



# ARTE DA ÁFRICA – criação crítica

Roberto Conduru

Carl Einstein arte da África  
historiografia da arte

*Situa a produção de Carl Einstein entre os textos que, a partir da segunda década do século 20, tomaram como objeto de reflexão crítica máscaras e representações escultóricas de divindades africanas, criando o campo de estudos historiográficos sobre arte da África.*

Embora não se possa precisar dia e mês, é certo o ano em que foi criada a arte da África: 1906. Também não há dúvida sobre o local em que ela nasceu: Paris. Naquela cidade e naquele ano, Maurice de Vlaminck, André Derain, Henri Matisse e Pablo Picasso mudaram o modo de relacionamento com certos objetos provenientes do continente africa-

no. Até então tratados como curiosidades, elementos da cultura material de sociedades consideradas primitivas, passaram a ser apreciados também do ponto de vista artístico. Três ou quatro anos depois, isso ocorreu também na Alemanha, com Franz Marc, August Macke e Emil Nolde.<sup>1</sup>

Após serem apropriadas artisticamente, máscaras e representações escultóricas de divindades africanas começaram a ser objeto de reflexões de variados autores a partir da segunda década do século 20. Enquanto os artistas indicam uma geografia entre Paris e Berlim, os escritores, bem como seus textos, delineiam abrangência espacial maior, estendendo-se por França, Alemanha, Estados Unidos da América, Inglaterra e Rússia. Assim como as proveniências, também os campos de atuação dos autores eram diversificados, gerando escritos com diferentes tons.

Em 1910, Roger Fry publicou um texto sobre a arte dos bosquímanos; dez anos depois, analisou a exposição de esculturas africanas realizada naquele ano no Chelsea Book Club, em Londres.<sup>2</sup> Em 1912, o escritor francês Élie Faure (1873-1937) incluiu reflexões sobre a arte da África em um capítulo de um dos cinco volumes de sua história da arte.<sup>3</sup> Dois anos depois, o artista e teórico da arte letão Voldemārs Matvejs, cujo pseudônimo era Vladimir Markov (1877-1914), e o escritor e crítico de arte alemão Carl Einstein (1885-1940) começaram a escrever suas obras sobre esculturas da África, um sem conhecimento da ação do outro: Markov morreu naquele ano, e sua obra, *Arte negra*,<sup>4</sup> só foi publicada em

AFRICAN ART – CRITICAL CREATION | *The text places Carl Einstein's production among the texts that, from the second decade of the twentieth century on, took masks and sculptural representations of African deities as objects of criticism, creating the field of historiographical studies of African art.* | Carl Einstein, African art, art historiography.

Picasso em seu ateliê no Bateau-Lavoir, Paris Fotografia de Gelett Burgess, 1908

1919, enquanto a de Einstein, *Escultura negra*,<sup>5</sup> veio a público em 1915. 1914 também foi o ano em que, supostamente, o caricaturista, colecionador e crítico de arte mexicano Marius de Zayas (1880-1961) escreveu um texto sobre o tema para a primeira exposição, do ponto de vista artístico, de objetos africanos, realizada na galeria 291 em Nova York;<sup>6</sup> dois anos depois, ele escreveu outro texto<sup>7</sup> para uma exposição na Modern Gallery, na mesma cidade. Em 1917, o escritor Guillaume Apollinaire publicou “À propos de l’art nègre”, na apresentação de um álbum com 24 fotografias de esculturas africanas, editado por Paul Guillaume.<sup>8</sup> No ano seguinte, o pintor e poeta tcheco Josef Čapek publicou “Escultura negra”,<sup>9</sup> que, com outras contribuições pontuais, compõe o conjunto de textos do período de “descoberta” da arte da África, de acordo com a divisão proposta por Jack Flam e Miriam Deutch na história documental que organizaram do ‘primitivismo’ no século 20.<sup>10</sup>

Nesse grupo, a obra de Carl Einstein se destaca. Ele está à frente também nesse domínio, é um pioneiro entre pioneiros. E não apenas por ser seu livro o primeiro publicado sobre o tema. Diferentemente da maioria desses textos, *Escultura negra* não é obra isolada de seu autor, que se dedicou à arte da África em outro livro, *Escultura africana*, de 1921, e em quatro textos que apareceram na revista *Documents*, em 1929 e no ano seguinte – conjunto de escritos que atesta seu interesse maior e continuado pelo tema.

Se os artistas trataram os objetos africanos como referências para seus próprios trabalhos, os críticos os teorizaram como obras de arte, inserindo-os na história da arte. Em ações mais ou menos articuladas entre si, artistas e críticos inventaram a arte da África.

Em pouco mais de uma década, mudou o enquadramento social de alguns tipos de objetos prove-

nientes da África. Em 1909, Apollinaire defendeu a ideia de que “o Louvre deveria acolher certas obras primas exóticas”, entre as quais incluía peças de territórios africanos.<sup>11</sup> Mais de uma década depois, em 1920, o escritor, crítico e colecionador de arte Félix Fénéon conduziu uma enquete no *Bulletin de la Vie Artistique* interrogando personalidades a respeito de quando as ditas artes primitivas seriam admitidas no Musée du Louvre,<sup>12</sup> o que, aliás, só ocorreu na passagem para o século 21.<sup>13</sup> Falando sobre o Musée du Trocadéro, James Clifford avalia: “após a Primeira Guerra Mundial, quando o entusiasmo pelas coisas primitivas floresceu, o escandaloso museu se tornou temporariamente um museu de ‘arte’”.<sup>14</sup> Em 1921, a chamada arte negra foi apresentada na 13ª Exposição Internacional de Arte em Veneza, como se denominava o evento que deu origem à mais antiga exposição bienal internacional de arte. Desde cedo nesse processo, máscaras e esculturas começaram a ser vendidas e colecionadas como obras de arte. No início da década de 1920, o interesse por esses objetos havia crescido a ponto de provocar uma considerável indústria de falsificações.<sup>15</sup>

Christopher B. Steiner afirma que, “mais do que em qualquer outro campo no mundo da arte, colecionadores dominaram a formação do gosto e do valor estético no estudo e na exibição da arte africana”.<sup>16</sup> Não me parece produtivo começar uma discussão pouco frutífera sobre quem teve a primazia e qual ação foi mais decisiva. Poderia ser lembrado o argumento de Robert Goldwater segundo o qual “a coleta de objetos de arte primitiva pelos etnólogos foi (...) uma das causas necessárias, sem as quais o entusiasmo e a valorização dos artistas não poderiam ter ocorrido”,<sup>17</sup> o que implicaria rever o processo de formação de coleções e museus etnológicos no século 19. Entretanto, parece-me importante ressaltar que, ao transformar peças consideradas fetiches em obras

de arte nas duas primeiras décadas do século 20, artistas e escritores participaram da formação do gosto pela arte da África, assim como comerciantes, colecionadores, fotógrafos, editores, arquitetos, decoradores.

Sendo em parte obra da crítica e da teoria da arte, a arte da África é, em muitos sentidos, um acontecimento crítico. É negativa a avaliação que Marianna Torgovnick desenvolve a respeito de toda essa empreitada:

*Dentro da narrativa dominante contada por historiadores de arte, a 'elevação' de objetos antes entendidos como primitivos à categoria de obras arte é muitas vezes vista implicitamente como o equivalente estético da descolonização, como a condução de outras pessoas à posição central de um modo que os estudos etnográficos, por sua própria natureza, não podiam. Contudo, em certo sentido, essa 'elevação' reproduz, no plano estético, a dinâmica da colonização, uma vez que os padrões ocidentais controlam o fluxo da corrente dominante e podem conceder ou negar o rótulo de 'arte'.<sup>18</sup>*

No processo de invenção da arte da África, essas reflexões críticas não estiveram isoladas das demais instâncias do sistema de arte. Relações com outros agentes e instituições estão mais ou menos presentes e evidentes nas publicações. Vladimir Markov inicia o texto de seu livro tratando das fotografias que produziu a partir dos acervos de museus europeus. No caso de Einstein, em *Escultura negra*, foi fundamental a ação do marchand Joseph Brummer, que forneceu a maioria das imagens do livro e financiou a publicação.<sup>19</sup> Se esse livro, como outros tantos textos do período de 'descoberta', está relacionado ao mercado de arte, *Escultura africana* e alguns textos publicados na revista *Documents* derivam da maior relação de Einstein com acervos, arquivos e pesquisadores

de museus, especialmente o de Tervuren, na Bélgica. Tanto no caso dos museus como nos vínculos com o mercado, ainda que de modos diferentes, as relações com o colonialismo e a exploração econômica de sociedades no continente africano não permitiram que saíssem ilesos os objetos, nem as reflexões sobre eles.

Também Abdou Sylla pode ser chamado a esse debate. Contra a etnoestética criada a partir de 1900, que negou, "no campo da arte, toda criatividade aos africanos", ele recupera categorias estéticas com as quais operam diferentes etnias africanas, defendendo que "uma estética (... das artes (da África ...)) é bem possível".<sup>20</sup> Essa distância entre ideias, práticas e realizações artísticas existentes em África e seus enquadramentos no início do Novecentos, na Europa e nos Estados Unidos, faz lembrar que, por ocasião da mostra de esculturas africanas em Veneza, em 1921, o crítico de arte Carlo Anti observou como a escultura negra vinha sendo "julgada de um ponto de vista europeu e do século 20".<sup>21</sup> Ou seja, é necessário ajustar o que antes foi dito: no ano de 1906, em Paris, deu-se a criação europeia da arte da África, ou, talvez melhor, a invenção da arte da África europeia.

Invenção que surgiu em uma situação crítica, em meio a uma profunda crise de valores artísticos e culturais. Em seu texto de 1920, Roger Fry aborda a "situação desesperada" vivida então, em tudo oposta ao "mundinho arrumado, ajustado e arredondado (...) quando a Grécia era a única fonte de cultura, quando a arte grega, mesmo em cópias romanas, era a única arte incontestável, exceção feita a algumas repetições renascentistas!"<sup>22</sup> Desespero que pode ser considerado uma das matrizes do projeto de história da arte totalizante praticado a partir da Europa até hoje – vide as propostas de história

da arte global.<sup>23</sup> Tradição que remonta ao menos ao sistema das artes de Hegel, foi nutrida nos processos colonialistas e incluiu a arte da África em suas margens. Em sua história da arte, Élie Faure acomoda as outras culturas mundiais em relação à história da arte ocidental: reúne em uma unidade bioclimática – “Os trópicos” – as artes dos demais continentes, situando-as no período menos valorizado da cronologia então canônica da história da arte ocidental: a Idade Média.<sup>24</sup>

A arte da África também é uma criação de cunho crítico. Tanto Roger Fry, no texto citado, como Markov e Einstein, em seus respectivos livros, criticam a tradição escultórica no Ocidente ao tratar da escultura africana, valorizando esta em função das limitações e decadência daquela. A arte da África é criada simultaneamente como valor em si e como elemento crítico no debate sobre arte e teoria da arte. Elemento forjado na própria crise artística, pois, conforme Einstein, “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”.<sup>25</sup>

Entretanto, sendo pensada na maioria desses textos em função da arte ocidental, a arte da África teve nascimento que se pode dizer crítico também em outro sentido, o qual tem persistido em seu enquadramento artístico, histórico, museológico, cultural. Apesar do valor positivo a ela atribuído, ressalta na maioria desses textos uma avaliação negativa das sociedades nas quais as esculturas foram produzidas, pautada em visão evolucionista e eurocêntrica da arte, da cultura, da história da humanidade. Segundo Élie Faure, “o homem negro é, talvez, entre todos os não evoluídos, aquele que mostrou a menor aptidão para elevar-se acima dos instintos humanos elementares”; “o negro

continua sendo o que era, uma criança impulsiva, ingenuamente boa e cruel, cujos atos resultam, todos, da sensação imediata”.<sup>26</sup> Encontramos a imagem do “negro selvagem”<sup>27</sup> também no texto de 1920 de Roger Fry, para quem “é pela falta de um senso crítico consciente e da capacidade intelectual de comparação e classificação que o negro não conseguiu criar uma das grandes culturas do mundo, e não pela falta de um impulso estético criativo ou de uma sensibilidade e um gosto mais requintados”.<sup>28</sup> Se, no texto de 1914, Marius de Zayas afirma que a “arte negra, produto da ‘terra do pavor’, criada por uma mentalidade cheia de medo e completamente desprovida das faculdades de observação e análise, é a pura expressão da emoção de uma raça selvagem”, no texto de 1916, ele relaciona evolução plástica e evolução mental, afirma que os africanos permanecem em estado mental muito semelhante ao das crianças da raça branca, dando forma apenas aos sentimentos.<sup>29</sup> Nada semelhante se encontra no livro de Markov, assim como no de Carl Einstein, que inicia *Escultura negra* atacando a visão preconceituosa em relação aos africanos, a seu ver forjada na falta de conhecimento.

Assim como o dito ser primitivo estava preso a uma condição pretérita atemporal, a arte da África não tinha história, situando-se em um vácuo temporal – ausência de história, de funções e sentidos sociais que, coerentemente, levaram artistas e escritores a se concentrar em questões formais, desconsiderando aspectos simbólicos e funcionais das obras; apropriações artísticas e reflexões críticas abstratas e formalistas que se estenderam a publicações, exposições, usos domésticos. Um exemplo entre muitos possíveis: Kwame Anthony Appiah ressalta como, ao participar do grupo de curadores de uma exposição realizada em 1987 no Centro de Arte Africana, em Nova York, David

Rockfeller observou que a “arte africana (...) combina bem com a arquitetura contemporânea”.<sup>30</sup>

A princípio, Einstein passa ao largo da abstração em *Escultura negra* – em “religião e arte africana”, título da terceira das cinco seções em que se divide seu texto, ele observa como o escultor cumpre uma função religiosa, bem como reincide na instigante mas não menos problemática homologia entre a obra de arte e o deus.<sup>31</sup> Entretanto, de certa generalização e do entendimento formalista da arte da África, ele não parece estar de todo livre. De início, devido ao silêncio que acompanha as imagens em *Escultura negra*, que apareceram sem identificação, além da inclusão de peças da Oceania no conjunto focado no continente africano. Conor Joyce argumenta que as 119 pranchas fotográficas incluídas nesse livro indicam uma “predileção por figuras formalmente simples e sem adornos”.<sup>32</sup> Além de observar que, “com poucas exceções, os objetos eram despidos e não deixavam ver mais que o trabalho de madeira”,<sup>33</sup> Zoë Strother indica que, na fotografia e na edição das imagens, as “distinções foram apagadas em favor da pesquisa ‘de formas plásticas puras’”.<sup>34</sup> De acordo com Marlite Halbertsma, assim se concebia a escultura “no reino não histórico e não geográfico das formas tridimensionais”.<sup>35</sup> Contudo, me parece um tanto equivocado atribuir apenas a Einstein essa predileção pelo purismo, bem como aquele silêncio e a heterogeneidade, pois é sabido que ele estava hospitalizado na Bélgica, em decorrência de um ferimento sofrido na Primeira Guerra Mundial, e, portanto, não selecionou as imagens fotográficas, nem pôde cuidar da edição de seu livro. É verdade, porém, que, por ocasião da reedição do livro, em 1920, ele continuou agrupando peças da África e da Oceania sob a mesma rubrica,<sup>36</sup>

Constantin Brancusi, *Madame L. R.*, 1914-1918, madeira, altura 94cm Coleção particular





Vista da instalação da exposição African Negro Art, Photo-Secession Gallery (depois conhecida como 291), 1914

manteve quase a mesma seleção de imagens, assim como a ausência de legendas.

Independentemente das responsabilidades de Einstein por essas ocorrências, é fato que o livro *Escultura africana* e os textos publicados na revista *Documents* indicam caminho diverso, com outra economia. Nesses textos, como que se inverte a análise empreendida em *Escultura negra*, indicando o aprofundamento de seus estudos. Em vez da visão geral da arte da África a partir do cubismo

e da escultura no Ocidente, ela é estudada *per se*. Ele começa o texto de *Escultura africana* informando que sua intenção é “menos estudar a arte negra em função da atividade artística moderna (...) do que abrir caminho para pesquisas especializadas em história da escultura e da pintura africana”.<sup>37</sup>

Nesses textos, não há uma África ao mesmo tempo totalizante e genérica, mas determinados contextos africanos. Explicitando a incompletude do

livro, *Escultura africana* concentra-se em algumas regiões, o que é feito por meio da análise de obras específicas, algumas de sua coleção particular, outras de colecionadores, muitas de museus. Ainda quando procura estudar alguns “motivos fundamentais”, a diferenciação é o caminho da análise. Os textos publicados na revista *Documents* são breves análises de objetos específicos pertencentes a museus europeus, que são postos por ele em diálogo com obras de outras regiões. No texto “Masque de danse rituelle Ekoi”,<sup>38</sup> ele compara o casal representado no motivo da cabeça dupla, encontrado em Camarões, aos mitos de Obatalá e Oduduwa dos Iorubá. Em “Masques Bapindi”,<sup>39</sup> ele analisa uma máscara em relação a outras presentes em sociedades na região do Congo.

A seu ver, alguns desafios se colocam no estudo da arte da África: a insuficiência da análise por “zonas de cultura” em função da complexidade cultural devido às migrações e interações entre os grupos sociais; a dificuldade para determinar o significado das obras e para estabelecer a datação das obras, e, conseqüentemente, uma ordem cronológica para a arte da África. Ele também indica a necessidade de colecionar pintura arquitetural e de constituir uma arqueologia da África.

Assim como *Escultura negra*, o texto “A propósito da exposição na Galerie Pigalle” começa discutindo questões metodológicas. Contudo, enquanto no primeiro as “observações sobre o método” partem do preconceito e da insuficiência do conhecimento relativo à arte africana para discutir relações entre forma e visão, no último é proposto um “método para o estudo da arte africana”. Quando afirma ser “preciso tratar essa arte historicamente e deixar de considerá-la apenas sob o ponto de vista do gosto e da estética”,<sup>40</sup> ele se posiciona criticamente em relação aos textos produzidos até então, o que inclui autocrítica. Além

de se situar mais claramente no campo da história – de uma história aberta a outros campos –, Einstein também expressa consciência de seus limites de ação: “quanto mais nos ocupamos da arte negra mais somos tomados pela dolorosa sensação de incerteza, que gera cautela”. O que se deve tanto à distância mais cultural do que física da África quanto aos efeitos arquivísticos e museológicos da empresa colonial, mas também à resistência do objeto de análise em questão, pois, como ele observa, “a África, onde tantos povos se desenvolvem, onde tantos outros estão em seu declínio, se recusa obstinadamente a atender à curiosidade europeia”.<sup>41</sup>

\*\*\*

Para concluir, não posso deixar de dizer duas palavras sobre a arte da África no Brasil. Primeiro, vale indicar que, antes das apropriações artísticas e das reflexões críticas aqui abordadas, mais exatamente em 1896 e em 1904, o médico e professor Raimundo Nina Rodrigues publicou textos que, não sem preconceito, destacam “a capacidade artística dos negros”, especialmente em escultura, e incluem suas realizações na tradição das belas artes.<sup>42</sup> Por outro lado, é preciso ressaltar, também, a incipiência na exibição das coleções de arte da África existentes em museus públicos no país, especialmente no Rio de Janeiro. Ao contrário do Museu Afro Brasil e do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, ambos na capital paulista, e do Museu Afro-Brasileiro, em Salvador, em que é possível experimentar essa arte de modos diversos, no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro e no Museu Nacional de Belas Artes, instituições com acervos singulares, importantes, a África e o afro-Brasil estão atualmente relegados à invisibilidade,



ao silêncio. Embora seja, em certo sentido, talvez mais antiga do que arte da África europeia, a arte da África brasileira ainda não mereceu reflexões à sua altura.

## NOTAS

**1** A esse respeito, ver Flam, Jack; Deutsch, Miriam (Ed.). *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*. Berkeley: University of California Press, 2003: 27-35, 47-53.

**2** Fry, Roger. A arte dos bosquímanos (1910). In *Visão e forma* (1920). São Paulo: Cosac & Naify, 2002, 11-122; e Negro sculpture at the Clesea Book Club (1920). In Fry, 2002, op cit.: 123-127.

**3** Faure, Élie. Os trópicos. In *A arte medieval* (1912). São Paulo: Martins Fontes, 1990: 121-152.

**4** Markov, Vladimir. Negro art (1913). In Flam, Deutsch, op. cit.: 61-66.

**5** Einstein, Carl. *Negerplastik* (1915). Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

**6** De Zayas, Marius. Statuary in wood by African savages: the root of modern art (1914). In Flam, Deutsch, op. cit.: 70-72.

**7** De Zayas, Marius. African negro art; its influence in modern art (1916). In: Flam, Deutsch, op. cit.: 92-99.

**8** Apollinaire, Guillaume. Concerning the art of the blacks (1917). In Flam, Deutsch, op. cit.: 107-110.

**9** Čapek, Josef. Negro sculpture (1918). In Flam, Deutsch, op. cit.: 113-116.

**10** Flam, Deutsch, op. cit.: 23-116.

**11** Apollinaire, Guillaume. On museums (1909). In Flam, Deutsch, op. cit.: 36.

**12** Fénéon, Félix. *Iront-Ils au Louvre? Enquête sur des arts lointains* (1920). Toulouse: Toguna, 2000.

**13** Price, Sally. *Paris primitive*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

**14** Clifford, James. O surrealismo etnográfico. In *A experiência etnográfica*. Antropologia e literatura no século XX (1994). Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998: 156.

**15** Flam, Jack; Deutsch, Miriam. Introduction. In Flam, Deutsch, op. cit.: 13.

**16** Steiner, Christopher B. The taste of angels in the art of darkness. Fashioning the canon of African art. In Mansfield, Elizabeth (Ed.). *Art history and its institutions. Foundations of a discipline*. London: Routledge, 2002: 133.

**17** Goldwater, Robert. *Primitivism in modern art* (1966). Cambridge: Harvard University Press, 1986: 43.

**18** Torgovnick, Marianna. *Gone primitive. Savage intellects, modern lives*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990: 82.

**19** Meffre, Liliane. *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*. Paris: Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2002: 110.

**20** Sylla, Abdou. Criação e imitação na arte africana tradicional (1983). In Araújo, Emanuel (Org.). *África e africanidades de José de Guimarães*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006: 47.

**21** Flam, Jack; Deutsch, Miriam. Introduction, op. cit.: 13.

**22** Fry, Roger. Escultura negra (1920). In Fry, 2002, op. cit.: 123.

**23** A esse respeito, ver: Bell, Julian. *Uma nova história da arte* (2007). São Paulo: Martins Fontes,

- 2008; Belting, Hans. Contemporary art as global art. In Belting, Hans; Buddensieg, Andrea (Ed.). *The global art world: audiences, markets, and museums*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009: 38-73; Carrier, David. *A world art history and its objects*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2008; Elkins, James (Ed.). *Is art history global?*. New York; London: Routledge, 2007; Kaufmann, Thomas DaCosta. *Toward a geography of art*. Chicago: University of Chicago Press, 2004; Onians, John (Ed.). *Atlas of world art*. London: Laurence King Publishing, 2004; Summers, David. *Real spaces: world art history and the rise of western modernism*. London; New York: Phaidon, 2003; Zijlmans, Kitty; Van Damme, Wilfried (Ed.). *World art studies: exploring concepts and approaches*. Amsterdam: Valiz, 2008: 69-89.
- 24** Faure, op. cit.
- 25** Einstein, 2011, op. cit.: 30.
- 26** Faure, 1990, op. cit.: 122.
- 27** Fry, 2002, op. cit.: 124.
- 28** Fry, 2002, op. cit.: 127.
- 29** De Zayas, 1916, op. cit.
- 30** Appiah, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura* (1990). Rio de Janeiro: Contraponto, 1997: 194.
- 31** Einstein, 2011, op. cit.: 39-42.
- 32** Joyce, Conor. *Carl Einstein in Documents and his collaboration with Georges Bataille*. Philadelphia: Xlibris, 2003: 23.
- 33** Strother, Z. S. À la recherche de l'Afrique dans *Negerplastik* de Carl Einstein. *Gradhiva*, Paris, n. 14, 2011: 32.
- 34** Idem, ibidem: 39.
- 35** Halbertsma, Marlite. The many beginnings and the one end of world art history. In Zijlmans, Van Damme, op. cit.: 91-105.
- 36** Em carta de janeiro de 1921, Carl Einstein perguntou a Daniel-Henry Kahnweiler se este possuía “fotos de esculturas negras ou dos mares do Sul que ele pudesse publicar no segundo volume” de seu livro, referindo-se a *Afrikanische Plastik*. Einstein, Carl. 1 – Carl Einstein à Daniel-Henry Kahnweiler. In: Einstein, Carl; Kahnweiler, Daniel-Henry; Meffre, Liliane (Ed.). *Correspondance, 1921-1939*. Marseille: André Dimanche Editeur, 1993: 21-22.
- 37** Einstein, Carl. *La sculpture africaine* (1921). Paris: G. Crès, 1922: 3.
- 38** Einstein, Carl. Masque de danse rituelle Ekoi. *Documents*, Paris, n. 7, 1929.
- 39** Einstein, Carl. Masques Bapindi. *Documents*, Paris, n. 1, 1930.
- 40** Einstein, Carl. A propósito da exposição da Galerie Pigalle (1930). *Caleidoscópio*, Lisboa, n. 11-12, 2012: 136-142.
- 41** Einstein, 1922, op. cit.: 8.
- 42** Rodrigues, Raimundo Nina. *L'animisme fétichiste des nègres de Bahia* (1896). Salvador: Reis & Comp. Éditeurs, 1900; As Bellas-Artes nos colonos pretos do Brazil – A escultura. *Revista Kósmos*, Rio de Janeiro, ano I, n. 8, ago. 1904: 11-16.
- Roberto Conduru é historiador da arte, doutor em história pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professor de história e teoria da arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Entre outras obras publicadas sobre arte e arquitetura, co-organizou recentemente Carl Einstein e a arte da África (Eduerj). É pesquisador do CNPq e Cientista do Nosso Estado pela Faperj.**