

História da Arte

Reflexões Teóricas e Metodológicas sobre a Exclusão Social

Maria Lúcia Bastos Kern
CNPq

RESUMO

A proposta de comunicação tem em vista a análise da exclusão, até recentemente, de artistas africanos e afrodescendentes na história da arte ocidental e as concepções ideológicas, racistas, colonialistas e pejorativas, que permearam certas instituições que compõem os campos das artes.

Palavras-chave

História da Arte; Reflexões Teóricas; Metodologias.

*

RÉSUMÉ

Le but de cette communication est d'analyser l'exclusion, jusqu'à récemment, des artistes africains et de descendance africaine dans l'histoire de l'art occidental et des conceptions idéologiques, racistes, colonialistes et péjoratives qui ont imprégné certaines institutions qui constituent le domaine des arts.

Mots-clés

Histoire de l'Art; Réflexions Théoriques; Méthodologies

Ao longo da primeira metade do século XX, a arte africana não tinha o estatuto de arte e se encontrava restrita aos museus de etnologia. As exclusões ainda são percebidas nas coleções de museus de artes visuais, de colecionadores e de arquivos, fenômenos que dificultam a pesquisa. No campo das artes é relativamente recente o interesse pelas artes africanas e de artistas descendentes da diáspora, e tem permitido nas últimas décadas a realização de exposições, discursos da crítica de arte e pesquisas históricas. Com o pós-colonialismo, os estudos etnológicos e as concepções colonialistas estão sendo suplantados por novas teorias, acepções de arte e cresceram as mostras internacionais de arte africana e de afrodescendentes, assim como as investigações. Entretanto, muitas das pesquisas estão ainda focadas no binarismo das relações de poder e que reforçam a dominação: colonizador e colonizado, metrópole e colônia, sem deixar de abordar a história da escravidão e da manutenção de distinções sociais, entre brancos e pretos, homens e mulheres, próprios de estruturas sociais conservadoras em que o racismo, os preconceitos e as diferenças estão arraigadas. Para se entender, em parte, as motivações da exclusão, devemos fazer um breve retrospecto das concepções a respeito das artes africanas instauradas pela historiografia ocidental e pela etnologia, no período colonialista no continente africano, quando foi instaurado um processo de dominação e a cultura se estabeleceu como lugar de resistência.

Colonização e as artes africanas

Os estudos do Ocidente relativos às artes na África se desenvolveram no final do século XIX e, ao longo do século XX, sobretudo, no período de colonização estabelecido no continente, após a Conferência de Berlim (1884-1885), quando o território foi dividido pelas nações imperialistas europeias. Nesse momento, se expandiram as disciplinas de etnologia, antropologia e os pesquisadores e colecionadores resgataram peças e constituíram museus etnológicos, sob auspícios de associações científicas e dos estados ocidentais.¹ Foram promovidas expedições e pesquisas etnológicas, que aliadas aos interesses econômicos e às metas de dominar o mundo sob o plano intelectual, possibilitaram os investimentos dos estados europeus e a morte de muitas culturas. A pilhagem foi de tal monta que em 1914, o antropólogo francês, Arnold Van Gennep, denunciou: “Certas missões como aquelas de Leo Frobenius saquearam milhares de objetos da África ocidental e do Congo” e destruíram as práticas culturais “indígenas de muitas tribos, que foram mortas. Estranho modo de fazer ciência!”²

Nessas pesquisas, as artes do continente africano eram analisadas através de concepções de ciência evolucionistas e identificadas como pertencentes a um estágio primitivo de cultura, que não teria atingido o elevado nível de civilização europeu e nem o conceito das belas artes. Os objetos eram considerados, muitas vezes, como símbolos de selvageria, como artesanais, de arte popular ou de artes aplicadas, quando esses apresentavam o caráter utilitário. Os estudiosos não conseguiram perceber que as concepções de artes na África eram distintas das classificações ocidentais e que não haviam diferenças e hierarquias entre elas. Para os europeus, os objetos eram desprovidos de autoria e concebidos sem levar em conta a sua historicidade, as diferentes

¹ O Museu de Etnologia de Berlim, fundado em 1873, é o maior do mundo. Sua coleção é formada por 75.000 peças, com o objetivo inicial, segundo o etnólogo e diretor do museu, Adolf Bastian, de preservá-las das influências externas, “daquilo que resultou da infância e adolescência da humanidade”. Ele afirmava que deveria “salvar da destruição os produtos das civilizações de selvagens”. Outros museus surgiram em Paris, Londres, Bruxelas e Roma, no final do século XIX, para expor suas coleções.

² LAUDE, J. *Les arts de l’Afrique noire*. Paris: Librairie Générale Française, 1966, p. 31.

culturas dos grupos que os criaram, os seus processos de transformação e contatos culturais. Eles eram concebidos como atemporais e homogêneos. Segundo Peter Junge³, os objetos eram avaliados por meio de critérios estéticos europeus, resultantes de convicções intelectuais superiores. A arte era analisada a partir da convicção de sua submissão às concepções “mágico-religiosas” dos grupos que os produziram e de seus isolamentos de contatos culturais e comerciais. Na busca de estudos mais aprofundados, o estudioso alemão exemplifica os contatos mantidos em diferentes regiões da África com europeus, árabes, hindus, judeus, islamitas, entre grupos, as mudanças artísticas e as encomendas de obras efetuadas por ocidentais e por membros das elites locais. Benin, por exemplo, manteve contato com os portugueses desde o século XVI, com o comércio de escravos, depois com os holandeses e ingleses. Importava latão para a criação artística e exportava peças esculpidas em marfim, encomendadas por europeus por sua beleza. Muitas dessas peças seguiam modelos de objetos de uso doméstico do Ocidente. A técnica de fundição do bronze e as formas naturalistas eram consideradas de alta qualidade por artistas europeus. Junge ainda apresenta as diferentes categorias artísticas⁴, como as obras eram encomendadas, suas distintas formas de expressão, funções sociais e políticas para comprovar que as elas não tinham apenas motivos religiosos. Para apresentar o vigor das artes africanas, ele salienta que as obras ainda portam significados culturais e artísticos, apesar da opressão sofrida e da exploração colonial. O explorador não tinha o interesse de estudar o funcionamento social que condiciona as produções artísticas locais.

Pesquisas mais recentes comprovam que os grupos étnicos na África constituíram configurações criadas pelas administrações coloniais, que precisavam de critérios classificatórios para subdividir as populações, tributá-las e incluí-las no trabalho das colônias. Foi cerceada a mobilidade social, política e étnica. A ideia das “tribos” imutáveis, com uma cultura imutável, serviu para o processo de identificação étnica e a organização dos objetos por etnias das coleções em museus. A classificação em etnias fechadas, com uma cultura única cristalizada e distinta de outras, prevaleceu na ciência e nos museus com a apresentação dos objetos em vitrines, sem considerar a destruição de culturas pelo processo de colonização. Essa concepção foi mantida até o final da 2ª. guerra mundial⁵ e se constituiu como uma variante dos museus de história natural.

A história da África também não despertou interesse do Ocidente, no século XIX, graças em parte às teorias raciais e às convicções “científicas” de que a raça negra era inferior a branca.⁶ Na primeira metade do século XX, essas convicções foram comprovadas pelos cientistas como falsas, tendo em vista os estudos genéticos que demonstraram que a espécie humana era única. Com essa visão racista, formou-se um imaginário ocidental de menosprezo pela África Negra. O desconhecimento a respeito do continente foi mantido, bem como a noção de que a escravidão e a colonização foram

³ JUNGE, P. Arte da África. In: Arte da África. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004, p. 26-28.

⁴ Retratos realistas, comemorativos de reis e líderes de sociedades organizadas em hierarquias; esculturas de antepassados que eram venerados pelos vivos; da fertilidade etc. O retrato de um rei falecido poderia servir para legitimar o seu sucessor e assegurar sua posição de poder. Esse gênero pode ser criado sem ter em vista a aparência do retratado, mas seu *status social* ou sua filiação a um grupo. As máscaras eram representações artísticas de seres, tais como os espíritos e as forças personificadas da natureza. Os seres faziam a intermediação entre os homens e os deuses. Muitas vezes, as máscaras eram utilizadas para a evocação de mortos; outras vezes, possuíam formas mais abstratas, distintas dos homens. Os objetos de uso cotidiano também eram considerados como artísticos, já que não havia distinção estabelecida e nem hierarquias. JUNGE, P. Arte da África. In: Arte da África. Op.Cit., p. 34-38.

⁵IVANOV, Paola. A invenção da “Cultura Tradicional” na África. In: Arte da África. Op. Cit.,2004, p. 46.

⁶ Gobineau identificou no negro: “A ausência de atitudes intelectuais o tornam completamente impróprio à cultura da arte, mesmo à apreciação daquilo de nobre aplicação de inteligência dos humanos pode produzir de elevado”.

motivadas para civilizar e cristianizar os povos africanos.⁷ Essa concepção assegurava o estatuto de Europa moderna e civilizada, enquanto as colônias eram atrasadas e bárbaras, cabendo às últimas seguir as diretrizes da primeira e seus padrões culturais.

Decorrentes desse processo, as concepções institucionais europeias a respeito das artes na África além de pejorativas não se enquadravam nos seus norteamientos culturais e artísticos. Apesar desse fenômeno, os artistas que compuseram os movimentos de vanguarda buscaram nas formas de expressão africanas subsídios para a criação da arte moderna. O que os fascinava era a singularidade enigmática dos objetos de arte, a construção mental da maioria das esculturas, a geometria e a multiplicidade de cânones, distintos dos cânones ocidentais. Eram objetos que não tinham fundamentos na literatura, nem em textos, visto que haviam muitos grupos sem escrita.

Picasso, em entrevista a André Malraux, salientou que o seu interesse foi despertado pelo poder mágico e não formal da arte africana.⁸ Outros artistas negaram o fascínio formal e destacaram que estavam mais focados nas propriedades imanentes das artes, aliadas ao mito do primitivismo e às noções de origem das civilizações e de mistério. O primitivismo, isto é, a arte negra⁹, como era também denominada na época, foi identificado como a arte de outros povos e serviu como alternativa para suplantar os paradigmas das artes acadêmicas e clássicas. Para os artistas surrealistas, por exemplo, o que mais interessava era a sua função. Esta, não era pensada no contexto de origem, mas no que poderia servir para a cultura ocidental. Nesse sentido, foi possível a ruptura com as premissas da etnologia e, mais recentemente, a percepção da importância das artes africanas para a história da arte mundial.¹⁰

Os artistas europeus frequentaram museus etnológicos e formaram pequenas coleções adquiridas no incipiente mercado de esculturas e máscaras africanas. Esse interesse despertou um processo de mudança na recepção, quando os artistas perceberam a importância desses objetos de arte e os utilizaram para dar novo encaminhamento à criação artística ocidental. Entretanto, as obras africanas foram apropriadas pelos artistas modernos, mas só ingressaram, recentemente, nas instituições de artes, como os museus e as exposições. Muitos artistas, como Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, Paul Klee, e intelectuais, como Guillaume Apollinaire, Paul Guillaume, também atribuíam o estatuto de arte às esculturas e máscaras. O mesmo aconteceu na Alemanha com os artistas e intelectuais de vanguarda.

No campo da historiografia, o reconhecimento da arte africana foi efetuado pelo historiador e crítico de arte alemão, Carl Einstein (1885-1940)¹¹, no primeiro livro

⁷ VIDROVITCH, Catherine C. *Petite histoire de l'Afrique*. Paris: La Découverte, 2016, p. 16.

⁸ Picasso frequentou o museu de etnografia do Trocadero e estudou os desenhos esquemáticos de máscaras ogonis e jukuns, publicadas em 1898 por Leo Frobenius. HIGONNET, Anne. *Alterité et primitivisme*. In: *Le modele noir. De Géricault à Matisse*. Paris: Musée D'Orsay, Flammarion, 2019, p.244.

⁹ O termo arte negra era utilizado para fazer referência aos objetos da África e Oceania. Esse termo estava conectado à noção de raça negra, logo, pejorativo.

¹⁰ BENOÎT, DE L'Estoile. *Le goût des autres*. Paris: Flammarion, 2010, p. 324-9.

¹¹ Carl Einstein foi discípulo de H. Wölfflin, Konrad Fiedler, Alois Riegl e George Simmel, num momento em que a ênfase era dada na ciência da arte, especialidade germânica, e que resultou em importantes estudos. Einstein publicou o estudo sobre Arte Negra, quando se encontrava afastado do meio acadêmico. O livro foi escrito durante a 1ª. Guerra Mundial e publicado quando o autor estava hospitalizado, fato que justifica a ausência de identificação das imagens. Antes dessa publicação, ele escreveu uma obra literária "Bebuquin ou diletantes do milagre" (1912), que foi considerada como primeira aplicação do Cubismo na literatura. No início do século XX, ele publicou vários livros, mas só mais recentemente foi reconhecido na Europa. Seus estudos foram introduzidos na França em 1978, por Jean Laude, no catálogo da exposição *Paris-Berlim 1900-1933*, no Centro Cultural Georges Pompidou. No entanto, Laude fez o prefácio de *Nigerplastik* em 1961. Einstein escreveu para a revista *Documents - Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie*, criada em 1929, por Georges-Henri Rivière, na época diretor do Museu do Homem. Einstein participou do comitê editorial e Georges Bataille como secretário e redator. Como seu subtítulo indica, é uma revista de caráter pluralista para a qual os surrealistas colaboraram e cujas metodologias eram muitas vezes experimentais. Ele

ocidental *Negerplastik* (1915), publicado em Leipzig. Nele, ele alterou o estatuto dos objetos conhecidos como etnológicos para objetos de arte e criticou o preconceito europeu e o descaso em relação à arte africana, salientando que os artistas modernos perceberam a sua importância e significação. Posteriormente, Einstein elaborou a revisão metodológica com a qual propôs analisar a arte “negra”, considerando as suas propriedades formais e “esclareceu, simultaneamente, a problemática da gênese da arte moderna”,¹² sem focar nas questões etnológicas, muito em voga naquele momento. A negação de um estudo etnológico foi motivada pela manutenção do preconceito colonialista de superioridade cultural do Ocidente, bem como por sua concepção evolucionista que permitia identificar a arte africana como primitiva, conceito com o qual ele se opunha. Einstein ao lhe conferir o estatuto de arte, propiciou mudanças na recepção do Ocidente e a constituição de coleções.

Einstein partiu dos conceitos de autonomia de Konrad Fiedler e de *kunstwollen* (querer artístico ou vontade artística) de Alois Riegl e do pensamento teórico sobre o espaço na transição do século XIX para o XX. Riegl deu novo estatuto às artes menores, terminou com a antiga hierarquia e promoveu os objetos decorativos e de artes aplicadas ao mesmo patamar da pintura, escultura e arquitetura. Ele revolucionou a historiografia, com o apoio da antropologia, o que possibilitou que outros estudiosos também ampliassem os horizontes da disciplina.

O enfoque de Einstein, herdeiro dos historiadores da escola de Viena, suplantou os limites da história da arte tradicional, a partir do pensamento multifocal e da consciência de que a arte africana ultrapassava o domínio da arte e de seu tempo, em detrimento da concepção positivista, evolucionista e teleológica, que dominava parte da disciplina naquele momento. Sua visão estética não se condicionava ao conceito de beleza kantiano¹³, mas ao teor antropológico e genealógico (a origem e a novidade se combinam),¹⁴ que possibilitou questionar as condições de engendramento das obras, (e não o simples alinhamento histórico e descritivo), e sua historicidade, além de estabelecer a conexão com a espacialidade do Cubismo. Ele observou nas esculturas e máscaras africanas, suas formas puras e sua espacialidade, para verificar como a arte que lhe era contemporânea – o Cubismo - utilizou as experiências do passado e as funções que elas ainda exerciam no presente. A partir dessa estratégia de abordagem, o historiador de arte alemão considerou a importância da arte “negra” como objeto de conhecimento e de apropriação pelo Cubismo, para utilizá-la e transformá-la. Abriu, assim, novas possibilidades metodológicas para a história da arte, ao estudar o passado em relação com o presente, bem como percebeu as suas interferências no processo de criação contemporâneo.¹⁵ Einstein verificou que o mesmo não se processou com o Expressionismo alemão. Ao considerar a arte ocidental para estudar a arte africana, Einstein a entendeu no sentido universal, por sua contribuição à arte moderna.

A proposta de análise formal baseou-se, em parte, no livro de Adolf von Hildebrand, *O problema da forma nas artes plásticas* (1893) e no seu enfoque de

escreveu para outros periódicos alemães importantes, nos anos de 1920, como, por exemplo, *Propyläen-Kunstgeschichte* e *Kunsliteratur*; e publicou estudos sobre *L' Art du XXe. Siècle* (1926, 1928 e 1931); *Georges Braque*, (1934). Hoje se encontra a publicação de Bruxelas, de *La Part D'Oeil*, 2003.

¹² MEFFRE, L. Prefácio, In: EINSTEIN, C. Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: UFSC, 2011, p. 9.

¹³ Esse enfoque isola a obra de sua história, abole sua genealogia e a julga para venerá-la. Para Einstein, a estética kantiana negava afrontar a obra ao retirá-la de seu contexto histórico, de seus procedimentos formais e de sua eficácia antropológica, de sua força mágica, em prol de estudo abstrato. Ele defendia a abordagem etnológica como o meio pelo qual poderia se restituir a experiência estética.

¹⁴ Segundo Didi-Huberman, a origem não como fonte do futuro e a novidade, não foi pensada como esquecimento do passado. Esta combinação era observada por Walter Benjamin como *imagem dialética*. In: *Devant le temps*. Paris: Les Editions Minit, 2000, p. 184-7.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN *Devant le temps*. Op. Cit., p. 169 - 181.

visualização da escultura à distância, que obriga o olho a percorrer a sua forma em uma série de ajustamentos focais sucessivos (ao contrário da visão unitária), em que os raios luminosos em paralelos, permitem o surgimento de uma imagem total em duas dimensões, imediatamente perceptível. A visão à distância corresponde às exigências do próprio olho, que estando imóvel, percebe imediatamente e totalmente a imagem. Einstein articulou essa concepção com as condições culturais da plástica africana.

Entretanto, ele não concordava com o equilíbrio entre o pictórico e o plástico, percebido por Hildebrand, como eficaz para o estudo das esculturas e denunciou a confusão efetuada, que produziu obras de caráter impressionista ou expressionista, nas quais dominavam a subjetividade; “a carga emocional abolia a tridimensionalidade, a escritura pessoal se sobrepunha”. Ele identificou que era sobre a espacialidade tridimensional que os artistas cubistas pesquisaram, atendo-se principalmente no plástico.¹⁶ Jean Laude salientou que Einstein rompeu com o pensamento dualista de Hildebrand, emoção e inteligência, que preponderou no século XIX e início do século XX.¹⁷ O estudioso francês também acreditava que a inteligência dominou na arte africana, em detrimento do pictórico.

Na publicação seguinte, *Afrikanische plastik* (1921), o texto de *Negerplastik* foi incluído como um dos capítulos e Einstein ampliou a sua abordagem da história da arte com a etnologia, para complementar o seu estudo anterior e possibilitar novas perspectivas.¹⁸ Ele percebeu que era impossível fazer apenas um estudo formal. Jean Laude criticou na apresentação desse livro de Einstein (1961) a noção de forma como apreendida separadamente na arte africana, porque acreditava que essa era depositária de sentido no qual ela dá o acesso. Para ele, existe uma síntese do sentido e da forma, de modo que não podem ser apreendidas isoladamente.¹⁹ Einstein ao enfatizar a forma da arte africana não levou em conta o contexto de criação, valorizando a forma como produto da atividade de criação.

Outro estudioso importante foi Jean Laude (1922-1984), com formação em etnologia e história da arte, que publicou “Les arts de l’Afrique Noir” (1966) e “La peinture française et l’art nègre (1905-1914). Contribution à l’étude des sources du Fauvisme et du Cubisme” (1968). As pesquisas de Laude foram realizadas no momento de independência das colônias africanas, quando as críticas ao colonialismo eram muito profundas e iniciava um processo de revisão epistemológica.

Laude trabalhou no Museu do Homem, a convite de Michel Leiris, foi discípulo de Marcel Graule, Lévi-Strauss e Pierre Francastel. O seu processo de análise apoiou-se no estruturalismo e na semiótica, com um discurso, na primeira publicação que desconsiderava o indivíduo como articulador de sentido de mundo e notabilizava a primazia do domínio do grupo social.²⁰ Com isto, ele não estudava os atos dos discursos isolados do sistema de convenções que lhe deu lugar. A Semiótica estrutural buscava estudar a produção de sentido, como um processo de significação. Foi a partir dessa ótica que o estudioso francês suplantou a abordagem funcionalista da etnologia e procurou analisar cada sociedade e as diferentes modalidades de esculturas, suas convenções e

¹⁶ EINSTEIN, C. Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: UFSC, 2011, p. 36-8.

¹⁷ LAUDE, J. *Les arts de l’Afrique noire*. Paris: Librairie Générale Française, 1966, p. 33.

¹⁸ Ele introduziu também a transcrição de lendas africanas. Na revista *Documents* (1929 -1931) Einstein escreveu artigos em que relacionou arte primitiva com a psique moderna, como expressão da angústia e da criação, despertando o interesse de psiquiatras de distintas nações. MEFFRE, L. Prefácio. *Negerplastik*. Op.Cit., p. 17.

¹⁹ LAUDE, Jean. *Les arts de l’Afrique noire*. Op. Cit., p. 91.

²⁰ A Semiótica concebe a linguagem como sistema de signos, no qual o elemento individual não tem sentido, visto que os signos só têm significado numa rede de relações. A Semiótica estrutural busca estudar a produção de sentido, como um processo de significação.

funções sociais. Como discípulo de Pierre Francastel, ele buscou desvendar o pensamento com o qual as esculturas eram concebidas, visto que elas não eram, em geral, criadas como imitação do real, mas portadoras de pensamento próprio.²¹

No primeiro livro, o autor produziu um grande panorama da história da arte africana do passado e relatou a dificuldade de pesquisar as obras saqueadas pelos colonizadores, porque foram levadas para Europa sem arquivos que pudessem precisar a significação e a destinação. Raramente, haviam informações sobre o local em que os objetos foram retirados e os nomes das etnias. Não se preocuparam em identificar o estatuto do artista dentro de seu grupo social, nem informações a respeito de sua formação educacional, das condições de aprendizagem, técnicas e materiais. Ele acreditava que muitos dos povos não tinham história e escrita, mas tinham a noção de seu passado através da tradição oral e da tradição das esculturas e máscaras. Ele mencionou que, dentre outras fontes, pode se apoiar nos documentos escritos árabes e de Kotoko, apesar das informações não serem completas.²²

Laude utilizou as pesquisas arqueológicas que revelaram as diferentes culturas de distintas regiões e sociedades, as migrações, as organizações espaciais; os estudos de etnologia, *in loco*, realizados pelos cientistas do Museu do Homem; e a história. Ele dissipou o mal-entendido ocidental relativo ao anonimato do criador de esculturas e máscaras e verificou que o artista não era concebido como indivíduo, apesar de existir como indivíduo no grupo social e preservar o seu reconhecimento mesmo depois de morto. Laude focalizou ainda a história dos grupos sociais, analisou suas obras e funções sociais, além dos mitos que permeiam a arte. Analisou a relação arte e sociedade, a modalidade de aprendizagem em família (de pai para filho), o estatuto dos artistas, as condições de criação e o sistema de pensamento presente nas obras, diverso do pensamento ocidental. Verificou que o trabalho não era coletivo e que o artista recebia encomenda e era pago. Ele não era livre para a escolha do tema, dependia da encomenda e das convenções e cânones estéticos do grupo social, mas gozava de certa liberdade para introduzir pequenas variações. As diferenças artísticas dentro da mesma etnia eram também motivadas pela existência de ateliês distantes uns dos outros. Laude salientou dois tipos de esculturas mais comuns no Congo, na Nigéria e no Benin: esculturas e máscaras com formas geométricas e as mais naturalistas. Muitas celebravam os valores nos quais o chefe encarnava e era responsável pelo bom funcionamento da sociedade. Muitos desses valores eram místicos. Já o naturalismo não era individualizado pela aparência física, mas pelos atributos e signos, relacionados com o ambiente social e o poder centralizado e hierarquizado. Os elementos individuais eram muitas vezes conectados com signos intelectuais, que tinham relação com o grupo e com os cânones. No Benin eram comuns as esculturas modeladas em argila e a fundição do bronze, altamente consideradas pela qualidade e beleza.²³

Com as intervenções da colonização e o contato prolongado com a cultura ocidental essas sociedades se desintegraram e as artes entraram num período de decadência. As práticas culturais e artísticas passaram por processos de transformações, motivadas pelas reorganizações dos territórios e o estabelecimento de fronteiras, até então inexistentes, pelas atividades obrigatórias que os artistas e artesãos deveriam exercer e o pagamento de tributos. A religião e os valores sociais, que foram importantes

²¹ FRANCASTEL, P. A realidade figurativa. São Paulo: Perspectiva, 1982, p.3-4.

²² Foram importantes também os estudos publicados pelos etnólogos – Michel Leris, Marcel Graule e Germaine Dieterlen – que estiveram em missões na África em 1931 e 1937, inicialmente, sem interesses científicos, mas para capturar objetos exóticos.

²³ LAUDE, J. Les arts de l'Afrique noire. Op.Cit., p. 163-172.

para a expressão artística, também sofreram o processo de decadência. Os missionários colaboraram no dismantelamento espiritual.

No segundo livro, “La peinture française et l’art nègre (1905-1914). Contribution à l’étude des sources du Fauvisme et du Cubisme”, o seu procedimento metodológico é distinto, tendo em vista que procurou analisar como cada artista dialogou com as artes africanas e verificou que no caso de Picasso, por exemplo, a complexidade é maior porque em certas obras estão presentes remanescentes da escultura ibérica e, algumas vezes, de forma superficial.

O poeta Aimé Césaire em Colóquio (1966), na cidade de Dakar, criticou as observações de Jean Laude e de Robert John Goldwater²⁴ que consideraram muito limitado o papel da arte africana sobre a arte moderna ocidental. O primeiro afirmou que Picasso somente se serviu da arte africana para resolver seus problemas; e o segundo, que num momento preciso a arte ocidental foi, por acaso, influenciada pela arte africana, porque esta serviu de catalizadora à arte ocidental.²⁵ Os estudos dos dois autores tiveram importância por focalizarem temas novos e ainda pouco pesquisados, mas estavam condicionados, em parte, às categorias teóricas colonialistas, tais como: arte negra, primitivismo etc. As reflexões e teorias pós-colonialistas se expandiram, sobretudo, nas décadas de 1980 e 1990, quando começaram a aparecer outras pesquisas com novas abordagens.

Apesar dos olhares limitados, as investigações dos historiadores da arte sobre as artes africanas foram significativas para o seu reconhecimento e para sua divulgação, naquele momento, como artes universais que exerceram e ainda exercem o fascínio dos artistas ocidentais e colaboram até a atualidade para a criação artística. Neste sentido, termino a minha apresentação citando Walter Benjamin:²⁶ rememorar não significa apenas evocar o passado, ao contrário, nesse ato há um desejo em transformá-lo de modo a acabar o que ficou inacabado. Por isto, a evocação do passado não se limita à ordenação irreversível, assim como os seus nexos são ditados por afinidades eletivas e estas condicionam a cada presente a construção de sua própria história. Hoje, esta é concebida como resultante de um processo, no qual sujeito-historiador e seu objeto interagem sem a pretensão de atingir a verdade absoluta e definitiva. No passado, Einstein e Laude com suas pesquisas conseguiram inserir as artes africanas na historiografia da arte, deixando de atribuí-las importância apenas etnológica e concedendo a elas um novo estatuto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arte da África. Obras-Primas do Museu Etnológico de Berlim. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, Instituto Goethe, 2004.

BENOÎT, De L’Estoile. Le goût des autres. Paris: Flammarion, 2010.

CATROGA, F. Memória, história e historiografia. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

²⁴ Historiador da arte norte-americano que, dentre outras contribuições, escreveu “Primitivismo na arte moderna” (1938 e 1978) e promoveu a exposição “Arte da Oceania, África e das Américas”, no Metropolitan Museum of Art, 1969.

²⁵ CESAIRE, A. Discours sur l’art africain (1966) In: Études Littéraires, 6 (1), Université de Laval, p. 99-109.

²⁶ CATROGA, F. Memória, história e historiografia. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001, p. 33-34.

EINSTEIN, Carl. Negerplastik. Florianópolis: UFSC, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Paris: Les Editions Minuit, 2000.

HIGONNET, Anne. *Alterité et primitivisme*. In: *Le modele noir. De Géricault à Matisse*. Paris: Musée D'Orsay, Flammarion, 2019.

IVANOV, Paola. *A invenção da "Cultura Tradicional" na África*. In: *Arte da África*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

JUNGE, P. *Arte da África*. In: *Arte da África*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

LAUDE, Jean. *L'esthétique de Carl Einstein*. *Médiations* 3, 1961, p. 91.

LAUDE, Jean. *Les arts de l'Afrique noire*. Paris: Librairie Générale Française, 1966.

VIDROVITCH, Catherine C. *Petite histoire de l'Afrique*. Paris: La Découverte, 2016.