

Carl Einstein



NEGERPLASTIK

NEGERPLASTIK
[ESCULTURA NEGRA]

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Reitor

Alvaro Toubes Prata

Vice-Reitor

Carlos Alberto Justo da Silva

EDITORA DA UFSC

Diretor Executivo

Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros

Conselho Editorial

Maria de Lourdes Alves Borges (Presidente)

Alai Garcia Diniz

Carlos Eduardo Schmidt Capela

Ione Ribeiro Valle

João Pedro Assumpção Bastos

Luís Carlos Cancellier de Olivo

Maria Cristina Marino Calvo

Miriam Pillar Grossi

Coleção Visuais

Alai Garcia Diniz (Coordenadora)

Henrique Finco

Mauro Eduardo Pommer

Rodrigo Garcez

Editora da UFSC

Campus Universitário – Trindade

Caixa Postal 476

88010-970 – Florianópolis-SC

Fones: (48) 3721-9408, 3721-9605 e 3721-9686

Fax: (48) 3721-9680

editora@editora.ufsc.br

www.editora.ufsc.br

Carl Einstein

NEGERPLASTIK
[ESCULTURA NEGRA]

Organização

Liliane Meffre

Tradução

Fernando Scheibe

Inês de Araújo



editora **ufsc**

© 1915 Verlag der Weissen Bücher – Leipzig

Direção editorial:

Paulo Roberto da Silva

Editoração:

Paulo Roberto da Silva

Capa:

Maria Lúcia Iaczinski

Revisão:

Flavia Vicenzi

Fotografias do original:

Joi Cletison Alves

Imagem da capa:

Taça cefalomorfa (p. 71)

Ficha Catalográfica

(Catalogação na fonte elaborada pela DECTI da Biblioteca Central da Universidade Federal de Santa Catarina)

E35n Einstein, Carl, 1885-1940

Negerplastik (escultura negra) / Carl Einstein ; organização Liliane Meffre ; tradução Fernando Scheibe, Inês de Araújo. – Florianópolis : Ed. da UFSC, 2011.

304 p.

Anexo: *Negerplastik* de Carl Einstein, aqui e agora / Roberto Conduru. p. 291-302.

Inclui bibliografia

1. Escultura africana. 2. Arte – África. I. Meffre, Liliane. II. Conduru, Roberto. III. Título.

CDU: 73(6)

ISBN 978-85-328-0559-1



Este livro está sob a licença Creative Commons, que segue o princípio do acesso público à informação. O livro pode ser compartilhado desde que atribuídos os devidos créditos de autoria. Não é permitida nenhuma forma de alteração ou a sua utilização para fins comerciais.

br.creativecommons.org

SUMÁRIO

| | | |
|---|-----|-----|
| Apresentação | 7 | |
| <i>Liliane Meffre</i> | | |
| <i>Negerplastik</i> | 29 | |
| <i>Carl Einstein</i> | | |
| OBSERVAÇÕES SOBRE O MÉTODO..... | 29 | |
| O PICTÓRICO | 34 | |
| RELIGIÃO E ARTE AFRICANA | 39 | |
| VISÃO DO ESPAÇO EM TRÊS DIMENSÕES | 44 | |
| MÁSCARAS E PRÁTICAS SIMILARES..... | 55 | |
| Imagens..... | 61 | |
| BIBLIOGRAFIA DAS FONTES UTILIZADAS PARA O | | |
| ESTABELECIMENTO DAS LEGENDAS..... | | 285 |
| Anexo | | |
| <i>Negerplastik</i> de Carl Einstein, aqui e agora..... | 291 | |
| <i>Roberto Conduru</i> | | |

A Editora da UFSC agradece a valiosa
colaboração de Elena O'Neill

APRESENTAÇÃO

*Liliane Meffre**

Quase cem anos após sua aparição em plena Primeira Guerra, em 1915, *Negerplastik*,¹ de Carl Einstein, será publicado em português, no Brasil. Editado num grande país cuja “brasilidade” se alimenta das duas correntes constitutivas da arte e do pensamento do século XX, a modernidade e o primitivismo, de que o crítico foi o vedor incontestado.

Carl Einstein (1885-1940) foi verdadeiramente o descobridor da arte africana, o primeiro teórico ocidental a analisá-la no plano formal com um olhar livre de todo preconceito, de todo etnocentrismo, e a lhe conferir, através de seus escritos, um estatuto de arte de pleno direito. Audaciosa e inovadora, sua abordagem contribuiu para modificar profundamente a recepção ocidental das obras de arte africana, esclarecendo, simultaneamente, a problemática da gênese da arte moderna. Autor de vários textos fundamentais sobre “a arte negra”, de acordo com a terminologia da época,

* Universidade de Bourgogne, França.

Carl Einstein foi igualmente um dos maiores teóricos da arte moderna, especialmente do cubismo.

Nascido em Neuwied, numa família judia, cresceu em Karlsruhe e depois se instalou em Berlim. Na universidade desta cidade, seguiu, como ouvinte, cursos variados, de história da arte, filosofia, línguas antigas, com professores prestigiosos como Heinrich Wölfflin, Kurt Breysig, Ulrich von Wilamowitz, Georg Simmel, Alois Riehl. Muito cedo, foi atraído pela cultura francesa e chegou a criar, em 1912, uma revista, modesta e efêmera, chamada *Neue Blätter*,² para difundir esta literatura francesa (Mallarmé, Rimbaud, Gide, Claudel) que estava descobrindo com paixão. Suas primeiras estadas em Paris ocorreram possivelmente entre 1905 e 1907. Rapidamente entrou em contato com os meios de vanguarda e travou conhecimento com alguns cubistas e com o mercador de arte Daniel-Henry Kahnweiler, com o qual partilhava origens judaico-alemãs assim como o entusiasmo pelo cubismo nascente.

Carl Einstein se torna um hóspede assíduo da capital francesa e se estabelece definitivamente, em 1928, em sua pátria adotiva. Tece múltiplas relações pessoais com artistas, escritores e poetas. Ele próprio se dedica a uma espécie de reconquista da linguagem e à expressão de uma nova percepção da realidade tal como a descobre simultaneamente nos cubistas. Seus trabalhos de escritura começam em 1906, em sincronia com o cubismo, e são publicados em 1912 sob a forma de um antirromance, de um romance experimental, intitulado *Bebuquin oder die Dilettanten des*

Wunders (Bebuquin ou os diletantes do milagre),³ dedicado a André Gide: Einstein nutria uma admiração sem reserva por *Paludes*,⁴ a seus olhos o protótipo de escritura absoluta. *Bebuquin* é um raro exemplo de prosa cubista que Daniel-Henry Kahnweiler, como fino *connaisseur*, imediatamente saudou. Mais tarde, esse texto será considerado precursor pelos dadaístas. Einstein contribuiu também, nessa época, com numerosas revistas, tanto em Paris como em Berlim, a mais conhecida delas é *Die Aktion*, a revista expressionista criada por seu cunhado Franz Pfemfert. Intelectual engajado, Einstein participa do “Conselho dos soldados” em Bruxelas durante a Primeira Guerra e, em seguida, do movimento Spartacus, em Berlim. Em 1921, publica sua única peça de teatro, *Die schlimme Botschaft (A má notícia)*, que lhe vale um processo por blasfêmia durante a República de Weimar.

// 11 \\
\\

À sua atividade jornalística se acrescenta uma reflexão de grande envergadura sobre a arte viva que se concretiza numa obra fundamental, ricamente ilustrada, publicada em 1926 na prestigiosa série de história da arte da editora Propyläen, em Berlim: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts (A arte do século XX)*. O sucesso dessa suma da arte moderna, lúcida e definitiva, é tal que haverá duas reedições, uma em 1928, outra em 1931, aumentada e enriquecida da parte “A geração romântica” (os surrealistas na terminologia de Einstein), isto é, André Masson, Joan Miró e Gaston-Louis Roux. Em 1929, em Paris, Einstein funda com Georges Bataille, Georges Wildenstein, Georges-Henri Rivière e Michel Leiris a hoje célebre revista *Documents*. Dá a ela uma dimensão

germânica, introduzindo numerosos colaboradores de grande valor e dando espaço à etnologia alemã, então pouco conhecida na França. Trabalha também com Eugene Jolas na revista internacional *Transition*. A reputação de Einstein no domínio da arte está então firmemente estabelecida. Ele é o amigo e o conselheiro técnico de grandes colecionadores como o Dr. Reber, Harry Fuld, Douglas Cooper ou Vincenc Kramář. Kahnweiler publica em 1930 alguns poemas em alemão de Carl Einstein, *Entwurf einer Landschaft (Esboço de uma paisagem)*, ilustrados por Gaston-Louis Roux. Em 1934, Einstein participa da rodagem do filme *Toni*, de Jean Renoir, nos arredores de Marselha. Além de coautor, com Renoir, do roteiro, atua igualmente como diretor de arte do filme, em que encontramos diversas manifestações de sua concepção do primitivismo e da latinidade.⁵ Renoir, aliás, em suas memórias, embora calando a influência capital de Carl Einstein, qualificará esse filme de “muito primitivo” e insistirá na valorização ali feita do mundo mediterrâneo. A última obra do crítico alemão, anunciada havia muito tempo, sobre seu pintor preferido, *Georges Braque*,⁶ sai em 1934, em francês, um ano após a realização por Einstein da primeira grande exposição consagrada a Braque, na Kunsthalle de Basileia. Esta obra mostra uma orientação sociológica e psicanalítica nova no pensamento de Carl Einstein. Como escrevera a Kahnweiler, esse texto dá um adeus a sua concepção da arte.

Entretanto, a situação política e o contexto internacional pesam cada vez mais sobre Einstein que, em 1936, fiel a seu engajamento político anterior, parte para a

Espanha a fim de defender a liberdade. Coloca-se ao lado dos anarquistas, na Coluna Durruti. É ele que pronunciará, na rádio do CNT-FAI, o elogio fúnebre de Durruti, em Barcelona, em novembro de 1936. Como oficial, participa de numerosas batalhas, especialmente no *front* de Aragão. Lyda Guévrekian, irmã do conhecido arquiteto Gabriel Guévrekian, que Einstein esposara em segundas núpcias em Paris, em 1932, acompanha-o durante toda a guerra como enfermeira num hospital de Barcelona. Os dois estarão entre os últimos a deixar a Espanha em janeiro de 1939. Após uma passagem pelo campo de concentração de Argelès, Einstein chega a Paris em fevereiro, seguido, um pouco mais tarde, por sua mulher. Inicialmente, são abrigados pelos Leiris, depois pela filha de Einstein, Nina (nascida em 1915 de um primeiro casamento com Maria Ramm, de origem russa), que esposou o arquiteto francês Jean Auproux. Einstein tenta se restabelecer em Paris e reatar seus contatos internacionais, mas é detido e deportado para o campo de Bassens, perto de Bordeaux. Liberado, é recolhido pelos monges de Lestelle-Bétharram após uma tentativa de suicídio. Encontrando-se, entretanto, num impasse material e intelectual, perseguido por sua oposição ao nazismo e suas tomadas de posição anteriores, a rota da Espanha e da emigração (que ademais nunca procurara) barrada, joga-se “último ato de liberdade” no rio Gave de Pau, no dia 5 de julho de 1940. Seu túmulo encontra-se no cemitério de Boeil-Bezing, nos Pirineus Atlânticos.

Carl Einstein foi verdadeiramente cidadão do mundo e europeu *avant la lettre*. O almanaque *Europa*,⁷ que publicara

com Paul Westheim em 1925, era um verdadeiro manifesto das vanguardas europeias, reunindo, sob a capa colorida de Fernand Léger, as contribuições, em diversas línguas, de todos aqueles que marcavam a época: pintores, arquitetos, músicos, poetas, representantes da moda e do espetáculo. Este número, que ficou sem seguimento na “horrrível Berlim” dos anos 1920, teve uma grande repercussão. Atestava as ligações múltiplas e profundas que Einstein mantinha com numerosos países. Certamente, ele exerceu uma mediação cultural tão imensa quanto exemplar entre a França e a Alemanha. Mas não se limitou a esses dois países e seu papel de mediador foi de uma infinita riqueza. Por suas relações familiares em Berlim, frequentava os meios russos ao redor de Pfemfert e de sua revista *Die Aktion*. Foi, aliás, traduzido para o russo e tinha projetos avançados de colaboração e especialmente de encenação com Meyerhold. Frequentemente ia para Praga e acolhia em Paris numerosos autores e artistas da Europa central. Não obstante, com o correr do tempo, constata-se, e o próprio Einstein o dirá muito explicitamente no começo dos anos 1930, que sua paixão pela latinidade⁸ não para de crescer, reforçada pela ascensão do nazismo nos países germânicos. Desde suas primeiras estadas em Paris, não tivera a revelação do cubismo pelas obras do francês Georges Braque e dos espanhóis Pablo Picasso e Juan Gris? Sua adesão fora imediata a essa busca da formulação do espaço, à estruturação clara do quadro, aos tons telúricos dos cubistas, tão diversos dos excessos e desbordamentos coloridos dos expressionistas alemães, sem falar de outros aspectos que Einstein sempre

rejeitara. Mais tarde, ele se apaixonará também pelo jovem Joan Miró e ajudará concretamente em sua carreira. Se tinha uma grande admiração por esses artistas, nutria, ademais, uma viva amizade por Gris e considerava-o nobre, puro e rigoroso. A morte deste em 1927 o afetara muito: “Como Gris nos fará falta! [...] procuraremos Gris toda nossa vida e, incessantemente, como loucos, teremos os olhos fixados num lugar vazio” (carta de maio de 1927 a Kahnweiler).⁹ E nas suas raras cartas da Espanha, entre 1938 e 1939, o que mais pede a Kahnweiler são informações sobre o trabalho de seus amigos pintores Braque e Picasso e exclama: “o bom Juan Gris! Cria-me; pensava nele quando estava no *front* e me dizia: vamos defender o trabalho dos camaradas. Pois, se esses senhores puderem continuar sua pintura e seus poemas, será graças a nós” (6 de janeiro de 1939).¹⁰ Expressa igualmente toda sua estima pela atitude de Picasso, por seu talento e também por seus compatriotas: “que povo magnífico, [...] homens verdadeiros, repletos de dignidade e devotamento”.¹¹ Além disso, em meio a suas próprias dificuldades, após a guerra, Carl Einstein continuará a ajudar os refugiados espanhóis, com o apoio financeiro de Picasso e do gravador inglês Stanley William Hayter. Em Paris, encontra artistas hispânicos como Wifredo Lam, Alejo Carpentier e outros. Talvez já os tivesse conhecido na Espanha, no início dos anos 1930, mas ainda não há provas disso.

Carl Einstein ficou na memória de seus contemporâneos como o autor de *Negerplastik*, e mesmo hoje em dia é a este título que se evoca seu nome. Esse

essa aproximação da arte africana como uma necessidade que se impunha a ele ao mesmo tempo por razões pessoais e como um apoio a oferecer aos jovens cubistas em suas pesquisas formais. Atestam-no, já em 1913, seus esforços no sentido de publicar um número especial da revista *Der Merker* sobre a arte primitiva. Uma carta¹² a Felix von Luschan, eminente etnólogo do Museum für Völkerkunde de Berlim e titular da cátedra de antropologia criada havia pouco (1910) na Universidade de Berlim, esclarece os desígnios de Einstein. Ele sublinha que os artistas marcantes do momento foram atraídos pelas “grandiosas realizações dos povos primitivos” e que “sem dúvida alguma estas influenciaram fortemente a produção atual”. Sua intenção seria de incitar os colecionadores alemães a adquirir tais objetos de arte “como o faz praticamente todo amador em Paris”. Para tanto, pede emprestado clichês de objetos que o museu possuía para ilustrar a publicação almejada. Esse projeto não se realizou, mas, para *Negerplastik*, serão mercadores e colecionadores parisienses que fornecerão a maior parte da iconografia.

Negerplastik aparece em plena guerra mundial, mas não escapa nem aos amadores nem aos *connaisseurs*: as críticas, resenhas e comentários abundam. Grandes nomes na Alemanha, como Ernst Bloch, Hermann Hesse, Hedwig Fechheimer (que será uma das raras mulheres a escrever na revista *Documents*), Wilhelm Hausenstein e vários outros, fazem recensões entusiastas, ainda que alguns não escondam sua perplexidade, sua perturbação diante desse universo estético novo que os desorienta. H. Hesse, mais do que

todos, aplaude essa brecha criada pela análise de Carl Einstein nos “cânones clássicos”. Aliás, seu romance de formação de um escultor, *Narziss und Goldmund*,¹³ publicado em 1930, parece por vezes atravessado por reminiscências estéticas provenientes de *Negerplastik*. É claro que opiniões negativas e a reprovação também se fazem escutar. Mas o sucesso é tal que uma reedição é feita em 1920.

Esse livro impressionou seus primeiros leitores, não apenas pelo texto, com sua formulação particular, condensada, lapidar e fulgurante, mas também por suas numerosas reproduções – 111 lâminas figurando 94 objetos desconhecidos e bizarros para o gosto de então. Essa abundância de obras desconcertantes não é acompanhada de nenhum comentário, o que foi apontado por críticos e leitores¹⁴ que acreditaram tratar-se de um esquecimento e lamentaram vivamente a ausência de informações. Carl Einstein se explicará mais tarde assim: “Meu primeiro livrinho é um *torse* porque foi publicado pelo editor enquanto eu estava no leprosário”.¹⁵ De fato, Carl Einstein foi ferido na cabeça durante a guerra e permaneceu um longo período no hospital militar. Não tinha, portanto, como supervisionar a edição de seu livro que se preparava em Leipzig. Mas, em 1920, poderia tranquilamente ter introduzido as legendas, o que não fez. Alguns quiseram ver nisso a vontade deliberada do autor de confrontar diretamente o leitor com os objetos de arte, para produzir um choque visual e deslanchar a reflexão. É possível, mas nada menos seguro. Ezio Bassani e Jean-Louis Paudrat, especialistas internacionais em arte africana que trabalham há anos na identificação e localização

das obras reproduzidas em *Negerplastik* – e que dão a público na presente edição os trabalhos que esperam definitivos de suas pesquisas –, tinham assinado na edição francesa (L'Harmattan, Paris, 1998) uma “Note sur un ‘torse’” (Nota sobre um “torso”), em que iluminavam já em grande parte a proveniência das obras. Eles estabeleceram que foi um mercador parisiense, o escultor Joseph Brummer, chegado da Hungria a Paris em 1906 e frequentador do *Café du Dôme*, que estimulou e financiou a edição da obra de Carl Einstein. Brummer, em 1909, fora um dos primeiros a abrir sua galeria do Boulevard Raspail aos “objetos de arte” africana e oceânica. Forneceu numerosos clichês de obras que lhe pertenciam ou que vendera a alguns de seus clientes como Frank Burty Haviland, Charles Vignier, Ambroise Vollard. O notável trabalho, de grande fôlego, de Ezio Bassani e Jean-Louis Paudrat permitiu encontrar a origem e a história das obras representadas em *Negerplastik* e trouxe preciosas informações sobre a composição das coleções privadas¹⁶ e sobre o gosto da época que privilegiava certas proveniências. O próprio Carl Einstein possuía uma pequena coleção de objetos africanos, sete dentre os quais são conhecidos por sua reprodução em *Afrikanische plastik (A escultura africana)*.¹⁷ Visitantes como Henri-Pierre Roché, galerista e escritor, ou Nico Rost, jornalista holandês, evocaram em suas recordações essa coleção que os *connaisseurs* ingleses Thomas Athol Joyce e Stanley A. Clarke consideravam, segundo Einstein, “maravilhosa, única”.¹⁸ Ao longo dos anos 1920, entretanto, por razões econômicas, Einstein teve que se desfazer de sua coleção.¹⁹

Entre os objetos representados, encontravam-se alguns objetos oceânicos. Na época, a distinção não era ainda muito estrita entre as diversas artes primitivas e o essencial não residia aí, como explica Kahnweiler: “A *Negerplastik* de Einstein [...] não distingue a arte africana da arte oceânica. Não convém culpá-lo por isso. Tratava-se da descoberta *plástica* destas artes, não de etnografia. Sua classificação podia esperar”.²⁰ Michel Leiris e Jean Laude também sublinharam a insuficiência das informações de ordem etnográfica de que Einstein dispunha, o que o conduziu a erros de interpretação, principalmente no que concerne à função religiosa da arte negra, tão enfatizada por ele. Confundiu estátua e fetiche. Ora, como explica Jean Laude,²¹ a estátua que representa uma divindade não é aos olhos dos africanos a própria divindade.

// 20 \\\

Em *Negerplastik*, a *démarche* de Carl Einstein e sua abordagem intelectual se explicam pela conjunção da descoberta da arte africana e das pesquisas plásticas de seus amigos pintores parisienses – e não dos expressionistas alemães que não souberam assimilar a “lição negra” e fazer entrar o espaço em seus quadros de duas dimensões. Seu propósito é claro: “Alguns problemas que se colocam à arte moderna provocaram uma aproximação mais escrupulosa da arte dos povos africanos. [...] Adivinhou-se que raramente, salvo entre os Negros, colocaram-se com tanta clareza problemas precisos de espaço e formulou-se uma maneira própria de criação artística”.

Einstein insiste ainda: “Esta breve descrição da arte africana não poderá se subtrair às experiências feitas pela

arte contemporânea, ainda mais que aquilo que ganha importância histórica é sempre função do presente imediato”.

Em sua análise, Einstein funda-se sobre duas noções centrais da obra de Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (*O problema da forma nas artes plásticas*), publicada em Estrasburgo em 1893, e denuncia a confusão que se fez ao longo dos séculos entre “das Malerische” (o pictórico) e “das Plastische” (o plástico). Essa mistura dos gêneros produziu obras de caráter impressionista ou expressionista nas quais domina o subjetivismo: “a carga emocional abolia a tridimensionalidade, a escritura pessoal se lhe sobrepunha”. Ora, é sobre a tridimensionalidade que se concentram então todos os esforços dos cubistas. No capítulo intitulado “Kubische Raumanschauung” (Visão do espaço em três dimensões), o autor analisa essa plástica pura que os africanos realizam, chegando à síntese do sentido e da forma. E demonstra que a arte africana é o protótipo das soluções possíveis para os problemas que seus contemporâneos se colocam. Essa arte “prodigiosa de intensidade” transmite uma visão plástica pura do espaço e dá um equivalente do movimento, preenchendo idealmente a missão da escultura²² que é a de “formar uma equação que absorva totalmente as sensações naturalistas do movimento, e portanto a massa, e que transponha numa ordem formal sua sucessão e diversidade”. Uma vez acabada, a obra de arte negra se impõe como “alguma coisa de independente, de absoluto e de fechado”.

Seguir Carl Einstein em seus desenvolvimentos e assimilar seu pensamento não é sempre fácil. O autor se

nutriu das teorias e da prática da “Kunstwissenschaft” (ciência da arte), especialidade germânica, brilhantemente representada pelos trabalhos, que lhe são contemporâneos, de Konrad Fiedler, sobre a autonomia da obra de arte, e de Aloïs Riehl, sobre o papel do “Kunstwollen” (o querer artístico). Einstein tomou emprestado a essas duas figuras marcantes da Kunstwissenschaft certo número de conceitos operatórios novos. Além do mais, como era seu costume, procede por contrações de suas próprias *démarches* intelectuais, por saltos, sínteses rápidas, atalhos inesperados, num estilo e numa terminologia muito pessoais, o que torna a leitura desse texto original e árduo de uma dificuldade pouco comum. O sucesso dessa obra quando de seu aparecimento foi retumbante, mas o autor não deixou de constatar lucidamente certa falta de compreensão entre a maior parte dos leitores e escrevia, amargo, a Tony Simon-Wolfskehl, em 1923: “*Negerplastik*, sem as pequenas imagens, nenhum porco a teria lido e não a compreenderam senão algumas pessoas na França”.

// 22 \\
\\

É certo que o alto nível teórico de *Negerplastik* pôde desencorajar muitos leitores. Por isso Einstein anuncia a seu amigo, o pintor Kisling, a quem dedica *Afrikanische plastik* (1921), que vai, em sua nova obra, dar mais explicações e bancar o “etnógrafo agradável”.²³ Einstein, que em seu primeiro livro tinha resolutamente afastado a abordagem etnológica, admite agora que “a colaboração dos etnólogos e dos historiadores de arte é indispensável” para completar as considerações estéticas e abrir novas perspectivas. Além

disso, o termo “africana” substitui no título o termo “negra”, muito mais ligado à estética dessa arte. A dedicatória a Kisling comporta mesmo “um pequeno cartão com tribos muito simpáticas” que ele mesmo desenhou.²⁴ Após uma exposição de ordem geral concernente às relações entre etnologia e história da arte, Einstein descreve desta vez certo número de obras e introduz extratos de lendas africanas. É inegável que o conjunto se tornou mais atraente e de acesso mais fácil ao “grande público”. *Afrikanische plastik* é aliás traduzido²⁵ para o francês no ano seguinte, enquanto que durante a vida de Carl Einstein apenas o primeiro capítulo de *Negerplastik* foi traduzido e publicado.²⁶ Essa virada etnológica se confirma em três artigos publicados na revista *Documents*: “Masque de danse rituelle Ekoi” (Máscara de dança ritual Ekoi) (nº 7, 1929), “Masques Bapindi” (Máscaras Bapindi) (nº 1, 1930) e “À propos de l’exposition de la Galerie Pigalle” (A propósito da exposição da Galeria Pigalle) (nº 2, 1930), longo artigo didático em que Einstein dá provas de uma erudição excepcional, mas permanece no domínio dos fatos, como etnólogo cultivado, não se elevando mais à força conceitual de *Negerplastik*.

Como muitos escritores da época – citemos Blaise Cendrars e Philippe Soupault, mas a lista seria longa –, Einstein se interessou pelos relatos, contos, textos trazidos da África. Durante sua estada militar em Bruxelas, de 1916 a 1918, empregado na administração colonial, teve a chance de consultar os arquivos do Congo Belga. Em 1925, publica uma recolha de traduções e transposições de contos e lendas africanos.²⁷

a Carl Einstein e Frobenius que, segundo ele, estão na origem do interesse e da valorização do patrimônio artístico desse continente. Eckart von Sydow sublinha também, num texto muito interessante, “O despertar da arte primitiva”,²⁹ a relação entre arte primitiva e psique moderna que Carl Einstein, entre outros, pôde estabelecer e que desenvolveu intensamente em seus artigos para *Documents*: “Nas explicações dos Worringer, dos Einstein, com suas interpretações próprias da arte primitiva como expressão da angústia, da vontade de absoluto, é em primeiro lugar o espírito criador de nossa época que se exprimiu”. Portanto não é surpreendente ver um exemplar de *Negerplastik* figurar na biblioteca de Freud e ficar sabendo que, no Brasil, as primeiras menções³⁰ à obra de Carl Einstein nos anos 1920 são devidas a Osório Cesar, psiquiatra do hospital psiquiátrico do Juqueri, autor de várias publicações sobre a arte dos alienados. Uma obra sobre este tema, redigida com Durval Marcondes, também ele psiquiatra e crítico de arte, foi enviada a Freud, em Viena, que chegou a responder. Em Paris, como recentemente trouxemos à luz, Carl Einstein desenvolvera relações intensas e duradouras com o introdutor da psicanálise na França, Doutor René Allendy, personalidade muito ligada ao mundo da arte e das vanguardas, fundador na Sorbonne do “Groupe d’études philosophiques et scientifiques pour l’examen des tendances nouvelles” (Grupo de estudos filosóficos e científicos para o exame das novas tendências) (1922-1935), que recebia para conferências os maiores nomes da época em todos os domínios do pensamento, da pesquisa e da criação.

As artes primitivas, ditas hoje “primeiras”, entraram enfim no Panteão da arte universal, no Louvre; um “Musée des arts premiers” (Museu das artes primeiras) foi aberto em Paris, no cais Branly, conhecendo um sucesso que não se desmente. As ligações entre primitivismo e modernidade não cessam de ser exploradas e a obra de Carl Einstein permanece mais atual do que nunca.

NOTAS

- 1 Carl Einstein, *Negerplastik*, Verlag der Weissen Bücher, Leipzig, 1915. Reedição: Kurt Wolff Verlag, München, 1920. A edição de 1915, de referência, conta com 119 reproduções, a de 1920, apenas 116.

// 26 \\

Edição em francês: *La sculpture nègre*, tradução e introdução de Liliane Meffre, com a reprodução das obras de arte africana e oceânica apresentadas na edição original, de acordo com o inventário estabelecido por Ezio Bassani e Jean-Louis Paudrat, L'Harmattan, Paris, 1998.

Edição em espanhol: *La escultura negra y otros escritos*, edição a cargo de Liliane Meffre, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Tradução em inglês (sem iconografia) de Sebastian Zeidler e Charles W. Haxthausen: “Negro sculpture”, in *October* 107, Winter 2004, MIT Press, Cambridge, MA, p. 122-138.

Tradução em português de Inês de Araújo, in *Concinmitas* 12, texto de Roberto Conduru: “Uma crítica sem plumas – A propósito de *Negerplastik* de Carl Einstein”, UERJ, 2008, p. 156-177.

Edição em italiano: *Scultura negra*, a cargo de Ezio Bassani e Jean-Louis Paudrat, tradução de Carlo Ludovico Ragghianti, Abscondita, Milano, 2009.

- 2 *Novas folhas*. (N.T.)
- 3 *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, Verlag Die Aktion, Berlin-Wilmersdorf, 1912.
- 4 GIDE, André. *Paludes (Traité de la Contingence)*. Paris: L'Art Indépendant, 1895 (tradução brasileira: Marcella Mortara. *Paludes*. São Paulo: Nova Fronteira, 1988). (N.T.)
- 5 Sobre *Toni*, ver nosso livro: Liliane Meffre, *Carl Einstein (1885-1940). Itinéraires d'une pensée moderne*, PUPS, Paris, 2002, p. 274-290. (*Carl Einstein (1885-1940). Itinerários de um pensamento moderno*).
- 6 Editions des Chroniques du Jour, Paris, 1934, tradução de M. E. Zipruth. Uma nova edição, a partir do manuscrito em alemão, foi realizada sob a direção de L. Meffre, tradução de J. L. Korzilius, editora La Part de l'œil, Bruxelles, 2002.
- 7 Ver nosso artigo: L. Meffre, "Europa. Un manifeste des avant-gardes européennes" (Europa. Um manifesto das vanguardas europeias), in Sascha Bru e Jan Baetens, *Europa! Europa? The avant-gardes, modernism and the fate of a continent*, De Gruyter, Berlin, New York, 2009, p. 153-160. (*Europa! Europa? As vanguardas, modernismo e o fado de um continente*).
- 8 Sobre esse tema, ver nosso estudo: "Carl Einstein et l'Italie: des primitifs aux futuristes italiens" (Carl Einstein e a Itália: dos primitivos aos futuristas italianos), in *Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo*, n. XI, Firenze, 2010.
- 9 Ver as cartas 32 e 33, in *Carl Einstein – Daniel-Henry Kahnweiler. Correspondance 1921-1939*, traduite, présentée et annotée par Liliane Meffre, A. Dimanche, Marseille, 1993.
- 10 Carta 58 na obra citada.

- 11 Carta a Picasso, 6 janeiro de 1939, Musée Picasso, Paris, op. cit., p. 113-115.
- 12 Carta sem data, mas com o carimbo do correio de 18.08.1913, publicada em *Carl Einstein Materialien*, hrg. von R.-P. Baacke, Silver & Goldstein, Berlin, 1990, p. 136. Mais tarde, na revista *Documents*, Einstein mencionará as importantes publicações de F. von Luschan sobre a África.
- 13 Tradução portuguesa: Manuela de Sousa Marques. *Narciso e Goldmundo*. Lisboa: Guimarães Editora, 1956. (N.T.)
- 14 Entre outros, Romain Rolland, numa carta de 22 de janeiro de 1922 ao editor Kurt Wolff, lamenta a ausência de um “quadro explicativo” e pensa que as últimas folhas foram omitidas por erro.
- 15 Carta em francês a um desconhecido, publicada em *Carl Einstein Materialien*, op. cit., p. 142. A palavra “torse” utilizada por Einstein é o afrancesamento da palavra “torso” que significa, em alemão, “obra incompleta ou truncada”.
- 16 Ver a obra “Primitivism”, in *20th Century Art*, dirigida por William Rubin, The Museum of Modern Art, New York, 1984, e a edição francesa sob a direção de J.-L. Paudrat: *Le primitivisme dans l’art du XXe siècle*, Flammarion, Paris, 1987, em particular o capítulo intitulado “Afrique”, em que J.-L. Paudrat mostra o papel-chave de Paris na época da “negrofilia” e a composição das coleções realizadas pelos artistas.
- 17 *Orbis Pictus*, vol. 7, Wasmuth, Berlin, 1921. Tradução francesa de Thérèse et Raymond Burgard: *La sculpture africaine*, G. Crès, Paris, 1922.
- 18 Carta enviada de Londres por Einstein a seu amigo editor Wasmuth, primavera 1925.
- 19 Em 1926, Einstein vendeu um lindo relicário Kota ao Museum für Völkerkunde de Berlim. Ver a reprodução desse objeto no presente volume.

- 20 Daniel-Henry Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, Gallimard, Paris, 1963, p. 224. (*Confissões estéticas*).
- 21 Ver o artigo de J. Laude: “L’esthétique de Carl Einstein” (A estética de Carl Einstein), in *Médiations*, n. 3, Paris, 1961, p. 83-91.
- 22 Remetemos ao volume *Carl Einstein, art et existence* (Carl Einstein, arte e existência), revista *Études Germaniques*, 53e année, n. 1, Paris janvier-mars 1998, que contém diversos artigos relativos à escultura e às artes negras. Esse volume compreende igualmente uma bibliografia crítica sobre Carl Einstein estabelecida por L. Meffre.
- 23 Carta n. 5, fevereiro 1921, in *Lettres de Carl Einstein à Moïse Kisling (1920-1924)* (Cartas de Carl Einstein a Moïse Kisling (1920-1924)), texto estabelecido, apresentado e anotado por Liliane Meffre, *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, Centre Pompidou, Paris, n. 62, hiver 1997.
- 24 Contrariamente a muitas afirmações errôneas, recordemos que Carl Einstein nunca esteve na África, “em campo”, como os etnólogos.
- 25 Esse livro foi também logo traduzido ao italiano por Italo Tavolato: *Scultura africana*, Edizioni Valori Plastici, 1924.
- 26 Na revista *Action*, n. 9, Paris, 1921, tradução de Yvan Goll. A primeira tradução integral em francês só foi feita em 1961 por J. Matthey-Doret, in *Mediations* n. 3, introduzida pelo artigo de Jean Laude “L’esthétique de Carl Einstein” (A estética de Carl Einstein). Insatisfeito com essa tradução, J. Laude nos pediu para refazê-la. Ela foi publicada, com uma introdução, no fascículo I do *Centre de recherches historiques sur les relations artistiques entre les cultures* (Centro de pesquisas históricas sobre as relações artísticas entre as culturas), Paris I-Sorbonne, 1976, conjuntamente com a primeira tradução francesa, feita por Jacqueline e Jean-Louis

Paudrat, do texto de Matvei – Markov, *Iskusstvo Negrov (L'art des Nègres (A arte dos negros))* escrito certamente em 1914, mas publicado apenas em 1919 por causa da morte do autor. Jean Laude qualificava esses dois textos de “incunábulo de uma primeira reflexão teórica sobre as artes esculturais da África negra”. Para a edição L'Harmattan, de 1998, retomamos essa tradução e a enriquecemos com os resultados de nossas longas pesquisas sobre a obra de C. Einstein.

- 27 *Afrikanische legenden*, Rowohlt, Berlin, 1925. (Lendas africanas).
- 28 Mário de Andrade possuía a versão italiana de *Afrikanische plastik* de C. Einstein.
- 29 “Die Wiedererweckung der primitiven Kunst”, in *Almanach 1927*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien.
- 30 Agradecemos vivamente a Raúl Antelo por essas preciosas informações.

NEGERPLASTIK¹

Carl Einstein²

Analisando artefatos provenientes da África como obras de arte (esculturas, máscaras, tatuagem), os relacionando às tradições socioculturais das quais provêm e ao devir da arte em sentido universal, são discutidas questões referentes à percepção e criação artística, forma e espaço, corpo e sociedade, bem como à história, crítica e teoria da arte.

Arte da África, escultura, arte moderna.

OBSERVAÇÕES SOBRE O MÉTODO

Não há, talvez, nenhuma outra arte que o europeu encare com tanta desconfiança quanto a arte africana. Seu primeiro movimento é negar a própria realidade de “arte” e exprimir a distância que separa essas criações do estado de espírito europeu por desprezo tal que chega a produzir terminologia depreciativa. Essa distância e os preconceitos decorrentes tornam difícil – e mesmo impossível – qualquer

juízo estético, pois tal juízo supõe, em primeiro lugar, certa familiaridade. O negro, entretanto, sempre foi considerado ser inferior que podia ser discriminado, e tudo por ele proposto era imediatamente condenado como insuficiente. Para enquadrá-lo, recorre-se a hipóteses evolucionistas bem vagas. Algumas delas se serviram do falso conceito de primitivismo, outras adornaram esse objeto indefeso com frases falsas e persuasivas, falavam de povos vindos do final dos tempos, além de tantas outras coisas. Esperava-se colher por intermédio do negro um testemunho das origens, de um estado que jamais havia evoluído. A maior parte das opiniões expostas sobre os africanos repousa sobre tais preconceitos construídos para justificar uma teoria cômoda. Em seus juízos sobre os negros o europeu reivindica um postulado, o de uma superioridade absoluta, de fato exagerada.

// 32 //

Finalmente, nossa ausência de consideração pelo negro corresponde apenas à ausência de conhecimento a seu respeito, o que só serve para oprimi-lo injustamente.

Poderíamos tirar a seguinte conclusão das fotos apresentadas nesta obra:³ o negro não é um ser não evoluído; uma cultura africana importante desapareceu; o negro atual corresponde a um possível tipo “antigo” como, talvez, o *fellah* para o egípcio antigo.

Certos problemas que se colocam para a arte moderna provocaram abordagem mais escrupulosa da arte dos povos africanos. Como sempre, aí também, um processo artístico atual criou sua história: em seu centro elevou-se a arte africana. O que antes parecia desprovido de sentido encontrou sua

significação nos mais recentes esforços dos artistas plásticos. Descobriu-se que, raramente, salvo na arte negra, haviam sido postos com tanta clareza problemas precisos de espaço e havia sido formulada uma maneira própria de criação artística. Resultado: o juízo até então atribuído ao negro e à sua arte caracterizou muito mais quem emitia tal juízo do que seu objeto. A esse novo tipo de relação respondeu sem demora uma nova paixão: colecionou-se a arte negra como arte: com paixão, ou seja, a partir de uma atividade perfeitamente justificável, constituiu-se, recorrendo a antigos materiais, um objeto provido de nova significação.

Esta breve descrição da arte africana não poderá subtrair-se das experiências feitas pela arte contemporânea, até porque o que assume importância histórica é sempre função do presente imediato. Contudo desenvolveremos tais relações mais tarde a fim de tratar um tema de cada vez e não confundir o leitor com comparações.

Os conhecimentos que existem sobre a arte africana são, no conjunto, parcos e imprecisos: deixando-se de lado certas obras do Benim, nada está datado; vários tipos de obras foram designados a partir do lugar em que foram encontradas, mas não acredito que isso seja de alguma utilidade. Na África, as tribos migraram e se atacaram; além disso, supõe-se que ali, como em outros lugares, as tribos combateram por fetiches e que o vencedor se apropriou dos deuses do vencido para assegurar-se de sua força e proteção. Estilos completamente diferentes são provenientes muitas vezes de uma mesma região; logo, há várias explicações

plausíveis, sem que seja possível decidir qual a melhor; nesse caso supõe-se que se trate de arte antiga ou recente, até de dois estilos que coexistiram ou, então, que outra forma de arte tenha sido importada. Em nenhum caso, nem os conhecimentos históricos nem os conhecimentos geográficos autorizam, no momento, oferecer a menor precisão sobre tal arte. Poderíamos objetar que é possível estabelecer uma sucessão cronológica analisando o estilo e progredindo do mais simples ao mais complexo. Considerar-se-ia assim que não passa de ilusão o fato de serem o simples e o original eventualmente idênticos; é bem agradável adotar a ideia de que o ponto de partida e o método do pensamento justificariam também a origem e a natureza do evento, embora todo começo (através do qual, no entanto, percebo um início individual e relativo – pois não há como efetivamente constatar nada além disso) seja extremamente complexo, já que o homem, mesmo em cada objeto, gostaria de exprimir muita coisa, coisa demais.

// 34 //

Em consequência, parece em vão tentar dizer seja lá o que for sobre a escultura africana. Tanto mais que a maioria exige ainda que se prove que essa escultura é verdadeiramente arte. Logo, é preciso desconfiar de quem continua fazendo descrição puramente externa sem jamais chegar a outro resultado senão dizer que um pente é um pente, sem nunca alcançar uma conclusão geral, a saber, a qual conjunto pertencem todos esses pentes e todas essas bocas carnudas (utilizar a arte para fins antropológicos ou etnográficos é, a meu ver, procedimento duvidoso, pois a representação

artística não exprime praticamente nada dos fatos aos quais se prende um tal conhecimento científico).

Apesar de tudo, partiremos de fatos e não de sucedâneos, de algo que se revela mais certo do que todo conhecimento possível de ordem etnográfica ou outra: as esculturas africanas! Excluiremos tudo que for objeto, eventualmente os objetos que procedem de uma relação com o ambiente, e analisaremos tais figuras apenas como criações. Procuraremos ver se das características formais das esculturas resulta uma representação geral da forma análoga àquela que se tem habitualmente das formas artísticas. Dois imperativos absolutos, entretanto, um a respeitar, outro a evitar: é preciso ater-se à visão e progredir no registro de suas leis específicas. Sem, em nenhum momento, substituir a visão ou a criação pesquisada pela estrutura de suas próprias reflexões: abstenhamo-nos de deduzir teorias evolucionistas cômodas e de equiparar o processo de pensamento com a criação artística. É preciso desfazer-se do preconceito de supor que os processos psíquicos podem ser afetados por signos contrários e que a reflexão sobre arte é oposta à que se refere à criação artística. Esta reflexão, muito pelo contrário, indica um processo geral diferente que ultrapassa justamente a forma e seu universo para integrar a obra de arte num amplo devir.

A descrição das esculturas como construções formais, contudo, tem por resultado algo muito mais importante do que a descrição dos próprios objetos; a discriminação objetiva ultrapassa uma criação dada, desviando-a de seu uso para considerá-la não criação, mas reveladora de uma prática fora de seu domínio. A análise das formas, ao contrário, reside no

campo do dado imediato, pois não há mais do que poucas formas comuns a pressupor. Estas, no entanto, como objetos particulares, valem mais para a compreensão, já que, como formas, exprimem tanto os modos de ver quanto as leis da visão, impondo justamente um saber que permanece dentro da esfera do dado imediato.

A possibilidade de fazer uma análise formal apoiando-se sobre certos elementos específicos da criação do espaço e da visão, englobando-os, prova implicitamente que as criações dadas são artísticas. Arriscamos talvez a objeção que uma tendência à generalização e uma vontade preestabelecida ditaram de modo secreto tal conclusão. É falso, pois a forma particular investe os elementos válidos da visão, justamente os representa, já que esses elementos não podem ser apresentados senão como forma. O caso particular, ao contrário, nem sequer toca a própria essência do conceito; de forma mais exata, eles mantêm um com o outro relações de dualidade. É precisamente o acordo essencial entre a percepção universal e a realização particular o que produz de fato uma obra de arte. Além disso, pensemos que a criação artística é tão “arbitrária” quanto a tendência, contudo necessária, a ligar num circuito de leis as formas particulares da visão, porque nos dois casos visamos a um sistema organizado e o alcançamos.

// 36 //

O PICTÓRICO

A incompreensão habitual do europeu pela arte africana está à altura da força estilística desta última: essa

arte, entretanto, não representaria um caso notável da visão plástica?

Pode-se afirmar que a escultura continental é fortemente tecida de sucedâneos pictóricos. Na obra de Hildebrand *Problema da forma*,⁴ encontramos o equilíbrio perfeito entre o pictórico e o plástico; uma arte tão marcante como a plástica francesa parece, até Rodin, esforçar-se justamente em fazer desaparecer a plasticidade. Mesmo a frontalidade, na qual se vê em geral clarificação estrita e “primitiva” da forma, deve ser considerada preensão pictórica do volume,⁵ porque aí a tridimensionalidade está concentrada em alguns planos que reduzem o volume; enfatizam-se, assim, as partes mais próximas do espectador, ordenando-as na superfície, considerando que as partes posteriores são modulações acessórias da superfície anterior, que é enfraquecida em sua dinâmica. Reiteram-se os temas dos objetos posicionados à frente. Em outros casos, substituiu-se o volume por equivalente concreto do movimento ou então se escamoteou, por um movimento da forma, desenhada ou modelada, o essencial, a expressão imediata da terceira dimensão. Mesmo as experiências de perspectiva prejudicaram a visão plástica. Compreende-se, pois, com facilidade que, desde o Renascimento, os limites indispensáveis e precisos entre escultura livre e o relevo sejam cada vez mais apagados e que a emoção pictórica que nasce em torno apenas de um volume material (a massa) invada toda estruturação tridimensional da forma. Consequência lógica: foram os pintores e não os escultores que levantaram as questões decisivas sobre a tridimensionalidade.

O que explica com clareza que nossa arte, com tais tendências formais, tenha atravessado um período de confusão total entre o pictórico e o plástico (o barroco) e que tal procedimento só tenha terminado com a derrota da escultura, que precisou, para conservar ao menos o estado emocional do criador e comunicá-lo ao espectador, recorrer a meios inteiramente impressionistas e pictóricos. A carga emocional abolia a tridimensionalidade; a escritura pessoal a dominava. Essa história da forma esteve necessariamente ligada a um devir psíquico. As convenções artísticas passavam por paradoxos: o arranjo consistia em ter um criador no ápice de sua afetividade diante de um espectador no auge da emoção; a dinâmica dos processos individuais dominava; estes ditavam lei e se fixavam com particular insistência. O essencial encontrava-se, portanto, no que precedia ou se seguia, reduzindo-se a obra cada vez mais ao papel de transmissor de emoções psicológicas; o que está em movimento no indivíduo, o ato de criação e seu objeto, tomou formas fixas. Tais esculturas foram antes manifestações de uma genética do que de formas objetivadas, antes um contato fulgurante entre dois indivíduos; na maior parte das vezes, era ao caráter dramático do julgamento sobre as obras de arte mais do que a elas mesmas que se atribuía maior importância. Isso representou uma necessidade de dissolver qualquer cânone significativo da forma e da visão.

Procurou-se um desenvolvimento cada vez maior da plasticidade, uma explosão e uma multiplicação de meios. Contra a ausência real de plasticidade, a fábula do modelo

“tateado”, ornado das plumas do realismo, era impotente; muito pelo contrário, era ela justamente que confirmava a ausência de uma concepção aprofundada e homogênea do espaço.

Tal procedimento destrói a distância em relação aos objetos e só atribui importância à função que eles conservam para o indivíduo. Essa espécie de arte significa a acumulação potencial do maior efeito funcional possível.

Vimos que esse fator potencial, o espectador, fez-se virtual e aparente em algumas tentativas modernas. São raros os estilos surgidos na Europa que dele se descartaram, em particular o estilo romano-bizantino: todavia sua origem oriental está demonstrada e conhece-se igualmente sua passagem bastante rápida à mobilidade (o gótico).

O espectador foi integrado à escultura da qual se tornou, a partir de então, função inseparável (por exemplo, para a escultura fundada sobre a perspectiva); tomando parte ativa na reviravolta dos valores, de ordem essencialmente psicológica da pessoa do criador, quando não a contestava em seus julgamentos. A escultura era objeto de diálogo entre duas pessoas. O que deveria antes de tudo interessar a um escultor com tal orientação era determinar com antecedência o efeito e o espectador; para antecipar o efeito e o testar, ele foi levado a se identificar com o espectador (como o fez a escultura futurista), e as esculturas deveriam ser consideradas perífrases do efeito produzido. O fator psicotemporal dominava completamente a determinação do espaço. Para atingir o objetivo (na maior parte das vezes,

aliás, inconscientemente buscado), fabricou-se a identidade do espectador e do criador, pois só assim seria possível um efeito ilimitado.

É significativo desse estado de coisas que se considere geralmente o efeito produzido sobre o espectador, mesmo que ele tenha fraca intensidade, reviravolta do processo criativo. O escultor submetia-se à maioria dos processos psíquicos e se transformava em espectador. No curso de seu trabalho, ele tomava continuamente determinada distância de sua obra, que seria aquela do espectador, e modelava o efeito em consequência; ele deslocava o centro de gravidade para o dispor dentro da atividade visual do espectador e modelava por toques, para que só o espectador constituísse a forma verdadeira. A construção do espaço foi relegada a procedimento secundário, até estranho a esse domínio, ou seja, o da matéria; o precedente a toda escultura, o espaço em três dimensões, foi esquecido.

// 40 //

Há alguns anos, vivemos na França uma crise decisiva. Graças a um prodigioso esforço da consciência, percebeu-se o caráter contestável desse procedimento. Alguns pintores tiveram suficiente força para se desviar de um *métier* feito mecanicamente; uma vez desligados dos procedimentos habituais, eles examinaram os elementos da visão do espaço para encontrar o que bem a poderia engendrar e determinar. Os resultados desse importante esforço são bastante conhecidos. Naquele momento descobriu-se a escultura negra e reconheceu-se que, em seu isolamento, ela havia cultivado as formas plásticas puras.

Costuma-se qualificar como abstração o esforço desses pintores; impossível, no entanto, negar que uma crítica radical de desvios e perífrases seja o único meio de aproximar-se de uma apreensão imediata do espaço. Isso, entretanto, é essencial e distingue fortemente a escultura negra de uma arte que a tomou como referência e adquiriu consciência semelhante à sua; o que aqui desempenha o papel de abstração lá é dado como natureza imediata. A escultura negra revela-se do ponto de vista formal como poderoso realismo.

O artista atual não conduz sua ação apenas sobre a forma pura, ele a sente ainda como oposição a sua história anterior e agrega a seus esforços reações excessivas; a crítica que ele faz necessariamente reforça o caráter analítico de sua arte.

RELIGIÃO E ARTE AFRICANA

// 41 \\\

A arte negra é antes de tudo determinada pela religião. As obras esculpidas são veneradas tal como o foram por todos os povos da Antiguidade. O executante realiza sua obra como se ela fosse a divindade ou seu guardião, isto é, desde o início ele preserva uma distância da obra que é o deus ou seu receptáculo. Seu trabalho é adoração a distância, e, desse modo, a obra é *a priori* algo independente, mais poderosa do que o executante; ainda mais porque ele emprega toda a sua energia em sua obra e a ela (ele, o inferior) se sacrifica. Por meio de seu trabalho, ele cumpre uma função religiosa. A obra, como a divindade, é livre e destacada de tudo; o artesão, como o adorador, encontra-se a uma distância infinita. Ela

jamais se mistura ao destino humano e, se o fizesse, seria como soberana e, mais uma vez, guardando suas distâncias. A transcendência da obra é determinada e pressuposta pela religião. A obra é criada na adoração, no temor a deus, e provoca efeitos iguais. Artesão e adorador são, *a priori*, psicologicamente idênticos, em sua própria essência; o efeito não reside na obra de arte, mas em seu caráter divino posto como hipótese e incontestado. O artista não terá a pretensão de medir-se com deus e de visar produzir um efeito – que é dado com certeza e predeterminado. A obra, como busca de um efeito, perde, em consequência, todo sentido, ainda mais porque os ídolos são na maior parte das vezes adorados na obscuridade.

// 42 //

A obra, fruto do trabalho do artista, permanece independente, transcendente e desprendida de qualquer ligação. A essa transcendência corresponde uma visão do espaço que exclui toda função do espectador; é preciso oferecer e garantir um espaço do qual se esgotem todos os recursos, um espaço total e não fragmentado. O espaço fechado e autônomo não significa aqui abstração, mas sensação imediata. Esse fechamento só é garantido quando o volume estiver plenamente realizado, quando nada mais for possível acrescentar. A atividade do espectador não é levada em consideração. (Quando se trata de pintura religiosa, esta última se limita inteiramente à superfície da imagem para alcançar igual objetivo. Não se pode aceder a tal pintura nem pelo viés decorativo nem pelo ornamental, que são suas consequências secundárias.)

Eu disse que a tridimensionalidade deve ser expressa perfeitamente e sem restrição, que a visão é predeterminada pela religião e reforçada pelos cânones religiosos. Essa determinação do olhar produz um estilo que não é submetido à arbitrariedade do indivíduo. Muito pelo contrário, esse estilo é fixado por cânones, e apenas as reviravoltas de ordem religiosa podem modificá-los. O fiel adora, com frequência, os objetos na obscuridade; ele é, em suas devoções, completamente absorvido por seu deus e a ele entregue, a tal ponto que não terá quase nenhuma influência sobre a natureza da obra de arte, na qual ele nem mesmo presta atenção. Isso também ocorre quando se representa um rei ou um chefe de tribo; igualmente na efígie do homem do povo vê-se um princípio divino, que se venera; aqui ainda é ele que determinará a obra. Numa tal arte, não há lugar para o modelo individual e o retrato, quando muito como arte profana e acessória, que praticamente não se pode afastar da prática artística religiosa ou então que com ela contrasta, por ser domínio sem importância, pouco considerado. A obra é erigida como tipo da potência adorada.

O que caracteriza as esculturas negras é uma forte autonomia das partes; o que é também fixado por regra religiosa. A orientação dessas partes é fixada não em função do espectador, mas em função delas mesmas; elas são sentidas a partir da massa compacta, e não de um recuo, o que as enfraqueceria. É assim que elas mesmas e seus limites veem-se reforçados.

Outro fato extraordinário: a maioria dessas obras não tem base nem acessórios expositivos semelhantes. Isso

poderia nos surpreender, pois em nosso espírito as estátuas são altamente decorativas. No entanto, o deus jamais é representado de outro modo senão como um ser autônomo que não precisa de nenhuma ajuda. Mãos piedosas e respeitosas não lhe faltam quando ele é carregado em procissão por seus fiéis.

Tal arte raramente materializará o aspecto metafísico, já que para ela trata-se de evidente precedente. Ela precisa revelar-se inteiramente na perfeição da forma e nela concentrar-se com surpreendente intensidade, ou seja, a forma será elaborada até que seja perfeitamente fechada sobre si mesma. Um poderoso realismo da forma vai aparecer, pois só assim entram em ação as forças que não chegam à forma por vias abstratas ou pela reação polêmica, mas que são imediatamente forma. (O caráter metafísico dos pintores atuais continua revelando a crítica anterior da pintura e entra numa descrição como essência concreta e formal, através da qual o caráter absoluto da religião e da arte, sua correlação rigorosamente circunscrita, apaga-se em destrutiva confusão.) Num realismo formal – que não entendemos como realismo de imitação – a transcendência existe; porque foi excluída a imitação; quem, entretanto, um deus poderia imitar, a quem poderia ele se submeter? Segue-se daí um realismo lógico da forma transcendente. A obra de arte não será percebida como criação arbitrária e superficial, mas, ao contrário, como realidade mítica que ultrapassa em força a realidade natural. A obra de arte é real graças a sua forma fechada; sendo autônoma e superpoderosa, o sentimento de distância impele a uma arte de prodigiosa intensidade.

Enquanto a arte europeia é submetida à interpretação pelos sentimentos e até pela forma, na medida em que o espectador é levado a cumprir uma função óptica ativa, a obra de arte negra, por razões formais e também religiosas, só tem uma interpretação possível. Ela nada significa e não é um símbolo; ela é o deus que conserva sua realidade mítica fechada, na qual ele inclui o adorador, transformando-o também em ser mítico e abolindo sua existência humana.

Os aspectos finito e fechado da forma e da religião se correspondem tanto quanto o realismo formal e religioso. A obra de arte europeia tornou-se justamente a metáfora do efeito, que incita o espectador à indolente liberdade. A obra de arte negra religiosa é categórica e possui essência penetrante que exclui toda limitação.

Para ressaltar a presença da obra de arte, é preciso excluir toda função temporal, ou seja, impedir-se de girar em torno da obra, de Tateá-la. O deus não possui devir; o que seria contestar a natureza de sua existência definitiva. Foi preciso encontrar uma forma de representação que se exprimisse imediatamente no material sólido, sem o modelado que trai a mão ímpia, que insulta pessoalmente o deus. A visão do espaço que se manifesta em tal obra de arte deve absorver completamente o espaço em três dimensões e exprimir sua unidade; a perspectiva ou a habitual frontalidade são aqui proscritas; elas seriam heréticas. A obra de arte deve oferecer a equação geral do espaço, pois só quando exclui qualquer interpretação temporal fundada sobre as representações do movimento ela se torna intemporal. Ela absorve o tempo,

integrando em sua própria forma o que nós vivemos como movimento.

VISÃO DO ESPAÇO EM TRÊS DIMENSÕES

Trata-se de um fato: toda análise abstrata, seja qual for o lugar que ela conceda à visão, faz prova de independência e, em virtude de sua estrutura específica, não exprime todas as divergências do devir artístico.

Em primeiro lugar, trata-se de examinar qual é a natureza formal da visão que está na base da escultura africana. Podemos então descartar inteiramente o correlato metafísico, já que mostramos que ele era um elemento constitutivo da obra de arte e já que sabemos que é precisamente da religião que ela tira sua forma absoluta.

Assim, cabe-nos a tarefa de esclarecer do ponto de vista formal a visão que se manifesta nessa arte. Evitaremos o erro de mutilar a arte negra supondo que ela seja lembrança inconsciente de uma forma artística europeia qualquer, já que, por razões formais, a arte africana constitui a nossos olhos domínio bem delimitado.

A escultura negra representa clara fixação pela visão plástica pura. Para olhos ingênuos, a escultura, cuja tarefa é restituir a tridimensionalidade, aparece como algo óbvio, pois ela trabalha a massa, propriamente definida pelas três dimensões. De saída essa tarefa revela-se difícil, quase insolúvel; basta pensar que se deve fornecer, por meio da forma, não um espaço qualquer, mas um espaço em três

dimensões. Quando refletimos, somos tomados por emoção indescritível; essas três dimensões, que não se podem captar de um só lance, será preciso figurar não por vaga sugestão óptica, mas, sobretudo, oferecendo expressão acabada e real. As soluções europeias, que, confrontadas com a estatuária africana, contam principalmente com inúmeros expedientes, são familiares a nossos olhos, convencem de modo mecânico e por hábito. A frontalidade, os pontos de vista múltiplos, o modelado bem retocado e a silhueta escultural são seus meios usuais.

A frontalidade escamoteia quase todo volume aos olhos do espectador e concentra toda força expressiva em apenas um dos lados do trabalho. Ela organiza as partes que estão à frente do objeto segundo um ponto de fuga e lhes confere certa plasticidade. A perspectiva naturalista mais simples é a escolhida, e o lado mais próximo do espectador, aquele que normalmente é o primeiro a orientá-lo na vida concreta e no domínio psicológico. Os outros aspectos, secundários, sugerem, por ruptura de ritmo, a sensação que corresponde às representações do movimento na tridimensionalidade. Desses movimentos abruptos, essencialmente ligados entre si pelo objeto, nasce uma ideia de homogeneidade do espaço que não se justifica sobre o plano formal.

O mesmo ocorre para o espectador no que concerne à silhueta, que, auxiliada de todas as maneiras possíveis pelos truques da perspectiva, permite pressentir o volume. Se olharmos mais de perto, veremos que foi tomada emprestada ao desenho, que nunca é um elemento plástico.

Em todos esses casos, encontra-se algum procedimento de pintura e desenho; a profundidade é sugerida, mas raramente dada de modo imediato como forma. Tais procedimentos repousam sobre o preconceito de que o volume em três dimensões seria mais ou menos garantido pela massa material, que uma emoção interior, ao percorrê-la, ou uma indicação parcial de forma bastariam para fazer existir o volume como forma. Tais métodos querem, sobretudo, sugerir e significar a plasticidade em vez de tirar suas consequências lógicas. Desse modo, entretanto, dificilmente será possível, já que aqui o volume é representado como massa e não diretamente como forma. A massa, todavia, não é idêntica à forma, pois a massa, na verdade, não pode ser percebida em seu conjunto; a esses procedimentos estão sempre ligados movimentos psicológicos que decompõem a forma em gênese e a anulam completamente. É o começo das dificuldades: fixar a terceira dimensão num só ato de representação visual e percebê-la como totalidade, de tal modo que ela seja apreendida como um só ato de integração. Mas o que é forma no volume?

// 48 //

Obviamente ela precisa ser apreendida de uma só vez, embora não como sugestão emanando da matéria; o que é movimento deve ser fixado no absoluto. Os elementos situados nas três dimensões precisam ser representados de modo simultâneo, quer dizer, o espaço dispersivo tem que estar integrado num só campo visual. A tridimensionalidade não pode simplesmente ser nem sugerida, nem expressa pela massa. É preciso, ao contrário, que ela seja concentrada

numa presença definida, enquanto o que engendra a visão da tridimensionalidade, e que sentimos habitualmente e de modo naturalista como movimento, seja expresso por forma imóvel.

Cada ponto de interseção das três dimensões na massa pode ser infinitamente interpretado – o que de saída parece opor dificuldades insolúveis a qualquer interpretação unívoca e tornar impossível qualquer esforço de totalização. Mesmo a continuidade das relações do ponto com a massa torna ainda mais difícil qualquer esperança de solução precisa, ainda que tenhamos sido bem-sucedidos em sugerir ao espectador uma impressão homogênea precisa numa função que se introduz gradativa e lentamente; nem a ordenação rítmica, nem a relação com o desenho, nem a multiplicação do movimento, por mais ricas que sejam, não conseguem nos convencer de que o volume aí esteja concentrado numa forma imediata e completa.

// 49 //

O negro parece ter encontrado uma solução clara e válida para esse problema. Encontrou, por paradoxal que seja, uma dimensão formal.

A representação do volume como forma – só com ela, e não com a massa material, deve a escultura trabalhar – tem por resultado, de imediato, determinar o que constitui a forma; são as partes não visíveis simultaneamente; elas devem ser reunidas com as partes visíveis numa forma total, que o espectador determina num só ato visual, e corresponder a uma visão tridimensional estabelecida, a fim de que o volume, para não ser irracional, prove ser visível e ter forma.

O naturalismo óptico da arte ocidental não trata da imitação da natureza exterior; a natureza, aqui passivamente imitada, é dada segundo o ponto de vista do espectador. Compreende-se assim o processo genético, terrivelmente relativo, que se agrega à maior parte de nossa arte. Ele se conformou ao espectador (frontalidade, imagem a distância), e cada vez mais a criação da forma visual definitiva foi confiada a um espectador ativo e cooperativo.

A forma é uma equação como nossa representação; essa equação possui valor estético se compreendida sem relação com elementos estrangeiros e de modo absoluto. Pois a forma significa essa identidade perfeita da visão e da realização particular, as quais, em virtude de sua estrutura, coincidem perfeitamente e não possuem o tipo de relação que há entre o conceito e o fato particular. A visão engloba certamente vários casos de realização. Não possui, entretanto, um nível de qualidade na realidade a eles superior. Está claro que a arte representa um caso particular de intensidade absoluta e que deve engendrar a qualidade em toda a sua integridade.

A missão da escultura é formar uma equação que absorva totalmente as sensações naturalistas do movimento, e também a massa, bem como transpor para a ordem formal suas diversidade e sucessão. Esse equivalente deve ser total para que a obra de arte não seja mais sentida como resultante de tendências humanas opostas, mas antes como algo independente, absoluto e fechado.

As dimensões do espaço habitual são três, embora a terceira, do movimento, seja apenas discriminada e não

analisada em sua essência. Dado que a obra de arte oferece um extrato simples da natureza, a terceira dimensão conhece uma repartição. O movimento é representado por um *continuum* que compreende o espaço em suas modulações. Como na arte plástica fixa, essa unidade é cindida, quer dizer, percebida em duas direções opostas, e contém, desse modo, duas direções completamente diferentes sem valor no espaço infinito do matemático, por exemplo. A profundidade e a tendência à frontalidade são, na escultura, dois modos totalmente distintos de engendrar o espaço; elas não são diferentes sobre o plano linear, mas significam, sobretudo, diferenças entre formas fundamentais, quando não são fundidas de modo impressionista, quer dizer, novamente sob influência de representações naturalistas do movimento. Desse conhecimento resulta que a escultura seja em certo sentido descontínua, ainda mais porque não podemos abrir mão do meio fundamental que representam os contrastes para criar o espaço em sua totalidade. O volume não deve ser ocultado como modelado sugestivo de segunda ordem nem introduzido como relação materializada, mas antes ser destacado como algo essencial.

// 51 //

Aquele que observa uma escultura é levado a crer que sua impressão se compõe da visão e, além disso, da representação que ele faz das partes dispostas mais em profundidade; tal efeito, por sua ambiguidade, não teria relação com a arte.

Como ressaltamos, a escultura nada tem a ver com a massa naturalista, mas só com a clarificação da forma. Trata-

em sua existência espacial. O corpo do deus se subtrai – é ele o mestre – às mãos diligentes do artesão; o corpo é concebido a partir de sua função própria. Censuram-se repetidamente nas estátuas negras os supostos erros de proporção. Compreendendo-se que a descontinuidade óptica do espaço se traduz em clarificação da forma, em ordenação das partes – que são, já que se trata de plasticidade, diversamente valorizadas segundo sua expressão plástica –, não é seu tamanho que é determinante, mas muito mais a expressão do volume que lhes cabe figurar sem concessão. Todavia, há algo que o negro rejeita e em direção ao qual o europeu se deixa levar, pelo compromisso que ele aceita: fazer da modelagem, por interpolação, um elemento fundamental, pois esse procedimento puramente plástico tem a exata necessidade de distribuição rigorosa do volume. As faces são de algum modo funções subalternas, já que a forma deve ser destacada, concentrada e intensificada, para ser verdadeiramente forma, pois o volume é representado de fato independente da massa como resultante e expressão. Apenas isso seria admissível; pois a arte que depende da qualidade envolve uma questão de intensidade; o volume deve manifestar-se na subordinação das imagens como intensidade arquitetada. Este é o momento de abordar o conceito de monumentalidade. Essa concepção é certamente a das épocas que, carecendo de qualquer visão, se mediam os trabalhos aos palmos. Como a arte é uma questão de intensidade, a monumentalidade como grandeza desaparece. Há ainda outra coisa a eliminar. Jamais será permitido abordar tais ordenações plásticas por

meio de interpolações lineares; essa *démarche* revela uma faculdade visual enfraquecida por lembranças conceituais e nada mais. Mas compreenderemos o realismo rigoroso do negro se aprendermos a olhar examinando como o espaço delimitado da obra de arte pode ser imediatamente fixado. A função da profundidade justamente não se expressa por medidas, mas pela resultante das orientações contrastantes do espaço, soldadas e não adicionadas umas às outras. Essa resultante nunca poderá ser apreendida de modo global na representação do movimento oferecida pela massa; pois o volume não repousa em partes separadas, diferentemente situadas, mas, sobretudo, em sua resultante tridimensional, sempre percebida na totalidade, o que não tem nada a ver com a massa ou com a linha geométrica. Ela descreve a existência do volume como uma resultante absoluta, sem genética, já que absorve o movimento.

// 54 //

Depois dessa investigação da concentração plástica, torna-se fácil explicar as consequências. Objetou-se com frequência que as estátuas negras careciam do sentido das proporções; outros, pelo contrário, queriam ler nelas a estrutura anatômica de diferentes tribos. As duas coisas resolvem-se por si, pois o elemento orgânico não tem nenhum sentido particular em arte, uma vez que ele apenas mostra a possibilidade efetiva do movimento. Igualando-se reflexão sobre arte e crítica artística, ainda que se invertendo a ordem, construíram-se teorias com conceitos sem nuances como se de algum modo a arte decorresse de um modelo do que fosse dedutível. A condição prévia de tal processo já seria arte; no

curso de uma análise, jamais se deve abandonar o plano de seu objeto, senão falaremos de tudo menos do objeto em questão. Abstrato e orgânico são critérios (conceituais ou naturalistas) estranhos à arte e, por essa razão, completamente exteriores a ela. Também se devem abandonar as explicações vitais ou mecanicistas a propósito das formas artísticas. Pés largos, por exemplo, não são largos porque possuem a função de carregar, mas porque o olhar inclinado para baixo tende, às vezes, a alargá-los ou porque procuramos, por contraste, um equilíbrio com a bacia. Já que a forma não está ligada nem ao elemento orgânico nem à massa, a maioria das estátuas negras não possuem base (o orgânico necessita ora aqui e ora ali de uma base para produzir contraste de geometria e de densidade); quando há uma base, ela é acentuada plasticamente por asperezas e outros meios.

// 55 \\\

Retornemos, entretanto, à questão das proporções. Elas dependem da força segundo a qual a profundidade pode exprimir-se a partir do coeficiente de profundidade pelo qual compreendo a resultante plástica. A relação das partes entre si depende exclusivamente do valor de sua função no volume. As partes importantes exigem apropriada resultante tridimensional. É assim que se devem compreender as pretensas articulações torcidas e as proporções dos membros das estátuas negras; essa contorção descreve de maneira visível e concentrada em que consiste o volume engendrado por duas direções contrastantes além de bruscamente interrompidas; as partes distanciadas, que adivinhamos apenas, tornam-se ativas e funcionais em meio a uma expressão concentrada e

unificada e assim se convertem em forma, sendo absolutamente necessárias à representação imediata do volume. A essas partes integradas, é preciso subordinar os outros lados segundo uma rara coerência. Eles não permaneceram, entretanto, material sugestivo e não trabalhado; mas tomaram parte ativamente na forma. Por outro lado, a profundidade torna-se visível na totalidade. Essa forma, que é idêntica à visão unificada, se exprime em constantes e em contrastes que, entretanto, não podem mais ser interpretados infinitamente. Ao contrário, o duplo sentido da profundidade, ou seja, o movimento para frente e o movimento para trás, está entrelaçado na própria expressão tridimensional. Cada ponto do volume em três dimensões pode ser determinado por duas direções; ele é aqui integrado e fixado dentro da resultante tridimensional e, portanto, contém em si e não como relação intercalada os dois contrastes que produzem a profundidade.

// 56 \\\

Pode-se, talvez, observar que, como em outras artes ditas primitivas, algumas esculturas negras são singularmente longas e magras: suas resultantes tridimensionais não são bastante acentuadas. Exprime-se aqui, quem sabe, a vontade irreduzível de apreender nessa forma delgada o volume em três dimensões de modo completamente despojado. A impressão que se tem é de que não há, em razão do espaço ao seu redor, nenhum meio de acesso a essas formas delgadas, comprimidas e simples.

Sobre as estátuas de grupo, acrescentarei apenas algumas linhas. Manifestadamente, elas confirmam a opinião exposta: o volume se exprime não pela massa, mas pela forma;

senão essas estátuas seriam, como toda estátua perfurada, um paradoxo e uma monstruosidade. Esse tipo de estátua representa o caso extremo que gostaria de nomear como efeito plástico a distância; duas partes de um grupo não se comportam, olhando de perto, de maneira diferente da que o fazem duas partes distanciadas de uma mesma estátua. Sua unidade exprime-se na subordinação a uma integração plástica, supondo-se que não haja simplesmente repetição do tema formal seja com efeito de contraste, seja com efeito adicional. O contraste apresenta o interesse de inverter o valor das coordenadas e, por isso mesmo, também a justificação da orientação plástica. A justaposição, ao contrário, mostra num só campo visual a variação de um sistema plástico. Os dois procedimentos são percebidos na totalidade, visto que se trata de sistema único.

// 57 \\\

MÁSCARAS E PRÁTICAS SIMILARES

Um povo para o qual a arte, o elemento religioso e a moral possuem poder imediato, dominado e circunscrito por seus poderes, os fará visíveis sobre si mesmo. Tatuarse é converter seu corpo no meio e na finalidade de uma visão. O negro sacrifica seu corpo e lhe oferece nova intensidade; seu corpo de maneira visível entrega-se ao grande Todo, e essa entrega reveste-se de uma forma sensível, caracterizando uma religião despótica que reina sem paralelo e um culto poderoso à humanidade, a ponto de ver homem e mulher transformarem pela tatuagem seus corpos individuais

em corpo coletivo; e, desse modo, intensificar a força do erotismo. Qual não deixa de ser a tomada de consciência que representa conceber seu próprio corpo como obra inacabada que transformamos prontamente! Para além do corpo natural, a forma é esboçada pela natureza que tatuar reforça, e a tatuagem alcança sua perfeição quando nega a forma natural e a substitui por uma forma imaginária superior. Nesse caso, o corpo é, no máximo, tela e argila; ele se torna mesmo obstáculo que pode provocar o máximo de criação de forma. Tatuar-se supõe imediata consciência de si e consciência não menos forte da prática objetiva da forma. Aqui se reencontra o que qualifiquei de sentimento de distância, um dom prodigioso de criação objetiva.

// 58 \\

A tatuagem não passa de uma parte da objetivação de si mesmo, que consiste em exercer influência sobre a totalidade de seu corpo, em produzi-lo de modo consciente em público não unicamente como na dança, por exemplo, expressão imediata do movimento, ou como no penteado, expressão imóvel do movimento. O negro define seu tipo com tanta força que o transforma. Esse tipo intervém em todos os lugares assinando uma expressão que não se poderá falsificar. Compreende-se que o homem que se sente gato, rio, condição climática se transforma; ele é aquilo que sente e assume as consequências sobre seu corpo demasiado unívoco.

É a propósito da máscara que o europeu, versado na psicologia e na arte do teatro, melhor compreende esse sentimento. O ser humano sempre se transforma um pouco, esforçando-se, entretanto, em conservar certa continuidade,

sua identidade. O europeu faz precisamente desse sentimento o objeto de um culto quase hipertrofiado; o negro, que é menos prisioneiro do eu subjetivo e venera potências objetivas, deve, para se afirmar ao lado delas, converter-se nessas potências, justamente quando as festeja de maneira mais fervorosa. Mediante essa metamorfose, ele estabelece um equilíbrio com a adoração que arrisca aniquilá-lo; ele reza para deus, ele dança pela tribo em êxtase e se transforma, por meio da máscara, nessa tribo e nesse deus. Essa metamorfose lhe permite apreender radicalmente o que é exterior a ele; ele o encarna em si mesmo e faz-se essa objetividade que reduz ao nada todo evento individual.

Por isso a máscara só faz sentido se for inumana, impessoal, quando se trata de construção purificada de qualquer experiência individual; é possível que o negro venere a máscara como divindade quando ele não a traja.

Gostaria de dizer que a máscara é o êxtase imóvel e talvez também o fantástico estimulante sempre pronto para despertar o êxtase, já que traz fixada em si a fisionomia da potência ou do animal adorado.

Poderíamos surpreender-nos ao descobrir que justamente as artes de forte dominância religiosa prendem-se muitas vezes à figura humana. Isso me parece fácil de conceber, uma vez que a existência mítica independente da aparência já é convencional. O deus já está inventado e sua existência é indestrutível, seja qual for a aparência que ele tome. Seria quase como contradizer esse sentimento artístico tão radical sobre o plano da forma, esgotar-se no nível dos

conteúdos concretos e não consagrar todas as suas forças a adorar a forma – a própria existência do deus. Pois apenas a forma na arte está à altura do ser dos deuses. Talvez o fiel queira prender o deus ao homem ao representá-lo como tal e talvez assim o faça por piedade; porque ninguém é mais egoísta do que o fiel que tudo oferece ao deus, mas, sem o saber de fato, o faz homem.

Cabe agora explicar também a expressão singularmente solidificada dos rostos. Essa rigidez nada mais é do que o último grau de intensidade da expressão, liberada de qualquer origem psicológica; ao mesmo tempo, ela permite, sobretudo, a elaboração de uma estrutura clarificada.

Apresentei uma série de máscaras⁷ que vai da arquitetônica à simplesmente humana para ilustrar a diversidade de aptidões da alma desse povo.

Por vezes é quase impossível determinar o tipo de expressão que a obra de arte negra representa: nela se exprime ou se provoca o terror? Constatamos aqui um belo exemplo de ambiguidade da expressão de sentimentos. Nossa própria experiência nos ensina que duas sensações opostas muitas vezes envolvem expressão idêntica.

As máscaras de animais me impressionam profundamente quando penso que o negro toma o aspecto do animal que, em outras circunstâncias, ele mata. O deus reside também no animal morto, e talvez o negro tenha aí o sentimento de sacrificar-se ele próprio quando, colocando a máscara do animal, paga seu tributo à criatura abatida e, graças a ela, faz-se próximo do deus; nela vê a potência que o

extrapola: sua tribo. Talvez, metamorfoseando-se no animal morto, escape da vingança que de outro modo o perseguiria.

Entre a máscara humana e a animal, há a que é detentora do poder de autometamorfose. Abordamos aqui formas mistas que, apesar de seu conteúdo fantástico ou grotesco, mostram o equilíbrio tipicamente africano. É do fervor religioso, ao qual não basta o mundo visível, que se engendra um mundo intermediário; e no grotesco afirma-se, ameaçadoramente, a disparidade entre os deuses e a criatura.

Não me deterei em interpretações estilísticas da máscara negra. Vimos como o africano condensa as forças plásticas em resultantes visíveis. Ainda nas máscaras exprime-se a força da visão em três dimensões que faz afrontar-se as superfícies, que condensa todo sentido da parte anterior da face em algumas formas plásticas e que elabora em resultantes os menores aspectos capazes de expressar o espaço em três dimensões.

// 61 //

NOTAS

- 1 Trata-se das 119 reproduções (dispostas em 111 lâminas) de estátuas e máscaras contidas na primeira edição de 1915 (Verlag der Weissen Bücher, Leipzig). A reedição de 1920 (Kurt Wolff Verlag, München) conta apenas com 116 reproduções. Tais objetos são de origens diversas: África e, em menor medida, Madagascar e Oceania. Entretanto, no seu texto, Carl Einstein jamais se refere de modo preciso a essas obras de arte. (N.T.)
- 2 Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasburg, 1893. Liliane Meffre explica que, em sua

análise morfológica, Carl Einstein se fundamenta em duas noções centrais dessa obra: “das Malerische” (o pictórico) e “das Plastische” (o plástico). Referência em Einstein, Carl, *La sculpture nègre*, trad. Liliane Meffre, Paris, Ed. Harmattan, 1998, p. 23. (N.T.)

- 3 Liliane Meffre, tradutora da versão francesa de *Negerplastik*, na qual esta tradução se baseou, explica que traduziu por “volume”, “em três dimensões” e “tridimensional” os termos em alemão “Kubisch” e “das Kubische”. Ela observa que esses termos são empregados por Carl Einstein para definir um espaço novo em três dimensões e correspondem a uma nova apreensão do espaço. Eles não podem ser traduzidos literalmente pela palavra “cúbico”. Id., *ibid.*, p. 23. (N.T.)
- 4 *Points centraux*: em francês no original. (N.T.)

// 62 \\\

Tradução

Inês de Araújo
UERJ

Revisão da tradução

Roberto Conduru
UERJ

Leila Danziger
UERJ

IMAGENS



// 65 \\

// 66 \\\

1 Figura antropomorfa

Artista Ejagham, clã Bakor, Nigéria |
Basalto, 75 cm. | Ethnologisches Museum,
Berlim. Inv. n. III C 23943 | Adquirida de
Staschewski em 1909 (Krieger 1969, t. 2,
n. 238).



// 67 \\\

// 68 \\\

2 Estatueta

Artista Senufo ou Lobi?, Mali, Costa do
Marfim ou Burkina Faso | Madeira |
Coleção atual desconhecida | Antiga
coleção: Charles Vignier (Levesque 1913,
n. 475).



// 69 \\\

// 70 \\\

3 Estatueta

Artista Senufo ou Lobi?, Mali, Costa do Marfim ou Burkina Faso | Madeira | Coleção atual desconhecida | Antiga coleção: Charles Vignier (Levesque 1913, n. 475).



// 71 \\\

// 72 \\\

**4 Figuração de cabeça humana
(fragmento de um conjunto arquitetural
ou decorativo)**

Artista de uma cultura não determinada,
Melanésia? | Madeira, 90 cm. | Coleção
atual desconhecida | Antiga coleção:
Frank Burty Haviland (Hôtel Drouot, 22
de junho de 1936, lote n. 72: “Nouvelles-
Hébrides”).

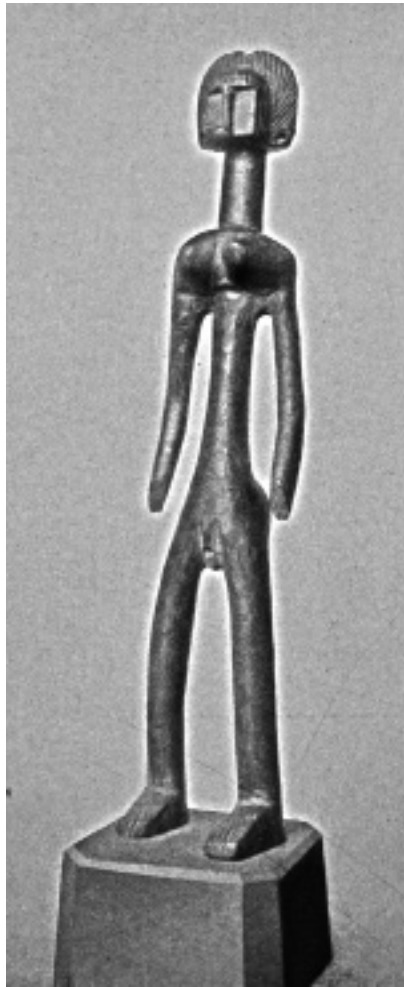


// 73 \\\

// 74 \\\

5 Taça cefalomorfa

Artista Kuba, República Democrática do Congo | Madeira, 16 cm. | Coleção atual desconhecida | Antiga coleção: F. Burty Haviland (Basler 1929, pl. 46b; Hôtel Drouot, 22 de junho de 1936, lote n. 55: “Congo Belge, Kassai”).



// 75 \\\

// 76 \\\

6 Figura feminina

Artista Bamana, Mali | Madeira | Coleção atual desconhecida | Antigas coleções: Joseph Brummer (*Umělecký Měsíčník*, Praga, junho de 1913, p. 223; Markov 1919, pl. 72-73).



// 77 \\\

// 78 \\\

7 Poste funerário

Artista Sakalava, Madagascar | Madeira, 99 cm. | The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Inv. 2001.408 | Antigas coleções: Emile Heymann; J. Brummer (Warnod 1911); Carl Reininghaus (compra em julho de 1913 segundo Biro 2010, p. 372); Ernest Brummer (*Exposition 1923-1924*). Em seguida, Jacob Epstein (Fagg 1960, n. 45, Bassani e McLeod 1989, n. 349); Carlo Monzino.



// 79 \\\

8 Poste funerário

Artista Sakalava, Madagascar | Madeira, 99 cm. | The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Inv. 2001.408 | Antigas coleções: Emile Heymann; J. Brummer (Warnod 1911); Carl Reininghaus (compra em julho de 1913 segundo Biro 2010, p. 372); Ernest Brummer (*Exposition* 1923-1924). Em seguida, Jacob Epstein (Fagg 1960, n. 45, Bassani e McLeod 1989, n. 349); Carlo Monzino.



9 Poste funerário

Artista Sakalava, Madagascar | Madeira, 99 cm. | The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Inv. 2001.408 | Antigas coleções: Emile Heymann; J. Brummer (Warnod 1911); Carl Reininghaus (compra em julho de 1913 segundo Biro 2010, p. 372); Ernest Brummer (*Exposition 1923-1924*). Em seguida, Jacob Epstein (Fagg 1960, n. 45, Bassani e McLeod 1989, n. 349); Carlo Monzino.



// 83 \\\

10 Poste funerário

Artista Sakalava, Madagascar | Madeira, 99 cm. | The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Inv. 2001.408 | Antigas coleções: Emile Heymann; J. Brummer (Warnod 1911); Carl Reininghaus (compra em julho de 1913 segundo Biro 2010, p. 372); Ernest Brummer (*Exposition 1923-1924*). Em seguida, Jacob Epstein (Fagg 1960, n. 45, Bassani e McLeod 1989, n. 349); Carlo Monzino.



// 85 \\\

11 Poste funerário

Artista Sakalava, Madagascar | Madeira, 99 cm. | The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Inv. 2001.408 | Antigas coleções: Emile Heymann; J. Brummer (Warnod 1911); Carl Reininghaus (compra em julho de 1913 segundo Biro 2010, p. 372); Ernest Brummer (*Exposition 1923-1924*). Em seguida, Jacob Epstein (Fagg 1960, n. 45, Bassani e McLeod 1989, n. 349); Carlo Monzino.



// 87 \\\

12 Fragmento de uma estátua

Artista Kongo, República do Congo
ou República Democrática do Congo
| Madeira, 30,6 cm. | Tropen Museum,
Amsterdã. Inv. n. 3113-2 | Antigas
coleções: J. Brummer; Ernest Brummer
(*Exposition 1923-1924*). Em seguida,
Charles Ratton (*African Negro Art*, Nova
Iorque, MoMA, 1935, n. 404), depois J.
Epstein (Fagg 1960, n. 9, Bassani e
McLeod 1989, n. 281).



// 89 \\\

// 90 \\


13 Fragmento de uma estátua

Artista Vili, República Democrática do Congo | Madeira, 52 cm. | Coleção John e Nicole Dintenfass, Nova Iorque | Antiga coleção não identificada; Hôtel Drouot, 5 de dezembro de 1930, lote n. 208. Em seguida, J. Epstein (Fagg, 1960, n. 8, Bassani e McLeod 1989, n. 280).



// 91 \\\

14 Cabeça simiesca?

Artista Kwele ou Bulu, Gabão ou Camarão
(de acordo com a hipótese de P. Stepan
2009, p. 86-87) | Madeira, 18,4 cm. |
Coleção Darwin e Geri Reedy, Minnesota
| Antigas coleções: J. Brummer; F. Burty
Haviland (1909); René Lalique?; F. Burty
Haviland (Zayas 1916, pl. 14 : “Dahomey”,
Exposition 1923-1924, n. 39, Hôtel Drouot,
22 de junho de 1936, lote n. 6: “Haute
Côte d’Ivoire”); Ernest Ascher; C. Ratton;
Morris Pinto; Jay Leff; Robin Symes |
Sotheby’s, Nova Iorque, 25 de maio de
1999, lote n. 229 | Mirimanov (1982,
p. 72) atribui erroneamente esta cabeça
à coleção Ščukin que comportava, na
verdade, sua réplica em bronze adquirida
em Paris pelo colecionador russo em julho
de 1912 junto a J. Brummer.



// 93 \\\

15 Cabeça simiesca?

Artista Kwele ou Bulu, Gabão ou Camarão (de acordo com a hipótese de P. Stepan 2009, p. 86-87) | Madeira, 18,4 cm. | Coleção Darwin e Geri Reedy, Minnesota | Antigas coleções: J. Brummer; F. Burty Haviland (1909); René Lalique?; F. Burty Haviland (Zayas 1916, pl. 14 : “Dahomey”, *Exposition* 1923-1924, n. 39, Hôtel Drouot, 22 de junho de 1936, lote n. 6: “Haute Côte d’ivoire”); Ernest Ascher; C. Ratton; Morris Pinto; Jay Leff; Robin Symes | Sotheby’s, Nova Iorque, 25 de maio de 1999, lote n. 229 | Mirimanov (1982, p. 72) atribui erroneamente esta cabeça à coleção Ščukin que comportava, na verdade, sua réplica em bronze adquirida em Paris pelo colecionador russo em julho de 1912 junto a J. Brummer.



// 95 \\\

16 Ponta de relicário

Artista Fang-Betsi, Gabão | Madeira, metal e pigmentos, 63 cm. | Musée Dapper, Paris. Inv. n. 2654 | Antigas coleções: J. Brummer (Warnod 1912, *Umělecký Měsíčník*, Praga, abril-maio de 1913, p. 151 e junho de 1913, p. 201); Carl Reininghaus (adquirida de J. Brummer em julho de 1913, segundo Biro, 2010, p. 372). Mais tarde, J. Epstein (Fagg 1960, n. 1, Bassani e McLeod 1989, n. 256); Carlo Monzino.



// 97 \\\

17 Ponta de relicário

Artista Fang-Betsi, Gabão | Madeira, metal e pigmentos, 63 cm. | Musée Dapper, Paris. Inv. n. 2654 | Antigas coleções: J. Brummer (Warnod 1912, *Umělecký Měsíčník*, Praga, abril-maio de 1913, p. 151 e junho de 1913, p. 201); Carl Reininghaus (adquirida de J. Brummer em julho de 1913, segundo Biro, 2010, p. 372). Mais tarde, J. Epstein (Fagg 1960, n. 1, Bassani e McLeod 1989, n. 256); Carlo Monzino.



// 99 \\\

// 100 \\\

18 Ponta de relicário

Artista Fang-Betsi, Gabão | Madeira,
29,1 cm. | Coleção particular | Antigas
coleções: J. Brummer; Paul Guillaume
(Guillaume 1917, pl. I); Alphonse Kann
(Laburthe-Tolra, Falgayrettes-Leveau,
1991, p. 112); Lance Entwistle (1983);
Rosemary e George Lois; coleção
particular (LaGamma, 2007, n. 44).



// 101 \

// 102 \

19 Fragmento de uma estátua

Artista Kongo, República do Congo
| Madeira, 64 cm. | Coleção Pieter
Coray, Montagnola | Antiga coleção
desconhecida; C. Ratton; Michel Gaud
(Sotheby's, Londres, 2 de julho de 1990,
lote n. 133 e 29 de novembro de 1993,
lote n. 109).



// 103 \

// 104 \

**20 Cabeça (Fragmento de uma
estatueta? Extremidade de um
instrumento indeterminado?)**

Artista Vuvi (de acordo com uma
informação pessoal de William Fagg)
ou Tsogo, Gabão | Madeira | Coleção
atual desconhecida | Antiga coleção não
identificada.



// 105 \

// 106 \

21 Figuração feminina

Artista Baoulé? Costa do Marfim |
Madeira | Coleção atual desconhecida
| Antiga coleção: Maurice de Vlaminck
segundo *Variétés*, n. 7, 1928.



// 107 \

22 Estátua

Artista de uma cultura não identificada, República do Congo? | Madeira, 67 cm. | Coleção Guy Ladrière, Paris | Antiga coleção: F. Burty Haviland (*Expositio* n. 1923-1924, Basler 1929, n. 16, Hôtel Drouot, 22 de junho de 1936, lote n. 49: “Moyen Congo”). Em seguida, E. Ascher; C. Ratton. Exposta em Paris em 1958 (“Les Soirées de Paris” (As noitadas de Paris), Galerie Knoedler, n. 43 do catálogo) como proveniente da “antiga coleção Paul Haviland”.



// 109 \

// 110 \

23 Estátua

Artista de uma cultura não identificada, República do Congo? | Madeira, 67 cm. | Coleção Guy Ladrière, Paris | Antiga coleção: F. Burty Haviland (*Expositio* n. 1923-1924, Basler 1929, n. 16, Hôtel Drouot, 22 de junho de 1936, lote n. 49: “Moyen Congo”). Em seguida, E. Ascher; C. Ratton. Exposta em Paris em 1958 (“Les Soirées de Paris” (As noitadas de Paris), Galerie Knoedler, n. 43 do catálogo) como proveniente da “antiga coleção Paul Haviland”.



// 111 \\\

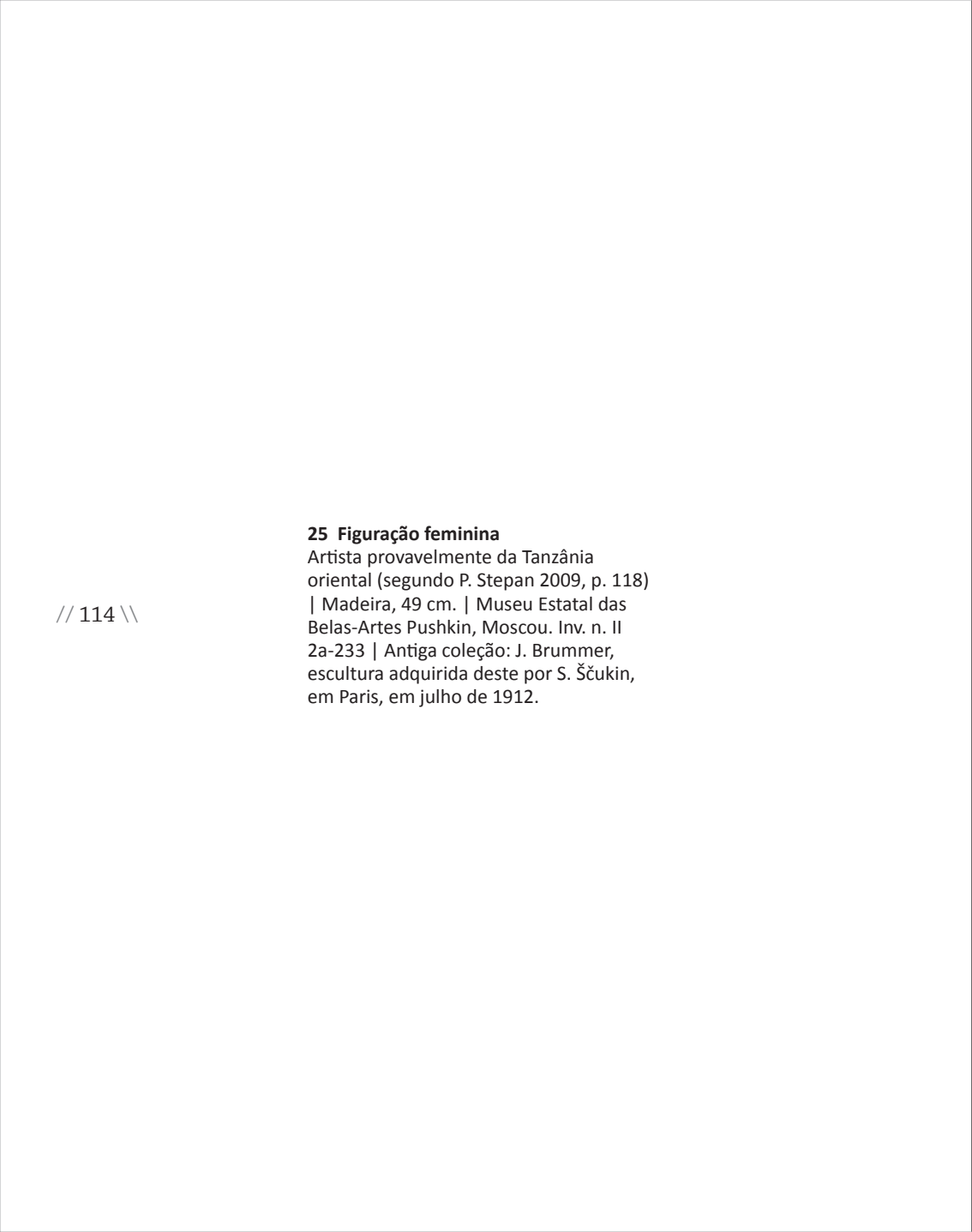
// 112 \\\

24 Estatueta masculina

Artista de uma cultura não identificada, Burkina Faso? (de acordo com uma informação pessoal de W. Fagg) | Madeira, 36 cm. | Coleção atual desconhecida | Antiga coleção: F. Burty Haviland (Basler 1929, n. 34, Hôtel Drouot, 22 de junho de 1936, lote n. 3: "Guinée Portugaise"). Mais tarde, coleção Edgar Beer, Bruxelas.



//113\\

// 114 \\


25 Figuração feminina

Artista provavelmente da Tanzânia
oriental (segundo P. Stepan 2009, p. 118)

| Madeira, 49 cm. | Museu Estatal das
Belas-Artes Pushkin, Moscou. Inv. n. II
2a-233 | Antiga coleção: J. Brummer,
escultura adquirida deste por S. Ščukin,
em Paris, em julho de 1912.



// 115 \

// 116 \

26 Figura masculina sentada

Artista Bidyogo, Guiné-Bissau | Madeira,
34 cm. | Museu Estatal das Belas-Artes
Pushkin, Moscou. Inv. n. II 2a-229 | Antiga
coleção: J. Brummer, escultura adquirida
deste por S. Ščukin, em Paris, em julho de
1912.



//117\\


// 118 \\\

27 Figura masculina sentada

Artista Bidyogo, Guiné-Bissau | Madeira,
34 cm. | Museu Estatal das Belas-Artes
Pushkin, Moscou. Inv. n. II 2a-229 | Antiga
coleção: J. Brummer, escultura adquirida
deste por S. Ščukin, em Paris, em julho de
1912.



// 119 \


// 120 \\


28 Estatueta

Artista Kunyi, República Democrática do Congo | Madeira, faiança e pigmentos, 19 cm. | Musée Dapper, Paris. Inv. n. 3201 | Antiga coleção: F. Burty Haviland (Basler, 1929, n. 47) | Sotheby's, Londres, 23 de junho de 1981, lote n. 193.



// 121 \\\


// 122 \\


29 Estatueta

Artista Kunyi, República Democrática do Congo | Madeira, faiança e pigmentos, 19 cm. | Musée Dapper, Paris. Inv. n. 3201 | Antiga coleção: F. Burty Haviland (Basler, 1929, n. 47) | Sotheby's, Londres, 23 de junho de 1981, lote n. 193.



// 123 \

// 124 \\


30 Estatueta

Artista Kongo, República Democrática
do Congo | Madeira | Coleção atual
desconhecida | Antiga coleção não
identificada.

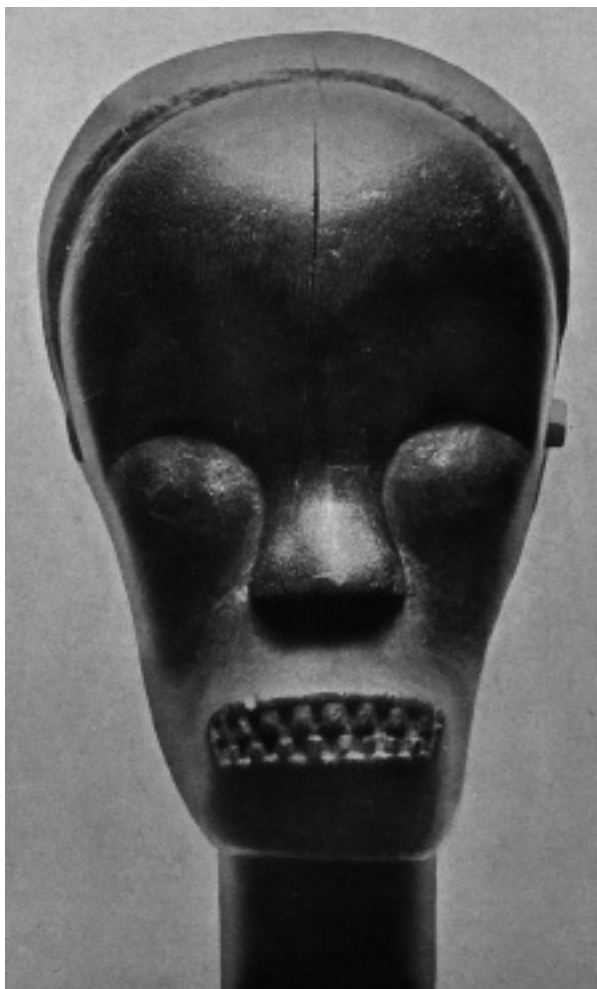


// 125 \\\

// 126 \

31 Máscara antropozoomorfa

Artista Dan/Gio, Costa do Marfim ou Libéria | Madeira, 33 cm. | University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology, Filadélfia. Inv. n. AF 5373 | Antigas coleções: J. Brummer; C. Vignier (Levesque, 1913, n. 481); adquirida por John Quinn, pela mediação de Marius de Zayas, em 1919.

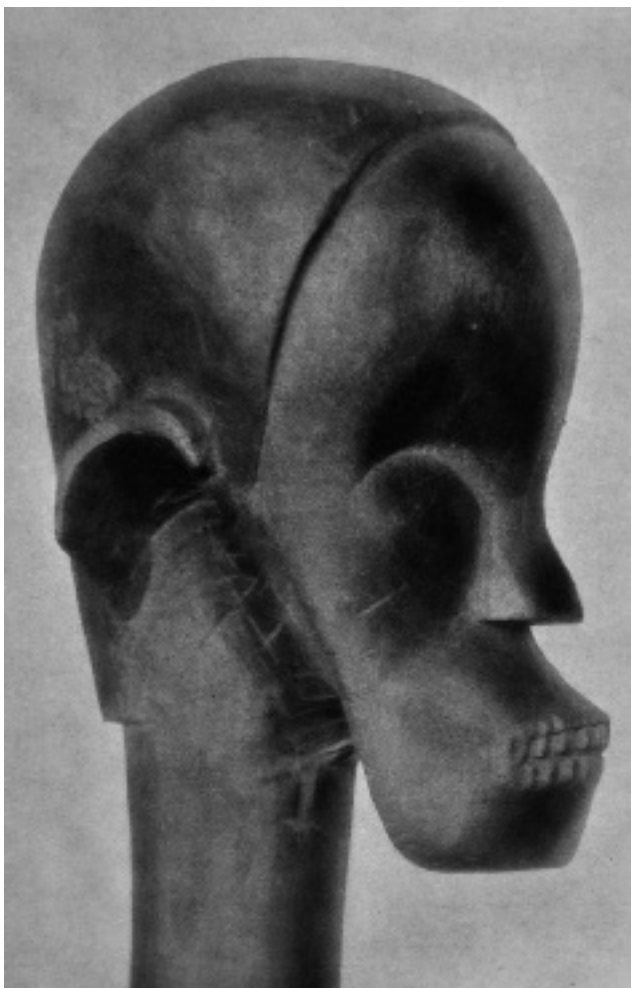


// 127 \

// 128 \\

32 Ponta de relicário

Artista Fang, Gabão | Madeira, 27 cm. | Philadelphia Museum of Art. Inv. n. 1950-134-202 | Antigas coleções: J. Brummer; C. Vignier (Levesque 1913, n. 463); adquirida em 1919 por Louise e Walter Arensberg, pela mediação de M. de Zayas, (C. Sheeler, fotografia do apartamento dos Arensberg em Nova Iorque, 1919, Arquivos do Museu).

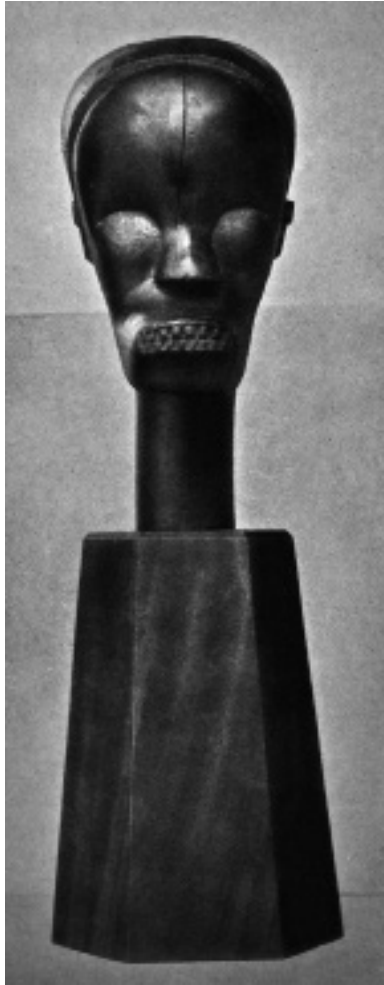


// 129 \

// 130 \

33 Ponta de relicário

Artista Fang, Gabão | Madeira, 27 cm. | Philadelphia Museum of Art. Inv. n. 1950-134-202 | Antigas coleções: J. Brummer; C. Vignier (Levesque 1913, n. 463); adquirida em 1919 por Louise e Walter Arensberg, pela mediação de M. de Zayas, (C. Sheeler, fotografia do apartamento dos Arensberg em Nova Iorque, 1919, Arquivos do Museu).



// 131 \

// 132 \\\

34 Ponta de relicário

Artista Fang, Gabão | Madeira, 27 cm. | Philadelphia Museum of Art. Inv. n. 1950-134-202 | Antigas coleções: J. Brummer; C. Vignier (Levesque 1913, n. 463); adquirida em 1919 por Louise e Walter Arensberg, pela mediação de M. de Zayas, (C. Sheeler, fotografia do apartamento dos Arensberg em Nova Iorque, 1919, Arquivos do Museu).

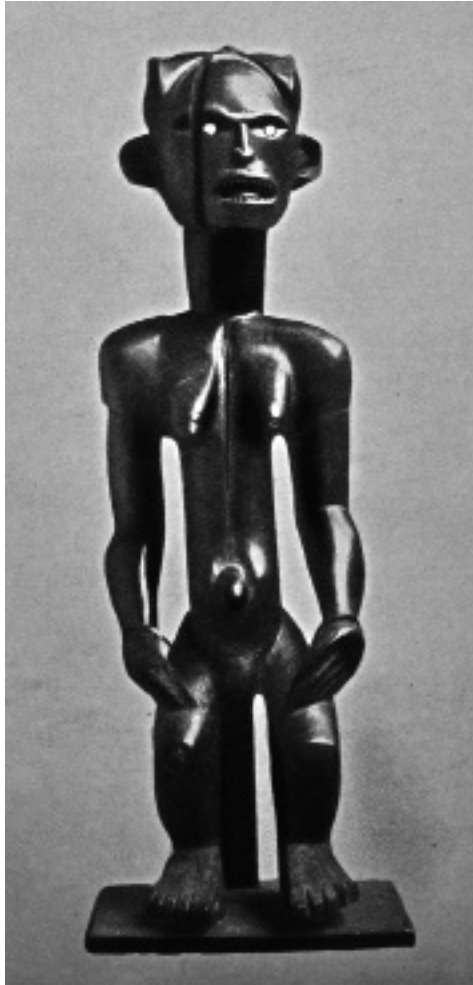


// 133 \

// 134 \\


35 Estatueta

Origem indeterminada | Madeira |
Coleção atual desconhecida | Antiga
coleção não identificada.



// 135 \

36 Figura de relicário

Artista Fang-Ngumba, Camarão | Madeira,
68 cm. | Musée de l'Homme, depois
Musée du quai Branly, Paris | Inv. n.
71.1977.52. Legado Edouard Saint-Paul
| Antigas coleções: J. Brummer; F. Burty
Haviland (Zayas 1916, pl. 11: "Ivory Coast",
Hôtel Drouot, 22 de junho de 1936, lot n.
43: "Gabon: pays Pahouin"). Em seguida,
coleção E. Saint-Paul, Paris.



//137\\

37 Figura de relicário

Artista Fang-Ngumba, Camarão | Madeira,
68 cm. | Musée de l'Homme, depois
Musée du quai Branly, Paris | Inv. n.
71.1977.52. Legado Edouard Saint-Paul
| Antigas coleções: J. Brummer; F. Burty
Haviland (Zayas 1916, pl. 11: "Ivory Coast",
Hôtel Drouot, 22 de junho de 1936, lot n.
43: "Gabon: pays Pahouin"). Em seguida,
coleção E. Saint-Paul, Paris.



// 139 \

38 Figura de relicário

Artista Fang-Ngumba, Camarão | Madeira,
68 cm. | Musée de l'Homme, depois
Musée du quai Branly, Paris | Inv. n.
71.1977.52. Legado Edouard Saint-Paul
| Antigas coleções: J. Brummer; F. Burty
Haviland (Zayas 1916, pl. 11: "Ivory Coast",
Hôtel Drouot, 22 de junho de 1936, lot n.
43: "Gabon: pays Pahouin"). Em seguida,
coleção E. Saint-Paul, Paris.



// 141 \

// 142 \\\

39 Figura de relicário

Artista Fang-Ngumba, Camarão | Madeira,
52 cm. | Philadelphia Museum of Art.
Inv. n. 1950-134-200 | Antiga coleção:
C. Vignier; adquirida em maio de 1919
por L. e W. Arensberg pela mediação de
M. de Zayas (C. Sheeler, fotografia do
apartamento dos Arensberg em Nova
Iorque, 1919, Arquivos do Museu).



// 143 \

40 Figura de relicário

Artista Fang-Ngumba, Camarão? Gabão?

| 1745+/-40 anos (C14, ETH Zurique) |

Madeira, metal, pérolas e dentes, 58 cm.

| Coleção Waltraud e Udo Horstmann,

Zug. | Antigas coleções: Museum für

Völkerkunde, Berlim. Inv. n. III C 6691.

Adquirida de Zenker. Mais tarde, coleção

Arthur Speyer, Berlim; C. Ratton; Laura

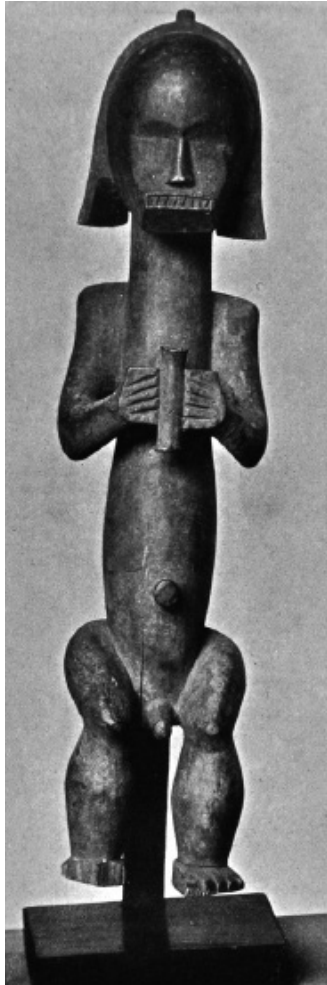
Harden e James Johnson Sweeney, Nova

Iorque (African Negro Art, MOMA, Nova

Iorque, 1935, n. 322); Sotheby's, Nova

Iorque, 18 de novembro de 1986, lote

n. 51.

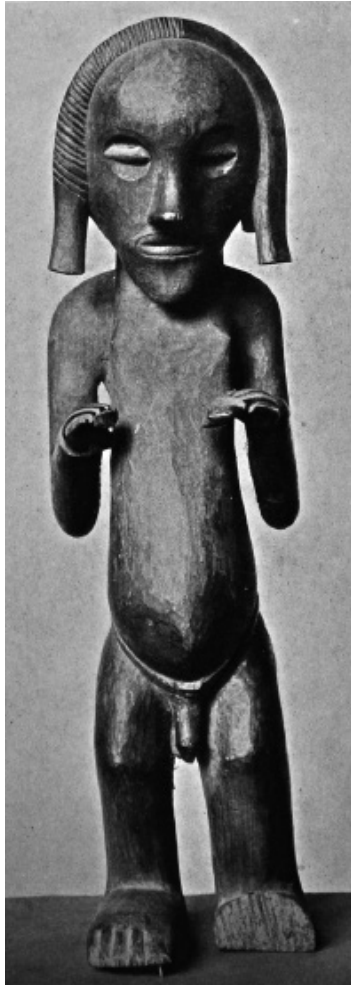


// 145 \

// 146 \\

41 Figura de relicário

Artista Fang-Ngumba, Camarão? Gabão?
| Madeira | Coleção atual desconhecida |
Antiga coleção não identificada.



// 147 \

// 148 \\\

42 Estatueta

Artista Tshokwe ou Suku meridional?
(de acordo com uma informação pessoal
de Huguette Van Geluwe), Ovimbundu,
segundo W. Fagg) República Democrática
do Congo ou Angola | Madeira | Coleção
atual desconhecida | Antiga coleção não
identificada.



// 149 \


// 150 \\


43 Estatueta

Artista das Ilhas Marquesas, Polinésia |
Madeira | Coleção atual desconhecida |
Antiga coleção não identificada.



// 151 \

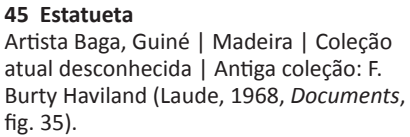
// 152 \\


44 Busto feminino

Artista Baga, Guiné | Madeira | Coleção atual desconhecida | Antiga coleção não identificada.



// 153 \

// 154 \\


45 Estatueta

Artista Baga, Guiné | Madeira | Coleção atual desconhecida | Antiga coleção: F. Burty Haviland (Laude, 1968, *Documents*, fig. 35).



// 155 \

// 156 \\

46 Estátua

Artista Holo, Angola (segundo Stepan 2009, p. 114) | Madeira, 60,5 cm. | University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Filadélfia. Inv. n. AF 5119 | Antigas coleções: J. Brummer (*Umělecký Měsíčník*, Praga, abril-maio de 1913, p. 177); C. Vignier de 1913 a 1921 (Levesque 1913, n. 460, Wardwell, 1986, n. 36).

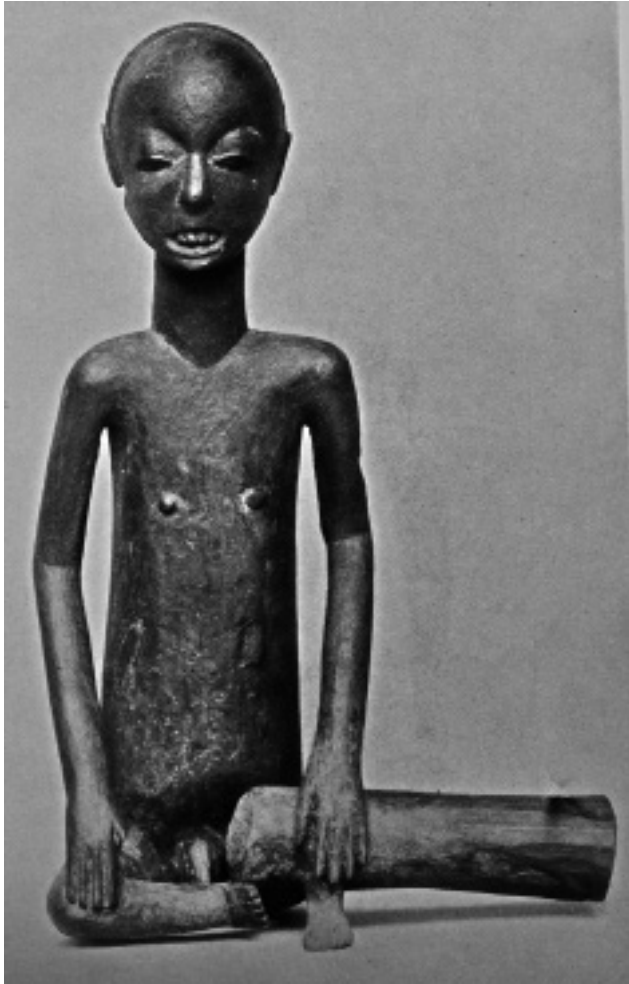


// 157 \

// 158 //

47 Estátua

Artista Kongo? República Democrática do Congo | Madeira | Philadelphia Museum of Art | Antiga coleção: L. e W. Arensberg (C. Sheeler, fotografia do apartamento dos Arensberg em Nova Iorque, 1919, Arquivos do Museu).



// 159 \

// 160 \\

48 Figura de “prisioneiro”

Artista Kanyok, República Democrática do Congo | Madeira, 38,5 cm. | Museum Rietberg, Zurique. Inv. n. RAF 305 | Antiga coleção: C. Vignier (Levesque 1913, n. 474). Mais tarde, C. Ratton; Eduard von der Heydt (Leuzinger 1963, n. 177).



// 161 \

// 162 \

49 Figura de “prisioneiro”

Artista Kanyok, República Democrática do Congo | Madeira, 38,5 cm. | Museum Rietberg, Zurique. Inv. n. RAF 305 | Antiga coleção: C. Vignier (Levesque 1913, n. 474). Mais tarde, C. Ratton; Eduard von der Heydt (Leuzinger 1963, n. 177).

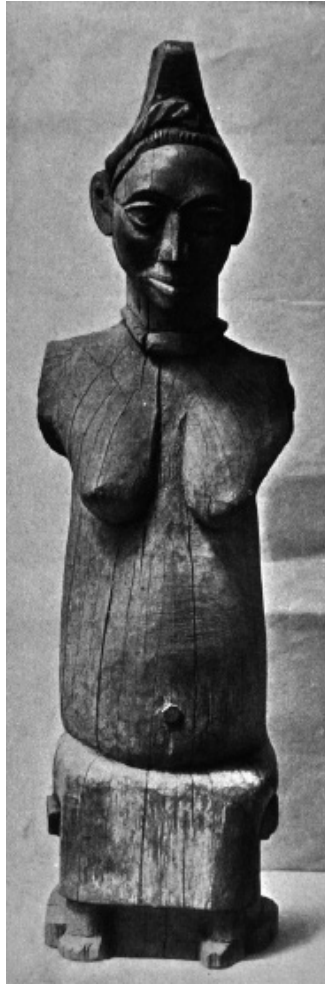


// 163 \

// 164 \

50 Estátua

Artista de uma cultura africana não determinada | Madeira | Coleção atual desconhecida | Antiga coleção não identificada.



// 165 \

// 166 \

51 Estátua

Artista Ijo (antigo reino de Brass), Nigéria
| Madeira, 83,5 cm. | University of
Pennsylvania Museum of Archaeology
and Anthropology, Filadélfia. Inv. n. 5122,
adquirida em 1917 | Antiga coleção: C.
Vignier (Wardwell 1986, n. 26).



// 167 \

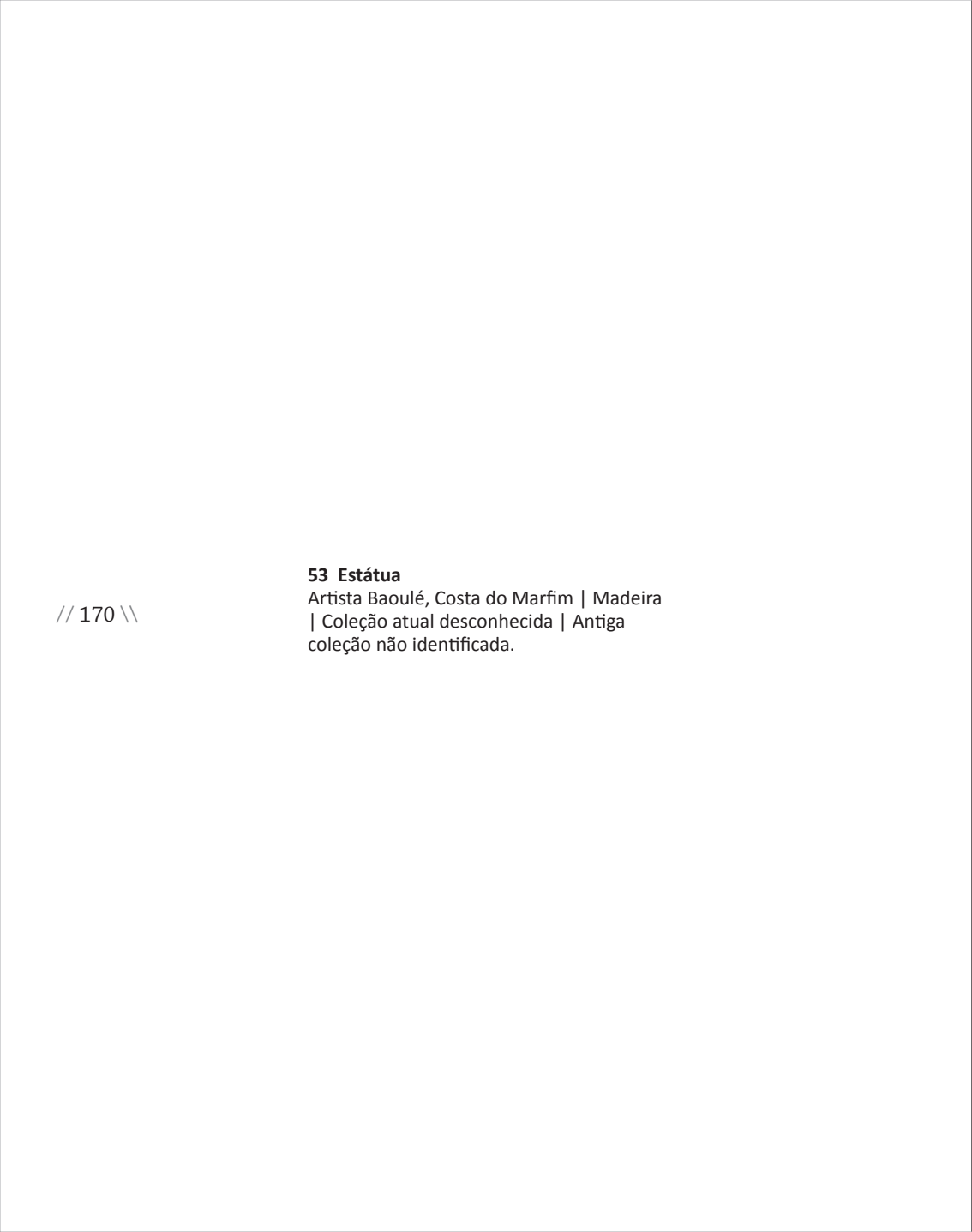
// 168 \

52 Figura com função mágica?

Artista Téké? República do Congo? |
Madeira | Antiga coleção: C. Vignier? |
University of Pennsylvania Museum of
Archaeology and Anthropology, Filadélfia?
| Coleção Marianne e Edward Burak, Nova
Iorque?

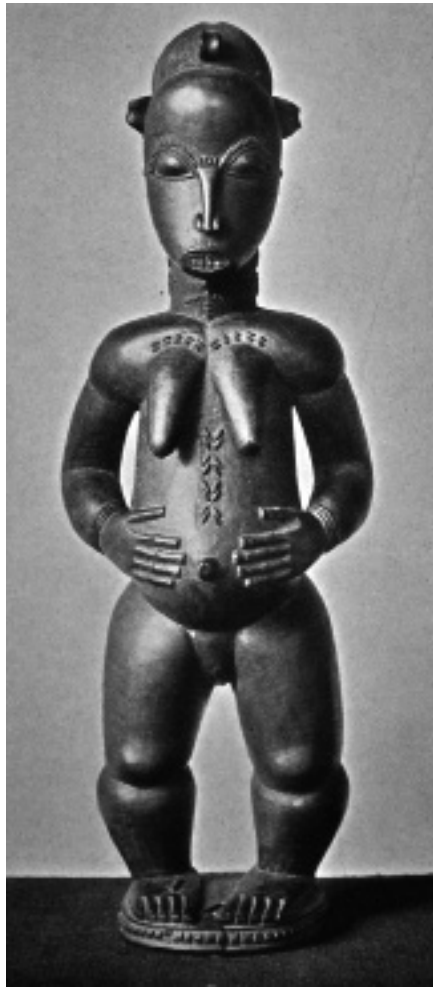


// 169 \

// 170 \\


53 Estátua

Artista Baoulé, Costa do Marfim | Madeira
| Coleção atual desconhecida | Antiga
coleção não identificada.



//171\\

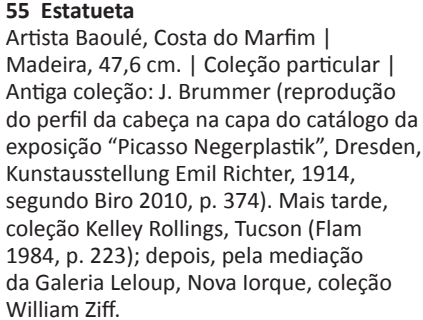
// 172 \\\

54 Estatueta

Artista Baoulé, Costa do Marfim |
Madeira, 47,6 cm. | Coleção particular |
Antiga coleção: J. Brummer (reprodução
do perfil da cabeça na capa do catálogo da
exposição “Picasso Negerplastik”, Dresden,
Kunstaussstellung Emil Richter, 1914,
segundo Biro 2010, p. 374). Mais tarde,
coleção Kelley Rollings, Tucson (Flam
1984, p. 223); depois, pela mediação
da Galeria Leloup, Nova Iorque, coleção
William Ziff.

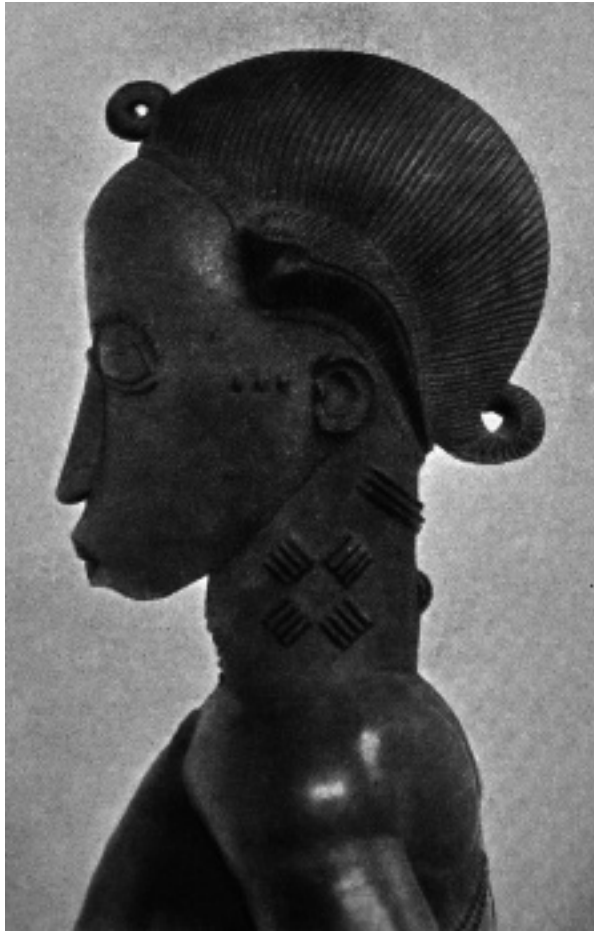


// 173 \

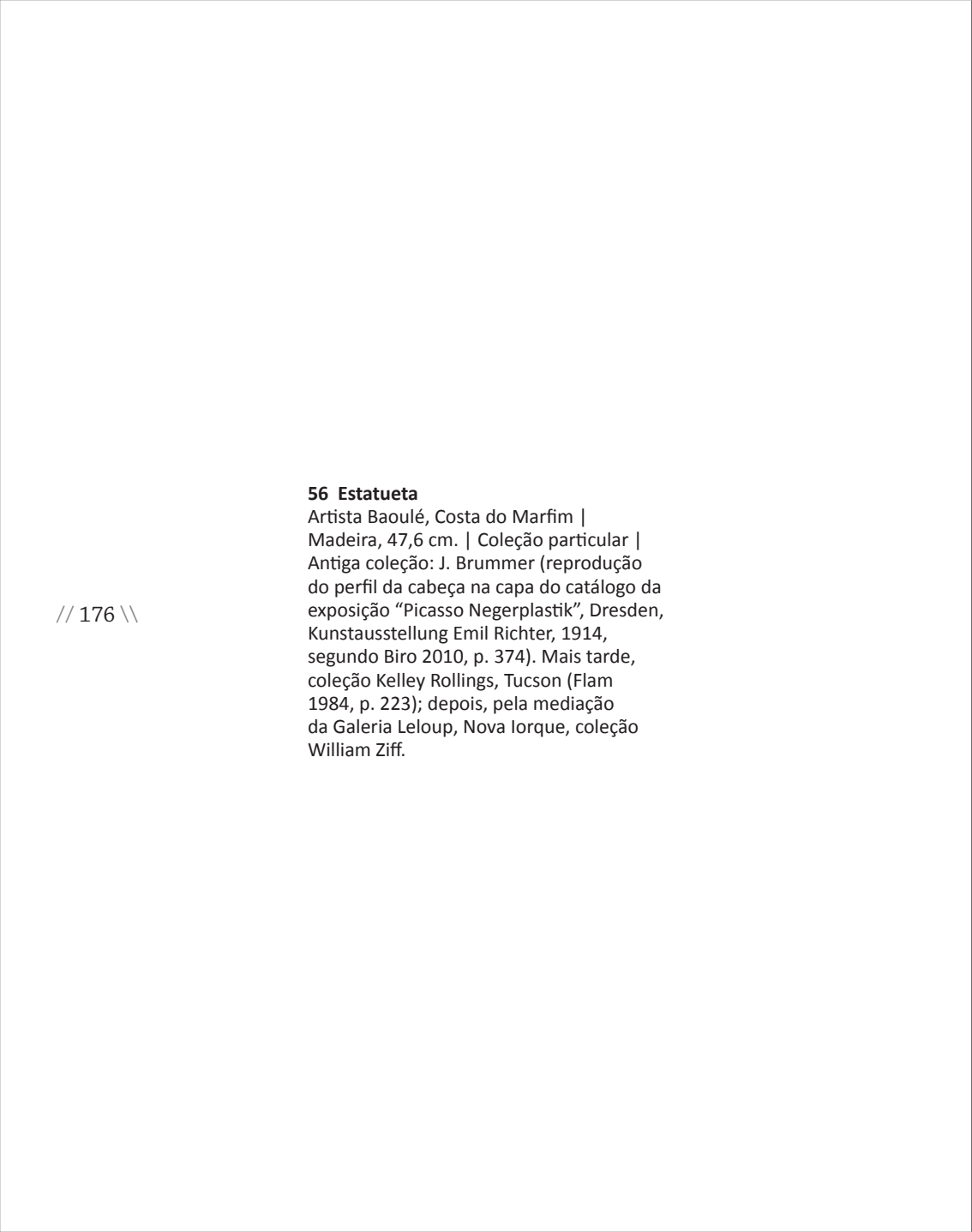
// 174 \\


55 Estatueta

Artista Baoulé, Costa do Marfim |
Madeira, 47,6 cm. | Coleção particular |
Antiga coleção: J. Brummer (reprodução
do perfil da cabeça na capa do catálogo da
exposição “Picasso Negerplastik”, Dresden,
Kunstaustellung Emil Richter, 1914,
segundo Biro 2010, p. 374). Mais tarde,
coleção Kelley Rollings, Tucson (Flam
1984, p. 223); depois, pela mediação
da Galeria Leloup, Nova Iorque, coleção
William Ziff.



//175\\

// 176 \\


56 Estatueta

Artista Baoulé, Costa do Marfim |
Madeira, 47,6 cm. | Coleção particular |
Antiga coleção: J. Brummer (reprodução
do perfil da cabeça na capa do catálogo da
exposição “Picasso Negerplastik”, Dresden,
Kunstaustellung Emil Richter, 1914,
segundo Biro 2010, p. 374). Mais tarde,
coleção Kelley Rollings, Tucson (Flam
1984, p. 223); depois, pela mediação
da Galeria Leloup, Nova Iorque, coleção
William Ziff.

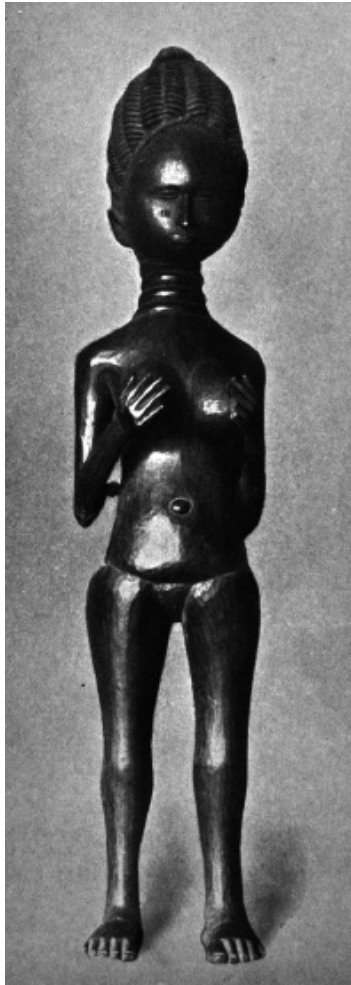


// 177 \

// 178 \

57 Estatueta

Artista Baoulé, Costa do Marfim |
Madeira, 56,1 cm. | Museum Folkwang,
Essen. Inv. n. 1065, transferida do
Folkwang de Hagen àquele de Essen em
1922 (Fuhrmann 1922, p. 54, *Die Afrika
Sammlungen in der Essener Museen* 1985,
n. 28) | Antiga coleção: P. Guillaume,
adquirida por J. Brummer em 1912
(*Umělecký Měsíčník*, Praga, abril-maio
de 1913, p. 177) e vendida por este no
mesmo ano a Karl Ernst Osthaus (segundo
Biro 2010, p. 374).



// 179 \

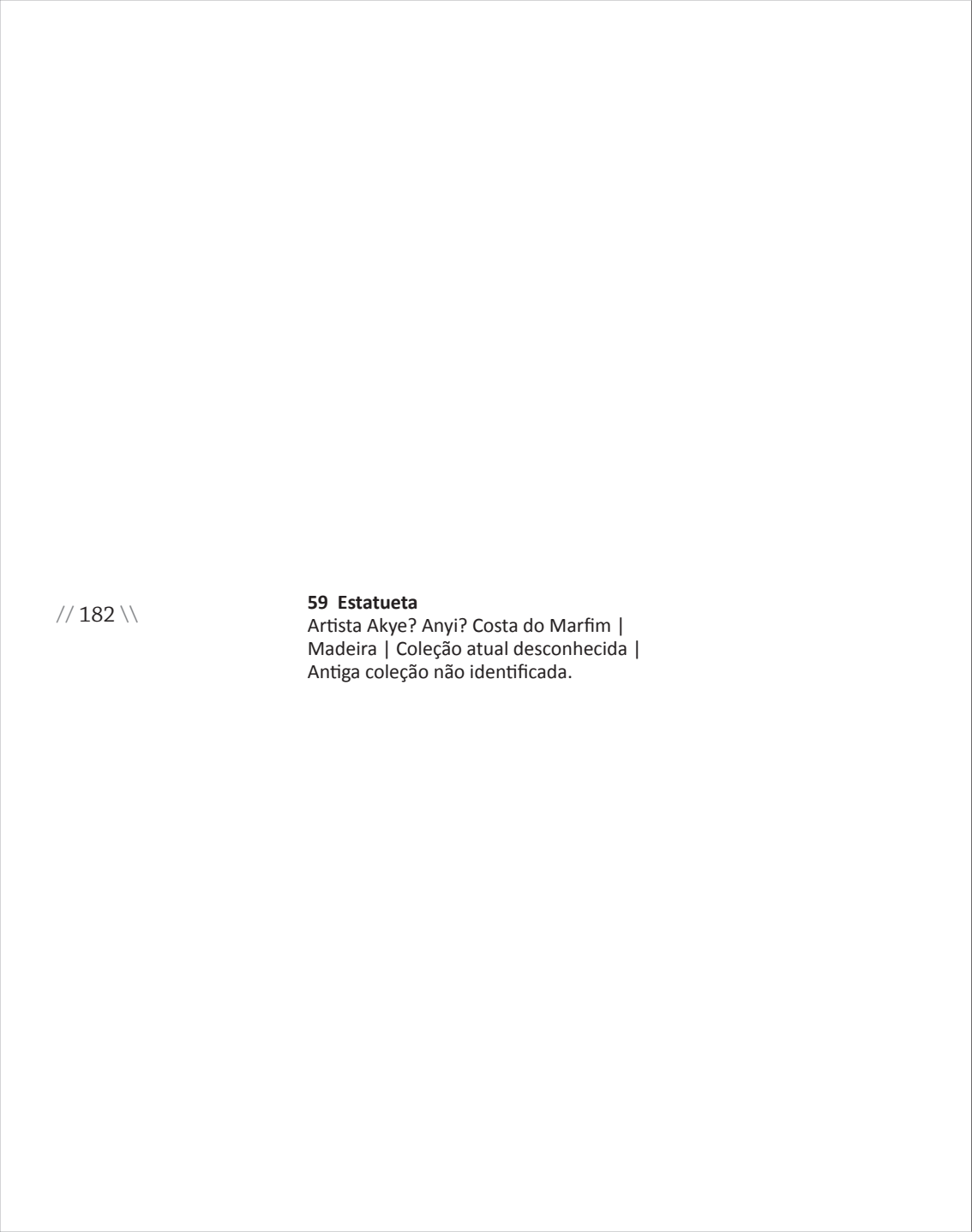
// 180 \\


58 Estatueta

Artista Mende, Serra Leoa | Madeira
| Coleção atual desconhecida | Antiga
coleção não identificada.



//181\\

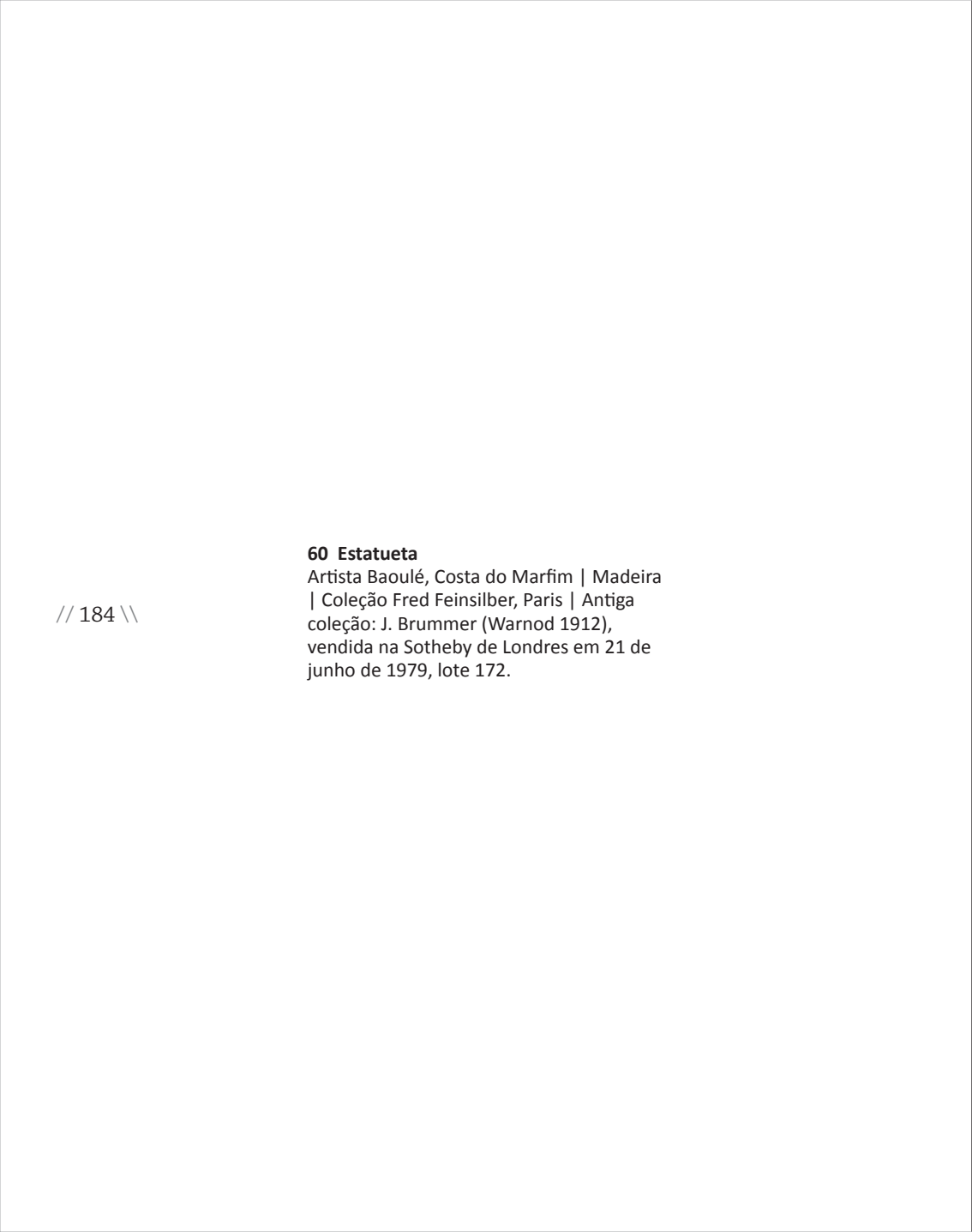
// 182 \\


59 Estatueta

Artista Akye? Anyi? Costa do Marfim |
Madeira | Coleção atual desconhecida |
Antiga coleção não identificada.



// 183 \

// 184 \\


60 Estatueta

Artista Baoulé, Costa do Marfim | Madeira
| Coleção Fred Feinsilber, Paris | Antiga
coleção: J. Brummer (Warnod 1912),
vendida na Sotheby de Londres em 21 de
junho de 1979, lote 172.

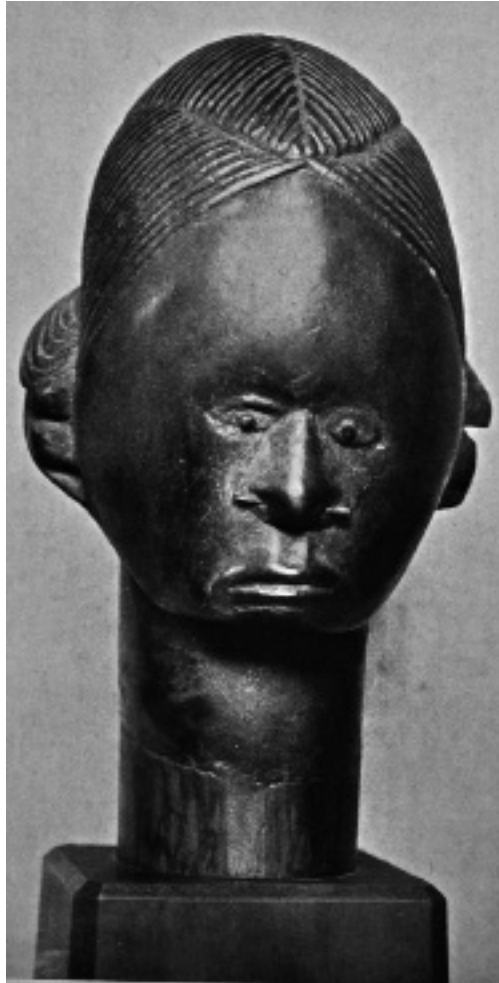


// 185 \

// 186 \

61 Figuração de uma cabeça de rainha-mãe

Artista Edo, século XVI, Reino de Benim,
Nigéria | Latão, 41 cm. | British Museum,
Londres. Inv. Ethno. 1897, 10-11.1 |
Legado de Sir William Ingram em 1897 |
Reprodução em fac-símile da lâmina XIII
de Joyce e Dalton, 1910.



//187\\

62 Ponta de relicário

Artista Fang-Betsi, Gabão | Madeira, 23,2 cm. | Curtis Galleries, Minneapolis | Antigas coleções: J. Brummer; Robert Coady | Reproduzida em *The Morning Telegraph*, Nova Iorque, 6 de dezembro de 1914, “Interior, Washington Square Gallery” (de acordo com uma informação amavelmente concedida por Yaëlle Biro) | Reprodução na capa de *The Soil: A magazine of Art*, ed. por Robert Coady, Nova Iorque, julho de 1917 | (Obra adquirida por volta de 1940 em Paris pela senhora P. A. Levine; leiloadada em 1993 pelo W. B. Loeb Trust [Christie’s, Nova Iorque, 18 de maio de 1993, n. 82, Sotheby’s, Nova Iorque, 17 de maio de 2002, n. 144]).



// 189 \

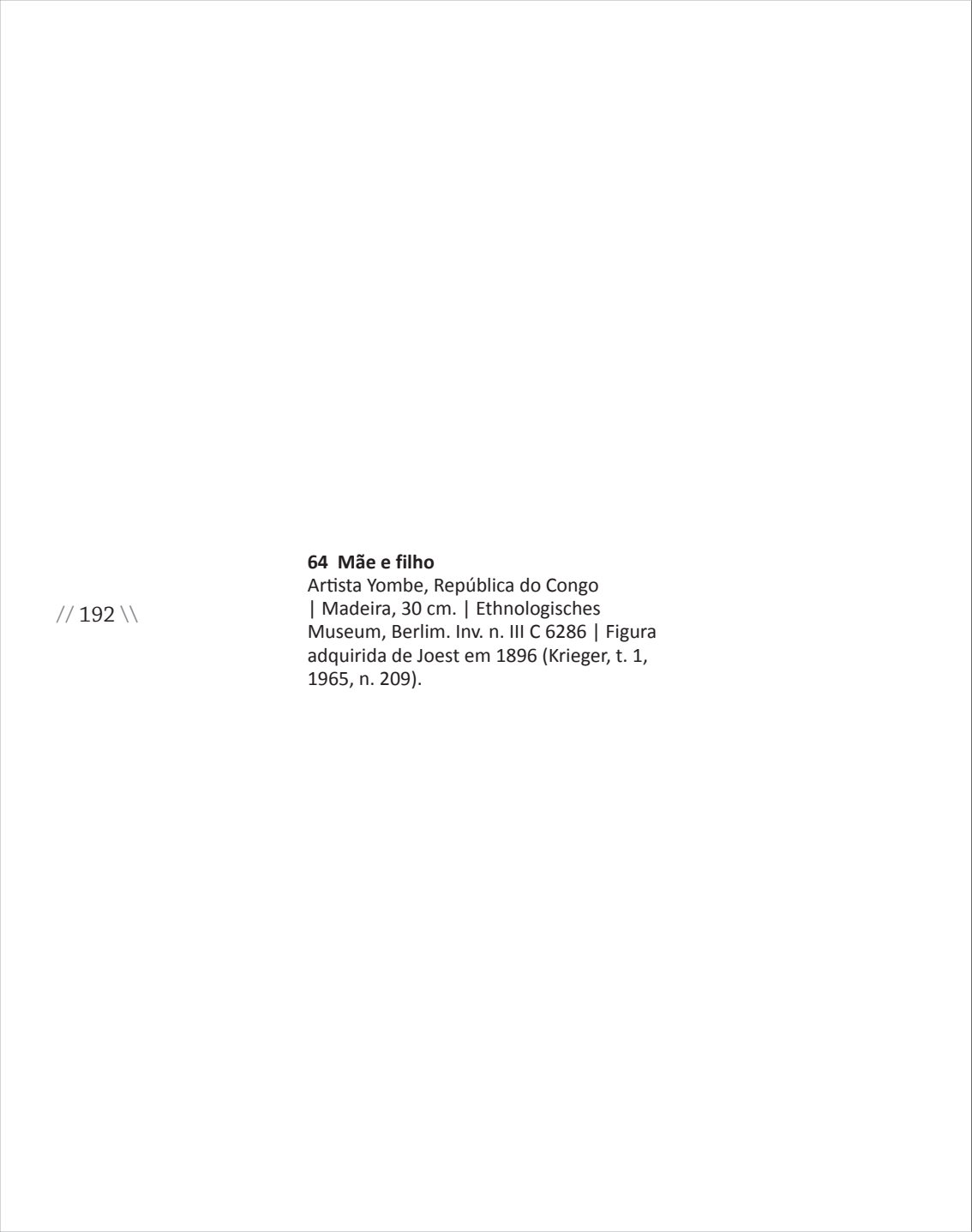
// 190 \\


63 Mãe e filho

Artista Yombe, República do Congo |
Madeira | Coleção atual desconhecida |
Antiga coleção não identificada.



// 191 \

// 192 \\


64 Mãe e filho

Artista Yombe, República do Congo
| Madeira, 30 cm. | Ethnologisches
Museum, Berlim. Inv. n. III C 6286 | Figura
adquirida de Joest em 1896 (Krieger, t. 1,
1965, n. 209).

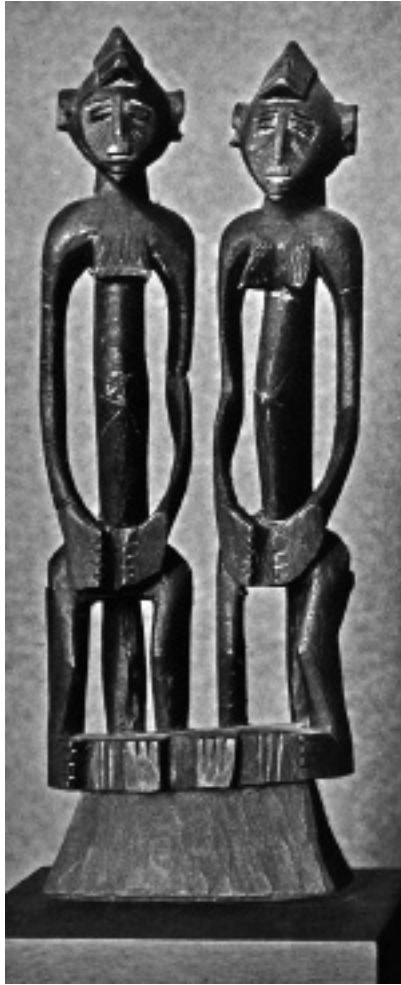


// 193 \

// 194 \\

65 Estátua comemorativa do rei Mbope
Pelyeeng aNce

Artista Kuba-Bushoong, República
Democrática do Congo | Madeira, 55 cm.
| British Museum, Londres, adquirida de
Emil Torday em 1909. Inv. n. 1909.5-13.1 |
Reprodução em fac-símile da lâmina XI de
Joyce e Dalton, 1910.



// 195 \\
\\

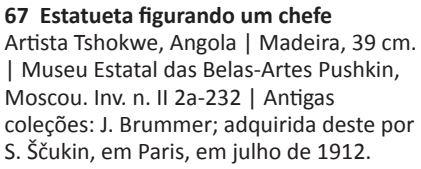
// 196 \\


66 Casal

Artista Senufo, Mali ou Costa do Marfim |
Madeira, 35,5 cm. | Museu Estatal das
Belas-Artes Pushkin, Moscou. Inv. n. II
2a-230 | Antigas coleções: J. Brummer;
adquirida deste por S. Ščukin, em Paris,
em julho de 1912.

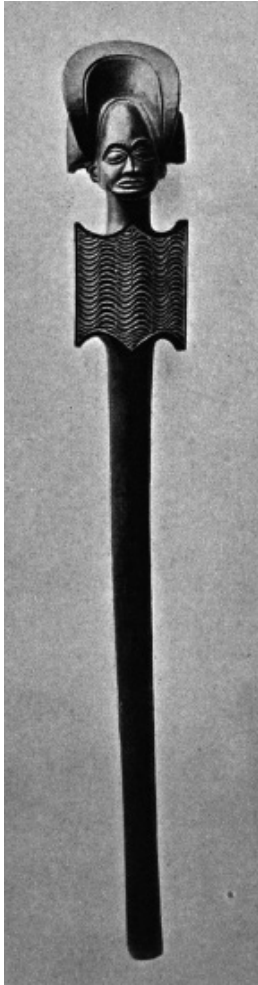


// 197 \

// 198 \\


67 Estatueta figurando um chefe

Artista Tshokwe, Angola | Madeira, 39 cm.
| Museu Estatal das Belas-Artes Pushkin,
Moscou. Inv. n. II 2a-232 | Antigas
coleções: J. Brummer; adquirida deste por
S. Ščukin, em Paris, em julho de 1912.

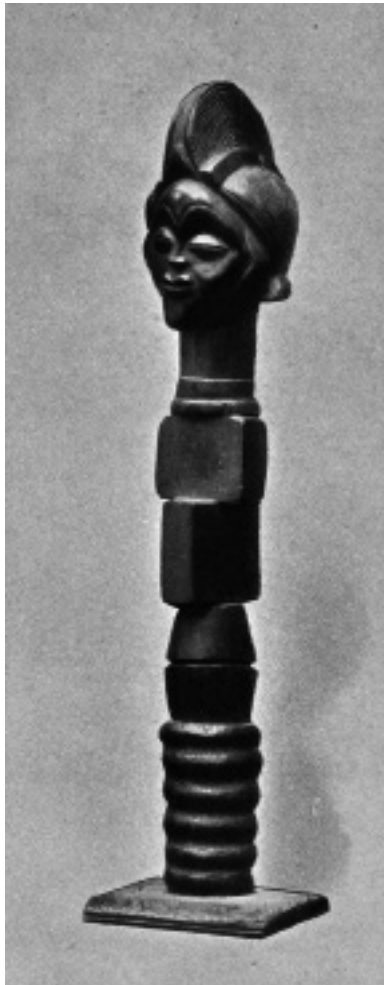


// 199 \

// 200 \

68 Cetro

Artista Tshokwe, Angola | Madeira, 60 cm.
| University of Pennsylvania Museum of
Archaeology and Anthropology, Filadélfia.
Inv. n. 29.94.12 | Registrado em 1929, mas
adquirido anteriormente (Wardwell 1986,
n. 69) | Antiga coleção não identificada.



// 201 \

// 202 \

69 Ponta de cetro ou de estatueta

Artista Shira, Punu ou Lumbu? Gabão |
Madeira (*assemblage* “modernista” de
elementos heterogêneos) | Coleção atual
desconhecida | Antiga coleção: Maurice
de Vlaminck (segundo *Variétés*, n. 7,
1928).



// 203 \

// 204 \\


70 Cabeça (fragmento de uma estatueta)

Artista Téké, República do Congo |
Madeira | Coleção atual desconhecida |
Antiga coleção não identificada.



// 205 \

// 206 \

71 Estatueta feminina sentada

Artista Senufo, Mali ou da Costa do Marfim | Madeira | Coleção atual desconhecida | Antiga coleção não identificada.



// 207 \

// 208 \

72 Casal (extremidade de um mata-moscas)

Artista Kongo? República do Congo ou República Democrática do Congo | Madeira e metal | Coleção atual desconhecida | Antigas coleções: M. de Vlaminck (segundo *Variétés*, n. 7, 1928); M. de Zayas (Zayas 1918, pl. 16); Agnes Meyer (*African Negro Art*, Nova Iorque, MoMA, 1935, n. 423 [mencionada no catálogo, mas não exposta]).



// 209 \

// 210 \\

73 Dois personagens face a face

Artista de uma cultura não determinada
(Zâmbia de acordo com a hipótese de H.
van Geluwe, Angola meridional de acordo
com a de W. Fagg) | Madeira | Coleção
atual desconhecida | Antiga coleção não
identificada.



// 211 \


// 212 \\\

74 Taça cefalomorfa

Artista Kuba, República Democrática do Congo | Madeira | Coleção atual desconhecida | Antiga coleção não identificada.



// 213 \

// 214 \\


75 Taça cefalomorfa

Artista Kuba, República Democrática do Congo | Madeira, 15 cm. | Ethnologisches Museum, Berlim. Inv. n. III C 19637 | Adquirida de Frobenius em 1904 (Krieger 1969, t. 3, n. 204).



// 215 \\\

// 216 \

76 Estatueta

Artista Luba, República Democrática do
Congo | Madeira, 38 cm. | Ethnologisches
Museum, Berlim. Inv. n. III E 1363.
Adquirida de von Grawert em 1909 |
Reproduzida em Einstein 1921, n. 27.



// 217 \

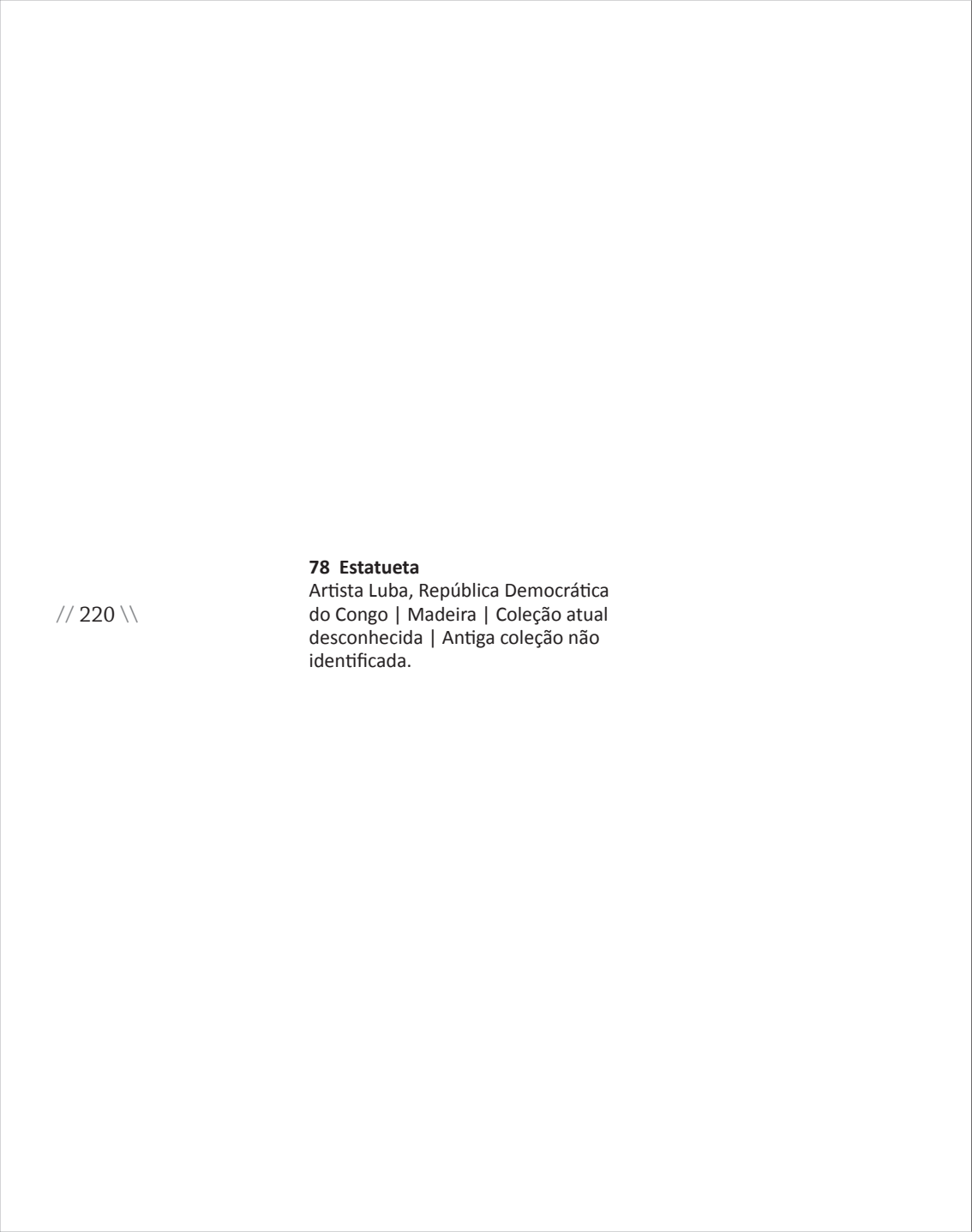
// 218 \

77 Banco com cariátides

Artista Luba, República Democrática do Congo | Coleção particular | Madeira e fibras vegetais, 47,5 cm. | Antiga coleção não identificada | Coleção Pierre Vérité (*L'Art Sculptural Nègre*, v. II, 1962, n. 22), *Coleção Vérité*, Hôtel Drouot, 17 de junho de 2006, lote n. 234.



// 219 \

// 220 \\


78 Estatueta

Artista Luba, República Democrática
do Congo | Madeira | Coleção atual
desconhecida | Antiga coleção não
identificada.



// 221 \

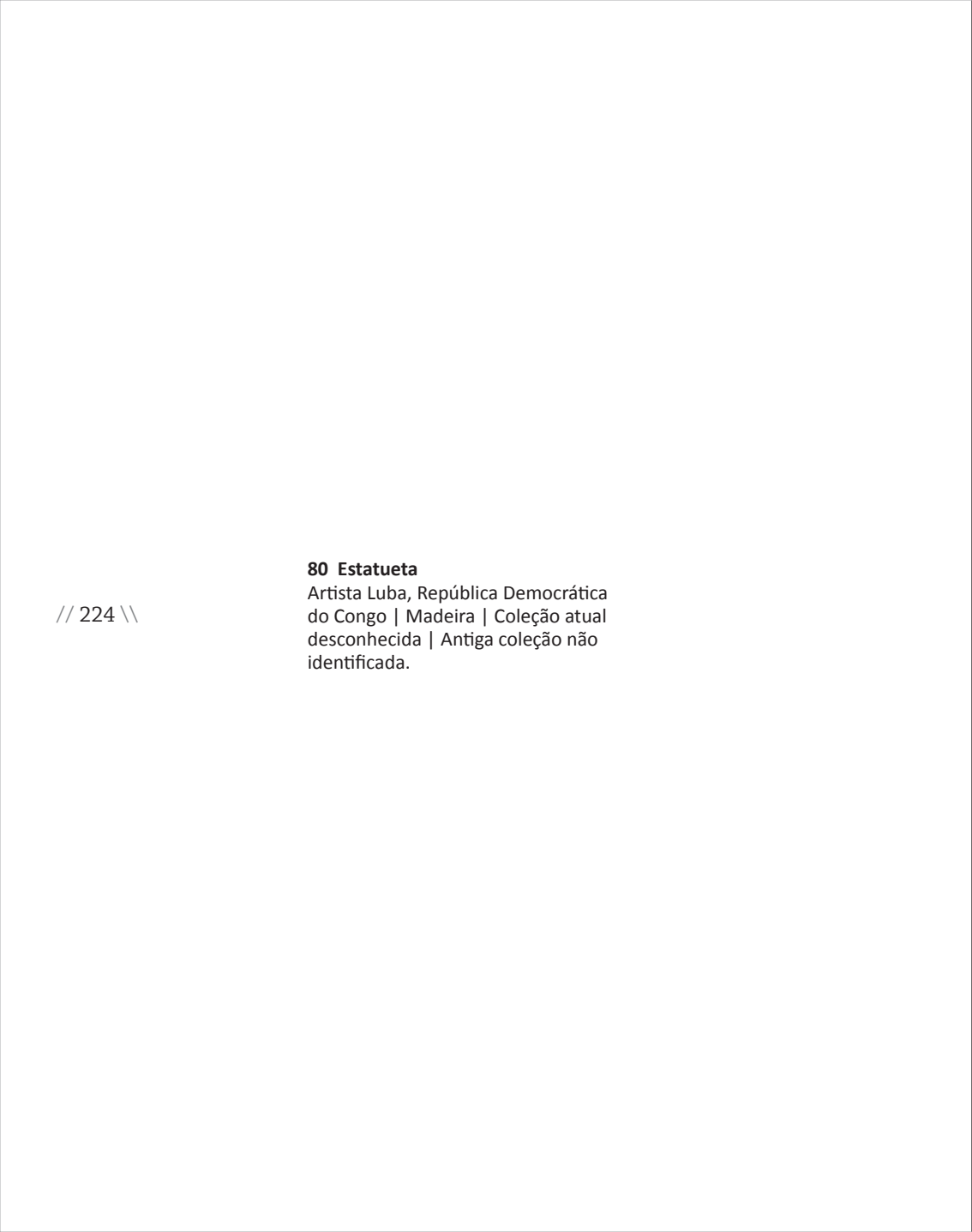
// 222 \\\

79 Estatueta

Artista Luba, República Democrática
do Congo | Madeira | Coleção atual
desconhecida | Antiga coleção não
identificada.



// 223 \

// 224 \\


80 Estatueta

Artista Luba, República Democrática
do Congo | Madeira | Coleção atual
desconhecida | Antiga coleção não
identificada.



// 225 \

// 226 \


81a Mãe e filho

Artista Kongo, República Democrática do Congo ou, de acordo com uma informação pessoal de W. Fagg, Nootka, Colúmbia Britânica | Madeira? | Coleção atual desconhecida | Antiga coleção não identificada.

81b Artista das Ilhas Salomão? Melanésia Madeira? | Coleção atual desconhecida | Antiga coleção não identificada.

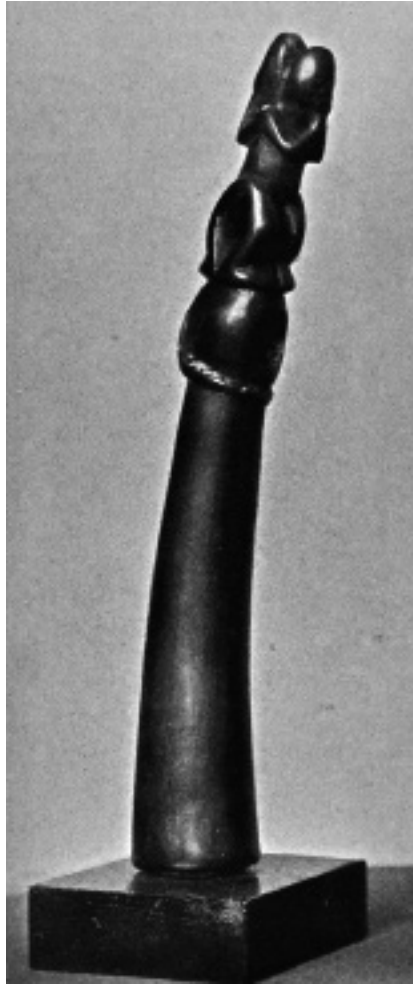


// 227 \

// 228 \\


82 Estatueta

Artista Pinda? Angola | Marfim? | Coleção atual desconhecida | Antiga coleção não identificada.



// 229 \

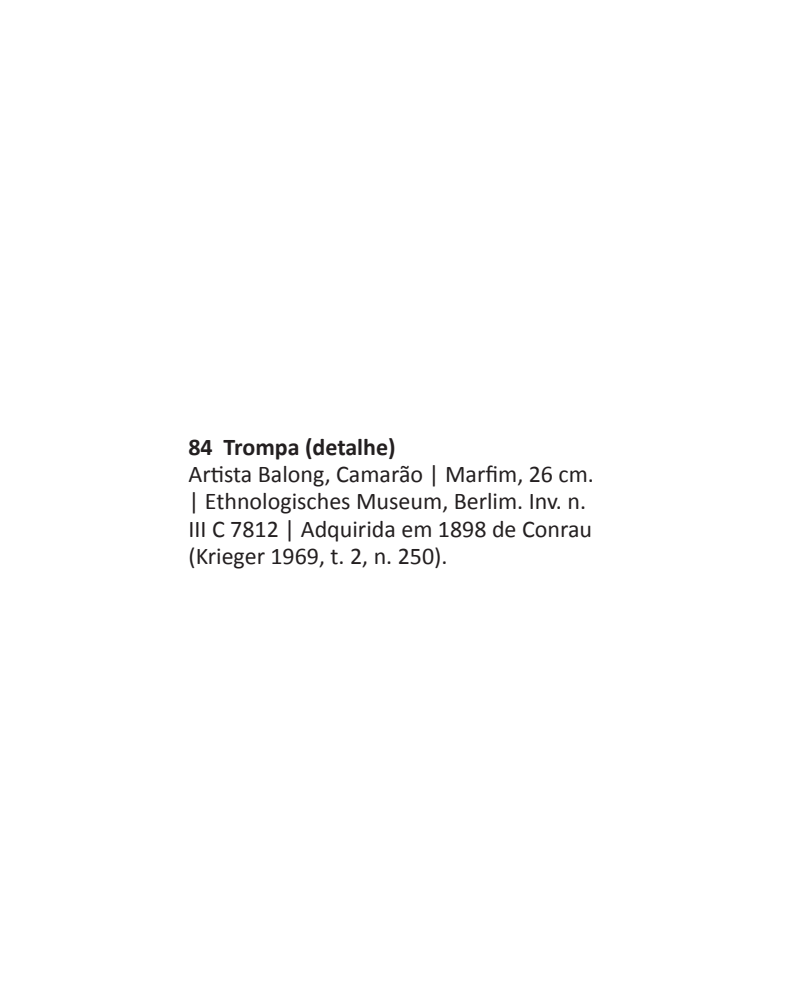
// 230 \

83 Trompa

Artista Kundu, Camarão | Marfim, 25,8
cm. | Ethnologisches Museum, Berlim.
Inv. n. III C 5602 | Adquirida em 1893 de
Steinaecker (Krieger 1969, t. 2, n. 248).



// 231 \

// 232 \\


84 Trompa (detalhe)

Artista Balong, Camarão | Marfim, 26 cm.
| Ethnologisches Museum, Berlim. Inv. n.
III C 7812 | Adquirida em 1898 de Conrau
(Krieger 1969, t. 2, n. 250).



// 233 \

// 234 \\

85 Casal

Artista das Ilhas Marquesas, Polinésia |
Madeira, 155,5 cm. | Sucessão C. Monzino |
Antiga coleção: Ambroise Vollard (Guillaume
1917, pl. VIII). Em seguida, Jos. Hessel
(Fénéon 1920, p. 456); J. Epstein (Fagg 1960,
n. 203, Bassani e McLeod 1989, n. 488).



// 235 \

// 236 \

86 Casal

Artista das Ilhas Marquesas, Polinésia |
Madeira, 43,8 cm. | Coleção particular,
Nova Iorque | Antiga coleção: J. Brummer
(*Umělecký Měsíčník*, Praga, junho de 1913,
p. 223). Em seguida, J. Epstein (Fagg 1960,
n. 204, Bassani e McLeod 1989, n. 487); C.
Monzino (Sotheby's, Paris, 30 de setembro
de 2002, lote n. 1).



// 237 \

// 238 \

87 Casal

Artista das Ilhas Marquesas, Polinésia |
Madeira, 43,8 cm. | Coleção particular,
Nova Iorque | Antiga coleção: J. Brummer
(*Umělecký Měsíčník*, Praga, junho de 1913,
p. 223). Em seguida, J. Epstein (Fagg 1960,
n. 204, Bassani e McLeod 1989, n. 487); C.
Monzino (Sotheby's, Paris, 30 de setembro
de 2002, lote n. 1).



// 239 \

88 Máscara-elmo

Artista do nordeste da República Democrática do Congo ou da Tanzânia (segundo Stepan 2009, p. 116) | Madeira, 23 cm. | Coleção Werner Muensterberger, Nova Iorque | Antigas coleções: F. Burty Haviland (Guillaume e Munro, 1929, n. 27, Hôtel Drouot, 22 de junho de 1936, n. 41: “Gabon, région moyenne”); E. Ascher. Em seguida, C. Ratton; G. Ladrière; Merton Simpson.



// 241 \

// 242 \\\

89 Máscara-elmo

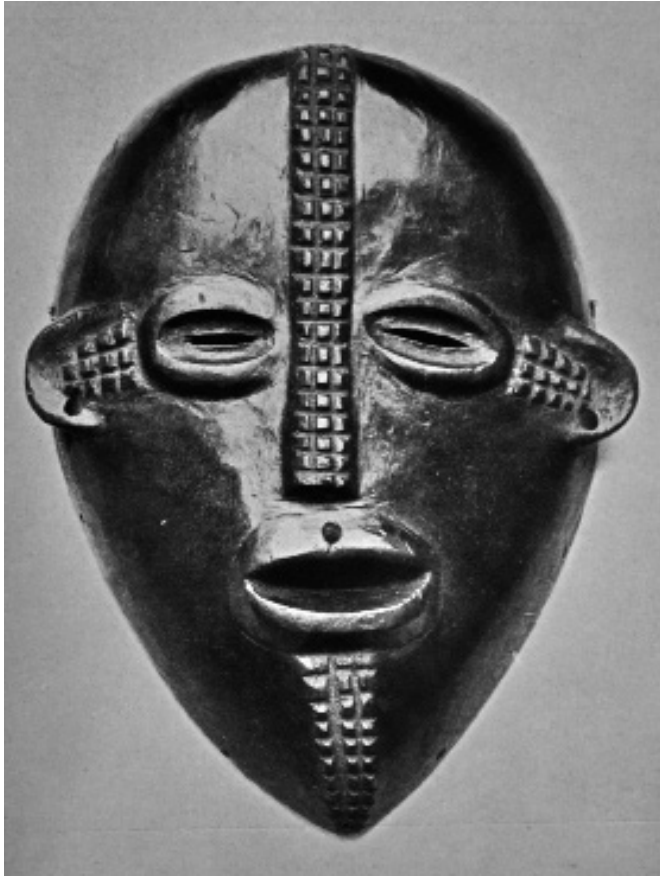
Artista Baoulé, Costa do Marfim | Madeira
| University of Pennsylvania Museum of
Archaeology and Anthropology, Filadélfia
| Antiga coleção: J. Brummer (Warnod
1912).



// 243 \

90 Máscara antropomorfa

Artista Kuba, República Democrática do Congo | Madeira, 23,2 cm. | Coleção Olbricht, Essen | Antigas coleções: vendido em 1912 por Henry Pareyn a J. Brummer (de acordo com a hipótese de Biro 2010, p. 374); C. Vignier (Levesque 1913, n. 468); Mais tarde, Ludwig Bretschneider, Munique; Georg Neuner, Munique (*Tribal Art Auktion*, Zemanek-Münster, Würzburg, 24 de novembro de 2007, lote n. 170).



// 245 \

// 246 \

91 Máscara antropomorfa

Artista Ngbaka, República Democrática
do Congo | Madeira | Coleção atual
desconhecida | Antiga coleção não
identificada.

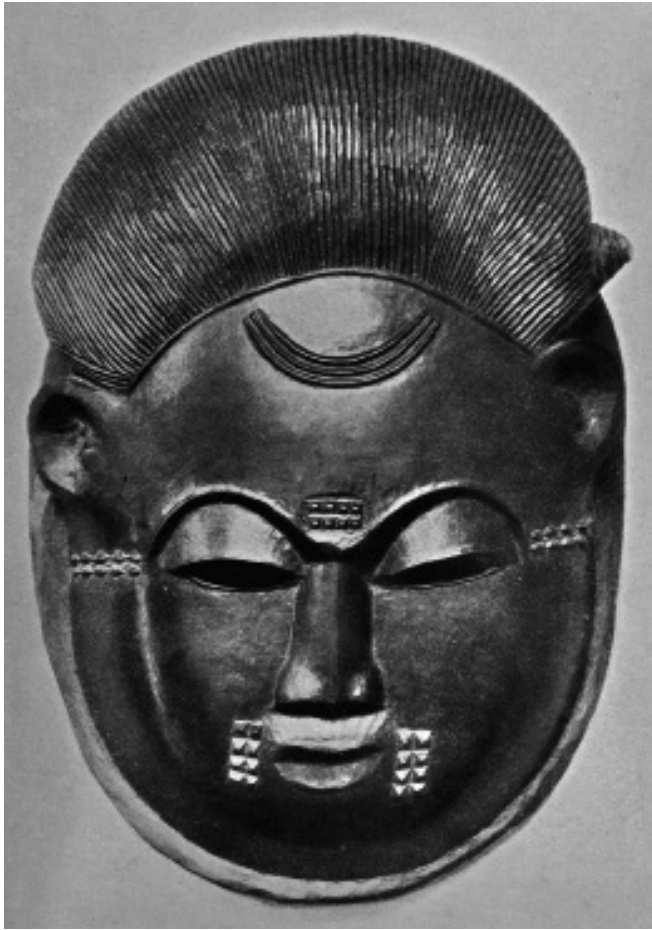


// 247 \

// 248 //

92 Máscara antropomorfa

Artista Pende, República Democrática do Congo | Madeira | Coleção atual desconhecida | Antiga coleção: Georges Salles (Zervos 1927, Portier e Poncetton 1929, n. 17).

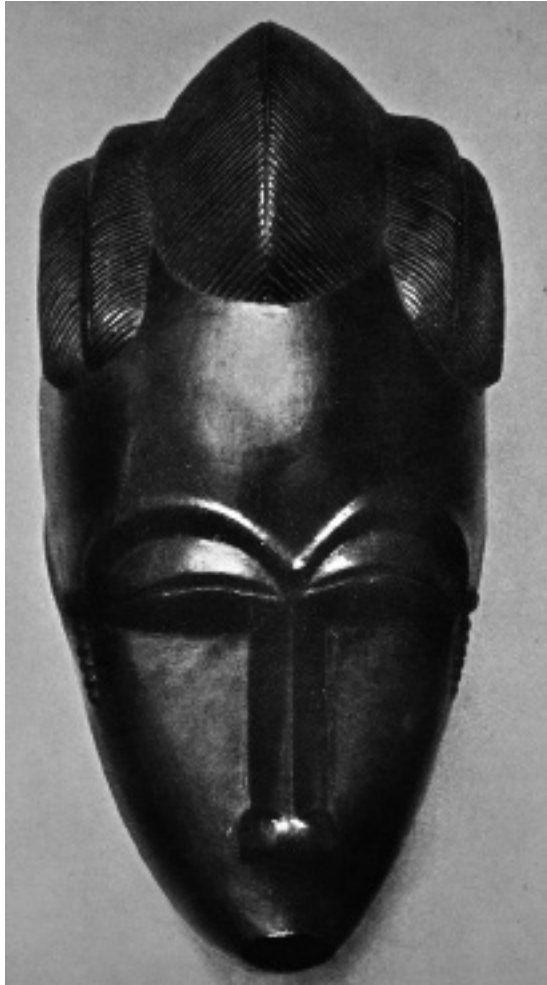


// 249 \

// 250 \\


93 Máscara antropomorfa

Artista Baoulé, Costa do Marfim | Madeira
| Coleção atual desconhecida | Antiga
coleção não identificada.

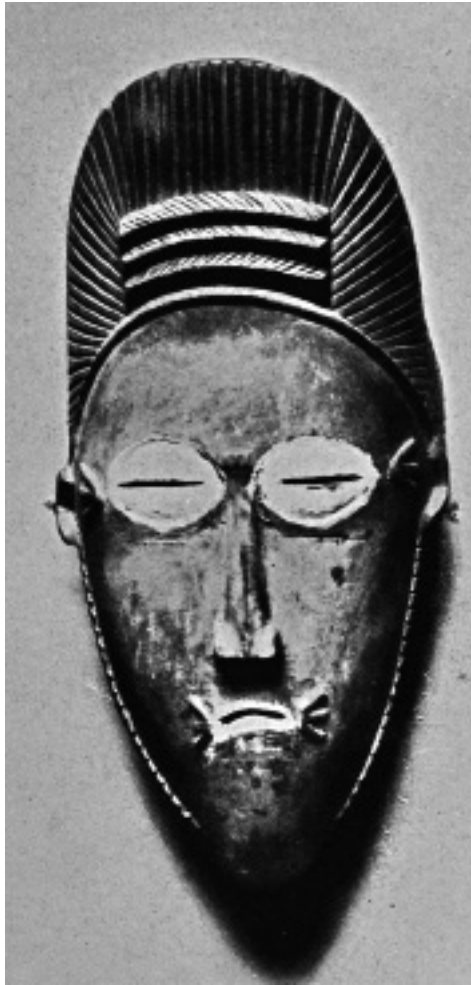


// 251 \

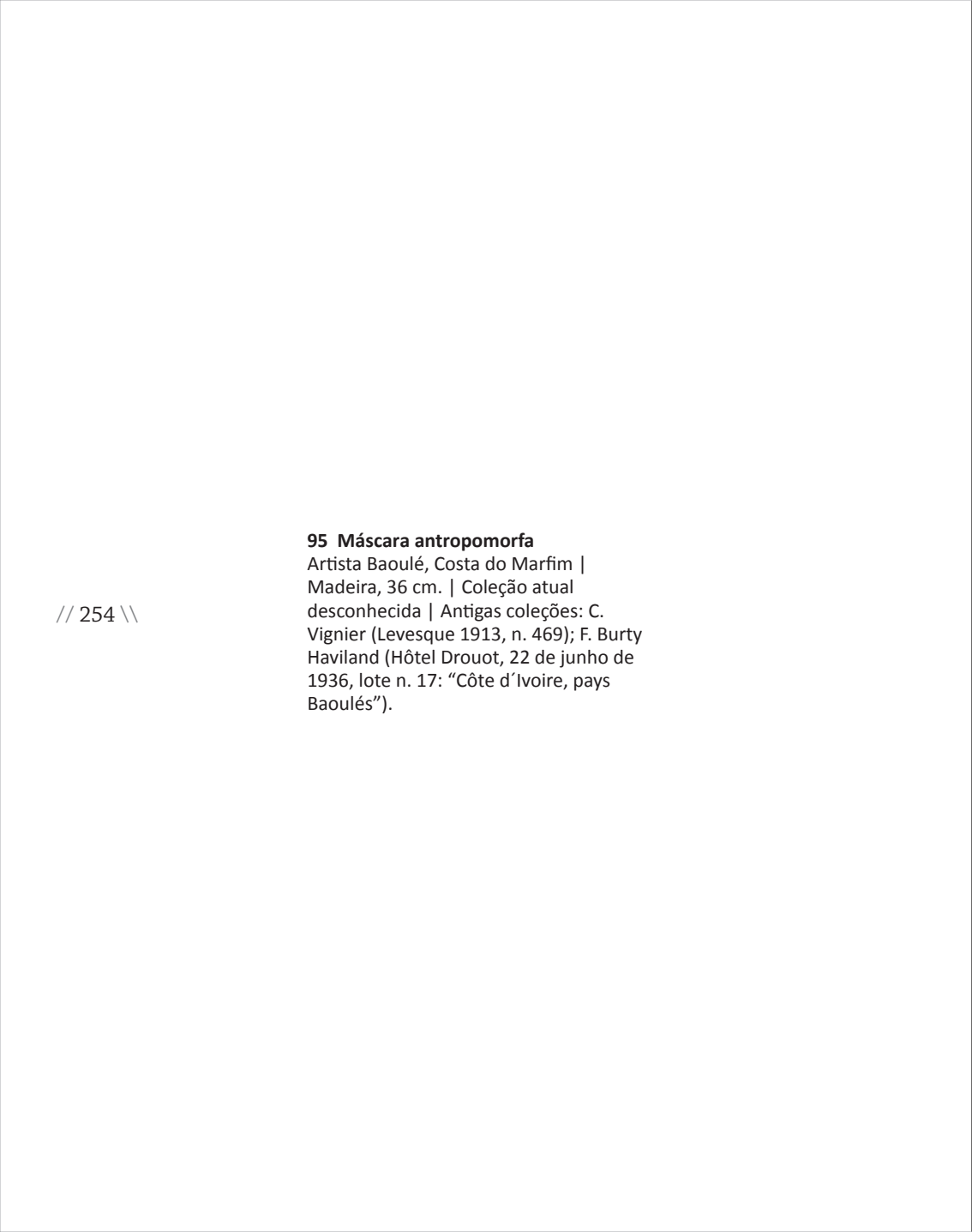
// 252 \\\

94 Máscara antropomorfa

Artista Baoulé, Costa do Marfim |
Madeira, 17,8 cm. | The Metropolitan
Museum of Art. Inv. n. 1997.277 (legado
Adrienne Minassian) | Antiga coleção: C.
Vignier (Levesque 1913, n. 467).



// 253 \

// 254 \\


95 Máscara antropomorfa

Artista Baoulé, Costa do Marfim |
Madeira, 36 cm. | Coleção atual
desconhecida | Antigas coleções: C.
Vignier (Levesque 1913, n. 469); F. Burty
Haviland (Hôtel Drouot, 22 de junho de
1936, lote n. 17: “Côte d’Ivoire, pays
Baoulés”).



// 255 \

// 256 \

96 Máscara antropomorfa

Artista de uma cultura não determinada
| Madeira, 23 cm. | Coleção atual
desconhecida | Antiga coleção: F. Burty
Haviland (Hôtel Drouot, 22 de junho de
1936, lote n. 12: "Côte d'Ivoire, pays
Gouros").



// 257 \

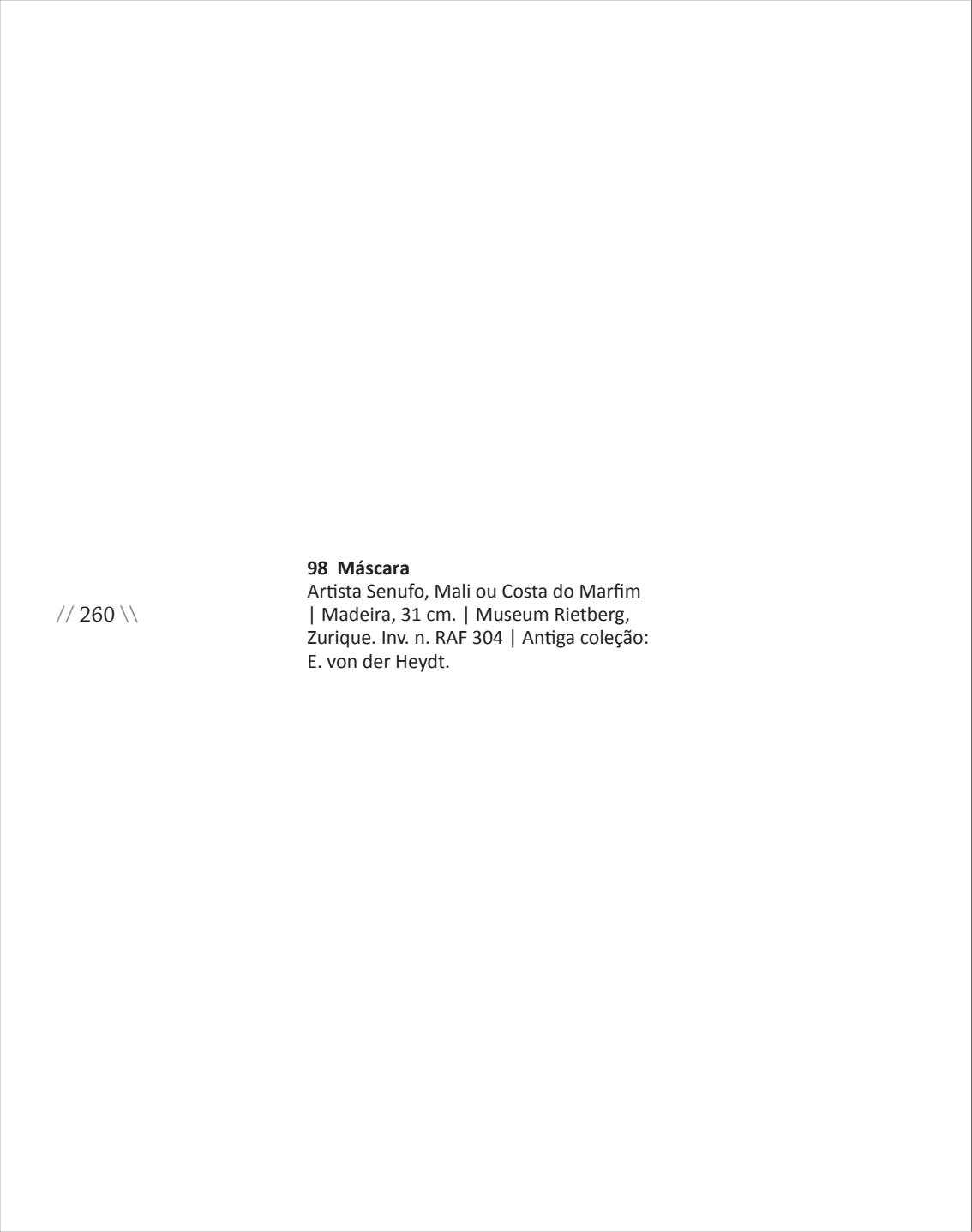
// 258 \

97 Máscara

Artista Yohouré, Costa do Marfim |
Madeira e pigmentos, 29 cm. | Musée
Dapper, Paris. Inv. n. 0332 | Antiga
coleção: J. Brummer, vendida em 1912
(segundo Biro 2010, p. 375) a Jos. Hessel
(Guillaume 1917, pl. III).



// 259 \

// 260 \\


98 Máscara

Artista Senufo, Mali ou Costa do Marfim
| Madeira, 31 cm. | Museum Rietberg,
Zurique. Inv. n. RAF 304 | Antiga coleção:
E. von der Heydt.



// 261 \

// 262 \\\

99 Máscara

Artista Senufo, Mali ou Costa do Marfim
| Madeira, 34 cm. | University of
Pennsylvania Museum of Archaeology and
Anthropology, Filadélfia. Inv. n. AF 5368 |
Antigas coleções: J. Brummer (*Umělecký
Měsíčník*, Praga, novembro de 1913, p. 5);
Robert Coady; adquirida deste em 1912
por John Quinn (segundo Biro 2010, p.
375), tendo permanecido em sua posse
até 1926 (Wardwell 1986, n. 9).



// 263 \

// 264 \

100 Máscara

Artista Senufo, Mali ou Costa do Marfim
| Coleção atual desconhecida | Antiga
coleção: J. Brummer (*Umělecký Měsíčník*,
Praga, novembro de 1913, p. 4).



// 265 \

101 Máscara-elmo

Artista Suku, República Democrática do Congo | Madeira e fibras | A máscara, pertencente ao Folkwang Museum de Hagen (Einstein 1921, n. 46), transferida em 1922 para o Folkwang de Essen (Inv. n. 1077), foi danificada durante a Segunda Guerra Mundial. Um fragmento está conservado no Museu (*Afrika Sammlungen* 1985, n. 13) | Antigas coleções: Henry Pareyn até julho de 1912 (de acordo com a hipótese Biro 2010, p. 375); J. Brummer; K. E. Osthaus desde novembro de 1912.



// 267 \

102 Máscara antropomorfa

Artista Shira, Punu ou Lumbu, Gabão | Madeira | Coleção atual não identificada após a venda em leilão em 2008 | Antiga coleção: F. Burty Haviland? (Laude 1968, p. 323-355, nota 119). Entretanto, as duas máscaras Punu pertencentes a Pierre Peissi e ilustradas em *Présence Africaine*, 1951, n. 10-11, fig. 148-149, a que Laude faz explicitamente referência, não correspondem àquelas que figuram em *Negerplastik* | Adquirida em Paris nos anos 1950 ou 1960 por um “South American Private collector” (Sotheby’s, Nova Iorque, 16 de maio de 2008, informe sobre o lote 139).

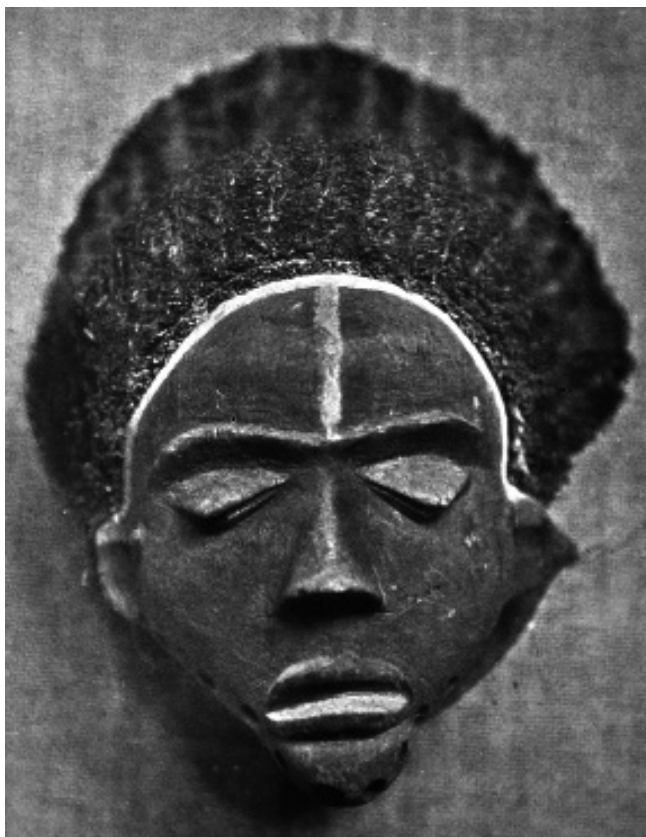


// 269 \

// 270 \

103 Máscara antropomorfa

Artista Shira, Punu ou Lumbu, Gabon |
Madeira | Coleção particular | Antigas
coleções: (segundo Biro 2010, p. 407:
J. Brummer) R. Coady, J. Quinn (de 1917
a 1926), University of Pennsylvania
Museum, Filadélfia (de 1926 a 1958),
depois, Julius Carlebach; Beatrice Riese
(Lehuard 1983, p. 25).



// 271 \

// 272 \\\

104 Máscara antropomorfa

Artista Pende, República Democrática do Congo | Madeira e fibras | Coleção atual desconhecida | Antiga coleção não identificada.



// 273 \


// 274 \

105 Máscara-elmo

Artista Yoruba, Nigéria | Madeira, 31 cm.
| Coleção particular, Düsseldorf | Antigas
coleções: A. L. [André Level] (Clouzot
e Level 1919, pl. XXIV); University of
Pennsylvania Museum, Filadélfia.



// 275 \\\

// 276 \\


106 Cabeça de bastão

Artista Mbochi, República do Congo |
Madeira, 46,5 cm. | Museum Rietberg,
Zurich. Inv. n. RAF 981 | Antiga coleção: E.
von der Heydt (Von Sydow 1932, p. 57).



// 277 \

// 278 \

107 Pilar de porta?

Artista da Nova Caledônia? Melanésia |
Madeira | Coleção atual desconhecida |
Antiga coleção: F. Burty Haviland (Maritch-
Haviland e Léobardy 2009, reprodução
não paginada de um clichê atribuído a F.
Haviland).

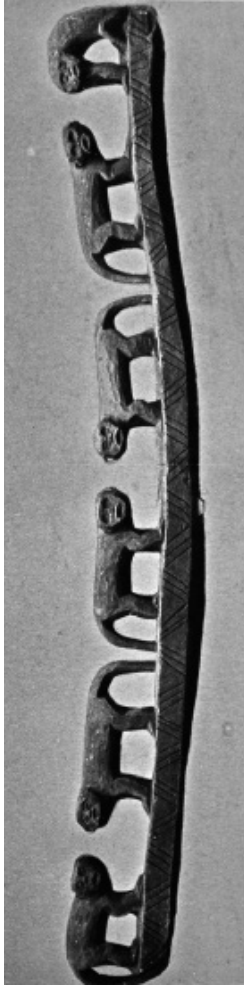


// 279 \

// 280 \\


108 Máscara zoomorfa

Artista de uma cultura africana não determinada | Madeira, 83 cm. | Coleção atual desconhecida | Antiga coleção: C. Vignier (Levesque 1913, n. 480, Hôtel Drouot, 16 de março de 1932, lote n. 10: “Cameroun”).



// 281 \

// 282 \\\

109 Elemento arquitetural

Artista Bamiléké, Camarão | Madeira, 216,5 x 31,5 cm. | University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Filadélfia. Inv. n. AF 5118 | (Hall 1923, fig. 32-34), adquirido em 1919 | Antiga coleção: C. Vignier.



// 283 \

// 284 \

110 Máscara

Artista Toma/Loma, Guiné ou Libéria |
Madeira, 50 cm. | Museum Rietberg,
Zurique. Inv. n. RAF 21 | Antiga coleção: E.
von der Heydt.



// 285 \

// 286 \

111 Efigie ancestral

Artista da Nova Irlanda, Melanésia
| Madeira, 134 cm. | Coleção atual
desconhecida | Antiga coleção: Walter
Bondy (Sotheby's, Londres, 30 de abril de
1930, lote n. 66).

BIBLIOGRAFIA DAS FONTES UTILIZADAS PARA O
ESTABELECIMENTO DAS LEGENDAS

African Sculpture from the Collection of Jay C. Leff, New York, The Museum of Primitive Art, 1964.

Afrika Sammlungen (Die) der Essener Museen, Essen, 1985.

Art (L') indigène des Colonies françaises, Paris, Musée des Arts Décoratifs, nov. 1923-jan. 1924.

Art (L') Nègre, n. 10-11 de *Présence Africaine*, Paris, 1951.

Basler Adolphe, *L'Art chez les peuples primitifs*, Paris, Librairie de France, 1929.

Bassani Ezio et McLeod Malcolm, *Jacob Epstein Collector*, Milan, Poro, 1989.

Biro Yaëlle, *Transformation de l'objet ethnographique en objet d'art*, Paris, Université Paris 1-Panthéon/Sorbonne, Thèse de doctorat en Histoire de l'Art, 2010.

// 287 \\
\\

Clouzot Henri et Level André, *L'Art nègre et l'Art océanien*, Paris, Devambez, 1919.

Einstein Carl, *Afrikanische Plastik*, Berlin, Ernst Wasmuth, 1921.

Exposition des collections de M. Charles Vignier, Paris, Galeries Levesque, mai-juin 1913.

Fagg William Butler, *The Epstein Collection of Tribal and Exotic Sculpture*, Londres, The Arts Council of Great Britain, 1960.

Fénéon Félix, "Les grands collectionneurs", *Bulletin de la Vie Artistique*, Paris, n. 16, 15 juillet 1920.

Flam Jack, "Matisse and The Fauves", "*Primitivism*" in the *XXth Century Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1984.

Fuhrmann Ernst, *Afrika. Sakralkulte, Vorgeschichte der Hieroglyphen*, Hagen, Folkwang Verlag, 1922.

Guillaume Paul, *Sculptures Nègres*, Paris, Galerie Paul Guillaume, 1917.

Guillaume Paul et Munro Thomas, *Primitive Negro Sculpture*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1926.

Guillaume Paul et Munro Thomas, *La Sculpture Nègre Primitive*, Paris, G. Crès, 1929.

Hall Henry Usher, "Notes on some Congo and West African Woodcarvings", *The Museum Journal*, Philadélfia, University of Pennsylvania, v. 14, n. 2, juin 1923.

Joyce Thomas Athol et Dalton Ormonde Maddock, *Handbook to the Ethnographical Collections*, Londres, British Museum, 1910.

Krieger Kurt, *Westafrikanische Plastik*, tome 1 (1965), tome 2 (1969), tome 3 (1969), Berlin, Museum für Völkerkunde.

Laburthe-Tolra Philippe et Falgayrettes-Leveau Christiane, *Fang*, Paris, Musée Dapper, 1991.

LaGamma Alisa (edit. by), *Eternal Ancestors*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2007.

Laude Jean, *La Peinture française (1905-1914) et "l'Art nègre"*, 2 v. (texte et documents) Paris, Klincksieck, 1968.

Lehuard Raoul, "La collection Beatrice Riese", *Arts d'Afrique noire*, n. 47, 1983.

Leuzinger Elsy, *African Sculpture*, Zurich, Atlantis Verlag, 1963.

Markov Vladimir, *Iskusstvo Negrov*, Pétersbourg, Commissariat du Peuple à l'Instruction, 1919.

Maritch-Haviland Nicole et de Léobardy Catherine, *Lalique-Haviland-Burty: Portraits de famille*, Limoges, Les Ardents Editeurs, 2009.

Mirimanov Vil Borisovič, “L’Epoque de la découverte de l’art nègre en Russie. Les premières collections africaines à Moscou”, *Quaderni Poro*, n. 3, Milan, Poro, 1982.

Paulme Denise, *L’Art sculptural nègre*, n. 63 *d’Art et Style*, Paris, 1962.

Portier André et Poncetton François, *Les Arts sauvages – Afrique*, Paris, A. Morancé, 1929.

Les Soirées de Paris, Paris, Galerie Knoedler, 16 mai-30 juin 1958.

Stepan Peter [notices n. 25, 46 et 88] in *La invención del siglo XX – Carl*.

Einstein y las vanguardias, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

Sweeney James Johnson, *African Negro Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1935.

Umělecký Měsíčník, Prague, t. 2, n. 8, avril-mai 1913 et n. 9, juin 1913; t. 3, n. 1, novembre 1913.

// 289 \\\

Variétés, Bruxelles, n. 7, 15 novembre 1928.

Wardwell Allen, *African Sculpture from the University Museum*, Filadélfia, Philadelphia Museum of Art, 1986.

Warnod André, “Arts Décoratifs et Curiosités Artistiques”, *Comoedia*, Paris, 27 juin 1911 et 2 janvier 1912.

Zayas (de) Marius, *African Negro Art, its influence on Modern Art*, New York, Modern Gallery, 1916.

Zayas (de) Marius, *African Negro Sculpture*, New York, Modern Gallery, 1918.

Zervos Christian, “L’Art nègre”, *Cahiers d’Art*, Paris, v. II, n. 7-8, 1927.

ANEXO

NEGERPLASTIK DE CARL EINSTEIN, AQUI E AGORA

*Roberto Conduru**

Pode-se questionar a pertinência de publicar hoje, no Brasil, o pensamento de Carl Einstein (Neuwied, 1885 – Lestelle-Bétharram, 1940), particularmente seu ensaio *Negerplastik*,¹ que fora escrito em 1914 e editado pela primeira vez no ano seguinte, em Leipzig, na Alemanha. Contudo não é difícil articular argumentos em defesa da atualidade da obra do crítico e do sentido de publicá-lo no país, participando da dinâmica de estudo, reedição e tradução de seus textos, inaugurando, assim, a difusão de seu pensamento em português, no Sul.

No quadro atual de questionamento das fronteiras disciplinares, são mais do que bem-vindas reflexões sobre a obra de um escritor múltiplo, que publicou textos ora classificados como crítica, ora como história, e também poemas, romance, peça teatral, roteiro cinematográfico, além de ter colaborado com diversas publicações, feito trabalhos de tradução e sido editor.

Neste momento de trânsito por territórios antes sitiados, é oportuno ler um autor cujo romance *Bebuquin*

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

oder die Dilettanten des Wunders (Bebuquin ou os diletantes do milagre), de 1912,² é visto como a obra inaugural do cubismo em literatura. Sendo um texto literário em diálogo com as artes plásticas, nele emergem vez por outra questões de crítica e história da arte. Por outro lado, em suas peças mais facilmente classificadas como realizações críticas e historiográficas, é fundamental a fatura textual, nem sempre de fácil assimilação, mas intrinsecamente vinculada a posicionamentos artísticos, estéticos, teóricos, políticos. O que faz pensar teoria, crítica e história da arte não como modalidades, e sim como zonas nas quais se intensificam certos objetos, questões, ângulos de visão e modos de agir em um heterogêneo campo de letras.

// 294 \\
\\

Em momento de tantos desafios a serem enfrentados pela história da arte, é importante retomar um pensamento e um texto que, ao serem produzidos, estavam inseridos na corrente mais potente da história da arte àquela época, a germânica. E não apenas porque Einstein estudou com Heinrich Wölfflin, Aloïs Riehl, Georg Simmel e Kurt Breysig, na Universidade de Berlim. Particularmente *Negerplastik* explicita como Einstein se insere na vertente de estudos da questão da visão e da forma, com forte e longa tradição no mundo acadêmico alemão. Nessa obra, Einstein se posiciona, de modo firme, contrariamente às formulações de Adolf von Hildebrand expressas em *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (O problema da forma nas artes plásticas), de 1893.³ Ao privilegiar a “conexão de aparências que se afirma como espaço ideal” em detrimento do acontecimento

no espaço real,⁴ Hildebrand reprovava Antonio Canova por tornar a escultura autônoma em relação à arquitetura. É claramente oposta a avaliação de Einstein a respeito da “ausência de plasticidade real, [da] fábula do modelo “tateado”, ornado com as plumas do realismo”.

Esse juízo se deve, com certeza, à sua evidente filiação a uma corrente de pensamento que procurava definir domínios artísticos, suas especificidades, meios e índices de (im)pureza, ecoando Wölfflin e Lessing, entre outros. Sua atualidade deriva, contudo, mais de sua avaliação crítica da história e do estado contemporâneo das artes: “uma arte tão marcante como a plástica francesa parece, até Rodin, esforçar-se justamente em fazer desaparecer a plasticidade”; a “confusão total entre o pictórico e o plástico”, no barroco, só terminou com a “derrota da escultura, que precisou, para conservar ao menos o estado emocional do criador e comunicá-lo ao espectador, recorrer a meios inteiramente impressionistas e pictóricos”; “há alguns anos, vivemos na França uma crise decisiva”. Para ele, foram os artistas nomeados cubistas que empreenderam “um prodigioso esforço de consciência” revertendo o processo que culminou naquela crise. Processo que conduziu a outra visada da arte da África: “certos problemas que se colocam para a arte moderna provocaram abordagem mais escrupulosa da arte dos povos africanos”. A seu ver, “descobriu-se que, raramente, salvo na arte negra, haviam sido postos com tanta clareza problemas precisos de espaço e havia sido formulada uma maneira própria de criação artística”.

Posicionamento que indica como ele articula crítica, história e teoria da arte em suas reflexões. Pois *Negerplastik* é um livro de teoria da arte, especificamente de teoria da escultura, assim como do “problema da forma nas artes plásticas”, como se pode perceber, sobretudo, em sua parte intitulada “O pictórico”. De seu entendimento da indissociabilidade entre arte, crítica e história, duas passagens de *Negerplastik* são bem explícitas: “Como sempre, [...] um processo artístico atual criou sua história”; “o que assume importância histórica é sempre função do presente imediato”.

Essas passagens também explicam o fundamento histórico do interesse crítico dos artistas modernos, especialmente dos ditos cubistas, pela escultura da África. Atração que foi decisiva para transformar o estatuto daqueles objetos, que, até então, eram entendidos como elementos da cultura material de sociedades tratadas como exóticas e consideradas inferiores, o que determinava enquadramentos etnográficos nos museus. A partir da mudança de juízo naquela época, essas peças passaram a ser vistas, vendidas e colecionadas como obras de arte bem como a ter outros valores e sentidos em determinados circuitos da cultura ocidental.

Negerplastik também é um marco nos estudos de arte da África. Depois dessa obra, Einstein publicou outros textos sobre o tema: *Afrikanische plastik* (Plástica africana ou Escultura africana), de 1921, e *À propos de l'exposition à la Galerie Pigalle* (A propósito da exposição na Galeria Pigalle), de 1930.⁵ Com certeza, suas reflexões inaugurais continuam sendo referência nesse campo de estudos. Se em *Negerplastik*

ele pretendeu manter apartados os métodos artísticos e etnográficos, nas obras subsequentes passou a defender que “a colaboração de etnólogos e historiadores da arte é indispensável”.⁶ O que aponta os intercâmbios entre história, antropologia e arte, de grande apelo contemporâneo.

Seus textos sobre arte da África também têm valor ainda hoje porque faziam parte de um interesse artístico atual e, portanto, não estavam insulados em um gueto temático. Sua atenção à produção proveniente daquele continente se desdobrava articulando-se a reflexões sobre a produção europeia contemporânea, em diálogo com as produções artísticas de vanguarda, em especial com o cubismo. Entre os muitos textos por ele publicados, destaca-se *Die Kunst des 20* (A arte do século XX),⁷ de 1926, que é considerado um dos primeiros livros de história da arte moderna, cujas reedições, em 1928, 1931 e 1988, atestam sua boa acolhida à época, assim como seu valor histórico, sua atualidade.

Não se pense, contudo, que Einstein e sua obra tiveram receptividade tranquila. No primeiro texto publicado sobre ele em português, no Brasil, Georges Didi-Huberman defende que “Relê-lo hoje é reencontrar, para além de toda pacificação acadêmica, algo como um contato direto com uma parte maldita da história da arte, esta parte na qual o exercício do historiador libera seus próprios questionamentos, suas próprias exposições ao perigo”.⁸ Tensão com o *métier* e os campos da arte, da história e da crítica que Einstein externou em uma carta enviada a Daniel-Henry Kahnweiler, em 1922, na qual anuncia pretender dar fim “a esses malditos textos

sobre arte”⁹ com o livro sobre a obra de *Georges Braque*, que escrevia então, mas foi publicado apenas em 1934.¹⁰

Também a mobilidade contemporânea dos agentes do campo artístico pelo globo encontra um potente precedente no trânsito de Carl Einstein pela Europa ao longo de sua trajetória profissional, especialmente, por mais de três décadas, entre seu país natal, a Alemanha, e aquele onde se radicou definitivamente a partir de 1928, a França.

Sua atuação pública também encontra forte eco hoje, quando boa parte da crítica procura revigorar as articulações entre arte e política. Menos por Einstein ter explorado as questões políticas da arte e mais porque, em paralelo às reflexões e textos, ele foi um ativista político que chegou a participar do Conselho dos Soldados, em Bruxelas, na Primeira Guerra Mundial e da Coluna Durruti na Guerra Civil na Espanha, em 1936. Efetiva e intensa ação política que acentuou a perseguição nazista por ele sofrida devido à sua condição de judeu, determinando sua prisão e o posterior estado de liberdade com cerceamento de trânsito na Europa, que culminou, tragicamente, com seu suicídio. As marcas desse engajamento político se fizeram presentes em *Negerplastik*, cuja primeira versão foi publicada quando ele estava internado na Bélgica em um hospital militar, cuidando de ferimentos na cabeça decorrentes de sua participação em campos de batalha na Primeira Guerra Mundial, sem poder cuidar da escolha e edição das imagens, que foram publicadas sem legendas.

O entrelaçamento das reflexões artísticas com a ação política de Einstein pode encontrar ressonâncias no Brasil,

devido ao modo como alguns segmentos da intelectualidade no país, especialmente autores como Mário Pedrosa, Aracy Amaral, Otilia Arantes, Roberto Schwarz, Paulo Sergio Duarte e Luiz Renato Martins, articulam suas reflexões sobre arte com a questão e a prática política, embora sem o engajamento radical daquele. A obra de Carl Einstein também pode, assim, ser articulada às de autores como Georg Lukács, Walter Benjamin, Arnold Hauser, Giulio Carlo Argan e Brian Holmes, tão diferentes entre si, cujas interpretações marcadamente políticas da arte despertaram e ainda atraem leitores e estudiosos de arte, literatura e cultura no país.

Também sua produção textual múltipla, que delinea um campo de reflexão, escrita e edição ampliado, permite vinculá-lo, com aproximações e distâncias, à prática de trânsito entre a reflexão artística e a criação literária, que é bastante frequente no Brasil. Entretanto, embora configure uma tradição, essa prática de trânsito entre crítica, história e literatura não chega a configurar uma vertente específica, muito menos um conjunto homogêneo, tendo em vista a diversidade, para não falar dos antagonismos, que são facilmente perceptíveis nas realizações de nomes como Gonzaga Duque, Mário de Andrade, Ferreira Gullar, Ronaldo Brito e Rafael Cardoso, entre outros.

Além desses ecos, *Negerplastik* pode ajudar a tornar mais complexo e nítido o fraco debate existente no Brasil sobre a questão da forma na arte, contra a qual vigora um sentimento difuso, pouco refletido e monótono, porém

necessidade de adaptação das práticas religiosas às condições de cerceamento cultural enfrentadas por africanos e afrodescendentes na diáspora, na escravidão e mesmo após o seu fim, essas representações tridimensionais são concebidas como divindades e, conseqüentemente, guardam distância e autonomia em relação tanto a seu produtor quanto aos fiéis – a obra em relação aos espectadores, como defende Einstein.

Por outro lado, assim como Einstein em *Negerplastik*, deve-se pensar nesses assentos e em outras obras e rituais religiosos afro-brasileiros independentemente de suas dimensões sacras, avançando no entendimento de coisas e práticas dessas religiões como arte. Pois outros atributos materiais, técnicos e artísticos das peças cujas imagens foram reproduzidas em *Negerplastik* também são observáveis em obras escultóricas de autores como Agnaldo Manoel dos Santos, Louco (Boaventura da Silva Filho) e seus discípulos, Chico Tabibuia (Francisco Moraes da Silva) e Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos),¹¹ por exemplo, entre outros, que têm, obviamente, conexões com tópicos discutidos nesse e em outros textos de Einstein. O que indica a necessidade de melhor estudar essas obras, entre outras insuficientemente classificadas como “arte popular”, bem como os fluxos artísticos e culturais entre os dois lados do Atlântico, que pouco mobilizam o campo da historiografia da arte no Brasil.

Quem sabe essas correspondências locais, de ontem e de hoje, com as conexões estabelecidas por Einstein entre a arte da África e a vanguarda artística europeia do

início do século XX não ajudam um pouco a minimizar o preconceito difundido no país com relação ao que é africano e afrodescendente? O que, a meu ver, só reforça a pertinência de publicar *Negerplastik* de Carl Einstein, aqui e agora.

NOTAS

- 1 EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915.

A palavra *negerplastik* já foi traduzida como “escultura negra”, em francês e em espanhol, e como “escultura africana”, em inglês. EINSTEIN, Carl. La sculpture nègre (Negerplastik). *Méditations*, p. 93-114, outono de 1961; _____. Negerplastik (La sculpture nègre). In: *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris: Centre Georges Pompidou, 1986. p. 344-353; _____. La sculpture nègre. In: _____. *La sculpture nègre*. Ed. de Liliane Meffre. Paris: L'Harmattan, 1998. p. 15-48; _____. La escultura negra. In: _____. *La escultura negra y otros escritos*. Ed. de Liliane Meffre. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 27-59; _____. African sculpture. In: FLAM, Jack; DEUTCH, Miriam (Ed.). *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2003. p. 77-91.

Optou-se por publicar o título original de modo a manter a amplitude da designação forjada pelo autor quando justapôs os termos *neger* e *plastik*. O primeiro se refere à negritude de modo genérico, tal como era empregado à época; o segundo termo significa tanto escultura, especificamente, quanto plástica, indicando a realidade concreta e objetiva da forma. Cabe observar que a terceira das cinco seções nas quais o texto é dividido tem

como título “Religion und afrikanische Kunst” (Religião e arte africana) e que, seis anos depois, Carl Einstein publicou outra obra sobre o tema com o título *Afrikanische plastik* (Plástica africana ou Escultura africana). Portanto, no texto de 1915, ele explora as diferenças entre *Neger* e *Afrikanische* e entre *Plastik* e *Kunst*, respectivamente, no jogo entre título e entretítulo; no título do livro de 1915 prefere a designação genérica, enquanto no entretítulo dessa obra e no título do livro de 1921 opta por se referir especificamente à África. EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915; _____. *Afrikanische plastik*. Berlin: Wasmuth, 1921.

- 2 EINSTEIN, Carl. *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Berlin-Wilmersdorf: Verlag Die Aktion, 1912.
- 3 HILDEBRAND, Adolf von. *El problema de la forma em la obra de arte*. Nadrid: Visor, 1988. (*Das Problem der Form in der bildenen Kunst*. Strasbourg: Heitz & Mündel, 1893).
- 4 HILDEBRAND, Adolf von. Op. cit., p. 87-90.
- 5 EINSTEIN, Carl. *Afrikanische plastik*. Berlin: Wasmuth, 1921; _____. A propos de l'exposition de la Galerie Pigalle. *Documents*, n. 2, 1930.
- 6 A esse respeito, ver MEFFRE, Liliane. Escritos de Carl Einstein sobre arte africana. In: EINSTEIN, Carl. *La escultura negra y otros escritos*. Ed. de Liliane Meffre. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 20.
- 7 EINSTEIN, Carl. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Propyläen, 1926.
- 8 DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: a inaturalidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 22.

- 9 Apud WOLF, Sabine. Quelques repères à propos de Carl Einstein (1885-1940). In: EINSTEIN, Carl. *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Berlin-Wilmersdorf: Verlag Die Aktion, 1912. p. 127.
- 10 EINSTEIN, Carl. *Georges Braque*. Trad. de M. E. Zipruth. Paris: Editions des Chroniques du Jour, 1934.
- 11 Sobre esses artistas, ver: FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

Este livro foi editorado com a fonte Adobe Garamon Pro, Chaparral Pro e Calibri 8-14. Miolo em papel *offset* 120g; capa dura. Impresso na Gráfica e Editora Copiart em sistema de impressão *offset*.

Carl Eistein



ESCULTURA NEGRA