AFRO-ATLANTIC HISTORIES

This exhibition is co-organized by the Museum of Fine Arts, Houston, and the Museu de Arte de São Paulo in collaboration with the National Gallery of Art.

Major support for this exhibition is provided by the Ford Foundation.

Additional funding is provided by the Exhibition Circle of the National Gallery of Art and the Annenberg Fund for the International Exchange of Art.

The US tour is curated by Kanitra Fletcher, associate curator of African American and Afro-Diasporic art at the National Gallery of Art.

At the Museu de Arte de São Paulo, the exhibition was curated by Adriano Pedrosa, artistic director; Ayrson Heráclito, curator; Hélio Menezes, curator; Lilia Moritz Schwarcz, adjunct curator of histories; and Tomás Toledo, chief curator.

At the National Gallery, the curatorial team also includes Molly Donovan, curator of contemporary art, and Steven Nelson, dean of the Center for Advanced Study in the Visual Arts.

This exhibition includes images that some might find disturbing, including depictions of violence and suffering related to the history of slavery forced upon African peoples.

Esta exposición está organizada en conjunto con el Museum of Fine Arts, Houston y el Museu de Arte de São Paulo, en colaboración con la National Gallery of Art.

La exposición cuenta con un considerable apoyo de la Ford Foundation.

Apoyo adicional proviene del Círculo de Exposiciones de la National Gallery of Art y el Fondo Annenberg para el Intercambio Internacional de Arte.

La gira en Estados Unidos se realiza bajo la curaduría de Kanitra Fletcher, curadora asociada de arte afroestadounidense y arte afrodiaspórico en la National Gallery of Art.

En el Museu de Arte de São Paulo, la exhibición se realizó bajo la curaduría de Adriano Pedrosa, director artístico; Ayrson Heráclito, curador; Hélio Menezes, curador; Lilia Moritz Schwarcz, curadora adjunta de historias, y Tomás Toledo, curador en jefe.

En la National Gallery of Art, también conforman el equipo curatorial Molly Donovan, curadora de arte contemporáneo, y Steven Nelson, director del Centro de Estudios Avanzados en las Artes Visuales.

Esta exposición incluye imágenes que pueden herir la sensibilidad de algunos visitantes, incluidas representaciones de violencia y de sufrimiento vinculados a la historia de la esclavitud impuesta a los pueblos africanos.

Afro-Atlantic Histories takes us to Latin America, the Caribbean, the United States, and Europe, but at its heart is Africa. Displaying works from the 17th century to the present, the exhibition explores the diverse visual cultures of the Afro-Atlantic—places marked by the transatlantic slave trade and its brutal, forced movement of African peoples across the Atlantic Ocean. Also called the Black Atlantic, a term coined by historian Paul Gilroy, it is a geography lacking precise borders, where African experiences migrate to and merge with other cultures.

The word *histories*, in the plural form, offers a contrast to traditional history that presents a grand narrative from a singular perspective. Rooted in the Portuguese *histórias*, the word here suggests the many stories that create an understanding of the Afro-Atlantic. These diverse accounts acknowledge that histories are complex, multiple, and contested, and speak individual truths based upon an artist's experiences and beliefs. This exhibition encourages new connections and questions that inspire us to reconsider Afro-Atlantic histories.

The exhibition is divided into six thematic sections—each with works from different eras, territories, and media—that illuminate the ways the transatlantic slave trade transcends national boundaries and stretches across the centuries. The juxtaposition of historical works by European artists and later works by artists of the Black Diaspora reflects the lingering effects of fraught histories and the radical reimagination of those pasts. Together they offer an expansive retelling of the many histories of the Afro-Atlantic.

Historias afroatlánticas nos lleva por América Latina, el Caribe, Estados Unidos y Europa, pero en su seno se encuentra África. Con obras que datan desde el siglo XVII hasta la actualidad, esta exposición explora las diversas culturas visuales del Afroatlántico; lugares marcados por la trata transatlántica de esclavos y el desplazamiento forzado y brutal de los pueblos africanos a través del océano Atlántico. También llamado el Atlántico Negro, término acuñado por el historiador Paul Gilroy, se trata de una geografía que carece de fronteras exactas, donde las experiencias africanas migran y se fusionan con otras culturas.

La palabra *historias*, en plural, marca un contraste con la historia tradicional que presenta una narrativa amplia contada desde una única perspectiva. Tiene su origen en la palabra en portugués *histórias*, la cual alude a las diversas historias que dan sentido al Afroatlántico. Esta pluralidad de relatos permite reconocer que las historias son complejas, múltiples y disputadas, y que cuentan verdades individuales en función de las experiencias y creencias de cada artista. Esta exposición invita a formar nuevas conexiones y plantear nuevas interrogantes que nos lleven a reexaminar las historias afroatlánticas.

La exposición se divide en seis secciones temáticas —cada una con obras de diferentes épocas, territorios y materiales— que ilustran como la trata transatlántica de esclavos trasciende los límites nacionales y se extiende a lo largo de los siglos. La yuxtaposición de las obras históricas de artistas europeos y las obras posteriores de artistas de la diáspora negra pone de manifiesto las secuelas persistentes de esas historias cargadas de tensión, así como la reformulación radical de esos pasados. En conjunto, ofrecen un amplio recuento de las múltiples historias del Afroatlántico.

MAPS AND MARGINS

With images of ships and continents, the works of art seen here powerfully evoke the early crossings and encounters of the Black Diaspora. From the arrival of Portuguese slave traders in Africa in 1526 to the abolition of slavery in Brazil in 1888, more than 10 million Africans were violently removed from their homes and their families. These enslaved people—including men, women, and children—were forced across the Atlantic Ocean and exploited for their labor to build cities, till fields, mine natural resources, and maintain households. With them they brought their cultures, which have inspired generations ever since. This section of the exhibition focuses on the passage between Africa and the Americas and how artists have represented and reinterpreted the histories shaped within.

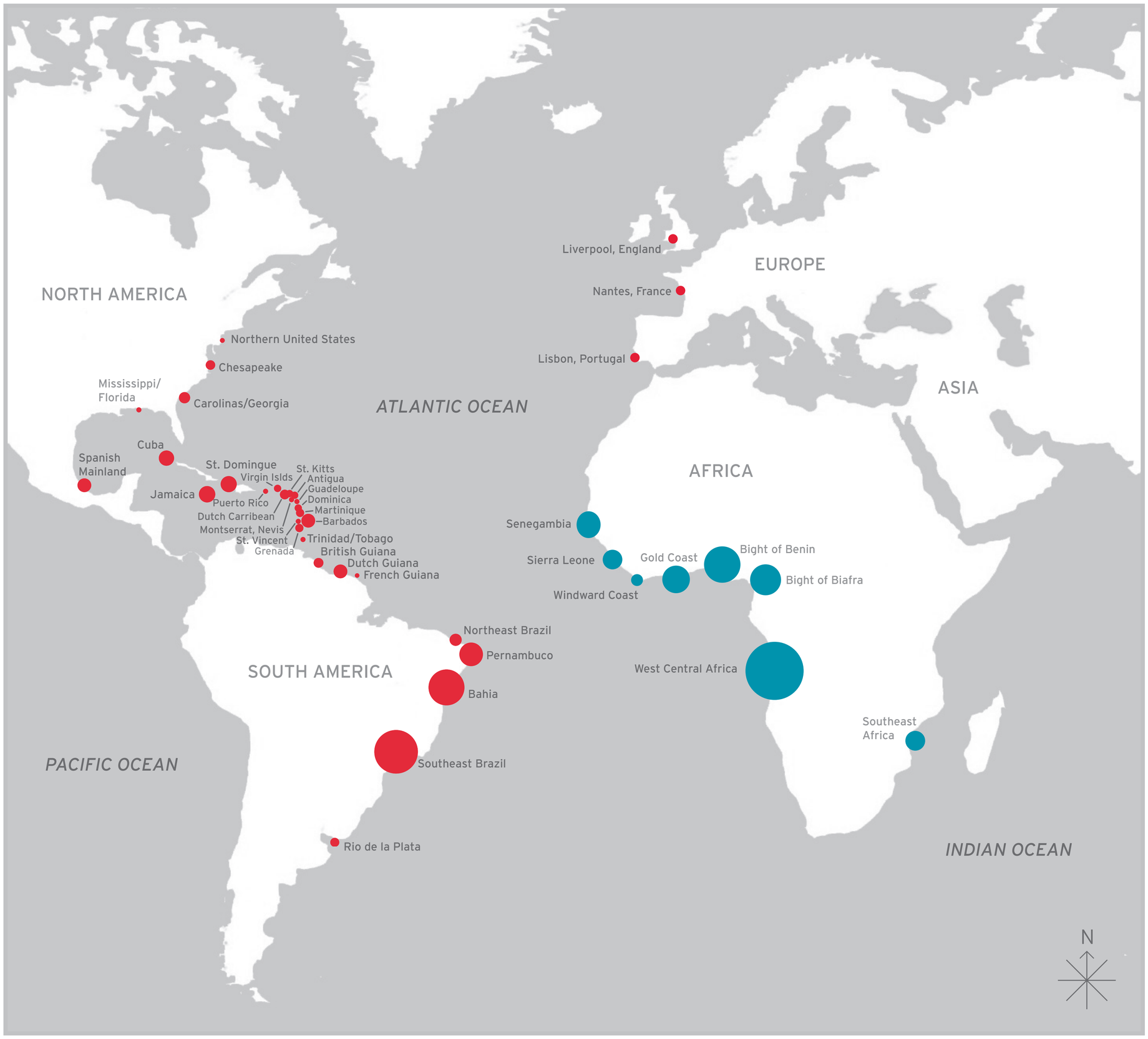
These displacements of people and goods across the Atlantic Basin are often described in terms of the "triangle trade," representing three navigation routes. On the first leg, Europeans traveled by sea to Africa, seeking to exchange manufactured goods and agricultural products for imprisoned Africans. On the second leg—the Middle Passage—these individuals were enslaved and transported to be sold largely in the Americas and the Caribbean. Last, on the third leg, commodities were taken from the colonies to be traded in Europe.

MAPAS Y MÁRGENES

Usando imágenes de barcos y continentes, las obras de arte que se ven aquí evocan de una manera poderosa los primeros cruces y encuentros de la diáspora negra. Desde la llegada de los tratantes portugueses a África en 1526 hasta la abolición de la esclavitud en Brasil en 1888, más de 10 millones de africanos fueron arrancados con violencia de sus hogares y sus familias. Estas personas esclavizadas —entre las cuales había hombres, mujeres y niños— fueron obligadas a cruzar el océano Atlántico y se les explotó como mano de obra para construir ciudades, cultivar el campo, extraer recursos naturales y realizar trabajos domésticos. Trajeron consigo sus culturas, que desde entonces han inspirado a las generaciones posteriores. Esta sección de la exposición se centra en la travesía entre África y América, y en la forma en la que los artistas han representado y reinterpretado las historias forjadas en estos confines.

Estos desplazamientos de personas y mercancías a través de la cuenca del Atlántico a menudo se describen como parte del "comercio triangular", que representa tres rutas de navegación. En la primera etapa, los europeos viajaban por vía marítima hacia África y buscaban intercambiar productos agrícolas y manufacturados a cambio de personas africanas encarceladas. En la segunda etapa, la ruta de personas esclavizadas, se transportaba a estos individuos y se les ponía a la venta, principalmente en América y el Caribe. Por último, en la tercera etapa, se tomaban las materias primas de las colonias para venderlas en Europa.

afroatlantic.mapmargwalltext.9.indd 1 3/30/22 9:54 AM



Major Coastal Regions from Which Enslaved People Left Africa (all years) | **Principales regiones costeras en África de las que salieron personas esclavizadas** (en total)

5,000,000 2,000,000 1,000,000 500,000

Major Regions Where Enslaved People Disembarked (all years) | **Principales regiones donde desembarcaron las personas esclavizadas** (en total)

2,000,000 1,000,000 500,000 100,000

From the 16th to the 19th century, European traffickers forcibly transported between 10 and 12.5 million enslaved Africans across the Atlantic Ocean to the Americas, the Caribbean, and Europe. The blue dots on this map indicate the areas of Africa where the enslaved embarked and the red dots show the locations of disembarkation; the scale of each dot reflects the relative number of enslaved people moved through each location. The forced migration that linked these locations over the course of 400 years resulted in the cultural, economic, spiritual, and geopolitical flow of an interconnected Atlantic world.

Based on David Eltis and David Richardson, *Atlas of the Transatlantic Slave Trade* (New Haven, CT: Yale University Press, 2010). Courtesy Yale University Press.

The histories of the sites and people represented here are varied and complex. The map does not include all details of these histories, such as changes in place names and governance, or the full extent of the slave trade.

Desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, los traficantes europeos trasladaron por la fuerza a entre 10 y 12.5 millones de africanos esclavizados a través del océano Atlántico en dirección a América, el Caribe y Europa. Los puntos azules en el mapa indican las áreas de África donde se embarcaba a las personas esclavizadas, mientras que los puntos rojos muestran los lugares de desembarque; la escala de cada punto representa la cantidad relativa de personas esclavizadas que se trasladó a cada lugar. La migración forzada que conectó estos lugares a lo largo de 400 años dio como resultado el flujo cultural, económico, espiritual y geopolítico de un mundo atlántico interconectado.

Basado en David Eltis y David Richardson, *Atlas de la trata de esclavos transatlántica* (New Haven, CT: Yale University Press, 2010). Cortesía de Yale University Press.

Las historias de los lugares y la gente que se representan aquí son variadas y complejas. El mapa no incluye todos los detalles de estas historias (como cambios de topónimos o cambios de gobierno), ni el alcance total de la trata de gente esclavizada.

ENSLAVEMENTS AND EMANCIPATIONS

The violence of slavery cannot be understood without considering the struggle for freedom. From revolts against kidnappings in Africa to rebellions aboard slave ships, later uprisings on plantations, escapes to hidden settlements, and even suicides, resistance has always been part of the histories of enslavement. These emancipations were not always dependent upon the aid of non-Black people—official acts, letters of manumission, or gestures of charity—but also were achieved through the powerful actions of enslaved men and women and free Black populations.

The terror of the slave system and struggles for emancipation are the focus of this section. European artists frequently illustrated the conditions of captivity, providing glimpses of the past. Their art, combined with documents recording the sales of enslaved people and advertisements for their recapture after escape, indicates the everyday cruelty and absolute loss of freedom. Contemporary artists have confronted this brutality by incorporating historic images of slavery in their own work, evoking the horrors of the past and the trauma from these histories that persists today.

ESCLAVITUDES Y EMANCIPACIONES

No es posible comprender la violencia de la esclavitud sin tener en cuenta la lucha por la libertad. Desde las revueltas contra los secuestros en África hasta las rebeliones a bordo de los barcos esclavistas, los levantamientos posteriores en las plantaciones, las fugas hacia asentamientos ocultos e incluso los suicidios, la resistencia ha sido siempre parte de las historias de la esclavitud. Estas emancipaciones no siempre dependían de la ayuda de personas no negras —como actas oficiales, cartas de manumisión o gestos caritativos— sino que también se lograron a través de las contundentes acciones de los hombres y mujeres esclavizados y de las poblaciones negras libres.

El horror del sistema esclavista y las luchas por la emancipación son el enfoque de esta sección. Los artistas europeos a menudo ilustraban las condiciones del cautiverio, lo que ofrece algunos vistazos al pasado. Sus obras de arte, junto con los documentos que registran las ventas de personas esclavizadas y los anuncios para volver a capturarlas después de escaparse, son un indicio de la crueldad cotidiana y de la falta absoluta de libertad. Los artistas contemporáneos han afrontado esta brutalidad al incorporar en sus propias obras imágenes históricas de la esclavitud, y evocan así los horrores del pasado y el trauma de estas historias que sigue latente.

afroatlantic.walltexts.7.indd 1 3/30/22 9:56 AM

EVERYDAY LIVES

Africans who arrived in the Americas and the Caribbean created their own spaces in response to new experiences of displacement. This section features images of daily life in Africa, the Caribbean, and the Americas, from the 17th century to the present, that reflect moments of labor and leisure in Black communities. Thematically organized paintings juxtapose works from different periods and regions, proposing a dialogue among pictures of Black people in the context of farms, markets, street scenes, and interiors. Works made by Europeans often romanticized Black subservience and uncritically portrayed forced labor as a natural part of everyday life. Later imagery by Afro-descendant artists presents the daily activities of Black homes and neighborhoods in more humanistic ways. It also details realities of racial inequities and state violence.

VIDA COTIDIANA

Los africanos que llegaron a América y el Caribe crearon sus propios espacios para hacerle frente a las nuevas experiencias de desarraigo. Esta sección presenta imágenes de la vida cotidiana en África, el Caribe y América, desde el siglo xvii hasta la actualidad, que reflejan momentos de trabajo y de ocio en las comunidades negras. Con pinturas organizadas por temática, se contrastan obras de diferentes épocas y regiones para proponer un diálogo entre estas imágenes de personas negras en el contexto de granjas, mercados, escenas callejeras e interiores. Las obras de los europeos a menudo romantizaban el servilismo de la gente negra y, sin crítica alguna, retrataban el trabajo forzado como una parte natural de la vida cotidiana. Las imágenes posteriores creadas por artistas afrodescendientes presentan las actividades cotidianas de los hogares y los vecindarios negros de un modo más humano. También detallan realidades de desigualdad racial y violencia estatal.

RITES AND RHYTHMS

Spiritual and musical practices, passed down and adapted through generations, have been central to the cultures of the Black Atlantic. Images of festivals, ceremonies, and other rituals have circulated within the African Diaspora since the 16th century. This section includes depictions of various types of music and dance: merengue in the Dominican Republic, Candombe in Uruguay, samba in Brazil, and jazz in the United States. Carnival spread throughout the coasts of the Black Atlantic and took multiple forms, becoming a recurrent motif for several artists, as in the examples from Brazil, Jamaica, and Haiti shown here. Popular festivals were connected to religious rituals and pervaded by orishas, or deities, and Black saints. They assumed many forms: Candomblé, Macumba, and Umbanda in Brazil, Vodou in Haiti, Revivalism in Jamaica, and Santería in Cuba. Ceremonies, foods, ornaments, offerings, deities, instruments, and different types of priests and priestesses, were reinvented in the Americas and the Caribbean; however, they share the use of African languages and references in their songs, spirits, and views of the cosmos, world, and nature.

RITOS Y RITMOS

Las prácticas espirituales y musicales, transmitidas y adaptadas de generación en generación, han sido esenciales para las culturas del Atlántico negro. Las imágenes de festivales, ceremonias y otros rituales dentro de la diáspora africana han circulado desde el siglo XVI. Esta sección incluye representaciones de varios tipos de música y danza: el merengue en República Dominicana, el candombe en Uruguay, la samba en Brasil y el *jazz* en Estados Unidos. El carnaval se extendió por las costas del Atlántico negro y tomó múltiples formas, por lo que se convirtió en un elemento muy frecuente para varios artistas, como puede apreciarse en los ejemplos de Brasil, Jamaica y Haití que aquí se muestran. Los festivales populares estaban ligados a rituales religiosos y plenos de *orishás* (deidades) y santos negros. Se manifestaron de muchas formas: el candomblé, la macumba y la umbanda en Brasil; el vudú en Haití; el culto revivalista en Jamaica, y la santería en Cuba. Las ceremonias, alimentos, ornamentos, ofrendas, deidades e instrumentos, así como los diferentes tipos de sacerdotes y sacerdotisas, se reinventaron en América y el Caribe. Sin embargo, estas religiones comparten el uso de idiomas africanos, referencias a África en sus canciones, ciertos espíritus y concepciones sobre el cosmos, el mundo y la naturaleza.

PORTRAITS

Traditional portrait galleries display images of government heads, religious leaders, and members of the elite—almost always white people, usually white men. Historic portraits of Black people are rare, and portraits of Black people depicted as individuals, as opposed to types, are even rarer. This form of pictorial and social invisibility perversely helps to establish and reiterate race, gender, and class discrimination.

This section presents an array of portraits of Black people from the 17th century through the present. In these pictures we see leaders, heroes and ordinary individuals, nudes and fashion plates, invented subjects and the artists themselves, in a range of media, made by artists from Africa, the Americas, Europe, and the Caribbean. They affirm the poise, power, and presence of Black people and include some of the most celebrated Afro-Atlantic portraits in the history of art.

RETRATOS

Las galerías de retratos tradicionales muestran imágenes de jefes de gobierno, líderes religiosos y miembros de la élite; casi siempre personas blancas y por lo general, hombres. Los retratos históricos de personas negras son poco comunes; los retratos de personas negras representadas como individuos, y no como una clasificación, lo son aún menos. Esta forma de invisibilidad pictórica y social contribuye de manera perversa a establecer y reafirmar la discriminación racial, de género y de clase.

Esta sección presenta una serie de retratos de gente negra que datan desde el siglo xvii hasta la actualidad. En estas imágenes vemos líderes, héroes e individuos comunes; desnudos e ilustraciones de moda; sujetos imaginarios, y a los mismos artistas, todos en diversos medios, creados por artistas de África, América, Europa y el Caribe. Estos artistas afirman la elegancia, el poder y la presencia de las personas negras y ofrecen algunos de los retratos afroatlánticos más célebres en la historia del arte.

RESISTANCES AND ACTIVISMS

This section takes its cue from histories of resistance and activism, the powerful pursuit of self-determination. When Haitians declared independence in 1804, they proclaimed freedom—in the first-person plural—as a mission and a destiny: "We have dared to be free, let us be thus by ourselves and for ourselves." From a sugar colony under French rule to the first "New World" country to abolish slavery, Haiti became an early symbol of Black power that threatened to destabilize the entire colonial system: enslaved men and women *could* overthrow their masters and seize their freedom.

From the moment of their arrival in the Americas, Africans and their descendants sabotaged the enslaving regime. Freed, escaped, and enslaved Black populations not only reacted against enslavement and racism, they also created their own religions, family ties, institutions, and social practices that continue to inspire activists and artists today. Works on view in this final gallery of the exhibition reflect visual protest strategies in demonstrations, banners, textiles, and performance that have circulated throughout the Black Atlantic and played a central role in activism. Expressing cultural, political, religious, and artistic identities, they assert and advance the ongoing struggle for full and dignified freedom.

RESISTENCIAS Y ACTIVISMOS

Esta sección se inspira en las historias de resistencia y activismo, así como en la poderosa búsqueda de autonomía. Cuando los haitianos declararon la independencia en 1804, proclamaron la libertad —usando la primera persona del plural— como una misión y un destino: "Nos hemos atrevido a ser libres, atrevámonos a serlo para nosotros mismos y por nosotros mismos". Haití pasó de ser una colonia azucarera bajo dominio francés a ser el primer país del llamado Nuevo Mundo en abolir la esclavitud, y así se convirtió en uno de los primeros símbolos de poder negro que amenazaba con desestabilizar todo el sistema colonial: los hombres y las mujeres que habían sido esclavizados *podían* derrocar a sus amos y adueñarse de su libertad.

Desde el momento en que llegaron a América, los africanos y sus descendientes sabotearon el régimen esclavizador. Las poblaciones negras libertadas, fugadas y esclavizadas no solo reaccionaron contra la esclavitud y el racismo, sino que también crearon sus propias religiones, lazos familiares, instituciones y prácticas sociales que siguen inspirando a activistas y artistas hoy en día. Las obras que se exhiben en esta última galería de la exposición dan cuenta de las estrategias visuales de protesta en las manifestaciones, pancartas, textiles y representaciones que circularon por todo el Atlántico negro y que desempeñaron un papel fundamental en el activismo. Al expresar identidades culturales, políticas, religiosas y artísticas, reivindican y promueven la constante lucha por una libertad plena y digna.

With the end of slavery in the United States in 1865, Brazil, Cuba, and Puerto Rico became the only regions in the Americas and Caribbean where it remained legal. The pressure to abolish the institution came from all sides: journalists, politicians, activists, and especially enslaved Black people themselves. Puerto Rico and Cuba, which were both Spanish colonies until 1898, did not abolish slavery until 1873 and 1886, respectively; Brazil, two years later. This marked the end of an era and the beginning of a new one, in which the struggle of Black populations for true social, economic, and political inclusion continues to the present day.

Con el fin de la esclavitud en Estados Unidos en 1865, Brasil, Cuba y Puerto Rico se convirtieron en las únicas regiones de América y el Caribe donde seguía siendo legal. La presión para abolir esta institución venía de todos lados: periodistas, políticos, activistas y, sobre todo, las propias personas negras esclavizadas. Puerto Rico y Cuba, colonias españolas hasta 1898, abolieron la esclavitud en 1873 y 1886, respectivamente; Brasil lo hizo dos años más tarde. Esto marcó el fin de una era y el comienzo de una nueva, en la que las poblaciones negras siguen luchando hasta el día de hoy por una verdadera inclusión social, económica y política.

AUDIO TOUR

Listen to artists, curators, and scholars discuss works from the exhibition and the enduring legacy of the African Diaspora. This audio guide is available in English only.

Scan the QR code to listen or visit: nga.gov/tours/afroatlantic

950

Look for this symbol to access the audio tour

Please be mindful of other visitors and use headphones while listening to the audio tour.

Free Wi-Fi is available:
NGA_Public_WiFi

AUDIOGUÍA

Escuche a artistas, curadores y especialistas discutir obras de la exposición y el duradero legado de la diáspora africana. Esta audioguía está disponible solo en inglés.

Para escuchar, escanee el código QR o visite: nga.gov/tours/afroatlantic

950

Busque este símbolo para acceder a las paradas de la audioguía

Le pedimos que considere a los demás visitantes y utilice audífonos en lo que escucha la audioguía.

Hay wifi gratis disponible:
NGA_Public_WiFi

afroatlantic.audiotoursigns.6.indd 1 3/30/22 9:57 AM

AUDIO TOUR

Scan the QR code to listen or visit:
nga.gov/tours/afroatlantic

950

Look for this symbol to access the audio tour stops

Free Wi-Fi is available:
NGA_Public_WiFi

AUDIOGUÍA

Para escuchar, escanee el código QR o visite:
nga.gov/tours/afroatlantic

Busque este símbolo para acceder a las paradas de la audioguía

Hay wifi gratis disponible:
NGA_Public_WiFi

Esta audioguía está disponible solo en inglés.

LET'S KEEP EXPLORING
SIGAMOS EXPLORANDO

Continue to explore these stories by viewing related works in the National Gallery's collection, reading our blog, and listening to our podcast.

Continúe a explorar estas historias: descubra obras afines en la colección de la National Gallery, lea nuestro blog o escuche nuestro pódcast.

Scan the QR code to see more

Para saber más, escanee el código QR

Emanoel Araujo
Brazilian, born 1940

The Ship
2007
painted wood and carbon steel

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Gift of the artist, 2018

Araujo's work reflects the influence of European modern art and African and Afro-Brazilian cultural histories. This geometric, abstract wood structure is a direct reference to slave ship plans (like the one depicted in James Phillips's *Description of a Slave Ship*, shown nearby). The 31 wood sculptures representing human forms echo images in abolitionist pamphlets of bodies piled inside ship holds, while a metal chain linked to a shackle recalls the brutal restraint of enslaved people. Translating iconography of the slave trade into geometric forms, *The Ship* suggests the symbolic capacity of abstraction.

Emanoel Araujo
brasileño, nacido en 1940

El barco
2007
madera pintada y acero al carbono

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, donación del artista, 2018

La obra de Araujo refleja la influencia del arte moderno europeo y de las historias culturales africanas y afrobrasileñas. Esta estructura de madera, geométrica y abstracta, es una referencia directa a planos de barcos esclavistas (como el que figura en la *Descripción de un barco esclavista* de James Phillips, que se muestra en esta sección). Las 31 figuras humanas esculpidas en madera se asemejan a las imágenes de los panfletos abolicionistas que muestran cuerpos amontonados en las áreas de carga de los barcos. Una cadena de metal unida a un grillete evoca la represión brutal de las personas esclavizadas. Al transformar la iconografía del comercio esclavista en formas geométricas, *El barco* expresa la capacidad simbólica de lo abstracto.

afroatlantic.labels.12.indd 1 3/30/22 9:58 AM

Aaron Douglas
American, 1899–1979

Into Bondage
1936
oil on canvas

954

National Gallery of Art, Washington, Corcoran Collection (Museum Purchase and partial gift from Thurlow Evans Tibbs, Jr., The Evans-Tibbs Collection)

Douglas was a key artist of the Harlem Renaissance, an early 20th-century cultural movement devoted to Black self-determination and empowerment. *Into Bondage* reimagines the forced departure of enslaved Africans from the continent. While a group of shackled figures trudges toward two slave ships, the composition's central figure lifts his gaze to a lone star in the sky. This may allude to the North Star, which helped escaped enslaved people navigate routes to freedom.

Aaron Douglas
estadounidense, 1899–1979

Al cautiverio
1936
óleo sobre lienzo

National Gallery of Art, Washington, Colección Corcoran (compra del Museo y donación parcial de Thurlow Evans Tibbs, Jr., Colección Evans-Tibbs)

Douglas fue un artista clave del Renacimiento de Harlem, un movimiento cultural de principios del siglo xx dedicado a la autonomía y el empoderamiento negro. *Al cautiverio* reconcibe el traslado forzoso desde África de las personas esclavizadas. Mientras que un grupo de figuras encadenadas camina lentamente hacia dos barcos esclavistas, la figura central de la composición alza la mirada hacia una estrella solitaria en el cielo. Esta puede ser una alusión a la Estrella Polar, la cual, al usarse como guía de navegación, ayudaba a las personas esclavizadas a encontrar vías de libertad.

Frank Bowling
British, born Guyana 1936

Night Journey
1969–1970
acrylic on canvas

Lent by The Metropolitan Museum of Art,
Gift of Maddy and Larry Mohr, 2011.590.2

Night Journey is one of Bowling's *Map Paintings*, a series the artist began in 1967 that signaled a formal turn in his painting practice when he began incorporating outlines of continents. The title refers to the perilous voyage across the Atlantic from Africa by those forced into slavery. A yellow band evokes the Middle Passage between the hazy forms of South America and Africa. The clouded edges of the shapes attest to the porousness of boundaries, be they national, social, or cultural.

Frank Bowling
británico, nacido en Guyana en 1936

Viaje nocturno
1969–1970
acrílico sobre lienzo

Préstamo de The Metropolitan Museum of Art,
donación de Maddy y Larry Mohr, 2011.590.2

Viaje nocturno forma parte de *Pinturas de mapas*, una serie que Bowling inició en 1967 y que marcó un giro formal en su obra pictórica al comenzar a incorporar siluetas de continentes. El título hace referencia al peligroso viaje por el Atlántico que realizaron desde África las personas forzadas a la esclavitud. La franja amarilla evoca la ruta de personas esclavizadas entre las siluetas difusas de Sudamérica y África. Los bordes ofuscados de estas figuras dan cuenta de la porosidad de las fronteras, ya sean nacionales, sociales o culturales.

James Phillips, printer
British, 1745–1799

Description of a Slave Ship

1789

woodcut

Rare Books, Department of Special Collections, Princeton University Library

This print shows British traffickers' plans for the slave ship *Brooks* to transport nearly 500 African people across the Atlantic, permitting each only a 16-inch space during the two-month journey to the West Indies. In reality, the conditions were even worse: more than 600 people were imprisoned aboard the ship during its journeys.

The abolitionist publisher James Phillips and the Committee of the Abolition of Slavery used this print to expose the cruelty and inhumane conditions to the public. More than 8,000 posters of the plan were printed and distributed, and it has since become one of the most unforgettable images associated with the transatlantic slave trade. Britain outlawed the slave trade in 1807 but did not abolish slavery in the British colonies until 1833.

James Phillips, impresor
británico, 1745–1799

Descripción de un barco esclavista

1789

xilografía

Biblioteca de la Universidad de Princeton,
Departamento de Colecciones Especiales, Libros Raros

Esta estampa muestra cómo los traficantes británicos del barco esclavista *Brooks* planeaban transportar alrededor de 500 africanos al otro lado del Atlántico; en los planos, se le asigna a cada persona un espacio de tan solo 16 pulgadas (40 centímetros) durante los dos meses de viaje al Caribe. En realidad, las condiciones fueron aún peores: eran más de 600 los prisioneros a bordo del barco durante los viajes.

El editor abolicionista James Phillips y el Comité para la Abolición de la Esclavitud utilizaron esta estampa para exponer ante el público aquellas condiciones crueles e inhumanas. Se imprimieron y distribuyeron más de 8,000 afiches del plano, y desde entonces se ha convertido en una de las imágenes más inolvidables asociadas con la trata transatlántica de esclavos. Gran Bretaña prohibió el comercio esclavista en 1807, pero no abolió la esclavitud en las colonias británicas hasta 1833.

Jaime Lauriano
Brazilian, born 1985

Portuguese Stones #2
2017
Portuguese stones, iron box, and cement

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Gift of the artist,
in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition, 2018

Lauriano's "un-welcome mats" refer to African places from which the highest numbers of enslaved people were shipped to Brazil: Gold Coast (known in Portuguese as Costa da Mina), Angola, and Mozambique. The work's title has a double meaning—it refers both to the medium and, more significantly, to the inequities that Portuguese colonization "set in stone" in Brazil through the exploitation of African slave labor to extract wood, produce sugar, and mine diamonds and gold. Although Brazil declared independence from Portugal in 1822, the transatlantic slave trade persisted there for 60 more years. Slavery in Brazil was not formally abolished until 1888.

Jaime Lauriano
brasileño, nacido en 1985

Piedras portuguesas #2
2017
empedrado portugués, caja de hierro y cemento

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, donación del artista,
en el contexto de la exposición *Historias afroatlánticas*, 2018

Los "tapetes de 'no bienvenida'" de Lauriano aluden a los lugares en África desde los cuales se enviaban a Brasil las mayores cantidades de personas esclavizadas: la Costa de Oro (conocida en portugués como Costa da Mina), Angola y Mozambique. El título de la obra tiene un doble sentido: se refiere al material y, sobre todo, a las desigualdades que la colonización portuguesa "grabó en piedra" en Brasil mediante la explotación de la mano de obra esclava africana para obtener madera, producir azúcar y extraer diamantes y oro. Aunque Brasil declaró su independencia de Portugal en 1822, la trata transatlántica de esclavos persistió ahí durante 60 años más. La esclavitud en Brasil se abolió oficialmente en 1888.

Kerry James Marshall
American, born 1955

Voyager
1992
acrylic and collage on canvas

National Gallery of Art, Washington,
Corcoran Collection (Gift of the Women's
Committee of the Corcoran Gallery of Art)

952

Marshall often refers to canonical works of Western artistic traditions to reflect on race, history, and identity. While *Voyager* may recall European and American maritime paintings of the 17th to 19th century, Marshall brings new historical perspectives to the genre. Pictured here as a dory with just two passengers, *Wanderer* was a ship that docked in Georgia in 1858, illegally transporting more than 400 enslaved West Africans to the United States a half-century after the transatlantic slave trade had been federally outlawed. *Voyager* combines allusions to *nsibidi* (a pictographic writing system originating in southern Nigeria), *vévés* (religious symbols associated with Haitian Vodou), and other symbols of life, death, and the cosmos to signify transformation and rebirth.

Kerry James Marshall
estadounidense, nacido en 1955

Viajero
1992
acrílico y collage sobre lienzo

National Gallery of Art, Washington, Colección Corcoran
(donación del Comité de Mujeres de la Corcoran Gallery of Art)

Marshall suele remitirse a las obras canónicas de las tradiciones artísticas occidentales para reflexionar sobre la raza, la historia y la identidad. Si bien *Viajero* puede evocar las pinturas marítimas europeas y estadounidenses de los siglos XVII al XIX, Marshall aporta nuevas perspectivas históricas a este género. Representado aquí como un bote con solo dos pasajeros, el *Wanderer* fue un barco que atracó en Georgia en 1858, y que transportaba de forma ilegal a más de 400 personas esclavizadas del oeste de África a Estados Unidos, medio siglo después de que la trata transatlántica de esclavos fue prohibida a nivel federal. *Viajero* combina alusiones al *nsibidi* (un sistema de escritura pictográfica originaria del sur de Nigeria), *vévés* (símbolos religiosos asociados con el vudú haitiano) y otros símbolos de la vida, la muerte y el cosmos que representan la transformación y el renacer.

963

George Morland
British, 1763–1804

European Ship Wrecked on the Coast of Africa, known as **African Hospitality**
1788–1790
oil on canvas

The Menil Collection, Houston

George Morland
británico, 1763–1804

Barco europeo naufragado en la costa de África, también **Hospitalidad africana**
1788–1790
óleo sobre lienzo

The Menil Collection, Houston

afroatlantic.labels.12.indd 7 3/30/22 9:58 AM

Hank Willis Thomas
American, born 1976

951

A Place to Call Home (Africa America Reflection)
2020
stainless steel with mirrored finish

National Gallery of Art, Washington,
Firestone Contemporary Art Acquisition Fund

Thomas draws a fictional map of the Western Hemisphere that replaces South America with the African continent. The formal similarity of the two continents echoes other ties, including the strong African presence in South America. By connecting Africa more directly to North America, the work reflects both the connection and simultaneous detachment many Black Americans feel in relation to Africa. Thomas explains: "There's this mythical connection to Africa that is embedded in your identity, but many [African Americans] go to Africa looking for home and don't find it. . . . They also never felt at home in the US. . . . I wanted to make a place where African Americans come from."

Hank Willis Thomas
estadounidense, nacido en 1976

Un lugar al que llamar hogar (Reflejo África América)
2020
acero inoxidable con acabado de espejo

National Gallery of Art, Washington,
Fondo Firestone para la Adquisición de Arte Contemporáneo

Thomas dibuja un mapa ficticio del hemisferio occidental que reemplaza Sudamérica por el continente africano. La semejanza formal de los dos continentes refleja otros vínculos, incluida la fuerte presencia africana en Sudamérica. Al crear una conexión más directa entre África y Norteamérica, la obra representa la conexión y el desprendimiento simultáneo que muchos afroamericanos sienten con respecto a África. Según Thomas, "hay una supuesta conexión mítica con África que está enraizada en tu identidad, pero muchos [afroamericanos] van a África en busca de un hogar y no lo encuentran. Y tampoco se sienten en casa en Estados Unidos. Mi intención era crear un lugar de origen para los afroamericanos".

Rosana Paulino
Brazilian, born 1967

The Permanence of Structures
2017
digital print on cut and sewn fabric

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand,
Gift of Fernando Abdalla and Camila Abdalla,
in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition, 2018

In this mixed-media work Paulino stitches together found imagery including, at center, the iconic 18th-century print *Description of a Slave Ship* (nearby). She also incorporates images of skulls (alluding to craniometry, a pseudoscientific method that professed to measure the intelligence of different races); colonial Portuguese tiles depicting animals attacking prey; and 19th-century photographs of a nude Black Brazilian man that were used to support theories of racial hierarchy. The title and imagery of *The Permanence of Structures* allude to the pervasiveness and persistence of such theories, which contribute to the historical and continued oppression and violence experienced by Afro-Brazilians.

Rosana Paulino
brasileña, nacida en 1967

La permanencia de las estructuras
2017
impresión digital sobre tela cortada y cosida

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand,
donación de Fernando Abdalla y Camila Abdalla,
en el contexto de la exposición *Historias afroatlánticas*, 2018

En esta obra de técnica mixta, Paulino hilvana imágenes encontradas, en cuyo centro se encuentra la icónica estampa del siglo XVIII, *Descripción de un barco esclavista* (mostrada en esta sección). Además, incorpora imágenes de cráneos (en alusión a la craneometría, un método pseudocientífico que profesaba medir la inteligencia de diferentes razas), azulejos coloniales de Portugal en los que figuran animales atacando a su presa y fotografías del siglo XIX de un hombre negro brasileño desnudo que se utilizaron para defender las teorías de jerarquía racial. El título y las imágenes de *La permanencia de las estructuras* hacen alusión a la ubicuidad y la persistencia de esas teorías, que contribuyen a la opresión y a la violencia históricas y constantes que experimentan los afrobrasileños.

Ibrahim Mahama
Ghanaian, born 1987

AKOSUA SOM BI. 2014
2019
metal tags on charcoal jute sacks
on smock textile on charcoal jute sacks

Courtesy of the Artist and White Cube Gallery

953

Mahama is known for his use of found materials, such as rustic wood, shoeboxes, and canvases from covered market stalls or trucks. He created *AKOSUA SOM BI. 2014* from jute bags produced in Southeast Asia to transport cocoa from Ghana. These types of sacks are recycled in multiple ways and, consequently, have become a feature of everyday life across Africa. Signs of wear and tear mark the rough handling from the global transactions that pass through Ghana, evoking the violent histories of the trafficking of enslaved Africans from the region.

Ibrahim Mahama
ghanés, nacido en 1987

AKOSUA SOM BI. 2014
2019
chapas de metal sobre costales de yute para carbón,
sobre tela fruncida, sobre costales de yute para carbón

Cortesía del artista y White Cube Gallery

Mahama se destaca por utilizar materiales encontrados, como madera rústica, cajas de zapatos y lonas de puestos de mercado o de camiones. Creó la obra *AKOSUA SOM BI. 2014* con costales de yute producidos en el sudeste asiático destinados a transportar cacao desde Ghana. Este tipo de costales pueden reciclarse de varias maneras, y por ende se han convertido en un elemento cotidiano en África. Las marcas de desgaste indican el manejo brusco de las transacciones a nivel global que pasan por Ghana, lo que evoca las violentas historias de la trata de personas africanas esclavizadas desde esta región.

{DEX 140}

SECTION 1

Margaret Burroughs
American, 1915 – 2010

Black Venus
c. 1957
linocut

National Gallery of Art, Washington, Reba and Dave Williams Collection, Florian Carr Fund and Gift of the Print Research Foundation

Margaret Burroughs
estadounidense, 1915 – 2010

Venus negra
c. 1957
linograbado

National Gallery of Art, Washington, Colección de Reba y Dave Williams, Fondo Florian Carr y donación de la Print Research Foundation

afroatlantic.labels.12.indd 11 3/30/22 9:58 AM

{DEX 17}

SECTION 1

Radcliffe Bailey
American, born 1968

Untitled
2009
blanket and mixed media

Private collection

Bailey addresses the forced crossings of enslaved people by British traders from Africa to the West Indies, as indicated by the flags, tally marks, and arrows cutting across the composition. The vintage photograph of an unidentified freedperson placed above expense notes from slave trading emphasizes the human toll of commercial slavery.

Radcliffe Bailey
estadounidense, nacido en 1968

Sin título
2009
cobija y técnica mixta

Colección privada

Bailey aborda los traslados forzados de personas esclavizadas por parte de traficantes británicos desde África hasta el Caribe, como lo indican las banderas, las marcas de conteo y las flechas que atraviesan la composición. La fotografía antigua de un liberto no identificado, colocada encima de notas de gastos del tráfico esclavista, hace hincapié en el costo humano de la esclavitud comercial.

afroatlantic.labels.12.indd 12 3/30/22 9:58 AM

Jean-Baptiste Debret
French, 1768–1848

Mask Used on the Negroes Who Have the Habit of Eating Dirt
c. 1820–1830
watercolor

Museus Castro Maya—IBRAM (Rio de Janeiro, Brazil)

Debret's watercolor evinces the extreme cruelty and suffering of enslavement. The metal mask locked around the face of a Black man recalls similar devices used for beasts of burden, emphasizing the dehumanization of enslaved people. Enslavers intended for the mask to stop the ingestion of soil, a practice that at times was intended as a type of slow suicide, which was recognized as a possible form of resistance.

Jean-Baptiste Debret
francés, 1768–1848

Máscara que se usa en los negros que tienen el hábito de comer tierra
c. 1820–1830
acuarela

Museus Castro Maya—IBRAM, Río de Janeiro, Brasil

La acuarela de Debret pone de manifiesto el nivel extremo de crueldad y de sufrimiento de la esclavitud. La máscara metálica con candado que cubre la cara de un hombre negro hace referencia a artefactos similares que se utilizan en animales de carga, lo que pone de relieve la deshumanización de las personas esclavizadas. Los esclavistas diseñaron esta máscara para evitar la ingesta de tierra, una práctica que a veces servía como un tipo de suicidio lento y que se reconocía como una posible forma de resistencia.

Sidney Amaral
Brazilian, 1973 – 2017

Neck Leash (Who Shall Speak on Our Behalf?)
2014
watercolor and pencil

Private Collection, São Paulo

955

One of the cruelest tools of slavery was the "iron bit,"
a metal bar locked into an enslaved person's mouth to prevent the eating of soil, a possible means of resistance. (This and other punishment apparatuses are depicted in historical illustrations nearby.) Amaral brings the device to the modern age, picturing himself with a collar of microphones that constricts the throat and calls to mind the suppression of Black voices.

Sidney Amaral
brasileño, 1973 – 2017

Correa (¿Quién hablará por nosotros?)
2014
acuarela y lápiz

Colección privada, São Paulo

Uno de los instrumentos más crueles de la esclavitud era
la "mordaza de hierro", una barra de metal amarrada a la boca de una persona esclavizada para evitar el consumo de tierra, una posible forma de resistencia. (Hay representaciones de este y de otros aparatos de castigo en las ilustraciones históricas mostradas en esta sección). Amaral traslada este instrumento a la época contemporánea y se representa a sí mismo con un collar de micrófonos que le aprieta la garganta y que evoca la supresión de voces negras.

Kara Walker
American, born 1969

Restraint
2009
etching with aquatint

Sikkema Jenkins & Co.

Restraint recalls the dehumanizing devices of punishment used during slavery. In her signature style of black silhouetted figures, Walker refers to an apparatus that prevented victims from speaking, swallowing, or lying down. The bells would alert their owners of escape attempts, robbing the wearers of comfort in and control over their own bodies. Known for her fantastical scenes of sexual and violent acts set in the antebellum South, Walker here suggests that truth can be stranger—and more brutal—than fiction.

Kara Walker
estadounidense, nacida en 1969

Restricción
2009
aguatinta

Sikkema Jenkins & Co.

Restricción nos remite a los instrumentos de castigo deshumanizantes que se utilizaban en la esclavitud. Con su estilo característico de siluetas negras, Walker hace referencia a un aparato que impedía que las víctimas pudieran hablar, tragar o acostarse. Las campanas servían para alertar a los amos de cualquier intento de fuga, y así se privaba a los portadores de comodidad y del control sobre sus propios cuerpos. Conocida por sus fabulosas escenas de actos sexuales y violentos ambientados en el sur de los Estados Unidos antes de la Guerra Civil, Walker sugiere, con esta obra, que la realidad puede ser más extraña —y más brutal— que la ficción.

{DEX 23}

SECTION 2

Paulo Nazareth
Brazilian, born 1977

Untitled, from the series **For Sale**
2011
photo print on cotton paper

Collection Galeria Mendes Wood DM, São Paulo, Brazil

Nazareth covers his head with an animal skull, evoking the brutal masks and mouthpieces forced onto enslaved people (as depicted in nearby images). This specific form of corporal punishment was enacted to prevent the ingestion of dirt—possibly a form of suicide and an act of resistance. The skull worn by the artist alludes to the tragic choice of death over slavery.

Paulo Nazareth
brasileño, nacido en 1977

Sin título, de la serie **En venta**
2011
fotografía en papel de algodón

Colección Galería Mendes Wood DM, São Paulo, Brasil

Nazareth se cubre la cabeza con un cráneo animal, evocando las brutales máscaras y mordazas que se les obligaba a utilizar a las personas esclavizadas (como se muestra en las imágenes cercanas). Se había adoptado esta forma específica de castigo físico para prevenir la ingesta de tierra, lo que puede haber sido una forma de suicidio y un acto de resistencia. El cráneo que utiliza el artista es una alusión a la trágica elección de morir antes que ser esclavizado.

Nona Faustine
American, born 1977

From Her Body Sprang Their Greatest Wealth,
from the series **White Shoes**
2013
archival pigment print

Artist Collection

956

Faustine located several sites in New York City where human bodies were trafficked, sold, put to work, and laid to rest. Staging her photographs at those locations, she upends notions of slavery as a predominantly Southern phenomenon. Black Africans were traded far from plantations, in places such as Wall Street, the setting of this arresting image and site of the city's first market where enslaved people were bought and sold operated, from 1711 to 1762. Faustine presents herself nude, identifying as and with enslaved women of the past, who were a source of capital for slaveholders and their heirs.

Nona Faustine
estadounidense, nacida en 1977

Del cuerpo de ella brotaron las mayores riquezas para ellos, de la serie **Zapatos blancos**
2013
impresión digital de archivo

Colección de la artista

Faustine localizó varios lugares de la ciudad de Nueva York donde se traficaban, vendían, ponían a trabajar y sepultaban cuerpos humanos. Al escenificar sus fotografías en estos lugares, la artista pone en entredicho la idea de que la esclavitud fue un fenómeno predominantemente sureño. También existía la trata de personas negras lejos de las plantaciones, en lugares como Wall Street, escenario de esta imagen impactante y el primer mercado de la ciudad dedicado a la compraventa de personas esclavizadas, desde 1711 hasta 1762. Faustine se muestra desnuda, presentándose como una mujer esclavizada del pasado e identificándose con ellas, quienes fueron una fuente de capital para los esclavistas y sus herederos.

{DEX 231}

Nathaniel Jocelyn
American, 1796–1881

Portrait of Cinqué
1839–1840
oil on canvas

Courtesy of the Missouri Historical Society, St. Louis

In 1839 Sengbeh Pieh (or Cinqué) of Sierra Leone led the takeover of the Spanish slave ship *La Amistad* by enslaved West Africans. They had hoped to redirect the ship to Africa, but instead it arrived at Long Island, New York, where Cinqué and the other captives were charged with murder. Eventually they were acquitted by the US Supreme Court, which ruled that they had been kidnapped and sold illegally. Robert Purvis, a wealthy Black abolitionist from Philadelphia, commissioned Jocelyn to create this portrait of Cinqué. With his togalike garment and staff, the subject resembles a Greco-Roman idol, contradicting prevailing notions of Africans as savages. The image was soon duplicated as an engraving and widely disseminated as a symbol of the abolitionist cause.

Nathaniel Jocelyn
estadounidense, 1796–1881

Retrato de Cinqué
1839–1840
óleo sobre lienzo

Cortesía de Missouri Historical Society, San Luis

En 1839, Sengbeh Pie (o Cinqué) de Sierra Leona lideró la toma del barco esclavista español *La Amistad*, junto con personas esclavizadas de África Occidental. Tenían la esperanza de cambiar la dirección del barco y regresar a África, pero llegaron en cambio a Long Island, Nueva York, donde Cinqué y los demás cautivos fueron acusados de asesinato. Eventualmente fueron absueltos por la Corte Suprema de los Estados Unidos, que dictaminó que habían sido secuestrados y vendidos de forma ilegal. Robert Purvis, un abolicionista negro adinerado de Filadelfia, le encargó a Jocelyn que pintara este retrato de Cinqué. Con una vestimenta similar a la toga y un bastón, Cinqué se asemeja a un ídolo grecorromano, lo que contradice las nociones predominantes de que los africanos son personas salvajes. Pronto se duplicó esta imagen en forma de grabado y se le difundió ampliamente como un símbolo de la causa abolicionista.

Jean-Baptiste Debret
French, 1768–1848

Black Men in the Stock
1834–1839
lithograph

Museus Castro Maya—IBRAM (Rio de Janeiro, Brazil)

Debret is best known for his drawings depicting life in Brazil, published in *Picturesque and Historic Voyage to Brazil* (1834–1839). The three-volume series included street and genre scenes, "scientific" images of the Indigenous population, and depictions of slavery, including this image of enslaved men with their legs locked between two wooden planks. Rats scurry about the room and sip water, their freedom juxtaposed with the men's dehumanizing bondage.

Jean-Baptiste Debret
francés, 1768–1848

Hombres negros en el cepo
1834–1839
litografía

Museus Castro Maya—IBRAM Río de Janeiro, Brasil

Debret es conocido sobre todo por sus dibujos, publicados en *Viaje pintoresco e histórico a través de Brasil* (1834–1839), en los que se representa la vida en Brasil. La serie de tres tomos incluyó escenas callejeras y costumbristas, imágenes "científicas" de la población indígena y representaciones de la esclavitud, incluida esta imagen de hombres esclavizados con las piernas trabadas entre dos tablones de madera. Hay ratas que corretean por la habitación y beben agua, lo que yuxtapone su libertad con el cautiverio deshumanizante de los hombres.

Melvin Edwards
American, born 1937

Palmares
1988
steel

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Gift of the artist, 2019

In 1963 Edwards began his *Lynch Fragments* series of abstract sculptures of industrial materials that commemorate significant people, events, or places. Although this sculpture avoids representational subject matter, its sharp protrusions, heavy chain link, and twisted forms threaten violence. Edwards created *Palmares* on the centenary of the abolition of slavery in Brazil and named it after a *quilombo*, or colony of escaped enslaved people. At its height, Quilombo dos Palmares, established in 1605, had an estimated population of more than 20,000. It withstood numerous attacks by the Portuguese for nearly a century, until its suppression in 1694. Palmares continues to be revered in Afro-Brazilian culture as a symbol of Black liberation and resistance.

Melvin Edwards
estadounidense, nacido en 1937

Palmares
1988
acero

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, donación del artista, 2019

En 1963, Edwards comenzó *Fragmentos del linchamiento*, una serie de esculturas abstractas con materiales industriales que rinden homenaje a personas, eventos o lugares importantes. Si bien esta escultura evita la representación figurativa del tema, su relieve pronunciado, los eslabones pesados y las formas retorcidas atentan contra la violencia. Edwards creó *Palmares* en el centenario de la abolición de la esclavitud en Brasil y le puso el nombre de un *quilombo*, una colonia de personas escapadas de la esclavitud. El Quilombo dos Palmares, que se estableció en 1605, tuvo en su apogeo una población estimada de más de 20,000 personas. Logró resistir numerosos ataques de los portugueses durante casi un siglo, hasta que fue suprimido en 1694. Palmares sigue siendo venerado en la cultura afrobrasileña como un símbolo de liberación y de resistencia negra.

John Houston
British, 1812–1884

The Fugitive Slave
1853
oil on canvas

The Johnson Collection, Spartanburg, South Carolina

Best known for history paintings of the English Civil War and watercolor landscapes, Houston departed from his typical style and subject matter to express his support of abolition in the United States, which trailed behind Britain's outlawing of the slave trade and slavery in the earlier 19th century. Houston casts dramatic light over the main figure, who crouches behind a tree as he desperately looks toward the mounted figures visible on the horizon. Hovering directly above him is a cross-shaped star offering divine guidance. *The Fugitive Slave* demonstrates the insistent hope of, and extreme risks taken by, enslaved people to find freedom.

John Houston
británico, 1812–1884

El esclavo fugitivo
1853
óleo sobre lienzo

The Johnson Collection, Spartanburg, Carolina del Sur

Aunque es mejor conocido por sus pinturas históricas de la guerra civil inglesa y sus paisajes en acuarela, Houston se alejó de su estilo y tema típicos para expresar su apoyo a la abolición en Estados Unidos, que para principios del siglo XIX, se estaba quedando atrás de Gran Bretaña con respecto a la prohibición de la trata esclavista y la esclavitud. Houston proyecta una luz dramática sobre la figura principal, que se agazapa detrás de un árbol mientras mira con desesperación las figuras a caballo que se ven en el horizonte. Directamente encima de él se encuentra una estrella en forma de cruz que ofrece guía divina. *El esclavo fugitivo* da cuenta de la esperanza apremiante que sentían las personas esclavizadas, y de los riesgos extremos que corrían por encontrar la libertad.

McPherson & Oliver
American, active 1860s

The Scourged Back
c. 1863
albumen print (carte-de-visite)

National Gallery of Art, Washington, Pepita Milmore Memorial Fund

This photograph shows the scars from whipping on the back of a formerly enslaved man widely known as Gordon. It was made in a camp of Union soldiers in Baton Rouge, Louisiana, where the subject had taken refuge after escaping his bondage on a nearby Mississippi plantation. A reproduction of this image was published in a special Independence Day edition of *Harper's Weekly* with an account of Gordon's escape. The photograph also circulated as a carte-de-visite, a small and sturdy format popular in the 19th century that allowed photographs to be easily mailed and transported. The circulation of Gordon's portrait rallied support and raised funds for abolition and the Union.

McPherson y Oliver
estadounidenses, activos en la década de 1860

La espalda azotada
c. 1863
albúmina (*carte de visite*)

National Gallery of Art, Washington,
Fondo en Conmemoración de Pepita Milmore

Esta fotografía muestra las cicatrices de latigazos en la espalda de un exesclavo, a quien se le conocía por el nombre de Gordon. Fue tomada en un campamento de soldados de la Unión en Baton Rouge, Luisiana, donde el hombre se había refugiado tras escapar del cautiverio en una plantación cercana de Misisipi. Se publicó una reproducción de esta imagen en una edición especial del Día de la Independencia de la revista *Harper's Weekly*, junto con un relato de la fuga de Gordon. La fotografía también circuló como una *carte de visite*, un formato pequeño y robusto, popular en el siglo XIX, que permitía enviar y transportar fotografías con facilidad. Gracias a la circulación del retrato de Gordon, se reunió apoyo y se recaudaron fondos para la abolición y para la Unión.

Arthur Jafa
American, born 1960

Ex-Slave Gordon
2017
vacuum-formed plastic

Collection Museum of Contemporary Art Chicago, Gift of R. H. Defares

Jafa's *Ex-Slave Gordon* gives dimension to one of the most famous, visually arresting depictions of slavery: *The Scourged Back*. Used to rally support for the Union war effort, the source photograph (nearby) was widely reproduced and distributed in the 19th century to highlight the cruelty of slavery. In the process the subject, Gordon, lost his individuality and became a symbol. In response to this depersonalization, Jafa included Gordon's name in the title of this work. The translation of the photographic image of Gordon's back into a three-dimensional figure further attests to his humanity, as the larger-than-life scale and palpable raised wounds make him virtually and viscerally present.

Arthur Jafa
estadounidense, nacido en 1960

El exesclavo Gordon
2017
plástico moldeado en vacío

Colección del Museum of Contemporary Art Chicago, donación de R. H. Defares

La obra *El exesclavo Gordon* de Jafa le aporta dimensión a una de las representaciones más famosas y visualmente impactantes de la esclavitud: *La espalda azotada*. La fotografía original (en esta sección) se utilizó para reunir apoyo para la Unión y sus esfuerzos en la guerra, y se reprodujo y distribuyó ampliamente en el siglo XIX para hacer hincapié en la crueldad de la esclavitud. En este proceso, Gordon perdió su individualidad y se convirtió en un símbolo. En respuesta a esta despersonalización, Jafa incluyó el nombre de Gordon en el título de esta obra. Al convertir la imagen fotográfica de la espalda de Gordon en una figura tridimensional, hace hincapié en su humanidad, pues la escultura a gran escala y las heridas palpables en relieve realzan su presencia de un modo realista y visceral.

{DEX 31}

SECTION 2

Theodor Kaufmann
American, born German, 1814–1896

On to Liberty
1867
oil on canvas

Lent by The Metropolitan Museum of Art, Gift of Erving and Joyce Wolf, in memory of Diane R. Wolf, 1982.443.3

Theodor Kaufmann
estadounidense, nacido en Alemania, 1814–1896

Hacia la libertad
1867
óleo sobre lienzo

Préstamo de The Metropolitan Museum of Art, donación de Erving y Joyce Wolf, en memoria de Diane R. Wolf, 1982.443.3

afroatlantic.labels.12.indd 24 3/30/22 9:58 AM

Glenn Ligon
American, born 1960

Runaways
1993
10 lithographs

National Gallery of Art, Washington, Gift of the
Collectors Committee and Luhring Augustine Gallery

For *Runaways*, Ligon asked friends how they would describe him to the police if he went missing. The artist then printed the responses in a set of 10 lithographs, which recall the advertisements of fugitives from slavery that filled newspapers throughout the Americas in the 19th century. Enslavers described the characteristics of the fugitives in hopes of recapturing them. Ligon's use of the images with descriptions of himself synthesizes historical accounts of the enslaved with contemporary forms of "capturing" a Black subject.

Glenn Ligon
estadounidense, nacido en 1960

Fugitivos
1993
10 litografías

National Gallery of Art, Washington, donación del Comité de Coleccionistas
y Luhring Augustine Gallery

Para la serie *Fugitivos*, Ligon les preguntó a sus amigos cómo lo describirían ante la policía si estuviera desaparecido. Luego, el artista imprimió las respuestas en una serie de 10 litografías, las cuales hacen referencia a los anuncios de fugitivos de la esclavitud que llenaban las páginas de los periódicos de toda América durante el siglo XIX. Los esclavistas describían las características de los fugitivos con la esperanza de volver a capturarlos. Al utilizar imágenes con descripciones de sí mismo, Ligon sintetiza los registros históricos de las personas esclavizadas con las maneras actuales de "capturar" a un sujeto negro.

Eustáquio Neves
Brazilian, born 1955

Untitled, from the series **Memory Black Maria**
1995, printed in 2021
black-and-white analog photograph,
digital output print (exhibition copy)

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Gift of Pirelli, 1996

The Scourged Back (nearby), the iconic 19th-century photograph that depicts the whipping marks on the back of a formerly enslaved man known as Gordon, had wide circulation not only in the United States, but also in Europe, South America, and the Caribbean. The image became an international symbol of the systemic violence of slavery. Here Neves has repeatedly written the word *Zumbi*—the name of the most celebrated leader of Brazil's largest settlement of escapees from slavery—multiple times across the subject's back, echoing the accumulation of scars seen on Gordon. The marked skin in Neves's image, however, denotes pride and resistance rather than punishment.

Eustáquio Neves
brasileño, nacido en 1955

Sin título, de la serie **Memoria María Negra**
1995, impreso en 2021
plata gelatina en blanco y negro,
impresión digital (copia de la exposición)

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, donación de Pirelli, 1996

La espalda azotada (en esta sección), la icónica fotografía del siglo XIX que muestra las marcas de latigazos en la espalda de un exesclavo conocido como Gordon, contó con una amplia difusión no solo en Estados Unidos, sino también en Europa, Sudamérica y el Caribe. La imagen se convirtió en un símbolo internacional de la violencia sistémica de la esclavitud. En esta obra, Neves escribió varias veces el nombre de Zumbi —el líder más aclamado del mayor asentamiento de exesclavos de Brasil— sobre la espalda del sujeto, lo que evoca la acumulación de cicatrices en la espalda de Gordon. En la imagen de Neves, sin embargo, las marcas en la piel denotan orgullo y resistencia en lugar de castigo.

Samuel Raven
British, c. 1775–1847

Celebrating the Emancipation of Slaves in British Dominions, August 1834
c. 1834
oil on panel

The Menil Collection, Houston, Texas

The Slavery Abolition Act of 1833, prompted by revolts in Jamaica and elsewhere in the Caribbean, abolished slavery through most parts of the British Empire. Raven depicts the moment when a formerly enslaved family learns of British emancipation from a notice posted on a palm tree. He drew on Christian iconography for the posture of the central figure, uplifted newborn baby, and divine light from the clouds. Although Raven had abolitionist sentiments, this image undercuts its subjects by depicting them as caricatures and suggesting that their freedom was the result of British benevolence rather than of their own persistent struggles.

Samuel Raven
británico, c. 1775–1847

Celebrando la emancipación de los esclavos en los dominios británicos, agosto de 1834
c. 1834
óleo sobre tabla

The Menil Collection, Houston, Texas

La Ley de Abolición de la Esclavitud de 1833, impulsada por las revueltas en Jamaica y en otras partes del Caribe, abolió la esclavitud en la mayor parte del Imperio británico. Raven retrata el momento en que una familia de exesclavos se entera de la emancipación británica a partir de un aviso publicado sobre una palmera. Se inspiró en la iconografía del cristianismo para retratar la postura de la figura central, el recién nacido elevado en alto y la luz divina que irradian las nubes. Aunque Raven tenía un espíritu abolicionista, esta imagen socava a los sujetos, ya que los representa de un modo caricaturesco y sugiere que su libertad fue resultado de la benevolencia británica, más que de su propia lucha perseverante.

Édouard Antoine Renard
French, 1802–1857

A Slave Rebellion on a Slave Ship
1833
oil on canvas

Musée du Nouveau-Monde, collections d'art et d'histoire, La Rochelle

Renard painted this scene of a mutiny on the open sea after the abolition of slavery in France, at a time when illegal slave ships were still using French harbors and slavery remained in practice in the French colonies. The Black subject's warriorlike stance suggests the strength and courage of those who fought for control of slave ships, as well as the abolitionists' resolve to take up the cause. Slavery was not fully abolished in France and its colonies until 1848.

Édouard Antoine Renard
francés, 1802–1857

Rebelión de esclavos en un barco esclavista
1833
óleo sobre lienzo

Musée du Nouveau-Monde, collections d'art et d'histoire, La Rochelle

Renard retrató esta escena de un motín en altamar después de la abolición de la esclavitud en Francia, en un período en que los barcos esclavistas ilegales seguían utilizando puertos franceses y se seguía practicando la esclavitud en las colonias francesas. La postura beligerante del hombre negro da cuenta de la fuerza y del coraje de quienes lucharon por tomar el control de los barcos esclavistas, y de la voluntad de los abolicionistas de unirse a la causa. La esclavitud se abolió por completo en Francia y en sus colonias en 1848.

Thomas Satterwhite Noble
American, 1835–1907

The Last Sale of Slaves in St. Louis, Missouri
c. 1880
oil on canvas

Courtesy of Missouri Historical Society, St. Louis

957

A son and grandson of slaveholders, Noble grew to reject the institution of slavery and produced a series of antislavery paintings, including this scene on the steps of the St. Louis courthouse. Noble captured the city's final slave auction that took place on January 1, 1861, when a group of abolitionists deliberately bid low to sabotage the event. As the auctioneer gestures to encourage bids, onlookers appear distracted, and only one man raises his hand.

Thomas Satterwhite Noble
estadounidense, 1835–1907

La última venta de esclavos en San Luis, Misuri
c. 1880
óleo sobre lienzo

Cortesía de Missouri Historical Society, San Luis

Hijo y nieto de esclavistas, Noble llegó a rechazar la institución de la esclavitud y produjo una serie de pinturas antiesclavistas, entre las que se incluye esta escena en las escaleras de la corte de San Luis. Plasmó la última subasta de esclavos en la ciudad, que tuvo lugar el 1 de enero de 1861, en la que un grupo de abolicionistas se propuso hacer ofertas bajas para sabotear el evento. Mientras que el subastador hace gestos para alentar las ofertas, los espectadores parecen distraídos y solo un hombre levanta la mano.

{DEX 34}

SECTION 2

John Philip Simpson
British, 1782–1847

The Captive Slave
1827
oil on canvas

The Art Institute of Chicago, Purchased with funds provided by Mary Winton Green, Dan and Sara Green Cohan, Howard and Lisa Green and Jonathan and Brenda Green, in memory of David Green, 2008.188

John Philip Simpson
británico, 1782–1847

El esclavo cautivo
1827
óleo sobre lienzo

The Art Institute of Chicago, comprado con fondos proporcionados por Mary Winton Green, Dan y Sara Green Cohan, Howard y Lisa Green y Jonathan y Brenda Green, en memoria de David Green, 2008.188

afroatlantic.labels.12.indd 30 3/30/22 9:58 AM

Ernest Crichlow
American, 1914–2005

Harriet Tubman
1953
oil on Masonite

Courtesy of Michael Rosenfeld Gallery, New York

Of the many Black protagonists who led struggles for liberation throughout the Americas, Harriet Tubman is among the most prominent. Born on Maryland's Eastern Shore, Tubman emancipated herself from slavery and repeatedly risked her life to rescue enslaved people using a network of abolitionists and safe houses known as the Underground Railroad. Works such as Crichlow's portrait highlight the dignity and agency of important Black leaders in the struggle for emancipation, countering myths of Black people's tolerance of slavery or reliance on white people to grant them their freedom.

Ernest Crichlow
estadounidense, 1914–2005

Harriet Tubman
1953
óleo sobre masonita

Cortesía de Michael Rosenfeld Gallery, Nueva York

De los numerosos líderes negros que encabezaron las luchas por la liberación en América, Harriet Tubman es una de las más destacadas. Nacida en la costa este de Maryland, Tubman se emancipó de la esclavitud y arriesgó su vida una y otra vez para rescatar a personas esclavizadas utilizando una red de abolicionistas y refugios que se conoce como el Ferrocarril Subterráneo. Obras tales como el retrato de Crichlow ponen de relieve la dignidad y la voluntad de los grandes líderes negros en la lucha por la emancipación, a la vez que contrarrestan el mito de que las personas negras toleraban la esclavitud o dependían de la gente blanca para ganarse su libertad.

John Raphael Smith
British, 1752–1812

after George Morland
British, 1763–1804

Slave Trade
1791
mezzotint

National Gallery of Art, Washington, Paul Mellon Fund

John Raphael Smith
británico, 1752–1812

según la pintura de George Morland
británico, 1763–1804

Comercio esclavista
1791
grabado a media tinta

National Gallery of Art, Washington, Fondo Paul Mellon

A. A. Lamb
American, active 1864 or after

Emancipation Proclamation
1864 or after
oil on canvas

National Gallery of Art, Washington,
Gift of Edgar William and Bernice Chrysler Garbisch

A. A. Lamb
estadounidense, activo desde, o a partir de, 1864

Proclamación de emancipación
1864 o después
óleo sobre lienzo

National Gallery of Art, Washington,
donación de Edgar William y Bernice Chrysler Garbisch

Jacob Lawrence
American, 1917 - 2000

Lou Stovall, printer
American, born 1937

Toussaint at Ennery
1989
screenprint

National Gallery of Art, Washington,
Gift of Alexander M. and Judith W. Laughlin

Jacob Lawrence
estadounidense, 1917 - 2000

Lou Stovall, impresor
estadounidense, nacido en 1937

Toussaint en Ennery
1989
serigrafía

National Gallery of Art, Washington,
donación de Alexander M. y Judith W. Laughlin

Castera Bazile
Haitian, 1923 - 1966

Haitian Market by Sea
1963
oil on Masonite

Courtesy of ZQ Art Gallery, New York

Castera Bazile
haitiano, 1923 - 1966

Mercado haitiano junto al mar
1963
óleo sobre masonita

Cortesía de ZQ Art Gallery, Nueva York

Romare Bearden
American, 1911–1988

Tomorrow I May Be Far Away
1967
collage of various papers with charcoal,
graphite, and paint on paper mounted to canvas

National Gallery of Art, Washington, Paul Mellon Fund

Bearden drew upon his childhood memories of Mecklenburg County, North Carolina, in this portrayal of rural life. He includes a woman hauling a watermelon and depictions of wood, grass, and greenery. The train, a recurring motif in Bearden's work, alludes to the Great Migration, which he experienced firsthand when his family moved from the South to New York City and a starkly different, urban life. Bearden's collages often rely on citation, repetition, and layering, and are sometimes compared to jazz and blues music. This work's title derives from lyrics from "Good Chib Blues," a song made famous through Edith Johnson's 1929 recording.

Romare Bearden
estadounidense, 1911–1988

Mañana quizás esté muy lejos
1967
collage de varios papeles con carboncillo,
grafito y pintura sobre papel montado en lienzo

National Gallery of Art, Washington, Fondo Paul Mellon

Bearden se basó en los recuerdos de su infancia en el condado de Mecklenburg, Carolina del Norte, para crear esta imagen de la vida rural. En ella, retrata a una mujer que carga una sandía, entre otras representaciones de madera, hierba y vegetación. El tren, un tema recurrente en la obra de Bearden, alude a la Gran Migración, que el artista experimentó en carne propia cuando su familia se mudó del sur de los Estados Unidos a la ciudad de Nueva York y comenzó una vida urbana totalmente diferente. En general, los *collages* de Bearden se basan en citas, repeticiones y superposiciones, y a veces se les compara con la música de *jazz* y el *blues*. El título de esta obra deriva de la letra de "Good Chib Blues", una canción que se hizo famosa gracias a la versión de Edith Johnson de 1929.

{accompanies DEX 141}

SECTION 3

Sound Thoughts on Art
National Gallery of Art

Scan here to access the National Gallery's podcast *Sound Thoughts on Art*. Classical pianist and activist Lara Downes discusses Bearden's collage, which parallels her own life story, and offers a musical response.

Escanee el código para acceder al pódcast *Sound Thoughts on Art* de la National Gallery of Art. La pianista clásica y activista Lara Downes habla sobre el *collage* de Bearden, el cual tiene un paralelismo con su propia historia de vida, y ofrece una respuesta musical.

El episodio está disponible solo en inglés.

{DEX 49}

SECTION 3

Canute Caliste
Grenadian, 1914–2005

Wedding at a Church
1970s
oil on Masonite

Courtesy of ZQ Art Gallery, New York

Canute Caliste
granadino, 1914–2005

Boda en una iglesia
Década de 1970
óleo sobre masonita

Cortesía de ZQ Art Gallery, Nueva York

Djanira da Motta e Silva
Brazilian, 1914–1979

Bahia Market
1956
oil on canvas

Private Collection—Salvador/BA

The themes of urban and rural life, folk festivities, and Afro-Brazilian religions in this intensely colorful artwork stem from Motta e Silva's research and frequent travels across Brazil. In *Bahia Market*, the lively environment is populated with many characters and activities. The artist also captures hierarchies of Brazilian society: only Black men and women sell goods to buyers, who are almost exclusively white. The pervasiveness of labor previously relegated to enslaved people in Black populations—especially among women—indicates how social and racial inequities from the slavery era persist in modern times.

Djanira da Motta e Silva
brasileña, 1914–1979

Mercado de Bahía
1956
óleo sobre lienzo

Colección privada, Salvador, Brasil

Los temas de la vida urbana y rural, las festividades populares y las religiones afrobrasileñas en esta obra de arte plagada de colores intensos surgen de la investigación de Motta e Silva y sus viajes frecuentes por Brasil. En *Mercado de Bahía*, el dinámico entorno está habitado por muchos personajes y actividades. La artista también capta las jerarquías de la sociedad brasileña: solo hay hombres y mujeres negras vendiendo productos a los compradores, que son casi exclusivamente personas blancas. La proliferación del tipo de trabajo que antes era relegado a las poblaciones negras esclavizadas —sobre todo a las mujeres negras— es un indicio de cómo las desigualdades sociales y raciales de la época de la esclavitud persisten en los tiempos modernos.

Clementine Hunter
American, 1886–1988

Untitled
c. 1970
oil on cardboard

The Museum of Fine Arts, Houston, gift of Anne Wilkes Tucker in honor of Alice C. Simkins, 2008.224

Hunter worked mainly as a field hand and house servant at the Melrose Plantation in northwestern Louisiana. She began making art in her late 50s, ultimately producing more than 5,000 works. Hunter said that she simply painted what came to mind—usually scenes from life in rural Louisiana, such as crop gatherings, baptisms, funerals, revival meetings, fish fries, and still lifes. For materials, she used what she had at hand, including discarded window shades, cardboard boxes, and brown wrapping paper. This painting offers an intimate view, evoking the symbiotic relationship between people, equipment, and the land.

Clementine Hunter
estadounidense, 1886–1988

Sin título
c. 1970
óleo sobre cartón

The Museum of Fine Arts, Houston, donación de Anne Wilkes Tucker en honor a Alice C. Simkins, 2008.224

Hunter trabajaba principalmente como peona de campo y empleada doméstica en la plantación Melrose, al noroeste de Luisiana. Comenzó a crear arte cuando tenía casi 60 años y produjo más de 5,000 obras. Hunter dijo que tan solo pintaba lo que se le venía a la mente, casi siempre escenas de la vida en el entorno rural de Luisiana, como las cosechas, los bautismos, los funerales, los encuentros religiosos, las frituras de pescado y los bodegones. En cuanto a los materiales, utilizaba lo que tenía a mano, incluidas persianas abandonadas, cajas de cartón y también papel de envoltura de color marrón. Esta pintura ofrece una mirada íntima que evoca la relación simbiótica entre las personas, los equipos utilizados y la tierra.

Horace Pippin
American, 1888–1946

School Studies
1944
oil on canvas

National Gallery of Art, Washington, Gift of Mr. and Mrs. Meyer P. Potamkin, in Honor of the 50th Anniversary of the National Gallery of Art

Pippin painted several domestic scenes based on memories of his childhood in the Hudson Valley region of New York. *School Studies* alludes to resilience amid the economic insecurity of Pippin's youth: surrounded by colorful rag rugs and quilts, a mother warms her feet by the stove on a snowy day, and wallboards are visible through patches of missing plaster. As so many representations of African American life are based in the South, Pippin's painting offers a rare glimpse into the experiences of Black Americans in the northeastern United States in the late 19th century.

Horace Pippin
estadounidense, 1888–1946

Estudios escolares
1944
óleo sobre lienzo

National Gallery of Art, Washington, donación del Sr. Meyer P. Potamkin y su esposa, en homenaje al 50 Aniversario de la National Gallery of Art

Pippin pintó varias escenas domésticas basadas en los recuerdos de su infancia en la región del valle del Hudson en Nueva York. *Estudios escolares* hace alusión a la resiliencia en el contexto de la inseguridad económica que Pippin vivió en su juventud; rodeada de coloridos tapetes y edredones de trapo, una madre se calienta los pies junto a la estufa durante un día de nieve, y se pueden ver las placas de las paredes a través de los parches de revoque que faltan. Como muchas de las representaciones de la vida afroamericana están situadas en el sur de los Estados Unidos, la pintura de Pippin ofrece una mirada poco común de las experiencias de las personas negras en el noreste de los Estados Unidos a finales del siglo XIX.

Frans Post
Dutch, 1612–1680

Landscape with Anteater
c. 1660
oil on woodboard

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand,
Gift of Antenor Rezende, 1951

958

During the period of the Dutch colonization of a portion of northeastern Brazil, Post painted the first representations of the "New World." After his return to the Netherlands, he continued painting Brazilian themes but with fantastical elements, as seen in *Landscape with Anteater*, in which an anteater and an armadillo appear larger than life. Even more fanciful than the oversized creatures is the painting's depiction of Black people living in relative harmony with Indigenous people and European colonists, giving the false impression that the violence and conflicts of slavery and colonialism did not exist there.

Frans Post
holandés, 1612–1680

Paisaje con oso hormiguero
c. 1660
óleo sobre tabla de madera

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand,
donación de Antenor Rezende, 1951

Durante el período de la colonización holandesa de una porción del noreste de Brasil, Post pintó las primeras representaciones del llamado Nuevo Mundo. Después de regresar a los Países Bajos, continuó pintando temas brasileños, pero con elementos fantásticos, como se ve en *Paisaje con oso hormiguero*, en el que un oso hormiguero y un armadillo parecen tener un tamaño exuberante. Algo aún más fantasioso que las criaturas sobredimensionadas en la pintura es la representación de personas negras viviendo en relativa armonía con personas indígenas y con colonos europeos, lo que genera la falsa impresión de que la violencia y los conflictos de la esclavitud y el colonialismo no existían en ese lugar.

Heitor dos Prazeres
Brazilian, 1898–1966

Untitled (Return from the Plantation)
1948
oil on canvas

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand,
Gift of Maurício Buck, 2016

After the end of slavery in Brazil, formerly enslaved people moved to Rio de Janeiro in search of work. Unable to find jobs, they lived in haphazard conditions on hills, forming communities known as *favelas*. Prazeres portrayed the place he called Little Africa. He painted the daily life of families, samba groups, folk festivals, and bohemian life on the streets of Lapa and downtown Rio. In this work, Prazeres depicts an area outside of the city where Black and white workers return from the fields with the day's harvest. The appearance of the group, with bodies almost merging, suggests a sense of community and intimacy. Their humble hillside dwellings can be seen in the background.

Heitor dos Prazeres
brasileño, 1898–1966

Sin título (Volviendo del campo)
1948
óleo sobre lienzo

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand,
donación de Maurício Buck, 2016

Después del fin de la esclavitud en Brasil, las personas que habían sido esclavizadas se trasladaron a Río de Janeiro en busca de trabajo. Al no poder conseguir trabajo, vivían en condiciones precarias en las colinas y formaron comunidades que se conocen como favelas. Prazeres retrató el lugar al que llamaba Pequeña África. Se dedicó a pintar la vida cotidiana de las familias, los grupos de samba, los festivales populares y la vida bohemia en las calles de Lapa y del centro de Río. En esta obra, Prazeres retrata un área que se encuentra fuera de la ciudad, donde trabajadores negros y blancos regresan de los campos con la cosecha del día. El aspecto del grupo, cuyos cuerpos casi se fusionan, indica un sentido de comunidad y de intimidad. En el fondo, se pueden ver las humildes viviendas en la ladera.

François Désiré Roulin
French, 1796–1874

The Dinner at Santa Marta
c. 1823
watercolor

Art Collection owned by Banco de la República, Colombia

Roulin was a French physician, naturalist, and illustrator who visited Colombia from 1822 to 1828. Here he departs from natural history to depict the social customs of a dinner in an upper-class home, portraying Black people obediently serving their white counterparts to suggest that enslaved people were content with their circumstances. Such images helped normalize the violent domination of people and propagate myths of racial equality in Latin America.

François Désiré Roulin
francés, 1796–1874

La cena en Santa Marta
c. 1823
acuarela

Colección de Arte del Banco de la República, Colombia

Roulin fue un médico, naturalista e ilustrador francés que visitó Colombia entre 1822 y 1828. En esta obra, el artista se aparta de la historia natural para retratar las costumbres sociales de una cena en un hogar de clase alta, y representa a las personas negras sirviendo, con obediencia, a las personas blancas, insinuando que las personas esclavizadas estaban conformes con sus circunstancias. Este tipo de imágenes sirvieron para normalizar el violento dominio sobre las personas y propagar mitos de igualdad racial en América Latina.

Gerard Sekoto
South African, 1913–1993

Two Women in the Road
1958
oil on canvas

Grosvenor Gallery, London

Gerard Sekoto
sudafricano, 1913–1993

Dos mujeres en la calle
1958
óleo sobre lienzo

Grosvenor Gallery, Londres

William Walker
American, 1838–1921

Noon Day Pause in the Cotton Field
c. 1885
oil on canvas

The Johnson Collection, Spartanburg, South Carolina

William Walker
estadounidense, 1838–1921

Pausa de mediodía en el campo de algodón
c. 1885
óleo sobre lienzo

The Johnson Collection, Spartanburg, Carolina del Sur

Philomé Obin
Haitian, 1892–1986

On the Road to Carrefour des Pères
c. 1950
oil on Masonite

Courtesy of ZQ Art Gallery, New York

Considered one of Haiti's most important painters, Obin became known for his scenes inspired by ordinary moments and interactions between people as well as his depictions of the local architecture and landscape. *On the Road to Carrefour des Pères* captures the lush vegetation of Haitian countryside, complemented by rows of colorful homes. Unlike some works by European artists, such as Frans Post's nearby *Landscape with Anteater*, Obin's vibrant figures are not overshadowed by scenic beauty. His detailed rendering of their features and dress, as well as their tools and animals, highlights Haitians' way of life.

Philomé Obin
haitiano, 1892–1986

En la ruta al Carrefour des Pères
c. 1950
óleo sobre masonita

Cortesía de ZQ Art Gallery, Nueva York

Obin es considerado uno de los pintores más importantes de Haití y se hizo conocido por pintar escenas inspiradas en momentos ordinarios e interacciones entre personas, así como por sus representaciones de la arquitectura y el paisaje del lugar. *En la ruta al Carrefour des Pères* capta la exuberante vegetación de la zona rural de Haití, complementada por hileras de casas coloridas. A diferencia de algunas obras de artistas europeos, como *Paisaje con oso hormiguero* de Frans Post (mostrado en esta sección), las vibrantes figuras de Obin no quedan eclipsadas por la belleza del paisaje. La detallada representación de sus rasgos, de la vestimenta, de las herramientas y de los animales pone de relieve el estilo de vida de los haitianos.

Barrington Watson
Jamaican, 1913 – 2016

Conversation
1981
oil on canvas

National Gallery of Jamaica, Kingston

959

Watson, a graduate of the Royal College of Art in London, was one of the most influential artists of the post-independence (1962) scene in Jamaica. Although his work moves freely between the genres of history paintings, portraiture, landscape, and still life, it remains faithful to the social and economic realities of life on the island. *Conversation* pictures three Black women congregating as they take a break from their labor, indicated by the buckets at their feet. With their coordinated poses, expressions, and apparel, they seem to transcend their social and economic confines.

Barrington Watson
jamaiquino, 1913 – 2016

Conversación
1981
óleo sobre lienzo

National Gallery of Jamaica, Kingston

Watson, un graduado de la Royal College of Art de Londres, fue uno de los artistas más influyentes de la escena jamaiquina luego de la independencia en 1962. Aunque su obra se desplaza con libertad entre los géneros de la pintura histórica, el retrato, el paisajismo y el bodegón, el artista sigue siendo fiel a las realidades sociales y económicas de la vida en la isla. *Conversación* representa a tres mujeres negras tomándose juntas un descanso del trabajo, como lo indican las cubetas a sus pies. Con sus poses, expresiones y vestimentas casi idénticas, las mujeres parecen trascender sus confines sociales y económicos.

{DEX 226}

SECTION 3

Lois Mailou Jones
American, 1905–1998

The Green Door
1981
watercolor over graphite

National Gallery of Art, Washington,
Corcoran Collection (Museum Purchase, William A. Clark Fund)

Lois Mailou Jones
estadounidense, 1905–1998

La puerta verde
1981
acuarela sobre grafito

National Gallery of Art, Washington,
Colección Corcoran (compra del Museo, Fondo William A. Clark)

{DEX 250}

SECTION 3

Luis Marquier
French, 19th century

Frédéric Mialhe
French, 1810 – c. 1861

The Carriage (Havana)
1848
lithograph

Emilio Cueto

Luis Marquier
francés, siglo XIX

Frédéric Mialhe
Francés, 1810 – c. 1861

El carruaje (La Habana)
1848
litografía

Emilio Cueto

{DEX 251}

SECTION 3

Eduardo Laplante
French, 1818–1960

Ing. La Ponina, from **Los ingenios de Cuba**
1857
lithograph

Emilio Cueto

Eduardo Laplante
francés, 1818–1960

Ing. La Ponina, de **Los ingenios de Cuba**
1857
litografía

Emilio Cueto

afroatlantic.labels.12.indd 46 3/30/22 9:58 AM

Octávio Araújo
Brazilian, 1926–2015

Black Christ
1955
oil on canvas

Abdias Nascimento | Black Art Museum | IPEAFRO Collection

Araújo entered this painting in a contest held in 1955 by the Teatro Experimental do Negro (Black Experimental Theater) in Rio de Janeiro. The painting takes its title from the theme of the competition, a subject that initially caused controversy for its framing of Christ as a Black person. Araújo showed Christ crucified in the *favela*, as slums are known in Brazil, and replaced his Roman tormentors with military police officers, perpetrators of state-sanctioned violence against Black people in Brazil. The woman by his side wearing a blue veil represents the Virgin Mary.

Octávio Araújo
brasileño, 1926–2015

Cristo de la favela
1955
óleo sobre lienzo

Abdias Nascimento | Black Art Museum | IPEAFRO Collection

Araújo presentó esta pintura en un concurso que llevó a cabo el Teatro Experimental Negro en Río de Janeiro, en 1955. El título de la obra está relacionado con la temática de la competencia, que inicialmente fue controvertida debido a su representación de Cristo como un hombre negro. Araújo representó a Cristo crucificado en la favela y reemplazó a los torturadores romanos con oficiales de la policía, los perpetradores de la violencia avalada por el Estado contra las personas negras en Brasil. La mujer que está a su lado con un velo azul representa a la virgen María.

Maria Auxiliadora da Silva
Brazilian, 1935 – 1974

Umbanda
1968
oil on canvas

Museu de São Paulo Assis Chateaubriand, Gift of Lais H. Zogbi Porto and Telmo Giolito Porto, in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition, 2018

Auxiliadora da Silva's painting depicts a ritual scene typical of Umbanda, an Afro-Brazilian religion. An altar displays the figures of Saint Sebastian (Oshosi), Preto Velho (a wise spirit of enslaved African elders), and Saint Lazarus (Obaluaê). In the foreground, a head priestess smokes a cigar while two men play *atabaques* (hand drums). The candles on the platter honor orishas (deities). The white one is for Oxalá, who created the world; the red for Ogun, representing strength and courage; and the brown for Shango, orisha of fire, lightning, and justice. The pentagram symbolizes the joining of five elements: fire, water, air, earth, and spirit.

Maria Auxiliadora da Silva
brasileña, 1935 – 1974

Umbanda
1968
óleo sobre lienzo

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, donación de Lais H. Zogbi Porto y Telmo Giolito Porto, en el contexto de la exposición *Historias afroatlánticas*, 2018

Esta pintura de Auxiliadora da Silva representa la escena de un ritual típico de la *umbanda*, una religión afrobrasileña. En un altar, se ven las figuras de San Sebastián (Oshosi), Preto Velho (un espíritu sabio de los ancianos africanos esclavizados) y San Lázaro (Obaluaê). Adelante, una sacerdotisa fuma un puro mientras que dos hombres tocan los *atabaques* (tambores de mano). Las velas que arden sobre la bandeja son un homenaje a los *orishás* (los dioses). La blanca es para Oxalá, el creador del mundo; la roja es para Ogún, que representa la fuerza y la valentía; y la marrón es para Shangó, el *orishá* del fuego, los rayos y la justicia. El pentáculo representa la unión de los cinco elementos: fuego, agua, aire, tierra y espíritu.

Rosina Becker do Valle
Brazilian, 1914–2000

Native in the Forest (Caboclo)
1963
oil on canvas

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand,
Gift of Lais H. Zogbi Porto and Telmo Giolito Porto,
in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition, 2018

In Brazil, a *caboclo* refers to a person of Amerindian and European descent, but the term also is used disparagingly as a racist stereotype. Caboclo populations typically reside in the Amazon rainforest, with little income or contact with the rest of Brazil. In the Afro-Brazilian religions of Umbanda and Candomblé, however, caboclos are Amerindian orishas (deities) revered as the original owners of the lands of Brazil, admired for their skill in hunting and warfare and their knowledge of the forest. Becker do Valle confers respect and dignity onto the figure, who appears in ceremonial dress adorned with feathers and beading, gripping a spear.

Rosina Becker do Valle
brasileña, 1914–2000

Indígena en el bosque (Caboclo)
1963
óleo sobre lienzo

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, donación
de Lais H. Zogbi Porto y Telmo Giolito Porto, en el contexto
de la exposición *Historias afroatlánticas*, 2018

En Brasil, *caboclo* es el término que se usa para hacer referencia a una persona de ascendencia europea e indígena americana, pero también se usa de manera desdeñosa como un estereotipo racista. En general, las poblaciones *caboclo* viven en la zona de los bosques tropicales del Amazonas y tienen pocos ingresos y contacto con el resto de Brasil. Sin embargo, en las religiones afrobrasileñas *umbanda* y candomblé, los *caboclos* son *orishás* (dioses) indígenas americanos que se consideran los dueños originales de las tierras de Brasil, y son admirados por su gran habilidad para cazar y luchar y por sus conocimientos del bosque. Becker do Valle le confiere respeto y dignidad a la figura, que tiene un vestido ceremonial adornado con plumas y cuentas, y sostiene una lanza en las manos.

Isaac Mendes Belisario
Jamaican, 1795–1849

Koo Koo, or Actor-Boy, from **Sketches of Character: In Illustration of the Habits, Occupation, and Costume of the Negro Population in the Island of Jamaica, Kingston**
1837–1838
lithograph

National Gallery of Jamaica, Kingston

Belisario's lithographs of street parties in Jamaica are important examples of the publications by artists who surveyed the Americas and the Caribbean in the 19th century. Some of the first visual portrayals of masquerades in Jamaica, Belisario's images detail the elaborate costumes worn to the parties. These celebrations, which are often linked to religious rituals, became more frequent shortly after the abolition of slavery in 1834.

Isaac Mendes Belisario
jamaiquino, 1795–1849

Koo Koo, o niño actor, de **Bosquejos de personajes: ilustración de los hábitos, la ocupación y la vestimenta de la población negra en la isla de Jamaica, Kingston**
1837–1838
litografía

National Gallery of Jamaica, Kingston

Las litografías de las fiestas callejeras en Jamaica creadas por Belisario son ejemplos importantes de las publicaciones de los artistas que sondeaban América y el Caribe en el siglo XIX. Las imágenes de Belisario, que están entre las primeras representaciones visuales de los bailes de máscaras en Jamaica, destacan los disfraces elaborados que se usaban para ir a las fiestas. Estas celebraciones, que suelen estar relacionadas con rituales religiosos, adquirieron más notoriedad poco después de la abolición de la esclavitud en 1834.

Carybé
Brazilian, born Argentina, 1911–1997

Alexandrina and Her City
1944
oil on canvas

Collection Adriana Varejão, Rio de Janeiro, Brazil

Carybé found the themes for his work in the landscapes, people, and customs of Bahia state in eastern Brazil. *Alexandrina and Her City* evokes the blending of European and African influences in the Candomblé religion. In the sky, Carybé presents the Yoruba orisha (deity) Shango, seen with headdress and skirt. Represented as the double axe, Shango possesses qualities of resistance that made him important among enslaved Africans in Brazil. Above him is Saint George, the patron saint of Brazil, slaying a dragon. Many enslaved Africans disguised their worship of Yoruba orishas as prayers to Saint George.

Carybé
brasileño, nacido en Argentina, 1911–1997

Alejandrina y su ciudad
1944
óleo sobre lienzo

Colección de Adriana Varejão, Río de Janeiro, Brasil

Para su trabajo, Carybé tomaba como inspiración los paisajes, la gente y las tradiciones del estado de Bahía, en el este de Brasil. *Alejandrina y su ciudad* evoca la fusión de las influencias europea y africana en la religión candomblé. En el cielo, Carybé presenta al *orishá* yoruba Shangó, que podemos ver con un tocado y una falda. Shangó, representado como el hacha doble, posee cualidades de resistencia que lo convirtieron en una figura prominente entre los africanos esclavizados de Brasil. Arriba de Shangó está San Jorge, el santo patrono de Brasil, matando a un dragón. Muchos africanos esclavizados disfrazaban su adoración a los *orishás* yorubas como plegarias a San Jorge.

Jaime Colson
Dominican, 1901–1975

Merengue
1937
oil on canvas

Museo Bellapart, Santo Domingo, Dominican Republic

Colson's *Merengue* reflects the influence of European cubism and Mexican social realism in its portrayal of a ball where people of various skin tones dance to the sound of merengue—music that is iconic in Dominican culture and linked to African musical traditions. Also inspired by French minuets, merengue emerged in the 19th century, combining the pace of African-based rhythms with European-style dances. Although the genre was born in the Dominican Republic, it expanded across the Caribbean, reaching Venezuela, Angola, and the United States.

Jaime Colson
dominicano, 1901–1975

Merengue
1937
óleo sobre lienzo

Museo Bellapart, Santo Domingo, República Dominicana

En su obra *Merengue*, Colson refleja la influencia del cubismo europeo y el realismo social mexicano en su representación de un baile, en el que personas de distintos colores de piel bailan al son del merengue, un ritmo icónico para la cultura dominicana que está vinculado a las tradiciones musicales africanas.
El merengue, que también toma como base los minuetos franceses, surgió en el siglo XIX como una mezcla entre los ritmos africanos y las danzas de estilo europeo. Si bien el género se originó en la República Dominicana, se extendió por todo el Caribe y llegó a Venezuela, Angola y Estados Unidos.

Denis Emile
Haitian, 1919–1966

Awakening of Hamfours on Holy Saturday
May 17, 1949
oil on board

Courtesy of ZQ Art Gallery, New York

Denis Emile
haitiano, 1919–1966

Despertar de Hamfours en Sábado Santo
17 de mayo de 1949
óleo sobre tabla

Cortesía de ZQ Art Gallery, Nueva York

Pedro Figari
Uruguayan, 1861–1938

Candombe
c. 1930
oil on fiberboard

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Purchase with resources made available by Grupo Segurador Banco do Brasil and Mapfre, 2017

Drawing upon his personal memories, Figari often portrayed Candombe, an Afro-Uruguayan style of music and dance that also was a form of spiritual expression. Blending rhythms from East and Equatorial Africa brought by enslaved Africans to the La Plata River (between Uruguay and Argentina) during the 17th and 18th centuries, Candombe involves a parade of drummers with dancers and spectators marching alongside. Figari portrays a collective expression of resistance in *Candombe*, a celebration once suppressed in Uruguay due to racism until the late 19th century.

Pedro Figari
uruguayo, 1861–1938

Candombe
c. 1930
óleo sobre aglomerado

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, compra con recursos puestos a disposición por el Grupo Segurador Banco do Brasil y Mapfre, 2017

Figari solía recurrir a sus recuerdos personales para representar al candombe, un estilo de música y danza afrouruguayo que también era una forma de expresión espiritual. El candombe, que fusiona ritmos del este de África y de la región ecuatoriana del continente y que los africanos esclavizados trajeron al Río de la Plata (que divide Uruguay y Argentina) en los siglos XVII y XVIII, incluye un desfile de tamborileros con bailarines y espectadores que marchan en conjunto. Figari retrata una expresión colectiva de resistencia en *Candombe*, una celebración que estuvo reprimida en Uruguay hasta fines del siglo XIX debido al racismo.

Clementine Hunter
American, 1886–1988

Black Jesus
c. 1985
oil on canvas

Smithsonian National Museum of African American History and Culture,
Gift of Henley A. Hunter, Kathey N. Hunter, and Anne Kathryn Hunter

Religious faith permeated Hunter's life and found its way into her art, as she frequently painted people attending church, funerals, and baptisms. Her *Black Jesus* conveys Christ's crucifixion with an economy of detail. By giving Jesus a dark brown skin tone, Hunter claims the savior as one of her own people and invites comparisons between the suffering of Christ and that of enslaved Africans as well as modern-day Black Americans.

Clementine Hunter
estadounidense, 1886–1988

Jesús negro
c. 1985
óleo sobre lienzo

Smithsonian National Museum of African American History and Culture,
donación de Henley A. Hunter, Kathey N. Hunter y Anne Kathryn Hunter

La fe religiosa impregnó la vida de Hunter y se hizo presente en su trabajo, ya que solía pintar a la gente yendo a la iglesia y asistiendo a funerales y bautismos. Su obra *Jesús negro* retrata la crucifixión de Cristo, haciendo uso de la economía de detalles. Al pintar a Jesús con un tono de piel marrón oscuro, Hunter reclama al salvador como parte de su pueblo e incita a hacer un paralelo entre el sufrimiento de Cristo y el de los africanos esclavizados, así como el de los afroamericanos de la actualidad.

Attributed to José Montes de Oca
Spanish, c. 1675–1750

Saint Benedict of Palermo
c. 1734
polychrome and gilt wood, and glass

Minneapolis Institute of Arts

Saint Benedict of Palermo represents the first Catholic saint of African descent, born of formerly enslaved parents in Sicily (then part of Spain) and freed at his birth in 1524. Saint Benedict devoted his life to charity, spiritual counsel, and leadership. Following his death in 1589, devotees in Europe and Latin America campaigned for his sainthood. José Montes de Oca carved this statue decades before Benedict was canonized in 1807, reflecting the fervent, widespread veneration of the future saint.

Atribuido a José Montes de Oca
español, c. 1675–1750

San Benito de Palermo
c. 1734
vidrio y madera policromada enchapada en oro

Minneapolis Institute of Arts

San Benito de Palermo representa al primer santo católico de ascendencia africana, cuyos padres fueron esclavos en Sicilia (y luego, en España) y obtuvieron la libertad cuando él nació, en 1524. San Benito dedicó su vida a la caridad, la ayuda espiritual y el liderazgo. Luego de su muerte en 1589, sus devotos en Europa y América Latina iniciaron una campaña para su santificación. José Montes de Oca creó esta estatua décadas antes de la canonización de Benito en 1807, reflejando la veneración extendida y ferviente por el futuro santo.

Marilyn Nance
American, born 1953

The White Eagles, Black Indians of New Orleans
1980
gelatin silver print

Collection of Light Work, Syracuse

Photographer Marilyn Nance has focused on the spiritual and traditional cultures of Black communities across the United States, including the Black Indians in New Orleans, Louisiana. Nance captured the elaborate feathered headdresses of two White Eagles, members of one of the oldest tribes in New Orleans. In popular belief, Black Indians were a mixture of Native Americans and Black Creoles. In the 19th century, they formed different tribes, each having its own traditional songs and dances. During Mardi Gras, but independent of it, different groups of Black Americans dress in costumes influenced by the ceremonial dress of Native Americans to celebrate their Black and Native American heritage. Their performances, often grand, are intended for their own communities.

Marilyn Nance
estadounidense, nacida en 1953

Los Águilas Blancas, indígenas negros de Nueva Orleans
1980
plata gelatina

Colección de Light Work, Syracuse

La fotógrafa Marilyn Nance centró su trabajo en las culturas espirituales y tradicionales de las comunidades negras de Estados Unidos, incluidos los indígenas negros de Nueva Orleans, Luisiana. Nance logró capturar los elaborados tocados con plumas de dos miembros de la tribu Águilas Blancas, una de las tribus más antiguas de Nueva Orleans. Se cree que los indígenas negros fueron una mezcla entre los indígenas americanos y los criollos negros. Durante el siglo XIX, formaron distintas tribus, cada una con sus propias canciones y danzas tradicionales. Durante la fiesta de Mardi Gras —pero de manera independiente de esta celebración— distintos grupos de personas afroamericanas se visten con prendas inspiradas en la vestimenta ceremonial de los indígenas americanos, con la intención de celebrar su herencia negra e indígena. Sus presentaciones, que suelen ser espectaculares, están pensadas para sus propias comunidades.

Sénèque Obin
Haitian, 1893–1977

Carnival
1956
oil on wood

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand,
Gift of Lais H. Zogbi Porto and Telmo Giolito Porto,
in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition, 2018

Sénèque Obin
haitiano, 1893–1977

Carnaval
1956
óleo sobre madera

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, donación
de Lais H. Zogbi Porto y Telmo Giolito Porto, en el contexto
de la exposición *Historias afroatlánticas*, 2018

Heitor dos Prazeres
Brazilian, 1898–1966

Musicians

1950s

oil on canvas

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Gift of Rafael Moraes, in the context of the *Histories of Dance* exhibition, 2020

Prazeres was not only a painter but also a composer, singer, and one of the pioneers of samba in Rio de Janeiro. Here, the artist depicts an uncomplicated yet exuberant scene in which two musicians dance and play a timbal drum and *shekere* (West African percussion instrument consisting of a dried gourd covered with a net interlaced with beads or cowrie shells). The lively rhythms suggested by the musicians' portrayal are underscored by that of the diagonal pattern running underneath them.

Heitor dos Prazeres
brasileño, 1898–1966

Músicos

Década de 1950

óleo sobre lienzo

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, donación de Rafael Moraes, en el contexto de la exposición *Historias de la danza*, 2020

Prazeres no solo fue pintor, sino también compositor, cantante y uno de los pioneros de la samba en Río de Janeiro. Aquí, el artista nos muestra una escena simple, aunque exuberante, en la que dos músicos bailan y tocan un timbal y un *shekere* (un instrumento de percusión originario del oeste de África que consiste en una calabaza seca cubierta por una red a la que se le entrelazan cuentas o conchas de cauri). El patrón en diagonal que está a los pies de los músicos refuerza los ritmos alegres que sugiere su representación.

Rubem Valentim
Brazilian, 1922–1991

Composition 12
1962
oil on canvas

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand,
Gift of Ana Dale, Antonio Almeida, and Carlos Dale Junior, 2017

Valentim combines European and Brazilian modern art with Afro-Brazilian religious symbolism. *Composition 12* combines bold, geometric elements structured in an almost symmetrical manner. The central semicircle represents the clay pots that house offerings to the orishas (deities); the red band above symbolizes *Orum* (the realm of orishas), and the lower one represents *Aiê* (the earthly realm). The arrows indicate the offerings are rising to the spiritual realm, and the central line conveys the power of the orisha Eshu, messenger between the earthly and divine realms.

Rubem Valentim
brasileño, 1922–1991

Composición 12
1962
óleo sobre lienzo

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand,
donación de Ana Dale, Antonio Almeida y Carlos Dale Junior, 2017

Valentim combina el arte moderno europeo y brasileño con el simbolismo religioso afrobrasileño. La obra *Composición 12* combina elementos geométricos audaces, estructurados de forma casi simétrica. El semicírculo central representa los recipientes de arcilla donde se presentan las ofrendas para los *orishás* (los dioses); la franja roja superior simboliza el Orum (el reino de los *orishás*); y la franja de abajo simboliza el Aiê (el reino terrenal). Las flechas indican que las ofrendas están ascendiendo al reino espiritual, y la línea central representa el poder del *orishá* Eshu, el mensajero entre el reino terrenal y el reino divino.

Abdias Nascimento
Brazilian, 1914–2011

Eshu Dambalah
1973
acrylic on canvas

Abdias Nascimento | Black Art Museum | IPEAFRO Collection

Abdias Nascimento and Rubem Valentim, whose work is seen nearby, incorporated African orishas into geometrical compositions that mirror the constructivist tradition of modern Brazilian art. In a context of discriminatory practices against Afro-Brazilian religions that persist today, these artists revealed the higher values represented by the deities of African tradition. Nascimento commented, "My orishas are not archaic gods, petrified in folklore's fixed time and space or lost in the stratosphere of academic, theoretical speculation. They are alive and living beings that inhabit Africa, Brazil, and all the Americas right now."

Abdias Nascimento
brasileño, 1914–2011

Exu Dambalah
1973
acrílico sobre lienzo

Abdias Nascimento | Black Art Museum | IPEAFRO Collection

Abdias Nascimento y Rubem Valentim, cuyo trabajo se encuentra en esta sección, incorporaron a los *orishás* africanos en composiciones geométricas que reflejan la tradición constructivista del arte brasileño moderno. En el contexto de las prácticas discriminatorias contra las religiones afrobrasileñas que persisten aún en la actualidad, estos artistas revelaron los grandes valores que representan los dioses de la tradición africana. Nascimento comentó: "Mis *orishás* no son dioses arcaicos, petrificados en el tiempo y en el espacio del folklore o perdidos en la estratósfera de la especulación académica y teórica. Mis *orishás* son seres vivos que habitan África, Brasil y todas las Américas en este momento".

afroatlantic.labels.12.indd 61 3/30/22 9:58 AM

Dirk Valkenburg
Dutch, 1675–1721

Ritual Slave Party on a Sugar Plantation in Surinam
1706–1708
oil on canvas

Statens Museum for Kunst (SMK),
National Gallery of Denmark, Copenhagen

Valkenburg was commissioned to paint during his official visit to the Dutch colony of Surinam in the early 18th century. Though he was better known for his imagery of indigenous plants, Valkenburg here chose to represent a "ritual slave party" using a similar approach of scientific observation of the natural environment. His careful portrayal of the subjects' gleaming skin and sinewy figures suggests a preoccupation with the bodies of the enslaved, rather than an accurate portrayal of their way of life.

Dirk Valkenburg
holandés, 1675–1721

Ritual festivo de esclavos en una plantación de azúcar en Surinam
1706–1708
óleo sobre lienzo

Statens Museum for Kunst (SMK),
Galería Nacional de Dinamarca, Copenhague

Valkenburg recibió un encargo de pinturas durante su visita oficial a la colonia holandesa de Surinam, a comienzos del siglo XVIII. Aunque era más reconocido por sus pinturas de plantas indígenas, aquí Valkenburg decidió representar un ritual festivo de esclavos, empleando un enfoque similar de observación científica del entorno natural. Su representación cuidadosa de la piel reluciente y de los cuerpos fibrosos de sus modelos sugiere una fijación en los cuerpos de las personas esclavizadas, más que una representación precisa de su modo de vida.

afroatlantic.labels.12.indd 62 3/30/22 9:58 AM

Carlos Vergara
Brazilian, born 1941

Untitled, from the series **Carnival**
1972
methacrylate

Collection of Lilia Schwarcz

Vergara produced this image at Carnival in Rio de Janeiro at the height of the Brazilian military dictatorship. The artist followed the group Cacique de Ramos, a traditional Carnival street troupe founded in 1961 in Rio. He documented their new ways of representing Black empowerment, exemplified by a trio of bare-chested Black men with the word *PODER* (POWER) written in white letters over their chests. The irreverence and firmness of the men's gazes and posture, as well as the gravity of their message, challenge the idealized, apolitical imagery that frequently defines Carnival.

Carlos Vergara
brasileño, nacido en 1941

Sin título, de la serie **Carnaval**
1972
metacrilato

Colección de Lilia Schwarcz

Vergara produjo esta imagen en el carnaval de Río de Janeiro, durante el momento más álgido de la dictadura militar brasileña. El artista siguió al grupo Cacique de Ramos, una tropa callejera tradicional del carnaval fundada en 1961 en Río. Documentó las nuevas formas de representar el empoderamiento negro, lo que se ejemplifica con un grupo de tres hombres negros con el torso desnudo y la palabra *PODER* escrita con letras blancas en el pecho. La irreverencia y la firmeza de la mirada y la postura de los hombres, al igual que el peso del mensaje, desafían las imágenes apolíticas idealizadas que con frecuencia definen al carnaval.

Archibald John Motley Jr.
American, 1891–1981

Nightlife
1943
oil on canvas

The Art Institute of Chicago, Purchased with funds provided by Mr. and Mrs. Marshall Field, Jack and Sandra Guthman, Ben W. Heineman, Ruth Horwich, Lewis and Susan Manilow, Beatrice C. Mayer, Charles A. Meyer, John D. Nichols, and Mr. and Mrs. E. B. Smith Jr.; James W. Alsdorf Memorial Fund; Goodman Endowment

Motley was involved in the New Negro Renaissance movement and became known for his naturalistic portraits and paintings of stylized Black figures enjoying themselves. One of his most celebrated paintings, *Nightlife* conveys the vibrancy of a jazz club scene in the South Side Chicago neighborhood of Bronzeville. The gesturing limbs, electric palette, and dynamic composition also exemplify the significance of jazz music in Black American culture. A merging of West African and European musical traditions with an American sensibility, jazz created environments of passion, pleasure, and community, as Motley captures here.

Archibald John Motley Jr.
estadounidense, 1891–1981

Vida nocturna
1943
óleo sobre lienzo

The Art Institute of Chicago, adquirido con fondos proporcionados por el Sr. Marshall Field y su esposa, Jack y Sandra Guthman, Ben W. Heineman, Ruth Horwich, Lewis y Susan Manilow, Beatrice C. Mayer, Charles A. Meyer, John D. Nichols y el Sr. E. B. Smith Jr. y su esposa; el Fondo en Honor a James W. Alsdor, y el Goodman Endowment

Motley participó del movimiento del Nuevo Renacimiento Negro y adquirió reconocimiento por sus retratos naturalistas y sus pinturas de figuras negras estilizadas divirtiéndose. Una de sus pinturas más celebradas, *Vida nocturna*, transmite la vitalidad de una escena en un club de *jazz* en el barrio de Bronzeville, ubicado en el lado sur de Chicago. Los movimientos de las manos y los pies, la paleta de colores eléctrica y la composición dinámica también reflejan la importancia de este género musical en la cultura negra de Estados Unidos. En esta pintura, Motley captura la fusión de las tradiciones musicales europeas y del oeste de África con la sensibilidad estadounidense y los ambientes cargados de pasión, placer y comunidad que crea el *jazz*.

Charles White
American, 1918–1979

Gospel Singers
1951
tempera on board

Courtesy of Arthur Primas

White once said, "Music affected me so perfectly, in a way that touched the heart more directly than any other art—the dignity, the outpouring of tenderness, the social and comradely feelings, and humanity of the people." He often painted images of musicians, many of whom he admired and befriended while living in New York City. In *Gospel Singers*, a male and female figure are seen making music together in a church, showing the connection that music can forge among performers and highlighting the importance of music in African American spaces of community and worship.

Charles White
estadounidense, 1918–1979

Cantantes de góspel
1951
témpera sobre tabla

Cortesía de Arthur Primas

En una ocasión, White dijo: "La música tuvo un efecto muy perfecto en mí, en el sentido de que me llegó al corazón de una manera más directa que cualquier otra forma de arte; la dignidad, la efusión de sensibilidad, los sentimientos de comunidad y camaradería, y la humanidad de las personas". Solía pintar imágenes de músicos, muchos de los cuales contaban con su admiración y con quienes entabló amistades mientras vivía en la ciudad de Nueva York. En *Cantantes de góspel*, vemos a una figura masculina y a una femenina componiendo música en una iglesia, lo que da cuenta de la conexión que puede generar la música entre los artistas, así como también pone de relieve la importancia de la música en los espacios afroamericanos de comunidad y adoración.

Frédéric Bazille
French, 1841–1870

Young Woman with Peonies
1870
oil on canvas

National Gallery of Art, Washington, Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon

After the abolition of slavery in France in 1848, a small community of free Black Parisians took up residence in the areas of the city also populated by avant-garde artists such as Bazille. In *Young Woman with Peonies*, the artist depicts a vendor offering flowers to the viewer. The painting reflects modern artists' broader interests in rendering scenes from everyday life, in portraying the working class, and in examining the multiracial neighborhoods where they lived and worked.

Frédéric Bazille
francés, 1841–1870

Muchacha con peonías
1870
óleo sobre lienzo

National Gallery of Art, Washington, colección del Sr. Paul Mellon y su esposa

Después de la abolición de la esclavitud en Francia en 1848, una pequeña comunidad de parisinos negros se estableció en las zonas la ciudad donde también habitaban algunos artistas de vanguardia, como Bazille. En *Muchacha con peonías*, el artista nos muestra a una vendedora de flores ofreciéndole flores al espectador. La obra refleja el interés que sentían los artistas modernos por representar escenas de la vida cotidiana, por retratar a la clase trabajadora y por explorar los barrios multirraciales donde vivían y trabajaban.

Romare Bearden
American, 1911–1988

The Black American in Search of His Identity
1969
mixed-media collage of various papers,
newspaper, gouache, and Photostat on paper board

Collection of halley k harrisburg and Michael Rosenfeld, NY

This collage was an important commission of the Brooklyn League of Afro-Americans and Brooklyn College for the 1969 exhibition *Afro-American Artists: Since 1950*. Bearden's work shows an artist collaged from images of cultural leaders together with ordinary Black Americans, and scenes from the struggle against racial violence. The figure faces an image of a 16th-century ivory pendant mask representing Queen Mother Idia of the Benin Kingdom. In Bearden's work, the mask evokes a glorious African heritage. With tool in hand and a few spots still awaiting collage pieces, the figure appears to be crafting his identity and exploring the connectedness of an African past to the modern Black American present.

Romare Bearden
estadounidense, 1911–1988

El estadounidense negro en busca de su identidad
1969
técnica mixta, *collage* de distintos papeles,
periódico, guache y fotocopia en cartón

Colección de halley k harrisburg y Michael Rosenfeld, NY

Este *collage* fue un encargo importante de la Liga de Afroamericanos de Brooklyn y Brooklyn College que se expuso en una exhibición realizada en 1969 titulada *Artistas afroamericanos: desde 1950*. El trabajo de Bearden muestra a un artista recreado a partir de un *collage* de líderes culturales y afroamericanos comunes, y escenas de la lucha contra la violencia racial. La figura está frente a la imagen de una máscara colgante de marfil del siglo xvi, que representa a la Reina Madre Idia del Reino de Benín. En la obra de Bearden, la máscara evoca un legado africano glorioso. Al parecer, la figura —que tiene una herramienta en la mano y a la que todavía le quedan algunos espacios en blanco para seguir añadiendo retazos— está armando su identidad y explorando la conexión entre el pasado africano y el presente de las personas afroamericanas.

Emiliano Di Cavalcanti
Brazilian, 1897–1976

Mulatta
1952
oil on canvas

Long-term-loan MASP B3–Brasil, Bolsa, Balcão,
in honor of the former board members of BM&F and Bovespa

Di Cavalcanti, a leader in Brazilian modernism in the mid-20th century, featured *mulattas* (a contested term for mixed-race women of African and European descent) in several of his works. *Mulatta* differs from the others, however, in that the Black subject has an assured expression, with a confident stare and firm posture. Some of her skin is visible, but not her cleavage. Her sleeveless shirt has a design of leaves over a colorful background, creating a painting inside the painting, which was characteristic of Di Cavalcanti's style in the 1950s.

Emiliano Di Cavalcanti
brasileño, 1897–1976

Mulata
1952
óleo sobre lienzo

Préstamo a largo plazo del MASP B3–Brasil, Bolsa, Balcão,
en honor a los exmiembros de la junta del BM&F y de Bovespa

Di Cavalcanti, un líder del modernismo brasileño de mediados del siglo xx, pintó a *mulatas* (un término controvertido para hacer referencia a las mujeres mestizas de ascendencia africana y europea) en muchas de sus obras. Sin embargo, la obra *Mulata* tiene la diferencia de que la modelo negra tiene una expresión segura, con una mirada confiada y una postura firme. Podemos ver parte de su piel, pero no el escote. Su camisa sin mangas tiene un diseño de hojas sobre un fondo colorido, lo que crea una "pintura dentro de la pintura", un recurso característico del estilo de Di Cavalcanti en la década de 1950.

{DEX 109}

SECTION 5

Arthur Timótheo da Costa
Brazilian, 1882–1922

The Boy
1917
oil on canvas

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Anonymous gift, 2016

Arthur Timótheo da Costa
brasileño, 1882–1922

El Chico
1917
óleo sobre lienzo

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, donación anónima, 2016

afroatlantic.labels.12.indd 69 3/30/22 9:58 AM

Njideka Akunyili Crosby
Nigerian, born 1983

Eko Skyscraper
2019
acrylic and color pencil on panel

National Gallery of Art, Washington,
Purchased with support from the Ford Foundation

Crosby sources the images for her portraits from archives, magazines, online resources, and her own photographs. *Eko Skyscraper* features a young Yoruba woman; *Eko* refers to the city of Lagos, and *Skyscraper* alludes to the figure's threaded, structured hairstyle. The image is based on a picture taken in Kisangani, Congo, in 1967 by American photographer Eliot Elisofon. Crosby flipped the image and placed the figure against a lush natural backdrop. The artist also amplified the sitter's confident outward gaze and rendered the picture in warm gradients of orange.

Njideka Akunyili Crosby
nigeriana, nacida en 1983

Rascacielos de Eko
2019
acrílico y lápices de colores sobre tabla

National Gallery of Art, Washington,
adquisición apoyada por la Ford Foundation

Crosby obtiene las imágenes para sus retratos de archivos, revistas, fuentes en línea y fotografías propias. La obra *Rascacielos de Eko* presenta a una muchacha yoruba; *Eko* hace referencia a la ciudad de Lagos y *Rascacielos* alude al peinado estructurado y trenzado de la modelo. La imagen tiene como base una fotografía que el fotógrafo estadounidense Eliot Elisofon tomó en Kisangani, Congo, en 1967. Crosby dio vuelta a la imagen y colocó la figura sobre un fondo natural exuberante. Además, la artista amplificó la mirada segura de la modelo y terminó la imagen con tonalidades cálidas de naranja.

{DEX 118}

SECTION 5

Dumile Feni
South African, 1942–1991

Composition for a Memoriam
1969
ink and ballpoint pen

Grosvenor Gallery, London

Dumile Feni
sudafricano, 1942–1991

Composición para un homenaje
1969
tinta y bolígrafo

Grosvenor Gallery, Londres

afroatlantic.labels.12.indd 71 3/30/22 9:58 AM

Samuel Fosso
Central Africa, born Cameroon, 1962

Self-Portrait as Liberated American Woman of the '70s, from the series **Tati**
1997, printed 2003
chromogenic print

The Museum of Fine Arts, Houston, museum purchase funded by Nina and Michael Zilkha, 2004.809

In the 1970s, Fosso began making self-portraits for his grandmother, whom he had left behind when he fled war-torn Nigeria for the Central African Republic in 1972. In his works from this period, he appears in tight shirts, bell-bottoms, and platform shoes, apparel banned by the military dictatorship that seized power in Nigeria in 1966. The print seen here is from his later *Tati* series, named after the Parisian department store. As in his earlier work, Fosso uses stylish dress as a political statement, defying gender norms and portraying "the desire to be free, to get revenge, to be independent from whites, from men, to be economically independent, to make a career for herself," in his words.

Samuel Fosso
centroafricano, nacido en Camerún, 1962

Autorretrato como mujer estadounidense libre de los 70, de la serie **Tati**
1997, impreso en 2003
cromógena

The Museum of Fine Arts, Houston, compra del museo financiada por Nina y Michael Zilkha, 2004.809

En la década de 1970, Fosso comenzó a hacer autorretratos para su abuela, de quien se alejó cuando huyó de Nigeria —en ese momento, dividida por la guerra— y se estableció en la República Centroafricana en 1972. En sus obras de este período, aparece con camisas ajustadas, pantalones acampanados y zapatos de plataforma, una vestimenta que estaba prohibida por la dictadura militar que tomó el poder del país en 1966. La imagen que vemos aquí forma parte de su serie posterior *Tati*, que lleva el nombre de la tienda departamental parisina. En sus trabajos previos, Fosso utiliza la ropa con estilo como un medio de expresión política, desafiando las normas de género y retratando "el deseo de ser libres, de vengarnos, de independizarnos de las personas blancas, de los hombres, de tener independencia económica, de tener una carrera sin ayuda", según él mismo expresó.

Barkley Leonnard Hendricks
American, 1945–2017

George Jules Taylor
1972
oil on canvas

National Gallery of Art, Washington, William C. Whitney Foundation

While studying at Yale School of Art in the 1970s, Hendricks created this portrait of his friend and classmate George Jules Taylor. This was one of many life-size images of family, friends, and neighbors that Hendricks painted throughout his career. Life-size oil portraiture was originally used to portray European royalty and aristocrats; the confidence and ease with which Taylor inhabits this canvas mounts a powerful rebuke to tradition and redefines the qualities of poise and power that portraiture has long sought to capture.

Barkley Leonnard Hendricks
estadounidense, 1945–2017

George Jules Taylor
1972
óleo sobre lienzo

National Gallery of Art, Washington, William C. Whitney Foundation

Mientras estudiaba en Yale School of Art en la década de 1970, Hendricks creó este retrato de su amigo y compañero de clase George Jules Taylor. Esta es una de las muchas imágenes de tamaño real que Hendricks pintó de sus familiares, amigos y vecinos a lo largo de su carrera. En sus inicios, solo la realeza y los aristócratas europeos tenían retratos en óleo de tamaño real; la confianza y facilidad con que Taylor habita su lienzo constituye una crítica potente a la tradición y redefine las cualidades de gracia y poder que durante tanto tiempo se intentó capturar mediante este tipo de pinturas.

Iracy Hirsch
Nationality unknown

Babalu (Figure with Black Mask)
1967
oil on canvas

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Acquisition, 1967

Iracy Hirsch
nacionalidad desconocida

Babalú (Figura con máscara negra)
1967
óleo sobre lienzo

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, adquisición, 1967

William H. Johnson
American, 1901–1970

Little Girl in Green
c. 1941
oil on cardboard

Clark Atlanta University Art Museum

William H. Johnson
estadounidense, 1901–1970

Niña vestida de verde
c. 1941
óleo sobre cartón

Clark Atlanta University Art Museum

Dindga McCannon
American, born 1947

Empress Akweke
1975
acrylic on canvas

Brooklyn Museum of Art, Gift of R.M. Atwater, Anna Wolfrom Dove, Alice Fiebiger, Joseph Fiebiger, Belle Campbell Harriss, and Emma L. Hyde, by exchange, Designated Purchase Fund, Mary Smith Dorward Fund, Dick S. Ramsay Fund, and Carll H. de Silver Fund 2012.80.31

New York–based McCannon painted *Empress Akweke* a few years after the first meeting of Where We At, a collective she helped found to increase exposure for Black women artists. The painting celebrates Akweke Singho, a fellow artist in the group, who appears as an empress dressed in jewels and a yellow dress with floral appliqués, leaning back in a relaxed yet regal manner.

Dindga McCannon
estadounidense, nacida en 1947

Emperadora Akweke
1975
acrílico sobre lienzo

Brooklyn Museum of Art, donación de R. M. Atwater, Anna Wolfrom Dove, Alice Fiebiger, Joseph Fiebiger, Belle Campbell Harriss y Emma L. Hyde, por intercambio, el Fondo para Adquisiciones Designadas, el Fondo Mary Smith Dorward, el Fondo Dick S. Ramsay y el Fondo Carll H. de Silver 2012.80.31

La artista neoyorquina Dindga McCannon pintó *Emperadora Akweke* unos años después de la primera reunión de Where We At, una entidad de la cual fue cofundadora y cuyo objetivo era aumentar la exposición de las artistas negras. La pintura es un homenaje a Akweke Singho, una de las artistas del grupo, que aparece vestida como una emperadora, con joyas y un vestido amarillo con apliques florales, y la figura reclinada de manera relajada pero majestuosa.

Toyin Ojih Odutola
Nigerian, born 1985

All These Garlands Prove Nothing VI
2012
All These Garlands Prove Nothing X
2013
pen, ink, and marker

Private Collection. Courtesy of Jack Shainman Gallery, New York

These drawings are from a series of self-portraits. For each, Odutola drew bust-length images of herself, unclothed, against a neutral background, covering her body with her signature patterned marks. Only her hairstyle, pose, and facial expression vary. Together they undermine the idea of a stable self-identity and underscore the deliberation and creativity involved in all forms of self-representation. As the artist has explained, "That's what self-portraits capture, how we're always at issue with ourselves and our differing personas." Odutola's self-portraits also prompt viewers to consider the powerful but fraught role of hairstyle, particularly for Black women, as a marker of race, class, politics, sexuality, and other forms of identity.

Toyin Ojih Odutola
nigeriana, nacida en 1985

Todas estas guirnaldas no prueban nada VI
2012
Todas estas guirnaldas no prueban nada X
2013
bolígrafo, tinta y marcador

Colección privada. Cortesía de Jack Shainman Gallery, Nueva York

Estos dibujos son una serie de autorretratos. Para cada uno de ellos, Odutola dibujó bustos de sí misma sin ropa sobre un fondo neutral y cubrió su cuerpo con sus característicos patrones. Las únicas variaciones son los peinados, las poses y las expresiones faciales que muestra. En conjunto, estas imágenes desautorizan la idea de una identidad estable y hacen hincapié en la deliberación y la creatividad que son parte de todas las formas de representación propia. Como explicó la artista, "esto es lo que capturan los autorretratos: el modo en que siempre luchamos contra nosotros mismos y contra nuestros distintos personajes". Además, los autorretratos de Odutola invitan a los espectadores a analizar el influyente, pero tenso rol que desempeña el peinado como indicador de la raza, clase, política, sexualidad y otras formas de identidad, en especial para las mujeres negras.

Hayward Oubre
American, 1916–2006

Untitled
1950
oil on canvas

The Johnson Collection, Spartanburg, South Carolina

Hayward Oubre
estadounidense, 1916–2006

Sin título
1950
óleo sobre lienzo

The Johnson Collection, Spartanburg, Carolina del Sur

Mallica "Kapo" Reynolds
Jamaican, 1911–1989

Gene
1970
oil on hardboard

National Gallery of Jamaica, Kingston

Mallica "Kapo" Reynolds
jamaiquino, 1911–1989

Gene
1970
óleo sobre aglomerado

National Gallery of Jamaica, Kingston

{DEX 99}

SECTION 5

Carlos Orozco Romero
Mexican, 1896–1984

Head
1946
oil on canvas

Dallas Museum of Art, Dallas Art Association Purchase

Carlos Orozco Romero
mexicano, 1896–1984

Cabeza
1946
óleo sobre lienzo

Dallas Museum of Art, compra de la Dallas Art Association

afroatlantic.labels.12.indd 78 3/30/22 9:58 AM

Unknown Dutch
Previously attributed to Jaspar Beckx
Dutch, 1547–1657

Albert Eckhout
Dutch, 1610–1665

Dom Miguel de Castro, Emissary of Kongo
1640–1644
oil on canvas

Statens Museum for Kunst (SMK),
National Gallery of Denmark, Copenhagen

Dom Miguel de Castro (1536–1625) was an envoy from the Kingdom of Kongo to the Dutch court in Recife. His portrait is part of a group of three; the other two are smaller and portray his servants Diego Bemba and Pedro Sunda. The painting is remarkable for the proud stance of the sitter and the elaborate portrayal of European clothing of the time, including the broad white collar, the black, jewel-encrusted hat with long reddish crest, and the silvery sash.

Artista holandés desconocido
Previamente atribuido a Jaspar Beckx
holandés, 1547–1657

Albert Eckhout
holandés, 1610–1665

Don Miguel de Castro, emisario del Congo
1640–1644
óleo sobre lienzo

Statens Museum for Kunst (SMK),
Galería Nacional de Dinamarca, Copenhague

Don Miguel de Castro (1536–1625) fue un funcionario del Reino del Congo, enviado a la corte holandesa en Recife. Su retrato forma parte de un grupo de tres obras; las otras dos son retratos más pequeños de sus sirvientes, Diego Bemba y Pedro Sunda. Cabe destacar de esta obra la postura orgullosa del modelo y la representación minuciosa de las prendas europeas de la época: el cuello blanco ancho, el sombrero negro con joyas incrustadas y una cimera rojiza, y la faja plateada.

Osmond Watson
Jamaican, 1934–2005

Johnny Cool
1967
oil on canvas

National Gallery of Jamaica, Kingston

Osmond Watson
jamaiquino, 1934–2005

Johnny Cool
1967
óleo sobre lienzo

National Gallery of Jamaica, Kingston

Lynette Yiadom-Boakye
British, born 1977

Skylark
2010
oil on canvas

The Museum of Modern Art, New York.
Gift of Ninah and Michael Lynne, 2017

Lynette Yiadom-Boakye
británica, nacida en 1977

Alondra
2010
óleo sobre lienzo

The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Ninah y Michael Lynne, 2017

Théodore Géricault
French, 1791–1824

Study of the Model Joseph
1818–1819
oil on canvas

The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 85.PA.407

Théodore Géricault
francés, 1791–1824

Estudio del modelo Joseph
1818–1819
óleo sobre lienzo

The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, 85.PA.407

Beauford Delaney
American, 1901–1979

Dark Rapture (James Baldwin)
1941
oil on Masonite

Courtesy of Michael Rosenfeld Gallery, New York

Beauford Delaney
estadounidense, 1901–1979

Arrobo negro (James Baldwin)
1941
óleo sobre masonita

Cortesía de Michael Rosenfeld Gallery, Nueva York

{DEX 246}

SECTION 5

Firelei Báez

Haitian and Dominican, born 1981

Given the ground (the fact that it amazes me does not mean I relinquish it)

2017

acrylic and oil on canvas

Collection of Kelly Williams and Andrew Forsyth

Firelei Báez

Haitiana y dominicana, nacida en 1981

Teniendo en cuenta el motivo (el hecho de que me asombre no significa que renuncie a ello)

2017

acrílico y óleo sobre lienzo

Colección de Kelly Williams y Andrew Forsyth

afroatlantic.labels.12.indd 82 3/30/22 9:58 AM

Zanele Muholi
South African, born 1972

Ntozakhe II, (Parktown)
2016
photographic wall mural from digital file

National Gallery of Art, Washington, Alfred H. Moses and Fern M. Schad Fund

965

This photograph is from Muholi's series *Somnyama Ngonyama, Hail the Dark Lioness*. In each work, the artist appears in the guise of a different persona through the use of props, pose, costume, and expression—here, as a kind of Statue of Liberty, the iconic spiked crown replaced by a headpiece made of a ring of scouring pads, suggestive of Muholi's mother's work as a domestic laborer. The artist has also exaggerated the darkness of their skin in post-production, heightening the assertion of their own Blackness. Muholi explains that this work represents "the idea of freedom—the freedom all women should have—as well as…pride in who we are as Black, female-bodied beings," asking, "What kind of freedom are we talking about? What is the color of the Statue of Liberty? Whose race is the figure monumentalized as Lady Liberty?"

Zanele Muholi
sudafricana, nacida en 1972

Ntozakhe II, (Parktown)
2016
mural fotográfico, reprografía de imagen digital

National Gallery of Art, Washington, Fondo Alfred H. Moses y Fern M. Schad

Esta fotografía forma parte de la serie de Muholi titulada *Somnyama Ngonyama*, o "Viva la leona negra". En cada una de sus obras, Muholi se disfraza de un personaje distinto mediante el uso de decorados, vestimentas y expresiones. En este caso, se disfraza de una suerte de Estatua de la Libertad que, en lugar de la tan conocida corona en forma de puntas, lleva un tocado fabricado con un aro de esponjas, lo que puede ser una referencia al empleo de la madre de Muholi, una trabajadora doméstica. Por otra parte, en esta obra, exageró su tono de piel mediante tareas de posproducción, lo que realza la reivindicación de su negrura. Muholi explica que este trabajo representa "una idea de libertad —la libertad que deberían tener todas las mujeres— y de orgullo de ser seres con cuerpo de mujer y con la piel negra". Además, su obra nos invita a preguntarnos, *¿de qué tipo de libertad estamos hablando? ¿De qué color es la Estatua de la Libertad? ¿De qué raza es la figura a la que se inmortalizó como Señora Libertad?*

Eugène Delacroix
French, 1798–1863

Portrait of a Woman in a Blue Turban
c. 1827
oil on canvas

Dallas Museum of Art, the Eugene and Margaret McDermott Art Fund, Inc., in honor of Patricia McBride

Eugène Delacroix
francés, 1798–1863

Retrato de una mujer con un turbante azul
c. 1827
óleo sobre lienzo

Dallas Museum of Art, Fordo de Arte de Eugene y Margaret McDermott Inc., en honor a Patricia McBride

María Magdalena Compos-Pons
Cuban American, born 1959

The House
c. 2013
diptych, Polaroid Polacolor Pro

Courtesy of the Artist and Gallery Wendi Norris, San Francisco

María Magdalena Compos-Pons
cubanoestadounidense, nacida en 1959

La casa
c. 2013
díptico, Polaroid Polacolor Pro

Cortesía de la artista y de Gallery Wendi Norris, San Francisco

Aläqa Gabra Selasse
Ethiopian, early 1900s–1986

Emperor Haile Selassie
c. 1973
tempera on cardboard

National Museum of African Art, Smithsonian Institution,
gift of an anonymous donor in memory of Louis Gilden, 2006-3-9

Aläqa Gabra Selasse
etíope, principios de la década de 1900–1986

Emperador Haile Selassie
c. 1973
témpera sobre cartón

National Museum of African Art, Smithsonian Institution,
donación anónima en memoria de Louis Gilden, 2006-3-9

J. Cunha
Brazilian, born 1947

966

Black Resistance Organizations—Ilê Aiyê
1995
textile

Collection of the artist

Cunha made this print to be worn by the thousands of members of Ilê Aiyê, the oldest Afro-Brazilian carnival block (or street band). Founded in 1974, Ilê Aiyê is known for its promotion of Black pride, culture, and political consciousness. Cunha's banner refers to several historical and contemporary Black resistance organizations, including carnival blocks, political parties, *afoxés* (carnival groups linked to the Candomblé religion), and *quilombos* (communities of escaped, formerly enslaved people). In the center, Cunha transformed the Brazilian flag, altering the colors and motto to represent Ilê Aiyê and offer a rereading of the national symbol.

J. Cunha
brasileño, nacido en 1947

Organizaciones de resistencia negra: Ilê Aiyê
1995
textiles

Colección del artista

Cunha creó este estampado para que lo usaran los miles de miembros de Ilê Aiyê, el bloque más antiguo del carnaval afrobrasileño. Ilê Aiyê, un grupo que se fundó en 1974, es conocido por fomentar el orgullo negro, así como también la cultura negra y la conciencia política. El cartel de Cunha hace referencia a distintas organizaciones de resistencia negra históricas y actuales, como bloques de carnaval, partidos políticos, *afoxés* (grupos de carnaval relacionados con el candomblé) y *quilombos* (comunidades de personas que escaparon de la esclavitud). En el centro, Cunha transformó la bandera brasileña; modificó los colores y el lema para representar el Ilê Aiyê, y así proponer una relectura de este símbolo nacional.

Theaster Gates
American, born 1973

In Case of Race Riot Break the Glass
2011
reclaimed wood and firehose

Collection of Dr. Darryl Atwell, Washington, DC

Gates folded a firehose into a wooden container that he sealed with glass, framed, and mounted on a wall. The relief sculpture calls to mind extinguishers and fire alarms accompanied by instructions to break their glass case panels "in case of emergency." This work's title, however, identifies the fire hose as a weapon to fight a "race riot," recalling the historic use of high-pressure fire hoses to assault peaceful protesters during the US civil rights movements of the mid-20th century. This work evokes the violent and racist potential, then and now, of misusing public resources intended to uphold public safety.

Theaster Gates
estadounidense, nacido en 1973

En caso de disturbio racial, rompa el vidrio
2011
madera recuperada y manguera de incendios

Colección del Dr. Darryl Atwell, Washington, DC

Gates dobló una manguera de incendios y la puso en un contenedor de madera, que luego selló con vidrio, enmarcó y montó en una pared. La escultura en relieve evoca los extintores y las alarmas de incendio, que van acompañados de la instrucción de romper el vidrio de la caja "en caso de emergencia". Sin embargo, el título de la obra identifica la manguera como un arma para combatir un "disturbio racial", una referencia histórica al uso de las mangueras de agua a presión para atacar a los manifestantes pacíficos durante las marchas por los derechos civiles de mediados del siglo xx en Estados Unidos. La obra evoca el potencial de violencia y racismo que surge del mal uso de los recursos públicos destinados a la defensa de la seguridad pública, tanto en ese entonces, como en la actualidad.

David Hammons
American, born 1943

African-American Flag
1990
fabric

The Museum of Modern Art, New York.
Gift of The Over Holland Foundation, 1997

Hammons originally created this work for an exhibition in Amsterdam that addressed the lack of representation of African American artists in European museums and galleries, but it resonates outside of its initial context. *African-American Flag* replaces the red, white, and blue of the US flag with red, black, and green—hues associated with Black liberation and identity since 1920, when they formed the color scheme of the flag for Marcus Garvey's Universal Negro Improvement Association (UNIA). This strategic recombination prompts viewers to think critically about the relationship between race and national identity in the United States.

David Hammons
estadounidense, nacido en 1943

Bandera afroamericana
1990
tela

The Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de The Over Holland Foundation, 1997

Originalmente, Hammons creó esta obra para una exhibición en Ámsterdam que abordaba la falta de representación de los artistas afroamericanos en los museos y las galerías de Europa, pero también es válida fuera de su contexto inicial. En *Bandera afroamericana*, se reemplaza el rojo, blanco y azul de la bandera estadounidense con los colores rojo, negro y verde. Estas tonalidades están relacionadas con la liberación de las personas negras y con su identidad desde 1920, cuando idearon esta combinación de colores para la bandera de la Asociación Universal para el Mejoramiento del Negro (UNIA, por sus siglas en inglés) de Marcus Garvey. Esta recombinación estratégica invita a los espectadores a analizar con ojo crítico la relación entre la raza y la identidad nacional en Estados Unidos.

Alma Thomas
American, 1891–1978

March on Washington
1964
acrylic on canvas

Courtesy of Michael Rosenfeld Gallery, New York

Thomas was born in Columbus, Georgia, in a time and place marked by racial violence and segregation. Because of these fraught circumstances, her family moved to Washington, DC, where she lived for the remainder of her life. Thomas's work is mostly abstract and without apparent political content. *March on Washington* is an exception. The painting recalls her experience at the 1963 March on Washington for Jobs and Freedom, where Martin Luther King Jr. gave his acclaimed "I Have a Dream" speech, and highlights the role of the audience with their banners of protest.

Alma Thomas
estadounidense, 1891–1978

Marcha sobre Washington
1964
acrílico sobre lienzo

Cortesía de Michael Rosenfeld Gallery, Nueva York

Thomas nació en Columbus, Georgia, en un momento y un lugar caracterizados por la violencia y la segregación racial. Debido a estas circunstancias angustiantes, su familia se mudó a Washington, DC, y la artista vivió allí el resto de su vida. La mayor parte de la obra de Thomas es abstracta y no tiene connotaciones políticas aparentes. La obra *Marcha en Washington* es la excepción. La pintura alude a su experiencia en la marcha por trabajo y libertad que se llevó a cabo en Washington en 1963, donde Martin Luther King Jr. dio su tan aclamado discurso *Tengo un sueño*, y hace énfasis en el papel de la audiencia con sus carteles de protesta.

Paulo Nazareth
Brazilian, born 1977

Black Neger
2012–2013
photo print on cotton paper

Courtesy of the artist and Mendes Wood DM, São Paulo/Brussels/New York

Nazareth's photograph is part of an ongoing project conducted in Africa and the Americas titled *Cadernos de Africa* (African Notebooks). Here, Nazareth and an anonymous Black American man hold sheets of paper with handwritten text: Nazareth's reads *PRETO*, the other *NEGRO*—terms once used as demeaning labels and state-ordained classifications for Black people. The men label themselves with these words to subvert their meanings and deprive them of their power, joining a tradition of Black people reclaiming and reinterpreting such terminology.

Paulo Nazareth
brasileño, nacido en 1977

Negro negro
2012–2013
impresión digital en papel de algodón

Cortesía del artista y de Mendes Wood DM, São Paulo/Bruselas/Nueva York

La fotografía de Nazareth forma parte de un proyecto continuo realizado en África y América que lleva el título de *Cuadernos de África*. En esta obra, Nazareth y un estadounidense negro anónimo sostienen hojas de papel con un texto manuscrito: la hoja de Nazareth dice *PRETO*, y la del otro hombre dice *NEGRO*. Ambos términos fueron utilizados como etiquetas peyorativas exigidas por el estado para clasificar a las personas negras. Los hombres se identifican a sí mismos con estas palabras para trastocar su significado y despojarlas de todo poder, como lo han hecho tantas otras personas negras quienes a lo largo de la historia han reivindicado y reinterpretado estos términos.

Faith Ringgold
American, born 1930

968

Who's Afraid of Aunt Jemima?
1983
acrylic on canvas, dyed, painted, and pieced textile

Glenstone Museum, Potomac, Maryland

Harlem-born artist and author Faith Ringgold is known for merging the African American tradition of quilting with the language of contemporary art. In *Who's Afraid of Aunt Jemima?*, the first of Ringgold's famous "story quilts," the artist pieced together fabric painted with human figures and handwritten texts to create a new history of Aunt Jemima, an enduring parody of Black womanhood (akin to the "mammy" figure) from the 19th century. Ringgold depicts Jemima as a successful businesswoman with wealth, a family, and personality of her own.

Faith Ringgold
estadounidense, nacida en 1930

¿Quién le tiene miedo a la tía Jemima?
1983
acrílico sobre lienzo, tela teñida, pintada y cortada en retazos

Glenstone Museum, Potomac, Maryland

Faith Ringgold, una artista y autora originaria de Harlem, es conocida por fusionar la tradición afroamericana del acolchado con el lenguaje del arte contemporáneo. En *¿Quién le tiene miedo a la tía Jemima?*, el primero de los famosos "edredones de cuentos" de Ringgold, la artista elaboró un edredón con una serie de telas que estaban pintadas con figuras humanas y con textos manuscritos para crear una nueva historia sobre la Tía Jemima, una parodia de la feminidad negra (similar a la figura de la *mammy*), que perdura desde el siglo XIX. Ringgold presenta a Jemima como una mujer de negocios exitosa y rica, con familia y con una personalidad propia.

Alexander "Skunder" Boghossian
Ethiopian, 1937 – 2003

The End of the Beginning
1972 – 1973
oil on canvas

National Museum of African Art,
Smithsonian Institution, museum purchase, 91-18-2

Growing up, Boghossian absorbed Ethiopian culture and the Coptic art of Egypt. He also encountered modernist influences through contact with the Négritude literary and artistic movement, which sought to reassert Black identity and culture, especially in France and its former colonies in Africa and the Caribbean. This elaborate and fantastical landscape is dominated by allusions to Axum and Lalibela, important urban centers in Ethiopian history. Loose brushstrokes at the top represent the fire that allegedly razed both cities while the white bird at center resembles a phoenix rising from the ashes to survive the destruction. The winged figure in ritualistic garments at right appears poised to escape the ruins, foreshadowing the revolution that would topple Ethiopia's monarchy in 1974, one year after this painting was completed.

Alexander "Skunder" Boghossian
etíope, 1937 – 2003

El principio del final
1972 – 1973
óleo sobre lienzo

National Museum of African Art,
Smithsonian Institution, adquisición del museo, 91-18-2

A lo largo de su infancia, Boghossian absorbió la cultura etíope y el arte copto egipcio. También se encontró con influencias modernistas a través del movimiento literario y artístico conocido como *négritude*, el cual buscaba reafirmar la identidad y cultura negras, especialmente en Francia y en sus antiguas colonias en África y el Caribe. Este paisaje, minucioso y fantástico, lo dominan las alusiones a Axum y Lalibela, importantes centros urbanos en la historia de Etiopía. Las pinceladas fluidas al borde superior representan el fuego que supuestamente hicieron polvo las ciudades, mientras que el ave blanca at centro asemeja un ave fénix, alzándose de las cenizas para sobrevivir a la destrucción. La figura humana alada a la derecha, en vestimenta litúrgica, parece estar lista para escapar las ruinas, presagiando la revolución que derrocaría a la monarquía etíope en 1974, al año de haberse completado esta pintura.

Edu Carvalho
Brazilian, born 1996

Ad Junior
Brazilian, born 1986

Spartakus Santiago
Brazilian, born 1993

Intervention in Rio: How to Survive an Improper Approach
2018
video
3 minutes, 26 seconds

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Gift of the artists in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition, 2018

In 2018, the Brazilian government sent the army to police the streets of Rio de Janeiro state. In response, two Black YouTubers (Junior and Santiago) and a journalist (Carvalho) created a video with tips for Black people living in the impoverished communities known as *favelas*, who were more likely to be profiled, searched, and killed by police. They advise viewers how to behave when approached, warning them to have their identification documents available, tell friends where they are going, and keep their cell phones charged for making calls or recordings.

Edu Carvalho
brasileño, nacido en 1996

Ad Junior
brasileño, nacido en 1986

Spartakus Santiago
brasileño, nacido en 1993

Intervención en Río: cómo sobrevivir a un abordaje indebido
2018
video
3 minutos, 26 segundos

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, donación de los artistas, en el contexto de la exposición *Historias afroatlánticas*, 2018

En 2018, el gobierno brasileño envió al ejército a vigilar las calles del estado de Río de Janeiro. En respuesta, dos *youtubers* (Junior y Santiago) y un periodista (Carvalho) negros crearon un video con consejos para las personas negras que viven en las comunidades empobrecidas, conocidas como favelas, debido a que son más propensos a ser perfilados, inspeccionados y asesinados por la policía. Les aconsejan a los espectadores cómo comportarse cuando los aborda la policía; les advierten que tengan a la mano sus documentos de identificación, que les digan a sus amigos a dónde van y que mantengan sus teléfonos celulares cargados para hacer llamadas o grabaciones.

David C. Driskell
American, 1931–2020

Current Forms: Yoruba Circle
1969
acrylic on canvas

National Gallery of Art, Washington,
Purchased with support from the Ford Foundation

Driskell was an accomplished artist and one of the world's leading authorities on the history of African American art. He had strong ties to the Washington, DC, region, having attended both Howard and Catholic Universities and taught at Howard and the University of Maryland. *Current Forms: Yoruba Circle* exemplifies Driskell's synthesis of African religious traditions with modern painting practices. Inspired by his trips to Africa beginning in 1969, this painting incorporates the figure of the Yoruba orisha (deity) Shango into dynamic fields of color. "I am interested in keeping alive some of the potent symbols that have significant meaning to me as a person of African descent," Driskell said. The orisha of fire, lightning, and justice, Shango was revered among both communities of enslaved peoples in the Caribbean and Brazil and is still venerated by many from across the Atlantic.

David C. Driskell
estadounidense, 1931–2020

Formas actuales: el círculo yoruba
1969
acrílico sobre lienzo

National Gallery of Art, Washington,
adquisición apoyada por la Ford Foundation

Driskell fue un artista exitoso y una de las autoridades reconocidas a nivel mundial en términos de historia del arte afroamericano. Tenía lazos muy fuertes con la región de Washington, DC, ya que asistió a Howard University y la Universidad Católica, y fue profesor en Howard y en la Universidad de Maryland. La obra *Formas actuales: el círculo yoruba* ilustra cómo Driskell sintetizó las tradiciones religiosas africanas con prácticas de pintura moderna. Esta pintura, cuya inspiración fueron los viajes a África que comenzó a hacer en 1969, incorpora la figura del *orishá* (deidad) yoruba Shangó en campos dinámicos de color. "Me interesa mantener vivos algunos de los símbolos poderosos que tienen un significado importante para mí, como persona de ascendencia africana", dijo Driskell. A Shangó, el *orishá* del fuego, los rayos y la justicia, se le veneraba en las comunidades de los pueblos esclavizados del Caribe y de Brasil, y aún hoy en día lo veneran muchas personas del otro lado del Atlántico.

963

Dalton Paula
Brazilian, born 1982

Zeferina
2018
João de Deus Nascimento
2018
oil on canvas

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Gift of the artist,
in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition, 2018

Paula's *Zeferina* and *João de Deus Nascimento* were commissioned for this exhibition. Zeferina, an abolition leader of Angolan origin, helped establish Urubu Quilombo, an independent community of free Black people in Salvador. In 1826 she joined forces with formerly enslaved people who had escaped and Indigenous people to kill enslavers and attain freedom. The rebellion was violently suppressed by imperial police, and Zeferina was arrested and sentenced to death.

Nascimento was one of the martyrs of the Bahian Conspiracy, an abolitionist movement led by free and enslaved Black people. They sought to install an independent republic, but the movement's plans were uncovered by the Portuguese Crown, which sentenced its leaders to death in 1799. Portraying these leaders, Paula challenges the erasure of Black figures from official Brazilian history.

Dalton Paula
brasileño, nacido en 1982

Zeferina
2018
João de Deus Nascimento
2018
óleo sobre lienzo

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, donación del artista,
en el contexto de la exposición *Historias afroatlánticas*, 2018

Las obras *Zeferina* y *João de Deus Nascimento*, creadas por Paula, fueron un encargo para esta exposición. Zeferina, una líder abolicionista de origen angoleño, ayudó a fundar el Quilombo de Urubu, una comunidad independiente de personas negras libres en Salvador. En 1826, aunó fuerzas con personas esclavizadas que habían escapado y con personas de pueblos indígenas, con el objetivo de matar a los esclavistas y obtener la libertad. La policía imperial reprimió la rebelión con violencia, y Zeferina fue arrestada y sentenciada a muerte.

Nascimento fue uno de los mártires de la Conjura Bahiana, un movimiento abolicionista dirigido por personas negras libres y esclavizadas. La misión del movimiento era establecer una república independiente, pero la Corona de Portugal desbarató sus planes y sentenció a la muerte a los líderes del movimiento en 1799. Al retratar a estos líderes, Paula desafía la omisión de personajes negros prominentes en la historia oficial de Brasil.

Mickalene Thomas
American, born 1971

Melody: Back
2011
diffusion transfer print

National Gallery of Art, Washington, Charina Endowment Fund and Peter Edwards and Rose Gutfeld Fund

The pose of the woman subject and the draped fabric setting of Thomas's photograph recall the painting *The Grand Odalisque* (1814) by French artist Jean-Auguste-Dominique Ingres. Ingres's work has become notorious for its portrayal of 19th-century Western ideals of feminine passivity, heterosexual masculine desire, and the exoticization of non-Western cultures. By critically reappropriating Ingres's composition, Thomas, who openly identifies as queer, prompts her audiences to reflect upon Black womanhood, queer desire, and sexual agency.

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *The Grand Odalisque*, 1814, oil on canvas, Musée du Louvre, Paris

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La gran odalisca*, 1814, óleo sobre lienzo, Museo del Louvre, París

Mickalene Thomas
estadounidense, nacida en 1971

Melody: espalda
2011
impresión con transferencia por difusión

National Gallery of Art, Washington, Fondo de Donación Charina y Fondo Peter Edwards y Rose Gutfeld

La postura de la modelo y el fondo con tela drapeada de la fotografía de Thomas evocan la pintura *La gran odalisca*, realizada por Jean-Auguste-Dominique Ingres en 1814. La obra de Ingres tomó notoriedad por su representación de los ideales occidentales del siglo XIX: la pasividad de la mujer, el deseo heterosexual masculino y la exotización de las culturas no occidentales. Thomas, quien se define abiertamente como *queer*, se reapropia de la composición de Ingres con un tono crítico e invita a la audiencia a reflexionar sobre la feminidad negra, el deseo *queer* y la voluntad sexual.

Titus Kaphar
American, born 1976

Space to Forget
2014
oil on canvas

Courtesy of Nick Cave

967

Kaphar seeks to amend art history by confronting its racist legacies. In *Space to Forget*, he reinterprets Jorge Henrique Papf's photograph of a white child riding on the back of her Black nanny. Kaphar places the pair in a modern, elegant room to suggest the continuation of racial inequities today and has cut the child out of the canvas. The void focuses attention on the identity and specificity of the Black woman, whose hand now holds a duster. Kaphar's ghostly outlines evoke the temporal and geographical continuities of Black women's labor, from post-abolition Brazil to the contemporary United States.

Jorge Henrique Papf, *Nanny Playing with Child in Petrópolis, Rio de Janeiro, Brazil*, 1899

Jorge Henrique Papf, *Niñera jugando con niño en Petrópolis, Río de Janeiro, Brasil*, 1899

Titus Kaphar
estadounidense, nacido en 1976

Espacio para olvidar
2014
óleo sobre lienzo

Cortesía de Nick Cave

Kaphar busca reparar la historia del arte confrontando su legado de racismo. En *Espacio para olvidar*, el artista reinterpreta la fotografía de un niño blanco subido a espaldas de su niñera negra, tomada por Jorge Henrique Papf. Kaphar ubica a los sujetos en una habitación moderna y elegante para sugerir que las desigualdades raciales aún persisten hoy en día, y recortó al niño del lienzo. El vacío hace que centremos la atención en la identidad y la especificidad de la mujer negra, que ahora lleva un plumero en la mano. Las siluetas fantasmagóricas de Kaphar evocan la continuidad temporal y geográfica del trabajo de las mujeres negras, desde el Brasil posterior a la abolición, hasta Estados Unidos en la actualidad.

Glenn Ligon
American, born 1960

Untitled (I Am a Man)
1988
oil and enamel on canvas

National Gallery of Art, Washington,
Patrons' Permanent Fund and Gift of the Artist

Untitled (I Am a Man) is a representation of the actual signs carried by 1,300 striking African American sanitation workers in Memphis. Prompted by the wrongful deaths of two coworkers from faulty equipment, the strikers marched to protest low wages and unsafe working conditions. They took up the slogan "I Am a Man" as a variant on the first line of Ralph Ellison's prologue to *The Invisible Man*: "I am an invisible man." By deleting the word "invisible," the Memphis strikers asserted their presence, making themselves visible in standing up for their rights. The heavy application of oil and enamel paints to Ligon's adaptation eventually led to cracks and fissures, echoing the tensions of its original subject.

Ernest C. Withers, *I Am A Man, Sanitation Workers Strike, Memphis, Tennessee*, March 28, 1968, printed 1994, gelatin silver print, The Museum of Fine Arts, Houston, Museum purchase funded by the African American Art Advisory Association, 98.225.1 © Withers Family Trust. Photograph © The Museum of Fine Arts, Houston; Photograph Thomas R. DuBrock

Ernest C. Withers, *Soy un hombre, paro de los trabajadores de sanidad, Memphis, Tennessee*, 28 de marzo de 1968, impreso en 1994, plata gelatina, The Museum of Fine Arts, Houston, compra del museo financiada por la Asociación Consultiva de Arte Afroamericano, 98.225.1 © Fideicomiso de la Familia Withers. Fotografía © The Museum of Fine Arts, Houston; fotografía de Thomas R. DuBrock

Glenn Ligon
estadounidense, nacido en 1960

Sin título (Soy un hombre)
1988
óleo y esmalte sobre lienzo

National Gallery of Art, Washington, Fondo Permanente de los Mecenas y donación del artista

La obra *Sin título (Soy un hombre)* es una representación de los carteles reales que llevaron en alto unos 1300 trabajadores de sanidad afroamericanos durante una huelga en Memphis. Los trabajadores, motivados por la muerte injusta de dos compañeros de trabajo debido a equipos defectuosos, marcharon para protestar por los salarios bajos y las condiciones de trabajo inseguras. Adoptaron el lema "soy un hombre", una variación del primer renglón del prólogo que escribió Ralph Ellison para la obra *El hombre invisible*: "Soy un hombre invisible". Al eliminar la palabra *invisible*, los huelguistas de Memphis reafirmaron su presencia, lo que los volvió visibles mientras luchaban por sus derechos. Las capas gruesas de pintura de óleo y esmalte sobre la adaptación de Ligon produjeron grietas y fisuras, efecto que hace referencia a las tensiones de la temática original.

{DEX 24}

Richard Bridgens
British, 1785–1846

Negro Heads, with Punishments for Intoxication and Dirt-Eating
1836
engraving
from *West India Scenery: With Illustrations of Negro Character, the Process of Making Sugar, etc. from Sketches Taken during a Voyage to, and Residence of Seven Years in, the Island of Trinidad*

Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

After his wife inherited a sugar plantation in Trinidad, Bridgens relocated to the island from England in 1826 and later published *West India Scenery*, an illustrated text on everyday life, natural history, and enslaved Africans. *Negro Heads* is one of the 27 prints in the volume that depict Africans as ethnographic types. The figure at bottom left wears a metal mask to prevent the ingestion of soil, for some a slow and painful way to escape slavery by suicide. Bridgens depicts corporal punishment alongside images of everyday dress and adornment as a normal part of life in Trinidad.

Richard Bridgens
británico, 1785–1846

Cabezas de negros, con castigos por intoxicación y por comer tierra
1836
grabado
de *Paisajes del Caribe: con ilustraciones de la personalidad del negro, el proceso de la elaboración de azúcar, etc, de Bocetos realizados durante un viaje a, y residencia en, la isla de Trinidad*

Yale Center for British Art, Colección Paul Mellon

Después de que su esposa heredara una plantación de azúcar en Trinidad, Bridgens se trasladó en 1826 desde Inglaterra hasta la isla, y luego publicó *Paisajes del Caribe*, un texto ilustrado sobre la vida cotidiana, la historia natural y los africanos esclavizados. *Cabezas de negros* es una de las 27 estampas en el tomo, en las que se representa a los africanos como una clasificación etnográfica. La figura en la parte inferior izquierda lleva una máscara de metal para evitar la ingesta de tierra, lo que para algunos era una manera lenta y dolorosa de quitarse la vida para escapar de la esclavitud. Bridgens retrata el castigo físico, junto con imágenes de la vestimenta y los ornamentos cotidianos, como una parte normal de la vida en Trinidad.

case 2 (4 of 4 labels)

afroatlantic.dex24tablecaselabel.10.indd 1 3/30/22 10:01 AM

[DEX 37 & 38]

Brazilian
Runaway Black Man: Escaped on October 18, 1854. Name: Fortunato. RS 50U000, from Alviçaras
1854
facsimile

Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Brazilian
Receipt for the Sale of a Slave in Rio de Janeiro. Receipt Written by Francisco Dias da Fonseca on Behalf of Luís Antônio Alves de Carvalho for the Sale of a Slave from the "Benguela nation," for the Amount of One Conto and Five Hundred Thousand Réis
1858
facsimile

Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Brasileño
Negro prófugo: está prófugo desde el día 18 de octubre, 1854. Nombre: Fortunato. RS 50U000, de Alviçaras
1854
facsímil

Fundação Biblioteca Nacional, Río de Janeiro

Brasileño
Recibo de compra de un esclavo en Río de Janeiro. Recibo escrito por Francisco Dias da Fonseca en nombre de Luís Antônio Alves de Carvalho por la venta de un esclavo de la "nación benguela", por el monto de un conto y quinientos mil réis.
1858
facsímil

Fundação Biblioteca Nacional, Río de Janeiro

case 2 (1 of 3 labels)

afroatlantic.tablecaselabels.10.indd 1 3/15/22 3:06 PM

{DEX 39}

American
Bill of sale for a man named Daniel to Jerome B. Annis
1851

Smithsonian National Museum of African American History and Culture, Gift of Tammy Quackenbush and Teri Fotheringham

Estadounidense
Recibo de venta de un hombre llamado Daniel a Jerome B. Annis
1851

Smithsonian National Museum of African American History and Culture, donación de Tammy Quackenbush y Teri Fotheringham

case 2 (2 of 3 labels)

afroatlantic.tablecaselabels.10.indd 2 3/15/22 3:06 PM

{Text for DEX 37-38-39}

This collection of receipts and advertisements indicates the monetary value placed on the lives of enslaved people, proof of their commodification and dehumanization. Newspapers often published notices asking for help to locate enslaved people seeking freedom, offering rewards for their capture. The ads often include the figure of a Black man carrying a bundle over his shoulders, an image that became a visual convention that circulated across the Americas and recalls the frequent struggle of enslaved people to escape to freedom.

Esta colección de recibos y avisos publicitarios revela el valor monetario que se le daba a la vida de las personas esclavizadas, lo que constituye una prueba de su mercantilización y deshumanización. Los periódicos a menudo publicaban avisos en los que se pedía ayuda para localizar a personas esclavizadas que buscaban la libertad, y ofrecían recompensas por su captura. Los anuncios solían incluir la figura de un hombre negro cargando un paquete sobre los hombros, una imagen que se convirtió en una convención visual que circuló por el continente americano y que remite a la lucha incesante de las personas esclavizadas por escapar y obtener la libertad.

case 2 (3 of 3 labels)

afroatlantic.tablecaselabels.10.indd 3 3/15/22 3:06 PM

{DEX 156 and 157

William Blake
British, 1757–1827
after John Gabriel Stedman
British, 1744–1797

The Execution of Breaking on the Rack
Flagellation of a Female Samboe Slave

1793
engravings

from *Narrative of a Five Years' Expedition against the Revolted Negroes*, 2 vols., 1796

National Gallery of Art, Washington,
Gift of William B. O'Neal

Throughout the 18th century, many enslaved people in the American and Caribbean colonies resisted captivity by mounting rebellions or fleeing to hidden independent communities. These illustrations portray horrific methods through which they were punished, intimidated, and disempowered for seeking freedom. The book's author, Stedman, describes his experiences in 1770s Surinam as a soldier in the Dutch military, detailing colonial troops' reliance on such violent methods. Though Stedman does not denounce slavery, *Narrative* was cited frequently by abolitionists in parliamentary debates and beyond as evidence of the brutality and immorality of the slave trade.

case 3 (1 of 2 labels)

afroatlantic.tablecaselabels.10.indd 4 3/15/22 3:06 PM

{DEX 156 and 157

William Blake
británico, 1757–1827
según los dibujos de John Gabriel Stedman
británico, 1744–1797

Ejecución de tortura en el potro
Flagelación de una esclava zamba

1793
grabados

de *Relato de una expedición de cinco años contra los negros sublevados de Surinam*, 2 vols., 1796

National Gallery of Art, Washington,
regalo de William B. O'Neal

A lo largo del siglo XVIII, muchas personas esclavizadas en las colonias de América y el Caribe se opusieron a la esclavitud, organizando rebeliones o escapándose a comunidades independientes ocultas. Estas ilustraciones retratan los métodos horribles con los que se les castigaba, intimidaba y desempoderaba para que dejaran de buscar su libertad. El autor del libro, Stedman, describe sus experiencias en Surinam durante la década de 1770 como soldado del ejército holandés, y detalla como las tropas coloniales utilizaban este tipo de métodos violentos. Si bien Stedman no hace una crítica de la esclavitud, los abolicionistas a menudo citaban el *Relato* en los debates parlamentarios y en otros espacios como evidencia de la brutalidad y la inmoralidad del comercio esclavista.

case 3 (2 of 2 labels)

afroatlantic.tablecaselabels.10.indd 5 3/15/22 3:06 PM

{DEX 15}

José Alves de Olinda
Brazilian, born 1953

Slave Ship
2019
polychromed wood, vegetable fiber, metal,
and dyed cotton fiber

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Gift of Heitor Martins and Fernanda Feitosa, in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition, 2018–2021

José Alves de Olinda
brasileño, nacido en 1953

Barco esclavista
2019
madera policromada, fibra vegetal,
metal y fibra de algodón teñida

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, donación de Heitor Martins y Fernanda Feitosa, en el contexto de la exposición *Historias afroatlánticas*, 2018–2021

afroatlantic.pedlabels.10.indd 1 3/30/22 9:59 AM

John Quincy Adams Ward
American, 1830–1910

The Freedman

1862–1863
bronze

The Art Institute of Chicago, Roger McCormick Endowment, 1998.1

Considered one of the first naturalistic depictions of an African American subject, *The Freedman* has become an enduring icon of the Civil War era. Ward was inspired by Abraham Lincoln's Emancipation Proclamation, but he chose to depart from the artistic convention of the time that portrayed those who were enslaved as pleading and powerless. Instead, the artist suggests his subject has heroically broken his chains and is the agent of his own emancipation.

John Quincy Adams Ward
estadounidense, 1830–1910

El liberto

1862–1863
bronce

The Art Institute of Chicago, Roger McCormick Endowment, 1998.1

Considerada una de las primeras representaciones naturalistas de un sujeto afroamericano, *El liberto* se ha convertido en un ícono perdurable de la época de la Guerra Civil. Ward se inspiró en la Proclamación de la Emancipación de Abraham Lincoln, pero eligió alejarse de la convención artística de la época, en la que se retrataban a quienes habían sido esclavizados como personas impotentes que suplicaban por su libertad. En cambio, el artista plantea que el sujeto ha roto sus cadenas con heroísmo y que es el protagonista de su propia emancipación.

afroatlantic.pedlabels.10.indd 2 3/30/22 9:59 AM

Renée Stout
American, born 1958

Headstone for Marie Laveau

1990
wood and mixed media

The Museum of Fine Arts, Houston,
gift of The Barrett Collection, Dallas, Texas, 2003.97

Stout reinterprets the tombstone for Marie Laveau, a Creole woman who lived in New Orleans in the 19th century. Laveau was known for her practice of Louisiana Voodoo, a religion influenced by Haitian Vodou, Catholicism, and certain West African spiritual practices. Various materials around the headstone call to mind Kongo *minkisi* (power figures), among other Central African religious traditions. The tentacle-like extensions that emerge from the top left of the grave marker suggest that the tombstone is a site of interaction between the visible and invisible, natural and supernatural, present and past.

Renée Stout
estadounidense, nacida en 1958

Lápida de Marie Laveau

1990
madera y técnica mixta

The Museum of Fine Arts, Houston,
donación de The Barrett Collection, Dallas, Texas, 2003.97

Stout reinterpreta la lápida de Marie Laveau, una mujer criolla negra que vivió en Nueva Orleans en el siglo XIX. Laveau era reconocida por practicar el vudú de Luisiana, una religión influenciada por el vudú haitiano, la religión católica y algunas prácticas espirituales del oeste de África. Varios de los materiales que están alrededor de la lápida hacen referencia a los *minkisi* (figuras de poder) del Congo, entre otras tradiciones religiosas del centro de África. Las extensiones, similares a unos tentáculos que emergen de la parte superior izquierda de la tumba, sugieren que el sitio es un lugar de interacción entre lo visible y lo invisible, lo natural y lo sobrenatural, el presente y el pasado.

962

afroatlantic.pedlabels.10.indd 3 3/30/22 9:59 AM

Artist Unknown
Brazilian

Oxê of S
19th centur
wood

Museu Afro Br

In Bahia, sc
in the practice of Candomble, a religion that blends Catholicism (the religion of the Portuguese colonizers) and Yoruba spirituality (brought to Brazil by enslaved West Africans). Each sculpture depicts Shango, an orisha, or deity, associated with thunder and lightning who embodies the qualities of strength, resistance, and aggression. Portrayals of Shango often include an *oxê* (double axe) atop the head of a figural representation. Used when venerating Shango, these two sculptures would likely have been held in a performer's hand during ceremonial dances or placed upon altars.

Artista desconocido
brasileño

960

en la práctica del candomble, una religión que fusiona el catolicismo (la religión de los colonizadores portugueses) y la espiritualidad yoruba (que los africanos esclavizados del oeste de África trajeron a Brasil). Cada escultura representa a Shangó, un *orishá* (o entidad espiritual) asociado con el trueno y el rayo que personifica las cualidades de la fuerza, la resistencia y la agresión. Las representaciones de Shangó suelen incluir un *oxê* (un hacha doble) sobre la cabeza de una representación figural. Usadas para la veneración a Shangó, es probable que un intérprete sujetara ambas esculturas en manos durante bailes ceremoniales, o se colocaran en altares.

Attributed to José Montes de Oca
Spanish, c. 1675–1750

Saint Benedict of Palermo

c. 1734
polychrome and gilt wood, and glass

Minneapolis Institute of Arts

Saint Benedict of Palermo represents the first Catholic saint of African descent, born of formerly enslaved parents in Sicily (then part of Spain) and freed at his birth in 1524. Saint Benedict devoted his life to charity, spiritual counsel, and leadership. Following his death in 1589, devotees in Europe and Latin America campaigned for his sainthood. José Montes de Oca carved this statue decades before Benedict was canonized in 1807, reflecting the fervent, widespread veneration of the future saint.

Atribuido a José Montes de Oca
español, c. 1675–1750

San Benito de Palermo

c. 1734
vidrio y madera policromada enchapada en oro

Minneapolis Institute of Arts

San Benito de Palermo representa al primer santo católico de ascendencia africana, cuyos padres fueron esclavos en Sicilia (y luego, en España) y obtuvieron la libertad cuando él nació, en 1524. San Benito dedicó su vida a la caridad, a la ayuda espiritual y al liderazgo. Luego de su muerte en 1589, sus devotos en Europa y América Latina iniciaron una campaña para su santificación. José Montes de Oca creó esta estatua décadas antes de la canonización de Benito en 1807, reflejando la veneración extendida y ferviente por el futuro santo.

afroatlantic.pedlabels.10.indd 5 3/30/22 9:59 AM

Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos)
Brazilian, 1917 – 2013

Opa Exin Kekere — Small Spear Scepter

1980s
painted leather, shells and beads
on palm tree vein

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Gift of Ana Dale, Carlos Dale Junior, Antonio Almeida, Thais Darzé, and Paulo Darzé, in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition, 2018

Mestre Didi was born in Salvador, Bahia, to Mãe Senhora, an *ialorixá* (high priestess) of Candomblé. Mestre Didi himself became an *assogba* (supreme priest). The Candomblé religion informed his sculpture, whose materials and forms are derived from sacred objects and the symbols of orishas (deities). The artist used organic materials such as palm tree fronds, colored leather, cowrie shells, beads, and straw to construct works that often refer to birds and snakes, both of which are elements of Candomblé worship. Although Mestre Didi's sculptures are not intended for religious rituals, they suggest the beauty, energy, and wonder of the Candomblé spiritual world and experience.

Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos)
brasileño, 1917 – 2013

Opa Exin Kekere — pequeño cetro de lanza

década de 1980
cuero pintado, conchas y cuentas sobre
una nervadura de árbol de palma

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, donación de Ana Dale, Carlos Dale Junior, Antonio Almeida, Thais Darzé y Paulo Darzé, en el contexto de la exposición *Historias afroatlánticas*, 2018

Mestre Didi nació en Salvador, Bahía. Su madre, Mãe Senhora, era una *ialorixá* (suma sacerdotisa) del candomblé, y Mestre Didi mismo se convirtiría en un *assogba* (sacerdote supremo). Se inspiró en la religión candomblé para su escultura, cuyos materiales y formas derivan de objetos sagrados y de los símbolos de los *orishás* (dioses). El artista usó materiales orgánicos, como hojas de árbol de palma, cuero pintado, conchas de cauri, cuentas y paja para crear obras que suelen hacer referencia a aves y serpientes, elementos de adoración en la religión candomblé. Si bien las esculturas de Mestre Didi no fueron pensadas para rituales religiosos, nos permiten acercarnos a la belleza, la energía y la maravilla del mundo espiritual y de la experiencia candomblé.

afroatlantic.pedlabels.10.indd 6 3/30/22 9:59 AM

Mestre Didi
(Deoscóredes Maximiliano dos Santos)
Brazilian, 1917 – 2013

Sasara Ati Aso Ailo

1960
painted leather, straw, shells and beads
on palm tree vein

Ope Olodo Ejo — River Serpent Palm

undated
painted leather, fabric, shells and beads
on palm tree vein

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Gift of Ana Dale, Carlos Dale Junior, Antonio Almeida, Thais Darzé, and Paulo Darzé, in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition, 2018

Mestre Didi
(Deoscóredes Maximiliano dos Santos)
brasileño, 1917 – 2013

Sasara Ati Aso Ailo

1960
cuero pintado, paja, conchas y cuentas sobre
una nervadura de árbol de palma

Ope Olodo Ejo — palma de serpiente de río

sin fecha
cuero pintado, tela, conchas y cuentas sobre
una nervadura de árbol de palma

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, donación de Ana Dale, Carlos Dale Junior, Antonio Almeida, Thais Darzé y Paulo Darzé, en el contexto de la exposición *Historias afroatlánticas*, 2018

961

afroatlantic.pedlabels.10.indd 7 3/30/22 9:59 AM

Edna Manley
Jamaican, born England, 1900–1987

The Prophet
1935
wood

National Gallery of Jamaica, Kingston

Manley represents the relationship between modern art and political changes in Jamaica with *The Prophet*. She created the wood sculpture of a muscular, nude man—his arms raised either in victory or a call to action—during a time of several uprisings in the Caribbean over harsh living conditions in the colonies. Manley's work anticipated the struggles for independence in Jamaica that first emerged in 1938. Despite being white and British-born, the artist and her husband, the Jamaican statesman Norman Manley, played central roles in the fight for Jamaican independence: he as the founder of the People's National Party, and she as the "mother of Jamaican art," as she is known.

Edna Manley
jamaiquina, nacida en Inglaterra, 1900–1987

El profeta
1935
madera

National Gallery of Jamaica, Kingston

En la obra *El profeta*, Manley representa la relación entre el arte moderno y los cambios políticos en Jamaica. La artista creó esta escultura de un hombre musculoso y desnudo, con los brazos en alto en actitud de victoria o alerta, durante una época de revueltas en el Caribe debido a las duras condiciones de vida en las colonias. Su trabajo se anticipó a la lucha por la independencia de Jamaica, que comenzó en 1938. A pesar de ser una persona blanca y de origen británico, la artista y su esposo, el estadista jamaiquino Norman Manley, desempeñaron un papel fundamental en la lucha por la independencia de Jamaica; él como fundador del Partido Nacional del Pueblo, y ella como "madre del arte jamaiquino", como se le conoce.

Elizabeth Catlett
American and Mexican, 1915 – 2012

Reclining Female Nude
1955
bronze

National Gallery of Art, Washington, Corcoran Collection
(The Evans-Tibbs Collection, Gift of Thurlow Evans Tibbs, Jr.)

Elizabeth Catlett
estadounidense y mexicana, 1915 – 2012

Mujer desnuda reclinada
1955
bronce

National Gallery of Art, Washington, Colección Corcoran
(Colección Evans-Tibbs, donación de Thurlow Evans Tibbs, Jr.)

Flávio Cerqueira
Brazilian, born 1983

Amnesia

2015
latex on bronze

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Gift of the artist, in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition, 2018

Cerqueira presents a Black boy with arms raised, pouring a bucket of white paint over his head. The work refers to the attempt at "whitening" the Brazilian population in the 19th century, when the government encouraged European immigration in an effort to make the nation less Black. The nearly empty can of paint suggests the ineffectiveness of this endeavor. The medium of bronze—a material associated with traditional sculpture but less so with contemporary art—seems to have been chosen for its indestructible nature, as an antidote to the forgetting of such histories.

Flávio Cerqueira
brasileño, nacido en 1983

Amnésia

2015
látex sobre bronce

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, donación del artista, en el contexto de la exposición *Historias afroatlánticas*, 2018

En esta obra, Cerqueira nos presenta a un niño negro con los brazos en alto, vertiendo un balde de pintura blanca sobre su cabeza. La pintura hace referencia al intento, por parte del gobierno, de "blanquear" a la población brasileña en el siglo XIX, una época en la que se fomentó la inmigración europea con el objetivo de que el país fuera menos negro. La lata de pintura prácticamente vacía es un indicio de la ineficacia de esta tarea. El artista parece haber elegido el bronce —un material relacionado con las esculturas tradicionales, mas no tanto con el arte contemporáneo— por su naturaleza indestructible, como antídoto para no olvidar estas historias.

{DEX 110}

Ben Enwonwu
Nigerian, 1917 - 1994

Boy
c. 1945
wood

Grosvenor Gallery, London

Ben Enwonwu
nigeriano, 1917 - 1994

Niño
c. 1945
madera

Grosvenor Gallery, Londres

afroatlantic.pedlabels.10.indd 11 3/30/22 9:59 AM

{DEX 134}

Victoria Santa Cruz
Peruvian, 1922 – 2014

They Shouted Black at Me

1978
video
3 minutes, 58 seconds

Odin Teatret—Nordisk Teaterlaboratorium

In this video, Santa Cruz describes her evolution from being ashamed of her Black features as a child to proudly proclaiming, "isí, soy negra!" (Yes, I am Black!), reflecting the struggle of Black women across the Afro-Americas to embrace Blackness in the face of historical and personal denigration. As Santa Cruz once explained, "It's terribly important to know that there is no revolution without evolution. And at this point, I know who I am. I know who we are, and we have to do something to be free."

Victoria Santa Cruz
peruana, 1922 – 2014

Me gritaron negra

1978
video
3 minutos, 58 segundos

Odin Teatret—Nordisk Teaterlaboratorium

En este video, Santa Cruz describe su evolución, de haber sentido vergüenza por sus facciones negras cuando era pequeña, hasta proclamar con orgullo, "isí, soy negra!", dando cuenta de las dificultades a las que se enfrentan las mujeres negras en toda Afroamérica para abrazar su negrura, ante tanto el menosprecio histórico como el individual. Como explicó Santa Cruz en una ocasión: "Es terriblemente importante saber que no hay revolución sin evolución. Y en el presente yo sé quién soy. Sé quiénes somos y tenemos que hacer algo para ser libres".

afroatlantic.pedlabels.10.indd 12 3/30/22 9:59 AM

{DEX 257}

Johann Moritz Rugendas
German, 1802–1858

Slaves in the Basement of a Slave Ship,
from **Voyage pittoresque dans le Brésil**
c. 1826–1835
watercolor lithography

American Antiquarian Society

This print exemplifies the romanticization of slavery in historical representations. Rugendas depicts enslaved Africans in the hull of a slave ship, lying on bunk beds and in hammocks, chatting and napping. The portrayal distorts the reality of the cruel, deadly journey endured by Africans (seen in James Phillips's nearby *Description of a Slave Ship*). Rugendas created the work during an expedition to Brazil and included it in his book *Picturesque Voyage in Brazil*, one of the most influential sources of information about the country in the early 19th century. Merchants, plantation owners, and government officials used fictitious images like this one to defend the system of slavery, in which they had an economic interest.

Johann Moritz Rugendas
alemán, 1802–1858

Esclavos en la bodega de un barco esclavista
de **Voyage pittoresque dans le Brésil**
c. 1826–1835
litografía con acuarela

American Antiquarian Society

Esta impresión es un ejemplo de la idealización de la esclavitud en las representaciones históricas. Rugendas representa a africanos esclavizados en el casco de un barco esclavista, acostados en literas y en hamacas, charlando y durmiendo la siesta. Esta representación distorsiona la realidad de los viajes crueles y mortales que padecieron los africanos (como se ve en la *Descripción de un barco esclavista* de James Phillips en esta sección). Rugendas creó esta obra durante una expedición a Brasil y la incluyó en su libro *Viaje pintoresco a través de Brasil*, una de las fuentes de información más influyentes sobre el país a principios del siglo XIX. Comerciantes, dueños de fincas y funcionarios del gobierno utilizaron imágenes ficticias como esta para defender el sistema esclavista, en el que tenían intereses económicos.

afroatlantic.pedlabels.10.indd 13 3/30/22 9:59 AM

FINAL LAYOUT

Cameron Rowland
American, born 1988

Depreciation
2018
Restrictive covenant; 1 acre
on Edisto Island, South Carolina

40 acres and a mule as reparations for slavery originates in General William Tecumseh Sherman's Special Field Orders No. 15, issued on January 16, 1865. Sherman's Field Order 15 was issued out of concern for a potential uprising of the thousands of ex-slaves who were following his army by the time it arrived in Savannah.[1]

The field order stipulated that "The islands from Charleston south, the abandoned rice fields along the rivers for thirty miles back from the sea, and the country bordering the Saint Johns River, Florida, are reserved and set apart for the settlement of the negroes now made free by the acts of war and the proclamation of the President of the United States. Each family shall have a plot of not more than forty acres of tillable ground."[2]

This was followed by the formation of the Bureau of Refugees, Freedmen, and Abandoned Lands in March 1865. In the months immediately following the issue of the field orders, approximately 40,000 former slaves settled in the area designated by Sherman on the basis of possessory title.[3] 10,000 of these former slaves were settled on Edisto Island, South Carolina.[4]

In 1866, following Lincoln's assassination, President Andrew Johnson effectively rescinded Field Order 15 by ordering these lands be returned to their previous Confederate owners.

Former slaves were given the option to work for their former masters as sharecroppers or be evicted. If evicted, former slaves could be arrested for homelessness under vagrancy clauses of the Black Codes. Those who refused to leave and refused to sign sharecrop contracts were threatened with arrest.

Although restoration of the land to the previous Confederate owners was slowed in some cases by court challenges filed by ex-slaves, nearly all the land settled was returned by the 1870s. As Eric Foner writes, "Johnson had in effect abrogated the Confiscation Act and unilaterally amended the law creating the [Freedmen's] Bureau. The idea of a Freedmen's Bureau actively promoting black landownership had come to an abrupt end."[5] The Freedmen's Bureau agents became primary proponents of labor contracts inducting former slaves into the sharecropping system.[6]

Among the lands that were repossessed in 1866 by former Confederate owners was the Maxcy Place plantation. "A group of freed people were at Maxcy Place in January 1866… The people contracted to work for the proprietor, but no contract or list of names has been found."[7]

The one-acre piece of land at 8060 Maxie Road, Edisto Island, South Carolina, was part of the Maxcy Place plantation. This land was purchased at market value on August 6, 2018, by 8060 Maxie Road, Inc., a nonprofit company formed for the sole purpose of buying this land and recording a restrictive covenant on its use. This covenant has as its explicit purpose the restriction of all development and use of the property by the owner.

The property is now appraised at $0. By rendering it legally unusable, this restrictive covenant eliminates the market value of the land. These restrictions run with the land, regardless of the owner. As such, they will last indefinitely.

As reparation, this covenant asks how land might exist outside of the legal-economic regime of property that was instituted by slavery and colonization. Rather than redistributing the property, the restriction imposed on 8060 Maxie Road's status as valuable and transactable real estate asserts antagonism to the regime of property as a means of reparation.

Courtesy the artist and Maxwell Graham/Essex Street, New York

1 Eric Foner, *Reconstruction: America's Unfinished Revolution, 1863–1877*, updated ed. (New York: Harper & Row, 1988; New York: HarperCollins, 2014), 71.
2 Headquarters Military Division of the Mississippi, Special Field Orders No. 15 (1865).
3 Foner, *Reconstruction*, 71.
4 Charles Spencer, *Edisto Island 1861 to 2006: Ruin, Recovery and Rebirth* (Charleston, SC: The History Press, 2008), 87.
5 Foner, *Reconstruction*, 161.
6 Foner, *Reconstruction*, 161,
7 Spencer, *Edisto Island 1861 to 2006*, 95.

Cameron Rowland
estadounidense, nacido en 1988

Depreciación
2018
Cláusula restrictiva; 1 acre en la isla de Edisto, Carolina del Sur

Los "cuarenta acres y una mula" que se ofrecían a modo de reparación por la esclavitud tienen su origen en la Orden Especial de Campo N.º 15 del General William Tecumseh Sherman, emitida el 16 de enero de 1865. La Orden de Campo 15 de Sherman se emitió a raíz de la preocupación por un posible levantamiento de los miles de exesclavos que seguían a su ejército cuando llegó a Savannah.[1]

La orden estipulaba que "las islas al sur de Charleston, los campos de arroz abandonados a lo largo de los ríos en una extensión de treinta millas desde el mar y las zonas que bordean el río Saint Johns en Florida están reservados y apartados para el asentamiento de los negros ahora libres según los actos de guerra y la proclamación del presidente de los Estados Unidos. Cada familia tendrá una parcela de no más de cuarenta acres de tierra cultivable".[2] A esta orden le siguió la creación de la Oficina de Refugiados, Libertos y Tierras Abandonadas en marzo de 1865. En los meses posteriores a la emisión de estas órdenes de campo, unos 40,000 exesclavos se establecieron en el área designada por Sherman, puesto que tenían título posesorio.[3] 10,000 de estos exesclavos se establecieron en la isla de Edisto, en Carolina del Sur.[4]

En 1866, después del asesinato de Lincoln, el presidente Andrew Johnson revocó efectivamente la Orden de Campo 15 y ordenó que se devolvieran las tierras a sus anteriores propietarios de la Confederación.

A los exesclavos se les dio la opción de trabajar para sus antiguos amos en calidad de aparceros, o bien ser desalojados. En caso de ser desalojados, los exesclavos, según las cláusulas de vagabundeo de los Códigos Negros, podían ser arrestados por no tener un hogar. A quienes se negaban a irse y a firmar los contratos de aparcería se les amenazaba con ser detenidos.

Aunque la devolución de las tierras a los antiguos propietarios de la Confederación en algunos casos se vio ralentizada por las apelaciones judiciales que presentaban los exesclavos, para la década de 1870 se habían devuelto casi todos los terrenos. Según Eric Foner, "Johnson había derogado efectivamente la Ley de Confiscación y enmendó de forma unilateral la ley que creó la Oficina [de Libertos]. La idea de una Oficina de Libertos que tomaba medidas para promover la tenencia de tierras por personas negras había llegado a un abrupto final".[5] Los funcionarios de la Oficina de Libertos se convirtieron en los principales impulsores de los contratos laborales que inducirían a los exesclavos al sistema de aparcería.[6]

Entre los terrenos que los antiguos propietarios de la Confederación recuperaron en 1866 se encontraba la plantación de Maxcy Place. "Había un grupo de personas liberadas en Maxcy Place en enero de 1866. Las personas eran contratadas para trabajar para el propietario, pero no se ha encontrado ningún contrato o lista de nombres".[7]

El terreno de un acre de extensión en el número 8060 de Maxie Road, en la isla de Edisto en Carolina del Sur, formaba parte de la plantación de Maxcy Place. Esta tierra fue comprada al precio de mercado el 6 de agosto de 2018 por 8060 Maxie Road, Inc., una compañía sin fines de lucro que se formó con el único propósito de comprar este terreno y registrar una cláusula restrictiva sobre su uso. Esta cláusula tiene el objetivo explícito de restringir cualquier tipo de desarrollo y uso de la propiedad por parte del propietario.

La propiedad ahora tiene un valor de cero dólares. Al hacer que el terreno resultara legalmente inutilizable, esta cláusula restrictiva elimina el valor de la tierra en el mercado. Estas restricciones se aplican a la tierra, independientemente del propietario. Por lo tanto, durarán de forma indefinida.

Como reparación, esta cláusula presenta una pregunta: ¿cómo podría la tierra existir fuera de aquel régimen legal y económico de la propiedad que se estableció mediante la esclavitud y la colonización? En lugar de redistribuir la propiedad, la restricción que se le impuso a 8060 Maxie Road, como bien inmueble con valor de mercado y capaz de ser canjeado, afirma un antagonismo al régimen de la propiedad como una forma de reparación.

Cortesía del artista y de Maxwell Graham/Essex Street, Nueva York

1 Eric Foner, *Reconstruction: America's Unfinished Revolution, 1863–1877*, ed. actualizada (Nueva York: Harper & Row, 1988; Nueva York: HarperCollins, 2014), 71.
2 Cuartel General de la División Militar del Misisipi, Órdenes Especiales de Campo N.º 15 (1865).
3 Foner, *Reconstruction*, 71.
4 Charles Spencer, *Edisto Island 1861 to 2006: Ruin, Recovery and Rebirth* (Charleston, SC: The History Press, 2008), 87.
5 Foner, *Reconstruction*, 161.
6 Foner, *Reconstruction*, 161.
7 Spencer, *Edisto Island 1861 to 2006*, 95.

Abogunde of Ede
Nigerian

Awori Group
Nigerian

Dance Staff for Shango (Ose Shango)
19th century
wood

Baltimore Museum of Art, Gift of Bernice Barth, Los Angeles

In Bahia, sculptures like these have been used for centuries in the practice of Candomblé, a religion that blends Catholicism (the religion of the Portuguese colonizers) and Yoruba spirituality (brought to Brazil by enslaved West Africans). Each sculpture depicts Shango, an orisha, or deity, associated with thunder and lightning who embodies the qualities of strength, resistance, and aggression. Portrayals of Shango often include an *ose* (double axe) atop the head of a figural representation. Used when venerating Shango, these two sculptures would likely have been held in a performer's hand during ceremonial dances or placed upon altars.

Abogunde de Ede
nigeriano

Artista del grupo awori
nigeriano

Bastón de danza para Shangó (Ose Shangó)
siglo XIX
madera

Baltimore Museum of Art, donación de Bernice Barth, Los Ángeles

En Bahía, estas esculturas se usan desde hace siglos en la práctica del candomblé, una religión que fusiona el catolicismo (la religión de los colonizadores portugueses) y la espiritualidad yoruba (que los africanos esclavizados del oeste de África trajeron a Brasil). Cada escultura representa a Shangó, un *orishá* (o entidad espiritual) asociado con el trueno y el rayo que personifica las cualidades de la fuerza, la resistencia y la agresión. Las representaciones de Shangó suelen incluir un *ose* (un hacha doble) sobre la cabeza de una representación figural. Usadas para la veneración a Shangó, es probable que un intérprete sujetara ambas esculturas en manos durante bailes ceremoniales, o se colocaran en altares.

960

afroatlantic.dex261_262pedlabels.13.indd 1 3/30/22 9:58 AM

Georges Valris
Haitian, born 1950

Erzulie La Flambeau (St. Martha)
c. 2013
sequins and beads on fabric

Anthony Fisher, Indigo Arts Gallery

Many Afro-Diasporic religions, such as Vodou, evolved from African spiritual traditions to incorporate Christian elements as a means of shielding enslaved Africans' beliefs and rituals from slaveowners. In Haiti, Fon, Kongo, and European symbols intersect in flags used in Vodou rituals to honor different *loas*, or spirits. This banner, inspired by those flags, depicts a figure carrying a Bible and a flaming torch, representing the *loa* Erzulie La Flambeau (Erzulie the Torch), who lights the way and burns with fiery passion. Blended with the Christian St. Martha, patron saint of servants, her rage inspires revolution and renewal.

Georges Valris
haitiano, nacido en 1950

Erzulie La Flambeau (Santa Marta)
c. 2013
lentejuelas y cuentas sobre tela

Anthony Fisher, Indigo Arts Gallery

Muchas religiones afrodiaspóricas, como el vudú, fueron en sus inicios tradiciones espirituales africanas que luego comenzaron a incorporar elementos cristianos, para proteger de los esclavistas las creencias y los rituales de los africanos esclavizados. En Haití, vemos una intersección de símbolos *fon* con símbolos congoleños y europeos en las banderas que se usan en los rituales vudú para honrar a los distintos *loas* (espíritus). Tomando inspiración de dichas banderas, este estandarte representa a una figura con una biblia y antorcha en llamas: la *loa* Erzulie La Flambeau (Erzulie de la Antorcha), quien alumbra el camino y arde con una pasión encendida. Refundida con la figura cristiana de Santa Marta, santa patrona de los sirvientes, su ira inspira revolución y renovación.

afroatlantic.dexValrislabel.15.indd 1 3/30/22 9:58 AM

Daniel Lind-Ramos
Puerto Rican, born 1953

969

Power Figure

2016–2020
mirrors, concrete blocks, cement bag, sledgehammer, construction stones bag, paint bucket, wood panels, palm tree trunk, burlap, leather, ropes, sequin, awning, plastic ropes, fabric, trumpet, pins, duct tape, maracas, sneaker, tambourine, working gloves, boxing gloves, acrylic

National Gallery of Art, Washington, New Century Fund

Afro-Puerto Rican artist Lind-Ramos creates towering assemblages of everyday objects that draw upon personal and cultural histories of his hometown, Loíza. A city with a large and historic Afro-descendant, working-class population, it often is portrayed in the media as a place of rampant crime and poverty. Lind-Ramos challenges these biased representations with altarlike constructions that celebrate and reflect the realities and complexities of life in Loíza.

The sculpture is crowned by two horns and embellished with mirrors and patterns that suggest music and movement, resembling a *vejigante* reveler, the mischievous costumed figure associated with Loíza's Festival de Santiago Apóstol. Adorned with textiles in red and white—colors associated with Chango (Shango), the Yoruba deity of fire, lighting, and justice—the body of *Power Figure* consists of a column of pails topped by a trumpet and a tambourine as its head, which multiple hands appear to strike to make music. While the title recalls a *nkisi nkondi*, a "power figure" or magical charm used in West African religions for spiritual protection, details such as a boxing glove and sneaker—surrounded by a block of concrete and bags of gravel and cement—allude to everyday activities that create and uplift communities in Loíza. Combined, these materials of music, sports, craft, and construction form an arresting structure that evokes the indomitable spirit of Afro-Puerto Rican cultural practices and traditions.

Daniel Lind-Ramos
puertorriqueño, nacido en 1953

Figura de poder

2016–2020
espejos, bloques de hormigón, bolsa de cemento, mazo, bolsa de grava, balde de pintura, paneles de madera, tronco de árbol de palmera, arpillera, cuero, cuerdas, lentejuelas, toldo, cuerdas de plástico, tela, trompeta, clavos, cinta adhesiva, maracas, tenis, pandereta, guantes de trabajo, guantes de boxeo, acrílico

National Gallery of Art, Washington, Fondo del Nuevo Siglo

Lind-Ramos, artista afropuertorriqueño, crea imponentes montajes de objetos de uso diario los cuales se sirven de historias personales y culturales sobre su ciudad natal, Loíza. Con una numerosa e histórica población de ascendencia africana y de clase obrera, a menudo la ciudad se representa en los medios como un lugar de crimen y pobreza desmedidos. Lind-Ramos desafía estas representaciones prejuiciosas con construcciones que recuerdan a los altares, celebrando y reflexionando sobre la complejidad de la vida diaria en Loíza.

Rematada por dos cuernos y adornada con espejos y patrones que aluden a la música y el movimiento, *Figura de poder* se asemeja a un *vejigante* fiestero, un pícaro personaje asociado con el Festival de Santiago Apóstol de Loíza. El cuerpo de la escultura, adornado con textiles rojiblancos (colores asociados con Changó [Shangó], la deidad yoruba del fuego, los relámpagos y la justicia) consiste de una columna de cubetas rematada con una trompeta y, a forma de cabeza, una pandereta que varias manos parecen tamborilear para hacer música. Mientras que el título recuerda un *nkisi nkondi*, una figura o amuleto utilizado en las religiones del oeste de África por su protección espiritual, ciertos detalles como el guante de boxeo y el tenis (rodeados de un bloque de hormigón y bolsas llenas de grava y cemento) aluden a las actividades cotidianas que sostienen a las comunidades de Loíza. En combinación, estos materiales —de música, deporte, artesanía y construcción— crean una estructura deslumbrante que recuerda el espíritu indómito de las prácticas culturales y tradiciones afropuertorriqueñas.