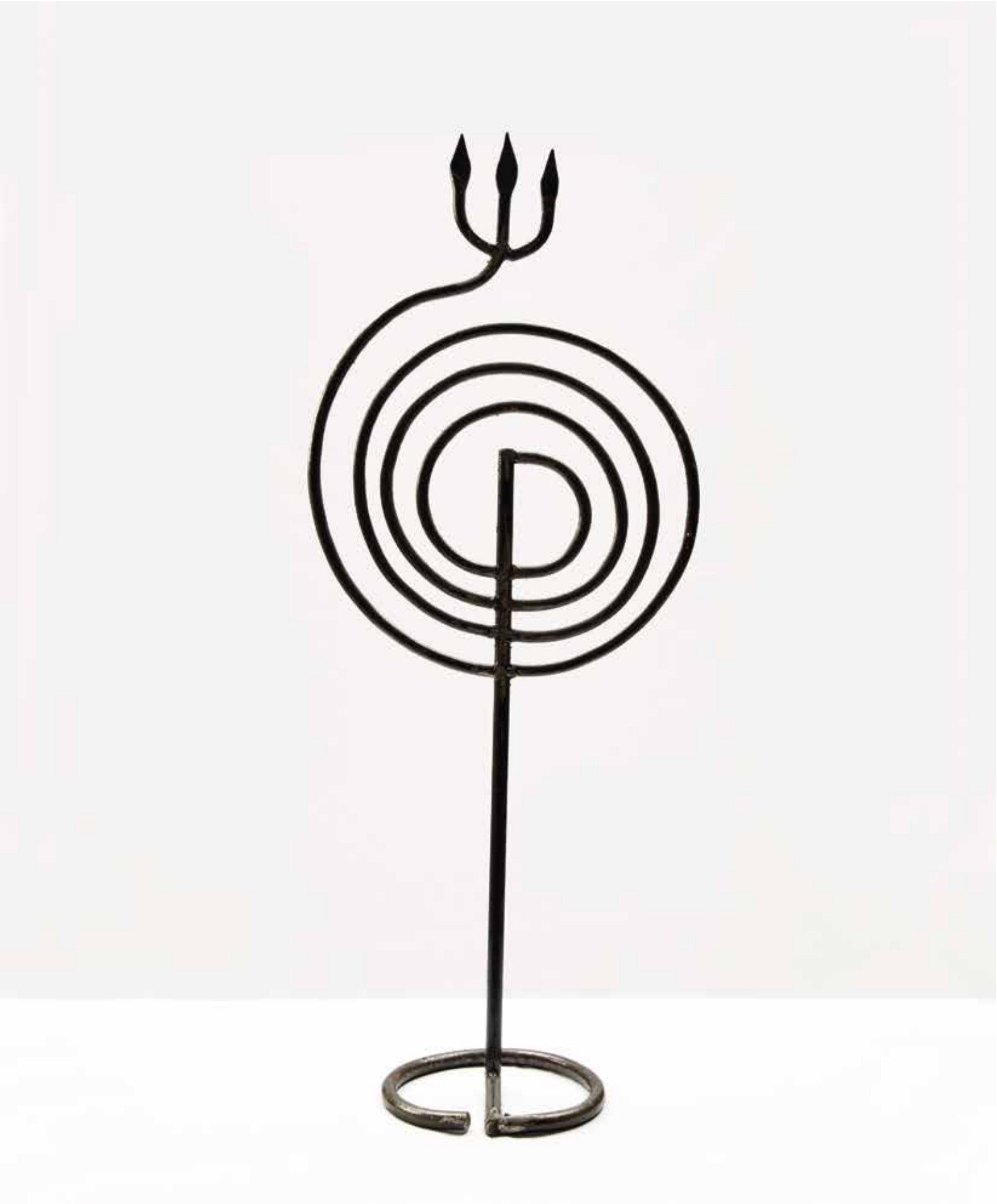
JOSÉ ADÁRIO DOS SANTOS

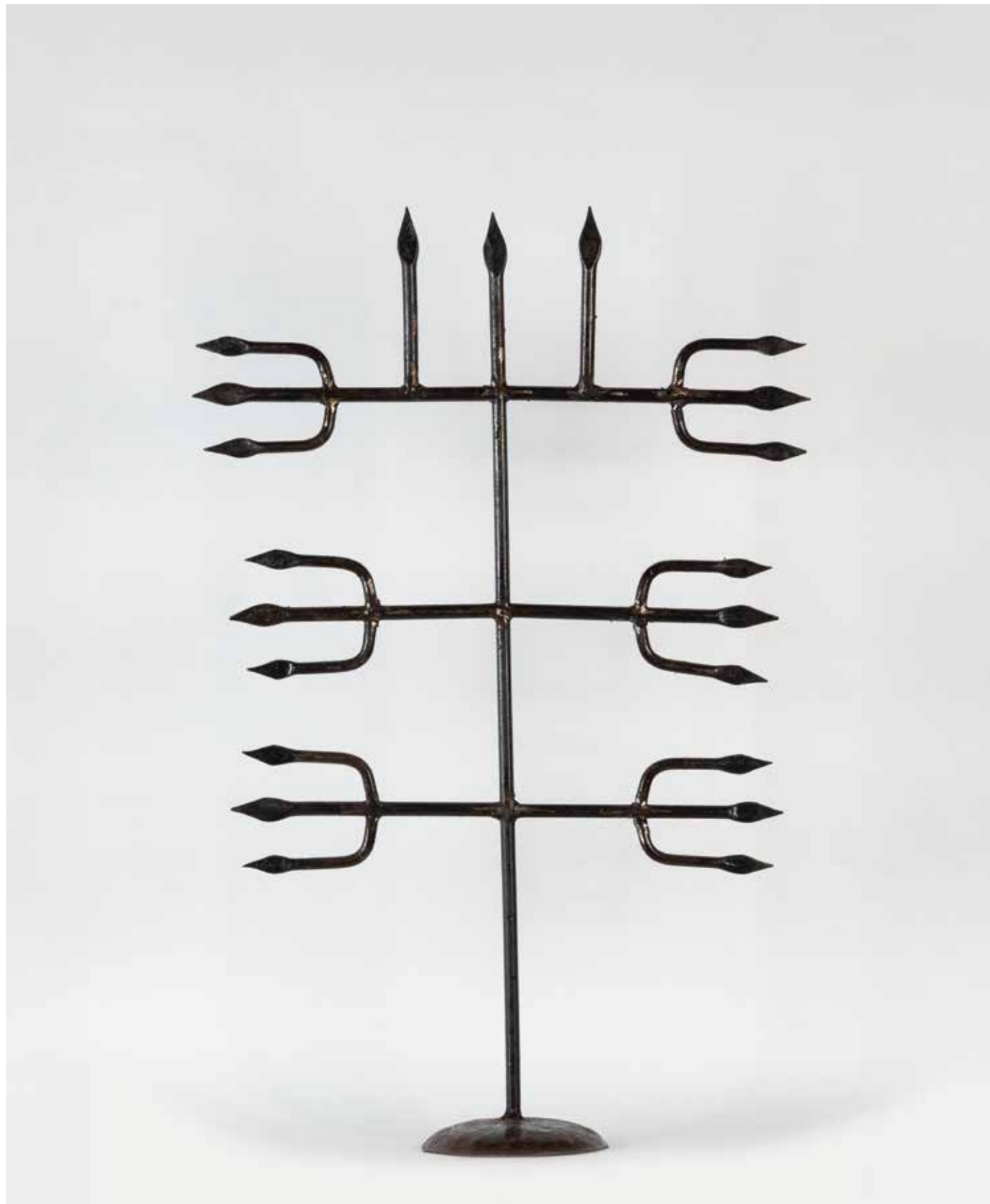
BRASIL [BRAZIL]

José Adário dos Santos iniciou-se no ofício de ferreiro de santo com o seu mestre e mentor Maximiano Prates aos 11 anos de idade. Desde então, fabrica portões, agogôs e ferramentas de santo: instrumentos de percussão e esculturas de ferro que operam uma espécie de mediação entre os homens e os deuses no candomblé. Pela originalidade e consistência de seus objetos, José Adário passou a ser não só o escultor-ferreiro mais celebrado dos terreiros de candomblé da Bahia, mas um artista reconhecido por honrar as raízes afro-diaspóricas que povoam a cultura de sua região. Sua obra faz parte de coleções permanentes nacionais e internacionais, tais como El Museo del Barrio (NY, EUA); Museu Afro Brasil; Museu de Arte Moderna da Bahia, Pinacoteca de São Paulo, entre outras.

José Adário dos Santos began training as a sacred blacksmith at age 11 with his mentor Maximiano Prates. Since then, he has created gates, agogôs, and sacred tools – percussive instruments and iron sculptures that mediate between humans and deities in Candomblé. José Adário has become not only the most celebrated blacksmith-sculptor of Bahia’s Candomblé temples but also an artist recognized for honoring the Afro-diasporic roots that permeate the culture of that region. His work is part of permanent national and international collections, such as El Museo del Barrio (NY, USA); Museu Afro Brasil; Museu de Arte Moderna da Bahia; Pinacoteca de São Paulo, among others.

Ferramenta de Exu Gira Mundo, c. 2020
Ferro, solda e verniz [Iron, welding and varnish]
71 x 30 x 17 cm
Coleção particular [Private collection]





Ferramenta de Exu (Escravo de Ogum), 2022
Ferro, solda e verniz [Iron, welding and varnish]
62,5 x 41,5 x 12,5 cm
Coleção [Collection] Galatea, São Paulo, Salvador



Ferramenta de Ogum Xoroquê, 2024
Ferro, solda e verniz [Iron, welding and varnish]
80 x 59 x 15 cm
Coleção [Collection] Galatea, São Paulo, Salvador

CORPO

As obras deste núcleo exploram os limites da representação. O ato de retratar uma pessoa negra em uma obra de arte – seja representando um outro ou a si mesmo – frequentemente constitui um poderoso ato de resistência. Este enfoque não só desafia as narrativas dominantes, como também desempenha um papel fundamental na reformulação do cânone da arte. Ao apresentar experiências diversas, esses artistas ampliam a compreensão de identidade e cultura. Esta seção conta com nomes como Benny Andrews, cujas narrativas vibrantes destacam histórias pessoais e coletivas; Carlos Martiel, que aborda temas como imigração e identidade; e Dalton Paula, que trabalha com a memória cultural e as complexidades da representação. Reunidas, as obras deste núcleo trazem à tona um diálogo contínuo na arte contemporânea.

BODY

The works in this section explore the bounds of representation. The act of representing a Black person in an artwork, whether to depict someone else or oneself, can often serve as a powerful act of resistance. This approach not only challenges dominant narratives but also plays a crucial role in reshaping the art canon. By showcasing diverse experiences, these artists contribute to a richer understanding of identity and culture. Featured artists in this section include Benny Andrews, whose vibrant narratives highlight personal and collective histories; Carlos Martiel, who explores themes of migration and identity; and Dalton Paula, who engages with cultural memory and the complexities of representation. Together, the works in this section illuminate an ongoing dialogue in contemporary art.

ANICES
1910-1980

CORPO [BODY]

As obras desta seção exploram as possibilidades do corpo humano na arte. O ato de representar o corpo é um desafio, pois envolve a representação de algo que é ao mesmo tempo físico e espiritual. Os artistas aqui apresentam visões diversas do corpo, desde a representação realista até a abstração. A obra de Aníbal Machado, por exemplo, é uma escultura que representa um corpo humano em uma pose que sugere movimento e expressão.

The works in this section explore the possibilities of the human body in art. The act of representing the body is a challenge, as it involves the representation of something that is both physical and spiritual. The artists here present different views of the body, from realistic representation to abstraction. Aníbal Machado's work, for example, is a sculpture that represents a human body in a pose that suggests movement and expression.



AGNALDO MANUEL DOS SANTOS

BRASIL [BRAZIL]

Agnaldo Manuel dos Santos destacou-se pela habilidade em trabalhar com a madeira e explorar temas da cultura popular brasileira e africana. Autodidata, começou sua carreira artística como escultor ao trabalhar como assistente de Mário Cravo Júnior em Salvador. Em 1956, realizou sua primeira exposição individual no Rio de Janeiro, recebendo reconhecimento crítico. Premiado na IV Bienal de São Paulo (1957) com a obra *Pilando dendê*, participou de exposições no Brasil e no exterior. Suas obras fazem parte de acervos importantes como o do Museu de Arte Moderna – MAM Bahia (Salvador) e da Pinacoteca de São Paulo.

Agnaldo Manuel dos Santos stood out for his mastery of woodwork and for exploring themes rooted in Brazilian and African popular culture. A self-taught artist, he began his artistic career as a sculptor while working as an assistant to Mário Cravo Júnior in Salvador. In 1956, he held his first solo exhibition in Rio de Janeiro, receiving critical acclaim. Awarded at the IV São Paulo Biennial (1957) for his work *Pilando dendê*, he participated in exhibitions both in Brazil and abroad. His works are part of important collections such as the Museum of Modern Art – MAM Bahia (Salvador) and the Pinacoteca de São Paulo.

Sem Título, déc. [dec.] 1950
Madeira [Wood]
140 x 20 x 25 cm
Coleção [Collection] Conrado Mesquita e
Camila Yunes, São Paulo



ALINE MOTTA

BRASIL [BRAZIL]

Aline Motta nasceu em Niterói e mora em São Paulo. Combina diferentes técnicas e práticas artísticas (fotografia, vídeo, instalação, performance, colagem). Suas obras reconfiguram memórias, em especial as afro-atlânticas, e constroem novas narrativas que invocam uma ideia não linear do tempo. Foi contemplada com o Programa Rumos Itaú Cultural 2015-16, com a bolsa ZUM de fotografia (IMS, 2018), o 7º Prêmio Indústria Nacional Marcantonio Vilaça (2019) e o Prêmio PIPA (2024). Participou de exposições importantes como *Histórias Feministas – Artistas depois de 2000* (Masp) e *Histórias Afro-Atlânticas* (Masp/Tomie Ohtake). Abriu sua exposição individual *Aline Motta: Memória, viagem e água* (MAR-RJ, 2020), e em 2021 exibiu seus trabalhos em vídeo no New Museum (NY) no programa *Screen Series*.

Aline Motta was born in Niterói and lives in São Paulo. She combines multiple techniques and artistic practices (photography, video, installation, performance, collage). Her works reconfigure especially Afro-Atlantic memories, and construct new narratives that invoke a non-linear conception of time. She was awarded the Rumos Itaú Cultural Program 2015-16, the ZUM photography grant (IMS, 2018), the 7th Marcantonio Vilaça National Industry Award (2019), and the PIPA Prize (2024). She participated in important exhibitions such as *Histórias Feministas – Artistas depois de 2000* (Masp) and *Histórias Afro-Atlânticas* (Masp/Tomie Ohtake). She opened her solo exhibition *Aline Motta: Memória, viagem e água* (MAR-RJ, 2020), and in 2021 exhibited her video works at the New Museum (NY) as part of the *Screen Series* program.



Poupatempo, 2015
Vídeo, cor, som [video, color, sound]
Duração [Running time] 2'50"
Acervo [Collection] Banco Itaú

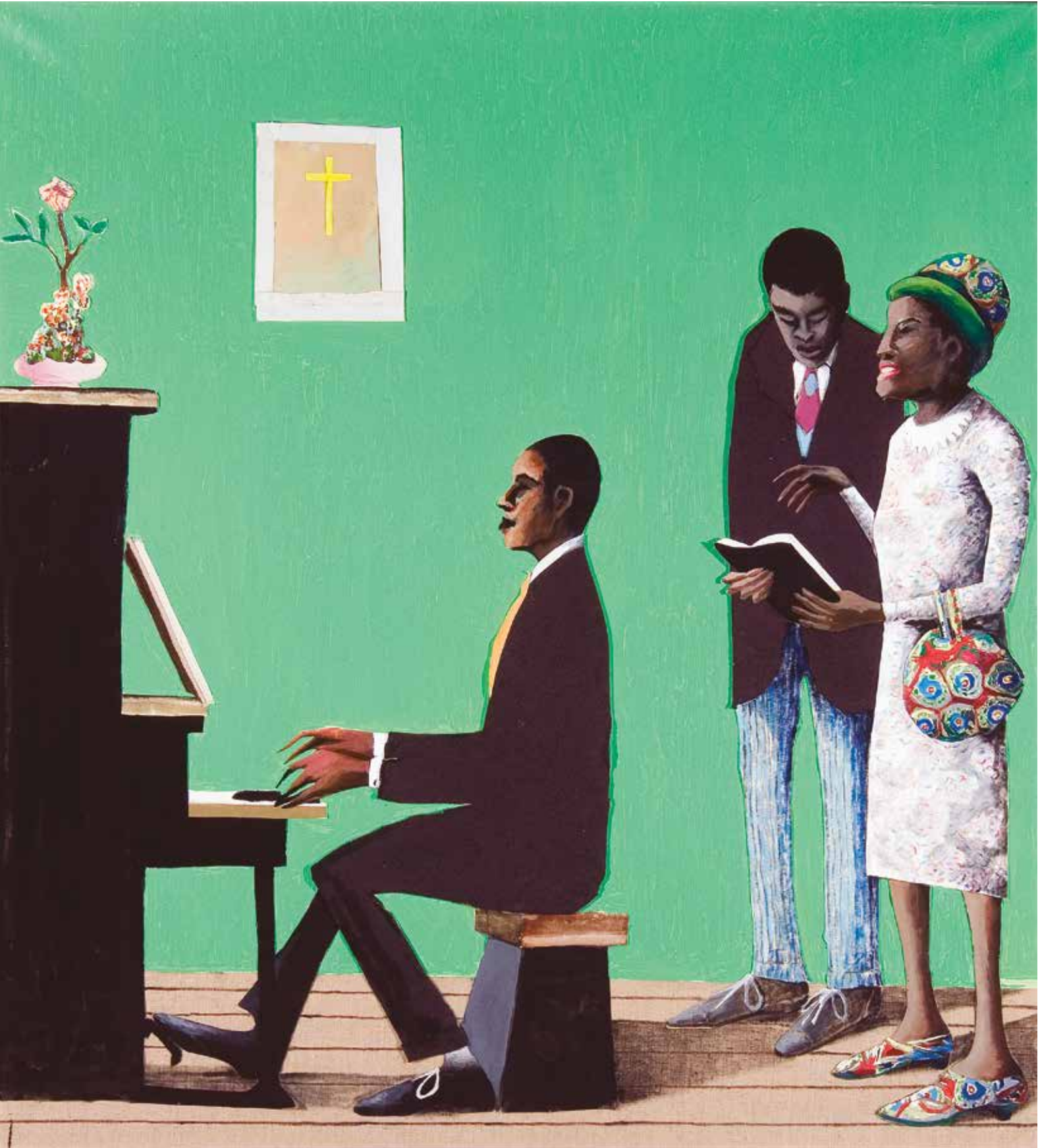
BENNY ANDREWS

EUA [USA]

Nascido em Madison, Geórgia, Benny Andrews foi o segundo de dez filhos. Embora seus pais fossem meeiros de algodão, seu pai era um artista autodidata e sua mãe, escritora. Em 1958, Andrews se mudou para Nova York, onde fez amizade com artistas como Red Grooms e Bob Thompson. Suas pinturas têm raízes na cultura e no cotidiano do Sul dos EUA. Andrews serviu na Força Aérea dos Estados Unidos antes de estudar no Art Institute of Chicago com o benefício da G.I. Bill. De 1982 a 1984, dirigiu o Programa de Artes Visuais do National Endowment for the Arts, e depois voltou a se dedicar à pintura em tempo integral. Seu trabalho já foi exibido no Museum of Modern Art de Nova York, no Metropolitan Museum of Art, no Smithsonian e em outras importantes instituições dos Estados Unidos.

Born in Madison, Georgia, Benny Andrews was the second of ten children. Although his parents were cotton sharecroppers, his father was a self-taught artist, and his mother, a writer. In 1958, Andrews moved to New York, where he became friends with artists like Red Grooms and Bob Thompson. His paintings are rooted in Southern culture and daily life. Andrews served in the U.S. Air Force before studying at the Art Institute of Chicago on the G.I. Bill. From 1982 to 1984, he directed the Visual Arts Program for the National Endowment for the Arts, then returned to painting full time. Andrews’ work has been exhibited at the Museum of Modern Art, the Metropolitan Museum of Art, the Smithsonian, and other major institutions across the United States.

Rehearsal (Music series), 1997
Óleo e colagem sobre tela
[Oil and collage on canvas]
116,84 x 106,68 cm
Bank of America Collection
© ANDREWS, Est. Benny/ AUTVIS, Brasil, 2024.



CARLOS MARTIEL

CUBA

Carlos Martiel é um artista cubano e atualmente trabalha e reside em Nova York. Formado pela Academia Nacional de Belas Artes San Alejandro (Havana) entre 2008 e 2010, estudou na Cátedra de Arte de Conduta, dirigida pela artista Tania Bruguera. Descendente de imigrantes haitianos e jamaicanos que emigraram para Holguin, em meados da década de 1920, Martiel se interessou desde jovem por questões ou problemas relacionados a seu corpo, pelas liberdades em Cuba, pelos limites do permitido, pela experiência migratória e pela racialidade, entre outros temas que aborda a partir da performance como meio de empoderamento.

Carlos Martiel is a Cuban artist currently living and working in New York. He graduated from the San Alejandro National Academy of Fine Arts (Havana) between 2008 and 2010 and studied at the Cátedra de Arte de Conducta, directed by artist Tania Bruguera. Descended from Haitian and Jamaican immigrants who moved to Holguin in the mid-1920s, Martiel has been interested from a young age in issues related to his body, liberties in Cuba, the limits of what is allowed, migration experiences, and racial identity, among other themes, which he explores through performance as a means of empowerment.

Fundamento, 2020
Impressão sobre papel
[Photography print on paper]
101,6 x 76,2 cm
Cortesia do artista [Courtesy of the artist]



CHARLES WHITE

EUA [USA]

O compromisso de Charles White com a criação de imagens poderosas de afro-americanos foi inabalável ao longo de sua carreira de quatro décadas. Ele acreditava que a arte tinha um papel na mudança do mundo: “A arte deve ser parte integral da luta. Ela não pode simplesmente espelhar o que está acontecendo”. Utilizando suas habilidades como desenhista, gravurista e pintor, desenvolveu seu estilo para abordar preocupações em constante mudança. *Hope for the Future* (1945) mostra uma mãe segurando o filho com uma força visível ao fundo. Em *Black Pope (Sandwich Board Man)* [1973], apresenta um pastor com um sinal de paz. Viveu em Chicago, Nova York e Los Angeles, sendo um membro crítico das comunidades criativas em cada cidade, e professor de estudantes como David Hammons e Kerry James Marshall.

Charles White’s commitment to creating powerful images of African Americans was unwavering over his four-decade career. White believed that art had a role in changing the world: “Art must be an integral part of the struggle. It can’t simply mirror what’s taking place.” Using his skills as a draftsman, printmaker, and painter, White developed his style to address changing concerns. His 1945 lithograph *Hope for the Future* shows a mother holding her child with a noose visible in the background. In *Black Pope (Sandwich Board Man)* (1973), White presents a preacher with a peace sign. White lived in Chicago, New York, and Los Angeles, and was a critical member of creative communities in each city. He taught many students, including David Hammons and Kerry James Marshall.

Sound of Silence II, 1978
Litografia, 6/71 [Lithograph, 6/71]
86,9 x 113,6 x 5,7 cm
Bank of America Collection
©The Charles White Archives



DALTON PAULA

BRASIL [BRAZIL]

Dalton Paula é bacharel em Artes Visuais, educador e idealizador do Sertão Negro Ateliê e Escola de Artes, criado em 2021. Investiga as representações de corpos negros na diáspora africana, desde o período colonial à contemporaneidade, tecendo curas simbólicas, que passam o campo histórico-social, econômico e psíquico. O contexto dos terreiros, quilombos, subúrbios e os festejos tradicionais compõem seu processo de pesquisa, que se desdobra para o quilombo-escola e guia as ações artísticas e educativas, que atuam no fortalecimento da comunidade, construindo um lugar poderoso de emancipação e autonomia dos sujeitos.

Dalton Paula holds a degree in Visual Arts, is an educator, and the founder of Sertão Negro Ateliê e Escola de Artes, created in 2021. His work investigates the representations of Black bodies in the African diaspora from colonial times to the present, weaving symbolic healing across historical, social, economic, and psychological fields. His research encompasses the contexts of Afro-Brazilian religious spaces, quilombos, suburbs, and traditional festivities. This foundation informs the quilombo-school and guides artistic and educational actions that strengthen the community, creating a space of powerful emancipation and autonomy for the people.

Retrato Maria I, 2015
Óleo sobre livro
[Oil on book]
Medidas variáveis [Variable dimensions]
Coleção particular [Private collection]



DAWOUD BEY

EUA [USA]

Dawoud Bey nasceu no Queens, em Nova York, e começou sua carreira em 1975 como fotógrafo com uma série intitulada *Harlem, USA*, exibida no The Studio Museum no Harlem em 1979. Bey desafiou constantemente as tradições fotográficas, utilizando câmeras Polaroid de grande formato para documentar amigos adolescentes. Desde 1992, realizou diversos projetos colaborativos com jovens e instituições culturais para ampliar a participação comunitária. Seu trabalho foi exibido em exposições individuais no Art Institute of Chicago, no Barbican Centre e no Whitney Museum of American Art. Suas fotografias fazem parte de importantes coleções, como o Museum of Modern Art, em Nova York, e o San Francisco Museum of Modern Art. Possui mestrado em artes por Yale e leciona no Columbia College Chicago.

Dawoud Bey was born in Queens, New York, and began his career as a photographer in 1975 with a series of photographs titled *Harlem, USA*, exhibited at The Studio Museum in Harlem in 1979. Bey has consistently challenged photographic traditions, using large format Polaroid cameras to document teenage friends. Since 1992, he has completed numerous collaborative projects with young people and cultural institutions to broaden community participation. His work has been shown in solo exhibitions at the Art Institute of Chicago, the Barbican Centre, and the Whitney Museum of American Art. His photographs are included in major collections, such as the Museum of Modern Art in New York and the San Francisco Museum of Modern Art. Bey holds an MFA from Yale and teaches at Columbia College Chicago.



Toyia, Kelvin & Erica II, 1993
Série de oito impressões por dispersão de corantes
[Series of eight dye dispersion prints]
80,9 x 60,3 x 4,7 cm
Bank of America Collection

FLAVIO CERQUEIRA

BRASIL [BRAZIL]

Flavio Cerqueira trabalha com processos tradicionais da escultura em bronze. Graduado em Artes Plásticas pela Faculdade Paulista de Artes, possui mestrado em Artes pela Unesp, mesma instituição em que desenvolve doutorado e onde atua como professor de escultura. O artista explora a construção de narrativas a partir de figuras humanas, evocando questões importantes de classe, identidade e raça. Em seu trabalho, objetiva cristalizar o instante e o fragmento de uma ação, incorporando o espectador como um coautor na produção de significados da obra.

Flavio Cerqueira works with traditional bronze sculpture techniques. He holds a degree in visual arts from the Faculdade Paulista de Artes, a master’s degree in Arts from Unesp where he is also pursuing a PhD and serves as a professor of sculpture. The artist explores the construction of narratives through human figures, evoking important issues of class, identity, and race. In his work, he aims to crystallize the instant and fragment of an action, incorporating the viewer as a co-author in the production of the work’s meaning.

Só eu sei, 2024
Bronze patinado
[Patinated bronze]
158 x 60 x 27 cm
Cortesia do artista e [Courtesy of the artist and]
Galeria Simões de Assis



GÊ VIANA

BRASIL [BRAZIL]

Gê Viana é graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão, criada num trânsito entre o quintal de casa e as ruas. Suas práticas de colagem digital e manual, com inserção da pintura, partem de pesquisas com imagens de arquivos e a memória oral de sua família, num confronto entre a cultura colonizadora hegemônica e seus sistemas de arte e comunicação. Com a história de seu povo Anapuru, o cotidiano afro-diaspórico e indígena do território maranhense, cria e tenta trazer outras narrativas e inventários. Em seu fazer, os suportes, em sua maioria, compõem-se de materiais específicos para cada série – Viana os entende como um campo político. Ao devolver seus trabalhos para rua, propõe um tipo de formação social, estético/pedagógica – trata-se, segundo ela, de pesquisa viva.

Gê Viana holds a degree in Visual Arts from the Federal University of Maranhão and was raised between her home’s backyard and the streets. Her practices in digital and manual collage, incorporating painting, stem from research with archival images and her family’s oral history, confronting hegemonic colonizing culture and its systems of art and communication. Drawing from the history of her people, the Anapurus, as well as the Afro-diasporic and indigenous daily life in Maranhão, she creates and seeks to bring forth alternative narratives and inventories. In her work, the supports are mostly composed of specific materials for each series – Viana views them as a political field. By returning her works to the street, she proposes a form of social, aesthetic, and pedagogical formation, which she describes as living research.



Radiola de Promessa, 2022-2024
Quilombo Mocajituba II
Videoinstalação [Videoinstallation]
Audio [Audio]: Nahraujo / Captação de som
[Sound capturing]: Cahhi Silva
Programação [Programming]: Sarah Ahab
Animação [Animation]: Eduardo Santos
Cortesia da artista [Courtesy of the artist]



Radiola de Promessa é o enraizamento de encantarias pela fé, devoção e reggae. Durante séculos, na diáspora maranhense, as festividades de matriz africana formaram uma base forte para a continuação das radiolas no Maranhão e vice-versa, um cruzamento de forças. Em *Santa Rosa dos Pretos*, na tenda Nossa Senhora dos Navegantes, algumas mulheres se reúnem sentadas em roda, ao som de suas caixas, dividindo canções para o divino; é o início da festa de Dona Dodô, uma encantada que passa na croa de Dona Severina. No cair da tarde, os foguetes anunciam para os que estão longe que a festa está começando.

Essa série é baseada em um tempo em que pessoas vivem do encantamento com a musicalidade *roots* e as obrigações dos santos padroeiros, relação mítica da comunidade que trabalha em rede para manter vivos os feitiços. Na boca do céu, é erguido o mastro, que também dança, agraciado pelo vento das matas. As radiolas de promessas são canais de frequência e memória de vários povos.

Radiola de Promessa is the rooting of enchantments through faith, devotion, and reggae. For centuries, in the diaspora in Maranhão, African-rooted festivities have provided a strong foundation for the continuity of *radiolas*, and vice versa, creating a powerful intersection of forces. In *Santa Rosa dos Pretos*, in the tent of Our Lady of the Navigators, some women gather, seated in a circle, to the sound of their drums, sharing songs for the divine; it is the beginning of Dona Dodô’s celebration, a spirit who passes through Dona Severina’s land. As dusk falls, fireworks announce to those far away that the festivities are beginning.

This series is based on a time when people live through the enchantment of roots musicality and the duties owed to patron saints, a mythical relationship within the community that works collectively to keep traditions alive. Under the open sky, a mast is raised, dancing along with the forest breeze. These *radiolas* of promise serve as channels of frequency and memory for various peoples.



HANK WILLIS THOMAS

EUA [USA]

Hank Willis Thomas vive e trabalha no Brooklyn, NY, e é um artista conceitual que trabalha principalmente com temas relacionados à perspectiva, identidade, mercadoria, mídia e cultura popular. Seu trabalho foi exibido em diversos locais nos Estados Unidos e no exterior, incluindo o International Center of Photography, Guggenheim Museum Bilbao, Musée du Quai Branly, Hong Kong Arts Centre e Witte de With Center for Contemporary Art.

Thomas foi homenageado com a Medalha de Artes do Departamento de Estado dos EUA em 2022, pelo Office of Art in Embassies, em Washington DC. Além disso, é vencedor dos prêmios Gordon Parks Foundation Fellowship (2019), Guggenheim Fellowship (2018), Soros Equality Fellowship (2017), Aperture West Book Prize (2008), Renew Media Arts Fellowship da Fundação Rockefeller (2007) e New York Foundation for the Arts Fellowship Award (2006).

Hank Willis Thomas lives and works in Brooklyn, NY, is a conceptual artist working primarily with themes related to perspective, identity, commodity, media, and popular culture. His work has been exhibited throughout the United States and abroad, including the International Center of Photography, Guggenheim Museum Bilbao, Musée du quai Branly, Hong Kong Arts Centre, and the Witte de With Center for Contemporary Art.

Thomas was the 2022 U.S. Department of State Medal of Arts honoree from the Office of Art in Embassies, Washington DC. Additionally, he is the recipient of the Gordon Parks Foundation Fellowship (2019), The Guggenheim Fellowship (2018), the Soros Equality Fellowship (2017), Aperture West Book Prize (2008), Renew Media Arts Fellowship from the Rockefeller Foundation (2007), and the New York Foundation for the Arts Fellowship Award (2006).

Resistance, 2019
Bronze [Bronze]
15 x 15 x 55 cm
Cortesia do artista e [Courtesy of the artist and]
Jack Shainman Gallery, New York



HEITOR DOS PRAZERES

BRASIL [BRAZIL]

Heitor dos Prazeres (1898-1966) foi um multiar-tista carioca, conhecido por sua atuação no samba e nas artes visuais. Iniciou sua carreira musical na década de 1920, participando da criação de escolas de samba como Mangueira e Portela. Em 1937, aos 40 anos, começou a pin-tar de forma autodidata, retratando a vida co-tidiana da população negra do Rio de Janeiro. Sua obra caracteriza-se pelo ritmo e movimen-to, refletindo sua conexão com a música. Foi premiado na 1ª Bienal de São Paulo (1951) e par-ticipou da Bienal de Veneza (1952). Em 2023, o CCBB RJ realizou uma retrospectiva reunindo mais de 200 trabalhos seus. Suas obras estão em diversas coleções públicas, como Museu Afro Brasil (São Paulo), Museu de Arte de São Paulo – MASP, Museum of Modern Art – MoMA (Nova York), entre outros.

Heitor dos Prazeres (1898-1966) was a multidisci- plinary artist from Rio de Janeiro, known for his contributions to samba and visual arts. He began his musical career in the 1920s, participating in the creation of samba schools such as Mangue- ira and Portela. In 1937, at the age of 40, he be- gan painting as a self-taught artist, depicting the everyday life of Rio de Janeiro’s Black population. His work is characterized by rhythm and move- ment, reflecting his connection to music. He was awarded at the I São Paulo Biennial (1951) and participated in the Venice Biennale (1952). In 2023, the CCBB RJ held a retrospective featuring over 200 of his works. His art is part of several public collections, including the Museu Afro Brasil (São Paulo), the Museu de Arte de São Paulo – MASP, and the Museum of Modern Art – MoMA (New York), among others.

Carnaval nos arcos, 1966
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
60 x 73 cm
Coleção Galatea, São Paulo, Salvador

Samba, 1965
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
52 x 62 cm
Coleção Galatea, São Paulo, Salvador



JAYME FIGURA

BRASIL [BRAZIL]

Jayme Fygura foi um artista plástico, gráfico, pintor, escultor, desenhista, instalacionista, performático brasileiro. Desde o início dos anos 1980, atuou nas ruas de Salvador, deixando marcas da sua imagem pelo Centro Histórico da cidade. Apesar de ser conhecido como andarilho, gostava de produzir longe das ruas, em seu ateliê (que batizou de “Sarcófago”). Trabalhava com esculturas em metal, pinturas, textos escritos e até bandas de rock. Foi atropelado em 2016, acidente no qual fraturou costelas, jamais tratadas corretamente, o que o impediu de carregar sua armadura com o mesmo vigor. Seu filho mais novo, Pablo Almeida, revelou que ele pediu para que mantivessem seu rosto escondido até no enterro, pois ele queria ser conhecido como o artista Jayme Fygura.

Jayme Fygura was a Brazilian visual artist, graphic designer, painter, sculptor, draftsman, installation artist, and performer. Since the early 1980s, he worked in the streets of Salvador, leaving marks of his image throughout the city’s Historic Center. Though known as a wanderer, he preferred to create away from the streets in his studio, which he named “Sarcophagus.” He worked with metal sculptures, paintings, written texts, and even rock and roll bands. He was hit by a car in 2016, an accident that left the artist with untreated fractured ribs, preventing him from carrying his armor with the same vigor. His youngest son, Pablo Almeida, revealed that he requested to keep his face hidden, even at his funeral, as he wanted to be known as the artist Jayme Fygura.



Sem Título, s.d. [n.d.]
Escultura em metal [Metal sculpture]
29 x 25 x 36 cm
Cortesia [Courtesy of] Paulo Darzé Galeria

Roupa, déc. [dec.] 1980
Objeto escultórico [Sculptural object]
210 x 100 x 18 cm
Cortesia [Courtesy of] Paulo Darzé Galeria



KARA WALKER

EUA [USA]

Kara Walker vive e trabalha em Nova York. É conhecida por sua investigação franca sobre raça, gênero, sexualidade e violência por meio de figuras em silhueta, expostas ao redor do mundo.

Nascida em Stockton, Califórnia, em 1969, foi criada em Atlanta, Geórgia, a partir dos 13 anos. Completou o bacharelado no Atlanta College of Art em 1991, e o mestrado na Rhode Island School of Design em 1994. Recebeu vários prêmios importantes, incluindo o John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Achievement Award em 1997, e a Eileen Harris Norton Fellowship da United States Artists em 2008. É membro da American Academy of Arts and Letters (eleita em 2012) e da American Philosophical Society (eleita em 2018). Em 2019, foi nomeada Membro Honorário da Royal Academy of Arts, em Londres.

Kara Walker currently lives and works in New York. She is best known for her candid investigation of race, gender, sexuality, and violence through silhouetted figures that have appeared in numerous exhibitions worldwide.

Born in Stockton, California, in 1969, Walker was raised in Atlanta, Georgia, from the age of 13. She studied at the Atlanta College of Art (BFA, 1991) and the Rhode Island School of Design (MFA, 1994). She is the recipient of many awards, notably the John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Achievement Award in 1997 and the United States Artists, Eileen Harris Norton Fellowship in 2008. Walker is a member of the American Academy of Arts and Letters (elected 2012) and the American Philosophical Society (elected 2018). She was also named an Honorary Royal Academician by the Royal Academy of Arts, London in 2019.



Testimony: Narrative of a Negress Burdened
by Good Intentions, 2004
Video digital (P&B, sem áudio)
[Digital video (B&W, no audio)]
Duração [Running time] 8'49"
Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and]
Sikkema Jenkins & Co., New York

LORNA SIMPSON

EUA [USA]

Nascida no Brooklyn, Lorna Simpson obteve seu diploma em arte pela School of Visual Arts e seu mestrado pela University of California, San Diego. Conhecida por sua fotografia conceitual, ela redefine a prática fotográfica ao combinar texto, imagem, som, filme e instalação. Na década de 1990, Simpson ganhou reconhecimento por obras fotográficas de grande escala que desafiam visões convencionais de gênero, identidade, cultura e memória. Tendo mulheres afro-americanas como ponto de partida visual, ela examina a forma como gênero e cultura moldam interações e experiências na América multirracial. Seu trabalho já foi exibido no MoMA, no The Studio Museum in Harlem, no Whitney Museum e internacionalmente em exposições como Documenta XI. Já foi destaque em inúmeros artigos e ensaios.

Born in Brooklyn, Lorna Simpson received her BFA from the School of Visual Arts and her MFA from the University of California, San Diego. Known for conceptual photography, she redefines photographic practice by combining text, image, sound, film, and installation. In the early 90's, Simpson gained recognition for large-scale photo-text works that challenge conventional views of gender, identity, culture, and memory. With African American women a visual point of departure, she examines how gender and culture shape interactions and experiences in multiracial America. Her work has been exhibited at MoMA, the Studio Museum in Harlem, the Whitney Museum, and internationally at exhibitions like documenta XI. She has been featured in numerous articles and essays.

Details, 1996
Portfólio de 21 fotografuras com texto, 25/40
[Portfolio of 21 photogravures with text, 25/40]
25,4 x 20,3 cm
Bank of America Collection



body lines



swaffed



indifferent



half known



stopped speaking to each other



land in the neighborhood



in time and time to stay out of trouble



unmarked



engaged



opened a gun



acted in self defense



desired



applied



weighs



the novel had already come to pass



separated



nothing



double



well advised



murder



let the rest on the hand many a time

MATHEUS MARQUES ABU

BRASIL [BRAZIL]

Artista autodidata, Matheus Marques Abu desenvolve pesquisa sobre ancestralidade, espiritualidade e diáspora africana no Brasil, abordando a história colonial e suas reverberações no cotidiano de pessoas racializadas, inclusive sua própria vivência na orla carioca. Iniciou seu trabalho no pixo (pichação), influenciado pela cena do rap carioca, e colaborou em capas de EPs do rapper BK?. Foi assistente de Panmela Castro, Tomaz Viana e Maxwell Alexandre. Em 2021, participou de residência artística na Galeria Karla Osorio (Brasília), e, em 2022-23, em Milão, Genebra e Krems. Teve obras exibidas em grandes exposições e feiras no Brasil e no exterior. Seus trabalhos integram coleções de importantes museus, como MAR e MNBA, no Rio de Janeiro.

Self-taught artist Matheus Marques Abu conducts research on ancestry, spirituality, and the African diaspora in Brazil, exploring colonial history and its echoes in the daily lives of racialized people, including his own experiences along Rio’s coastline. He began his work in *pixo*, influenced by Rio’s rap scene, and contributed to EP covers for rapper BK?. He worked as an assistant to artists Panmela Castro, Tomaz Viana, and Alexandre Maxwell. In 2021, he completed an artistic residency at Galeria Karla Osorio (Brasília), followed by residencies in Milan, Geneva and Krems from 2022 to 2023. His works have been shown in major exhibitions and art fairs in Brazil and abroad and are part of prominent museum collections, such as MAR and MNBA, both in Rio de Janeiro.

Ancestral Atlântico 3, 2024
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
150 x 150 cm
Cortesia do artista e [Courtesy of the artist and] Galeria Karla Osorio



MOISÉS PATRÍCIO

BRASIL [BRAZIL]

Moisés Patrício cria obras que exploram a rica herança cultural e as tradições da cultura afro-brasileira. Ele transita por diferentes técnicas (pintura, desenho, escultura e instalação), incorporando materiais naturais e elementos simbólicos em suas criações. Entre seus temas estão questões relacionadas à identidade, à religiosidade (alusão ao candomblé, em que o sagrado passa pelo corpo e seu potencial manual), à ancestralidade e à resistência. Tem participado de exposições e eventos no Brasil e em todo o mundo, e seus trabalhos integram permanentemente importantes coleções públicas, como a da Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu Afro Brasil, o Museu da Abolição, o Centro de Referência da Cultura Afro-Brasileira (Recife, PE) e o Museu de Arte do Rio, entre outros.

Moisés Patrício creates works that explore the rich cultural heritage and traditions of Afro-Brazilian culture. He moves across different techniques (painting, drawing, sculpture, and installation), incorporating natural materials and symbolic elements into his creations. His themes include issues related to identity, religiosity (with references to Candomblé, where the sacred passes through the body and its manual potential), ancestry, and resistance. He has participated in exhibitions and events in Brazil and worldwide, and his works are part of important public collections, such as the Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Afro Brasil, Museu da Abolição, Centro de Referência da Cultura Afro-Brasileira (Recife, PE), and Museu de Arte do Rio, among others.

Esculturas III, IV, V (da série *Brasilidades*), 2019
Concreto e cerâmica [Concrete and ceramic]
40 x 40 x 30 cm / 40 x 62 x 30 cm /
40 x 40 x 30 cm
Cortesia do artista e [Courtesy of the artist and]
Galeria Verve



PAULO NAZARETH

BRASIL [BRAZIL]

Homem velho nascido em Borun Nak [Vale do Rio Doce], Minas Gerais, e vivendo como um nômade global, a obra de Paulo Nazareth é muitas vezes resultado de gestos precisos e simples, que trazem ramificações mais amplas, sensibilizando para questões ligadas à imigração, ao racismo e ao colonialismo. Embora seu trabalho possa se manifestar em vídeo, fotografia e objetos colecionados, seu meio mais forte é o cultivo e a construção de relacionamentos com indivíduos que cruzam o seu caminho – especialmente aqueles colocados à margem devido ao seu *status* legal ou reprimidos pelas autoridades governamentais.

Paulo Nazareth, an old man born in Borun Nak (Vale do Rio Doce), Minas Gerais, lives as a global nomad. He often produces works that result from precise and simple gestures, which have broader ramifications, raising awareness of issues related to immigration, racism, and colonialism. Although his work can manifest in video, photography, and collected objects, his strongest medium is the cultivation and construction of relationships with individuals he encounters along his journey – especially those who are marginalized due to their legal status or repressed by governmental authorities.

Ovo de Colombo – Produtos de Genocídio, 2021
Resina, madeira e diversos objetos
[Resin, wood and various objects]
38 x 24 cm ø, Base de madeira [Wood base]
89 x 36 x 36 cm, cada [each],
Cortesia do artista e [Courtesy of the artist and]
Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelas,
Paris, Nova York

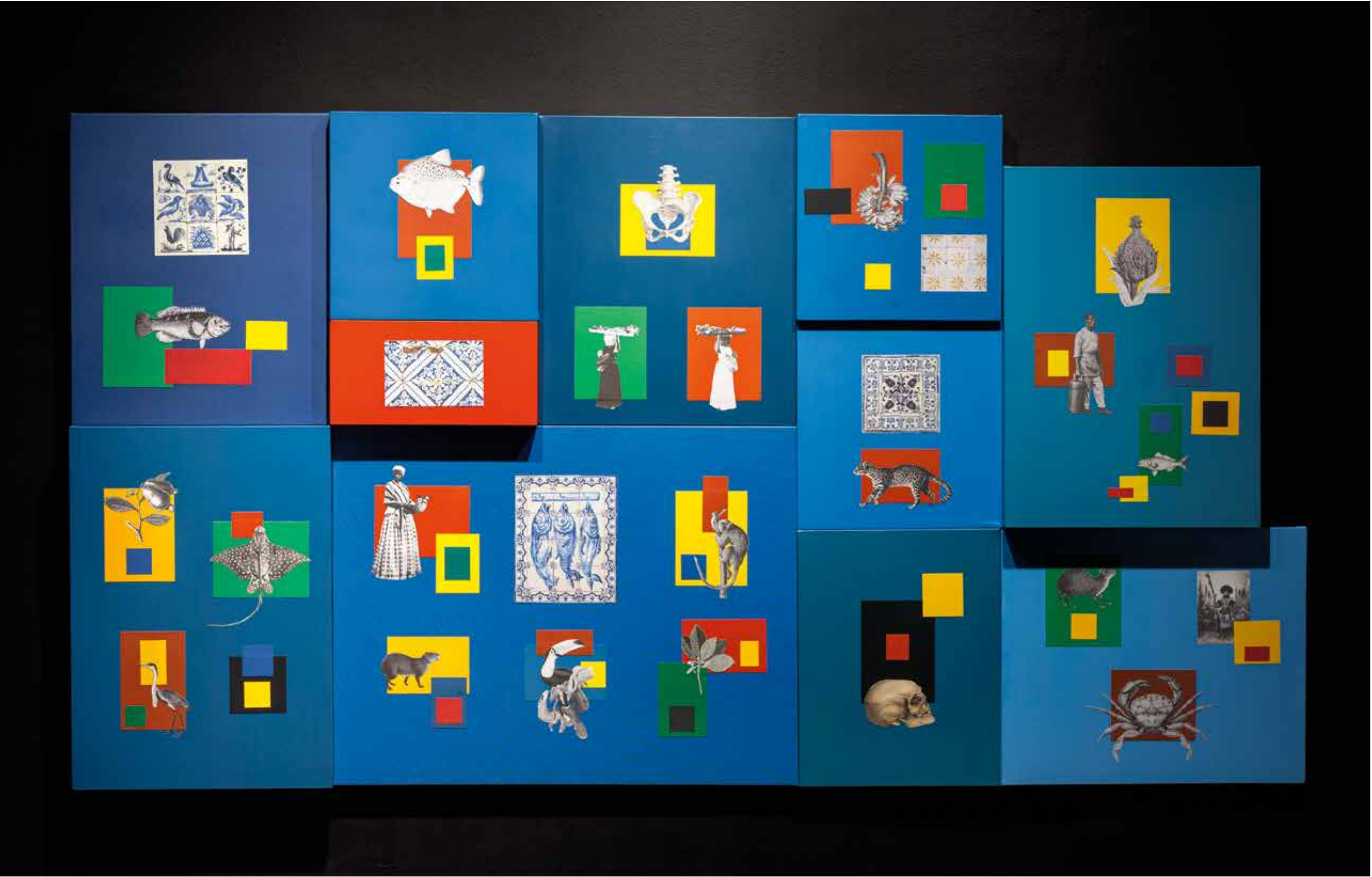


ROSANA PAULINO

BRASIL [BRAZIL]

O trabalho de Rosana Paulino é centrado em torno de questões sociais, étnicas e de gênero, concentrando-se em particular nas mulheres negras da sociedade brasileira e nos vários tipos de violência sofridos por esta população devido ao racismo e ao legado da escravidão. Explora o impacto da memória nas construções psicossociais, introduzindo diferentes referências, que intersec-tam sua história pessoal com a história do Brasil. Sua pesquisa inclui a construção de mitos – não só como pilares estéticos, mas também como influenciadores psíquicos. Paulino, cuja produ-ção artística é inquestionavelmente fundamen-tal para a arte brasileira, produziu uma prática de reconstrução de imagens e, para além disso, de reconstrução da memória e das suas mitologias.

Rosana Paulino's work is focused on social, eth-nic, and gender issues, particularly concerning Black women in Brazilian society and the vari-ous types of violence suffered by this popula-tion due to racism and the legacy of slavery. She explores the impact of memory in psychosocial constructions, introducing different references that intersect her personal history with the his-tory of Brazil. Her research includes the con-struction of myths – not only as aesthetic pillars but also as psychic influences. Paulino, whose artistic production is unquestionably fundamen-tal to Brazilian art, has developed a practice of reconstructing images and, beyond that, recon-structing memory and its mythologies.



Geometria à Brasileira: Azul nº 3, 2023
Colagem, monotipia e acrílica sobre tela
[Collage, monotype, and acrylic on canvas]
130 x 240 x 8 cm
Cortesia do artista e [Courtesy of the artist
and] Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelas,
Paris, Nova York

SIDNEY AMARAL

BRASIL [BRAZIL]

Sidney Carlos do Amaral foi artista plástico e professor formado pela Fundação Armando Alvares Penteado, FAAP. Ingressou em 1991 na Escola Panamericana de Artes, onde estudou desenho, pintura e fotografia. Em 1999, cursou Orientação e Desenvolvimento de Projetos no Museu Brasileiro de Escultura (MuBE). Trabalha com mármore, resina e porcelana, e sua produção consiste basicamente em apropriações de objetos prosaicos recriados em bronze.

Sidney Carlos do Amaral was a visual artist and teacher, trained at the Armando Alvares Penteado Foundation (FAAP). In 1991, he entered the Panamerican School of Art to study drawing, painting, and photography, and in 1999 took the Project Guidance and Development program at the Museu Brasileiro de Escultura (MuBE). Working with marble, resin, and porcelain, his production mainly involved reappropriating everyday objects recreated in bronze.



Havaianas, 2012
Bronze [Bronze]
6 x 10 x 26 cada [each]
Coleção particular [Private collection]



THOMAS BREWSTER
Seashell, 1971
Oil on canvas
100 x 100 cm
Gift of the artist



THOMAS BREWSTER
Seashell, 1971
Oil on canvas
100 x 100 cm
Gift of the artist



THOMAS BREWSTER
Seashell, 1971
Oil on canvas
100 x 100 cm
Gift of the artist



WARDELL MILAN

EUA [USA]

Iniciou sua trajetória na fotografia, mas sua prática também abrange desenho, colagem e pintura para explorar ideias de beleza e figuração. Ele constrói sujeitos humanos impressionantes com elementos fotográficos reaproveitados, lidando com a herança visual do meio e suas reivindicações de representação. As figuras compostas de Milan entendem o corpo como um espaço multifacetado, em uma intersecção entre a marginalização e a livre expressão. Wardell Milan vive e trabalha em Nova York. É graduado pela University of Tennessee, Knoxville (2001) com mestrado pela Yale University (2004). Sua exposição individual *Wardell Milan: Recent Work* foi apresentada no Benton Museum of Art, Pomona College, em 2022-23.

Building upon a foundation in photography, Wardell Milan’s practice encompasses drawing, collage, and painting to explore ideas of beauty and figuration. He constructs striking human subjects with reclaimed photographic elements, contending with the medium’s visual lineage and claims to representation. Milan’s composite figures understand the body to be a multi-faceted, intersecting site of marginalization and free expression.

Wardell Milan received his BFA from The University of Tennessee, Knoxville (2001) and his MFA from Yale University (2004). The solo exhibition *Wardell Milan: Recent Work* was presented at the Benton Museum of Art, Pomona College in 2022-23. He lives and works in New York.



A Report from An Unoccupied Territory n° 1, 2023
Carvão, grafite, lápis de cor, gesso, pastel acrílico,
papel recortado e colado sobre papel
[Charcoal, graphite, color pencil, gesso, acrylic,
pastel, cut-and-paste paper on paper]
182,9 x 278,1 x 2,5 cm
Cortesia do artista e [Courtesy of the artist and]
Sikkema Jenkins & Co., New York



WHITFIELD LOVELL

EUA [USA]

Whitfield Lovell é um artista cujos *tableaux* e instalações poéticos homenageiam as vidas de afro-americanos anônimos. Inspirando-se em fotografias de arquivo, *tintypes* e cartões postais do pós-Guerra Civil e Movimento pelos Direitos Civis, Lovell restaura a identidade e a dignidade de figuras apagadas. Ele cria retratos feitos em carvão em tamanho real sobre objetos de madeira, como paredes e barris, combinando-os com itens encontrados, como frigideiras e estrados de camas, para evocar suas vidas. Nascido no Bronx, Lovell é graduado em Artes pela Cooper Union e já exibiu seu trabalho no Smithsonian, no Whitney Museum e no Metropolitan Museum of Art. Ele lecionou na School of Visual Arts em Nova York e foi artista visitante na Rice University e na Skowhegan School of Painting and Sculpture.

Whitfield Lovell is an artist whose poetic tableaux and installations honor the lives of anonymous African-Americans. Drawing inspiration from archival photographs, tintypes, and postcards from the post-Civil War era to the Civil Rights Movement, Lovell restores identity and dignity to obscure figures. He creates life-sized charcoal portraits on wooden objects like walls and barrels, paired with found items such as frying pans and bed frames to evoke their lives. Born in the Bronx, Lovell earned a BFA from Cooper Union and has exhibited at the Smithsonian, the Whitney Museum, and The Metropolitan Museum of Art. He taught at the School of Visual Arts in New York and was a visiting artist at Rice University and the Skowhegan School of Painting and Sculpture.

Chance, 2002
Impressão íris com objetos anexados [Iris print with attached found objects]
74,2 x 61,5 x 2,2 cm

Kin XXI (De-Dah), 2008
Crayon Conté sobre papel com régua de madeira anexada [Conté crayon on paper with attached wood ruler]
94,6 x 75,2 x 5,7 cm

Kin X (My Pretty), 2008
Crayon Conté sobre papel com broches de esmalte anexados [Conté crayon on paper with attached enamel brooches]
93,9 x 74,9 x 6,3 cm
Bank of America Collection

ESPAÇO

As obras deste núcleo examinam propostas de construção de mundo e criação de lugares, evidenciadas pelas múltiplas habilidades dos artistas apresentados nesta exposição. Alguns retratam paisagens reais que ressoam com suas histórias pessoais, enquanto outros criam espaços imaginativos que convidam o público a mergulhar em realidades alternativas. Essa investigação se estende às rotas de movimento, destacando as jornadas de pessoas e mercadorias através de fronteiras geográficas e culturais. Ao tratar de temas como imigração, história e comunidade, esses artistas desafiam percepções convencionais de espaço e pertencimento. Esta seção, cujos trabalhos vibrantes entrelaçam elementos naturais e urbanos, inclui obras de Leonardo Drew, conhecido por suas instalações escultóricas que parecem explodir das paredes; Sonia Gomes, que usa materiais reaproveitados para explorar as relações entre memória e lugar; e Caroline Kent, cujas composições abstratas refletem sobre a fluidez da identidade. Juntas, as obras não apenas expandem nossa compreensão de “espaço”, como também convidam à contemplação sobre as conexões profundas entre os mundos que habitamos e as histórias que eles contêm.

SPACE

The works in this section explore ideas of world-building and place-making, as evidenced by the diverse talents of the artists featured in this exhibition. Some artists depict actual landscapes that resonate with their personal histories, while others create imaginative spaces that invite viewers into alternative realities. This exploration extends to routes of movement, highlighting the journeys of both people and goods across geographical and cultural boundaries. By addressing themes of migration, history, and community, these artists challenge conventional perceptions of space and belonging. This section, whose vibrant works intertwine natural and urban elements, includes works by Leonardo Drew, known for his sculptural installations that seem to explode from the wall; Sonia Gomes, who uses found materials to explore the connections between memory and place; and Caroline Kent, whose abstract compositions reflect on the fluidity of identity. Together, their works not only expand our understanding of “space” but also invite contemplation on the deeper connections between the realms we inhabit and the stories they embody.



ESPAÇO [SPACE]

As obras desta seção examinam propriedades de construção de mundo e criação de lugares, evidenciadas pelas múltiplas habilidades dos artistas apresentados nesta exposição. Alguns artistas apresentam perspectivas que se conectam com suas histórias pessoais, enquanto outros criam espaços imaginativos que convidam o público a navegar em realidades alternativas. Essa investigação se estende às rotas de movimento, destacando as jornadas de pessoas e mercadorias através de fronteiras geográficas e culturais. Ao tratar de temas como migração, habitação e comunidade, esses artistas desafiam percepções convencionais de espaço e pertencimento. Esta seção, cujos trabalhos abstratos entrelaçam elementos culturais e urbanos, inclui obras de Leonardo Drew, conhecido por suas instalações escultóricas que parecem explodir das paredes. Sonia Gomes, que usa materiais reciclados para explorar as relações entre memória e place, e Caroline Kent, cujas composições abstratas refletem sobre a fluidez da identidade. Juntos, as obras não apenas expandem nossa compreensão de "espaço", como também convidam à contemplação sobre as conexões profundas entre os mundos que habitamos e as histórias que eles contêm.

The works in this section explore themes of world-building and place-making, as evidenced by the diverse talents of the artists featured in this exhibition. Some artists depict actual landscapes that resonate with their personal histories, while others create imaginative spaces that invite viewers into alternative realities. This exploration extends to routes of movement, highlighting the journeys of both people and goods across geographical and cultural boundaries. By addressing themes of migration, history, and community, these artists challenge conventional perceptions of space and belonging. This section, whose abstract works interweave cultural and urban elements, includes works by Leonardo Drew, known for his sculptural installations that seem to explode from the wall. Sonia Gomes, who uses found materials to explore the connections between memory and place, and Caroline Kent, whose abstract compositions reflect on the fluidity of identity. Together, their works not only expand our understanding of "space" but also invite contemplation on the deeper connections between the realms we inhabit and the stories they embody.



ICESTRAL AFRO-AMÉRICAS



SONIA GOMES
O uso de materiais reciclados para explorar as relações entre memória e place.

LEONARDO DREW
Instalações escultóricas que parecem explodir das paredes.

CAROLINE KENT
Composições abstratas que refletem sobre a fluidez da identidade.

AMARA TABOR-SMITH

EUA [USA]

amara tabor-smith é coreógrafa, agente cultural e diretora artística do Deep Waters Dance Theater. Possui mestrado em Dança pela Hollins University e é artista-professora residente na Stanford University. Sua prática de criação de performances é interdisciplinar, responsiva ao local e específica para a comunidade, e utiliza tecnologias espirituais do Yoruba Lukumí (Orisha/Orixá) para abordar questões de justiça social e ambiental, raça, identidade de gênero e pertencimento. Seu trabalho se baseia em princípios negros, *queer* e feministas que insistem na libertação, alegria, plenitude de lar e bem-estar. Entre seus prêmios estão o Rainin Arts Fellowship, Dance/USA Fellowship, United States Artists Fellowship, Urban Bush Women Choreographic Center Fellowship, entre outros.

amara tabor-smith is a choreographer, performance maker, cultural worker, and the artistic director of Deep Waters Dance Theater. Her interdisciplinary site-responsive and community specific performance making practice utilizes Yoruba Lukumí (Orisha/Orixá) spiritual technologies to address issues of social and environmental justice, race, gender identity, and belonging. amara's work is rooted in Black, queer, feminist principles that insist on liberation, joy, home fullness and well-being. Grants and awards include Rainin Arts Fellowship, Dance/USA Fellowship, United States Artists Fellowship, Urban Bush Women Choreographic Center Fellowship, among others.

House/Full of Blackwomen Episode: "Now You See Me", 2016

Vídeo [Video]

Duração [Running time] 1'35

Dirigido por [Directed by] amara tabor-smith e [and] Ellen Sebastian Chang

Cinegrafia [Videographer] Ginnika Ourche

Cortesia da artista [Courtesy of the artist]



ANA BEATRIZ ALMEIDA

BRASIL [BRAZIL]

Ana Beatriz Almeida é artista visual e historiadora da arte. Seu trabalho tem foco nas manifestações africanas e da diáspora africana. Nascida em Niterói (RJ), em 1987, é mestre em História e Estética da Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP), e também curadora e fundadora da plataforma de arte 01.01.

Foi indicada ao Prêmio PIPA 2021. Como artista, desenvolveu ritos em homenagem àqueles que não conseguiram sobreviver à jornada atlântica do comércio de escravizados. Sua técnica N’Gomku foi desenvolvida durante os cinco anos de pesquisa pela UNESCO sobre as tradições das comunidades afro-brasileiras do Baba Egum e Irmandade da Boa Morte.

Ana Beatriz Almeida is a visual artist and art historian. Her work focuses on African and African diaspora manifestations. Born in Niterói (RJ) in 1987, she holds a master’s degree in History and Aesthetics of Art from the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (USP). She is also a curator and founder of the 01.01 art platform.

She was nominated for the PIPA Prize in 2021. As an artist, she developed rites in honor of those who did not survive the Atlantic journey of the enslaved trade. Her technique, N’Gomku, was developed over five years of research through UNESCO on the traditions of Afro-Brazilian communities of Baba Egum and the Boa Morte Sisterhood.

Boa Morte, 2022,
Escultura (cabaças, rendas, tinta acrílica,
miçangas, conchas, nylon, metal e espelho)
[Sculpture (gourds, laces, acrylic paint, beads,
shells, nylon, metal and mirror)]
132 x 46 x 23 cm
Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and]
Galeria Verve



ANTONIO OBÁ

BRASIL [BRAZIL]

Antônio Obá vive e trabalha em Brasília. Ele investiga as relações de influência e contradições dentro da construção cultural do Brasil, dando margem a um ato de resistência e reflexão sobre a ideia de uma identidade nacional. O artista tensiona, por meio de ícones presentes na cultura brasileira, uma memória identitária racial e política. Esses conjuntos icônicos históricos, e por vezes religiosos, são explorados dentro da escultura, pintura, instalações e performance.

Antonio Obá lives and works in Brasília. He investigates the influences and contradictions within Brazil’s cultural construction, fostering an act of resistance and reflection on the idea of national identity. Through icons present in Brazilian culture, the artist creates tension around a racial and political identity memory. These iconic historical – and sometimes religious – sets are explored through sculpture, painting, installations, and performance.

Pregação, 2019
Pregos de metal [Steel nails]
70 x 70 cm
Cortesia do artista e [Courtesy of the artist and]
Galeria Mendes Wood DM São Paulo,
Bruxelas, Paris, Nova York



BARBARA MCCULLOUGH

EUA [USA]

Natural de Nova Orleans, Barbara McCullough passou a maior parte de sua vida na área de Los Angeles. Suas primeiras paixões foram filme experimental e vídeo, enquanto buscava “captar o espírito e a riqueza de sua comunidade, expondo sua magia, tocando suas texturas e desafiando antigos estereótipos, ao revelar histórias não contadas que refletem a vida afro-americana”.

Seus projetos de filmes e vídeos incluem: *Water Ritual #1: An Urban Rite of Purification*, *Shopping Bag Spirits and Freeway Fetishes: Reflection on Ritual Space, Fragments*, e *The World Saxophone Quartet*.

Com mais de 20 anos de experiência na indústria de efeitos visuais, McCullough é atualmente chefe do Departamento de Efeitos Visuais no Savannah College of Art and Design – SCAD.

A native of New Orleans, Barbara McCullough spent most of her life in the Los Angeles area. Experimental film and video were her first love as she strove to “tap the spirit and richness of her community by exposing its magic, touching its textures and trampling old stereotypes while revealing the untold stories reflective of African American life.”

Her film and video projects include: *Water Ritual #1: An Urban Rite of Purification*, *Shopping Bag Spirits and Freeway Fetishes: Reflection on Ritual Space, Fragments*, and *The World Saxophone Quartet*.

A twenty-year-plus veteran of the visual effects industry, McCullough is currently Chair of the Visual Effects Department at Savannah College of Art and Design – SCAD.

Water Ritual #1: An Urban Rite of Purification, 1979
Video [Video]
Duração [Running time] 1'46"
Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and]
Third World Newsreel





L'ITA CERQUEIRA
1994, 2000
*Instituto de Arte
Banco de São Paulo,
Cachoeira, SP, 2000*
Tecnica mista su tela
Ingresso libero. In vendita
presso l'istituto.

CAROLINE KENT

EUA [USA]

Caroline Kent trabalha com uma linguagem de abstração por meio de uma abordagem instintiva de cor e forma. Sua prática promove a troca entre criador e espectador usando modos de comunicação inventados. Por meio da pintura, desenho, escultura, texto e performance, Kent amplia as limitações da linguagem para criar um espaço significativo para o silêncio e o som, a forma e o vazio.

Kent é bacharel pela Illinois State University (1998) e tem mestrado em Artes pela University of Minnesota (2008). Suas obras fazem parte de várias coleções públicas, incluindo Guggenheim Museum, NY; Hammer Museum, CA; Museum of Modern Art, NY; Institute of Contemporary Art Miami, FL; Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, CA; The Walker Art Center, MN; The Art Institute of Chicago, IL; The New Orleans Museum of Art, LA; The Dallas Museum of Art, TX; e The Minneapolis Institute of Art, MN, entre outros. A artista vive e trabalha em Chicago, IL.

Caroline Kent engages in a language of abstraction through an instinctive approach to color and form. Her practice encourages a mutual exchange between maker and viewer through invented communication modes. Through painting, drawing, sculpture, text, and performance, Kent stretches the limitations of language to create a meaningful space for both silence and sound, shape and empty ground.

Kent received a B.S. from Illinois State University (1998) and an M.F.A. from The University of Minnesota (2008). The artist's work is a part of numerous public collections including The Guggenheim Museum, NY; The Hammer Museum, CA; The Museum of Modern Art, NY; The Institute of Contemporary Art Miami, FL; The Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, CA; The Walker Art Center, MN; The Art Institute of Chicago, IL; The New Orleans Museum of Art, LA; The Dallas Museum of Art, TX; and The Minneapolis Institute of Art, MN, among others. She lives and works in Chicago, IL.

On the dreariest of days, we find flowers in our head, 2023

Acrílico em tela não esticada

[Acrylic on unstretched canvas]

264,2 x 207 cm

Cortesia [Courtesy of] Casey Kaplan, New York



CARRIE MAE WEEMS

EUA [USA]

Carrie Mae Weems nasceu em Portland, Oregon. Obteve seu bacharelado em Artes pelo California Institute of the Arts e mestrado pela University of California, San Diego. Também estudou no Programa de Folclore da UC Berkeley. Weems usa histórias familiares, canções, humor e história para criar séries fotográficas e vídeos que criticam padrões de beleza, racismo e estereótipos. Em *May Days Long Forgotten* (2002), usou meninas afro-americanas em *tableaux* posados para evocar pinturas francesas do século XIX, interrompendo narrativas históricas tradicionais. Weems recebeu inúmeros prêmios, incluindo uma bolsa “Genius” da MacArthur e a Rome Prize Fellowship. Seu trabalho apareceu em grandes exposições em museus como MoMA, Whitney Museum e Instituto W.E.B. Du Bois da Harvard.

Carrie Mae Weems was born in Portland, Oregon. She earned a BFA from the California Institute of the Arts and an MFA from the University of California, San Diego. She also studied in the Graduate Folklore Program at UC Berkeley. Weems uses family stories, songs, humor, and history to create photographic series and videos critiquing beauty standards, racism, and stereotypes. In *May Days Long Forgotten* (2002), she used young African American girls in posed tableaux to evoke 19th-century French paintings, interrupting traditional historical narratives. Weems has received numerous awards, including a MacArthur “genius” grant and the Rome Prize Fellowship. Her work has appeared in major exhibitions at MoMA, the Whitney Museum, and Harvard’s W.E.B. Du Bois Institute.

May Flowers, from the series *May Days Long Forgotten*, 2002
Impressão com acoplador de cor
[Color coupler print]
45,72 x 45,72 cm
Bank of America Collection

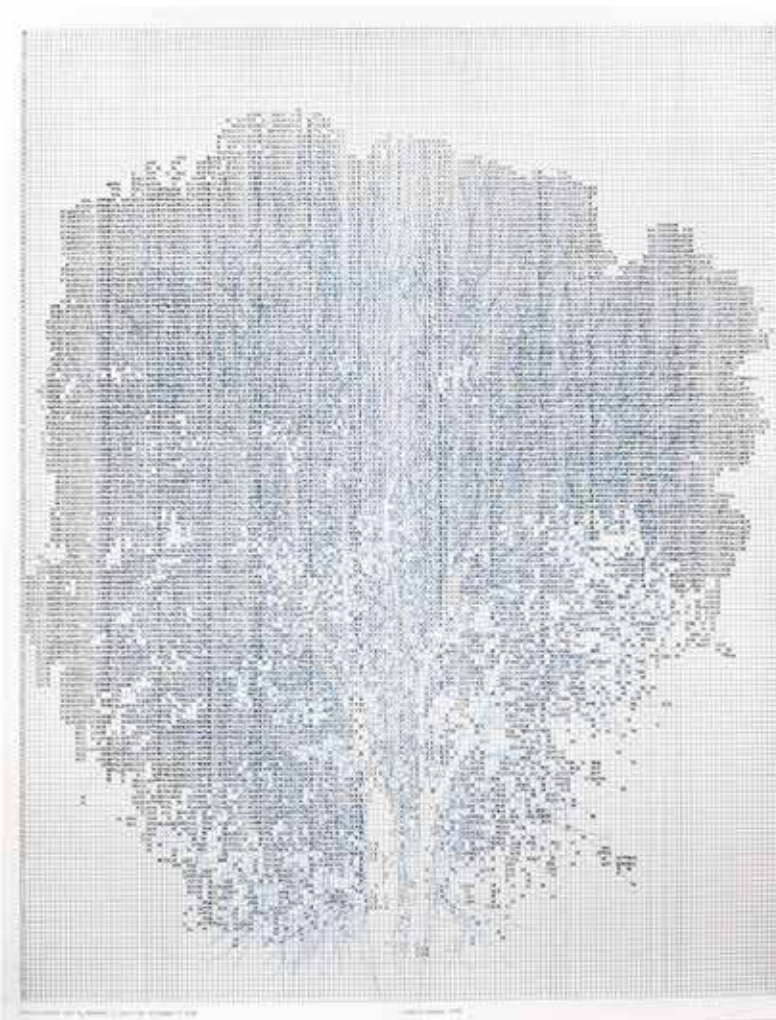


CHARLES GAINES

EUA [USA]

Figura fundamental na Arte Conceitual, Charles Gaines produziu uma obra que envolve fórmulas e sistemas para explorar as relações entre os reinos objetivo e subjetivo. Nascido em 1944 em Charleston, Carolina do Sul, Gaines obteve seu mestrado em Artes pelo Rochester Institute of Technology em 1967. Na década de 1970, sua arte passou por uma mudança dramática com sua série *Regression* (1973-1974), na qual usou sistemas matemáticos para criar grades de marcas numeradas. Seu trabalho aborda políticas de identidade e raça, transcendendo os limites da representação. Sua abordagem metódica conecta artistas conceituais iniciais a gerações subsequentes. Gaines já expôs internacionalmente em instituições como MoMA, Whitney Museum e na Bienal de Veneza. Ele vive e trabalha em Los Angeles e é professor emérito na CalArts, onde desenvolveu a Charles Gaines Fellowship, oferecendo suporte crítico de bolsa para estudantes negros no programa de mestrado em Artes.

A pivotal figure in Conceptual Art, Charles Gaines has produced a body of work engaging formulas and systems to explore relationships between the objective and subjective realms. Born in 1944 in Charleston, South Carolina, Gaines earned his MFA from the Rochester Institute of Technology in 1967. In the 1970s, his art shifted dramatically with his series *Regression* (1973–1974), where he used mathematical systems to create grids of numbered marks. His work addresses identity politics and race, transcending the limits of representation. His methodical approach bridges early conceptual artists and subsequent generations. Gaines has exhibited internationally at institutions like MoMA, the Whitney Museum, and the Venice Biennale. He lives and works in Los Angeles and is faculty emeritus at CalArts, where he developed the Charles Gaines Fellowship, providing critical scholarship support for Black students in the MFA Art program.



Falling Leaves: Set 5, 1979
Fotografias, tinta sobre papel, 3 folhas
[Photographs, ink on paper, 3 sheets]
57,2 x 168,9 x 5,1 cm
Bank of America Collection
©Charles Gaines

DAVI DE JESUS DO NASCIMENTO

BRASIL [BRAZIL]

davi de jesus do nascimento reside e trabalha em Pirapora (MG). Criado às margens do Rio São Francisco, nascido em uma família de pescadores, lavadeiras e carranqueiros (mestres da tradição das figuras de proa), produz pinturas, desenhos, performances, vídeos, fotografias e textos imbuídos de uma essência espiritual. Suas expressões criativas extraem experiências, memórias e imaginações conectadas ao seu território, comunidade e família. Por meio do desdobramento de novas possibilidades existenciais para elementos terrestres, ele propõe relações interspécies peculiares e vê a metamorfose como um destino inevitável. Os cenários densos e atmosféricos de nascimento são envoltos em um clima sentimental e uma certa temperatura que delineiam um universo visual e semântico único.

davi de jesus do nascimento lives and works in Pirapora, Minas Gerais. Raised along the banks of the São Francisco River and born into a family of fishermen, washerwomen, and *carranqueiros* (masters of the tradition of figureheads), he creates paintings, drawings, performances, videos, photographs, and texts imbued with a spiritual essence. His creative expressions draw on experiences, memories, and imaginations connected to his land, community, and family. Through the unfolding of new existential possibilities for earthly elements, he proposes unique interspecies relationships and sees metamorphosis as an inevitable destiny. Nascimento’s dense and atmospheric settings are enveloped in a sentimental mood and a particular ambiance that shape a distinct visual and semantic universe.



Furor de Peito e Remela, 2022
Embarcações a vela com derranhos da série
Gritos de Alerta [Sailing boats with drawings
from the series *Gritos de Alerta*]
300 x 60 x 30 cm
Coleção [Collection] Mitre Galeria

DAVID HUFFMAN

EUA [USA]

David Huffman, nascido em Berkeley, Califórnia, trabalha com pinturas e instalações. Seu trabalho é influenciado pelo ativismo de sua mãe durante os anos 1960, que inclui o design da icônica bandeira “Free Huey” para os Panteras Negras. Huffman é conhecido por representar alegorias da experiência afro-americana ao combinar a estética da ficção científica com uma exploração crítica da identidade. Sua série *traumanaut* aborda a questão da agência negra como meio de libertação, apresentando grupos de astronautas negros explorando o cosmos em busca de suas origens, fora das limitações de espaço e tempo. Ele possui um mestrado pela California College of the Arts e recebeu prêmios como o Eureka Fellowship e Artadia Foundation Award. Seu trabalho já foi publicado na *Artforum*, *Art Journal* e *The New York Times*, e faz parte das coleções do The Studio Museum in Harlem e do San Francisco Museum of Art.

David Huffman, born in Berkeley, California, is a painter and installation artist. His work is influenced by his mother’s activism during the 1960s, including her design of the iconic Free Huey flag for the Black Panthers. He is known for depicting allegories of the Black American experience by combining science fiction aesthetics with a critical exploration of identity. Huffman’s “traumanaut” series describes notions of Black agency as a means to liberation by featuring groups of Black astronauts exploring the cosmos in search of their origins outside the constraints of space or time. He has an MFA from California College of the Arts and has received awards like the Eureka Fellowship and an Artadia Foundation Award. His work has appeared in *Artforum*, *Art Journal*, and *The New York Times*, and is in the collections of The Studio Museum in Harlem and the San Francisco Museum of Modern Art.

Ouroboros, 2007
Água-tinta colorida, gravura em água-forte, relevo de açúcar e gravura em fundo mole com áreas sensíveis a luz negra, de uma edição de 35
[Color aquatint, spit bite, sugarlift and soft-ground etching with blacklight sensitive areas, from an edition of 35]
129,5 x 104,1 x 2,8 cm
Bank of America Collection



EARLIE HUDNALL, JR.

EUA [USA]

Earlie Hudnall nasceu e cresceu em Hattiesburg, no Mississippi. Seu senso de comunidade, tanto no âmbito familiar quanto na cultura afro-americana, foi fundamental para moldar sua obra como artista. Hudnall começou a fotografar enquanto servia como fuzileiro naval na Guerra do Vietnã, nos anos 1960. Em 1968, mudou-se para Houston para estudar na Texas Southern University, onde obteve seu bacharelado em Educação Artística. Foi lá que encontrou a motivação para continuar fotografando o cotidiano da população afro-americana no Sul dos Estados Unidos. Hudnall estabeleceu-se definitivamente em Houston, onde atua como fotógrafo da Texas Southern University desde 1990. Seu trabalho teve um papel significativo na formação da representação visual da comunidade e cultura afro-americanas e suas fotografias fazem parte de diversas coleções públicas e privadas de destaque nos Estados Unidos, incluindo o Smithsonian, o Art Institute of Chicago e o Museum of Fine Arts de Houston.

Earlie Hudnall was born and raised in Hattiesburg, Mississippi. His sense of community within his family and that of the African-American culture helped shape his work as an artist. Hudnall began photographing while serving as a Marine in the Vietnam War in the 1960s. In 1968, he relocated to Houston to attend Texas Southern University and received his BA in Art Education. There he found the encouragement to continue photographing everyday life for African-Americans in the South. Hudnall made Houston his permanent home and has been working as the university photographer at Texas Southern University since 1990. His work has played a significant role in shaping the visual representation of African-American community and culture, and his photographs are included in numerous distinguished public and private collections across the United States, including the Smithsonian, the Art Institute of Chicago, and the Museum of Fine Arts, Houston.

My Thinking Time, 1980
Impressão em gelatina de prata
[Gelatin silver print]
32,5 x 25 cm
Bank of America Collection



EMANOEL ARAÚJO

BRASIL [BRAZIL]

Emanel Araújo nasceu numa tradicional família de ourives em Santo Amaro da Purificação (BA), onde aprendeu marcenaria, linotipia e estudou composição gráfica. Na década de 1960, mudou-se para Salvador e ingressou na Escola de Belas Artes da Bahia (UFBA). Estudou gravura e destacou-se na produção de esculturas e relevos, com referências à cultura africana e a religiões afro-brasileiras. Expôs em galerias e mostras nacionais e internacionais, somando dezenas de exposições individuais e coletivas.

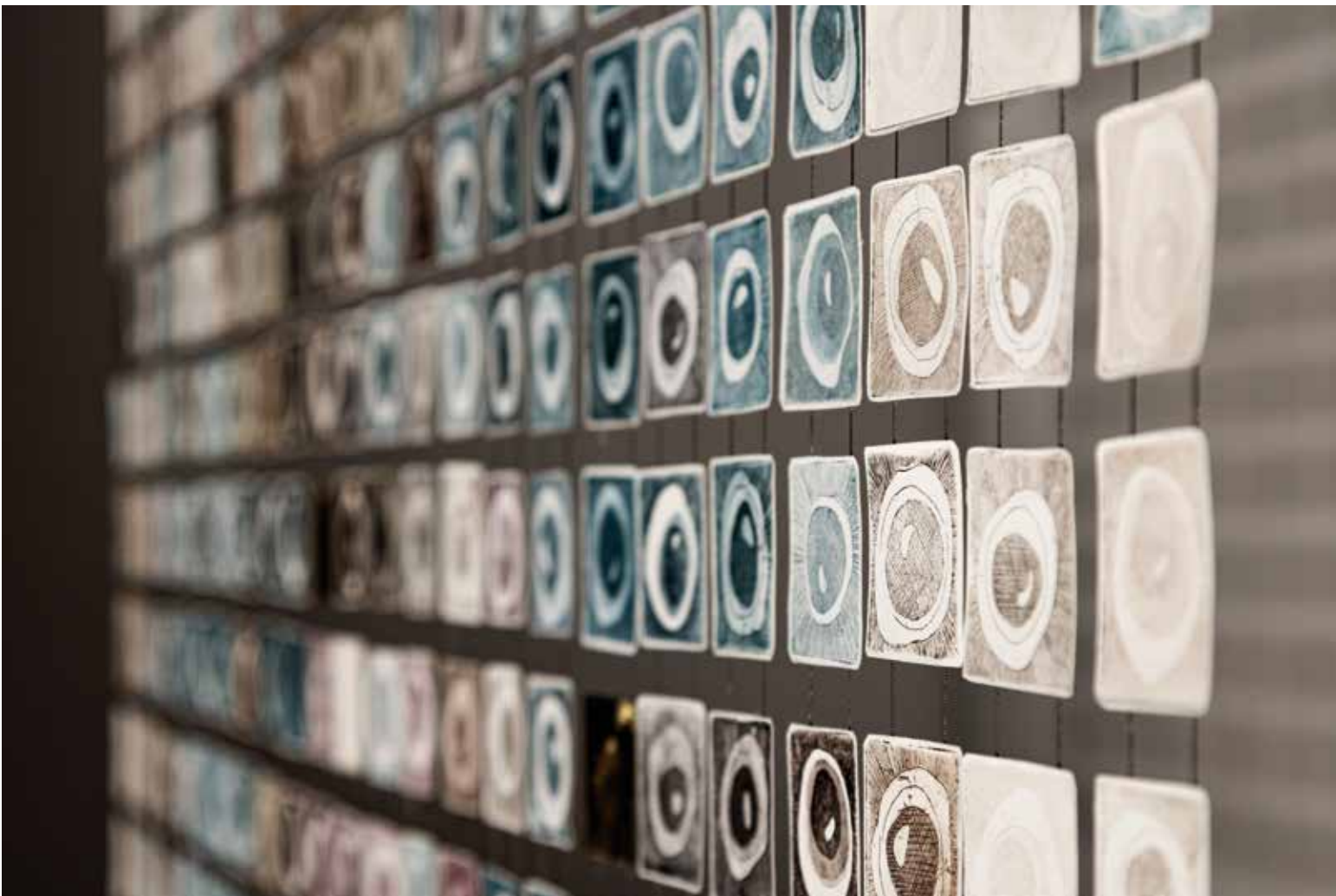
Entre 1992 e 2002, foi diretor da Pinacoteca de São Paulo. Em 1995 e 1996, participou da Comissão dos Museus e do Conselho Federal de Política Cultural do Ministério da Educação e Cultura. Em 2004, fundou o Museu Afro Brasil em São Paulo, onde atuou como diretor e curador até seu falecimento, em 2022.

Emanoel Araújo was born into a traditional family of goldsmiths in Santo Amaro da Purificação (Bahia), where he learned carpentry, linotype, and studied graphic composition. In the 1960s, he moved to Salvador and enrolled at the School of Fine Arts at the Federal University of Bahia (UFBA). He studied engraving and became known for his sculptures and reliefs, referencing African culture and Afro-Brazilian religions. He exhibited in national and international galleries and shows, participating in dozens of individual and group exhibitions.

From 1992 to 2002, he was the director of the Pinacoteca de São Paulo. In 1995 and 1996, he participated in the Museums Commission and the Federal Council of Cultural Policy of the Ministry of Education and Culture. In 2004, he founded the Museu Afro Brasil in São Paulo, where he worked as director and curator until his death, in 2022.

Navio, 2020
Madeira, hélice, tinta automotiva e globo
[Wood, propeller, automotive paint, and globe]
220 x 95 x 17 cm
Coleção [Collection] Galeria Simões de Assis



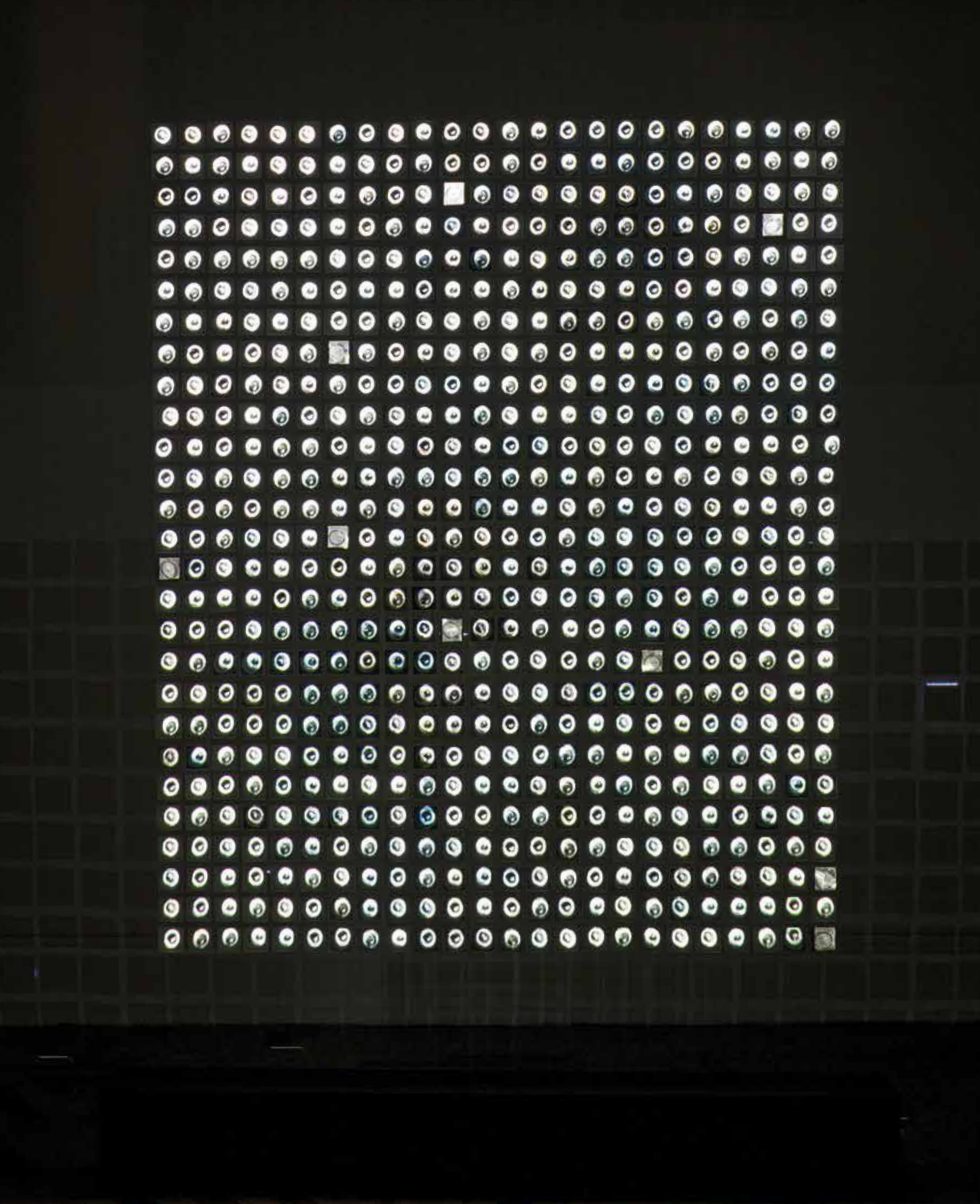


ENEIDA SANCHES & TRACY COLLINS AKA LAZY GOAT WORKS

BRASIL E EUA [BRAZIL AND USA]

Eneida Sanches e Tracy Collins, AKA LazyGoat-Works, é uma colaboração iniciada em 2008 na Holanda, pautada na intersecção entre gravura e fotografia, e gravura e projeções em *video mapping*. Em suas investigações conceituais, a dupla a aponta sua mira para aquilo que é compreendido como definitivo e absoluto pelos grupos hegemônicos. Utiliza, para isso, deslocamentos entre planos, fusões técnicas e entrelaçamento entre os materiais empregados. Suas obras preferem oferecer espaço para dúvidas e questionamentos das certezas acerca das relações do indivíduo consigo mesmo e com o mundo.

Eneida Sanches and Tracy Collins, aka LazyGoat-Works, initiated their collaboration in 2008 in the Netherlands, centered on the intersection between engraving and photography, and engraving and video mapping projections. In their conceptual investigations, the duo targets what is understood by hegemonic groups as definitive and absolute. They use displacements between planes, technical fusions, and interweaving of materials to achieve this. Their works seek to offer space for doubt and questions about certainties regarding the individual’s relationship with themselves and the world.



FAITH RINGGOLD

EUA [USA]

Faith Ringgold, nascida no Harlem, começou sua carreira há mais de 35 anos como pintora, mas é mais conhecida por suas colchas contendo histórias pintadas, que combinam pintura, têxtil e narrativa. Em sua série *Coming to Jones Road*, ela confronta o preconceito e a injustiça, conectando-os à história de sua família. Ringgold já expôs em grandes museus ao redor do mundo, e seu trabalho está nas coleções do The Studio Museum in Harlem, do Guggenheim Museum e do MoMA, em Nova York. Seu primeiro livro, *Tar Beach* (1991), ganhou o Coretta Scott King Award e foi livro de honra da Caldecott. Ela escreveu e ilustrou 11 livros infantis. Ringgold recebeu vários prêmios e bolsas, incluindo a Solomon R. Guggenheim Fellowship para pintura, duas premiações do National Endowment for the Arts e 17 doutorados honorários.

Faith Ringgold, born in Harlem, began her career over 35 years ago as a painter but is best known for her painted story quilts, which combine painting, quilted fabric, and storytelling. In her *Coming to Jones Road* series, she confronts prejudice and injustice by connecting them to her family history. Ringgold has exhibited in major museums worldwide, and her work is in the collections of The Studio Museum in Harlem, the Guggenheim Museum, and MoMA in New York. Her first book, *Tar Beach* (1991), won the Coretta Scott King Award and was a Caldecott Honor Book. She has written and illustrated 11 children's books. Ringgold has received several awards and fellowships, including the Solomon R. Guggenheim Fellowship for painting, two National Endowment for the Arts Awards, and 17 honorary doctorates.

Coming to Jones Road #3: Aunt Emmy, 1999
Acrílica sobre colcha [Acrylic on quilt]
185,4 x 110,4 cm
Bank of America Collection
© 2024 Faith Ringgold /AUTVIS, Brasil





HELOISA HARIADNE

BRASIL [BRAZIL]

Heloisa Hariadne usa suas pinturas para construir novos imaginários e narrativas a partir de diferentes tópicos, que desdobram de temáticas ambientais à nutrição, além do resgate de saberes de povos originários. Seus trabalhos conectam, em uma única dança, as memórias de seu corpo. Suas pinturas questionam suas tentações e intenções, em um retrato íntimo, compondo uma poética puramente pessoal, que se traduz nos quadros. Ao tentar responder à pergunta “Quem somos nós por dentro?”, ela traça caminhos antes invisibilizados, gerando oportunidades de diálogos sobre a multitude que cada pessoa constrói. Dessa incursão com nosso eu interior, a artista nos reconecta com o natural como forma de liberdade e desejo de novas compreensões do mundo.

Heloisa Hariadne uses her paintings to build new imageries and narratives from different topics, ranging from environmental themes to nutrition, as well as the revival of native peoples knowledge. Her works connect, in a single dance, the memories of her body. Her paintings question her temptations and intentions, in an intimate portrayal, composing a purely personal poetics that translates into her canvases. In trying to answer the question “Who are we on the inside?”, she weaves previously obscure paths, thus creating opportunities for dialogue about the multitude that makes up each individual. From this foray into our inner self, the artist reconnects us with nature as a form of freedom and a desire for new understandings of the world.



A força que é me alimentar de você
enquanto estou comigo, 2021
Acrílica e bastão de óleo sobre tela
[Acrylic and oil stick on canvas]
131 x 192 x 4 cm
Galeria Leme

JOTA MOMBAÇA

BRASIL [BRAZIL]

Jota Mombaça é uma artista interdisciplinar, cujo trabalho deriva da poesia, da teoria crítica e da performance. A matéria sonora e visual das palavras desempenha um papel importante em sua prática, assim como a resiliência, a capacidade de memória e a efemeridade dos materiais. Seu trabalho geralmente está relacionado à crítica anticolonial e à desobediência de gênero. Por meio da performance, da ficção visionária e das estratégias situacionais de produção de conhecimento, ela pretende ensaiar o fim do mundo como o conhecemos e a figuração do que virá depois que desalojarmos o sujeito colonial moderno de seu pódio.

Jota Mombaça is an interdisciplinary artist whose work derives from poetry, critical theory, and performance. The sonic and visual matter of words plays an important role in her practice, as well as the resilience, memory capacity, and ephemerality of materials. Her work is often related to anti-colonial critique and gender disobedience. Through performance, visionary fiction, and situational knowledge production strategies, she aims to rehearse the end of the world as we know it and to figure out what will come after dislodging the modern colonial subject from its pedestal.

Djanira #11, Djanira #13, Djanira #4, 2024
Cerâmica queimada, mescla e argilas
[Fired ceramics, blend, and clays]
28 x 18 cm / 23 x 18 cm / 25 x 16 x 32 cm
Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and]
Martins&Montero



JULIE MEHRETU

EUA [USA]

Julie Mehretu nasceu em Addis Abeba, Etiópia. Estudou na Universidade Cheikh Anta Diop, obteve um mestrado em Artes pelo Kalamazoo College e um mestrado pela Rhode Island School of Design. Mehretu foi residente no CORE Program, Glassell School of Art e no The Studio Museum in Harlem. Seu trabalho incorpora mapeamento, arquitetura e fragmentos de memória e perda. Sua arte está enraizada no processo, com linhas dinâmicas que sugerem movimento e expansão. Ela recebeu prêmios como o Berlin Prize e uma bolsa MacArthur. Seu trabalho foi exibido no MoMA, no Detroit Institute of Arts e no Walker Art Center. Participou da Bienal de Sydney, do Carnegie International, da Whitney Biennial e da Bienal de São Paulo. Mehretu vive em Berlim.

Julie Mehretu was born in Addis Ababa, Ethiopia. She studied at the University Cheikh Anta Diop, earned a BA from Kalamazoo College, and an MFA from Rhode Island School of Design. She was a resident at the CORE Program, Glassell School of Art, and The Studio Museum in Harlem. Mehretu's work incorporates mapping, architecture, and fragments of memory and loss. Her art is rooted in process, with dynamic lines suggesting movement and expansion. She has received awards like the Berlin Prize and a MacArthur Award. Her work has been exhibited at MoMA, the Detroit Institute of Arts, and the Walker Art Center. She has participated in the Sydney Biennale, Carnegie International, the Whitney Biennial, and the Bienal de São Paulo. Mehretu lives in Berlin.

Unclosed, 2007
Gravura em fundo duro colorida com gravura em água-forte com água-tinta e ponta-seca, 2/25
[Color hard ground etching with spit bite aquatint and drypoint, 2/25]
110,49 x 134,3 x 3,81 cm
Bank of America Collection

The Residual, 2007
Aqua-tinta, gravura, ponta-seca e polimento em papel [Aquatint, etching, drypoint and burnishing on paper, 2/25]
110,49 x 134,3 x 3,81 cm
Bank of America Collection



KERRY JAMES MARSHALL

EUA [USA]

Kerry James Marshall usa pintura, escultura, colagem, vídeo e fotografia para discutir a história da identidade negra nos EUA e na arte ocidental. Conhecido por pinturas que enfocam sujeitos negros historicamente excluídos do cânone artístico, explora raça e história por meio da abstração e dos quadrinhos. Nascido no Alabama (1955) e criado em Watts, Los Angeles, vive em Chicago e se formou no Otis College of Art and Design em 1978. *Kerry James Marshall: Mastry*, uma retrospectiva de seus trabalhos, foi exibida no Museum of Contemporary Art, Los Angeles, no The Met Breuer e no Museum of Contemporary Art Chicago em 2017. Seu trabalho faz parte de coleções como MoMA, The Met e National Gallery of Art. Ele recebeu uma bolsa “Genius” pela MacArthur em 1997 e expôs na Bienal de Veneza de 2015.

Kerry James Marshall uses painting, sculpture, collage, video, and photography to comment on the history of Black identity in the U.S. and Western art. Known for paintings focusing on Black subjects historically excluded from the artistic canon, he explores race and history through abstraction and comics. Born in Alabama in 1955 and raised in Watts, Los Angeles, Marshall lives in Chicago and graduated from Otis College of Art and Design in 1978. A major survey, *Kerry James Marshall: Mastry*, was on view at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Met Breuer, and the Museum of Contemporary Art Chicago in 2017. His work is in collections, including MoMA, The Met, and the National Gallery of Art. He received a MacArthur “genius” grant in 1997 and exhibited in the 2015 Venice Biennale.

Black (Ebony & Jet), 2003
Impressão digital a jato de tinta 2/3
[Digital inkjet print, 2/3]
119,3 x 124,4 x 5 cm
Bank of America Collection
©Kerry James Marshall, cortesia do artista e
[courtesy of the artist and] Jack Shainman
Gallery, New York.





LEONARDO DREW

EUA [USA]

Há mais de três décadas, Leonardo Drew vem criando obras escultóricas abstratas que exploram ordem e caos, inspiradas no passado industrial dos Estados Unidos. Fazendo uso de materiais como madeira, sucata e algodão, o artista investiga temas como os ciclos de vida, a decadência e a erosão do tempo. Suas obras fazem parte de coleções importantes, incluindo as do Met, Guggenheim, MOCA e Tate. Suas exposições individuais mais recentes abrangem instituições como o Hammer Museum e o Young Museum. Dentre seus projetos notáveis, está *City in the Grass* (2019), no Madison Square Park. Drew tem obras permanentes instaladas Aeroporto Internacional de São Francisco e na sede do Facebook, ambos na Califórnia. Em 2022, foi eleito Acadêmico Nacional.

For over three decades, Leonardo Drew has created abstract sculptural works exploring order and chaos, drawing from America's industrial past. Using materials like wood, scrap metal, and cotton, he delves into themes of life cycles, decay, and time's erosion. His works are part of major collections, including the Met, Guggenheim, MOCA, and Tate. Recent solo exhibitions span institutions like the Hammer Museum and de Young Museum. Notable projects include *City in the Grass* (2019) at Madison Square Park. Drew's work is permanently installed at SFO and Facebook HQ. He was elected National Academician in 2022.

Number 286, 2020
Madeira e tinta [Wood and paint]
157,5 × 147,3 × 33 cm
Cortesia do artista e [Courtesy of the
artist and] Galerie Lelong



LITA CERQUEIRA

BRASIL [BRAZIL]

Lita Cerqueira, fotógrafa brasileira nascida em Salvador, vive entre Bahia e Rio de Janeiro. Autodidata, destacou-se aos 19 anos, registrando a cultura negra brasileira. Trabalhou em laboratórios de revelação e para a imprensa nos anos 1970. Seu trabalho abrange pessoas, retratos, cenários e o cinema, tendo convivido com o movimento Tropicália e artistas como Gilberto Gil e Caetano Veloso. No cinema, atuou como fotógrafa de cena e atriz. Em 1976, ganhou reconhecimento com a exposição *Festas Populares da Bahia*. Representada pela Ricardo Fernandes Gallery (Paris), participou de exposições no Brasil, Europa e EUA, com suas fotos publicadas em livros, revistas e discos.

Lita Cerqueira, a Brazilian photographer born in Salvador, lives between Bahia and Rio de Janeiro. Self-taught, she gained prominence at 19, documenting Brazilian Black culture. She worked in photo development labs and for the press in the 1970s. Her work spans people, portraits, settings, and cinema, and she was involved with the Tropicália movement, collaborating with artists like Gilberto Gil and Caetano Veloso. In cinema, she worked as a set photographer and actress. In 1976, she gained recognition with the exhibition *Festas Populares da Bahia*. Represented by the Ricardo Fernandes Gallery (Paris), she has participated in exhibitions in Brazil, Europe, and the USA, with her photos published in books, magazines, and records.



Procissão de Nossa Senhora da Boa Morte, Cachoeira, BA, 1999
Fotografia analógica – saída digital sobre papel de algodão
[Analog photography – digital output on cotton paper]
23,1 x 34,4 cm / 23,4 x 34,4 cm / 34,24 x 4,7 cm / 34,4 x 23,4 cm
Cortesia do artista [Courtesy of the artist]

MAYARA FERRÃO

BRASIL [BRAZIL]

Mayara Ferrão é artista visual e diretora criativa, de Salvador, Bahia. Seu processo artístico se dá por múltiplas linguagens e experimentações: fotografia, ilustração e pintura (@verdadetropical), direção criativa e de cena. Ela se apropria das diversas linguagens e tecnologias de imagem e vídeo para produzir, construir, disseminar e pautar narrativas protagonizadas por corpos negros, originários e dissidentes. Sua vivência enquanto mulher negra soteropolitana, a ancestralidade, signos, ritos e elementos da cultura afro-brasileira são fontes de inspiração e pesquisa da artista. Em sua série *Álbum de Desesquecimentos*, utiliza inteligência artificial para criar imagens afetuosas, íntimas e cerimoniais de casais de mulheres negras e originárias durante o período colonial no Brasil.

Mayara Ferrão is a visual artist and creative director from Salvador, Bahia. Her artistic process spans multiple languages and experiments: photography, illustration and painting (@verdade-tropical), creative and scene direction. She incorporates various languages and technologies of image and video to produce, construct, disseminate, and advocate narratives led by Black, indigenous, and dissident bodies. Her experiences as a Black woman from Salvador, along with ancestry, symbols, rites, and elements of Afro-Brazilian culture, serve as sources of inspiration and research. In her series *Álbum de Desesquecimentos*, she uses artificial intelligence to create affectionate, intimate, and ceremonial images of Black and indigenous women couples during Brazil's colonial period.

Álbum de Desesquecimentos, 2024
Arte digital – I.A [Digital art – A.I.]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Cortesia da artista [Courtesy of the artist]



MELVIN EDWARDS

EUA [USA]

Melvin Edwards é um pioneiro na escultura e história da arte contemporâneas. Nascido em Houston (Texas), ele aborda a história da raça, do trabalho e da violência, bem como temas da diáspora africana. Em 1965, o Santa Barbara Museum of Art (Califórnia) organizou a primeira exposição individual do artista, dando início à sua carreira profissional. Em 1967, suas obras foram exibidas no Studio Museum no Harlem e, em 1970, tornou-se o primeiro escultor negro a ganhar uma exposição individual no Whitney Museum of American Art. Seu trabalho está presente nas coleções do Brooklyn Museum, NY; Dia Art Foundation, NY; Museum of Modern Art, NY; National Gallery of Art, Washington, DC; Tate Modern, Londres, Reino Unido; e Whitney Museum of American Art, Nova York, NY, entre outros.

Melvin Edwards is a pioneer in the history of contemporary art and sculpture. Born in Houston, Texas, Edwards engages with the history of race, labor, and violence, as well as with themes of the African Diaspora. In 1965, the Santa Barbara Museum of Art, CA organized his first solo exhibition, launching his professional career. In 1967, his work was exhibited at The Studio Museum in Harlem, and, in 1970, he became the first Black sculptor to have a solo exhibition at the Whitney Museum of American Art. Edwards’s work is represented in the collections of the Brooklyn Museum, NY; Dia Art Foundation, NY; The Museum of Modern Art, New York, NY; National Gallery of Art, Washington, DC; Tate Modern, London, United Kingdom; and Whitney Museum of American Art, New York, NY, among others.

Coco Variations SP, 2019
Aço soldado e corrente
[Welded steel and chain]
50 x 100 x 102 cm
Cortesia [Courtesy] Alexander Gray Associates,
New York; Stephen Friedman Gallery, London
©EDWARDS, Melvin/ AUTVIS, Brasil, 2024



MOISÉS PATRÍCIO

BRASIL [BRAZIL]

Moisés Patrício cria obras que exploram a rica herança cultural e as tradições da cultura afro-brasileira. Ele transita por diferentes técnicas (pintura, desenho, escultura e instalação), incorporando materiais naturais e elementos simbólicos em suas criações. Entre seus temas estão questões relacionadas à identidade, à religiosidade (alusão ao candomblé, em que o sagrado passa pelo corpo e seu potencial manual), à ancestralidade e à resistência. Tem participado de exposições e eventos no Brasil e em todo o mundo, e seus trabalhos integram permanentemente importantes coleções públicas, como a da Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu Afro Brasil, o Museu da Abolição, o Centro de Referência da Cultura Afro-Brasileira (Recife, PE) e o Museu de Arte do Rio, entre outros.

Moisés Patrício creates works that explore the rich cultural heritage and traditions of Afro-Brazilian culture. He moves across different techniques (painting, drawing, sculpture, and installation), incorporating natural materials and symbolic elements into his creations. His themes include issues related to identity, religiosity (with references to Candomblé, where the sacred passes through the body and its manual potential), ancestry, and resistance. He has participated in exhibitions and events in Brazil and worldwide, and his works are part of important public collections, such as the Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Afro Brasil, Museu da Abolição, Centro de Referência da Cultura Afro-Brasileira (Recife, PE), and Museu de Arte do Rio, among others.

Vovó Cici, 2022
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
70 x 50 cm
Cortesia do artista e [Courtesy of the artist and]
Galeria Verve

Da esquerda para a direita, de cima para baixo [from left to right, from top to bottom]

p. 134 | Sem Título, série *Álbum de família*, 2024
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
50 x 40 cm / 50 x 40 cm / 60 x 50 / 70 x 50
Cortesia do artista [Courtesy of the artist]

p. 135 | Sem Título, série *Álbum de família*, 2024
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
70 x 50
Cortesia do artista [Courtesy of the artist]

João Coração de Ouro, 2020
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
70 x 50 cm
Cortesia do artista e [Courtesy of the artist and]
Galeria Verve

Sem Título, série *Álbum de família*, 2024
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
50 x 40 cm / 50 x 40 cm
Cortesia do artista [Courtesy of the artist]





RENATA FELINTO

BRASIL [BRAZIL]

Renata Felinto é artista visual, pesquisadora, doutora em Artes Visuais pelo Instituto de Artes/UNESP e pós-doutoranda pelo Center for African Studies na University of Pennsylvania. É professora adjunta e coordenadora do Curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Regional do Cariri/CE. Líder do Grupo de Pesquisa NZINGA, foi coordenadora no Núcleo de Educação do Museu Afro-Brasil, curadora da Expo e do Setor Educativo da 15ª Bienal Naifs do Brasil (Prêmio Miguel Arcanjo de Cultura Artes Visuais 2021), membro do Comitê de Indicação do Prêmio PIPA (2021 e 2023) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (2022-2023). Participou de exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior, e recebeu os Prêmios PIPA e Select em 2020, dentre outras participações.

Renata Felinto is a visual artist, researcher, holds a PhD in Visual Arts from the Institute of Arts/UNESP, and is a postdoctoral fellow at the Center for African Studies at the University of Pennsylvania. She is an associate professor and coordinator of the Visual Arts Education Program at the Regional Universidade Regional do Cariri/CE. Leader of the NZINGA Research Group, she was the coordinator of the Education Department at the Afro-Brazil Museum, curator of the Exhibition and Educational Sector of the 15th Bienal Naifs do Brasil (Miguel Arcanjo Visual Arts Culture Award 2021), a member of the PIPA Prize Nomination Committee (2021 and 2023), and of the Brazilian Association of Art Critics (2022-2023). She has participated in solo and group exhibitions in Brazil and abroad and received the PIPA and Select Awards in 2020, among other recognitions.

Danço na terra em que piso, 2012
Vídeo, [video]
Duração [Running time] 9'24"
Cortesia da artista [Courtesy of the artist]





SONIA GOMES

BRASIL [BRAZIL]

Sonia Gomes vive e trabalha em São Paulo. Sua obra se tece em materiais que trazem suas próprias cores, texturas, caimentos e um conjunto indefinível de memórias. Ela faz da costura uma espécie de desenho, seus gestos produzindo traços e, ao mesmo tempo, fixando estágios do manuseio dos tecidos. Suas mais recentes exposições individuais incluem *...vivem no compasso do sol* (Mendes Wood DM, Paris, 2024); *Sonia Gomes: Sinfonia das cores* (Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, 2023). A artista também participou de coletivas como a Biennale di Venezia (2024), SESC (2023-24), Masp (2024), e seu trabalho é parte das coleções do Centre Pompidou (Paris), MoMa e Guggenheim Museum (Nova York), Masp e Pinacoteca (São Paulo) e Tate Modern (Londres).

Sonia Gomes lives and works in São Paulo. Her work is woven from materials that bring their own colors, textures, drape, and an indefinable set of memories. She turns sewing into a kind of drawing, with her gestures producing lines while simultaneously fixing stages of the fabric's handling. Her most recent solo exhibitions include *...vivem no compasso do sol* (Mendes Wood DM, Paris, 2024); *Sonia Gomes: Sinfonia das cores* (Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, 2023). The artist has also participated in group exhibitions such as the Biennale di Venezia (2024), SESC (2023-24), MASP (2024), and her work is part of the collections of the Centre Pompidou (Paris), MoMA and Guggenheim Museum (New York), MASP and Pinacoteca (São Paulo), and Tate Modern (London).



Sem Título (da série *Raiz*), 2018
 Costura, amarrações, tecidos diversos, rendas e corda de sisal na madeira [Sewing, ties, various fabrics, laces and sisal rope on wood]
 75 x 105 x 105 cm
 Coleção particular [Private collection]



JOIAS DE CRIOLA

As joias de crioula constituem uma joalheria ritual, frequentemente utilizadas como instrumento de emancipação sociocultural. Na Irmandade da Boa Morte, elas apontam a hierarquia e devoção das integrantes, sendo passadas de geração em geração.

No período escravocrata, elas serviam como moeda e também como fundo de investimento para a compra da liberdade de outras mulheres. Era possível passar uma vida inteira guardando economias para adquirir uma joia de crioula e vendê-la em troca de liberdade – algo que normalmente ocorria somente ao alcançar uma idade mais avançada.

Jóias de crioula constitute a form of ritual jewelry, often used as an instrument of socio-cultural emancipation. Within the Sisterhood of Our Lady of the Good Death, they signify the hierarchy and devotion of the members, passed down from generation to generation.

During the era of slavery, these jewels served as currency and as a financial reserve for purchasing the freedom of other women. One might spend an entire lifetime saving to acquire a *joia de crioula* and then sell it in exchange for freedom – something that usually only happened upon reaching an older age.]



De cima para baixo, da esquerda para direita
[From top to bottom, left to right]

1. **Pulseira**, liga metálica, ouro e madrepérolas [Metal chain, gold and mother of pearl] | Nagô, Brasil, séc. XIX [19th c.]
Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes
2. **Pulseira**, liga metálica e ouro [Metal chain and gold] | Nagô, Brasil, séc. XIX [19th c.]
Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes
3. **Pulseira**, liga metálica e ouro [Metal chain and gold] | Nagô, Brasil, séc. XIX [19th c.]
Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes
4. **Argolas de ouro e cornalina** [Gold hoops and cornalina], séc. XIX [19th c.]
Coleção [Collection] Rafael Moraes
5. **Balangandã**, liga metálica, prata e ouro [Metal chain, silver and gold] | Nagô, Brasil, séc. XIX [19th c.]
Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes
6. **Penca de balangandã em prata** [Silver penca de balangandãs], séc. XIX [19th c.]
Coleção [Collection] Rafael Moraes

7. **Colar de bolas com relicário de Nossa Senhora da Boa Morte**
[Beaded necklace with a locket of Our Lady of Good Death],
séc. XVIII/XIX [18th/19th c.]
Coleção [Collection] Rafael Moraes
8. **Rosário em ouro** [Gold rosary], séc. XVIII [18th c.]
Coleção [Collection] Rafael Moraes

9. **Escapulario em ouro** [Gold scapular necklace], séc. XVIII [18th c.]
Coleção [Collection] Rafael Moraes
10. **Pulseira tipo copo**, liga metálica e ouro [Metal chain and gold] |
Nagô, Brasil. séc. XIX [19th c.]
Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes
11. **Balangandã**, liga metálica, prata e ouro [Metal chain, silver and gold] | Nagô, Brasil, séc. XIX [19th c.]
Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes

12. **Colar**, liga metálica e ouro [Metal chain and gold] | Nagô, Brasil, séc. XIX [19th c.]
Coleção [Collection] Rafael Moraes
13. **Colar**, liga metálica e ouro [Metal chain and gold] | Nagô, Brasil, séc. XIX [19th c.]
Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes
14. **Colar com pingente**, liga metálica, ouro e pedrarias [Metal chain, gold and stones] | Nagô, Brasil, séc. XIX [19th c.]
Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes
15. **Colar de ouro dito “Serpentina”** com pendente em madeira e ouro dito “Toco” [Gold necklace called “Serpentina” with a pendant in wood and gold called “Toco”], séc. XVIII [18th c.]
Coleção [Collection] Rafael Moraes
16. **Pencas de balangandãs** em prata [Silver penca de balangandãs] | séc. XIX [19th c.]
Coleção [Collection] Rafael Moraes

SONHO

As obras deste núcleo expandem os limites da abstração, convidando os espectadores a um espaço ideal imaginado. Por meio do uso inovador de cor, forma e textura, os artistas exploram temas complexos que desafiam as noções tradicionais de representação. Algumas obras têm um caráter conceitual, incentivando os visitantes a se envolverem de maneira profunda, trazendo suas próprias experiências e ideias para o processo de observação. Essa dimensão interativa não apenas cria conexões pessoais, como também enriquece o diálogo sobre a abstração e suas possibilidades.

Esta seção inclui obras de Kevin Beasley, que habilmente integra materiais capazes de refletir narrativas pessoais e culturais; Murry Depillars, conhecido por suas composições vibrantes que evocam tanto movimento quanto emoção; Sam Gilliam, cujas telas drapeadas redefinem os limites da pintura; Simone Leigh, cujo trabalho é uma contínua investigação da subjetividade negra identificada como feminina; Betye Saar, que combina elementos de colagem e *assemblage* para abordar identidade e herança – trabalhos que instigam os espectadores a examinar a relação entre forma e espaço. As obras deste núcleo promovem a contemplação e provocam reflexão, destacando as diversas vozes e perspectivas de seus criadores.

DREAM

The works in this section push the bounds of abstraction while inviting viewers into an imagined ideal space. Through innovative use of color, form, and texture, these artists explore complex themes that challenge traditional notions of representation. Some pieces are conceptual in nature, encouraging spectators to engage deeply and bring their own experiences and ideas to the viewing process. This interactive dimension not only fosters personal connections but also enriches the dialogue surrounding abstraction and its possibilities.

Included in this section are works by Kevin Beasley, who skillfully integrates materials that reflect personal and cultural narratives; Murry Depillars, known for his vibrant compositions that evoke both movement and emotion; Sam Gilliam, whose draped canvases redefine the boundaries of painting; Simone Leigh, whose work is an ongoing exploration of Black female-identified subjectivity; Betye Saar, who combines elements of collage and assemblage to comment on identity and heritage – pieces which challenge viewers to examine the relationship between form and space. The works in this section encourage contemplation and provoke thought, showcasing the diverse voices and perspectives of their makers.



ABDIAS DO NASCIMENTO

BRASIL [BRAZIL]

Abdias Nascimento, poeta, dramaturgo, artista plástico e ativista panafricano, foi deputado federal, senador da República e professor emérito da Universidade do Estado de Nova York (EUA). Foi autor das primeiras propostas ao Estado brasileiro de políticas públicas de combate ao racismo (1983). Fundou o Teatro Experimental do Negro em 1944, organizou em 1950 o 1º Congresso do Negro Brasileiro, que propôs a criação de um Museu de Arte Negra – do qual realizou a exposição inaugural, continuando seu trabalho no exílio (1968-1981). Fundou o Ipeafro, que hoje tem a missão de preservar, gerir, articular e difundir em múltiplas linguagens o acervo e o legado dele e das organizações que ele criou.

Abdias Nascimento, poet, playwright, visual artist, and Pan-African activist, was a federal deputy, senator of the Republic, and emeritus professor at the State University of New York (USA). He was the author of the first proposals to the Brazilian state for public policies to fight racism (1983). He founded the Black Experimental Theater in 1944, organized the first Congress of Black Brazilians in 1950, which proposed the creation of a Black Art Museum – of which he organized the inaugural exhibition, continuing his work in exile (1968-1981). He founded Ipeafro, which today has the mission of preserving, managing, articulating, and disseminating, through multiple languages, the collection and legacy of Nascimento and the organizations he created.

Xangô Crucificado ou
O Martírio de Malcolm X, 1969
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
105 x 69 x 3 cm
Rennie Collection, Vancouver





Oxumarê ascende, 1972
 Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
 156,5 x 105,5 x 3,5 cm
 Coleção [Collection] Museu de Arte Negra |
 IPEAFRO



Oxum, 1975
 Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
 153 x 102 cm
 Coleção [Collection] Museu de Arte Negra |
 IPEAFRO



ARETHA SADICK

BRASIL [BRAZIL]

Aretha Sadick é multiartista carioca. Manifesta-se por meio da cena artística como intérprete na performance, na música e nas tecnologias *griot*, apontando para a urgência na retomada de poder de pessoas negras na construção de suas imagens e de seus imaginários para produzir cura. Em seu trabalho visual, questiona a performatividade do feminino, em diálogo com suas pesquisas sobre a diáspora e a forma como isso atravessa as vivências da artista enquanto mulher negra e trans no Brasil. É representada pela plataforma 01.01 Art Platform, apresentando obras comissionadas para o Sesc-SP, além de integrar coleções particulares e ter também participado das principais feiras de arte do país com seus trabalhos em museus como MAR-RJ e Inhotim.

Aretha Sadick is a multidisciplinary artist from Rio de Janeiro. She expresses herself through various art forms as a performer in music, performance, and *griot* technologies, emphasizing the urgent need for Black people to reclaim power in the creation of their own images and narratives to foster healing. In her visual work, she challenges the performativity of femininity, drawing on her research into the diaspora and how it intersects with her experiences as a Black trans woman in Brazil. She is represented by 01.01 Art Platform, with commissioned works for Sesc-SP. Her works are included in numerous private collections. She has also participated in the country's leading art fairs, with works featured in museums such as MAR-RJ and Inhotim.



Pedra cantada – Em assentamento, 2021.
Cordas e palhas, acompanhada por um tambor de madeira e couro, cercada por vasos de barro
[Ropes and straws, accompanied by a wooden and leather drum, surrounded by clay pots]
Cortesia da artista [Courtesy of the artist]

BETYE SAAR

EUA [USA]

No trabalho de Betye Saar, o tempo é cíclico. História, emoção e conhecimento viajam pelo tempo, conectando a artista e os espectadores a gerações anteriores. Saar cresceu em Los Angeles e Pasadena, e estudou design na UCLA. Posteriormente, concentrou-se na gravura, usando a técnica de gravura em relevo macio para incorporar carimbos, estênceis e materiais encontrados. Suas gravuras exploram espiritualidade e família. Após conhecer o trabalho de Joseph Cornell em 1967, começou a criar *assemblages*, inserindo suas obras em molduras de janelas. Seu trabalho tornou-se cada vez mais radical após o assassinato de Dr. Martin Luther King Jr. Sua peça icônica, *The Liberation of Aunt Jemima* (1972), reivindica imagens racistas, transformando a caricatura da Mammy em uma figura revolucionária.

In Betye Saar's work, time is cyclical. History, emotion, and knowledge travel across time, connecting the artist and viewers to previous generations. This is evident in her commitment to certain themes, imagery, and objects. Saar grew up in Los Angeles and Pasadena and studied design at UCLA. She later focused on printmaking, using soft-ground etching to incorporate stamps, stencils, and found materials. Her prints explore spirituality and family. After seeing Joseph Cornell's work in 1967, Saar began creating assemblages, inserting her prints into window frames. Her work became increasingly radical after Dr. Martin Luther King Jr.'s assassination. Her iconic piece, *The Liberation of Aunt Jemima* (1972), reclaims racist imagery by turning a Mammy caricature into a revolutionary figure.

Thinking Back, Looking Forward, 1982
Óleo e elementos colados sobre tecido
[Oil and collaged elements on fabric]
100,3 x 95,5 x 6,3 cm
Bank of America Collection
©Betye Saar, cortesia da artista e [courtesy of the artist and] Roberts Projects, Los Angeles, CA.



DIAMBE

BRASIL [BRAZIL]

Diambe é artista, pessoa negra e não binária que vive em São Paulo. Gradudou-se em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em parceria com a Université Sorbonne Nouvelle e obteve mestrado em Artes da Cena na UFRJ. Seu corpo de trabalho é marcado pelo uso de matérias vivas, sendo recorrente o recurso de tecidos, raízes alimentares amefricanas, gravuras e coreografias que relacionam arquiteturas com movimentos espontâneos em elaborações plurais. Sua prática expande as noções de coreografia e escultura, desdobrando-se em instalações que também incorporam pinturas, filmes, têxteis e performances. Diambe explora possibilidades fabulativas de novos seres, elevando aspectos estéticos e ornamentais da natureza.

Diambe is a black non-binary artist living in São Paulo. They graduated in Social Communication from the Federal University of Rio de Janeiro in partnership with the Université Sorbonne Nouvelle and obtained a master's degree in Performing Arts at UFRJ. Their body of work is marked by the use of living materials, frequently incorporating fabrics, Afro-American root vegetables, engravings, and choreographies that relate architectures to spontaneous movements in plural elaborations. Their practice expands the notions of choreography and sculpture, unfolding into installations that also include paintings, films, textiles, and performances. Diambe explores fabulative possibilities of new beings, elevating the aesthetic and ornamental aspects of nature.



Colmeia, 2023
Bronze patinado [Patinated bronze]
70 x 52 x 45 cm
Cortesia de artista e [Courtesy of the artist and]
Galeria Simões de Assis



Sensação Térmica, 2023
Alumínio [Aluminum]
90 x 58 x 35 cm
Cortesia de artista e [Courtesy of the artist and]
Galeria Simões de Assis

FRED WILSON

EUA [USA]

Fred Wilson nasceu no Bronx e obteve seu mestrado em Artes pela State University of New York, Purchase, em 1976. Desde sua primeira exposição individual (1988), o trabalho de Wilson foi destaque em mostras como *Mining the Museum*, em Baltimore, e *The Greeting Gallery*, em São Francisco. É mais conhecido por suas instalações criadas em colaboração com museus ao redor do mundo. Sua exposição individual *Fred Wilson, Objects and Installations 1979-2000* percorreu oito espaços, incluindo o Berkeley Art Museum e o The Studio Museum no Harlem. Wilson representou os EUA na 50ª Bienal de Veneza (2003) e participou da Bienal do Whitney (1993). Recebeu vários prêmios, incluindo uma bolsa “Genius” MacArthur. Seu trabalho faz parte de coleções como MoMA, Baltimore Museum of Art e High Museum of Art.

Fred Wilson was born in the Bronx and received his MFA from the State University of New York, Purchase, in 1976. Since his first solo exhibition in 1988, Wilson’s work has been featured in shows like *Mining the Museum* in Baltimore and *The Greeting Gallery* in San Francisco. He is best known for installations created in collaboration with museums worldwide. His solo exhibition *Fred Wilson, Objects and Installations 1979–2000* traveled to eight venues, including the Berkeley Art Museum and The Studio Museum in Harlem. Wilson represented the U.S. at the 50th Venice Biennale (2003) and participated in the Whitney Biennial (1993). He has received numerous awards, including a MacArthur “genius” grant. His work is in collections, including MoMA, the Baltimore Museum of Art, and the High Museum of Art.



Old Salem: A Family of Strangers, 1995
Cinco impressões cromogênicas
[Five chromogenic prints]
53,6 x 43,4 x 4,4 cm
Bank of America Collection

GABRIELLA MARINHO

BRASIL [BRAZIL]

Gabriella Marinho é natural do Jardim Catarina, bairro situado no município de São Gonçalo, Rio de Janeiro. Foi criada por mulheres pretas que a introduziram no mundo das artes a partir das suas vivências cotidianas. Artista plástica e jornalista especializada em literaturas africanas, Marinho reflete sua existência a partir do espaço, subjetividade e corporeidade, usando o barro como ponto de partida material e filosófico. Seus trabalhos carregam cores e formas que fazem alusão à natureza e seus elementos primordiais, por meio de linguagens como escultura, pintura, poesia, fotografia e audiovisual.

Gabriella Marinho is from Jardim Catarina, a neighborhood in the municipality of São Gonçalo, Rio de Janeiro. She was raised by Black women who introduced her to the world of the arts through their daily life experiences. A visual artist and journalist specializing in African literatures, Marinho reflects on her existence through space, subjectivity, and corporeality, using clay as her material and philosophical starting point. Her works feature colors and shapes that reference nature and its primordial elements, expressed through media such as sculpture, painting, poetry, photography, and audiovisual.

Pedras, 2022-2024
Cerâmica [Ceramics]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Cortesia da artista [Courtesy of the artist]



Ossaim, 2022/2023
Bordado sobre TNT
[Embroidery on non-woven fabric],
166 x 310 cm
Coleção [Collection] Mitre Galeria



ISA DO ROSÁRIO

BRASIL [BRAZIL]

Isa do Rosário realiza contações de histórias, palestras e exposições voltadas para a divulgação e preservação da cultura afrobrasileira, há mais de 15 anos. É técnica em Farmácia, formação na qual desenvolveu seus aprimoramentos na área de fitoterapia. Entre 2011 e 2012, realizou estágio no Museu Histórico e Pedagógico Dr. Washington Luís de Batatais, onde desenvolveu inúmeras atividades voltadas para monitoria de

exposições e ações educativas. Seu trabalho já foi exposto nas escolas e espaços culturais de Batatais, Franca, Brodowski e outras cidades da região. Em 2023, foi selecionada pela curadora Khanyisile Mbongwa para integrar o time de artistas da 12ª edição da Liverpool Biennial of Contemporary Art, na Inglaterra, entre junho e setembro do mesmo ano.

Omolú, 2013
Bordado sobre TNT
[Embroidery on non-woven fabric]
140 x 300 x 5 cm
Cortesia da artista [Courtesy of the artist]



Isa do Rosário has been sharing stories, giving lectures, and organizing exhibitions focused on the dissemination and preservation of Afro-Brazilian culture for over 15 years. She is a certified pharmacy technician, a field in which she developed her expertise in herbal medicine. Between 2011 and 2012, she interned at the Dr. Washington Luís Historical and Pedagogical Museum in Batatais, where she carried out numerous ac-

tivities related to exhibition guidance and educational initiatives. Her work has been exhibited in schools and cultural spaces in Batatais, Franca, Brodowski, and other cities in the region. In 2023, she was selected by curator Khanyisile Mbongwa to join the artist team for the 12th edition of the Liverpool Biennial of Contemporary Art in England, which took place from June to September of that year.

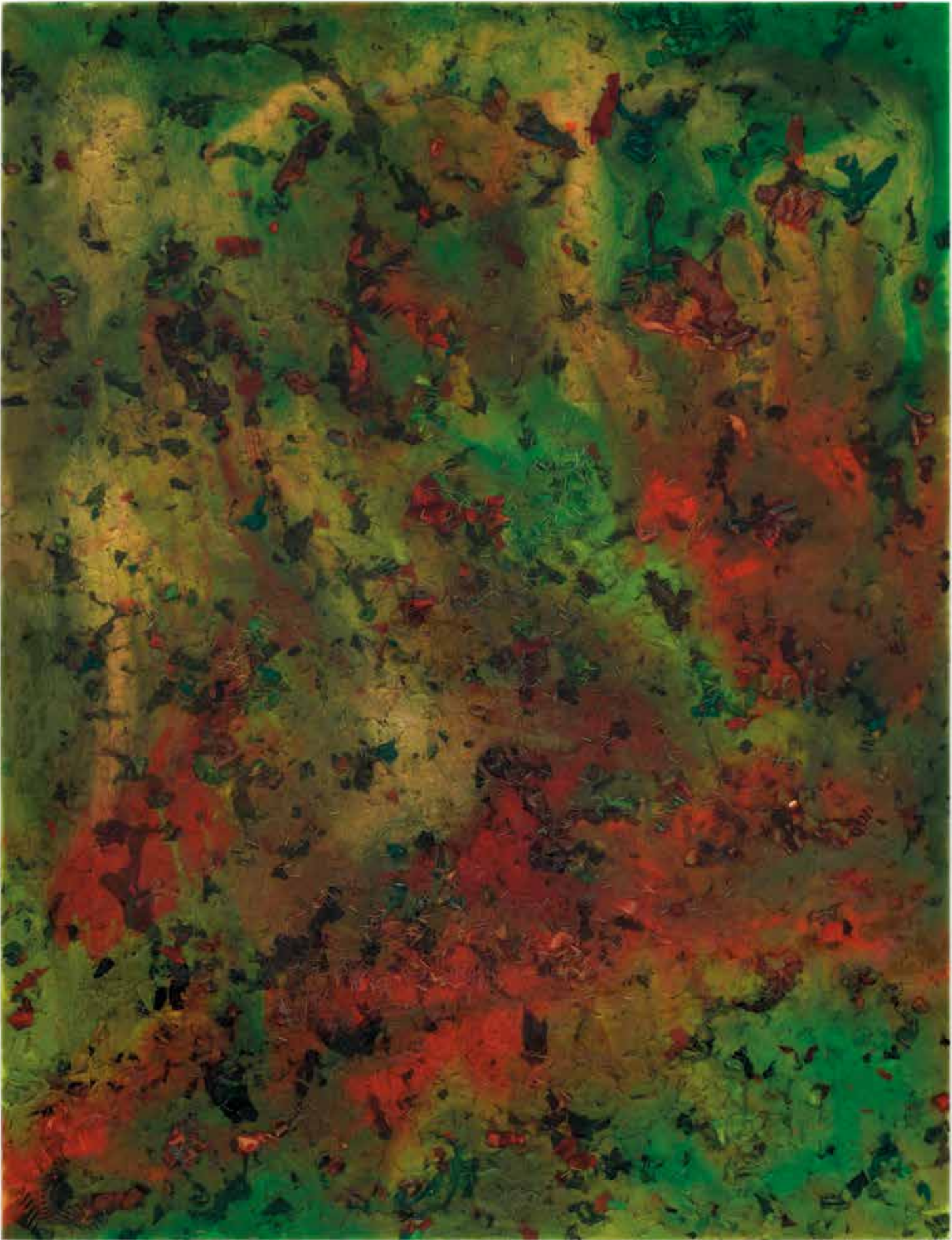
KEVIN BEASLEY

EUA [USA]

Kevin Beasley vive e trabalha em Nova York. Beasley é graduado em Artes Visuais pelo College for Creative Studies, Detroit (2007) e mestre pela Yale University School of Art (2012). Sua prática abrange escultura, fotografia, som e performance, centrando-se em materiais de significância cultural e pessoal, de algodão bruto colhido na propriedade de sua família na Virgínia até sons captados com microfones de contato. Ele altera, molda e funde esses materiais diversos para criar um corpo de obras que reconhece as histórias complexas e compartilhadas da experiência americana de forma ampla, repleta de memórias geracionais.

Kevin Beasley lives and works in New York. Beasley received his BFA from The College for Creative Studies, Detroit in 2007 and his MFA from Yale University School of Art, New Haven, CT in 2012. Beasley’s practice spans sculpture, photography, sound, and performance, while centering on materials of cultural and personal significance, from raw cotton harvested from his family’s property in Virginia to sounds gathered using contact microphones. Beasley alters, casts, and molds these diverse materials to form a body of works that acknowledge the complex, shared histories of the broader American experience, steeped in generational memories.

Plot II, 2024
Algodão cru da Virgínia, resina de poliuretano, fibra de vidro, camisetas, vestidos de casa, calças de moletom, babador de barbeiro, luvas de trabalho e macacões alterados [Raw Virginia cotton, polyurethane resin, fiberglass, altered t-shirts, housedresses, sweatpants, barber bib, work gloves, and coveralls]
183,5 x 140,7 x 5,1cm
Cortesia [Courtesy of] Casey Kaplan, New York



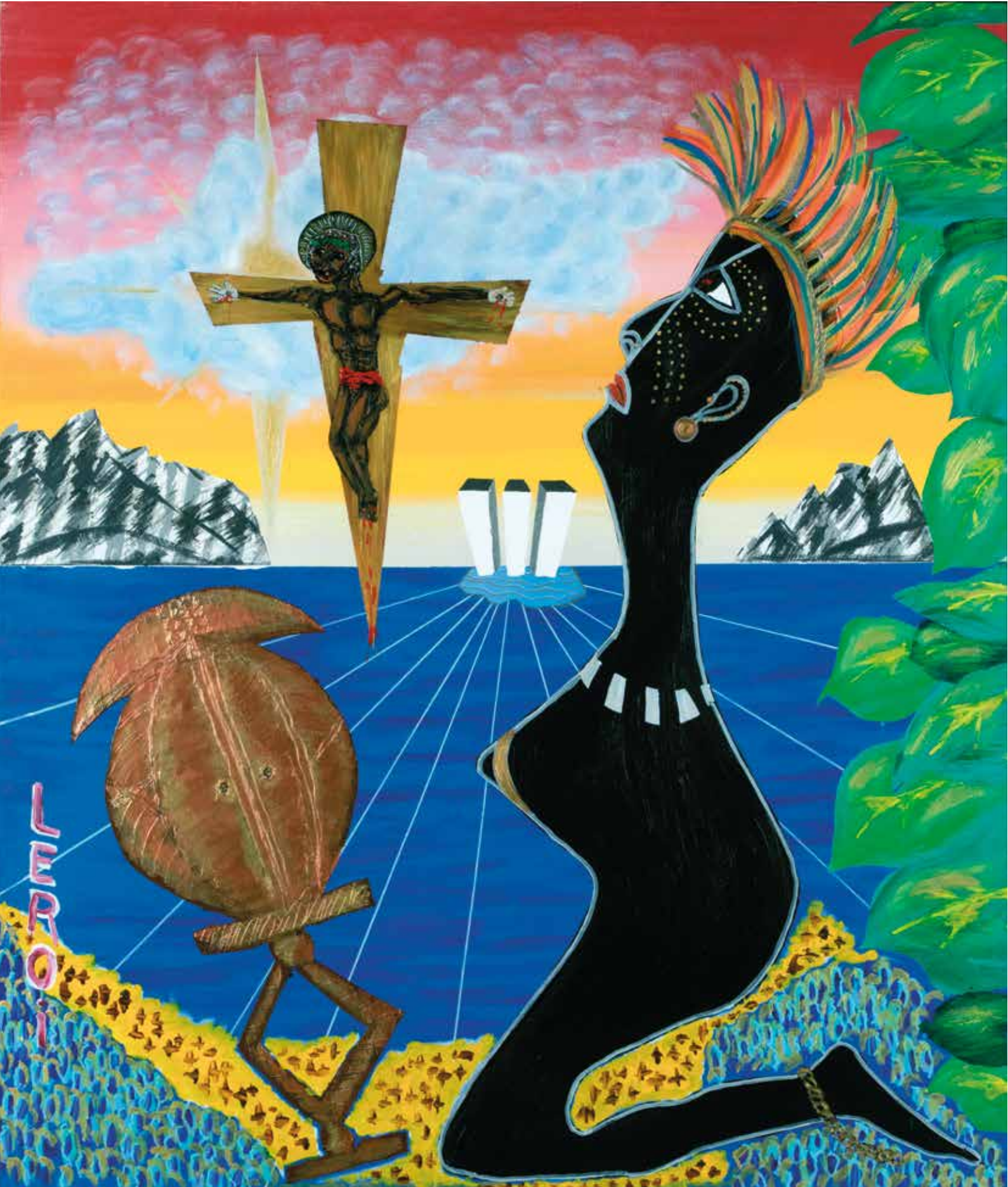
LEROI JOHNSON

EUA [USA]

LeRoi C. Johnson, conhecido como “LeRoi”, pinta há 70 anos e expõe há mais de 45 anos. Suas obras foram expostas internacionalmente nos EUA, Canadá, Europa, América do Sul, Ásia e África. O estilo de LeRoi, que o artista denomina “primitivismo elétrico”, mistura modernismo, pan-africanismo e formas geométricas, em cores vibrantes inspiradas em sonhos e sátira. Discípulo de Abdias do Nascimento, LeRoi já expôs amplamente no Brasil, incluindo no Museu de Arte Moderna do Rio e em Inhotim. Suas obras estiveram nas Bienais de Londres, Florença e Buenos Aires. LeRoi recebeu inúmeros prêmios, incluindo Artista do Ano pela Cidade de Buffalo.

LeRoi C. Johnson, known as “LeRoi,” has been painting for 70 years and presenting his art for more than 45 years. His work has been exhibited internationally across the USA, Canada, Europe, South America, Asia, and Africa. LeRoi’s style, which he calls “Electric Primitive,” blends modernism, Pan-Africanism, and geometric forms in bright colors drawn from dreams and satire. A mentee of Abdias Do Nascimento, LeRoi has exhibited widely in Brazil, including at the Museum of Modern Art in Rio and Inhotim. His works have appeared at the London, Florence, and Buenos Aires Biennials, and he has received many awards, including Artist of the Year from the City of Buffalo.

A Crucificação, 1996
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
137 x 116 cm
Coleção [Collection] Museu de Arte Negra | IPEAFRO



MARTIN PURYEAR

EUA [USA]

Martin Puryear nasceu em Washington, D.C., e obteve seu diploma em Artes pela Catholic University. Após a faculdade, juntou-se ao Peace Corps em Serra Leoa e frequentou a Royal Swedish Academy of Art. Tem mestrado em Escultura pela Universidade de Yale (1971). Conhecido por suas esculturas e instalações em madeira, pedra, alcatrão, arame e metais, Puryear explora formas abstratas em seus trabalhos em papel. A definição do espaço é um tema recorrente em suas gravuras, como *Dark Loop* (1984), que possui característica introspectiva e meditativa. Ele representou os EUA na Bienal de São Paulo em 1989, onde foi premiado. Recebeu vários outros prêmios, incluindo o MacArthur Foundation Award, a Bolsa Louis Comfort Tiffany e a Medalha Skowhegan para Escultura. Vive no Hudson Valley, Nova York.

Martin Puryear was born in Washington, D.C., and earned his BA from Catholic University. After college, he joined the Peace Corps in Sierra Leone and later attended the Swedish Royal Academy of Art. He received an MFA in sculpture from Yale University in 1971. Known for his sculptures and installations in wood, stone, tar, wire, and metals, Puryear explores abstract forms in his works on paper. The definition of space recurs in his prints, such as *Dark Loop* (1984), which has an introspective and meditative quality. Puryear represented the U.S. at the São Paulo Biennial in 1989, where he won the Grand Prize. He has received numerous awards, including a MacArthur Foundation Award, a Louis Comfort Tiffany Grant, and a Skowhegan Medal for Sculpture. He lives in the Hudson Valley, New York.



Dark Loop, 1982
Xilogravura em papel japonês marfim
[Woodcut on ivory Japanese paper]
82,5 x 101,6 x 2,8 cm
Bank of America Collection
©Martin Puryear, Cortesia [Courtesy] Matthew Marks Gallery



MESTRE DIDI

BRASIL [BRAZIL]

Além de escultor e escritor, Mestre Didi foi um importante pesquisador e líder religioso, tendo realizado trabalhos de grande relevância para os estudos sobre a arte sacra ligada às religiões afro-brasileiras. Toda a sua obra está ligada ao universo Nagô, povo de origem iorubá. Suas esculturas, feitas predominantemente com materiais orgânicos, palha, madeira, metal, bambu, búzios e contas, são herdeiras da arte tradicional do povo iorubá e dos objetos litúrgicos, bem como das representações simbólicas de entidades do culto aos ancestrais. Elementos dessa cultura visual, como pássaros, cobras, lanças e chamas, são retrabalhados pelo autor em peças que evocam a ancestralidade, as entidades e as narrativas da religião deste povo africano.

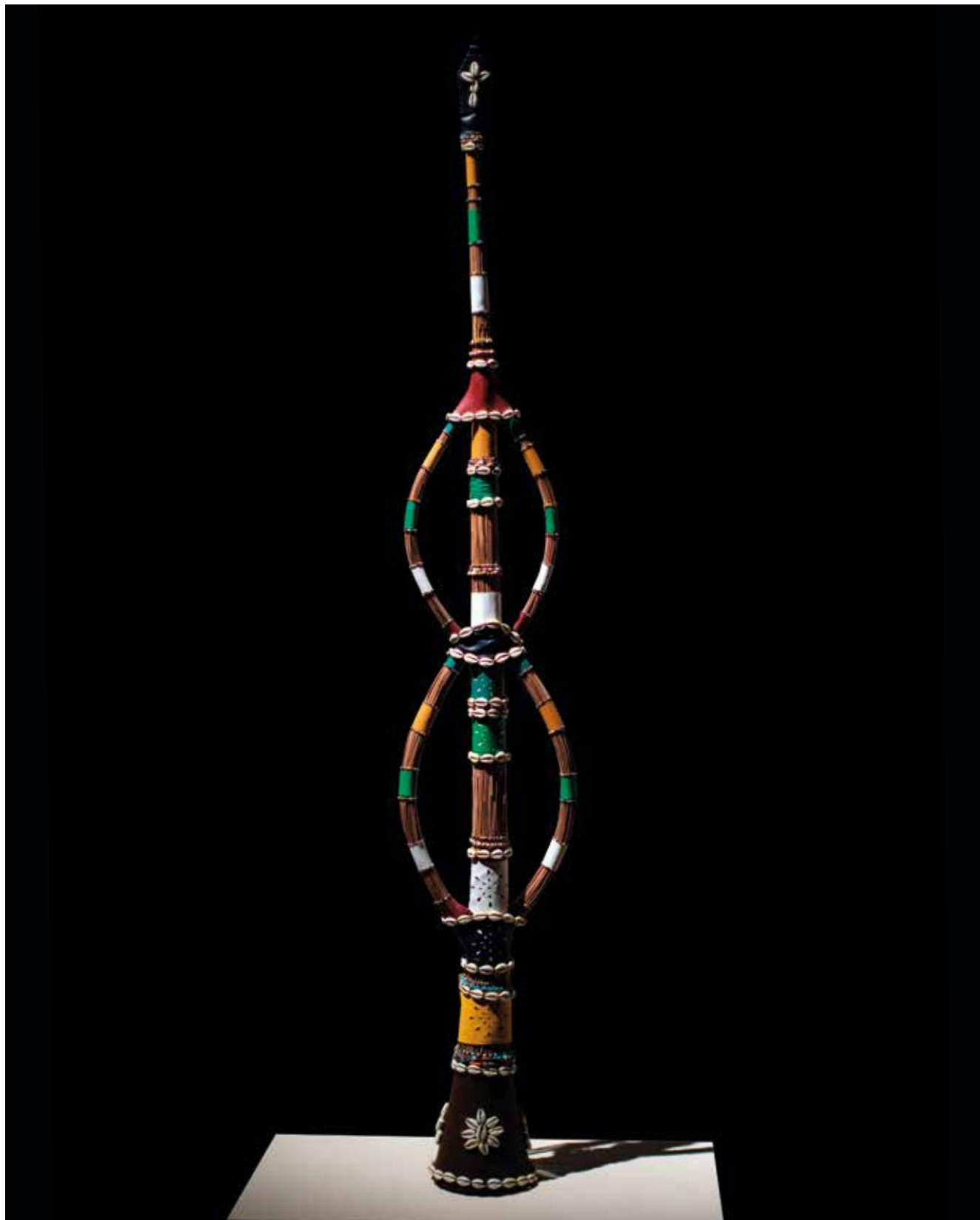
In addition to being a sculptor and writer, Mestre Didi was an important researcher and religious leader, whose work was highly relevant to the study of sacred art linked to Afro-Brazilian religions. His entire body of work is connected to the universe of Nago, a Yoruba-origin people. His sculptures, predominantly made from organic materials such as straw, wood, metal, bamboo, shells, and beads, inherit the traditional art of the Yoruba people and their liturgical objects, as well as the symbolic representations of ancestral worship entities. Elements of this visual culture, such as birds, snakes, spears, and flames, are reworked by the artist in pieces that evoke ancestry, entities, and the narratives of this African people's religion.



Ritual Xaxará para Cida e Nanã, s.d. [n.d.]
Frondes de palmeira, couro pintado, búzios e contas [Palm fronds, painted leather, cowries and beads]
46 x 8 x 8 cm
Coleção [Collection] Maria Aparecida Santos

OPA ONÃ MERIN AYÊ: Centro dos quatro pontos cardeais da terra, s.d. [n.d.]
Nervura de palmeira, couro pintado, búzios e contas [Dream, palm fronds, painted leather, cowries and beads]
140 x 55 x 14 cm
Coleção particular [Private collection]





OPA EXIM ORUM OLU IBO – Cetro da Flecha
do caçador do Além, déc. [dec.] 1990
Nervura de palmeira, couro pintado, búzios e contas
[Palm rib, painted leather, cowrie shells and beads]
165 x 28 x 18 cm
Coleção particular [Private collection]



Opa Esin Ati Ejo Meji & Iyá Agbá –
Mãe Ancestral, 1998
Nervura de palmeira, couro, contas e búzios
[Palm vein, leather, beads and cowrie shells]
182 x 70 x 21 cm
Acervo [Collection] Banco Itaú

MÔNICA VENTURA

BRASIL [BRAZIL]

Mônica Ventura é artista visual e designer, bacharel em Desenho Industrial pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) – São Paulo e mestranda em Poéticas Visuais (PPGAV) pela ECA-USP. Nasceu em São Paulo, onde vive e trabalha. Atualmente, pesquisa filosofias e processos construtivos de arquitetura e artesanato pré-coloniais (continente africano, povos ameríndios, filosofia védica), e utiliza essa investigação para a elaboração de práticas artísticas geradas a partir de experiências pessoais. Suas obras falam sobre o feminino e a racialidade, em narrativas que buscam compreender a complexidade psicossocial da mulher afrodescendente inserida em diferentes contextos.

Mônica Ventura is a visual artist and designer, with a bachelor's degree in Industrial Design from the Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) – São Paulo, and currently a master's student in Visual Poetics (PPGAV) at ECA-USP. Born in São Paulo, where she lives and works, she is currently researching pre-colonial architecture and craft philosophies and processes (African continent, Amerindian peoples, Vedic philosophy), and uses this investigation to create artistic practices derived from personal experiences. Her works explore themes of femininity and race, in narratives that seek to understand the psychosocial complexity of Afro-descendant women in various contexts.

O Sorriso de Acotirene, 2019
Cabaças, sisal, palha, aço, ferro e materiais diversos [Gourds, sisal, straw, steel, iron, and various materials]
240 x 200 cm
Coleção [Collection] Mônica Ventura



MURRY DEPILLARS

EUA [USA]

Murry DePillars foi uma figura de destaque no movimento de artes afro-americanas de Chicago e membro do AfriCOBRA. Conhecido pela cor e movimento em suas pinturas, DePillars inspirou-se na história, literatura, música e na produção de colchas afro-americanas e africanas. As estéticas dos primeiros fazedores de colchas afro-americanas tiveram grande influência em sua obra. Nascido em Chicago, DePillars obteve um bacharelado em Educação Artística e um mestrado em Estudos Urbanos pela Roosevelt University. Completou seu doutorado em Educação Artística na Pennsylvania State University e foi reitor do Departamento de Arte na Virginia Commonwealth University. Seu trabalho faz parte de coleções de museus como o Whitney Museum of American Art e o Museum of Contemporary Art Chicago.

Murry DePillars was a leading figure in Chicago’s African American arts movement and a member of AfriCOBRA. Known for the color and movement in his paintings, DePillars drew inspiration from African and African American history, literature, music, quilt-making, and other cultural influences. Early African American quiltmakers’ aesthetics and their focus on building quilts had a major influence on his work. Born in Chicago, DePillars earned a BA in art education and an MA in urban studies from Roosevelt University. He completed his doctorate in art education at Pennsylvania State University and was dean of the art department at Virginia Commonwealth University. His work is in museum collections, including the Whitney Museum of American Art and the Museum of Contemporary Art Chicago.

Danbala, 2002
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
30,48 x 40,64 cm
Bank of America Collection



NÁDIA TAQUARY

BRASIL [BRAZIL]

Nádia Taquary é graduada em Letras pela UCSAL e pós-graduada em Educação, Estética, Semiótica e Cultura pela UFBA. Mergulha nas tradições e práticas sagradas afro-brasileiras, enfatizando a presença marcante do protagonismo feminino negro no Brasil e sua herança ancestral. Sua poética é expressa em esculturas, instalações e videoinstalações, como símbolos de identidade, religiosidade, empoderamento feminino e liberdade. Em 2024, esteve presente na 24ª Bienal de Sydney e apresentou, no Museu de Arte do Rio (MAR), a exposição individual *Ônà Irin: Caminho de ferro*. Seus trabalhos integram permanentemente as coleções do Instituto Inhotim; Museu de Arte Moderna da Bahia; Pinacoteca de São Paulo; Pérez Art Museum Miami – PAAM; Museum of Arts and Design – MAD (Nova York, EUA), entre outros.

Nádia Taquary holds a degree in Literature from UCSAL and a postgraduate degree in Education, Aesthetics, Semiotics, and Culture from UFBA. She delves into Afro-Brazilian sacred traditions and practices, emphasizing the strong presence of Black women’s leadership in Brazil and their ancestral heritage. Her poetics are expressed in sculptures, installations, and video installations, as symbols of identity, religiosity, female empowerment, and freedom. In 2024, she participated in the 24th Sydney Biennial and presented her solo exhibition *Ônà Irin: Caminho de ferro* at MAR-RJ. Her works are part of permanent collections at the Instituto Inhotim, Museu de Arte Moderna da Bahia, Pinacoteca de São Paulo, Pérez Art Museum Miami (PAAM), Museum of Arts and Design (MAD) in New York, among others.

Atotô, 2024
Ipê, búzios africanos, palha da costa, cobre e miçangas de vidro [Ipê, African cowries, raffia, copper and glass beads]
158 cm x 20 cm x 10 cm,
Coleção [Collection] Paulo Darzé Galeria

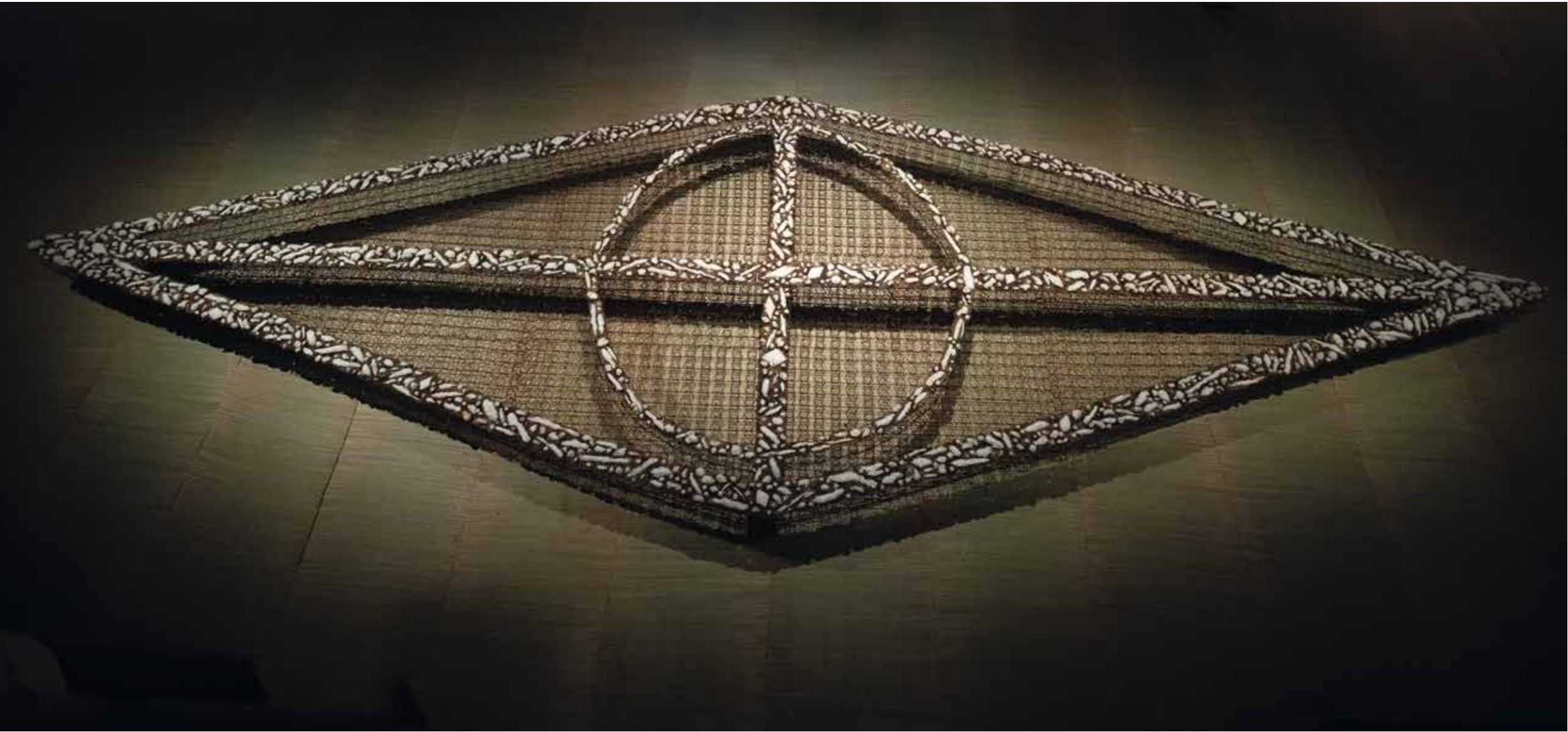


NARI WARD

EUA [USA]

Nari Ward vive e trabalha em Nova York. Ganhou reconhecimento por sua prática interdisciplinar, que envolve discursos históricos e contemporâneos. Suas obras escultóricas baseiam-se em instalações, criadas a partir de materiais encontrados e coletados no Harlem, onde vive. Esses objetos carregam uma infinidade de significados e histórias, evocando experiências coletivas e memórias individuais. A síntese desses objetos convida os espectadores a projetarem suas próprias associações, transcendendo o contexto específico de cada obra. As *assemblages* de Ward refletem a experiência compartilhada da comunidade, ao mesmo tempo que exploram uma gama de questões espirituais e conceituais por meio de justaposições literais e metafóricas.

Nari Ward lives and works in New York). He has gained recognition for an interdisciplinary practice that engages historical and contemporary discourse. Ward is best known for his installation-based sculptural works created from materials found and collected in Harlem, his long-time neighborhood in New York. Each found object contains myriad meanings and histories that invoke collective experience and individual memory. Ward’s synthesis of such objects invites viewers to project their own associations and transcend the specific context of any given work. Re-contextualizing their original meanings, Ward’s assemblages reflect the shared experience of community, and probe a range of spiritual and conceptual issues through literal and metaphorical juxtaposition.



Untitled (Xancestral), 2024
Molas de colchão, algodão, açúcar, cachaça, terra
[Bedsprings, cotton, sugar, cachaça, earth]
50 x 1000 x 300 cm
©Nari Ward Studio. Cortesia do artista e
[Courtesy the artist and] Lehmann Maupin,
New York, Seoul, London, e [and] Galleria Continua

RUBEM VALENTIM

BRASIL [BRAZIL]

Rubem Valentim começou a pintar ainda na infância e iniciou sua carreira artística profissional no final da década de 1940, quando participou de um movimento de renovação das artes na Bahia. Teve duas profissões: jornalista e dentista, que praticou até decidir se dedicar à arte. Sua formação multidisciplinar incluiu estudos em áreas como história da arte e ciências humanas em geral, cultura afro-brasileira e música popular. Nasceu e viveu boa parte de sua vida em Salvador, cidade com a maior população negra fora do continente africano, onde Valentim conviveu com a simbologia mágica das religiões afro-brasileiras, principalmente o Candomblé e a Umbanda, que desempenham papel central em seu universo simbólico.

Rubem Valentim started painting as a child and began his professional artistic career in the late 1940s, when he participated in a movement of renovation of the arts in Bahia. Before dedicating himself to his artistic career, he worked as a Journalist and Dentist. His multidisciplinary formation included studies in areas such as Journalism, Art History and the Humanities in general, Afro-Brazilian culture and popular music. Born and raised in Salvador, the city with the largest Black population outside the African continent, Valentim was surrounded by the mystic symbology of the African religious universe in Brazil, mainly Candomblé and Umbanda, which play central role in the artist's symbolic universe.

Objeto Emblemático, 1973
Acrílica e madeira [Acrylic and wood]
280 x 70 x 70 cm
Coleção particular [Private collection]



SAM GILLIAM

EUA [USA]

Sam Gilliam nasceu em Tupelo, Mississippi. Reconhecido como um pintor originalmente do *color field*, impulsionou os movimentos da Washington Color School e do Expressionismo Abstrato. Nas décadas de 1960 e 1970, trabalhou com telas esticadas, drapeadas e enroladas, adicionando elementos escultóricos para criar obras tridimensionais. Ele passou a criar instalações multimídia utilizando polipropileno, papel feito à mão, alumínio e aço. Gilliam obteve bacharelado e mestrado em Pintura pela Universidade de Louisville. Ensinou em escolas públicas e em importantes instituições de arte. Recebeu prêmios como a Bolsa Guggenheim e duas doações do National Endowment for the Arts. Seu trabalho faz parte das coleções do Art Institute of Chicago, MoMA, The Met, Smithsonian e Hirshhorn Museum.

Sam Gilliam was born in Tupelo, Mississippi. Recognized as an original color field painter, he advanced the movements of the Washington Color School and Abstract Expressionism. In the 1960s and 1970s, he worked with stretched, draped, and wrapped canvases, adding sculptural elements to create three-dimensional works. He later created multimedia installations using polypropylene, handmade paper, aluminum, and steel. Gilliam earned bachelor's and master's degrees in painting from the University of Louisville. He has taught in public schools and prominent art institutions. He has received honors, including a Guggenheim Fellowship and two National Endowment for the Arts Grants. His work is in collections of the Art Institute of Chicago, MoMA, The Met, the Smithsonian, and the Hirshhorn Museum.

Blowing, 2000
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
152,7 x 176,5 x 19,6 cm
Bank of America Collection
© Gilliam, Sam AUTVIS, Brasil, 2024.



SEBASTIÃO JANUÁRIO

BRASIL [BRAZIL]

Sebastião Januário é pintor, muralista e desenhista autodidata. Os olhares, gestos e a organização espacial das figuras em suas composições trazem narrativas que triangulam cenas do cotidiano, emoção e sabedoria popular. Ele traz imagens ligadas à terra e à religiosidade, conferindo ao povo e aos santos a justa medida da nobreza, com suas dores e alegrias. Sua pesquisa é envolta na luminosidade quase chapada com contornos demarcados e bem definidos. Tanto a exaltação da linha quanto do contorno encontram o precioso trabalho de Januário como colorista, convidando o espectador a entrar, por meio de uma linguagem simples, em cenas complexas. Com tudo isso, é possível afirmar a dinâmica pedagógica de seu trabalho, que ensina, por intermédio da imagem, as dimensões de sua sabedoria ancestral.

Sebastião Januário is a self-taught painter, muralist, and draftsman. The gazes, gestures, and spatial organization of the figures in his compositions bring narratives that interweaves scenes from everyday life, emotion, and popular wisdom. He presents images connected to the land and religiosity, bestowing nobility upon both people and saints, with their joys and sorrows. His research is enveloped in a nearly flat luminosity with well-defined contours. Both the exaltation of line and contour find their place in Januário's precious work as a colorist, inviting the viewer into complex scenes through a simple language. In light of all this, it is possible to affirm the pedagogical dynamic of his work, which teaches, through images, the dimensions of his ancestral wisdom.



#7, 1970/2022
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
120 x 72 cm
Coleção [Collection] Mitre Galeria



#1, 1970/2022
Acrílico e nanquim sobre tela
[Acrylic paint and ink on canvas]
120 x 72 cm
Coleção [Collection] Mitre Galeria

SÉRGIO SOAREZ

BRASIL [BRAZIL]

Sérgio Soarez é um multiartista negro nascido na periferia Salvador. É ogã, ativista, pesquisador, escultor, gravurista, escritor, músico, poeta e arte-educador. Iniciou nas artes ainda garoto nas oficinas do MAM-BA, onde demonstrou interesse mais acentuado para construção de objetos, esculturas, relevos e *assemblages*, graças às aulas de escultura de mestre Zú Campos, uma de suas grandes referências artísticas, além dos mestres Didi, Rubem Valentim e Emanuel Araújo. Sua estética vale-se do reúso de materiais encontrados nas ruas, ferros velhos e antiquários. Regido por Oxóssi e Ogum, ele se vale do domínio das técnicas manuais de manipulação de materiais para criar suas obras, sempre fundindo dois ou mais materiais, com destaque especial para a madeira de Odé e o metal de Ogum.

Sérgio Soarez is a multi-artist born in the outskirts of Salvador. He is an ogã, activist, researcher, sculptor, printmaker, writer, musician, poet, and art educator. He began his artistic journey as a young boy in workshops at MAM-BA, where he showed a keen interest in creating objects, sculptures, reliefs, and assemblages, thanks to sculpture classes taught by master Zú Campos, one of his greatest artistic references, alongside masters Didi, Rubem Valentim, and Emanuel Araújo. His aesthetic draws on the reuse of materials found in the streets, junkyards, and antique shops. Guided by Oxóssi and Ogum, he employs manual techniques to manipulate materials and create his works, always combining two or more elements, with a particular focus on the wood of Odé and the metal of Ogum.

Cristalina, 2023
Assemblage [Assemblage]
110 x 15,5 x 27 cm
Cortesia do artista [Courtesy of the artist]



SIMONE LEIGH

EUA [USA]

Simone Leigh nasceu em Chicago em 1967 e começou a expor no início dos anos 2000. Realizou exposições individuais no Guggenheim Museum, Nova York; The Tate Gallery, Londres; Studio Museum no Harlem; e Hammer Museum em Los Angeles, entre outros. Seu trabalho foi incluído nas Bienais de 2012 e 2019 do Whitney Museum of American Art, Nova York, e ela foi a primeira artista comissionada para o High Line Plinth; sua monumental escultura *Brick House* foi revelada em abril de 2019.

Em 2022, Leigh representou os Estados Unidos na 59ª Bienal de Veneza, onde também recebeu o Leão de Ouro por sua obra na exposição central. Uma retrospectiva de sua carreira de 20 anos foi inaugurada em 2023 no Institute of Contemporary Art, Boston, e posteriormente itinerou para o Hirshhorn Museum, Washington, DC, além do Los Angeles County Museum of Art e do California African American Museum, em Los Angeles.

Simone Leigh was born in Chicago in 1967 and began exhibiting in the early 2000s. She has had solo exhibitions at the Guggenheim Museum, New York; The Tate Gallery, London; the Studio Museum in Harlem; and the Hammer Museum in Los Angeles, among others. Her work was included in the 2012 and 2019 Biennial exhibitions at the Whitney Museum of American Art, New York, and she is the first artist commissioned for the High Line Plinth; her monumental sculpture *Brick House* was unveiled in April 2019.

In 2022, Leigh represented the United States at the 59th Venice Biennale, and also won a Golden Lion for her work in the central exhibition. Her 20-year career survey exhibition opened in 2023 at the Institute of Contemporary Art, Boston; it has subsequently toured to the Hirshhorn Museum, Washington, DC, and the Los Angeles County Museum of Art and California African American Museum in Los Angeles.

Las Meninas, 2024
Grés, porcelana, ráfia e estrutura de aço
[Stoneware, porcelain, raffia, and steel armature]
214 x 224 x 165 cm
Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and]
Matthew Marks Gallery





TASSILA CUSTODES

BRASIL [BRAZIL]

Tassila Custodes também é conhecida pelo nome iorubá Emi Ajé Dudu, que significa “o sopro do espírito preto”, relacionando-se, portanto, com a ideia de andança, de uma força que se transmuta pelas ruas. Por meio da pintura, do lambe e de colagens digitais, a artista conecta expressões estéticas com ancestralidade e território. A partir das conexões com tradições de matrizes africanas, e com seus ancestrais ligados ao Terecô do Maranhão, suas criações lidam com arquétipos e processos espirituais presentes nos terreiros. Na busca pela expansão da consciência, a artista traça o seu caminho sob orientação de seus invisíveis, dando movimento ao que mais lhe fortalece: existir pela arte.

Tassila Custodes is also known by her Yoruba name Emi Ajé Dudu, meaning “the breath of the Black spirit,” which aligns with the idea of wandering and a force that transmutes through the streets. Using painting, *lambe* (paste-up posters), and digital collages, the artist connects aesthetic expressions with ancestry and territory. Drawing on African-rooted traditions and her ancestry linked to Maranhão’s Terecô, her creations engage with archetypes and spiritual processes present in Afro-Brazilian religious spaces. In pursuit of expanded consciousness, the artist charts her path under the guidance of her invisible forces, giving life to what strengthens her most: existing through art.

Exu em sua performance de engolir mundos e fundos, 2024
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
104 x 85 cm
Acervo [Collection] Lima Galeria



YASHUA KLOS

EUA [USA]

Em sua prática, Yashua Klos explora temas de identidade, memória e a relação dos afro-americanos com o trabalho nos EUA. Suas obras em larga escala, criadas a partir de colagens complexas de xilogravuras, representam ideias de negritude por meio de retratos fragmentados e multidimensionais. Seu trabalho reimagina o corpo negro como um ser alquímico, que sobrevive e existe dentro de redes entrelaçadas de história, mito e realidade vivida.

Yashua Klos obteve um BFA pela Northern Illinois University em DeKalb (2000) e um MFA pela Hunter College, CUNY (2009), ambos em Belas Artes. Sua exposição individual institucional, *Yashua Klos: OUR LABOUR*, com curadoria de Tracy L. Adler, foi apresentada no Wellin Museum of Art no Hamilton College, Clinton, NY (2022). Foi premiado com uma bolsa da Joan Mitchell Foundation em 2014 e com um fellowship da New York Foundation for the Arts em 2015. Klos vive e trabalha em Nova York.

In his practice, Yashua Klos explores themes of identity, memory, and African Americans' relationship to American labor. His large-scale collage works are created from the intricate formation of woodblock prints, representing ideas of Blackness through multi-dimensional, fragmented portraits. His work reimagines the Black body as an alchemical being, surviving and existing within intertwined networks of history, myth, and lived reality.

Yashua Klos (b. 1977, Chicago, IL) received a BFA from Northern Illinois University in DeKalb (2000) and an MFA from Hunter College, CUNY (2009), both in Fine Art. A major solo institutional show, *Yashua Klos: OUR LABOUR*, curated by Tracy L. Adler, was presented at the Wellin Museum of Art at Hamilton College, Clinton, NY (2022). He is the recipient of a 2014 Joan Mitchell Foundation grant and a 2015 New York Foundation for the Arts fellowship. Klos lives and works in New York.

Offering, 2023

Gravuras em xilogravura em papel de arquivo, papel de arroz japonês, acrílico, spray, lápis de cor e madeira montada em tela

[Woodblock prints on archival paper, Japanese rice paper, acrylic, spray paint, colored pencil, and wood mounted on canvas]

132.1 x 121.9 cm

Cortesia do artista e [Courtesy of the artist and Sikkema Jenkins & Co., New York



ÁFRICAS

AFRICAS



ÁFRICAS

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

1900

ARTE AFRICANA TRADICIONAL NA EXPOSIÇÃO ANCESTRAL

[THE TRADITIONAL AFRICAN ART IN *ANCESTRAL*]

RENATO ARAÚJO DA SILVA

Curador [Curator]

A exposição *Ancestral* celebra as profundas conexões entre a herança africana e as manifestações contemporâneas de arte com foco no Brasil e EUA, destacando a ancestralidade como ponto de partida para a criatividade artística. A arte africana tradicional ocupa um papel central no imaginário artístico, homenageando o continente que deu origem à linhagem da humanidade. Apesar do impacto devastador do tráfico atlântico de pessoas, que trouxe uma violência brutal e desumanizante, a circulação forçada de milhões de africanos também resultou em um legado duradouro de ideias, tecnologias e formas artísticas, que influenciaram profundamente as culturas das Américas.

Os objetos africanos apresentados nesta exposição oferecem uma visão rica e multifacetada da diversidade cultural e material do continente. Máscaras e estatuetas esculpidas, objetos do cotidiano ou religiosos são apenas alguns dos itens que destacam a amplitude e a profundidade da arte africana. Essas obras representam continuidades e transformações ao longo do tempo, revelando tanto a força de tradições transmitidas por gerações quanto as inovações decorrentes do contato com novas culturas e contextos.

Grandes fluxos históricos de escravizados conectam as heranças africanas à América. Resumidamente, destacamos a rota do Cabo, associada às tradições bantas da África centro-sul, e a rota do Golfo da Guiné, que trouxe influências sudanesas da região ocidental do continente. Essas levas humanas conectaram essas heranças às Américas, influenciando a

Ancestral celebrates the deep connections between African heritage and contemporary art manifestations, with a focus on Brazil and the United States, highlighting ancestry as a starting point for artistic creativity. Traditional African art plays a central role in the artistic imagination, paying homage to the continent that gave rise to the lineage of humanity. Despite the devastating impact of the transatlantic trafficking of people, which brought brutal and dehumanizing violence, the forced circulation of millions of Africans also resulted in a lasting legacy of ideas, technologies, and artistic forms that profoundly influenced the cultures of the Americas.

The African objects presented in this exhibition offer a rich and multifaceted vision of the continent's cultural and material diversity. Carved masks and statuettes, everyday or religious objects are just some of the items that highlight the breadth and depth of African art. These works represent both continuities and transformations over time, revealing the strength of traditions passed down through generations as well as the innovations that emerged from contact with new cultures and contexts.

Major historical flows of enslaved peoples connect African heritages to the Americas. In brief, we highlight the Cape Route, associated with Bantu traditions from south-central Africa, and the Gulf of Guinea Route, which brought Sudanese influences from the western region of the continent. These human waves linked these heritages to the Americas, influencing

cultura afrodescendente em países como o Brasil e os EUA, desde a economia à linguagem, desde a psicologia à cultura material, dos costumes à religião. Destacamos ainda a rota Congo-Angola cuja ligação com o Reino do Congo foi a maior fonte de recurso de pessoas e ideias para fora da África, as rotas de Moçambique, outro fluxo com heranças afro-lusitanas, bem como a Costa da Mina, com nossas significativas ligações com países hoje como Gana, Togo, Benim, Nigéria entre outros.

Esses movimentos transatlânticos carregaram não apenas pessoas, mas também práticas culturais, linguagens, tecnologias agrícolas e uma rica tradição artística que moldaram profundamente as culturas afrodescendentes nas Américas. No Brasil, as heranças bantas e sudanesas se fundiram com as dinâmicas locais, alcançando hoje mais de 55% da população de descendentes, enquanto nos Estados Unidos, a minoria africana de cerca de 12% foi composta, desde o período escravista, a partir da chegada de cerca de 400.000 a 500.000 escravizados, contribuindo significativamente para a formação de práticas culturais únicas.

Nos Estados Unidos, por exemplo, as contribuições africanas se manifestaram em múltiplas esferas, como o cultivo de arroz, tabaco e índigo, cruciais para a economia colonial. Línguas crioulas como o Gullah preservaram estruturas linguísticas africanas, enquanto palavras como *goober* (amendoim), *banjo*, *cola*, *jazz* etc. enriqueceram o vocabulário do inglês americano. Na religião, práticas sincréticas mesclaram tradições africanas com o cristianismo e o islamismo, criando novas formas espirituais. Mesmo sob condições opressivas, a preservação cultural, as fugas para comunidades quilombolas e revoltas, como a Rebelião de Stono em 1739, representaram atos de resistência e afirmação de identidade.

Afro-descendant culture in countries such as Brazil and the United States, shaping everything from the economy to language, from psychology to material culture, from customs to religion. We also emphasize the Congo-Angola Route, whose connection with the Kingdom of Kongo was the largest source of people and ideas leaving Africa, the Mozambique Route, another migration flow with Afro-Lusitanian legacies, as well as the Coast of the Mine, with our significant links to countries that today include Ghana, Togo, Benin, Nigeria, and others.

These transatlantic movements carried not only people but also cultural practices, languages, agricultural technologies, and a rich artistic tradition that deeply molded Afro-descendant cultures in the Americas. In Brazil, Bantu and Sudanese heritages merged with local dynamics, shaping a population that today consists of over 55% Afro-descendants. In the United States, the African minority – around 12% of the population –originated from the arrival of approximately 400,000 to 500,000 enslaved people, significantly contributing to the formation of unique cultural practices.

In the United States, for example, African contributions manifested in multiple spheres, such as the cultivation of rice, tobacco, and indigo, which were crucial to the colonial economy. Creole languages like Gullah preserved African linguistic structures, while words such as *goober*, *banjo*, *cola*, *jazz*, and others enriched the American English vocabulary. In religion, syncretic practices blended African traditions with Christianity and Islam, creating new spiritual forms. Even under oppressive conditions, cultural preservation, escapes to maroon communities, and uprisings – such as the Stono Rebellion in 1739 – represented acts of resistance and identity affirmation.

A seção de arte africana tradicional na exposição *Ancestral* não é apenas uma homenagem ao passado, mas também um convite à reflexão sobre a resiliência e a criatividade que marcam as heranças da África. Esses objetos, que outrora serviram a funções espirituais, sociais ou utilitárias, transcendem o tempo ao conectar o público contemporâneo às raízes profundas da humanidade. A interação entre formas e significados que atravessaram o Atlântico revela uma continuidade cultural que persiste mesmo frente às adversidades.

Por fim, *Ancestral* reconhece que a história africana e seus desdobramentos são marcados por rupturas, mas também por uma incrível capacidade de adaptação e renovação. Esta seção é um testemunho da força de um legado que, embora tenha presenciado a violência do tráfico atlântico, se transformou em um dos pilares das identidades culturais das Américas. A arte africana tradicional, com sua riqueza e profundidade, não é apenas um relicário do passado, mas um símbolo do que significa ser humano em um mundo de intercâmbios, desafios e possibilidades.

Essas obras do continente africano pertencem à coleção Ivani e Jorge Yunes de São Paulo.

The Traditional African Art section in *Ancestral* is not just a tribute to the past but also an invitation to reflect on the resilience and creativity that define Africa’s heritages. These objects, which once served spiritual, social, or utilitarian functions, transcend time by connecting contemporary audiences to humanity’s deep roots. The interaction between forms and meanings that crossed the Atlantic reveals a cultural continuity that persists even in the face of adversity.

Ultimately, *Ancestral* acknowledges that African history and its unfolding narratives are marked by ruptures but also by an incredible capacity for adaptation and renewal. This section is a testament to the strength of a legacy that, while witnessing the violence of the transatlantic trade, transformed into one of the pillars of cultural identities in the Americas. Traditional African art, with its richness and depth, is not merely a relic of the past but a symbol of what it means to be human in a world of exchanges, challenges, and possibilities.

[These works from the African continent belong to the Ivani and Jorge Yunes Collection in São Paulo.]





VASO

Iorubá
Nigéria
Cerâmica [Ceramic]
50 x 38,5 cm

ROTA DA COSTA DA MINA

MÁSCARA

Iorubá
Nigéria
Madeira [Wood]
43 x 31 cm

ROTA DA COSTA DA MINA

MÁSCARA EPA

Iorubá
Nigéria
Madeira [Wood]
1020 x 30 cm

ROTA DA COSTA DA MINA
Coleção [Collection] Ivani e [and] Jorge Yunes





Na página anterior, da esquerda para a direita
[On the previous page, from left to right]

ESTATUETA

Igbo
Nigéria
Madeira [Wood]
178 x 32 cm

ROTA DA COSTA DA MINA

FALO (URNA FUNERÁRIA)

Bura
Nigéria
Terracota [Terracota]
34 x 13 cm

ROTA DA COSTA DA MINA

MÁSCARA

Iorubá
República do Benim
Madeira pintada e tecido
[Painted wood and fabric]
17 x 46 x 20,5 cm

ROTA DA COSTA DA MINA

FERRAMENTA DE XANGÔ (OXÊ)

Iorubá
Nigéria
Madeira [Wood]
57,5 x 17 cm

ROTA DA COSTA DA MINA

Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes

À direita [On the right]

MÁSCARA *TCHIWARA*

Bamana
Mali
Madeira [Wood]
74,5 x 20 cm

ROTA DA COSTA DA GUINÉ

MÁSCARA *BWOOM*

Bakuba
República Democrática do Congo
Madeira, couro, miçanga e búzios
[Wood, leather, beads and búzios]
23 x 33 cm

ROTA DE CONGO-ANGOLA

Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes





Da esquerda para a direita
[From left to right]

PORTA CELEIRO

Senufo
Costa do Marfim
Madeira [Wood]
103 x 59 cm

ROTA DA COSTA DA GUINÉ

FIGURA DE PÁSSARO CALAO

Senufo
Costa do Marfim
Madeira e fibras
[Wood and fibres]
110 x 82 x 25 cm

ROTA DA COSTA DA GUINÉ

ESTATUETA TELLEM

Dogon
Mali
Madeira [Wood]
192 x 25,7 x 24,5 cm

ROTA DA COSTA DA GUINÉ

FIGURA NOMO

Drogon
Mali
Madeira [Wood]
156 x 28 x 28cm

ROTA DA COSTA DA GUINÉ

Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes





Da esquerda para a direita
[From left to right]

MÁSCARA

Bakuba
República Democrática do Congo
Madeira, tecido e penas
[Wood, fabric and feathers]
70 x 26 cm

ROTA DE CONGO-ANGOLA

ESTATUETA *NKISI*

Bakongo
República Democrática do Congo
Madeira e tecido
[Wood and fabric]
53 x 18 cm

ROTA DE CONGO-ANGOLA

MÁSCARA

Kuba-Biombo
República Democrática do Congo
Madeira, pena e fibras vegetais
[Wood, feathers and vegetable fibers]
70 x 26 cm

ROTA DE CONGO-ANGOLA

ESTATUETA *NKISI*

Bakongo
República Democrática do Congo
Madeira e metal [Wood and metal]
104 x 49,5 cm

ROTA DE CONGO-ANGOLA

Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes



Na página ao lado, da esquerda para direita, de cima para baixo
[On previous page, from left to right, from top to bottom]

MÁSCARA

Fon
República do Benim
Liga metálica e búzios
[Metal chain and búzios]
54,5 x 16,5 cm
—
ROTA DA COSTA DA MINA

BANCO

Ashanti
Gana
Madeira [Wood]
29 x 43 x 42 cm
—
ROTA DA COSTA DA GUINÉ

CETROS

Fon
República do Benim
Madeira [Wood]
37 x 10 x 10 cm | 35 x 9 x 9 cm
—
ROTA DA COSTA DA MINA

ESTATUETA BOTCHIÔ

Fon
República do Benim
Madeira e fibras vegetais
[Wood and vegetable fibers]
34 x 10 cm
—
ROTA DA COSTA DA MINA

SACERDOTE

Fon
República do Benim
Marfim [Ivory]
12 x 3,5 cm
—
ROTA DA COSTA DA MINA

FIGURA DE GÊMEOS HOHOVI

Fon
República do Benim
Madeira [Wood]
27,5 x 10 cm
—
ROTA DA COSTA DA MINA
Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes





ESTATUETA COLON

Baulê
Costa do Marfim
Madeira pintada
[Painted wood]
160 x 41 x 39 cm

ROTA DA COSTA DA GUINÉ

ESTATUETA COLON

Baulê
Costa do Marfim
Madeira pintada
[Painted wood]
165 x 38 x 45 cm

ROTA DA COSTA DA GUINÉ

Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes



MÁSCARA

Baulê
Costa do Marfim
Madeira [Wood]
50 x 21,5 x 12 cm

ROTA DA COSTA DA GUINÉ

MÁSCARA

Dan
Madeira, búzios e fibras
[Wood, búzios and fibers]
67 x 28,5 x 18 cm

ROTA DA COSTA DA GUINÉ

Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes



ESTATUETA *NKISI*

Cabinda

Angola

Madeira [Wood]

86 x 31 cm

—

ROTA DE CONGO-ANGOLA

ESTATUETA

Urhobo

Nigéria

Madeira [Wood]

144 x 28 cm

—

ROTA DA COSTA DA MINA

Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes





PULSEIRA
Bamum
Camarões
Liga metálica [Metal chain]
12,5 x 15,0 cm
—
ROTA DA COSTA DA GUINÉ

FIGURA ANCESTRAL
Bamilequê
Camarões
Madeira e conchas [Wood and shells]
99 x 25 cm
—
ROTA DA COSTA DA GUINÉ

MÁSCARA NGOIN
Babanki
Camarões
Madeira [Wood]
45 x 28 cm
—
ROTA DA COSTA DA GUINÉ
Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes



MÁSCARA ZOOMORFA

Guere

Libéria

Madeira, pelo animal e búzios

[Wood, animal fur and búzios]

44 x 22 x 29 cm

ROTA DA COSTA DA GUINÉ

MÁSCARA MWANA PWO

Lwena

Angola

Madeira e fibras vegetais

[Wood and vegetable fibers]

28 x 26 cm

ROTA DE CONGO-ANGOLA

Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes



MÁSCARA VACA BRUTO

Bijagó

Guiné-Bissau

Madeira [Wood]

29,5 x 8 cm

ROTA DA COSTA DA GUINÉ

TORNOZELEIRAS MONETÁRIAS FEMININAS

Igbo

Nigéria

Liga metálica [Metal chain]

28,5 x 8,5 cm

ROTA DA COSTA DA MINA

MÁSCARA NIMBA

Baga

Guiné

Madeira [Wood]

159 x 40 cm

ROTA DA COSTA DA GUINÉ

Coleção [Collection] Ivani e Jorge Yunes



Ancestral é uma invenção, um termo utilizado para tratar do conceito de parentesco durante o fim do Império Romano. À medida que o império declinava, a visão do mundo como um lugar a ser conquistado por poucos heróis era ameaçada por outras formas de enxergar a realidade. A palavra *ancestral* vem do latim tardio *antecessor*, que significa precursor ou antepassado, carregando consigo a ideia de reivindicar a memória de um grande passado imperial antes de sua queda. Se o vocábulo remete ao passado, podemos nos perguntar: precursor de quê?

Em muitas partes da Europa, a queda de Roma foi seguida pela ascensão de civilizações africanas com orientação islâmica – como os mouros – que viam a ancestralidade como um fenômeno coletivo profundamente conectado à natureza. Ironicamente, em 1455, por meio da bula papal *Romanus Pontifex*, o Papa Nicolau V incentivou, pela primeira vez na história ocidental, a escravização de pessoas com base na cor da pele e em sua origem africana. Este decreto, que tinha como objetivo conter a expansão territorial dos mouros e derrotá-los, culminou no tráfico de escravizados no Atlântico.

Noventa e cinco anos depois, o escritor italiano Vasari cunhou o termo “artista” pela primeira vez na história ocidental em *Vidas dos Artistas*, livro considerado um marco na história da arte moderna. Naquele momento, a arte deixou de pertencer ao reino do divino e passou a ser um monopólio de homens brancos da elite italiana. Esses artistas passaram a ser vistos como aqueles que assumiam a antiga função de Deus, a de criar ética e estética.

Ancestral is an invention, a term used to address the concept of kinship during the late Roman Empire. As the empire declined, the perspective of the world as a place to be conquered by a few unique heroes was threatened by other worldviews. The word *ancestral* comes from the late Latin *antecessor*, meaning foregoer or predecessor, carrying with it the ultimate idea of reclaiming the memory of an imperial great past before its fall. If this word evokes from the past, we might wonder: a foregoer of what?

In many parts of Europe, the Roman fall was followed by the rise of African civilizations with Islamic orientations that regard ancestry as a collective phenomenon deeply connected to nature – such as the Moors. Ironically, it was in 1455 that Pope Nicholas V, through the papal bull *Romanus Pontifex*, encouraged for the first time in Western history the enslavement of people based on their skin color and African origin. This decree, aimed at halting the Moors’ territorial expansion and defeating them, eventually led to the Atlantic slave trade.

Ninety-five years later, the Italian writer Vasari coined the term “artist” for the first time in Western history in *Lives of the Artists*, a book considered a milestone in modern art history. This marked the first time art ceased to belong to the divine realm and became a monopoly of elite white Italian men. These artists were seen as taking on God’s former role: creating ethics and aesthetics.

Nesse contexto, as diretrizes da civilização buscavam se conformar à ideia recém-nascida de sociedade, na qual africanos e povos nativos de todos os lugares (exceto os europeus) não eram considerados seres humanos, mas mercadorias a serem compradas e vendidas. Não por acaso, o livro de Vasari é o primeiro a elaborar o termo Renascimento como um despertar do modelo greco-romano de civilização, reforçando a ideia de que a Terra era um território a ser subjugado. Assim, o conceito de artista contém em si a noção de ancestralidade, mas atrelada à lógica que possibilitou o tráfico global de seres humanos da África. Nas palavras de Achille Mbembe (2008), poderíamos dizer que o conceito de “artista”, em sua forma original, é um ativo do necropoder. Isso é especialmente verdadeiro quando o artista é visto como o portador individual de valores éticos e estéticos a serem amplamente reproduzidos na sociedade, recontando a história de alguns heróis conquistando a Terra. Portanto, o artista é também um precursor, uma figura ancestral.

Se o tráfico atlântico de escravizados nunca tivesse ocorrido, o título desta exposição seria *Bakonko* (em Lingala/Bantu) ou *toḡbuiwo* (em Ewe) – vocábulos de culturas africanas que chegaram ao Brasil e aos Estados Unidos, ambos significando “ancestral”. Para esses povos, o conceito não faz sentido no singular, pois veem a humanidade como parte do sistema vivo da Terra. Assim, a ancestralidade não começa nem termina no âmbito humano.

Se a palavra *ancestral* fosse evocada novamente no contexto deste crime duradouro contra a humanidade, estaríamos recordando aqueles que cruzaram o Atlântico? Ou os que não sobreviveram à jornada? Ou ainda aqueles que fundaram as diversas civilizações africanas que construíram a modernidade como um fenômeno global? A resposta seria “todos eles”, de acordo com as culturas africanas que agora

In this context, civilization guidelines sought to conform to the newborn idea of a society in which African and Native people everywhere (except Europeans) were not considered human beings but goods to be bought and sold. Not coincidentally, Vasari’s book is the first to elaborate on the term *Renaissance* as an awakening of the Greco-Roman model of civilization, reinforcing the idea of Earth as a territory to be subdued. Thus, the concept of artist contains within it the notion of ancestry, but one tied to the rationale that enabled the global trafficking of human beings from Africa. In Achille Mbembe’s (2008) terms, we could say that the idea of “artist,” in its original form, is an asset of necropower. This is especially true when the artist is seen as the individual bearer of ethical and aesthetic values to be widely reproduced in society, retelling the history of a few heroes conquering the Earth. Therefore, the artist is also a predecessor, an ancestral figure.

If the Atlantic traffic of enslaved people had never occurred, this exhibition would be called *Bakonko* (in Lingala/Bantu) or *toḡbuiwo* (in Ewe) – terms from African cultures that arrived in Brazil and the United States, both meaning “ancestral.” For these peoples, the concept does not make sense in the singular, as they view humankind as part of Earth’s living system. Thus, ancestry neither begins nor ends in the human realm.

If the word ancestral were to be evoked again in the context of this long-standing crime against humanity, would we recall those who crossed the Atlantic? Or those who didn’t survive the journey? Or even those who founded the various African civilizations that made modernity a global phenomenon? The answer would be all of them, according to the African cultures now intertwined with North American and Brazilian national identities.

estão entrelaçadas com as identidades nacionais estadunidense e brasileira.

Apesar de suas especificidades, Bantu, Ashanti, Ewe, Ga, Akani, Iorubá e muitos outros povos compartilham a crença de que o conceito de pessoa é definido pela conexão com seus antecessores – visíveis e invisíveis, pertencentes ou não à humanidade. Portanto, o próprio sistema vivo da Terra está incluído na ideia de pessoa, ampliando a percepção do que é ser humano.

Reapropriação do corpo e da terra

De acordo com a *Declaração dos Direitos Humanos*, em seu artigo 6º, “todos os indivíduos têm direito de ser, em todos os lugares, reconhecidos como pessoa perante a lei”. Mas será que essa formulação inclui perspectivas não ocidentais? O conceito de pessoa e sua relação com a ancestralidade são centrais para entender os sistemas lógicos da África Ocidental que chegaram tanto aos EUA quanto ao Brasil. Nesses contextos, elementos naturais como água, terra, ar e fogo – assim como rios, montanhas e animais – moldam a percepção de comunidade, história, morte e vida, levando a uma compreensão muito mais ampla da realidade, em que o transe é possível (Leite, 1984).

Traços dessa forma de expressão foram explorados por autores como Zora Neale Hurston em seu livro *Tell My Horse* (1990), no qual o transe conecta Jamaica, Haiti e os EUA. O livro enfatiza especialmente a Damballah, uma divindade em forma de serpente, cuja manifestação é expressa pela ruptura entre corpo e ego. Essa expressão, tanto visível quanto invisível, também representa um mensageiro de fins e inícios, atuando como agente de transformação. Isso se reflete no trabalho de Murry DePillars (*Danbala*, 2002) e aparece continuamente na obra de Abdias Nascimento, não apenas visualmente, mas também teoricamente, como exploraremos mais adiante.

A manifestação integral da serpente ocorre por meio do transe, tanto nos Estados Unidos

Despite their specificities, Bantu, Ashanti, Ewe, Ga, Akani, Yoruba and many others all share the belief that the concept of a person is defined by one’s connection to their predecessors – both visible and invisible, whether or not they belong to humankind. Therefore, the Earth’s living system itself is included in the concept of personhood, broadening the perception of humanity.

Re-appropriation of Body and Land

According to Art. 6 of the *Human Rights Declaration*: “everyone has the right to recognition everywhere as a person before the law.” But does this concept of personhood include non-Western perspectives? The idea of personhood and its relationship with ancestry is central to understanding West African logic systems, which arrived in both the US and Brazil. In these contexts, natural elements like water, earth, air, and fire – as well as rivers, mountains, and animals – shape the perception of community, history, death, and life, leading to a much broader understanding of reality, where trance is possible (Leite, 1984).

Traits of this form of expression have been explored by authors such as Zora Neale Hurston in her book *Tell My Horse* (1990), where trance connects Jamaica, Haiti, and the US. The book pays particular attention to Damballah, a snake-shaped deity whose manifestation is expressed by the rupture between body and ego. This expression, both visible and invisible, also represents a messenger of endings and beginnings, acting as an agent of transformation. This is reflected in the work of Murry DePillars (*Danbala*, 2002) and continuously appears in the work of Abdias Nascimento, not only visually but also theoretically, which we will further explore.

The snake’s integral manifestation occurs through trance in both the United States and

quanto no Brasil, sob o mesmo conceito, mas com um nome diferente: Oxumaré. Junto a outras divindades Ewe, como Nanã e Obaluaiê, são conhecidos como a família Fon/Palha no Brasil, formando o coração da primeira cerimônia multiétnica afro-brasileira: Àsèsè (Pares, 2018). Essa cerimônia, semelhante a um funeral, marcou o início do Candomblé (religião afro-brasileira) e o surgimento do icônico Mestre Didi, um dos mais celebrados artistas afro-brasileiros contemporâneos. Ele iniciou sua vida social não como artista, mas como *assobá* (Souza, 2008), o guardião da família Fon, responsável por criar as ferramentas rituais conhecidas como *xaxará* e *ibiris*. Esses objetos sagrados eram utilizados exclusivamente pela divindade serpente (Oxumaré), pela divindade ancestral feminina (Nanã) e pela divindade da cura e decomposição (Omulú). A partir dessas práticas iniciais, Mestre Didi transformou esses objetos em arte contemporânea, estabelecendo uma linhagem agora mantida por seu neto Antonio Oloxedê – uma tradição também encontrada na arte iorubá.

O trabalho de Mestre Didi é um divisor de águas na produção artística afro-brasileira, não apenas em relação ao futuro de seu legado, mas também no reconhecimento da grandiosidade de seu passado ancestral. Após suas contribuições, as fronteiras entre arte e ritual tornaram-se cada vez mais tênues, fortalecendo ainda mais sua conexão passada (num sentido pan-africano) com a história espiritual do Brasil. Sua mãe, Mãe Senhora, foi uma das maiores ialorixás (a mais alta autoridade em templos de Candomblé) de Salvador, e sua bisavó foi Marcelina da Silva, também conhecida como Obá Tossi, membro do primeiro Templo de Espiritualidade Africana do Brasil, a Igreja da Barroquinha (Santos, 1988). Esta igreja católica, localizada no centro de Salvador, abrigou pelo menos três grandes sociedades africanas, duas das quais seguem ativas: o Egungun, onde Mestre Didi ocupava uma posição de liderança

Brazil, under the same concept but with a different name: Oxumaré. Alongside other Ewe divinities like Nanã and Obaluaye, they are known as the Fon/Straw family in Brazil, forming the heart of the first multi-ethnic Afro-Brazilian ceremony: Àsèsè (Pares, 2018). This ceremony, akin to a funeral, marked the beginning of Candomblé (an Afro-Brazilian religion) and signified the emergence of the iconic Mestre Didi, one of the most celebrated contemporary Afro-Brazilian artists. He began his social life not as an artist but as an *assobá* (Souza, 2008). An *assobá* is the guardian of the Fon family, responsible for crafting the ritual tools known as the *xaxará* and *ibiris*. These sacred objects were used exclusively by the snake deity (Oxumaré), the ancient female deity (Nanã), and the deity of healing and decomposition (Omulú). From these early practices, Mestre Didi transformed these objects into contemporary art, establishing a lineage now carried on by his grandson Antonio Oloxedê – a tradition also found in Yoruba art. In *ancestral*, this journey is redrawn in space by introducing into the exhibition territory a ritual tool produced by the artist in 1969.

Mestre Didi’s work marks a turning point in the Afro-Brazilian artistic production, not only in terms of the future of his legacy but also in recognition of the greatness of his ancestral past. After his contributions, the boundaries between art and ritual became increasingly blurred, further strengthening his ancestral connection (in a Pan-African sense) to Brazil’s own spiritual history. His mother, Mãe Senhora, was one of the greatest *yalorixas* (the highest authority in Candomblé temples) in Salvador, and his great-grandmother was Marcelina da Silva, also known as Obá Tossi, part of Brazil’s first African Spirituality Temple, the Barroquinha Church (Santos, 1988). This Catholic church, located in the center of

proeminente, e a Irmandade da Boa Morte (Silveira, 2007).

Nesse local, várias comunidades afrodescendentes se uniram para preservar seus sistemas simbólicos – apesar dos ataques do governo. Após um desses episódios, a Irmandade se mudou para a cidade de Cachoeira, enquanto aqueles que permaneceram em Salvador fundaram os três primeiros templos nagô: Iyá Omi Axé Iyamassê (Gantois), Ilê Axé Iyá Nassô Oká (Casa Branca) e Ilê Axé Opô Afonjá. Este último pertence à família de Mestre Didi, onde ele nasceu e se tornou um *assobá*. Antes de tornar-se artista, ele era responsável pela família Fon de divindades, incluindo a serpente (Dangbe, Damballah ou Oxumaré), também presente na Louisiana (EUA), Haiti e Jamaica, conforme descrito por Zora Neale Hurston em sua obra.

A reafirmação da divindade serpente como símbolo de superação da morte – e, portanto, do próprio tráfico transatlântico de escravizados – segue ainda hoje na Irmandade da Boa Morte, representada por um bastão cerimonial carregado pelas mulheres mais velhas do coletivo. Anualmente, a congregação encena um ritual com mais de duzentos anos, no qual a comunidade negra é convidada a vivenciar a morte, o renascimento e a vida ao longo de três dias de cerimônia.

Originalmente, esse funeral coletivo era um meio de arrecadar fundos para escravizados privados do direito a uma cerimônia digna. A riqueza gerada era convertida em joias de uso exclusivo dessas pessoas. As peças, conhecidas como joias crioulas, serviam tanto como símbolo de poder quanto como moeda. Passadas de avó para neta, elas continuam a sustentar a tradição de renovação da irmandade. Essas peças frequentemente apresentam estruturas simbólicas que conectam a joia ao seu dono original. Assim, as joias crioulas também são dispositivos de memória em narrativas não hegemônicas.

Salvador, housed at least three major African societies, two of which are still active: the Egungun, where Mestre Didi held a prominent leadership role, and the Good Death Sisterhood (Silveira, 2007).

At this site, various Afro-descendant communities came together to preserve their symbolic systems despite government attacks. After one such attack, the Sisterhood relocated to the city of Cachoeira, while those who remained in Salvador founded the three first Nago temples: Iyá Omi Axé Iyamassê (Gantois), Ile Ase Yia Nasso Oka (Casa Branca) and Ile Ase Opo Afonjá. The latter belongs to Mestre Didi’s family, where he was born and became an *assobá*. Before becoming an artist, he was responsible for the Fon family of deities, including the serpent deity (Dangbe, Damballah, or Oxumaré), who is also present in Louisiana (USA), Haiti, and Jamaica, as Zora Neale Hurston described in her work.

The reaffirmation of the serpent deity as a symbol of overcoming death – and, therefore, the transatlantic slave trade itself – continues to this day within the Good Death Sisterhood, represented in a ceremonial cane carried by the eldest women of the collective. Yearly, the congregation enacts a ritual over 200 years old where the Black community is invited to experience death, rebirth, and life over the course of three days of ceremony.

This collective funeral was originally a means of raising funds for enslaved people who were denied the right to a proper ceremony. The wealth generated was converted into jewelry for the exclusive use of enslaved people. These pieces, known as *crioula* jewelry, served as both symbols of power and currency. Passed down from grandmother to granddaughter, they continue to sustain the tradition of renewing sisterhood. These pieces often feature symbolic structures that connect the jewelry

Além de exibir riqueza e beleza, as joias foram usadas para comprar a liberdade de muitos, o que acrescentava tanto um significado simbólico para o dono quanto um valor real em uma sociedade patriarcal e colonial em que os escravizados não tinham acesso ao dinheiro. Como a Igreja da Barroquinha, as joias criaram um espaço para aqueles cuja existência era negada. Consequentemente, a irmandade desenvolveu todo um sistema econômico para construir uma comunidade de pessoas de diferentes regiões do continente africano. Elas desempenharam um papel fundamental na engenharia do processo brasileiro de decolonização, que começou em Cachoeira, Bahia, em 25 de junho de 1882.

O chamado decolonial faz parte do espírito da cidade, sempre entrelaçado com a espiritualidade e a noção de ancestralidade como diretriz de identidade. A primeira orquestra abolicionista do país foi fundada por Manuel Tranquilino Bastos (Cachoeira/BR, 1850 – Tóquio/JP, 1935), um abolicionista viajante que criou a Orquestra Sociedade Orpheica Lyra Ceciliana em 1870, influenciado pelas tradições musicais negras de New Orleans. Até hoje, a orquestra se apresenta no ritual de três dias realizado pela Irmandade da Boa Morte. O programa dos rituais inclui canções fúnebres clássicas, música popular e espirituais afro-brasileiros, com harmonias desenvolvidas pela orquestra inspiradas nas referências afro-americanas do início do século XIX.

A conexão entre a Irmandade e organizações afro-americanas ultrapassa as referências históricas de séculos atrás: no final da década de 1980, turistas negros de Atlanta começaram a visitar anualmente os ritos fúnebres da Irmandade da Boa Morte. Isso resultou em um intercâmbio, com dois membros viajando para Atlanta, palestrando em igrejas e universidades e conhecendo Coretta King (esposa de Martin Luther King). Entre os visitantes afro-americanos, Barbara King é lembrada como uma irmã honorária da Boa Morte. Ela e outros foram os

to its original owner. Thus, the *crioula* jewelry also functions as a memory device in non-hegemonic storytelling.

Beyond displaying wealth or beauty, these pieces were also used to buy the freedom of many. This added both symbolic meaning for the owner and real value in a patriarchal, colonial society where enslaved people had no access to money. Like the Barroquinha Church, the jewelry created a space for those whose existence was denied. Consequently, the sisterhood developed an entire economic system to build a community of people from different regions of the African continent. They played a key role in engineering the Brazilian decolonial process, which began in Cachoeira, Bahia, on June 25, 1882.

The decolonial calling is part of the city’s spirit, always intertwined with spirituality and the notion of ancestry as a guideline to identity. The country’s first abolitionist orchestra was founded by Manuel Tranquilino Bastos (Cachoeira/BR, 1850 – Tokyo/JP, 1935), an abolitionist traveler who established the Sociedade Orpheica Lyra Ceciliana Orchestra in 1870, influenced by the Black musical traditions of New Orleans. To this day, the orchestra performs at the three-day ritual held by the Good Death Sisterhood. The program of rituals includes classical funeral songs, popular music, and Afro-Brazilian spirituals, with harmonies developed by the orchestra inspired by early 19th-century African American references.

The connection between the Sisterhood and African American organizations extends beyond historical references from centuries ago. In the late 1980s, Black tourists from Atlanta began visiting the Good Death Sisterhood’s funeral rites annually. This led to an exchange, with two members traveling to Atlanta, lecturing at churches and universities, and meeting Coretta King (Martin Luther

primeiros a arrecadar dinheiro para comprar a sede da Irmandade. Hoje, afro-americanos frequentemente comparecem aos rituais, que continuam vitais para a vida econômica e comunitária da cidade. De certa forma, esse fluxo refaz as rotas dos escravizados – no entanto, agora, os bens trocados são outros.

Revisitando o espaço

A construção desse novo equilíbrio percorre as mesmas rotas que antes produziram a desumanização, agora desenvolvendo uma maneira única de habitar a Terra – uma versão diaspórica do chamado Afropolitanismo (Mbembe, 2019). Uma importante expoente desse projeto de vida é amara tabor-smith, sacerdotisa de Lukumi nascida nos EUA, mas espiritualmente conectada a Cuba e, portanto, à cultura iorubá. amara também é professora em Stanford e participa regularmente do ritual da Irmandade da Boa Morte. Há mais de uma década visitando o Brasil, ela combinou sua expertise cultural e social para criar uma série de performances públicas que se inspiram na tecnologia da Irmandade da Boa Morte de ocupar intencionalmente o espaço público com corpos socialmente vulneráveis, levando esse legado cultural a lugares onde normalmente não estaria presente.

Dessa forma, a fragilidade torna-se uma forma de poder, desafiando as fronteiras da universalidade no pensamento ocidental. Profundamente envolvida na pesquisa sobre a feminilidade e sua relação com a vida e a morte, sua videoinstalação *Now You See Me* da série *House Full of Black Women*, traz a tecnologia colonial de sobrevivência para as ruas de Oakland, desta vez para denunciar o tráfico sexual. Essas performances demonstram como as tecnologias desenvolvidas por corpos em situações vulneráveis podem não apenas ser transformadas e reproduzidas, mas também aplicadas a outras circunstâncias com efeitos semelhantes.

King’s wife). Among the African American visitors, Barbara King is remembered as an honorary Good Death Sister. She and others were the first to raise money to buy the Sisterhood its headquarters. Today, African Americans frequently attend the rituals, which remain vital to the economic and communal life of the city. In a way, this flow retraces the routes of the enslaved people, albeit now with different goods being exchanged.

Retracing Space

The construction of this new balance traverses the same routes that once produced dehumanization, now developing a unique way of inhabiting Earth – a diasporic version of what is called Afropolitanism (Mbembe, 2019). A significant exponent of this life project is Amara Smith, a Lukumi priestess born in the US but spiritually connected to Cuba and, therefore, to the Yoruba culture. Amara is also a professor at Stanford and a regular participant in the Good Death Sisterhood ritual. For more than a decade of visits to Brazil, she has combined her cultural and social expertise to create a series of public performance works that draw from the Good Death Sisterhood’s technology of intentionally occupying the public space with socially vulnerable bodies, bringing this cultural background into spaces where it typically doesn’t belong.

In this way, fragility becomes a form of power, challenging the boundaries of universality in Western thought. Deeply invested in researching womanhood and its relationship to life and death, her video artwork *Now You See Me* from the series *House Full of Black Women* brings the colonial performance technology of survival to the streets of Oakland, this time to denounce sex trafficking. These performances demonstrate how technologies developed by bodies

O desenvolvimento de novas rotas para criar uma linguagem também é evidente no trabalho de Melvin Edwards, um dos mais longevos artistas afro-americanos. Sua vida se entrelaça com a história decolonial: nascido em uma sociedade segregada, Edwards começou a produzir obras no auge do Movimento pelos Direitos Civis nos anos 1960. Ainda na mesma década, conheceu a icônica poeta Jayne Cortez, com quem se casou. Anos depois, viajaram juntos para países da África Ocidental, uma experiência que impactou profundamente o trabalho de Edwards e criou uma ponte que o conectou à paisagem afro-brasileira (Diakhaté, 2015).

Vale mencionar que, nas décadas de 1960 e 1970, muitos artistas influentes do Brasil, dos EUA e de países da África Ocidental se reuniram no continente africano, refazendo as antigas rotas da escravidão. Eles foram atraídos por uma agenda comum na qual a arte era uma ferramenta para debater os Direitos Humanos e a independência das nações africanas. Um dos eventos mais significativos foi a primeira edição do Festac, realizada no Senegal em 1966. O evento tinha como objetivo definir uma agenda para as novas nações e para o Ocidente, evocando a libertação da terra e do povo com base em um senso de humanidade manifestada na arte (Murphy, 2018).

Nos anos seguintes à sua viagem, Jayne Cortez e Melvin Edwards viveram no Senegal e em Nova York, estabelecendo uma nova rota de intercâmbio. Esse período teve um efeito notável no trabalho de Melvin Edwards, que dialogava tanto com o público hegemônico ocidental quanto com as audiências diaspóricas africanas em todo o mundo, dotado de sistemas simbólicos não hegemônicos, expressos por meio de materialidade e forma. Esse período também conectou o artista a figuras pan-africanistas de língua portuguesa, como Amílcar Cabral (o intelectual cabo-verdiano e líder pan-africanista) e o legado de Palmares (a histórica sociedade livre afro-brasileira), ambos homenageados na série

in vulnerable situations can not only be transformed and reproduced but also applied to other circumstances with similar effects.

The development of new routes to create a language is also evident in the work of Melvin Edwards, one of the longest-active African American artists. His life intertwines with decolonial history. Born in a segregated society, Edwards began producing work at the height of the Civil Rights Movement in the 1960s. Later in that decade, he met the iconic poet Jayne Cortez, whom he married. Years later, they traveled together to West African countries, an experience that profoundly impacted Edwards’ work and created a bridge connecting him to the Afro-Brazilian landscape (Diakhaté, 2015).

It’s worth mentioning that in the 1960s and 1970s, many influential artists from Brazil, the US, and West African countries gathered on the continent, retracing former slavery routes. They were drawn together by a common agenda in which art was a tool for debating Human Rights and the independence of African nations. One of the most significant events was the first edition of Festac, held in Senegal in 1966. The event aimed to set an agenda for the new nations and the West, evoking the liberation of the land and the people based on a sense of humanity manifested in art (Murphy, 2018).

In the years following their trip, Jayne Cortez and Melvin Edwards lived in Senegal and New York, establishing a new exchange route. This period deeply affected Melvin Edwards’ work, which engaged both Western hegemonic and African diasporic audiences worldwide, which possess non-hegemonic symbolic systems manifested through material and form. This moment also connected the artist with Portuguese-speaking Pan-Africanist figures, such as Amilcar Cabral (the Cape Verdean intellectual and Pan-African leader)

Lynch Fragment de Edwards. Sua obra também faz referência a Ogum, a divindade do ferro que, como Oxumaré, chegou tanto ao Brasil quanto aos Estados Unidos.

Durante sua última visita a Cachoeira, em 2019, para a residência artística pan-africanista *Death & Life*, organizada pela 01.01 Art Platform, Edwards foi convidado ao templo Guarany de Oxóssi, que abriga a divindade da independência brasileira, uma manifestação negra e indígena do povo da terra. Nessa ocasião, ele foi convidado a visitar o assentamento de Ogum no templo, que tem um formato bastante único. Para a surpresa de todos, a estrutura se assemelhava muito a um dos fragmentos de Edwards, revelando como o espaço pode ser reformulado pela passagem de um corpo específico por lugares que possuem significado coletivo.

De maneira similar, sabe-se que as dinâmicas sociais dentro da Irmandade da Boa Morte ecoam aquelas encontradas entre certas figuras femininas da antiga sociedade do Daomé (Bay, 2012). Essas estratégias operavam não apenas em um nível prático, mas também possuíam um significado transcendental, como visto entre as mulheres conectadas ao culto da Serpente, Dangbe, e como essa relação lhes conferia um *status* diferenciado no comércio escravagista, até mesmo entre os proprietários de escravos (Pares, 2017). O papel central da divindade serpente na Irmandade da Boa Morte e a semelhança entre as dinâmicas comunitárias sugerem fortemente que algumas estruturas foram preservadas e desenvolvidas após o tráfico de escravizados, como uma ética coletiva trazida para a modernidade pelos povos negros.

Revisitando a ética

Ao produzir arte que serve a uma causa maior além da mera autoexpressão e criatividade, os artistas desta exposição dão continuidade à prática ancestral da ética do cuidado, assim como muitos que vieram antes deles, com uma

and the legacy of Palmares (the historic African Brazilian free society), both of which are honored in Edwards’ *Lynch Fragment* series. His work also references Ogoun or Gu, the iron deity who, like Oxumaré, arrived in both Brazil and the United States.

During his last visit to Cachoeira in 2019 for the Pan-Africanist art residency *Death & Life* organized by 01.01 Art Platform, Edwards was invited to Guarany de Oxossi – the temple housing the Brazilian independence divinity, a Black Indigenous manifestation of the people of the land. On this occasion, he was invited to visit the temple’s Ogoun settlement, which has a strikingly unique shape. To everyone’s surprise, the structure closely resembled one of Edwards’ fragments, revealing how space can be reformulated by the passage of a specific body through places that hold collective significance.

Similarly, it is known that the social dynamics within the Good Death Sisterhood echo those found among certain female figures in the ancient Dahomey society (Bay, 2012). These strategies operated not only on a practical level but also held a transcendental significance, as seen among women connected to the worship of Python and Dangbe and how this relationship afforded them a different status in the slave trade, even among slave owners (Pares, 2017). The central role of the snake deity in the Good Death Sisterhood and the similarity in communal dynamics strongly suggest that some structures were preserved and developed after the slave trade as a collective ethic carried into modernity by Black people.

Retracing Ethics

In producing art that serves a larger cause beyond mere self-expression and creativity, the artists in this exhibition continue the ancestral practice of the ethics of care, just

inclinação pessoal para se engajar com uma sociedade excludente no intuito de ouvir vozes silenciadas. A estratégia do autocuidado como meio de contribuir para o bem maior do coletivo é descrita por Patricia Hill Collins em *Black Feminist Thought* (2015). Este conceito também orientou as escolhas curatoriais desta exposição, onde ambas as curadoras buscam apresentar obras que recontam uma história coletiva, incentivando o público a ouvir narrativas não ouvidas e, em última instância, a se ver refletido na arte, como se as peças oferecessem um espaço seguro para simplesmente existir.

Essa ética vai além de uma proposta teórica: ela incorpora a corresponsabilidade, em que todos os membros se responsabilizam mutuamente, prática percebida por Collins como uma forma de cuidado encontrado no feminismo negro, aplicado por mulheres dentro de sua comunidade e na sociedade em geral. Ao escolher as mulheres negras como ponto de partida para entender estruturas sociais mais amplas, Kimberlé Crenshaw propõe uma perspectiva na qual todos os níveis de marginalização podem ser observados (2013), servindo como base para a construção de uma sociedade mais inclusiva. Este também é o cerne das decisões curatoriais tomadas ao longo do processo de organização desta exposição.

Não por acaso, a obra de Simone Leigh é a peça central da exposição. *Las Meninas* encarna uma manifestação estética da ética do cuidado, uma noção central do feminismo negro: um corpo feminino racializado na base desta obra veste uma longa saia arredondada feita de palha, que no Brasil simboliza um grupo de divindades conectadas à morte e à vida. A família Fon ou Palha representa a memória viva do antigo Reino do Daomé. Em sua manifestação feminina, conecta-se não apenas à Irmandade da Boa Morte, mas também a toda a história do Candomblé e sua evolução final, a técnica de arte contemporânea desenvolvida por Mestre Didi.

like many others who came before them, with a personal inclination to engage with an exclusionary society in the task of hearing silenced voices. The strategy of self-care as a means of contributing to the greater good of the collective is described by Patricia Hill Collins in *Black Feminist Thought* (2015). This concept has also guided the curatorial choices for this exhibition, where both curators aim to present works that recount a collective history, encouraging the audience to listen to unheard narratives and ultimately see themselves reflected in the art, as though the pieces offer a safe space for just being.

This ethic goes beyond a theoretical proposal; it embodies accountability where all members hold one another responsible, a practice perceived by Collins as a form of Black feminist care, applied by Black women within their community and society at large. By choosing Black women as a starting point for understanding broader social structures, Kimberlé Crenshaw proposes a perspective in which all levels of marginalization can be observed (2013), serving as a foundation for building a more inclusive society. This is also at the core of the curatorial decisions made while organizing this exhibition.

Not by accident, Simone Leigh’s work is the centerpiece of the exhibition. *Las Meninas* embodies an aesthetic manifestation of the ethics of care, a notion central to Black feminism: a racialized female body, dressed in a long, rounded straw skirt which, in Brazil, symbolizes a group of divinities connected to death and life. The Fon or Straw family represents the living memory of the former Kingdom of Dahomey. In its female manifestation, it connects not only to the Good Death Sisterhood but also to the entire history of Candomblé and its ultimate evolution, the contemporary art technique developed by Mestre Didi.

O rosto da escultura apresenta um espelho, frequentemente usado pelas divindades femininas iorubás no Candomblé, refletindo a memória do cuidado consigo e com a comunidade. Quando os espectadores olham para seu rosto, veem a si mesmos, criando uma experiência ética e estética complexa, em que a lógica hegemônica é abandonada, e a percepção do outro transforma nossa autopercepção.

Para promover diálogos que se baseiam não apenas em semelhanças imediatas, mas em ressonâncias conceituais, posicionamos o artista Moisés Patrício como representante de diferentes expressões dessa mesma manifestação ética e estética. Começando com uma abordagem coletiva, Patrício organizou ações presenciais chamadas *Presença Negra*, que envolviam a aplicação da técnica performativa da Irmandade da Boa Morte, da exclusão pela presença. Durante essas ações, realizadas entre 2014 e 2015, artistas negros e pessoas racializadas interessadas em arte frequentavam eventos artísticos, que no Brasil são tipicamente conhecidos pela ausência ou presença minoritária de pessoas negras.

Em paralelo a esse movimento, Patrício lançou *Aceita*, uma série de obras com preços acessíveis e com reprodução ilimitada a fim de democratizar a aquisição de obras de arte para as pessoas negras. Em 2018, com outros artistas e Ana Beatriz Almeida, curadora desta exposição, Patrício fundou a 01.01 Art Platform, que busca refazer as antigas rotas do comércio escravagista por meio de conexões artísticas. Ele também iniciou uma série ilimitada de retratos chamada *Retratos de Família*, retratando indivíduos negros que, até hoje, mantêm estruturas familiares coletivas conectadas não por laços de sangue, mas por afinidade ancestral. Essa obra foi desenvolvida após a plataforma *Death and Life Art Residency* em Cachoeira, em 2019, com Melvin Edwards, Helen Sebidi, Kapela Paulo, Alberta Whittle, Sekai Machace, Thulani

The face of the sculpture features a mirror, often used by the female Yoruba divinities in Candomblé, reflecting the memory of self and community care. When viewers gaze at her face, they see themselves, which creates a complex ethical and aesthetic experience in which the hegemonic logic is abandoned, and the perception of the other transforms our perception of ourselves.

To promote dialogues based not only on immediate similarities but on conceptual resonance, we have positioned the artist Moisés Patrício as a representative of different expressions of the same ethical and aesthetic manifestation. Starting with a collective approach, Patrício organized live actions called *Presença Negra*, which involved applying the performative technique of the Good Death Sisterhood exclusion through presence. During these actions, which took place between 2014 and 2015, Black artists and racialized people interested in art attended art events, which in Brazil are typically known for the absence or minority presence of Black people.

In tandem with this movement, Patrício launched *Aceita*, a series of works priced affordably and with unlimited reproductions to make artworks accessible to Black people. In 2018, with other artists and Ana Beatriz Almeida, one curator of this exhibition, Patrício founded 01.01 Art Platform, which seeks to retrace former enslaved trade routes through art connections. He also started an unlimited series of portraits called *Retratos de Família*, depicting Black individuals who, to this day, keep collective family structures connected not by blood but by ancestral affinity. This artwork was developed after the platform *Death and Life Art Residency* in Cachoeira, in 2019 with Melvin Edwards, Helen Sebidi, Kapela Paulo, Alberta Whittle, Sekai Machace, Thulani Rachia, and others – revealing a

Rachia, entre outros – revelando um diálogo mútuo e contínuo que transcende a linguagem e a nacionalidade. Ao posicionar a obra na sala oposta à série *Brasilidade* – em que recipientes usados em templos de Candomblé estão presos em concreto –, pretendemos mostrar a dualidade entre o acesso às técnicas ancestrais de sociabilidade e a luta contra o racismo como sistema econômico e cultural.

Quilombismo

Obras como essas claramente dão continuidade ao trabalho dedicado, extenso e profundo realizado anteriormente, não apenas por Mestre Didi, mas também por seu amigo próximo, Abdias do Nascimento – especialmente no que diz respeito às estruturas sociais não hegemônicas desenvolvidas por comunidades afro-brasileiras. Essas estruturas frequentemente apareceram como escolhas estéticas em muitas outras produções afro-brasileiras. Como intelectual, Abdias Nascimento praticou e produziu grande parte de seu trabalho com base nesse patrimônio.

Acreditamos que o ponto de partida para entender a abordagem curatorial de *Ancestral* é o quilombismo, um conceito que Nascimento desenvolveu enquanto vivia nos Estados Unidos. A influência de Mestre Didi e sua família nesse trabalho é visível para aqueles que conseguem traçar a emergência do Candomblé até a antiga Igreja da Barroquinha, onde a Irmandade da Boa Morte serviu como sua primeira forma de organização.

Embora muito possa ser dito sobre a relação e influência mútua entre esses dois artistas, o aspecto mais significativo neste contexto é como Mãe Senhora, mãe de Mestre Didi, moldou o caminho global de Nascimento. Segundo Elisa Larkin, acadêmica americana e viúva de Nascimento, houve um momento em que Mãe Senhora recomendou a Abdias que seus trabalhos fora do âmbito sagrado contribuiriam

mutual and ongoing dialogue that transcends language and nationality. By positioning the work in the room opposite the *Brasilidade* series – where recipients used in Candomblé temples are imprisoned in concrete –, we intend to show the duality between access to ancestral techniques of sociability and the struggle against racism as an economic and cultural system.

Quilombismo

Works like these clearly continue the dedicated, extensive, and deep work done previously by Mestre Didi and his close friend Abdias do Nascimento, especially regarding the non-hegemonic social structures developed by Afro-Brazilian communities. These structures have often appeared as aesthetic choices in many other Afro-Brazilian productions. As an intellectual, Abdias Nascimento practiced and produced much of his work based on some of this heritage.

We believe the starting point for understanding the curatorial approach in *Ancestral* is *Quilombismo*, a concept Nascimento developed while living in the United States. The influence of Mestre Didi and his family on this work is visible to those who can trace the emergence of Candomblé back to the former Barroquinha Church, where the Good Death Sisterhood served as its first form of organization.

While much could be said about the relationship and mutual influence between these two artists, the most meaningful aspect now is how Mãe Senhora, Mestre Didi’s mother, shaped Nascimento’s global path. According to Elisa Larkin, an American scholar and Nascimento’s widow, there was a moment when Mãe Senhora advised Abdias that his works outside the sacred realm contributed more to the community than his ritual presence and subsequent initiation.

mais para a comunidade do que aqueles dentro do templo. Ela sugeriu que ele não fosse iniciado no Candomblé. Essa decisão mudou o curso da produção intelectual afro-brasileira e da arte contemporânea. Grande parte do conhecimento adquirido ao viver e experimentar essas éticas e dinâmicas, aliado à sua profunda formação conceitual, levou à criação do monumental corpo de trabalho de Abdias do Nascimento. Esta exposição foca no período que viveu em Nova York, onde produziu uma parte significativa de *O Quilombismo*.

A essência desse trabalho reside em encapsular tecnologias sociais afro-brasileiras de resistência não escritas dentro de uma agenda mais ampla organizada pelo movimento Pan-africanista. Algumas dessas ferramentas de libertação são apresentadas aqui, mas o corpo de trabalho completo de Nascimento reconhece os diferentes sistemas de lógica em jogo no desenvolvimento da identidade negra no Brasil.

Ao observar a organização social do país antes da abolição, podemos ver que os Bantu, o primeiro e maior grupo, estavam presentes em Palmares. Foram eles que desenvolveram, ainda no século XVI, em Angola e Moçambique, as irmandades e confrarias como espaços de apoio dentro do sistema escravista católico (Reginaldo, 2005). Quando os povos iorubá e fon (também conhecidos como nagô) estabeleceram a Irmandade da Boa Morte na Igreja da Barroquinha, estavam aplicando uma técnica bantu à sua própria prática. Após o ataque à igreja, e com o florescimento do Candomblé como uma manifestação espiritual e multicultural com forte apelo iorubá, também se inspirou na tradição Fon/Ewe, com a capacidade de adotar divindades (Pares, 2018) da terra (caboclos) e sistemas simbólicos inteiros de outras culturas, como visto no caso da Família Palha.

O quilombismo também entende a importância de reconhecer as diferenças para criar um modelo genuíno de reimaginar a

She suggested he should not be initiated into Candomblé. This decision changed the course of Afro-Brazilian intellectual production and contemporary art. Much of the knowledge acquired from living and experiencing these ethics and dynamics, coupled with his deep conceptual background, led to the creation of the monumental body of work produced by Abdias do Nascimento. This exhibition focuses on his time in New York, where he produced a significant portion of *Quilombismo*.

The essence of this work lies in enclosing unwritten Afro-Brazilian social technologies of resistance within a broader agenda organized by the Pan-Africanist movement. Some of these tools for liberation are presented here, but Nascimento’s entire body of work recognizes the different systems of logic at play in Brazil’s development of a Black identity.

Looking back at the social organization of Brazil before abolition, we can see that the Bantu, the first and largest group, were present in Palmares. They were the ones who developed, still during the 16th century in Angola and Mozambique, the sisterhoods and brotherhoods as supporting places within the Catholic slavery system (Reginaldo, 2005). When the Yoruba and Fon people (also known as Nago) established the Good Death Sisterhood at the Barroquinha Church, they were applying a Bantu technique to their own practice. After the church was attacked, and as Candomblé blossomed as a spiritual and multicultural manifestation with strong Yoruba appeal, it also drew from the Fon/Ewe tradition the ability to adopt divinities (Pares, 2018) that are from the land (caboclos) and entire symbolic systems from other cultures, as seen in the case of the Straw Family.

Quilombismo also recognizes the importance of acknowledging differences to create a genuine model for rethinking humanity. Abdias do Nascimento describes

humanidade. Abdias do Nascimento descreve cada nação africana que chegou ao Brasil como contribuidora para o que hoje entendemos como cultura afro-brasileira. Ele enfatiza que, para fomentar um senso mais amplo de pertencimento, é necessário não ignorar as diferenças. Em vez disso, o quilombismo nos encoraja a abraçar a singularidade com a qual cada indivíduo ou coletivo desenvolveu uma maneira de habitar a Terra.

Adotando a experiência do povo negro como ponto de partida, Nascimento propõe expandir essa perspectiva: ele aplica o modelo afro-brasileiro de dinâmicas sociais a um projeto global, integrando o pensamento pan-africanista com o conhecimento oral mantido vivo pela comunidade de base.

É importante mencionar que, durante a década de 1970, assim como hoje, os direitos humanos foram ameaçados pelas guerras e, especialmente, pela condição das nações africanas, bem como pelas experiências dos descendentes africanos vivendo em países ocidentais desenvolvidos. Assim, o ambiente em que Nascimento desenvolveu o quilombismo estava longe de ser pacífico. Como imigrante negro latino-americano exilado nos EUA, ele enfrentou a realidade de ser uma minoria lutando pela libertação entre pessoas brancas – o oposto de sua experiência no Brasil.

A ideia de “estranhos familiares” é tanto uma marca ancestral da tradição afro-brasileira quanto um ponto de partida significativo para o projeto quilombismo. Essa perspectiva se reflete na decisão curatorial de projetar uma exposição com dois fluxos distintos que não podem ser alterados – se o público entra pela porta esquerda, sai pela direita, e vice-versa. Esse arranjo expressa duas experiências do mesmo evento: enquanto afro-americanos e afro-brasileiros são certamente diferentes, uma perspectiva complementa a outra. O entendimento final de que todos viram a mesma exposição, mas a vivenciaram por lentes

each African nation that arrived in Brazil as contributing to what we now understand as Afro-Brazilian culture. He stresses that to foster a broader sense of belonging, it is necessary not to ignore the differences. Instead, *Quilombismo* encourages us to embrace the uniqueness with which each individual or collective has developed a way of inhabiting the Earth.

Adopting the experience of Black people as a standpoint, Nascimento proposes to expand this perspective: he applies the Afro-Brazilian model of social dynamics to a global project, integrating Pan-Africanist thought with the oral knowledge kept alive by the grassroots community.

It is important to mention that during the 1970s, much like today, human rights were under threat due to wars and especially by the condition of African nations, as well as symbolized by the experiences of African descendants living in Western developed countries. Thus, the environment in which Nascimento developed *Quilombismo* was far from peaceful. As a Black Latin American immigrant in exile in the US, he faced the reality of being a minority fighting for liberation among white people—quite the opposite of his experience in Brazil.

The idea of “familiar strangers” is both an ancestral mark of Afro-Brazilian tradition and a meaningful standpoint for the *Quilombismo* project. This perspective is reflected in the curatorial decision to design a show with two distinct flows that cannot be altered – if the audience enters from the left door, they exit through the right, and vice versa. This setup expresses two experiences of the same event: while African Americans and Afro-Brazilians are undoubtedly different, each perspective complements the other. The final understanding that everyone has attended the same show but experienced

diferentes, é um legado do movimento pan-africanista aplicado à experiência de *Ancestral*.

Além disso, Nascimento cresceu em um país onde as pessoas brancas eram a minoria, e ele testemunhou como o grupo menor articulou o poder para negar à maioria um lugar na “hierarquia de Poder e Decisão, mantendo sua integridade etno-cultural” (Nascimento, p. 270, 1980). Assim, em determinado momento, ao experimentar um lugar tão diferente de onde nasceu, tornou-se claro como a estética da matriz africana poderia ser explorada não apenas para o benefício psicológico da comunidade, mas também utilizada como meio de preservar a integridade do povo negro.

No livro *O Quilombismo*, o artista-intelectual adicionou uma seção, publicada pela primeira vez pela Universidade de Buffalo em 1979, que abordava a miscigenação compulsória: a intenção era delinear as diferenças entre o racismo afro-americano e afro-brasileiro e suas respectivas legislações. Naquele momento, havia na sociedade brasileira o mito da democracia racial – e é preciso dizer que alguns aspectos desse mito ainda operam como ferramentas de segregação. Um, dentre os muitos pontos desenvolvidos nesse trabalho, foi a noção de que pessoas e estruturas negras teriam que se tornar brancas para ascender ao poder. Em outras palavras, o acesso aos níveis mais altos de tomada de decisão e poder estaria disponível às pessoas negras dependendo de sua capacidade de performar a branquitude, ética e esteticamente, ou ambos.

O desejo de cultivar um senso de bem-estar e pertencimento também é central para o quilombismo, como forma de combater essa violência internamente. Nascimento explica isso em uma seção do livro chamada *Cristo Negro* (p. 105, 1980), na qual argumenta a necessidade de reorganizar referências éticas e estéticas. Para reescrever a história, seria necessário começar a partir de outros pontos de vista. Essa tarefa incluiria uma pesquisa extensa sobre nós mesmos

it through different lenses is a legacy of the Pan-Africanism movement, applied to the experience of *Ancestral*.

Furthermore, Nascimento grew up in a country where white people were the minority, and he witnessed how the smaller group articulated power to deny the majority a place in the “hierarchy of power and decision keeping its ethnic cultural integrity” (Nascimento, p. 270, 1980). So, at a certain point, by experiencing a place so different from where he was born, it became clear how the African Matrix aesthetics could be explored not only for the psychological benefit of the community but also weaponized as a means of preserving Black people’s integrity.

In the book *Quilombismo*, the artist-intellectual added a section first published by the University of Buffalo in 1979 that addressed compulsory miscegenation: the intention was to delineate the differences between African American and Afro-Brazilian racism and their respective laws. At this point in Brazilian society, the myth of racial democracy existed – and it must be said that some aspects of this myth still function as tools for segregation. Among the many points developed in this work was the notion that Black people and structures had to become white to ascend to power. In other words, access to higher levels of decision-making and power would be available to Black people depending on their ability to perform whiteness, ethically, aesthetically, or both. The desire to cultivate a sense of wellness and belonging is also central to *Quilombismo* as a way of countering such violence from within. Nascimento explains this in a section of *Quilombismo* called *Black Christ* (p. 105, 1980), where he argues for the need to reorganize ethical and aesthetic references. To rewrite history, we would have to start from other

e a história, que não apenas transcende a figura de Cristo, mas também reivindica o Egito como uma civilização negra e destaca os vínculos diretos entre as culturas escravizadas da África Ocidental e seu patrimônio.

Esse componente ético-estético foi tão significativo como ação política para Nascimento que, em 1970, ele realizou uma exposição individual em Buffalo intitulada *Pinturas Afro-Brasileiras*. Sua produção icônica do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 articula seu extenso conhecimento dos conceitos culturais nagô presentes no Candomblé, suas conexões com a cultura egípcia e seus arranjos e rearranjos contínuos. Esse trabalho demonstra um grande esforço para gerir e apresentar os conceitos afro-brasileiros por meio da linguagem simbólica.

Nesse momento, outros artistas negros em Buffalo também estavam desenvolvendo articulações políticas e estéticas negras. LeRoi Johnson, um jovem advogado e artista, contribuía ativamente para a comunidade negra levando 30 estudantes de minorias para a Universidade Canisius, onde criou um ambiente diverso transformador para a instituição. Ele ouvia falar frequentemente de Abdias, particularmente sobre a conexão entre seus trabalhos. Finalmente, Johnson entrou em contato com o acadêmico e ativista brasileiro, iniciando uma amizade de longa data que aproximou LeRoi Johnson do Brasil. Essa relação impactou ambas as partes, refletindo o efeito mútuo de encontrar um “estranho familiar”.

É notável que, apesar da atenção que Abdias recebeu do mundo da arte *mainstream*, suas conexões de apoio mútuo, reconhecimento e solidariedade estabeleceram trocas e diálogos significativos de seu trabalho com outros que seguiam o mesmo caminho. A carreira de Abdias se destaca como a materialização do conceito de quilombismo.

Em homenagem ao 90º aniversário de Abdias, Johnson produziu uma obra para a galeria *Cristo Negro* do IPEAFRO, enriquecendo

standpoints. This task would include extensive research about ourselves and history that not only transcends the figure of Christ but also reclaims Egypt as a Black civilization and highlights the direct links between West African enslaved cultures and their heritage.

This ethical and aesthetic component was so significant to Nascimento as a political action that, in 1970, he held a solo show in Buffalo titled *Afro-Brazilian Paintings*. His iconic production from the late 1960s and early 1970s articulates his extensive knowledge of Nago cultural concepts present in Candomblé, their connections to Egyptian culture, and their ongoing arrangements and rearrangements. This work demonstrates a concerted effort to manage and present Afro-Brazilian concepts through symbolic language.

During this time, other Black artists in Buffalo were also developing both political and aesthetic Black articulations. LeRoi Johnson, a young lawyer and artist at the time, was actively contributing to the Black community by bringing 30 minority students to Canisius University, creating a diverse environment that transformed the institution. He often heard about Abdias, particularly the connection between their work. Eventually, Johnson contacted the Brazilian academic and activist, sparking a long-term friendship that bridged LeRoi Johnson and Brazil. This relationship impacted both parties, reflecting the mutual effect of encountering a “familiar stranger.”

Notably, despite the attention Abdias received from the mainstream art world, his connections of mutual support, recognition, and solidarity established meaningful exchanges and dialogues of his work with others pursuing the same path. Abdias’ career stands as a materialization of the *Quilombismo* concept.

In honor of Abdias’ 90th anniversary, Johnson produced an artwork for IPEAFRO

ainda mais o arquivo iniciado em 1955 e que continua a receber obras até hoje. Na peça doada ao Instituto, Johnson faz referência a antigos símbolos da África Ocidental para retratar um Jesus Cristo negro, sangrando e flutuando sobre a água. Seu trabalho busca rearticular a cena tradicional – inicialmente cooptada por artistas florentinos no início da história da arte, com o objetivo de elevar a imagem de uma elite italiana branca e emergente a um *status* sagrado. Considerando que a poderosa família Medici de Florença comissionou grande parte das obras discutidas por Vasari em *Vidas dos Artistas* – o livro fundamental da história da arte moderna –, é importante notar que Leonardo, Rafael e até mesmo Botticelli criaram representações clássicas de Jesus e deuses gregos usando membros da família Medici como modelos (Hippert, 1957). Portanto, o desejo de reivindicar representações sagradas é, de fato, uma tentativa de restaurar a humanidade daqueles que foram comprados e vendidos para construir os impérios do século XVI.

O quilombismo, tanto como prática quanto como conceito, serve como princípio orientador para esta exposição, pois compreende o significado de olhar para trás a fim de se mover para frente. Assim como a arte do Egito Antigo ou dos mouros, aqueles engajados no debate e na recriação da ideia de humanidade nos conectam aos sistemas naturais e sociais da Terra sem negar nossas condições humanas e nossa jornada histórica. Vemos *Ancestral* como o início de um debate muito mais amplo, que vislumbra uma ancestralidade coletiva enraizada na singularidade individual e em perspectivas convergentes.

Revisitando o tempo

Acima de tudo, a ancestralidade trata de como nos apropriamos da narrativa do tempo em que vivemos, ou de como essa narrativa se apropria de nós. Para muitas comunidades africanas e da

Black Christ gallery, further enriching the archive that began in 1955 and has continuously received works since. In the piece donated to IPEAFRO, Johnson references ancient West African symbols to depict a Black Jesus Christ, bleeding and floating over the water. His work seeks to rearticulate the traditional scene – initially co-opted by Florentine artists at the beginning of art history, to elevate the image of the emerging white Italian elite to a sacred status. Considering that the powerful Medici family of Florence commissioned much of the artwork discussed by Vasari in *Lives of the Artists* – the foundational book of modern art history – it’s important to note that Leonardo, Raphael, and even Botticelli all created classical depictions of Jesus and Greek gods using Medici family members as models (Hippert, 1957). Therefore, the desire to reclaim sacred representations is, in fact, an attempt to restore the humanity levels of those who were bought and sold to build the empires of the 16th century.

Quilombismo, both as a practice and a concept, serves as a guiding principle for this exhibition, as it understands the meaning of looking backward to move forward. Like the art of ancient Egypt or the Moors, those engaged in debating and recreating the idea of humanity connect us to Earth’s natural and social systems without denying our human conditions and historical journey. We see *Ancestral* as the beginning of a much broader debate – one that envisions a collective ancestry rooted in individual uniqueness and converging perspectives.

Retracing Time

More than anything, ancestry is about how we own the narrative of the time we live in or how that narrative owns us. For many African and African Diasporic communities,

diáspora africana, o conceito de ancestralidade é inerentemente plural, pois se estende além da primeira pessoa de uma linhagem e abrange a história da Terra e suas manifestações invisíveis. Para essas perspectivas, o tráfico de escravizados foi um crime contra a humanidade que possibilitou a construção das nações modernas; contudo, foi parte de uma narrativa maior, e não seu início.

A filósofa Denise Ferreira da Silva (2019) refere-se a esse evento como um momento de acumulação primitiva. Ela afirma que, para uma compreensão decolonial dos fatos, não devemos enxergar esse acontecimento sob a ótica do tempo linear. Embora tenha marcado o início da era moderna, seus efeitos reverberam até hoje. Essa visão do tempo também é evocada por Leda Maria Martins (2021). Em seu trabalho sobre o tempo espiralar, ela observa que o espaço político traçado pelos corpos africanos e da diáspora africana é simultaneamente retrospectivo e prospectivo: o próprio corpo funciona como um dispositivo político que conecta e amplifica a percepção do tempo.

Para as muitas culturas aqui mencionadas que chegaram tanto aos Estados Unidos quanto ao Brasil, a ideia de pessoa é evocada pela capacidade do corpo de atualizar a presença do passado: embora reconheçam o tráfico de escravizados, também o transcendem. Considerar a história da arte à luz do artigo 6º da *Declaração dos Direitos Humanos* também é uma questão de reconciliar a arte com sua dimensão transcendental. A arte produzida por essas culturas em exílio forçado representa uma tentativa de redimir a humanidade dentro do sistema vivo da Terra. Parte desse esforço é mudar a maneira como entendemos as fronteiras entre o visível e o invisível, no sentido de ampliar nossa compreensão da humanidade.

No artigo “Aqueles que se foram nunca estão mortos”, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung aponta que certas peças indígenas significativas

the concept of ancestry is inherently plural, as it extends beyond the first person of a lineage and encompasses Earth’s history and its invisible manifestations. For these perspectives, the slave trade was a crime against humanity that enabled the construction of modern nations; yet, it was part of a bigger narrative, not the beginning.

Philosopher Denise Ferreira da Silva (2019) refers to this event as a moment of primitive accumulation. She states that for a decolonial understanding of facts, we must not view this event through the lens of linear time. Even though it marked the beginning of modern age, the effects of this event still reverberate today. This view of time is also evoked by Leda Maria Martins (2021). In her work about time as a spiral, she observes that the political space traced by African and African Diasporic bodies is simultaneously retrospective and prospective: the body itself functions as a political device that connects and amplifies the perception of time.

For the many cultures mentioned here that arrived both in the US and Brazil, the idea of personhood is evoked through the body’s ability to update the presence of the past. While they acknowledge the slave trade, they also transcend it. Considering art history in light of the 6th article of the *Human Rights Declaration* is also a matter of reconciling art with its transcendental dimension. Art produced by these cultures in forced exile is also an attempt to redeem humanity within the Earth’s living system. Part of this endeavor is changing how we understand the boundaries between the visible and invisible in the sense of broadening our comprehension of humanity.

In the article “Those Who Are Gone Are Never Dead,” Bonaventure Soh Bejeng Ndikung points out that certain meaningful Indigenous pieces from the African continent

do continente africano, mantidas em museus coloniais sem seus devidos procedimentos rituais, podem, de certa forma, produzir em suas comunidades o mesmo efeito que manter uma pessoa em cativeiro. De acordo com esses sistemas de lógica, os objetos são seres vivos (Ndikung, 2018), e enxergá-los como meros objetos, em vez de sujeitos, perpetua a mesma lógica supremacista que promoveu o tráfico atlântico – uma visão de mundo em que a Terra é algo a ser conquistado por alguns poucos escolhidos.

Ancestral pretende criar um espaço onde, ao menos por um momento, o público concorde em suspender sua racionalidade e pausar o fluxo de tempo e espaço. A proposta é servir como um ponto de encontro entre as comunidades artísticas afro-brasileiras e afro-americanas, ao mesmo tempo criando um limiar entre passado e futuro, visível e invisível. *Ancestral* é um passo em direção ao reconhecimento mútuo, refletindo os esforços que ambas as comunidades fizeram para habitar a Terra, ética e esteticamente, tornando-a um espaço mais democrático e transcendental.

held in colonial museums without their proper ritual procedures can, to a certain extent, produce the same effect on their communities as keeping a person in captivity. According to these logic systems, objects are living beings (Ndikung, 2018). Viewing them as mere objects rather than subjects perpetuates the same supremacist logic that promoted the Atlantic traffic – a worldview where the Earth is something to be conquered by a select few.

Ancestral attempts to create a space where, for at least a moment, the audience agrees to suspend their rationality and pause the flow of time and space. The proposal is to serve as a meeting point between the Afro-Brazilian and African American art communities while also creating a threshold between past and future, visible and invisible. *Ancestral* is a step toward mutual recognition, reflecting the efforts both communities have made to inhabit Earth ethically and aesthetically, making it a more democratic and transcendent space.

BIBLIOGRAFIA [BIBLIOGRAPHY]

BAY, Edna G. *Wives of the Leopard: Gender, Politics, and Culture in the Kingdom of Dahomey*. University of Virginia Press, 2012.

CASTILLO, Lisa Earl; PARÉS, Luis Nicolau. *Marcelina da Silva e seu mundo: Novos dados para uma historiografia do candomblé ketu*. Afro-Ásia, 2007, 36: 111-151.

COLLINS, Patricia Hill. The Social construction of Black Feminist Thought. *Women, Knowledge, and Reality*. Routledge, 2015, pp. 222-248.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. In: *Feminist legal theories*. Routledge, 2013, p. 23-51.

DIAKHATÉ, Lydie. *Melvin Edwards: The Poetic of the Blacksmith. Wasafiri*, 2015, 30.3: 64-74.

LEITE, Fábio. *A questão ancestral: Notas sobre ancestrais e instituições ancestrais em sociedades africanas: Ioruba, Agni e Senufo*. África, 1984, 7: 133-135.

HIBBERT, Christopher (1975). *The House of Medici: Its Rise and Fall*. Morrow. ISBN 0-688-00339-7.

HURSTON. Zora Neale. *Tell My Horse*. 1938. Ser. ed. Henry Louis Gates, Jr. Nova York: Harper, 1990.

_____, Zora Neale; MILES, Robin. *Barracoön: The Story of the Last Black Cargo*. Nova York: Amistad, 2018.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Editora Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. Necropolitics. In: *Foucault in an Age of Terror*, pp. 152-182. Palgrave Macmillan, Londres, 2008.

_____. *Sair da grande noite: Ensaio sobre a África descolonizada*. Editora Vozes, 2019.

MORAES, Cristina de Cássia Pereira. O tráfico de escravos para o Brasil no século XVIII. *Revista Brasileira do Caribe*, 2007, 8.15: 197-243.

NDIKUNG, Bonaventure Soh Bejeng. *Those Who Are Dead are Not Ever Gone: On the Maintenance of Supremacy, the Ethnological Museum and the Intricacies of the Humboldt Forum*. Archive Books, 2018.

MURPHY, David. Performing Global African Culture and Citizenship: Major Pan-African Cultural Festivals from Dakar’66 to FESTAC’77. *Tate papers*, 2018, 30.

PARES, Nicolau. *O pai, o rei e a morte: A religião vodum na antiga Costa dos Escravos na África Ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *A formação do candomblé: História e ritual da nação jeje na Bahia*. Editora da UNICAMP, 2018.

REGINALDO, Lucilene. *Os Rosários dos Angolas: Irmandades negras, experiências escravas e identidades africanas na Bahia setecentista*. 2005. PhD Thesis.

SANTOS, Deoscoredes Maximiliano dos. *História de um terreiro nagô*, 1988.

SILVEIRA, Renato da. *Candomblé da Barroquinha*. Editora Maianga, 2007.

SOUZA, Edileuza Penha de. *A ancestralidade africana de Mestre Didi expandindo a intelectualidade negra Brasileira*. Texto apresentado, 2008, 9º: 89-102.



PATROCÍNIO [SPONSORSHIP]

BB Asset

REALIZAÇÃO [REALIZATION]

Ministério da Cultura
Centro Cultural Banco do Brasil

CURADORIA [CURATORSHIP]

Ana Beatriz Almeida

SECÃO DE ARTE AFRICANA TRADICIONAL

[TRADITIONAL AFRICAN ART SECTION]

Renato Araújo da Silva

DIRETOR ARTÍSTICO [ARTISTIC DIRECTOR]

Marcello Dantas

PRODUÇÃO EXECUTIVA [EXECUTIVE PRODUCTION]

Madaí Art | Angela Magdalena

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

[PRODUCTION COORDINATION]

Fabiana Caldart

PRODUÇÃO LOCAL [LOCAL PRODUCTION]

André Mimiza
Cecilia Dornas
Tatiana Belli
Leila Azevedo

PROJETO EXPOGRÁFICO [EXHIBITION DESIGN]

Estúdio GRU | Jeanine Menezes
Lucas Donnangelo

CENOGRAFIA [SCENOGRAPHY]

Fala Cenários

IDENTIDADE VISUAL E COMUNICAÇÃO VISUAL

[VISUAL IDENTITY AND GRAPHIC DESIGN]

19 design | Heloisa Faria
Elisa Janowitzter

ILUMINAÇÃO [LIGHTING PROJECT]

Primeira Opção

COORDENAÇÃO DE MONTAGEM

[INSTALLATION COORDINATION]

Primeira Opção | Sérgio Santos & Agnes Rosa

COORDENAÇÃO FINANCEIRA [FINANCIAL MANAGEMENT]

Dário Francisco

REVISÃO E TRADUÇÃO [PROOFREADING AND TRANSLATION]

Cicero Oliveira Watts | Luiza Testa

TRANSPORTE E LOGÍSTICA DE OBRAS

[TRANSPORTATION AND LOGISTICS]

Millenium

CATÁLOGO [CATALOG]

COORDENAÇÃO EDITORIAL [EDITORIAL COORDINATION]

Fabiana Caldart
Lara Maia

PROJETO GRÁFICO [GRAPHIC DESIGN]

19 Design | Heloisa Faria
Elisa Janowitzter

PRODUÇÃO [PRODUCTION]

Carolina Rousseau
Gustavo Mendes

REVISÃO [PROOFREADING]

Cícero Oliveira

TRADUÇÃO [TRANSLATION]

Watts | Luiza Testa
IMPRESSÃO

FOTOGRAFIAS DA EXPOSIÇÃO E OBRAS

[PHOTOGRAPHS OF EXHIBITION AND ARTWORK]

Carolina Quintanilha | capa [cover] /
contracapa [back cover], p. 27, 50, 51,
59, 81, 110-111, 119, 127, 128-129, 134, 135,
152, 153, 155, 156, 157, 166, 167, 168, 169,
171, 175, 176-177, 179, 183, 185, 187
Dan Bradica Studio | p. 89, 159
Daniel Moreira | p. 41, 64-65, 204, 208, 214, 222
EstudioEmObra | p. 132-133
Filipe Berndt | p. 109
Gui Gomes | p. 71
Jaime Acioli | p. 49
Joana França | p. 4-5, 16-17, 24-25, 37, 44, 45,
60, 63, 67, 68-69, 76-77, 86-87, 102-103, 106-107,
110-111, 116-117, 123, 138-139, 164-165, 180-
181, 188-189, 196-197, 202-203, 204, 205, 206-
207, 209, 210, 211, 212-213, 215, 216-217, 218,
219, 221, 222, 223, 225, 226-227, 250251
Ruy Teixeira | p. 19, 20, 21

AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGMENTS]

Akua Dixon
Alexander Gray
Amara Tabor-Smith
Aretha Sadick
Barbara Asante
Beatriz Yunes Guarita
Camilla Barella
Carlos Martiel
Casey Kaplan Gallery
Catarina Duncan
Daniela Gareh
davi jesus do nascimento
Djamila Ribeiro
Eneida Sanches
Enrica Duncan
Farah Chery-Medor
Flavio Cerqueira
Frances Reynolds
Gabriella Marinho
Galeria Almeida & Dale
Galeria Galatea
Galeria Karla Osorio
Galeria Leme
Galeria Martins&Montero
Galeria Mendes Wood DM
Galeria Paulo Darzé
Galeria Simões de Assis
Galeria Verve
Gê Viana
Hauser and Wirth Gallery
Heloisa Hariadne
Ibrahim Mahama
Ilê Axé Opô Afonjá
Ilê Axiá
Ipeafro
Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte
Isa do Rosário
Itamar Musse
Jack Shainman Gallery
José Rodrigues
José Olympio da Veiga Pereira

Kaytlin Nodine
Leandro Lima
Lehman Maupin Gallery
LeRoi Johnson
Lima Galeria
Lita Cerqueira
Liz Detmeister
Marcos Hirata
Maria Aparecida Santos
Mary Sabbatino
Matthew Marks Gallery
Mayara Ferrão
Meg Malloy
Mitre Galeria
Moises Patrício
Mônica Ventura
Museu Bispo do Rosário
Nari Ward
Pamela Joyner
RaeJean Stokes
Rafael Moraes
Rashida Bumbray
Renata Felinto
Ronaldo Cezar Coelho
Rujeko Hockley
Ruth Urry
Sérgio Soares
Sikkema Jenkins Co.
Simone Leigh e [and] Simone Leigh studio
Thiago Fernandes
Tracy Collins
Tyler Park
Vik Muniz
Virginia Rodrigues
Yashua Klos

E à embaixadora Elizabeth Frawley Bagley pela
sua visão ao comissionar este projeto.
[And ambassador Elizabeth Frawley Bagley for
her vision in commissioning this project.]

Capa [Cover]

SIMONE LEIGH

Las Meninas, 2024

Grés, porcelana, ráfia e estrutura
de aço [Stoneware, porcelain, raffia,
and steel armature]

214 x 224 x 165 cm

Cortesia da artista e [Courtesy of the
artist and] Matthew Marks Gallery

Contracapa [Back cover]

MÔNICA VENTURA

O Sorriso de Acotirene, 2019

Cabaças, sisal, palha, aço, ferro e materiais
diversos [Gourds, sisal, straw, steel, iron,
and various materials]

240 x 200 cm

Coleção [Collection] Mônica Ventura

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ancestral : afro-américas / curadoria Ana Beatriz
Almeida e Renato Araújo da Silva. –
São Paulo: Magnetoscópio, 2025.

Edição bilingue: português/inglês
ISBN 978-65-988226-0-6

1. Arte afro-brasileira 2. Artes plásticas –
Exposições – Catálogos 3. Cultura afro-brasileira
I. Almeida, Ana Beatriz. II. Silva, Renato Araújo da.

25-290194

CDD-730

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes plásticas: Exposições: Catálogos 730
Eliane de Freitas Leite – Bibliotecária – CRB 8/8415

Este livro foi impresso na Gráfica Ipsis em papel
couché matt 150 g/m², Brasil, 2025.
[This book was printed at Gráfica Ipsis on couche
matt paper, 150 g/m², Brazil, 2025.]