



## Travessias atlânticas e “arte negra”: contextos, coleções e desafios

Elena O’Neill

### Como citar:

O’NEILL, E. Travessias atlânticas e “arte negra”: contextos, coleções e desafios. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p.175-200, jan. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667206. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667206>.

**Imagem modificada:** Máscara-elmo, Bobo, Burkina Faso, autoria não identificada, madeira, pátina cinza-avermelhada. Cortesia do Archivo Estudio Testoni.

# Travessias atlânticas e “arte negra”: contextos, coleções e desafios

Atlantic crossings and “Negro art”: contexts, collections and challenges

Elena O’Neill \*

## RESUMO

Protestos contra o racismo, derrubada de estatuas de traficantes de escravos, requisições e promessas de restituição de artefatos africanos aos seus países de origem por parte de museus europeus foram alguns dos eventos que tiveram lugar em 2020. Mais recentemente, vários monumentos e memoriais que valorizavam o colonialismo europeu foram vandalizados ou derrubados na Colômbia no meio de protestos contra a atual administração; o ataque ao monumento a Borba Gato no bairro de Santo Amaro em São Paulo é mais um na lista de ações contra símbolos coloniais. No contexto de persistência das doutrinas sobre desigualdades raciais, esses eventos tornam necessário pensar algumas exposições com maior profundidade. Este artigo analisa algumas exposições de “arte negra” em Nova York e Montevideú como exemplos da construção de um olhar estetizante, nem neutro nem espontâneo. Essa perspectiva construída foi forjada no início do século 20, no contexto de uma África colonizada, por meio de ações concretas e deliberadas iniciadas por um pequeno grupo de artistas de vanguarda, críticos, colecionadores e marchands. Sua responsabilidade na escolha das obras, nas exposições que organizaram e nas obras que publicaram, aponta para uma construção do “cânone” das artes africanas que sobrevive no Ocidente até hoje.

## PALAVRAS-CHAVE

Arte negra. História da arte. Coleções. Exposições. Colonialidade.

## ABSTRACT

Protests against racism, the toppling of statues of slave traders, requisitions and promises by European museums to return African artifacts to their countries of origin were some of the events that took place in 2020. More recently, several monuments and memorials that valued European colonialism were vandalized or overthrown in

Colombia amid protests against the current administration; the attack on the monument to Borba Gato in the Santo Amaro neighborhood of São Paulo is one more on the list of actions against colonial symbols. In the context of the persistence of doctrines on racial inequities, these events demand to think some expositions in greater depth. This article analyzes some exhibitions of “*negro art*” in New York and Montevideo as examples of the construction of an aesthetic look that is neither neutral nor spontaneous. This constructed perspective was forged in the early 20th century, in the context of Africa under colonization, through concrete and deliberate actions initiated by a small group of avant-garde artists, critics, collectors and art dealers. Their responsibility in choosing the artifacts, in the exhibitions they organized and the catalogues they published, points to a construction of the “canon” of African arts that, to this day, survives in the West.

**KEY WORDS**

Negro Art. Art History. Collections. Exhibitions. Coloniality.

Entre outubro e dezembro de 2019 teve lugar a IV Bienal de Montevideú, “Travessias atlânticas”<sup>1</sup>. O tema central foi a arte africana, afro-uruguaia e afro-brasileira. Distribuída em 4 espaços expositivos da cidade, contou com a participação de 30 artistas da América, África e Europa que se propuseram abordar relações e tensões culturais do triângulo constituído pelos três continentes que rodeiam o oceano Atlântico. O tema e a curadoria de Alfons Hug e Alejandro Cruz responderam, em grande medida, à pesquisa que Hug havia iniciado na XI Bienal de Artes Visuais do Mercosul, “O Triângulo Atlântico” (2018), realizada na cidade de Porto Alegre<sup>2</sup>. E ainda, a bienal uruguaia teve um nome similar ao de um dos cinco eixos temáticos do referido evento brasileiro (Travessias do Atlântico, Matrizes Africanas, Cultura Indígena, Fluxos Migratórios e da Diáspora e Indivíduo e Sociedade). Além do tema e da curadoria, 19 dos 30 artistas citados na Bienal de Porto Alegre também participaram da IV Bienal de Montevideú.

Implícito no título da Bienal, o oceano Atlântico guarda na sua memória as histórias de viagens de milhões de pessoas que o atravessaram. Alguns

desses deslocamentos eram de europeus que vieram para a América fugindo das guerras e da fome, à procura de outras oportunidades. Mas outros foram travessias forçadas – homens e mulheres da África traficados como escravos para trabalhar nas terras do dito Novo Mundo.

Por um lado, Montevideú foi um importante porto de ingresso de pessoas escravizadas da costa atlântica desde começos do século XVII até as primeiras décadas do século XIX através de permissões, licenças e assentos<sup>3</sup>. Desde inícios do século XXI se registrou um fluxo migratório de pessoas provenientes da África e do Caribe, e aproximadamente 8% da população atual é afrodescendente. A princípio poderia pensar-se que a Bienal de Montevideú visava a uma coleção de histórias oblíquas dos múltiplos significados da migração, da escravidão e da colonização, de guerras e conflitos, assim como das preocupações ecológicas atuais<sup>4</sup>.

O ano de 2020, nos Estados Unidos, se caracterizou, entre outras manifestações, pelos inúmeros protestos contra o racismo<sup>5</sup> e a derrubada de monumentos a generais e líderes da Confederação como consequência do assassinato de negros; no Reino Unido, pela derrubada da estátua de Edward Colston, traficante de escravos do século XVII em Bristol, os protestos para a remoção da estátua do imperialista Cecil Rhodes na Oxford University e a remoção da estátua do traficante de escravos Robert Milligan na porta do Museum of London Docklands; na Bélgica, pelo incêndio e remoção da estátua de Leopoldo II, o rei que brutalizou o Congo, e pelos protestos e debates em torno das suas estátuas disseminadas no país; na Europa, pelas requisições e promessas de restituição de artefatos africanos aos seus países de origem por parte de museus europeus. Recentemente, em 2021, o ataque ao monumento a Borba Gato no bairro de Santo Amaro em São Paulo (Cardoso, 2021), estampado nas manchetes de jornais, se inscreve na lista de figuras comemoradas por monumentos ligadas à história colonial do Ocidente e ao comércio de homens e mulheres da África que foram escravizados. Os símbolos sob ataque, conforme eles pontilham a paisagem pública, lembram de um passado doloroso e retratam uma história “oficial”,

muitas vezes enganosa ou tendenciosa, aos descendentes de pessoas escravizadas e povos colonizados.

O 22 de maio de 2020, dia que comemora a revolução antiescravista de 1848 na Martinica, foram derrubadas duas estátuas do escritor, jornalista e político abolicionista francês Victor Schoelcher. Uma delas, um grupo escultórico realizado por Anatole Marquet de Vasselot e localizado frente ao Centro Cultural Camille Darsières (antigo Palácio de Justiça), em Fort-de-France, foi inaugurado em 1904, ano do centenário do nascimento de Schoelcher coincidindo com os 100 anos da Revolução Haitiana, uma referência na emancipação do Caribe<sup>6</sup>. A derrocada dos monumentos a Schoelcher representa tanto uma denúncia ao relato hegemônico da história colonialista e escravocrata da França, como a vontade de repensar o Mundo Atlântico a partir de outras narrativas diante daquelas fabricadas pela cultura colonial. No contexto de persistência das doutrinas sobre desigualdades raciais, esses eventos tornam necessário pensar a Bienal, a exposição “Arte Negra 50 + 50” e outras que as antecederam, com maior profundidade.

## Contextos

Entre outubro e novembro de 2019, simultaneamente com a Bienal, teve lugar a mostra “Arte Negra 50 + 50”, que consistiu na exposição de peças de origem africana, pertencentes a coleções públicas e privadas, e de uma série de fotografias<sup>7</sup>. Ainda que existam diferenças claras tanto na concepção como nos objetos exibidos nessa mostra e na Bienal, observando-as lado a lado, nota-se que não apenas as histórias, mas também as peças, e as referências sobre a África estavam mediadas, em maior ou menor medida, pelo olhar da Europa. O título, “Arte Negra 50 + 50”, remete a outra exposição, intitulada “Arte Negra”, primeira mostra de arte africana realizada no Uruguai, na

Sala de Exposições Temporárias do Museu de Arte Pré-colombiana, em Montevideu. Nesse museu, sob a direção do artista Francisco Matto e do arquiteto Ernesto Leborgne, foram reunidas 82 peças oriundas de diferentes regiões e etnias do continente africano<sup>8</sup>. Concebida em 1969 e aberta ao público em janeiro de 1970<sup>9</sup>, o catálogo explicita que essa primeira exposição de artefatos africanos foi uma pequena homenagem à “Première exposition d’art nègre et d’art océanien”, organizada 50 anos antes, em Paris, por Paul Guillaume<sup>10</sup>.

Mais do que uma nova montagem, a mostra “Arte Negra 50 + 50” (2019) buscou articular alguns objetos exibidos em 1969, e fotografias desses objetos, não como remontagem da exposição e sim como modo de rever e discutir a disseminação da arte africana e da sua recepção tardia no Uruguai. No espaço expositivo do MuHAr, e sendo impossível seu traslado devido ao peso, uma cópia da arte clássica grega – o *Idolino de Pesaro*, obra do século V – funcionou, por contraste e sem intenção, como testemunho e resquício de uma abordagem da história de arte (e da historiografia) que tinha como modelo a Grécia antiga. Rodeado de antigos objetos rituais e cerimoniais, o *Idolino* corporifica preconceitos implícitos, canonizados e pouco questionados no passado sobre outras culturas artísticas, assim como o dogma hegemônico do universal subjetivo<sup>11</sup>. Essa presença poderia ser discutida, se houvesse espaço, pois, essa obra materializa a dificuldade de avançar em uma história outra, devido ao peso da anterior.

Por sua vez, o catálogo da exposição “Arte Negra” (1969) de saída estabelece a filiação francesa da exposição: contou com uma epígrafe de Michel Leiris<sup>12</sup>, reforçada pelas citações a Apollinaire (1917)<sup>13</sup> e Paul Guillaume (1920)<sup>14</sup>, assim como pela referência ao filme de Alain Resnais e Chris Marker, “Les statues meurent aussi” (1953)<sup>15</sup>. A frase com que abre o filme, “quando os homens morrem, eles entram na História. Quando as estátuas morrem, elas entram na arte. Essa botânica da morte é o que chamamos de cultura” e válida tanto para a exposição de 1969 como para a

de 2019. Ainda, as porções de madeira talhada exibidas, identificadas como “máscaras” e desprovidas de seu contexto original, não dão conta de que em muitos círculos culturais africanos, o termo “máscara” inclui também a vestimenta (fibras e folhas), a performance, a música e o mito. Contudo, é de se destacar que a exposição de 1969 se realizou numa época onde vários colecionadores, incluindo vários artistas da órbita do Taller<sup>16</sup> Torres García, procuraram e tiveram acesso a peças de arte africana, e perceberam a potência artística e estética desses objetos<sup>17</sup>. Segundo o catálogo da mostra de 1969,

Esta Primeira Exposição de Arte Negra do Uruguai busca testemunhar a relevância e a sobrevivência desta arte. As peças que o compõem são todas exemplares; embora sejam expostos fora do seu ambiente, sob a luz artificial de um museu, desprovidos, na maior parte, dos ornamentos que os completam, retirados do altar dos antepassados, do cerimonial do feiticeiro, da dinâmica da dança ... São expressões tão estranhas para nós como em cada caso é a sua verdadeira razão de ser: germinar a semente, chamar a chuva, afastar um fantasma, venerar os ancestrais, invocar um espírito, afastar o azar ou trazer a esperança. E, no entanto, essas peças de uma arte que surgira da noite dos séculos, que constituem a grande cultura humana, alheia às fronteiras do tempo e do espaço, são exemplos comparáveis às melhores esculturas de todos os tempos. (Arte Negra, 1969: 5).<sup>18</sup>

A bibliografia incluída no final do catálogo da exposição de 1969 inclui textos publicados em Londres, Bruxelas e Nova York, o que permite pensar outras “travessias” como, por exemplo, as das coleções provenientes da África e expostas na Europa, as coleções que foram levadas para Nova York como consequência da 1ª Guerra Mundial, as dos conceitos e modos de pensar a arte da África com um viés eurocêntrico<sup>19</sup>. Com exceção de *Histoire de la Civilization Africaine*, publicada por Leo Frobenius em alemão em 1933 e traduzida para o francês em 1936, e de *Masques Dogon*, publicada por Marcel

Griaule em 1938, os livros incluídos na bibliografia foram publicados entre as décadas de 1940 e 1960.

É sabido que, durante as primeiras décadas do século XX, a valorização de artefatos africanos no Ocidente mudou drasticamente: de troféus coloniais e espécimes etnográficos, eles se tornaram ícones modernistas dignos de contemplação estética. No início do século XX, numa época em que os especialistas em arte eram os decifradores dos “temas” das pinturas, a ausência de referências iconográficas e literárias foi um estímulo para os artistas que defendiam a autonomia artística da arte. O papel desempenhado nesta transformação radical por artistas modernistas da Europa como Pablo Picasso, Georges Braque, Maurice de Vlaminck, André Derain e Henri Matisse tem sido estudado há décadas, assim como o fato de que nos artefatos africanos encontraram uma fonte de inspiração; nas palavras (com uma boa dose de ironia) de Roberto Conduru (2015: 119), “embora não se possa precisar dia e mês, é certo o ano em que foi criada a arte da África: 1906. Também não há dúvida sobre o local em que ela nasceu: Paris”. Resulta significativo que, embora já existissem coleções de arte não ocidentais no Louvre, a arte da África demorou um século para finalmente ingressar nele. No ano 2000, após quase 100 anos de debates na França e com uma boa dose de teatralidade e conflitos, 117 esculturas da África, das Américas e da Oceania entraram no Pavillion des Sessions do Louvre (Corbey, 2000).

### **Mediações: a coleção Pierre Verité**

Várias das peças que figuraram em ambas as exposições, “Arte Negra” (1969) e “Arte Negra 50 + 50” (2019), foram adquiridas por Ernesto Leborgne de Pierre Verité<sup>20</sup>. Colecionadores desde a década de 1920, nos primórdios do mercado de arte francês, Pierre e Suzanne Verité abriram seu primeiro negócio em 1934, a Galerie Arnault. Localizada na rua Huyghens, em Montparnasse, a

galeria se encontrava a poucos metros de onde morou John Graham e onde foi realizada a primeira exposição parisiense de arte moderna e esculturas da África, organizada por Émile Lejeune e a Lyre et Palette Society, em 1916<sup>21</sup>. Foi por meio de Graham que Vérité fez contato com personalidades como Paul Guillaume, Charles Ratton, Pierre Loeb e André Portier, além de James Johnson Sweeney, Helena Rubinstein, Carl Einstein e Alfred Flechtheim (Amrouche, 2006: vi). Alguns anos depois, em 1937, a galeria mudou-se para o Boulevard Raspail, nº 141, com o nome de Galerie Carrefour, uma galeria acessível a todos os estratos sociais das regiões parisienses, ao contrário das que se instalavam nos bairros nobres de Paris.

O casal Vérité adquiriu a maioria das peças consideradas obras-primas de sua coleção pessoal durante os anos 1930; contudo, sua coleção não foi divulgada ao público até a década de 1950, quando algumas peças de sua coleção vieram à tona em diversas exposições<sup>22</sup>. Posteriormente, embora continuassem emprestando obras e contribuindo para o conhecimento acadêmico da arte da África e da Oceania, os nomes de Pierre e Suzanne Verité só apareciam episodicamente, ou nem apareciam. Em 1952, o casal adquiriu a residência de Eugène Delacroix, em Champrosay, e a imprensa anunciou o projeto de fundação de um museu de arte comparada, aberto a todos os públicos, apesar de que a casa recebia apenas familiares e amigos próximos como visitantes.

Mas há um detalhe a mencionar: o grande número de exposições organizadas por Verité, realizadas nas casas da cultura de cidades e vilarejos, usualmente excluídos dos circuitos artísticos dominantes e que exibiram peças da sua coleção, contradiz a aura de coleção secreta que a rodeia<sup>23</sup>. Sem dúvida há uma diferença de escala entre a coleção Verité e aquela reunida no Museu de Arte Pré-colombiana. Porém, se consideramos que ambas tinham um círculo de artistas reunido em torno delas, assim como a semelhança dos conjuntos identificáveis em cada coleção – máscaras Dogon e Bambara, cimeiras Tyiwara, máscaras de Burkina Faso [fig.1], Senufo, Baule, Gouro e

Punu – é possível concluir que há relações de afinidade entre as concepções, circuitos e objetivos das exposições organizadas por Verité e Leborgne. Essa relação atesta exatamente a formação e consolidação do cânone da arte da África a partir de Paris, reforçada pela afirmação no catálogo de 1969 que todas as peças eram “exemplares” (Arte Negro, 1969: 5).

FIG. 1. Máscara-elmo, Bobo, Burkina Faso, autoria não identificada, madeira, pátina cinza-avermelhada. Altura 83 cm. Antiga coleção Ernesto Leborgne, adquirida de Pierre Verité. Atualmente coleção Graziella e Martin Castillo. Foi listado com o número 19 no catálogo *Arte Negro*, 1969.

Fotografia de Alfredo Testoni. Negativo digitalizado e ampliado para a exposição “Arte Negro 50 + 50”, Montevideo, Museo de Historia del Arte (MuHAr), 2019.

Cortesia do Archivo Estudio Testoni.



Por último, segundo Pierre Amrouche, entre 1920 e 1934, Pierre Verité estava em contato direto com Paul Guillaume e seu entorno, tendo adquirido objetos que pertenceram, entre outros, a Pierre Loeb, Felix Feneon, Vlaminck, Paul Eluard, Adolphe Feder e Ernest Ascher. Sensível aos artefatos que colecionava ele atribuiu “um papel social, humanístico e popular à arte” (Amrouche, 2006: xv). Porém, a sua era uma coleção que “reúne os arquétipos do colecionismo francês, tanto pela origem dos objetos como pelo gosto que eles revelam [...] Em relação à arte africana, o atlas que ela configura é o da história da França colonial” (Amrouche, 2006: xvii). Dentro de sua coleção, e talvez a peça de maior importância histórica, Amrouche destaca uma cariátide Luba, da qual não se conhece a procedência<sup>24</sup>. Essa peça figura nas edições de *Negerplastik*, de Carl Einstein, de 1915 e de 1920<sup>25</sup>, um dos dois livros publicados na década de 1910 fora do círculo cultural francês e que se destacou por ser pioneiro na reflexão estética suscitada pela escultura africana<sup>26</sup>.

## **Travessias: de Paris a Nova York**

Assim como a arte da África teve um lugar fundamental em Paris na virada do século XX, ela também ocupou um lugar de destaque no surgimento de Nova York como plataforma da arte moderna. Porém, enquanto as vanguardas artísticas europeias tomaram contato com a arte africana desde uma perspectiva etnográfica e atravessada pelo colonialismo, em Nova York não era estranho ver peças africanas lado a lado com as de Brancusi, Picabia e Picasso<sup>27</sup>. Talvez isso tenha sido resultado de uma soma de eventos e circunstâncias como, por exemplo, a exposição “International Exhibition of Modern Art” (ou Armory Show), em 1913, organizada pela Associação de Pintores e Escultores Americanos, uma clara manifestação do trânsito da arte moderna entre Europa e América. Assim como, sem dúvida, a eclosão da 1ª

Guerra Mundial no verão de 1914 e o deslocamento do epicentro do mercado da arte e galerias de Paris para Nova York também foram fatores decisivos que contribuíram para a circulação transatlântica da arte moderna e da arte da África. Embora menos conhecida, a história da recepção da arte da África na América durante as décadas seguintes foi também indispensável para o reconhecimento da cultura material africana como arte, ainda que, assim como em Paris, esse reconhecimento também se deu a partir de um olhar moderno.

Nesse contexto, Marius de Zayas<sup>28</sup> e Alfred Stieglitz<sup>29</sup> ocuparam um lugar importante nas atividades de intercâmbio entre ambas cidades, assim como na recepção da arte da África no contexto modernista americano nas décadas de 1910 e 1920. Prova disso é a carta dirigida a Stieglitz com data de 21 abril 1911, na qual de Zayas comenta o salão dos artistas independentes em Paris, e alega que observou “mais do que nunca a influência da arte negra africana entre os revolucionários. Alguns escultores simplesmente a copiaram, sem tomar-se o trabalho de traduzi-la para o francês” (Zayas, 1996: 164). Depois, a exposição “Statuary in wood by African savages. The root of modern art”, realizada na galeria 291, em Nova York, em novembro de 1914, e imortalizada pela fotografia de Stieglitz<sup>30</sup>. A mostra, considerada por Zayas como “a primeira exposição realizada apresentando a escultura negra como arte” (Zayas, 1996: 55), contou com 18 peças pertencentes à coleção de Paul Guillaume. As peças não foram exibidas como complemento da arte moderna nem como objetos de interesse etnográfico, mas, sim, como uma arte que, por mérito próprio, tinha direito a ocupar o mesmo espaço da arte moderna; uma premissa que de algum modo abriu a porta para atribuir à arte africana as mesmas questões, funções e valores da arte moderna<sup>31</sup>. E nessa operação, sem dúvida, Alfred Stieglitz e Charles Sheeler, assim como também Man Ray e Walker Evans, tiveram um papel importante na mudança na compreensão da fotografia, que, até então considerada como documento, passou a ser entendida como arte<sup>32</sup>.

Marius de Zayas se aproximou da arte da África atravessado por noções de representação e forma que caracterizam a arte moderna. Uma primeira leitura de seus textos pode dar a impressão de serem progressistas, mas sua abordagem não está isenta de preconceitos racistas da antropologia evolutiva:

De todas as artes das raças primitivas, a arte do negro africano selvagem é aquela que teve uma influência positiva sobre a arte de nossa época. De seus princípios de representação plástica, um novo movimento artístico evoluiu. O ponto de partida e o ponto de chegada de nossa representação abstrata baseiam-se na arte dessa raça, que pode ser considerada como estando no estado mais primitivo da evolução cerebral da humanidade. (Zayas, 1916: 5-6)<sup>33</sup>

Analogamente, como documentos, as fotografias de Stieglitz e Sheeler (como também, noutro contexto, as de Man Ray e Walker Evans) apontam para as semelhanças entre o vocabulário artístico da arte moderna europeia e as obras de uso ritualístico ou cerimonial utilizadas pelos povos da África. Uma mirada mais atenta revela que, incorporando a linguagem moderna, as próprias fotografias reconfiguram os artefactos africanos, devido à descontextualização, à experimentação estilística (entendida como afirmação de um ponto de vista próprio), à iluminação e às realidades subjacentes criadas pelas sombras. Nesse sentido, funcionam mais como evidência da ambição modernista dos fotógrafos do que como documento dos valores artísticos dos artefactos africanos. Suas questões (busca da criatividade e renovação) são documentadas tanto quanto os objetos – foco de sua atenção. Como resultado, a percepção dos artefactos africanos ficou interferida pelas intenções dos fotógrafos como, por exemplo, a limpeza feita para tornar as peças mais escultóricas desde um ponto de vista europeu; os diversos pontos de vista registrados nas fotografias como consequência dos múltiplos focos de luz nas peças no caso de Sheeler; personalidades como

Georgia O'Keefe e Kiki de Montparnasse posando com artefactos africanos nas fotografias de Stieglitz e Man Ray. Ou seja, o resultado foi uma interseção entre a fotografia e a arte africana com a visada da arte moderna.

As peças africanas que circulavam em Nova York no começo do século XX, assim como as que chegaram tardiamente a Montevideu na década de 1960 e pertencentes ao círculo de Torres Garcia eram de procedência africana, mas haviam sido chanceladas na Europa. Os fornecedores para o mercado americano eram principalmente de origem francesa e, na sua maioria, as peças chegaram da África Ocidental na Europa via as administrações coloniais, antes da 1ª Guerra Mundial. Porém, não apenas os objetos tiveram a intermediação da França nessa travessia: também as abordagens, compreensões e preconceitos sobre a arte da África, e sobre os artistas que produziram esses objetos, atravessaram o oceano. No caso norte-americano, especificamente em Nova York, na década de 1920, esse olhar foi confrontado pela comunidade Afro-americana e pelo movimento do Harlem Renaissance<sup>34</sup>. No caso uruguaio, e considerando que Montevideu foi um dos portos de ingresso na costa atlântica de pessoas escravizadas, não encontramos registros de recepção, contextualização ou construção de memória como resultado da exposição pela comunidade afrodescendente, o que não quer dizer que não houve<sup>35</sup>. As peças exibidas, separadas de seu habitat natural, foram convertidas em objetos de arte; por sua vez, o museu ofereceu um lampejo pálido dos modos de pensar e agir dos povos africanos e suas visões de mundo, pois o catálogo Arte Negro (1969) inclui uma breve resenha sobre a origem e função dos artefactos expostos, e conta com fotografias de algumas peças, embora descontextualizadas. Contudo, essa foi a primeira exposição no Uruguai e, por isso, pode considerar-se que foi além do território puramente artístico e alcançou o plano da cultura, mas uma cultura na qual estavam excluídas as vozes dos que produziram esses objetos.

## Desafios: pensar desde o Sul

Os artefactos que participaram nas exposições mencionadas acima, quase em sua totalidade, foram elaborados no século XIX. Sua potência plástica, assim como os conceitos que até hoje entrelaçam esses objetos com a arte moderna, podem levar à ideia de que a arte da África é a chamada “arte negra”. Essa redução, circunscrita a uma região e um período, não apenas deixa fora o resto do continente; também exclui suas condições de possibilidade, as metamorfoses que resultam das mudanças dos contextos geopolíticos, as diversas manifestações (mitos, cultos e rituais) que intervêm na sua produção, a produção artística contemporânea. Um dos desafios a superar seria a distância cultural que separa a história da arte ocidental, e sua historiografia, da arte da África, assim como os preconceitos e miradas eurocêntricas plasmadas nos relatos dos missionários, viajantes e funcionários dos empreendimentos coloniais.

Pensar a arte africana, além dos problemas que identificar uma arte como sendo africana pode implicar, nos suscita várias questões. Um primeiro passo poderia ser reformular a arte moderna a partir do aporte da arte da África, e não segundo as afinidades formais, como buscavam as exposições das décadas de 1910 e 1920. Nessa linha, para pensar categorias que permitam analisar a arte da África desde a América Latina, torna-se necessário entender a diversidade cultural dos afrodescendentes num contexto mais amplo, incluindo as características históricas específicas dos países da diáspora africana. Contudo, afirmar a cultura de origem africana é também lutar contra o eurocentrismo que ainda marca profundamente as instituições de prestígio e poder na América Latina: universidades, museus, institutos de patrimônio, casas de cultura, fundações privadas e circuitos de exposições, entre outras. Por último, pensar teoricamente a arte da África (e da diáspora) desde o Sul nos exige revisar referentes historiográficos e limitações do modelo de reconhecimento baseado na excepcionalidade do artista, construído sobre a base do mérito pessoal. Ainda na atualidade, o

processo de reconhecimento da arte dos afrodescendentes por parte das elites é um processo lento, marcado pelo racismo constitutivo dos estados e que atravessou o século XX, ao considerá-los como grupo homogêneo e unificado culturalmente (Carvalho, 2006: 2).

Segundo Aníbal Quijano (1999), o Ocidente moderno foi construído sobre a expropriação indígena e a espoliação escravista, e por meio do desenvolvimento da agricultura baseada em plantações. Essa construção foi realizada na virada do século XV, no começo da constituição da América e do capitalismo, e o instrumento de dominação social mais eficaz foi a invenção do conceito de raça. Seguindo o pensador peruano, a globalização em curso seria a culminação de um processo que começou com a constituição da América, no qual o capitalismo colonial / moderno e eurocentrado tornou-se o novo padrão de poder mundial, hoje em disputa pelos Estados Unidos e a China.

Também é sabido que o imperialismo e a escravidão têm muitas vidas após a morte. O que significaria pensar os acontecimentos da atualidade como outra mudança de época, como a morte da modernidade ocidental? E se isso for verdade, como investigaríamos essa morte em termos de pensamento? Como mapear as mudanças e permanências de conceitos nessa mudança de época? A persistência de ideias e conceitos do passado é um modo de impedir pensar o presente, assim como certos acontecimentos do presente proporcionam uma atmosfera na qual o apego ao dado é suspenso por tempo suficiente para reorganizar nosso relacionamento com o inaceitável.

Na virada do século XXI, Quijano fez uma distinção fundamental entre colonialismo e colonialidade. Enquanto o conceito de colonialismo remonta ao controle geopolítico de uma nação sobre outra, a colonialidade revela a trama de hierarquias e privilégios construídos pela dominação colonial. Em vistas dos acontecimentos de 2020 mencionados acima, do Haiti transformado mais uma vez numa colônia, das estruturas de poder

e conhecimento, e das matrizes coloniais reveladas pelos populismos, é necessário revisar a história das exposições da arte da África, na Europa e nas Américas, durante os últimos cem anos, uma vez que o olhar sobre essa arte está atravessado pelo colonialismo e colonialidade europeus, pelo pensamento de Hegel e pela arte moderna.

O impacto da Revolução Haitiana (1791-1804) na Europa transformou a Revolução Francesa, um movimento de libertação da “escravidão” do regime feudal, em um fenômeno com implicações históricas mundiais<sup>36</sup>. Liderada por Dutty Boukman, a independência do Haiti foi proclamada por Jean-Jacques Dessalines em 1804, embora não fosse reconhecida pelas potências europeias. O conflito que começou entre os escravos rebeldes e a monarquia francesa, fortaleceu o movimento abolicionista inglês e levou a Inglaterra a suspender o comércio de escravos em 1807. Naqueles mesmos anos, entre 1805-1806, Hegel escreveu sua *Fenomenologia do espírito*, acompanhou os acontecimentos no Haiti e seguiu de perto a invasão de Iena por Napoleão, em 1806. Segundo Susan Buck-Morss (2009), Hegel formulou sua dialética amo/escravo no contexto que lhe era contemporâneo, com pleno conhecimento da Revolução Haitiana; nessa convergência entre teoria e realidade, o Haiti entra na modernidade ligada à história europeia. Paralelamente, em *Filosofia da História* (escrita em 1824 e publicada postumamente em 1892), Hegel glorifica a Grécia Antiga como berço da ciência e da filosofia e apresenta a África como o território do sensual e do empírico, chamando-a de infância da humanidade, dando origem a uma historiografia eurocentrista. Enquanto disciplina europeia, o alcance do pensamento de Hegel na história da arte, e uma compreensão da arte como manifestação de valores transcendentais, leva Ernst Gombrich a afirmar que

Hegel é, para mim, o pai da história da arte. Pelo menos na maneira pela qual eu entendo a história da arte. Estamos, sem dúvida, acostumados à ideia de filhos se rebelando contra seus pais [...] creio ainda que a história da arte deve-se libertar da autoridade de Hegel, mas estou convencido

de que isto só acontecerá quando se puder compreender a esmagadora influência deste autor (Gombrich, 1988: 57).

Questionar essas premissas não significa substituir um modelo por outro. A tarefa demanda pensar sobre a influência e as contribuições da cultura e da arte africanas em nosso meio ambiente e na nossa territorialidade. Ainda devemos questionarmo-nos sobre o que cada peça representa, simboliza ou significa: a cosmogonia que condensa, as divindades e ancestrais que comemora, os cultos dos quais é instrumento. Além disso, surge a necessidade de formular conceitos para analisar a diversidade de obras rotuladas como arte africana e arte afrodescendente, e de estar atentos ao etnocentrismo impregnado na história da arte que nos leva a pensar a cultura ocidental como medida. Somos desafiados a pensar, sem nostalgia e evitando formalismos, dialéticas e hierarquias, uma história e uma teoria da arte que envolva outras tradições. Por fim, poderíamos tentar entender a complexidade de nossa cultura como simultaneidade de presenças e trabalhar para atribuir riqueza simbólica e estética sem excluir os membros das comunidades afro-americanas que produzem esses, e outros, universos simbólicos.

Um modo de começar a superar o conflito entre a cultura hegemônica branca e a comunidade afrodescendente passa por assumir o racismo estrutural das instituições; por considerar as culturas afrodescendentes como partícipes das culturas originárias das Américas; por reconhecer que a afro-descendência está ligada à territorialidade, já que não pode haver cultura sem território, e esta se constrói a partir de narrativas, imaginários, práticas simbólicas, memórias, alimentos e mitos de origem. No caso do Uruguai, por visibilizar a arte e a cultura afro-uruguaia para além do carnaval.

Talvez assim podamos pensar uma história e teoria da arte desde outro lugar, ultrapassando a legitimação das relações de dominação e

colonialismos que atravessam essas disciplinas. Um primeiro passo para pensar uma história da arte afro-latino-americana, e das exposições de arte da África, bienais e arte contemporânea, poderia ser começar por identificar os artistas afrodescendentes nos museus, e analisar os interesses institucionais das opções teóricas e metodológicas feitas pelos curadores, diretores de museus e acadêmicos que organizaram e escreveram sobre as exposições de “arte negra” no Norte e no Sul. A seguir, formular diretrizes metodológicas que alertem sobre possíveis armadilhas a evitar e que apontem para a desconstrução da mirada estetizante sobre os objetos da África, um olhar construído na virada do século XX no contexto de uma África colonizada.

Partir do horizonte da Revolução Haitiana como alternativa à Revolução Francesa é um modo de pensar uma historiografia e teoria da arte desde os acontecimentos que hoje consideramos inaceitáveis, e refletir sobre as mesmas peças que, hoje no acervo dos museus, participaram das exposições que analisamos neste texto. Uma historiografia que analise as produções materiais de culturas não-ocidentais desde outros ângulos; que articule a história e a teoria da arte com outras disciplinas introduzindo valores, saberes, tradições e formas de transmissão do conhecimento; que dê o direito da palavra e o poder de enunciação às críticas das abordagens hegemônicas da arte da África e à reapropriação do processo de construção de uma memória coletiva. Seria um modo de começar a incluir as comunidades afrodescendentes nas exposições das quais foram historicamente excluídas.

## Referências

AMROUCHE, P. La Collection Pierre et Claude Vérité – un chef-d’oeuvre inconnu. In: *Collection Vérité*. Paris: Trocadero, 2006, p. IV-XL.

APOLLINAIRE, G. A propos de l’art des noirs. In: APOLLINAIRE, G.; GUILLAUME, P. *Sculptures nègres*. Paris: Paul Guillaume, 1917. Disponível em: <http://www>.

tribalartreference.com/Early%20writings/Guillaume%20Apollinaire,%20Sculptures%20on%C3%A8gres\_1917.pdf. Acesso em : 10 jul. 2021.

BIRO, Y. African Art, New York and the Avant-garde. Exhibition overview, *Tribal Art*. Special Issue nº 3. Arquennes: Primedia, 2012.

\_\_\_\_\_. Charles Sheeler's Photographic Album of the John Quinn Collection: A Window onto the African Art Market in New York before 1920. In: GROSSMAN, W. *Man Ray: African Art and the Modernist Lens*. Washington, D.C.: International Arts & Artists, 2009, p. 33-34 e 57-59. Disponível em: [https://www.academia.edu/178155/Charles\\_Sheeler\\_s\\_Photographic\\_Album\\_of\\_the\\_John\\_Quinn\\_Collection\\_A\\_Window\\_onto\\_the\\_African\\_Art\\_Market\\_in\\_New\\_York\\_before\\_1920](https://www.academia.edu/178155/Charles_Sheeler_s_Photographic_Album_of_the_John_Quinn_Collection_A_Window_onto_the_African_Art_Market_in_New_York_before_1920). Acesso em: 31 jul.2021.

BUCK-MORSS, S. *Hegel, Haiti and Universal History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.

CARDOSO, R. Churrasquinho de Borba Gato. *Pessoa*, Lisboa e São Paulo, 26 set. 2021. Disponível em: <https://revistapessoa.com/artigo/3345/churrasquinho-de-borba-gato?fbclid=IwAR03WzZMe4nT98d5heN7wYJXdMWhhywEokazRTfs2NF-vJvFWqw7ouZLZNI>. Acesso em: 26 jul. 2021.

CARVALHO, J. J. de. *La diáspora africana em Iberoamérica*. Série Antropologia nº 402. Brasília: UnB, 2006. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie402empdf.pdf>. Acesso em: 20 ago.2021.

CHAULET ACHOUR, C. Ces statues qui font l'actu: Victor Schœlcher en Martinique. *Diacritik*, L'Haÿ-les-Roses, 10 juin 2020. Disponível em: <https://diacritik.com/2020/06/10/ces-statues-qui-font-lactu-victor-schoelcher-en-martinique/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

COMITÉ SCHOELCHER (ed.). *Le monument Schoelcher à la Martinique: inauguration de la statue du libérateur de la race noire*. Fort-de-France: Henri Absalon Éditeur, 1905. Disponível em: [http://mediatheques.collectivitedemartinique.mq/Default/doc/SYRACUSE/172139/le-monument-schoelcher-a-la-martinique-inauguration-de-la-statue-du-liberateur-de-la-race-noire-oeuv?\\_lg=fr-FR](http://mediatheques.collectivitedemartinique.mq/Default/doc/SYRACUSE/172139/le-monument-schoelcher-a-la-martinique-inauguration-de-la-statue-du-liberateur-de-la-race-noire-oeuv?_lg=fr-FR). Acesso em: 20 ago. 2021.

CONDURU, R. Arte da África. Criação crítica, *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 118-127, 2015.

CORBET, R. Arts premières in the Louvre. *Anthropology Today*, London, v. 16, n. 4, p.3-6, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2678303>. Acesso em: 24 ago. 2021.

DOGBE, B.K. *The influence of African sculpture on British art, 1910-1930*. 1988. Tese (Doutorado em Filosofia) – Department of Art History, Saint Andrews University, St. Andrews, 1988. Disponível em: <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/7118>. Acesso em: 15 jul. 2021.

EINSTEIN, C. Negerplastik [1915]. In: O'NEILL, Elena; CONDURU, Roberto (orgs.). *Carl Einstein e a arte da África*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 26-77.

FERRARI, G. El arte africano y el MuHAr. In: *Arte Negro 50 + 50*. Montevideo: BMR

Productora Cultural, 2019, p. 11-13.

FLAM, J.; DEUTSCH, M. *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*. Berkeley: University of California Press, 2003.

GOMBRICH, E. *Hegel e a história da arte* [1977]. Gávea, Rio de Janeiro, n. 5, p.57-72, 1988.

GUILLAUME, P. Opinions sur l'art nègre, *Action*, Paris, n. 3, p. 23-26, avril 1920. Disponível em : [https://bluemountain.princeton.edu/pdfs/periodicals/bmtnaab/issues/1920/04\\_01/bmtnaab\\_1920-04\\_01.pdf](https://bluemountain.princeton.edu/pdfs/periodicals/bmtnaab/issues/1920/04_01/bmtnaab_1920-04_01.pdf). Acesso em: 10 jul. 2021.

LEIRIS, M. Les nègres de l'Afrique et les arts sculpturaux, *L'originalité des cultures*. Paris: Unesco, 1953, p. 368-369. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000161118/PDF/161118freo.pdf.multi>. Acesso em: 10 jul. 2021.

McEVILLEY, T. Doctor Lawyer, Indian Chief, *Artforum*, New York, v. 23, n. 3, p.54-61, nov. 1984. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/198409/on-doctor-lawyer-indian-chief-primitivism-in-20th-century-art-at-the-museum-of-modern-art-in-1984-35322>. Acesso em: 28 jul. 2021.

NEUMEISTER, H. *Carl Einstein's Negerplastik. Early twentieth century avantgarde encounters between art and ethnography*. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculty of Arts, Design and Media, Birmingham Institute of Art and Design, Birmingham City University, Birmingham, 2010. Disponível em: <http://www.open-access.bcu.ac.uk/4911/>. Acesso em: 28 jul. 2021.

QUIJANO, A. Raza, etnia y razón em Mariátegui. In: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a colonialidad / descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso, 2014.

\_\_\_\_\_. Que tal raza! *Ecuador Debate. Etnicidades e identificaciones*, Quito, n. 48, p. 141-152, dic. 1999. Disponível em: <https://www.alainet.org/es/articulo/104865>. Acesso em: 15 jun. 2021.

SCHEELER, C.; ZAYAS, M. *African Negro Wood Sculpture*. New York: Marius de Zayas Gallery, 1918. Disponível em: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll4/id/26013/>. Acesso em: 18 jul. 2021.

STIEGLITZ, A. (ed). *Camera Work – A Photographic Quarterly*, nº48. New York: Alfred Stieglitz, 1916. Disponível em: [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/camera\\_work1916\\_48](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/camera_work1916_48). Acesso em: 20 ago. 2021.

ZAYAS, M. *How, when and why Modern Art came to New York*. Cambridge: MIT Press, 1996.

\_\_\_\_\_. *African Art: Its influence on Modern Art*. New York: Modern Gallery, 1916. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucbk.ark:/28722/h2rr3p&view=1up&seq=21&skin=default>. Acesso em: 31 jul. 2021.

## Catálogos

ARTE NEGRO. Montevideo: Museo de Arte Precolombino, 1969. Disponível em: <http://>

[www.franciscomatto.org/pdfs/arte\\_precolombino/1969\\_arte\\_negro.pdf](http://www.franciscomatto.org/pdfs/arte_precolombino/1969_arte_negro.pdf). Acesso em: 15/06/2021.

ARTE NEGRO 50 + 50. Montevideo: BMR Productora Cultural, 2019. Disponível em: [https://issuu.com/bmrproductoracultural/docs/arte\\_negro\\_issuu](https://issuu.com/bmrproductoracultural/docs/arte_negro_issuu). Último acesso em: 23/08/2021.

COLLECTION VÉRITÉ. Paris: Trocadéro, 2006.

COLLECTION VÉRITÉ. Arts d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique du Nord. Paris: Christie's, 2017. Disponível em: <https://detoursdesmondes.typepad.com/files/20171121christies.pdf>. Acesso em: 12/08/2021.

PREMIÈRE EXPOSITION D'ART NÈGRE ET D'ART OCÉANIEN. Paris: Galerie Devambe, 1919. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1173278x>. Acesso em: 15/06/2021.

## Notas

- \* Docente da Licenciatura em Artes Visuais da Universidad Católica del Uruguay (UCU). E-mail: [eoneill@uol.com.br](mailto:eoneill@uol.com.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2198-6297>.
- 1 IV Bial de Montevideo, "Travessias atlânticas", 25 de outubro – 15 de dezembro de 2019, curadoria de Alfons Hug e Alejandro Cruz. Disponível em: <http://www.bienaldemontevideo.com.uy/>. Acesso em: 15 jun. 2021. As 3 Bienais anteriores também tiveram a curadoria de Alfons Hug.
  - 2 11ª Bial do Mercosul, "O triângulo atlântico", Porto Alegre e Pelotas, 5 de abril – 3 de junho de 2018, com curadoria de Alfons Hug e Paula Burghi. Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/>. Acesso em: 15 jun. 2021.
  - 3 A introdução de pessoas escravizadas foi realizada por meio de permissões outorgadas pelo Rei de Espanha a particulares ou companhias na modalidade de "Licenças" a traficantes (século XVII ate mediados do século XVIII), "Assentos" ou contratos a particulares (1743-1789), e "Livre tráfico" ou comércio liberado (1789-1814). A abolição da escravidão foi assinada o 12 de dezembro de 1842.
  - 4 Ambas Bienais, a de Montevideu e a do Mercosul, tiveram uma proposta semelhante; no entanto, analisar e comparar criticamente ambas Bienais excede o recorte deste artigo.
  - 5 Segundo Anibal Quijano (2014: 759), como consequência de diferenças culturais associadas desigualdades biológicas, se configurou "um complexo cultural, uma matriz de ideias, de imagens, de valores, de atitudes e práticas sociais, sempre envolvido nas relações entre as pessoas, mesmo quando as relações políticas coloniais já foram canceladas. Esse complexo é o que conhecemos como 'racismo'".
  - 6 Sobre a inauguração dessa estátua, ver Comité Schoelcher (1905). A segunda estátua, que também tem a inscrição "Nulle terre française ne portera plus d'esclaves" no seu pedestal e da qual raramente se menciona sua autoria, é obra da artista Marie-Thérèse Julien Lung-Fou, nascida em 1909 na Martinica (Chaulet Achour, 2020).
  - 7 "Arte Negra 50 + 50", Museo de Historia del Arte (MuHAr), Montevideu, Uruguai, 5 de outubro – 15

de novembro de 2019, curadoria de Elena O'Neill e William Rey Ashfield. A mostra teve um catálogo que contou com textos de Gustavo Ferrari e Roberto Conduru, além dos curadores, e fotografias do Estudio Testoni. A mostra consistiu de 19 objetos (peças e fotografias); 10 dos artefatos exibidos pertenceram à coleção de Ernesto Leborgne, e também figuraram na primeira exposição de arte africano no Uruguai, intitulada "Arte Negra", que foi inaugurada o 2 de janeiro de 1970. Desses 10 objetos, o Museu da História da Arte (MuHAr) conta com 7 deles no seu acervo, adquiridos no leilão da coleção Leborgne em 1997. As fotografias que integraram a mostra de 2019 foram digitalizadas e ampliadas a partir de negativos de Alfredo Testoni, fotógrafo do catálogo da primeira mostra (1969), de peças que participaram nessa primeira mostra e que figuram nesse catálogo. Recentemente foi comprovado que uma das peças exibidas em 2019, um escudo Azande que pertenceu à coleção de Augusto Torres, também figurou na mostra "Arte Negra" (1969). Na década de 1960, Augusto Torres deu de presente o escudo a Dumas Oroño, outro integrante do Taller Torres Garcia. Atualmente integra uma coleção particular.

- 8 Ver catálogo *Arte Negro*. Montevideo: Museo de Arte Precolombino, 1969. Disponível em: [http://www.franciscomatto.org/pdfs/arte\\_precolombino/1969\\_arte\\_negro.pdf](http://www.franciscomatto.org/pdfs/arte_precolombino/1969_arte_negro.pdf). Acesso em: 15 jun. 2021. Os artefatos expostos pertenceram a artistas e familiares vinculados ao Taller Torres García: Augusto Torres, Manolita Piña de Torres García, Alfredo Cáceres, Fernando Mañé, Eduardo Yepes, Amalia Nieto, Guillermo Wilson, Luis San Vicente, Ernesto Leborgne e ao setor de Arte Comparada do Museu da Arte Pré-colombiana.
- 9 Concebida em 1969, e como o catálogo foi publicado com antecedência da exposição, a efeitos de simplificar, nos referiremos a ela como a de 1969.
- 10 "Première exposition d'art nègre et d'art océanien", Galerie Devambe, Paris, 10 a 31 de maio de 1919. Catálogo disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1173278x>. Acesso em: 15 jun. 2021.
- 11 Nos referimos aqui à exposição de 2019. As peças expostas contavam com legendas indicando sua origem, autoria não identificada, materiais, dimensões, traçabilidade, e se participaram, ou não, na exposição de 1969. Pelas características do espaço, também não foi possível incluir textos nas paredes que explicaram a função e uso dos objetos. O catálogo buscou compensar a falta de informação, na sala, sobre os objetos expostos.
- 12 Na epígrafe do catálogo, segundo Leiris, "A notre époque si troublée, époque où tant d'Occidentaux ressentent un malaise dans leur existence par trop mécanisée et où une reconstruction complète sur tous les plans apparaît à beaucoup comme nécessaire, il n'est pas douteux que les Africains et les descendants d'Africains (Antillais ou Américains) ont un message à faire écouter et, pour les entendre, un public dépassant de très loin la simple audience locale" (Leiris, 1953 : 368-369).
- 13 Segundo Apollinaire, "C'est par une grande audace du goût que l'on est venu à considérer ces idoles nègres comme oeuvres d'art" (Apollinaire, 1917: s/n).
- 14 Segundo Paul Guillaume, "L'art nègre est le sperme vivificateur du XXe siècle spirituel" (Guillaume, 1920: 24).
- 15 RESNAIS, A.; MARKER, C. *Les statues meurent aussi*, 1953. Disponível em: <https://vimeo.com/84078101>. Acesso em: 15 jun. 2021.
- 16 Por Taller Torres Garcia nos referimos especificamente ao grupo de artistas reunidos em torno do pintor. Mantivemos a expressão em espanhol, já que é assim que é conhecido o grupo até hoje.

- 17 Segundo Gustavo Ferrari, “o próprio Matto, apesar de a coleção americana ser a razão de seu museu, havia reunido um pequeno núcleo de peças que chamou de “arte comparativa” nas quais, entre outras, tinha importantes obras de arte africana. Isso permitiu a realização de encontros em que se começava com uma peça pré-colombiana, africana ou da Oceania, juntamente com uma de arte egípcia, síria, grega ou etrusca, e ... a discutir então se as primeiras não estavam em igualdade de condições estéticas com as das culturas já estabelecidas”. (Ferrari, 2019: 12).
- 18 O texto do catálogo “Arte Negro” (1969) não está assinado. Havendo consultado à família Leborgne sobre a autoria, o conteúdo e o estilo do texto, concluímos que este foi escrito por Ernesto Leborgne.
- 19 Entre os livros mencionados e publicados em Londres figuram os de William Fagg e Leon Underwood. Embora as coleções dos museus britânicos contam com peças da África como resultado, por exemplo, da ocupação, destruição e saqueio da cidade de Benim em 1897, segundo Buckner Komlar Dogbe, “paradoxalmente, desde a descoberta da escultura africana no início do século XX e sua influência na arte ocidental, sua associação com a arte e artistas britânicos no processo de modernização não foi estudada. Este fenômeno artístico tem sido relacionado aos artistas franceses e alemães em Paris, Munique e Dresden” (Dogbe, 1988: 3).
- 20 Pierre Verité (1900-1993), pintor, colecionista e marchand de arte. Sua galeria Carrefour, em Montparnasse, foi frequentada por Matisse, Picasso, André Lhote, Louis Marcoussis, e seus amigos surrealistas Paul Éluard, André Breton ou Tristan Tzara.
- 21 A exposição aconteceu entre 19 de novembro e 16 de dezembro de 1916. Apresentou esculturas africanas da coleção Paul Guillaume, obras de Kisling, Matisse, Modigliani, Ortiz de Zárate e Picasso, um “Instante Musical” de Erik Satie e dois poemas, por Blaise Cendrars e Jean Cocteau (Flam e Deutsch, 2003: 446).
- 22 Em 1951, objetos da coleção Verité foram expostos na Galerie La Geintilhommerie, na mostra “Arts de l’Océanie”; 1952 e 1955 na Galerie Leleu, “Chefs d’oeuvre de l’Afrique noire” e “Magie du décor dans le Pacifique”. Em 1954 teve lugar a exposição “Art Afrique Noire” no Musée Réattu de Arles, organizada por Michel Leiris, Pierre Guerre, Charles Ratton e o próprio Pierre Verité, entre outros. Foi a última vez que os objetos exibidos foram identificados como pertencentes à sua coleção (Amrouche, 2006: xxv-xxxi).
- 23 O casal também emprestou objetos para mostras em Londres, Nova York, Berlim, Essen. Além do leilão de 514 peças da coleção Verité em 2006, e em 2017 em Christie’s se leiloaram 193 peças da coleção do filho do casal, Claude. Catálogo do leilão disponível em: <https://detoursdesmondes.typepad.com/files/20171121christies.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2021.
- 24 Peça identificada por Jean-Louis Paudrat e Ezio Bassani como “Banco com cariátides. Artista Luba, República Democrática do Congo. Madeira e fibras vegetais, 47,5 cm. Coleção particular. Coleção antiga não identificada. Publicada em Coleção Pierre Verité (catálogo da exposição “African Arts”, junho-julho de 1955, nº 288; *L’Art Sculptural Nègre*, vol. II, 1962, nº 22), Coleção Verité, Hotel Drouot, 17 de junho de 2006, lote # 234” (Einstein, 2015: 65).
- 25 Segundo Amrouche, Pierre Verité contava com os dois exemplares de *Negerplastik* na sua biblioteca, e conhecia perfeitamente o valor da cariátides Luba (Amrouche, 2006: xv)
- 26 As obras identificadas até à data e incluídas em *Negerplastik* provêm de coleções privadas ou da atividade comercial, com exceção de alguns objetos dos museus de Berlim e Londres. A maioria deles estava, pouco antes de sua publicação, nas mãos de três pessoas que mantinham relações de troca

- entre si: dois antiquários, Joseph Brummer e Charles Vignier, e um pintor e colecionador franco-americano, Frank Burty Haviland. O corpus iconográfico reunido em *Negerplastik* está na origem das produções de alguns dos principais artistas europeus do século XX, como Jacob Epstein, Fernand Léger, Henry Moore e Josef Čapek. O outro livro publicado foi *Iskusstvo Negrov* (“A arte dos negros”, 1919), de Vladimir Markov, na ex-URSS. Excluindo as reproduções dos Anais do Museu Belga do Congo, de 1905, e duas fotografias do mesmo objeto da coleção de Joseph Brummer, as imagens de *Iskusstvo Negrov* pertencem a objetos de coleções etnográficas públicas em Leipzig, Berlim, Kiel, Copenhagen, Oslo, Leiden Londres e Paris, fotografados pelo próprio Markov.
- 27 Por exemplo, entre o 11 e 30 de setembro de 1916, a Modern Gallery exibiu obras de Brancusi, Braque, Burty, Cézanne, Derain, Manolo, Picabia, Picasso e Rivera junto com esculturas da África (Zayas, 1996:140-142).
- 28 Marius de Zayas (1880-1961), caricaturista, escritor, colaborador e sócio de Alfred Stieglitz na galeria do grupo da Photo-Secession, também conhecida como “291” pelo seu endereço na 5ª Avenida.
- 29 Alfred Stieglitz (1864-1946), fotógrafo, promotor da arte moderna em Nova York, galerista e editor das publicações *Camera Work* e *291*.
- 30 Originalmente publicada em *Camera Work – A Photographic Quarterly* 48 (Stieglitz, 1916: 66), e também sem créditos de autoria (Zayas, 1996: 58). Yaëlle Biro (2012: 10) identifica a Stieglitz como autor da fotografia.
- 31 A não distinção entre, por um lado, objetos religiosos e utilitários e, por outro, objetos de arte moderna também atravessou a concepção da exposição “‘Primitivism’ in 20th Century Art”, no MoMA, em 1984. Por uma crítica a essa exposição, ver McEvilly, 1984: 54-61.
- 32 Charles Sheeler (1918) teve um papel relevante na circulação da arte africana em fotografias. Sua obra aparece nos portfólios “African Negro Wood Sculpture” (portfólio com 20 fotografias e prefácio de Marius de Zayas) e “John Quinn Album of African Art” (1919, portfólio com 27 fotografias. As imagens deste último estão disponíveis em Biro, 2009). Incluir as primeiras exposições de arte africana e arte moderna na Alemanha excede o recorte deste artigo. Contudo, é de destacar a semelhança das fotografias nos portfólios de Sheeler (1918, 1919) como as 119 fotografias que, quase com o mesmo recorte foram publicadas em *Negerplastik* (1915) de Carl Einstein. Ambas publicações configuram uma espécie de atlas fotográfico, um *Bilderatlas*. (Sobre a fotografia, e a virada visual, em *Negerplastik*, ver Neumeister, 2010).
- 33 Das 32 imagens incluídas nessa publicação, 6 pertencem a coleções privadas americanas, 1 ao National Museum of Natural History de Nova York. O resto pertencem ao então Musée d’Ethnographie du Trocadéro (Paris) ou a coleções privadas em Paris. Alguns objetos foram publicados anteriormente no *Negerplastik* (1915) de Carl Einstein, adquiridas nos anos seguintes por colecionadores americanos como John Quinn e Louise e Walter Arensberg com a intermediação de Marius de Zayas.
- 34 O Harlem Renaissance foi um período de rica atividade artística e cultural interdisciplinar entre os afro-americanos entre o final da Primeira Guerra Mundial (1917) e o início da Grande Depressão, até a Segunda Guerra Mundial (década de 1930). Suas origens residem no grande deslocamento do início do século 20, quando centenas de milhares de afro-americanos migraram do Sul em busca de melhores condições econômicas e de liberdade e da perseguição decorrente das leis de segregação (Jim Crow). O movimento também foi conhecido naquela época como “New Negro Movement” em homenagem a uma antologia de importantes obras afro-americanas, intitulada *The New Negro*, publicada pelo filósofo Alain Locke em 1925. Além de Locke, Marcus Garvey, fundador da Universal

Negro Improvement Association (UNIA) e W.E.B. Du Bois, editor da revista *The Crisis*, foram figuras-chave na criação do movimento, que teve um impacto no pensamento e na expressão afro-americana em todo o país. Em seus primeiros dias, apelou aos escritores para estimular a comunidade negra e combater o racismo institucional, encorajando a comunidade negra a “passar da desilusão social para o orgulho racial”. O movimento social deu origem a um movimento literário, que incluía ensaístas, romancistas e poetas como Zora Neale Hurston, Countee Cullen e Langston Hughes, que viviam e trabalhavam no Harlem nessa época, e artistas como Duke Ellington, Aaron Douglas, James Lesesne Wells, Hale Woodruff, Meta Vaux Warrick Fuller, Augusta Savage e James Van Der Zee, entre outros.

- 35 As resenhas publicadas nos principais jornais da época tratam da qualidade da exposição e do Museu, mas não fazem referência à recepção por parte da população afrodescendente. Até a data, não achamos pesquisas sobre a recepção, impacto ou influência da exposição na arte da comunidade afrodescendente. Isso seria uma pequena contribuição no processo de desmitificação da visão da homogeneidade da sociedade uruguaia, assim como no processo de mapear e sensibilizar o multiculturalismo oculto. Indício do mínimo interesse que o estudo da comunidade afro-uruguaia despertou entre pesquisadores, está estreitamente relacionado ao lugar que foi atribuído aos afrodescendentes na construção do imaginário coletivo da sociedade uruguaia. Assim, ações por parte da comunidade afro-uruguaia como resultado da exposição seriam entendidas como resistência ao “branqueamento” de uma história oficial que ignora a importância social do fluxo afro-uruguaio para a cultura.
- 36 A Revolução Haitiana foi considerada o primeiro movimento revolucionário da América Latina; levou à abolição da escravidão na colônia francesa de Santo Domingo e à constituição do Primeiro Império do Haiti, a primeira nação independente em território latino-americano e caribenho. No século XVIII, na Europa, a escravidão era a metáfora na qual se baseava o pensamento filosófico e iluminista da liberdade; mais paradoxalmente, a economia colonial baseada na escravidão não estava em disputa. Durante todo o século XVIII existiu um comércio próspero entre a Europa e o Caribe por conta das plantações de cana de açúcar. Por exemplo, as colônias francesas do Caribe produziam um terço dos ganhos da França, e Santo Domingo produzia dois terços da cana de açúcar do mundo.

Artigo enviado em julho de 2021. Aprovado em outubro de 2021.