

INCOMPARÁVEL: A DIFÍCIL CONVIVÊNCIA ENTRE ARTE AFRICANA E EUROPEIA EM BERLIM

BEYOND COMPARE: THE HARD COEXISTENCE BETWEEN AFRICAN AND EUROPEAN ART IN BERLIN

Victor Velu Fonseca Zaiden Soares / UnB

RESUMO

O artigo analisa em perspectiva decolonial o trabalho da curadoria na exposição “Incomparável: arte da África no Museu Bode”, que ocorre desde outubro de 2017 na cidade de Berlim. A partir da justaposição de obras africanas e europeias de dois museus da cidade, os curadores uniram grupos de objetos em temáticas comuns, sendo que cada peça foi discutida dentro das especificidades de suas próprias culturas ou de relações coloniais intrínsecas a cada produção. Mesmo que a exposição tenha inovado ao problematizar o papel de museus em contextos coloniais, a questão da proveniência de várias obras africanas tornou-se assunto imperioso a ser trazido ao debate.

PALAVRAS-CHAVE

Colonialidade; Museus; Curadoria; Alteridade; Estereótipo.

ABSTRACT

The article analyses under decolonial perspective the curatorial work at the exhibition “Beyond Compare: Art from Africa in the Bode-Museum”, on show since October 2017 in Berlin. From the juxtaposition of African and European artworks of two city museums, the curators created groups of objects under common themes, yet each one was discussed from within the background its own culture or from colonial traces related to a production. Even if the role museums took in colonial contexts had been taken into consideration by the curators, the matter concerning the provenance many African artworks became a required subject to be brought into debate.

KEYWORDS

Coloniality; Museums; Curatorship; Alterity; Stereotype

Introdução

Este artigo é fruto de uma pesquisa que consistiu no estudo da exposição “Incomparável: arte da África no Museu Bode” [*Unvergleichlich: Kunst aus Afrika im Bode Museum*], aberta em outubro de 2017, em Berlim, e prevista para ser encerrada em novembro de 2019. A mostra introduziu na coleção de esculturas europeias do referido museu objetos africanos pertencentes ao Museu Etnológico da cidade, fechado desde 2017 em função de sua mudança física e reformulação de seus modos expositivos para a futura instalação no centro cultural Fórum Humboldt, previsto para ser inaugurado em etapas a partir de setembro de 2020. A exposição ocorre na esteira dos eventos que antecedem a abertura do centro cultural, funcionando como espaço para aplicação de abordagens e discussões que deverão ser expandidas no novo espaço destinado às coleções não-europeias de Berlim.

A curadoria de “Incomparável” ficou a cargo de Paola Ivanov, Jonathan Fine e Julien Chapuis. Os três são funcionários da instituição que cuida dos museus públicos berlinenses, conhecida como *Staatliche Museen zu Berlin*. Ivanov e Fine são curadores das coleções africanas no Museu Etnológico, enquanto Chapuis é encarregado da coleção de esculturas do Museu Bode. Levar objetos africanos para a exibição no Museu Bode é tido pela curadoria de “Incomparável” como uma atitude questionadora do papel histórico desempenhado por museus na sedimentação de noções coloniais que reservaram o museu de arte à produção europeia e o museu etnológico ao espólio de objetos africanos e ameríndios, grande parte obtido ainda na vigência do colonialismo na África e nas Américas. Essa operação é dotada de forte caráter simbólico. Fundado em 1904 pelo historiador da arte Wilhelm von Bode, o museu então conhecido como *Kaiser-Friedrich-Museum* foi destinado à exibição de arte europeia, com destaque ao Renascimento italiano, e, no cenário industrial da pujante capital alemã no início do século XX, deveria oferecer a impressão de retorno a um império da beleza, em meio a um mundo tomado pelo comércio, consumo e massificação (SCHUSTER, 2010, p.58). Em 1956, no regime da

República Democrática da Alemanha, o museu foi renomeado como Museu Bode em homenagem a seu fundador.

Além de visita do pesquisador à exposição em 2018, a pesquisa teve acesso ao catálogo da mostra, aos textos de parede que acompanhavam as obras e ao aplicativo¹ organizado pela curadoria, que além de oferecer quatro tipos de visita à exposição, disponibiliza várias informações sobre as obras e depoimentos dos curadores. Em uma das visitas propostas pelo aplicativo é oferecido um recorte que tematiza a proveniência de trabalhos africanos e europeus, entendida como o percurso de cada um até as coleções de Berlim.

Os curadores organizaram a exposição em 28 seções de obras, divididas no espaço do Museu Bode de duas maneiras. Em uma sala para exposições temporárias foram dispostos seis grupos de objetos, em que temas como alteridade, gênero, poder e estética estabeleciam pontes dialógicas entre os trabalhos. Já a segunda parte consistiu na distribuição de pares de peças em salas do museu, junto do acervo permanentemente exposto. Esses pares foram alocados de modo que obras africanas e europeias fossem colocadas frente a frente, ou lado a lado. A esse posicionamento os curadores deram o nome de *Gegenüberstellung*, que pode ser traduzido como “confrontação”².

Em artigo no catálogo dedicado a introduzir a exposição, Chapuis, Fine e Ivanov (2017) formulam uma série de perguntas, sobre as quais a exposição se debruçou. Suas inquietações vão no sentido de questionar as razões de alguns objetos terem sido classificados como etnológicos e outros como obras de arte, ou, quais hierarquias de valor moldam comparações na atualidade. Esses pontos necessariamente perpassam o processo de criação pelo pensamento moderno europeu de diferenças hierárquicas entre europeus (o *eu*) e os não-ocidentais (os *outros*). Entendemos que historicamente a discussão sobre o tratamento de objetos como pertencentes ou não ao domínio da arte decorre dessa operação de diferenciação hierárquica segundo culturas, origens e cor da pele.

SOARES, Victor Velu Fonseca Zaiden. Incomparável: a difícil convivência entre arte africana e europeia em Berlim, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1062-1076.

Com base nisso, a pesquisa primeiro passa pelo processo de formação da identidade ocidental, a partir do posicionamento do não-europeu enquanto “não ser” e da produção de estereótipos como forma de negar subjetividades e saberes. Com esse olhar, são estudados aspectos gerais de organização da exposição, como a discussão sobre a disposição das informações nas legendas das obras e o tratamento crítico dos objetos africanos, o que é detalhado no exame de uma dupla de obras que abre a mostra aos visitantes no Museu Bode.

Um ponto sensível à discussão é depreendido de Mary Nooter Roberts (1998, p.60), que comenta o papel dos museus ocidentais em agir permanentemente no sentido de transformar as identidades de objetos não-ocidentais para que eles possam estar em consonância com mudanças em relações históricas de poder e para que sua leitura seja adaptada a alterações na compreensão de arte e de cultura. Ademais, Roberts (1998, p.61) complementa que códigos, nomenclaturas e classificações desenvolvidos por museus a objetos não-ocidentais esclarecem mais o posicionamento e o estágio das pesquisas nessas instituições do que ajudam na compreensão do contexto de origem das obras.

A invenção do *outro*

Ponto central na discussão conduzida pela curadoria de “Incomparável” é a relação historicamente desigual que marcou o contato entre africanos e europeus no compartilhamento da modernidade e os efeitos decorrentes da separação de objetos entre museus etnológicos e museus de arte. Uma referência aos curadores foi a contribuição do antropólogo alemão Johannes Fabian, que discutiu o uso do tempo pela antropologia. É de sua autoria o conceito de *negação da coetaneidade*, que segundo Fabian (2013, p.67) envolve uma “persistente e sistemática tendência em identificar o(s) referente(s) da antropologia em um Tempo que não o presente do produtor do discurso antropológico”. Negar a coetaneidade, portanto, é recusar ao *outro* a contemporaneidade no curso do tempo e da história, de modo que seu conhecimento não é levado em consideração.

A transformação dessa relação é possível quando Fabian (2013, p.179) aponta que aceitar que o *outro* seja coetâneo ao *eu* é compreender que “o Conhecedor não pode alegar ascendência sobre o Conhecido”. Pensando nessa forma de se relacionar com o *outro*, o teórico indiano Homi Bhabha (1998, p.76) entende que a alteridade colonial foi produzida a partir da distância criada entre o *eu* colonizador e o *outro* colonizado. A produção de diferenças se deu então não apenas pelo critério temporal, mas também segundo fatores ligados à religião, cor da pele e ideias deterministas adstritas a características biológicas.

Bhabha (1998, p.116) expõe que o estereótipo foi um meio utilizado pelo europeu para lidar com a contradição enfrentada por ele mesmo ao reconhecer, mas recusar, a diferença. Esse comportamento teria dado acesso a uma identidade baseada tanto na dominação e no prazer, quanto na ansiedade e na defesa. Sendo assim, Bhabha (1998, p.105) coloca que a produção de estereótipos “é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido”. O estereótipo, portanto, simultaneamente reitera um rígido lugar comum do discurso colonial, aquele referente à posição superior do *eu* europeu, e provoca a degeneração das identidades e subjetividades dos indivíduos e culturas alvos de estereotipagens.

A operação dos europeus em condensar as subjetividades de africanos em tipos estereotipados ocorreu em paralelo à formação da identidade ocidental. Sobre isso, Stuart Hall (1992, p.290) expõe que a formação dessa identidade comum se originou do pertencimento ao cristianismo. A expansão desse processo é comentada por Ramón Grosfoguel (2016), segundo o qual o impulsionamento do tráfico negreiro às Américas, em função do enunciado jurídico que no século XVI repreendeu a escravização de indígenas³, fez com que o racismo religioso, fosse paulatinamente substituído pelo racismo de cor. Somada à ideia de “povo sem alma” sobre indígenas e africanos, a “pureza de sangue” passou a determinar o pertencimento ou não à esfera do humano, o que no século XIX foi transmutado à defesa científica da inépcia negra e indígena.

SOARES, Victor Velu Fonseca Zaiden. Incomparável: a difícil convivência entre arte africana e europeia em Berlim, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1062-1076.

A consolidação pelo homem ocidental do domínio do discurso científico, supostamente universal, pode ser lida em dois fenômenos consecutivos. Aníbal Quijano (1992, p.11-12) explica que o *colonialismo* se refere ao período de dominação formal que europeus exerceram sobre outros povos, mas que foi temporal e juridicamente exaurido. A sobrevivência dessa dominação deu-se por via mais complexa, conhecida como *colonialidade*, entendida como a força que opera no campo do imaginário, na forma dos colonizados se conhecerem, produzirem conhecimento e reproduzir inconscientemente discursos que reiteram aspectos de colonização cultural. Os dois fenômenos têm em comum a negação de que o *outro* possa ter contribuições a dar no campo dos saberes e da existência.

Nesse aspecto, Nelson Maldonado-Torres (2016, p.92) dispõe que a *colonialidade do ser* atua “na esfera do desejo, da percepção e da atitude (...) e isto o leva a situar-se (...) como senhor natural e cidadão legítimo da zona do ser ou escravo natural, um sujeito inferior que habita a zona do não ser”. A sobrevivência da *colonialidade*, decorre da reiterada reprodução do olhar moderno ocidental. Ela torna possível, conforme coloca Walter D. Mignolo (2018, p.321), que a arte africana pareça “natural” em um Museu de História Natural. Sendo que na verdade, Mignolo (2018, p.319) esclarece que classificações são conceitos artificiais, decorrentes de manifestações de poder pelos que controlam o conhecimento. A contribuição de Mignolo possibilita que se examine criticamente a configuração de museus e exposições no Ocidente, que lidam com a cultura material de outros povos, o que não raro chegou até as reservas técnicas por vias eticamente questionáveis.

Uma das linhas de pensamento que se voltam contra a perpetuação de formas naturalizadas de reprodução da dominação colonial é chamada de *decolonialidade*. Ao negar a obliteração de práticas naturalizadas de dominação, a atitude decolonial para Mignolo (2010) consiste em trazer à tona, tornar visível, aquilo que não se quer ver. Isso pode ser mais bem compreendido quando Maldonado-Torres (2007, p.261) explica que descolonizar implica em convidar ao diálogo e fomentar a *transmodernidade*, que para ele consiste numa ética essencialmente dialógica, em

que trocas de conhecimento imperam sobre a tradicional hierarquização colonial. Tendo em mente os pensamentos e conceitos brevemente aqui articulados, podemos examinar em que ponto “Incomparável” é capaz de atender aos questionamentos formulados pela curadoria e em que medida históricas relações de dominação foram expostas, tornadas visíveis, a partir da montagem da mostra.

Exposição como laboratório

A curadoria de “Incomparável” tomou cuidado especial quanto à forma com que informações sobre as obras foram dispostas nas legendas que identificaram cada trabalho. Com base nisso, Chapuis, Fine, e Ivanov (2017, p.17-18) recomendam que os visitantes da exposição e os leitores do catálogo interpretem as informações nas legendas com certa desconfiança, uma vez que elas representam classificações oriundas das pesquisas feitas no âmbito dos museus, ou de informações nos catálogos de entrada das obras nas instituições, o que pode ser eventualmente alterado, a depender do resultado de pesquisas contemporâneas. Eles entendem que os dados disponibilizados são pontos de partida para futuros questionamentos.

Quando não se sabia com segurança o nome do artista que fez a obra em exibição, os curadores optaram por deixar um espaço vazio no local dedicado à autoria, em vez de registrar “artista desconhecido”. Outra observação nesse sentido se deu na designação do local de origem dos objetos. Esse espaço é preenchido por indicações de regiões geográficas ou etnias de onde supostamente os objetos vieram, outro alerta nesse sentido vem do fato de alguns nomes de etnias e localidades terem sido criados pelos europeus no período colonial. Entre parêntesis é identificado a qual país a referida localização pertence na atualidade.

Por último, a curadoria tocou na questão da proveniência de cada trabalho. Chapuis, Fine e Ivanov (2017, p.18) explicam que a solução arranjada foi indicar nas etiquetas o nome da pessoa que possuía o objeto imediatamente antes de sua aquisição pelos museus. À primeira vista essa informação pode obliterar a violência colonial na

obtenção de certos itens, porém uma busca pela história de seus possuidores aponta caminhos para que se investigue a trajetória das obras africanas. Eles admitem que o modelo escolhido não exaure a complexidade histórica das peças. É exposto ainda que durante as pesquisas que antecederam a exposição tornou-se evidente o quanto a investigação sobre a proveniência deve ser aprimorada, especialmente no caso das esculturas africanas, em que o uso da força foi aplicado com frequência na aquisição das obras.

Logo no início da exposição, uma dupla de estatuetas é posicionada lado a lado no salão principal do Museu Bode. As peças oferecem uma discussão sobre diferentes aspectos de suas trajetórias até a musealização e o tratamento dispensado a cada uma delas desse momento em diante. A essa confrontação os curadores dão o nome de *“Wie wird Kunst zu Kunst?”* [Como a arte torna-se arte?]. As duas estatuetas têm em comum a representação de figuras humanas com os braços abertos e antebraços posicionados para o alto. Originalmente nenhuma delas destina-se à exibição permanente em um museu. As duas foram adquiridas entre 1900 e 1902 no mercado de arte britânico pelos responsáveis por cada instituição.

No lado esquerdo da vitrine (figura 1) está a escultura *“Putto com tamborim”*, cuja autoria Bode atribuiu ao mestre renascentista Donatello (1386-1466). O banco de dados dos *Staatliche Museen zu Berlin*⁴ oferece informações detalhadas sobre a obra. A peça originalmente fazia parte do batistério da catedral de Siena e era acompanhada por outras cinco figuras semelhantes, sendo três de Donatello e três do escultor Giovanni di Turino, contemporâneo do primeiro. É informado que a escultura esteve desaparecida entre 1687 e 1902, quando Bode a adquiriu em Londres na galeria Durlacher Bros. e a atribuiu ao mestre do Renascimento. Pouco depois ele a doou ao museu que hoje leva seu nome.

Ao lado da obra de Donatello foi posicionada uma escultura africana do então Reino do Benin, atual Nigéria. Algumas dúvidas quanto ao significado da imagem são depreendidas da etiqueta de identificação da peça. A autoria é desconhecida, porém

SOARES, Victor Velu Fonseca Zaiden. Incomparável: a difícil convivência entre arte africana e europeia em Berlim, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1062-1076.

a pesquisa da curadoria informa que a imagem é atribuída à deusa *Irhevbu*, esposa do arqueiro *Ake*, cultuado como um deus, ou à princesa beninense conhecida como *Edeleyo*, que teria sido morta vítima de uma flecha envenenada (FINE, 2017, p.133). A presença de um arco com uma flecha na parte da frente do pedestal cúbico que sustenta a escultura é o principal indício às duas hipóteses. A datação da peça é dada entre os séculos XVI e XVII. Ela foi adquirida em 1900 em Londres de William Downing Webster, destacado colecionador e comerciante⁵ do espólio acumulado com a expedição punitiva de 1897 encampada pelo Reino Unido no então Reino do Benin, o que acarretou a dilapidação do palácio que abrigava a monarquia, tendo diversas obras de arte saqueadas e posteriormente comercializadas na Europa. A questão da proveniência da obra é tematizada tanto no texto de parede que acompanha a dupla, quanto no catálogo da exposição.

Em áudio gravado no aplicativo da mostra, o curador Jonathan Fine explica que na época em que a referida escultura foi adquirida, ela não era tida pelos europeus como objeto de arte, mas como exemplar da fundição de metal no Benin. No catálogo, Fine (2017, p.133) relata que a estatueta pertencia ao palácio real saqueado pelos britânicos e deveria ser parte de um altar dedicado à memória de um antigo obá. O paradeiro da peça no mercado de arte britânico se deu, portanto, em função daquela expedição. O curador cita ainda a dificuldade de assimilação da obra pelos europeus, em um processo de negação da qualidade do trabalho, tanto no sentido de tentar explicar que o objeto não poderia ter sido criado sem a presença dos europeus na África, ou que ele seria uma exceção naquela produção.

SOARES, Victor Velu Fonseca Zaiden. Incomparável: a difícil convivência entre arte africana e europeia em Berlim, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1062-1076.



Figura 1. (esquerda) Donatello – Putto com tamborim, 1428-29. Bronze, 36,2 x 14,7 x 16,2 cm. (direita) Autor desconhecido – Estatueta da deusa Irhevbu ou da princesa Edeleyo, século XVI ou XVII. Liga de cobre, 46,5 x 22,6 x 18,7 cm. Fonte: Incomparável: arte da África no Museu Bode, exposição no Museu Bode, Berlim © Staatliche Museen zu Berlin / David von Becker.

Ao dissertar sobre a trajetória de cada obra, Fine (2017, p.133-134) expõe que as esculturas do *Putto* e de *Edeleyo* ou *Irhevbu*, são determinantes no entendimento da produção de seus autores. Sobre o lugar que cada objeto ocupava nos museus, Fine explica que o *Putto* de Donatello tinha posição destacada no então *Kaiser-Friedrich-Museum*, dado que Bode o colocou em conjunto com outros bronzes para expressar um ordenamento histórico e artístico, tendo em vista seu desejo de que o museu transmitisse a atmosfera cultural de onde as obras provinham. A montagem de Bode dava relevância ao trabalho sobretudo em função do valor que o Renascimento italiano tinha para ele. Já no Museu Etnológico, *Edeleyo* ou *Irhevbu*, era interpretada como um resquício de uma sociedade fadada a desaparecer e ficava exibida em uma vitrine repleta de objetos saqueados do então Reino do Benin.

Há outra questão que a curadoria chama a atenção, presente nesse caso na superfície das estatuetas. Chapuis, Fine e Ivanov (2017, p.8) comentam que na

parte de trás da escultura do Reino do Benin há duas inscrições catalográficas. A mais antiga certamente teria sido inscrita por algum de seus detentores depois do saque de 1897, o segundo código foi inserido na estatueta pelo Museu Etnológico e é usado ainda hoje na catalogação da obra – III C 10864. A escultura de Donatello também é codificada em sua superfície, mas é impossível que na exposição os visitantes a identifiquem, uma vez que foi inserida na parte inferior da concha que, como um pedestal, serve de apoio para o *Putto*. Nota-se o cuidado tomado na preservação da integridade da obra renascentista, em contraste com a visibilidade da marca de posse no corpo feminino da escultura do Benin.

O arranjo da curadoria e o título dado à dupla buscaram tornar visíveis as maneiras pelas quais a arte torna-se arte. É notório que esse fenômeno decorre de esforços humanos no sentido de criar o ambiente propício para uma recepção e valorização de determinados objetos. Percebemos o movimento de recontextualização da escultura saqueada no Benin, em que foram abordados aspectos de sua origem e hipóteses relativas às suas agências, o que não era do interesse de seus possuidores no início do século XX. Enquanto continua a pertencer ao acervo do Museu Etnológico, *Edeleyo* ou *Irhevbu* deixou de ser interpretada como exemplo do uso da liga de cobre em seu local de origem, para ser lida como obra essencial à compreensão da arte do Benin. Não obstante, sua presença não pode ser dissociada das marcas de violência colonial presentes não apenas em sua história, como também na sua superfície. Por ser o primeiro conjunto de peças com as quais os visitantes se deparam na exposição, a dupla introduz o tom da abordagem curatorial articulada em toda a mostra.

Em vídeo⁶ produzido para a divulgação de “Incomparável”, a curadora Paola Ivanov atribuiu o pouco conhecimento sobre esculturas africanas mais antigas à popularidade do uso da madeira como suporte e à frágil durabilidade do material, especialmente em regiões tropicais. Nas obras em bronze ou liga de cobre, como no caso de *Edeleyo* ou *Irhevbu*, Ivanov explica que o surgimento delas se deu pelo comércio entre o Reino do Benin e Portugal. O problema na fala de Ivanov está em

SOARES, Victor Velu Fonseca Zaiden. Incomparável: a difícil convivência entre arte africana e europeia em Berlim, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1062-1076.

não incluir a violência colonial como fator que dificulta o conhecimento sobre a arte do continente africano, não só pelos objetos saqueados terem sido apartados de seus usos e performatividades quando levados à Europa, mas também pelas desarticulações culturais promovidas pela diáspora.

Toda a exposição é formada pelo esforço de colocar em relação obras com historicidades distintas a partir temas comuns, pensando em como esses tópicos são desenvolvidos em cada sistema cultural, de modo que a comparação se dê no sentido de criar uma atmosfera de diversidade e não exotismo. Não obstante, o fato de a maioria dos objetos africanos terem sua proveniência ligada ao período colonial torna esse assunto talvez mais notório do que esperado pelo grupo de curadores, que no catálogo expressamente afirmam que a proveniência não é o tema principal da exposição, ainda que esse seja um elemento que passe por toda a mostra (CHAPUIS; FINE; IVANOV, 2017, p.18). Esse aspecto é nítido no caso das obras do Reino do Benin, quando dez peças em exibição advêm de um único evento de saque a uma nação colonizada, de onde alguns dos itens removidos eram parte de monumentos ao cultivo da memória da monarquia local⁷.

Considerações finais

“Incomparável” procurou apresentar caminhos para desconstruir a hierarquizada forma com que foi sedimentado o lugar da cultura europeia em relação às demais. A exposição oferece mecanismos para que se analise criticamente a tentativa de reformulação dos modos expositivos de objetos de arte que trazem em seu histórico a mácula da violência colonial e com isso tornam imperiosa a discussão sobre a proveniência e suas abordagens em coleções estrangeiras. A mostra é sintoma do desejo por mudanças institucionais e pressões externas quanto à extemporaneidade de museus etnológicos.

A curadoria da exposição expôs a difícil relação da historiografia da arte com produções que se afastam do protagonismo europeu. O fato de grande parte da

SOARES, Victor Velu Fonseca Zaiden. Incomparável: a difícil convivência entre arte africana e europeia em Berlim, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1062-1076.

produção artística africana anterior ao século XX estar alojada em museus na Europa tensiona esse contato não apenas para que haja esforço crítico no sentido de conferir a essa produção uma leitura baseada nos saberes de seus povos de origem, mas no que tange à própria permanência dela em acervos marcados pelo colonialismo.

Pensar “Incomparável” como uma atitude decolonial, nos termos de Mignolo (2010) e Maldonado-Torres (2007), é um ato que evidencia suas contradições. Por um lado, a exposição tornou visível problemas contemporâneos de museus que guardam espólios do colonialismo. Isso se deu pela abordagem da curadoria quanto à insuficiência das informações presentes nas legendas das obras, citação das condições históricas de aquisição de alguns itens e questionamento da influência exercida pelos museus na leitura da arte de regiões colonizadas. Esses aspectos foram vistos na escultura do Reino do Benin exposta junto à obra de Donatello, ocasião em que a autoria era desconhecida, a datação abarcava um período de dois séculos e a proveniência remete a um violento episódio de forçada ruptura política e desarticulação cultural, quando objetos que atendiam à preservação da memória de um povo foram saqueados e postos no mercado europeu.

Por outro lado, é questionável em que medida “Incomparável” contribuiu para que houvesse uma mudança na condição das obras africanas exibidas, que, após a exaustão do formato do Museu Etnológico, foram alocadas em outra casa para servir de experimento a um esforço crítico de transformação dos modos expositivos do acervo. A problemática proveniência de muitos objetos torna inescapável que esse assunto seja tratado de maneira central no questionamento inicial da curadoria sobre os fatores que levaram à separação de objetos entre museus de arte e museus de etnologia. O aprendizado obtido com a exposição, que ao seu fim terá ficado 25 meses em cartaz, poderá ser analisado futuramente com a abertura do Fórum Humboldt.

Notas

¹ O aplicativo pode ser encontrado e baixado gratuitamente pelo nome de "Beyond Compare".

² Ver TOCHTROP, 1996, p.196.

³ Grosfoguel (2016, p.38-39) refere-se ao julgamento de Valladolid, quando em 1552 a monarquia espanhola submeteu a um tribunal a decisão sobre a posse ou não de alma por parte dos indígenas. O autor esclarece que teve maior efeito a tese de Bartolomé de las Casas, de que os indígenas possuíam almas em estado de barbárie, necessitando então da cristianização. Por isso, a escravização de indígenas seria um pecado.

⁴ "Putto mit Tambourin", Código catalográfico: 2653. Informações disponíveis em <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus>. Acesso em 5 de junho de 2019.

⁵ Biografia de Webster na página do British Museum. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?biold=34381. Acesso em: 5 jun. 2019.

⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=43&v=HkFHzGBvrho. Acesso em: 28 mai. 2019)

⁷ Em nota de rodapé na página 194 do catálogo da exposição são listadas as dez obras do Reino do Benin que chegaram ao Museu Etnológico a partir da expedição punitiva britânica de 1897.

Referências

AKKERMANN, Antje; CHAPUIS, Julien; FINE, Jonathan; IVANOV, Paola; SEARS, Andrew; SEIDEL, Christine. **Unvergleichlich: Kunst aus Afrika im Bode-Museum**. Julien Chapuis, Jonathan Fine e Paola Ivanov (Orgs.) Berlim: Braus, 2017.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

FABIAN, Johannes. **O tempo e o outro**: como a antropologia estabelece seu objeto. Tradução de Denise Jardim Duarte. Petrópolis: Vozes, 2013.

GROSGOUEL, Ramon. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI.

Revista Sociedade e Estado, v. 31, n. 1, p.25-49, Brasília, 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100025&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 25 mai. 2019.

HALL, Stuart. West and the Rest: discourse and power. **Formations of modernity** Stuart Hall e Bram Gieben (orgs.), p. 276-331, Oxford: 1992. Disponível em: http://ls-tlss.ucl.ac.uk/course-materials/CIHD3002_76590.pdf. Acesso em: 27 mai. 2019.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Transdisciplinaridade e decolonialidade. **Revista Sociedade e Estado**. v. 31. n. 1, p.75-97, Brasília, jan./abr. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922016000100005>. Acesso em: 25 mai. 2019.

_____. On the coloniality of being. **Cultural Studies**. v. 21, n. 2, p. 240-270, 2007 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/09502380601162548>. Acesso em 14 de nov. 2018.

MIGNOLO, Walter. Museus no horizonte colonial da modernidade garimpando o museu (1992) de Fred Wilson. Tradução de Simone Neiva Loures Gonçalves e Gisele Barbosa Ribeiro. **Museologia & Interdisciplinaridade**. v. 7, n. 13, p.309-324, jan./jun. de 2018.

SOARES, Victor Velu Fonseca Zaiden. Incomparável: a difícil convivência entre arte africana e europeia em Berlim, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1062-1076.

Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17751/16263>.
Acesso em 24 mai. 2019.

_____. Aiesthesis decolonial. **CALLE14**, v. 4, n. 4, p.10-25, jan./jun. de 2010. Disponível em: <https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1224>. Acesso em 26 mai. 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidade/racionalidade. **Perú Indígena**, v. 13 n. 29, p. 11-20, 1992. Disponível em: <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>. Acesso em 22 mai. 2019.

ROBERTS, Mary Nooter. The naming game: Ideologies of Luba artistic identity. **African Arts**, v. 31, n. 4, p. 56-92, 1998. Disponível em: www.jstor.org/stable/3337649. Acesso em: 30 mai. 2019.

SCHUSTER, Peter-Klaus. Geschichte, Wiederaufbau und Vollendung der Berliner Museumsinsel. **ICOMOS: Hefte des Deutschen Nationalkomitees**, Berlim, Postdam, São Petersburgo, v. 49, p. 51-75, 2010. Disponível em: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/icomoshefte/article/view/21097/14867>. Acesso em: 25 mai. 2019.

TOCHTROP, Leonardo. **Dicionário alemão-português**. 9ª ed. São Paulo: Globo, 1996.

Victor Velu Fonseca Zaiden Soares

Graduado em Ciência Política pela Universidade de Brasília (UnB) e aluno em fase de conclusão do curso de Teoria, Crítica e História da Arte na mesma instituição. Atuou como analista político em instituições de defesa de interesse e desde 2017 participa de programas educativos em exposições, elaboração de curadorias e trabalhos na área da cultura no Distrito Federal. Contato: victorzaiden@gmail.com