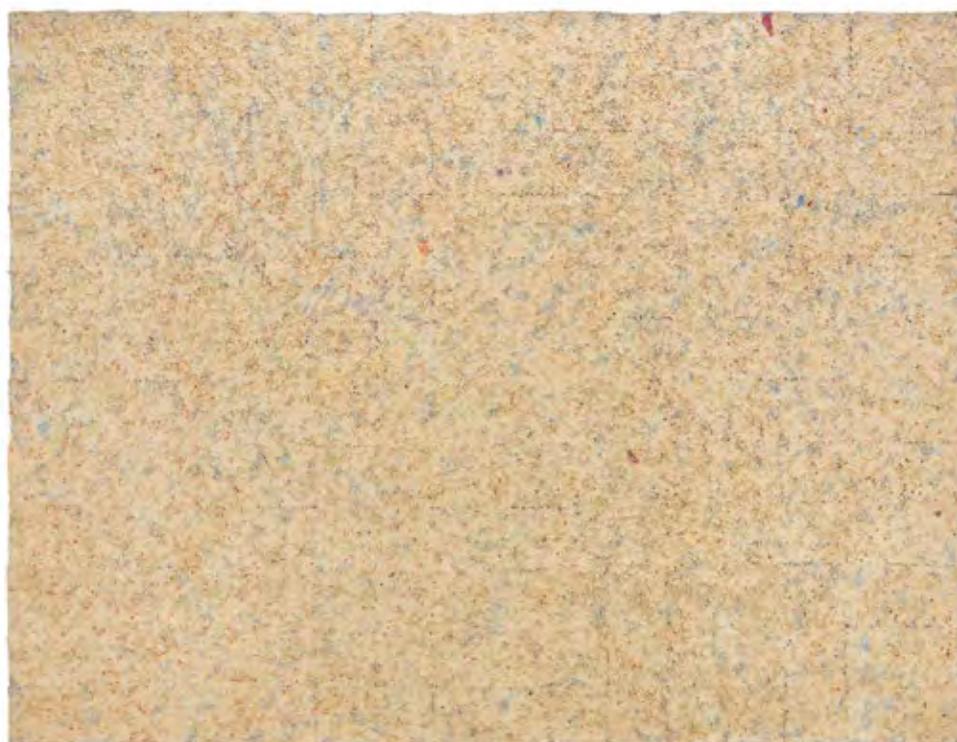


Abstrações necessárias ou: como ver a arte como um feminista negro¹

Huey Copeland

I. Neste ensaio, considero as implicações artísticas e históricas de um centramento metodológico da mulher negra na construção do mundo moderno, particularmente para nossa compreensão da abstração na pintura do século XX nos Estados Unidos. Essencialmente, recorrerei às “formas errantes” de Howardena Pindell e brilhante enquadramento da curadora Naomi Beckwith de obras como *Untitled #20 (Dutch Wives Circled and Squared)*, de 1978 (il. 1), uma enorme tela coberta, como grande parte da produção da artista afroamericana mais velha daquela época, com milhares de pequenos discos que sobram de folhas perfuradas (Beckwith 2018: 90). Entretanto, no intuito de fornecer um arcabouço histórico e teórico para abordar a arte de Pindell e a de suas contemporâneas, que só agora estão recebendo o que lhes é devido em termos de crítica e mercado, quero primeiro expor, com um certo grau de minúcia, tanto as propensões e os pontos cegos do campo artístico americano mais amplo quanto suas implicações para as artistas negras.



Il. 1 Howardena Pindell, *Untitled #20 (Dutch Wives Circled and Squared)*, 1978. Mixed media on canvas, 86 x 110 inches (218,4 x 279,4 cm). Courtesy the artist and Garth Greenan Gallery, New York. Collection Museum of Contemporary Art Chicago, Gift of Albert A. Robin by exchange, 2014.15. Photo: Nathan Keay, © MCA Chicago

¹ Este ensaio foi extraído de uma palestra ministrada na abertura da série de seminários "Anthropology and Contemporary Visual Arts from the Black Atlantic", dirigida por Christoph Singler, no Musée Théodore Monod d'Art Africain de Dakar em março de 2019. Ao revisar o texto para publicação, beneficiei-me dos comentários dos públicos do Musée, da Harvard University, da Michigan State University, da University of Pennsylvania e da Wesleyan University. Pelas inestimáveis contribuições em rascunhos anteriores, sou grato a T. J. Clark, com quem pela primeira vez pensei em Olitski, Elise Archias, Sampada Aranke, Janet Dees, Hannah Feldman, Amy Mooney e Krista Thompson. Agradeço também a Lauren Taylor e Darlene Jackson pelo auxílio inestimável na montagem e segurança do programa de imagem.

Para tanto, vale a pena revisitar alguns dos principais argumentos que guiaram minha reflexão sobre a controversa intersecção de raça e gênero, de “arte nobre” ocidental e estética radical negra hoje (Copeland 2019: 116-118). Nos últimos 20 anos, quem trabalha na América do Norte e na Europa Ocidental testemunhou uma explosão de interesse mercadológico, expositivo e crítico nos modos da abstração negra surgidos nas décadas de 1960 e 1970, como a de Pindell. É claro que as pessoas do mundo da arte negra norte-americana e suas instituições vêm defendendo há décadas o trabalho abstrato dos afroamericanos. Mas, sem dúvida, a que mais se destaca é o Studio Museum no Harlem, que apresentou em sua exposição inaugural as esculturas de luz de Tom Lloyd em 1968 e, em seguida, passou a montar consistentemente exposições individuais dos principais abstracionistas afroamericanos, entre os quais Pindell. A inimitável historiadora de arte e curadora Kellie Jones revisitaria esses legados em sua importante exposição de 2006: *Energy/Experimentation: Black Artists and Abstraction, 1964-1980*, a qual, por sua vez, fazia referência à pioneira exposição *Afro-American Abstraction*, promovida por April Kingsley no P.S.1 de Nova York em 1980. No entanto, apesar de terem sido cruciais para dar visibilidade aos artistas abstratos negros, essas intervenções tenderam – como sugere o título de Jones, “Black Artists” e “Abstraction” – a ver a arte negra e a abstração como termos que precisam de conjunção, em vez de estarem desde sempre em relação um com o outro.

De uma perspectiva específica, isso tem um certo sentido cultural: como nos lembra o crítico literário Philip Brian Harper em seu recente *Abstractionist Aesthetics: Artistic Form and Social Critique in African American Culture*, em certos círculos, a tradição negra norte-americana é uma tradição que, como observou a poeta June Jordan em 1985, “abomina toda abstração”.² Pois alguma forma de abstração não é indispensável aos mesmos processos de racialização e estereotipagem – basta pensarmos nos Samboes, nas Mammies e em toda sua progênie ultrajante – que tendem a tornar visual o que a crítica feminista negra Michele Wallace (1990: 41) denominou “uma cena negativa de instrução”, na qual os negros são incessantemente caricaturados no campo visual, ao tempo em que suas contribuições para a prática artística moderna são efetivamente invisibilizadas? Tais processos também impactaram profundamente os destinos culturais das mulheres negras, como começa a deixar claro o gambito com que a teórica Hortense Spillers abre o influente ensaio “Mama's Baby, Papa's Maybe”:

Sejamos francos. Eu sou uma mulher marcada, mas nem todo mundo sabe meu nome. “Peaches” e “Brown Sugar”, “Sapphire” e “Earth Mother”, “Aunty”, “Gran-ny”, “God's Holy Fool”, uma “Miss Ebony First” ou “Black Woman at the Podium”: eu descrevo um locus de identidades confusas, um ponto de encontro de investimentos e privações no tesouro nacional da riqueza retórica. Meu país precisa de mim e, se eu não estivesse aqui, teria que ser inventada (Spillers 1987: 65).

Ou seja, “a mulher negra” é culturalmente imaginada e violentamente apresentada como uma espécie de abstração necessária, sem, no entanto, receber a atribuição das capacidades de pensamento abstrato e de marcação, apesar da prova irrefutável que constitui sua própria sobrevivência, cristalizando assim o aparente desajuste entre o racial e o não-objetivo.

2 June Jordan 1985: 129, citada em Philip Brian Harper 2015: 69.

Confrontados com esse impasse, os escritores que pretendem pensar o ser negro e a abstração têm recorrido frequentemente a abordagens que buscam referentes das diásporas africanas enterrados em linguagens visuais abstratas, comparando a pintura abstrata ao jazz para conceder uma licença a seu desenrolar ou jogando as mãos para o céu ao recorrer à identidade do criador para resolver o problema. Recentemente, Adrienne Edwards, curadora do Whitney Museum, fez um trabalho vital para abordar esse problema quando investigou a relação entre a negritude cromática e racial na abstração do século XX de artistas de todos os lados da linha de cores (Edwards 2016). Mas como desenvolver uma linguagem, um arcabouço crítico, que nos permita pensar o trabalho abstrato de múltiplos tons e múltiplas facetas de artistas negros, homens e mulheres, que honre, parafraseando a historiadora de arte Rosalind Krauss, o trabalho cuidadoso de seus autores sobre o significante.³ Como podemos imaginar a potencialidade da abstração como um local de possibilidade política para imaginar o mundo de outra forma, especialmente se o trabalho figurativo parece abordar mais diretamente o desdobramento da vida negra?

II. Responder a tais perguntas é, de fato, o objetivo ostensivo de *1971: A Year in the Life of Color*, do crítico Darby English. Seu livro, é preciso dizer, deve muito a um artigo do fotógrafo Dawoud Bey, que demonstrou como o discurso estético convencional passou a apreciar os artistas negros como sinais de *diversidade*, enquanto suprimia a diversidade de suas *práticas*, com consequências particularmente deletérias para o trabalho e a reflexão sobre a abstração. Para Bey (2004), tais consequências foram, na verdade, emblematizadas pelo caso de Pindell, cujo contundente vídeo de performance *Free, White, and 21*, de 1980, apesar de elogiado pela crítica, não impediu o esquecimento de trabalhos anteriores como *Dutch Wives* durante décadas. Embora acabe sendo bem diferente, o projeto crítico de English não deixa de ser instrutivo, já que opera dentro de um formalismo vulgar do tipo em que Pindell, egressa de Yale, foi treinada e que ainda determina muitas abordagens da arte abstrata.⁴ Por isso, quero dedicar alguns momentos à exposição de seu argumento antes de articular o meu próprio, o que nos dá outros objetos para ver e, mais fundamentalmente, espero eu, aprofunda a compreensão do que poderia significar olhar como uma feminista negra partindo de uma perspectiva norte-americana.

Em certo sentido, *1971* é um acréscimo bem-vindo e muito necessário à florescente literatura histórico-artística sobre a arte afroamericana das décadas de 1960 e 1970, um discurso que tendeu a focar a prática conceitual, a performance, a gravura e a pintura figurativa, muitas vezes com inclinação política. No entanto, o objetivo de English não é apenas resgatar a pintura abstrata do assim chamado estilo *color field*; ele apresenta essa arte, talvez acima de tudo, a de Peter Bradley e a de sua inspiração, o artista branco Jules Olitski, como alternativas aos nacionalismos negros que, a seu ver, não só saturaram o campo cultural como delimitaram figurações de possibilidade estética e política. Como colocou ele, "ao mobilizar o modernismo como política, essas figuras (e os experimentos em que elas se basearam) lançaram luz sobre a crise de liberdade artística precipitada pelo movimento de libertação

3 Rosalind Krauss citada em Hal Foster; Rosalind Krauss, Silvia Kolbowski, Miwon Kwon e Benjamin Buchloh 1993: 9.

4 A abordagem crítica de English à narração da abstração negra em 1971 é pressagiada por sua "Review: Kobena Mercer, ed., *Discrepant Abstraction*", *caa.reviews*, 7 de outubro de 2008, http://www.caareviews.org/reviews/1171#.XFm1_C2ZPOQ. Ele explicita sua dívida com Bey em "Darby English e David Breslin a propósito de *1971: A Year in the Life of Color*", 9 de janeiro de 2017, <https://whitney.org/WatchAndListen/516?series=45>.

negra" (English 27). Entretanto, para defender criticamente a especialidade da arte abstrata de artistas negros, English sente-se compelido não apenas a dispensar sumariamente seus antecessores acadêmicos, de Jones a Ann Eden Gibson (os quais, em sua opinião, "se apropriam da arte abstrata para uma causa racialista"), mas também a escolher as palavras e frases de artistas, teóricos e historiadores de arte negros que mais se adéquam a seu argumento, apesar de avisar evitar a "citação seletiva" quando recorre a críticos brancos contemporâneos.⁵

O mais ilustrativo a este respeito é o engajamento de English com o lendário crítico modernista norte-americano Clement Greenberg, que trabalhou ao lado de Bradley e de um elenco interracial de artistas abstratos para produzir o DeLuxe Show em Houston, tema do 3º do capítulo de English. Embora, ao que eu saiba, Greenberg nunca tenha dito sequer uma palavra impressa sobre o trabalho de um artista afro-americano, ele manteve "relações" amigáveis com vários artistas negros, entre os quais o pintor guianês Frank Bowling. Na verdade, as cartas de Greenberg a Bowling foram recentemente publicadas pelo curador Okwui Enwezor e ilustram vividamente a complexa lógica de racialização em ação na mente do crítico e na cultura em geral, a qual English se esforça para suprimir. Tomemos esta missiva que Greenberg enviou do Zimbábue (então Rodésia) em 10 de dezembro de 1975:

Esse negócio de racismo. Você também é atropelado pela boca [...]. Tem gente que acha que sou anti-irlandês, antianglo-saxão, antigentio e até mesmo antijudeu, para não dizer que eu sou um chauvinista. Portanto, sou também antinegro. Bem, é verdade que eu me delicio com distinções étnicas, raciais & sexuais. Entre elas estão os diferentes odores: você já percebeu que o cheiro dos alemães é diferente do cheiro dos ingleses, o dos italianos, do dos franceses & que o cheiro de todos eles é diferente do cheiro dos judeus? E que os zulus têm um cheiro diferente do dos negros daqui? E isso não se aplica só ao odor corporal, mas também ao hálito. Além disso, o interior de cada casa tem seu próprio cheiro, como tenho certeza de que você sabe, & isso sempre tem a ver com etnia ou raça (Greenberg 1975: 232-233).

Esse é um texto incrivelmente estranho que obviamente merece uma análise mais aprofundada; aqui, quero chamar sua atenção para o complexo esquema olfativo de Greenberg, que tem todos os traços característicos de uma taxonomia racista de discriminação estética. Porém o odor, para Greenberg, é menos "um índice de caráter" que de posicionamento cultural no campo socioeconômico, que então se abre para vários horizontes subjetivos de possibilidade, bem como para questões sobre a relação entre os vários sentidos em qualquer ato de avaliação estética, apesar de seu público privilegiar a óptica acima de todos ao abordar obras de arte.⁶

Nosso recurso final a Pindell ocasionará uma anulação de tais esquemas estéticos baseados na raça. Aqui, quero simplesmente observar como English mantém distância de tais complicações produtivas, especialmente daquelas que decorrem das dinâmicas de gênero, para não falar na modelagem de uma abordagem interseccional para a manifestação dessas dinâmicas nos campos estético e cultu-

5 English, 13; 7. V. Ann Eden Gibson, 1991.

6 V. Clement Greenberg, 1960, em Clement Greenberg 1986: 85-94.

ral.⁷ Assim, não é de surpreender que sua narrativa não considere os modos pelos quais as práticas culturais das mulheres africanas das diásporas podem informar, interseccionar ou intervir no âmbito daquilo que ele interpreta como a tradição modernista: embora dedique algumas linhas a Alma Thomas, English mal aborda o trabalho de artistas abstratas negras como Pindell e Barbara Chase-Riboud. No entanto, é preciso dizer que, nisso, ele não é o único; com efeito, sua omissão é sintomática em si mesma: no resgate histórico de artistas abstratos negros, os homens e suas inovações formais – Jack Whitten já pintava com um rodo anos antes de Gerhard Richter, como nos lembra o *Artforum!* – é que têm conquistado a maior parte do interesse tanto dos críticos quanto do mercado, pois suas práticas muitas vezes podem ser mais facilmente mobilizadas para justificar que para questionar o cânone modernista (Michelle Kuo 2012).

Agora, felizmente, há mais empenho em revelar, celebrar e reenquadrar o trabalho das artistas abstratas negras. Uma exposição montada em 2018 é particularmente digna de nota: *Magnetic Fields: Expanding American Abstraction, 1960s to Today*, com curadoria de Erin Dziedzic e Melissa Messina para o Kemper Museum of Contemporary Art em Kansas City, uma mostra reveladora do trabalho de vinte e uma abstracionistas negras, muitas das quais estavam expondo pela primeira vez em um museu, apesar de terem carreira ativa desde a década de 1960. Entre essas artistas estavam figuras como Mildred Thompson, cujas construções em relevo branco sobre branco de madeira encontrada imploram por consideração tanto em termos absolutos, pelo que são em si próprias, como em relação aos monocromos brancos do falecido Robert Ryman e também aos conjuntos escultóricos em negro sobre negro da artista branca Louise Nevelson (Dziedzic e Messina 2017).

Certamente, essa e outras exposições intergeracionais certamente são intervenções bem-vindas: elas não só continuam o trabalho de Gibson de corrigir o registro histórico em seu livro *Abstract Expressionism: Other Politics*, de 1997, mas também expandem o que poderia encontrar-se na intersecção da negritude, do feminino e do estético (Gibson 1997). Como tal, o catálogo que acompanha *Magnetic Fields* tende a concentrar-se em visões gerais históricas e em relatos biográficos, como talvez condiga com um discurso ainda em várias mentes sobre si mesmo: como Brent Hayes Edwards argumentou sobre as antologias negras da década de 1930 que atravessaram o Atlântico, tais iniciativas servem não tanto para confirmar quanto para fundar as tradições que ostensivamente documentam, com todos os riscos de exclusão e simplificação que tal processo implica (Edwards 2009: 44). Considere-se o ensaio da curadora Valerie Cassel Oliver para o catálogo de *Magnetic Fields*, intitulado “Kindred: Materializing Representation in the Abstract”, que argumenta que as artistas abstratas negras “fugiram da figuração para construir novas linguagens visuais em torno da representação corpórea” visando a “reconstituir a totalidade da negritude” (Cassel Oliver 2017: 50). Essas linhas são maravilhosamente sugestivas, e voltaremos a elas também para investigar como o arcabouço conceitual de Cassel Oliver pode ser ainda mais operacionalizado como *praxis* feminista negra.

7 Sobre a interseccionalidade, abordagem crítica desenvolvida pela acadêmica da área jurídica Kimberlé Crenshaw no final da década de 1980 que centraliza as mulheres negras dada a sua posicionalidade estrutural, v. Leslie McCall 2013: 785-510.

III. Com esse mapeamento do terreno discursivo em vista, chegamos agora ao cerne da questão: o que significaria desenvolver uma abordagem materialista feminista negra da abstração norte-americana do final do século XX – independentemente da identidade de seu criador – que atente para e mesmo tome sua posição a partir de uma compreensão da predicação política, ontológica e visual das mulheres das diásporas africanas no mundo moderno? Podemos desenvolver critérios de avaliação estética baseados não nas proezas de um cânone inerentemente racista, sexista, homofóbico e patriarcal, mas sim na suposição de que – dada a necessária imbricação do formal e do social, da obra de arte e do mundo – a posicionalidade histórica das mulheres negras esteja singularmente situada para abrir-se ao mais radical dos compromissos políticos e estéticos, qualquer que seja a forma que estes possam assumir? Ao remendar meu próprio arcabouço de análise, a que chamo, por falta de termo melhor, materialista feminista negro, achei útil rever meus engajamentos anteriores com certas pedras de toque teóricas, artísticas e discursivas, particularmente aquelas que as mulheres das diásporas africanas defendem em suas diversas formas de prática cultural. Como talvez seja escusado dizer, na história do mundo moderno, aproximadamente desde o século XV até o presente, nenhuma figura ou local foi tão constitutiva e consistentemente excluído do âmbito do humano e do universal quanto a mulher negra, cuja inassimilabilidade como sujeito intelectante no socius ocidental a tornou, para reproporitar uma frase de Slavoj Žižek, “*uma singularidade universal*”, aquela que já está sempre relegada ao exterior externo.⁸

É claro, esse pressuposto já estava articulado em 1977 no conhecido “Black Feminist Statement” do Combahee River Collective:

[N]ão estamos apenas tentando lutar em uma nem mesmo em duas frentes, mas, em vez disso, abordar toda uma gama de opressões. Não temos privilégios raciais, sexuais, heterossexuais nem de classe em que confiar, nem mesmo o mínimo acesso aos recursos e poderes que os grupos que têm qualquer desses tipos de privilégios podem ter [...]. Porém poderíamos usar nossa posição de inferioridade máxima a fim de dar um salto claro para a ação revolucionária. Se as mulheres negras fossem livres, isso implicaria que todos os demais teriam que ser livres, já que nossa opressão exigiria a destruição de todos os sistemas de opressão.⁹

Naturalmente, essa liberdade precisa ser alcançada de forma material e discursiva tanto no mundo da arte quanto além, já que o corpo feminino negro há muito tempo funciona como locus do que Spillers chama de “uma vantagem significativa de propriedade” na cultura ocidental desde o advento da escravidão transatlântica (1987: 65). Com sua carne em toda parte vilipendiada, os frutos de seu ventre, roubados e seu ser, reduzido a uma espécie de propriedade, a escrava tem sido historicamente mostrada como uma mercadoria falante, cujos gritos de dor articulam as bases do capital moderno, mas cujo discurso raramente é incentivado ou ouvido.¹⁰

8 Aqui, sigo James Bliss, 2015: 89; a frase citada provém de Slavoj Žižek, 2008: 17.

9 Combahee River Collective, “A Black Feminist Statement” (1977), em Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott e Barbara Smith 1982: 18.

10 Essa linha é retirada de Huey Copeland, 2012: 210; sua abordagem do discurso da mercadoria é informada por Fred Moten, “Resistance of the Object: Aunt Hester’s Scream”, 2003: 1-24.

Além disso, como argumenta a acadêmica literária Tracy Sharpley-Whiting, “a mulher negra” permanece sujeita a regimes ópticos que a esvaziariam de particularidade e a aprisionariam em uma imagem conjurada por outrem e imposta de fora (1999: 10). Não é de admirar, portanto, que as mulheres negras que trabalham no setor cultural tenham visado continuamente não só a expandir nossa conceitualização do visual, mas também a minimizar outros sentidos dela – o háptico, o sônico, e sim, até mesmo o olfativo, Clem! – a fim de criar espaços para alguma autonomia provisória, dado que tudo no mundo material potencialmente é colocado contra elas.¹¹ Tal compreensão é central para o ensaio “Body Optics: Howardena Pindell’s Ways of Seeing”, de Beckwith, impresso no magistral catálogo retrospectivo que ela coeditou com Cassel Oliver e foi publicado em 2018:

A visualidade é obscurecida ou desprivilegiada na prática de Pindell para ressaltar um registro somático, ou corporal, de uma obra de arte. [...] [Somos] desafiados a pensar em uma arena racial cujos primeiros termos não dizem respeito a ver o corpo negro, mas sim a senti-lo. Se desde o final da década de 1960 (quando Pindell iniciou sua carreira profissional) até o presente, um modo escópico de engajamento social e político estabelece os termos do pensamento sobre os corpos, então deveríamos fazer uma retrospectiva da obra de Pindell para ver como seu trabalho, que desprivilegia o próprio sistema da visão, perturba nossos modelos de como a visão, o conhecimento e o poder operam (Beckwith 2018: 90).

Inimitavelmente colocado. Mas a abordagem de Beckwith tem uma história bem mais longa, cujas implicações para nossa visão da arte moderna e contemporânea precisamos considerar ainda mais detidamente.

Basta pensar, como já fiz muitas vezes, no artil inventado por uma Harriet Jacobs escravizada e detalhado em sua surpreendente narrativa *Incidents in the Life of a Slave Girl*: durante os sete anos em que ficou escondida no sótão de sua avó, a um passo da casa de seu antigo senhor, Jacobs foi capaz de postar cartas escritas por ela própria, que eram então levadas até o outro lado da costa leste e reenviadas para a casa da avó, onde ela sabia que seu antigo senhor as interceptaria. Fazendo isso, ela produzia uma ilusão de si mesma em outro lugar como agente livre e móvel que lhe permitia preservar a autonomia corporal, ainda que estivesse restrita a um espaço pouco maior que um esquite, exemplo paradigmático do uso de uma imagem visual para se agarrar ao eu real. Produzida como um *readymade*, fantasiada como um objeto parcial e forçada a representar corporalmente sua própria “morte social”, Jacobs enfrentou e desenvolveu meios de resistência a condições cujas estruturas antecipam muito do que consideramos inovação estética modernista.¹² Vistas sob essa luz, as mais exaltadas conquistas da vanguarda euro-americana do século XX, desde a *Fontaine* de Marcel Duchamp, de 1917, até a *Box for Standing* de Robert Morris, de 1961, não podem deixar de ser lidas como reedições esteticizadas das táticas de sobrevivência de Jacobs, agora representadas com objetos estranhos na galeria, em vez de coisas carnis na *plantation* (Jacobs 1987).

11 Para mais detalhes sobre esse assunto, v. Huey Copeland, 2010: 480-497.

12 Harriet A. Jacobs, 1987; tomo emprestado o conceito de morte social de Patterson, 1982.

Com Jacobs em mente e como modelo, podemos começar a colocar esses preceitos em prática em relação a obras específicas produzidas nos EUA nas décadas de 60 e 70, que visavam a virar a visão contra si mesma para perturbar os tipos de energias escópicas despóticas dirigidas aos corpos femininos negros. O mundo artístico nova-iorquino daquele momento testemunhava o que, para muitos, parecia constituir os últimos estertores da abstração modernista tardia, emblematicamente no trabalho de Olitski, Helen Frankenthaler, Frank Stella e Kenneth Noland (il. 2). Esse trabalho foi proposto por Greenberg e seu acólito Michael Fried como um modo de crítica imanente kantiana que via o desenvolvimento de cada meio, fosse pintura ou poesia, como dependente da capacidade de entrincheiramento cada vez mais profundo dos artistas em sua área de competência e de extirpação de todas as características que não fossem ontologicamente essenciais à forma de sua escolha. Assim, como sabemos muito bem, a pintura precisava ser plana, não ilusionística, puramente óptica, sua plenitude e extensão onipresentes, quase como se pudesse ser apreendida em um único instante de percepção.¹³ Poucos artistas exemplificam melhor esse modo de pintura que Noland, em cujo trabalho o crítico Leo Steinberg via uma eficiência certeira, voltada para uma velocidade máxima de comunicação visual que ele comparou à “tecnologia do design” (1975: 79).



Il. 2 Kenneth Noland, *Shoot*, 1964, Acrílico sobre tela, 103 3/4 x 126 3/4 polegadas (263.5 x 321.9 cm). Smithsonian American Art Museum/Washington, DC/U.S.A. Purchase from the Vincent Melzac Collection through the Smithsonian Institution Collections Acquisition Program (1980.5.8). Smithsonian American Art Museum, Washington, DC / Art Resource, NY © VAGA at ARS, NY

¹³ Greenberg, "Modernist Painting"; Michael Fried 1968: 116-47.

Quero dizer que o modo de olhar inicialmente solicitado pelo trabalho de Noland é aquele que é produzido e solicitado pelo capital – publicidade, logotipos, marcas – mas enraizado, talvez, na visão de corpos negros como mercadorias aprisionadas na carapaça de uma negritude racial inventada, uma abstração que os impedia de ser vistos como humanos, se é que eram vistos de alguma forma. Se tomado em conjunto, o que o idiossincrático emparelhamento de Sharpley-Whiting e Steinberg nos ajuda a entender é que os modos de olhar que reduzem um determinado sujeito a uma “mulher negra” e que permitem a apreensão da pintura de Noland são sustentados pela mesma episteme perceptual e pelos mesmos hábitos de olhar. A visão nunca é neutra: ela é necessariamente sobredeterminada pela lógica de raça e gênero; e eu diria que é uma espécie de “olhada rápida” implicitamente tendenciosa a qual muitas vezes a óptica materialista feminista negra visa a disfarçar, já que toda obra de arte é uma proposição – não apenas do que é ver e ser visto, mas também de como devemos olhar para aquilo que aparece diante de nós tanto dentro quanto fora do quadro.

IV. Dito tudo isso, vamos agora ver Pindell, Olitski e seus contemporâneos de uma maneira diferente. Como English, pelo menos neste aspecto, ao pensar no feito da veterana artista branca, sinto-me em dívida com o trabalho inicial de Krauss, antes de *October*, a virada pós-estruturalista, e seu necessário repúdio a Greenberg. Em seu ensaio de catálogo para uma retrospectiva de 1968 de Jules Olitski, Krauss declarou que a arte de Olitski questiona a frontalidade da pintura ocidental e, como tal, deve ser vista obliquamente, exigindo que o espectador a navegue temporal e espacialmente (il. 3). Em uma pintura como *High A Yellow* (1973), por exemplo, as bordas da tela declaram-se enfaticamente para distinguir o desenho da pintura e construir registros separados de visão, um imediato e cognitivo, o outro ocorrendo apenas focando o olhar. Em outro quadro, *Magic Number* (1969), as margens precisas nos induzem a entrar no centro da pintura, levando nossos olhos e nossos corpos para suas laterais para que possamos olhar ao longo da superfície e começar a entender sua lógica confusa: visto de frente, o que parece ser um campo amarelo sólido mostra-se impregnado de verde em outro ângulo, como se a cor estivesse promovendo uma sombra de si mesma (Krauss 1968).



Il. 3 Jules Olitski, *High A Yellow*, 1967. Acrílico e vinyl sobre tela. Total: 89 1/2x 150 polegadas (227,3 x381cm). Whitney Museum of American Art, New York. Purchase with funds from the Friends of the Whitney Museum of American Art. Inv.N.: 68.3

Em outras palavras, o que Krauss nos dá para ver em Olitski é nada menos que uma pintura profundamente corpórea e, ao mesmo tempo, astuciosamente anamórfica. Por isso, em vez de mera atenção óptica/frontal, a demanda de sua obra por uma reação oblíqua e corporal propicia uma experiência visual irresistível que, por um momento, nos permite sair de nosso mundo de comunicação instantânea, seja ela racial ou não, de gênero ou não. Na verdade, a maré crítica que por fim condenaria Olitski a uma obscuridade de décadas foi, pelo menos em uma ocasião, abertamente articulada em termos de gosto etnicizante e feminizante. Eis aqui um dos escrachos do crítico conservador Hilton Kramer ao artista:

Com certeza, não faltam cores bonitas nas pinturas – cores de sorvetes de frutas, saris indianos e pores do sol românticos – e, portanto, elas às vezes têm um certo apelo decorativo. Mas é o apelo de algo superficial, algo meramente bonito. Além da beleza da cor, sentimos apenas as decisões frias e os cálculos mecânicos de um artista que se empenha em obedecer a uma fórmula histórica estreita (Kramer 1973: 25).

Assim, Olitski arriscou-se a ver seu trabalho ser considerado apenas decorativo porque estava em desacordo com os pressupostos da tradição que se pensava que ele seguia; ou, como implica a crítica de Kramer, ao seguir tão à risca as prescrições vanguardistas de Greenberg, Olitski acabou, ironicamente, caindo em uma estética kitsch.¹⁴

No entanto, os artistas negros que trabalhavam no mesmo momento se baseariam explicitamente em outras histórias, encontros e experiências que lhes permitiriam interromper a olhada rápida em seu encaminhamento de práticas materialistas feministas negras traficadas das mais variadas maneiras: nos modernismos convencionais, nas exigências da vida que se vivia como negro nos Estados Unidos e, a mais importante para meu argumento, nas tradições das mulheres afroamericanas. Em particular, tenho em mente as impressionantes colchas de retalhos, algumas ainda da década de 1920, feitas pela comunidade de mulheres artistas que trabalha há gerações em Gee's Bend, no Alabama, como as de Martha Jane Pettway, cuja filha Joanna, também artesã, descreve o entrelaçamento de vida e trabalho do qual surgiram esses objetos que produzem mundos (il. 4):

Éramos uma espécie de família grande; sete irmãs e cinco irmãos. Naquela época, cortávamos vestidos para fazer colchas. Íamos para o campo, colhíamos algodão. Íamos para o descaroçador, juntávamos o algodão, colocávamos o enchimento na colcha. Simplesmente gostávamos de fazer isso. Nesta época do ano, o algodão desabrocha. Colhemos o algodão e vamos para a colcha, depois que termina com o algodão, você volta para a colcha. O tempo todo, o tempo todo alguma coisa para fazer. Já não é como era. Eu me distraía levando colchas de uma casa para outra. Pegava colchas aqui, ia para lá, depois até aquela. Tantas colchas todo dia. Estamos só aqui sentados, pensando nos velhos tempos – como fazem e o que fazem. E esperando os dias que virão (Pettway 2022).

14 Greenberg, "Modernist Painting"; Michael Fried 1968: 116-47.



Il. 4 Martha Jane Pettway, Center medallion strips with multiple borders and cornerstone, n.d. © 2022 Estate of Martha Jane Pettway / Artists Rights Society (ARS), New York

Vistas sob esse ângulo, as colchas chegam até nós como modos vitais de autonomia criativa dos indivíduos e como evidência material do modo como as mulheres negras visavam coletivamente a interromper a imposição daquilo que o teórico político Michael Hanchard define como “tempo racial”, para cuidar da negritude, no sentido tanto de abraçar quanto de cuidar de seres negros.¹⁵

Mais importante ainda, podemos ver essas colchas como ambiciosas articulações modernistas, não apenas porque são feitas de retalhos reconfigurados em novos padrões, mas também porque a própria forma de socialidade que as produziu representa uma resposta crítica, um baluarte tátil de segurança, tanto contra as noites frias quanto contra os terrores da modernidade, que têm sempre tomado a carne negra como seu principal alvo. Essas obras de fato são *abstrações necessárias*, mesmo que não “apropriadas”: sua inteligência estética e material duramente conquistada confunde a produção ocidental da mulher negra e, assim, permite uma reconsideração radical do modernismo artístico como tal. Uma proposta, então: se, como argumenta o historiador social da arte T. J. Clark, o modernismo vai

15 “O tempo racial é definido como as desigualdades de temporalidade que resultam das relações de poder entre grupos racialmente dominantes e grupos racialmente subordinados.” V. Hanchard 1999: 220; Copeland 2016: 141-44.

com o socialismo porque este último “ocupa o verdadeiro terreno sobre o qual a modernidade poderia ser descrita e contestada”, então são as lutas de resistência das mulheres negras que poderiam ser colocadas no coração do empreendimento modernista, uma vez que elas, como nos lembram as irmãs de Combahee, simplesmente tiveram que contestar a constituição do mundo sem ter sequer uma política adequada para chamar de sua (Clark 1999: 7).

De fato, as exigências dessa batalha ecoam formal e materialmente no subsequente engajamento de artistas com o trabalho com retalhos e suas estruturas. Sem dúvida, o exemplo mais conhecido nessa genealogia é a série de colchas *Slave Rape*, de Faith Ringgold (il.5), um grupo de trabalhos figurativos iniciados em 1973 e costurados em tecido acolchoado pela mãe da artista, a estilista Willi Posey. Se perseguirmos o mais inequivocamente abstrato, podemos também destacar um trio de artistas do sexo masculino que trabalharam mais ou menos na mesma época. William T. Williams nos oferece um engajamento superficial que retoma os padrões da confecção de colchas de retalhos e os transforma numa espécie de abstração bastante legível para um Fried e seus fãs (il. 6). O flerte de Sam Gilliam com a arte da colcha também é relevante, embora não tão imediatamente aparente, e o levou a torcer e dobrar a lona como tecido, produzindo pinturas parciais/esculturas parciais que, como as obras de Eva Hesse, exigem um tempo corpóreo mais lento. Dos artistas afroamericanos do sexo masculino, o engajamento de Al Loving com a colcha de retalhos é talvez o mais profundo: ele iniciou a carreira pública com árduos esforços, porém, diretamente influenciado pelas tradições têxteis, passou a fazer obras literalmente tecidas com tiras de suas próprias telas anteriores, como se quisesse eviscerar o próprio modo que lhe trouxe fama e alinhar-se com um *ethos* materialista feminista negro (il. 7).



Il. 5 Faith Ringgold, *Help*, *Slave Rape* series #15, 1973. © 2022 Faith Ringgold / Artists Rights Society (ARS), New York, Courtesy ACA Galleries, New York



Il. 6 William T. Williams, *Trane*, 1969. Acrílico sobre tela, 108 x 84 polegadas. The Studio Museum in Harlem; gift of Charles Cowles, New York 1981,2,2



Il. 7 Al Loving, *Square*, 1973-74. Técnica mista sobre tela, 93 x 93 polegadas (236,2 x 236,2 cm). Courtesy the Estate of Al Loving and Garth Greenan Gallery, New York.

Assim como esses artistas masculinos nos dão muito que ver e sentir, acho que as coordenadas operativas do materialismo feminista das mulheres negras são produtivamente traçadas por Fred Moten em seu *In the Break: The Aesthetics of the Black*

Radical Tradition. Partindo do trabalho de Spillers e Hartman, ele fixa essa tradição nas experiências de mulheres escravizadas, tão essencial para a escravidão racial e os “avanços” que ela tornou possível. Para Moten, essas mulheres não só encarnam literalmente a noção contrafactual de Marx no *Capital* de “se a mercadoria pudesse falar...”, como também moldam, com sua resistência em tornar-se objetos, toda forma de prática radical negra. Em particular, ele descobre por acaso a *Untitled Performance at Max’s Kansas City*, de Adrian Piper, na qual a artista – de olhos vendados, mãos cobertas, boca fechada e narinas tapadas – visa a mostrar-se como um objeto, num eco involuntário do status ontológico da escrava. Para Moten, o que a performance de Piper não exige são precisamente os pressupostos da crítica formalista modernista que postulam o objeto como uma forma autônoma aberta à olhada rápida, mas sim os que enfatizam a “diferenciação interna holossensual, invaginativamente ensimesmada do objeto” (Moten 2003: 235).

A frase exige repetição: “diferenciação interna holossensual, invaginativamente ensimesmada do objeto”. O que equivale a dizer, penso eu, que a obra de arte, como o corpo humano, é imaginada para recrutar todos os sentidos, para ser uma conjunção de partes díspares que se dobram sobre si mesmas para produzir uma estrutura internamente diferenciada que exige um tateamento, para lembrar Beckwith, além da superfície, limiar no qual uma mera visão da “mulher negra” cessaria e a partir do qual o olhar atento poderia verdadeiramente começar. A frase de Moten fala muitíssimo bem, creio eu, de toda uma gama de obras, inclusive da de Pindell, mas talvez mais diretamente das esculturas em relevo de Chase-Riboud, particularmente de sua agora série de 20 peças, iniciada em 1968, em homenagem a Malcolm X (il. 8). Essas obras sugerem uma lógica de invaginação, de um objeto tecido e trabalhado que se dobra para dentro de si mesmo, mas agora ativado para testemunho das complexidades internas do grande líder nacionalista negro, muitas vezes imaginado como ícone do masculinismo negro, mas que, como sabemos agora, era mais que um pouco *queer* e muito mais complexo em suas posições controversas do que muitas vezes se acredita a ele.¹⁶



Fig. 8 Barbara Chase-Riboud, *Malcolm X #3*, 1969. Bronze fundido polido com seda artificial fiada e algodão egípcio mercerizado, 8 pés 6 ½ polegadas x 3 pés 1 polegadas x 2 pés 8 polegadas (260,4 x 94 x 81,3 cm). © Barbara Chase-Riboud. Collection of Philadelphia Museum of Art

16 Ver Manning Marable 2011.

Embora o trabalho de Pindell da década de 1980 mais tarde se voltasse explicitamente para modos de produção africanos e diaspóricos, seu trabalho inicial também manifesta, penso eu, uma abordagem materialista feminista negra em sua própria fatura e produção.¹⁷ Suas pinturas são compostas por quadrados acolchoados, cada um coberto com aquelas pequenas sobras de perfurações meticulosamente coladas à tela, criando uma multiplicidade de pontos de vista que não podem ser mantidos de uma só vez. Além disso, Pindell ocasionalmente salpicou purpurina em suas telas e as borrifou com perfume, criando uma experiência ricamente olfativa que não só interligou os sentidos para expandir o que significa olhar, mas também trouxe o mundo básico dos odores para o reino elevado da pintura, que se torna substituto e emblema para o ser da negritude no mundo social, por mais invisível ou imperceptível.

Entretanto, no caso de Pindell, a opção de usar essas sobras de perfurador é talvez a mais reveladora: ela se estabeleceu na forma circular enquanto trabalhava como curadora no departamento de Impressões e Desenhos do Museu de Arte Moderna de Nova York entre 1977 e 1980, pois o material necessário estava disponível em abundância. A escolha desse material foi, na verdade, inspirada em lembranças de viagens da artista com a família no segregado sul dos EUA: os copos destinados ao uso de negros tinham círculos vermelhos marcados no fundo para que nunca tocassem lábios de brancos. Pindell toma assim uma forma básica que foi codificada como racista, redescobre-a materialmente em seu alienante local de trabalho e depois a transforma em pedra fundamental de um modo de abstração que tanto refuta o tipo de visão exigida pela lógica segregacionista quanto fornece um meio de reinvestimento em sua própria vida e prática.¹⁸

O trabalho de Pindell, em outras palavras, como cada uma das práticas “modernistas tardias” que consideramos, diferencialmente visa a *détourner* a visão, a desviá-la para fazer-nos voltar ao passado da arte moderna e do conflito civil, e a trazer a mulher negra para o quadro sem que ela tenha que estar lá mais uma vez como local de vigilância e extração. Pois toda evocação da “mulher negra” não é uma abstração necessária que só pode abordar assintoticamente as complexidades das experiências vividas pelas mulheres africanas das diásporas? Tomados em conjunto, esses trabalhos, segundo Cassel Oliver, apontam-nos a totalidade da negritude sem, no entanto, esperar contê-los a todos. Ao abraçar fragmentos e, muitas vezes, literalmente entretecê-los, tais obras nos ensinam, cada uma a seu modo, como olhar “a mulher negra”, “arte moderna” e talvez até a nós mesmos.

Obras citadas

Beckwith, Naomi “Body Optics, or Howardena Pindell’s Ways of Seeing,” in Naomi Beckwith and Valerie Cassel Oliver, (eds.) *Howardena Pindell: What Remains to Be Seen*, Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago, 2018: 87–108.

Bey Dawoud, “Ironies of Diversity, or The Disappearing Black Artist,” *artnet.com* 2004: <http://www.artnet.com/magazine/features/bey/bey4-8-04.asp> (último acesso 29 Maio 2022).

17 Ver, por exemplo, Howardena Pindell 1997: 84-86.

18 Sarah Cowan, “Clearly Seen: A Chronology”, em Beckwith e Cassel Oliver, 2018: 33.

- Bliss, James, "Hope Against Hope: Queer Negativity, Black Feminist Theorizing, and Reproduction without Futurity," *Mosaic* 48.1 (March 2015): 89
- Cassel Oliver, "Kindred: Materializing Representation in the Abstract" in Dziedzic Erin, Melissa Messina, (eds.) *Magnetic Fields: Expanding Abstraction, 1960s to Today*. St. Louis: Kemper Museum of Contemporary Art, 2017.
- Clark, T.J., "Clement Greenberg's Theory of Art," *Critical Inquiry* 9.1 (Sept. 1982): 139-156.
- Clark, T.J., "Introduction," in *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. Yale University Press, 1999.
- Copeland, Huey, "Feasting on Scraps," *Small Axe* 38 (July 2012): 198-212.
- Copeland, Huey, "Flow and Arrest," *Small Axe* 48, November 2015): 19-48.
- Copeland, Huey, "Tending-toward-Blackness," *October* 156 (Spring 2016): 141-44.
- Copeland, Huey "One-Dimensional Abstraction: Darby English, 1971: A Year in the Life of Color (Chicago: University of Chicago Press, 2016)," *Art Journal* 78. 2 (Summer 2019): 116-118.
- Copeland, Huey "In the Wake of the Negress," in Cornelia Butler and Alexandra Schwartz (eds.), *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art, 2010: 480-497.
- Dziedzic Erin, Melissa Messina (eds.), *Magnetic Fields: Expanding Abstraction, 1960s to Today*. St. Louis: Kemper Museum of Contemporary Art, 2017.
- Edwards, Adrienne, *Blackness in Abstraction*. New York: Pace Gallery, 2016.
- Edwards, Brent Hayes, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.
- English Darby, *1971: A Year in the Life of Color*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- English, Darby, "Review: Kobena Mercer, ed., *Discrepant Abstraction*," *caa.reviews*, October 7, 2008, http://www.caareviews.org/reviews/1171#.XFm1_C2ZPOQ.
- English Darby and David Breslin on *1971: A Year in the Life of Color*," January 9, 2017, <https://whitney.org/WatchAndListen/516?series=45>.
- Foster, Hal; Rosalind Krauss; Silvia Kolbowski; Miwon Kwon; Benjamin Buchloh, "The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial," *October* 66 (Fall 1993): 9.
- Fried Michael, "Art and Objecthood" (1967), in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1968: 116-47.
- Gibson, Ann Eden, *Abstract Expressionism: Other Politics*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Gibson, Ann Eden, *The Search for Freedom: African American Abstract Painting, 1945-1975*. New York: Kenkeleba Gallery, 1991.
- Greenberg, Clement, "Avant-Garde and Kitsch," in *Greenberg, Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961: 3-22.
- Greenberg, Clement, "Letter from Clement Greenberg to Frank Bowling, December 10, 1975," in Okwui Enwezor (ed.), *Frank Bowling: Mappa Mundi*. Munich: Haus der Kunst and Prestel Verlag, 2017: 232-233.
- Greenberg, Clement, "Modernist Painting" (1960), in John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago: University of Chicago Press, 1986: 85-94.

- Hanchard Michael, "Afro-Modernity: Temporality, Politics, and the African Diaspora", *Public Culture* 11.1 (January 1999): 220.
- Harper, Philip Brian, *Abstractionist Aesthetics: Artistic Form and Social Critique in African American Culture*. New York: New York University Press, 2015.
- Hull, Gloria T., Patricia Bell Scott, and Barbara Smith, "A Black Feminist Statement" (1977), in *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*. New York: Feminist Press, 1982.
- Jacobs, Harriet A., *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself* (1861), ed. Jean Fagan Yellin. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.
- Jordan, June, "Nobody Mean More to Me than You and the Future Life of Willie Jordan," in *On Call: Political Essays* (Boston: South End, 1985): 129, citado em
- Kramer Hilton, "Jules Olitski: A Sectarian Scenario" *The New York Times* (September 16, 1973), 25: <https://www.nytimes.com/1973/09/16/archives/jules-olitski-a-sectarian-scenario.html> (last accessed 29 May 2022).
- Krauss Rosalind, *Jules Olitski: Recent Paintings*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1968, n.p.
- Kuo, Michelle, "Artist's Portfolio: Jack Whitten," *Artforum*, February 2012: <https://www.artforum.com/print/201202/artist-s-portfolio-jack-whitten-30076> (acesso 29 de maio de 2022).
- Marable, Manning, *Malcolm X: A Life of Reinvention*. New York: Penguin, 2011.
- McCall, Leslie, "Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Application, and Praxis", *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 38.4 (2013): 785-510.
- Moten Fred, "Resistance of the Object: Adrian Piper's Theatricality", in *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Moten, Fred "Resistance of the Object: Aunt Hester's Scream", ver *In the Break*.
- Patterson, Orlando. *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.
- Pettway, Joanna, <https://www.soulsgrowndeep.org/artist/joanna-pettway> (last accessed 8 June 2022).
- Pindell, Howardena, "The Aesthetics of Texture in African Adornment," in *The Heart of the Question: The Writings and Paintings of Howardena Pindell*. New York: Midmarch Arts Press, 1997: 84-86.
- Sharpley-Whiting, T. Denean, *Black Venus: Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1999.
- Spillers, Hortense J., "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book," *Diacritics*, vol. 17, n.º. 2 (Summer 1987): 65.
- Steinberg, Leo, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Wallace, Michele, "Modernism, Postmodernism, and the Problem of the Visual in Afro-American Culture," in Russell Ferguson et. al. *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- Žižek, Slavoj, *In Defense of Lost Causes*, New York: Verso, 2008.