

CONFERÊNCIA INAUGURAL

A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista

Prof. Dr. Yve- Alain Bois

Professor da Universidade
Harvard e Princeton/USA

Se não me engano foi em seu livro mais formalista, *Tomb Sculpture*, de 1964, que Erwin Panofsky criou o termo pseudomorfose. Ele o definiu como: “O surgimento de uma forma A, morfológicamente análoga, ou mesmo idêntica a uma forma B, que, no entanto, não mantém relação alguma do ponto de vista genético.” O exemplo dado por ele foi a estranha similaridade entre o sarcófago púnico e os túmulos do Alto Período Gótico, aproximadamente 1.500 anos depois: em ambos, uma figura humana, aparentemente perfeitamente viva, olhos bem abertos, está posicionada horizontalmente em uma tampa, numa posição às vezes considerada desconfortável pela presença de um travesseiro embaixo da cabeça da figura. A forma é similar em ambos, mas o processo histórico que levou a isso não poderia ser mais diferente: no caso do sarcófago púnico, “uma imagem originalmente tridimensional e deitada foi cuidadosamente posicionada sobre o teto de um sarcófago em forma de casa”; nos túmulos medievais, “uma figura originalmente bidimensional retratada sobre uma laje no pavimento, mas representada de pé, tinha subseqüentemente adquirido volume tridimensional, uma figura se expande para uma estátua, a laje erguida sobre membros de suporte ou crescendo para o que é conhecido como tumba”. Infelizmente, Panofsky não deu mais detalhes sobre o fenômeno da pseudomorfose –, mas é claro que ele considerou o fenômeno uma armadilha maior para a história da arte; já em seu livro anterior, *Renaissance and Renascences*, ele havia gastado a maioria de suas energias descartando réplicas (para certificar-se da originalidade da Renascença italiana, em um tempo quando sua própria existência como uma ruptura histórica foi contestada pela idéia de uma série incremental de pequenas renascenças das quais ela deveria representar o clímax cumulativo).

Como modernista, instintivamente compartilho da cautela de Panofsky. Nada me irrita mais do que ser apresentado a uma imagem tântrica como um símile de Malevich (com a implicação de que desde que os traba-

lhos sejam morfologicamente similares, seus significados devem ser idênticos, portanto, Malevich foi pura e simplesmente um místico); nada me irrita mais do que ouvir que uma caricatura de 1897 ilustrando uma tela branca vazia intitulada *First Communion of Chlorotic Maidens by Snowy Weather*, graças ao humorista francês Alphonse Allais, prefigura os monocromos brancos modernistas ou até os acromos de um Bob Rauschenberg, um Piero Manzoni ou um Robert Ryman, datados de meio século depois (se deduz que estes artistas meramente repetiram algo inventado anos antes, como se brancura em si fosse uma característica forte o suficiente para ignorarmos todos os outros critérios de diferenciação e, particularmente, o contexto distinto do aparecimento desses vários trabalhos). Chamo esse tipo de redução histórica, que continua abastecendo empresas curadoras de renome, pseudomorfismo. Também devo acrescentar que mesmo em uma única era histórica podemos encontrar casos de pseudomorfose: aliás, o artista Sol LeWitt aponta para a semelhança entre os trabalhos de Manzoni e Ryman como um exemplo de pseudomorfose.

Há muitos trabalhos de artistas que superficialmente se parecem com trabalhos de outros artistas. Isso tem sido verdade através da história da arte. Trabalhos isolados podem ser vistos como similares a outros trabalhos isolados. A menos que se compare o trabalho total de cada artista não se pode dizer que o trabalho é o mesmo. Comparações foram feitas entre Manzoni e Ryman porque ambos fizeram telas brancas; entre Beuys e Morris porque ambos usaram feltro; entre Ulrich and Bochner porque ambos usaram medidas, e muitas outras. Aqueles que fazem tais comparações não conhecem o trabalho desses artistas e operam no nível de rumores sem importância. Eles não devem ser levados a sério.¹

Como LeWitt, considero o pseudomorfismo detestável – e seu fracasso em explicar o fenômeno da pseudomorfose, do qual se sustenta, é uma das provas mais claras de que um formalismo puramente morfológico, em oposição a um formalismo estrutural, não pode levar a lugar algum.

Mas ainda é impossível afastar o próprio fenômeno, apenas porque a capacidade de percepção de semelhanças, analogias e similaridades está no coração, no coração estético, pode-se dizer, do conhecimento humano: só não podemos evitar os *flashes* titilantes das obras semelhantes que nos surpreendem. De fato, isto acontece comigo quase toda vez que visito a coleção de um museu, especialmente se não sou um especialista da área ou do período do qual os trabalhos que estou apreciando pertencem (ignorância é

¹LEWITT, Sol. Comments on an Advertisement. In: *Flash Art*, Abril de 1973, originalmente publicado em *Flash Art*, Junho de 1973, reimpresso no catálogo de exposição *Sol LeWitt*. Nova Iorque: Museu de Arte Moderna, 1978. p. 174.

a chave: quanto menos se sabe o contexto, a gênese, mais facilmente pode-se tornar vítima do tranco da pseudomorfose).

Aqui estão dois exemplos: deparando-me com *Young Woman in Her Death Bed* no Musée des Beaux-Arts de Rouen não pude entender o quê esta pintura estava fazendo ao lado de trabalhos de Dutch e Flemish Old Masters, até ler a etiqueta assegurando-me de que ela datava de 1621, como especificado pela inscrição no canto superior direito. Sob o reflexo daquela inscrição, decifrada na etiqueta e explicando que a mulher havia morrido com 22 anos de idade e que seu retrato fora pintado duas horas após sua morte, eu deveria ter-me dado uma pausa, por este ser talvez o único elemento da pintura que seria alheio a um trabalho datado da metade do século XIX, onde eu o tinha imediatamente colocado. Havia fechado os olhos para ela e focado apenas na figura, e não acho que podia ser facilmente culpado por isso, dada a representação impressionantemente realista da morte que esta pintura oferece. Como sempre em tais ocasiões, esta foi uma lição de modéstia: eu teria falhado em meu exame geral sobre aquela pintura.

Eu Estava, de certa forma, satisfeito em descobrir, enquanto fazia minha lição de casa logo após, que muitos dos meus pares provavelmente também falhariam no teste, mesmo na tradição dos retratos no leito de morte holandeses do século XVII, bem conhecidos pelos especialistas, estes trabalhos se posicionam separadamente, ostentando a convenção antiqüíssima e quase universal dos olhos fechados como um meio para literalmente transformar a morte em sono.² E se alguém muda para a principal tradição pictórica da representação da morte no oeste, ou seja, cenas cristãs, é tão difícil encontrar um único Cristo morto com os olhos abertos em dez mil representações da Paixão, quanto um único santo nas incontáveis narrações do martírio. Mesmo Caravaggio, que fez tudo que pôde para secularizar sua Virgem Maria, quando a representou em seu leito de morte, mostrando-a, como foi dito na época, como uma “prostituta asquerosa”, não poderia mostrar o olhar vítreo de Maria. Não que ele temesse censura (sua pintura foi rejeitada de qualquer forma pelas freiras que a haviam encomendado, e é difícil acreditar que ele não esperasse por isso), mas isso parece não ter sido possível.

Devo admitir que estava surpreso em descobrir, ao olhar na prática o retrato da morte no século XIX, que com exceções muito raras o tabu dos olhos abertos prevaleceu na pintura (incontáveis exemplos de Ary Scheffer ou Henri Regnault a Claude Monet atestam essa persistência). Isto não pa-

²Na tradição do “last portrait” na pintura européia da Renascença em diante, ver PIGLER, A. Portraying the Dead. In: *Actae Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*. v. IV, Budapest, 1956, p. 1-75. Na tradição holandesa em particular, ver o catálogo de exposição *Naar het lijk: Het Nederlandse doodsportret 1500-heden*, ed. B.C. Sliggers. Zutphen: Walburg Pers, 1998.

recia se enquadrar muito bem com a insistência de Philippe Ariès, em sua formidável *L'homme devant la mort*, de que o século XIX marca o período quando a morte se tornou visível, quando ela não é mais confinada na “região subterrânea do imaginário”, mas surge para a vida humana; o período quando o “morgue” parisiense é aberto ao público e se torna um espetáculo, quase uma atração turística (a palavra “morgue” vem do verbo “morguer”, que significa “olhar de cima”, como faziam os espectadores olhando os cadáveres de um mezanino, mantendo-os a distância de possíveis doenças infecciosas). A persistência dos olhos fechados também dominou amplamente na fotografia, minando minha vaga esperança que uma continuidade tão sólida era apenas de especificidade média, referindo-se à longa tradição pictórica (e também escultural) do oeste. Entretanto, eu estava de alguma forma livre para aprender da produção agora largamente esquecida a representar pessoas mortas como se elas ainda estivessem vivas, sentadas, de olhos bem abertos. Essa não era uma produção marginal, dado o lugar que um fotógrafo eminente como André Adolphe Disdéri, o autor principal dos cartões de visita na metade do século XIX em Paris, dá a ela em seu manual fotográfico (ele menciona que cada vez que ele era chamado para fazer um retrato de morte, ele pedia à família para não fecharem os olhos de seu ente querido). Não era uma produção marginal, e, na verdade, também aconteceu paralelamente na América ao mesmo tempo, mas uma produção que foi quase inteiramente reprimida, talvez seja compreensível no primeiro olhar para as imagens perturbadoras, especialmente as de crianças que parecem fazer o volume dos relativamente poucos exemplos restantes. Mas deixe-me sair deste território macabro e tornar-me bucólico.

Eu também teria sido reprovado em um outro exemplo do pseudomorfose, desta vez proveniente de uma tela pendurada na parede do American wing of the Art Institute em Chicago. Lá também fiquei estarecido ao me aproximar da tela: por que aquele trabalho, que julguei ser dos primeiros trabalhos de Mark Tobey, ao lado de pinturas de George Inness ou John Singer Sargent? É claro que Tobey é um artista americano, mas, dada a divisão padrão em nossa área entre antes e depois da arte americana de 1945, pela qual o que veio depois é julgado parte do critério modernista em geral (de Matisse e Picasso a Pollock e Pop, etc.), enquanto o anterior continua sendo chauvinisticamente localizado, eu me perguntava se aquela instalação anômala era intencional da parte do curador, como algum tipo de rebaixamento. Talvez Tobey não fosse considerado modernista o suficiente para ser permitido a fazer parte do grande De Koonings no Modern Art galleries um ou dois andares acima? Eu não tinha a mínima noção que *Thistles*, pelo título dessa pintura, datada de aproximadamente 1885-89, era de fato um trabalho de Sargent, um artista com quem eu não tenho muita afinidade. Foi até bom eu não ter me apressado para ler a etiqueta, pois meu preconceito anti-Sargent não teria me

permitido olhar para esse trabalho enigmático com o cuidado suficiente (e talvez tivesse cortado o frisson pseudomórfico pela raiz). Nesse caso também, a propósito, eu estava feliz por descobrir, ao ler a nota dedicada a esta pintura no catálogo da American collections no Art Institute de Chicago, que ela era de fato considerada a pintura menos característica de Sargent.

Mas, fora a natureza excepcional dos dois trabalhos que já mencionei, deveria ser notado que o que me levou a confundir suas datas ou a quem se atribuíam foram características altamente específicas tais como: luz natural, a falta de decência, o ponto de vista oblíquo, a postura débil, a franca falta de atratividade da figura, na pintura do século XVII; e em Sargent: a composição quase completa, o acabamento carregado e, sobretudo, a sobreposição das marcas esbranquiçadas num pano de fundo matizado de cinza, bege e matizes castanho-avermelhadas. O motivo pelo qual destaco esse nível de diferenciação altamente específico é que, na maioria dos casos claros de pseudomorfismo, as similaridades citadas são de um tipo muito mais genérico. Tenho certeza de que alguns de vocês se lembram da controvérsia de certa forma dolorosa que seguiu a exposição curada por Bill Rubin e Kirk Varnedoe vinte anos atrás intitulada “Primitivism” in “20th-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern.” Devo poupá-los dos detalhes – pela maior parte dos críticos de Rubin e Varnedoe estarem prontos para criticar suas noções de “afinidade” como epistemologicamente falsas e politicamente dúbias em sua contribuição para o mito de uma permanência histórica da natureza humana. Mas um dos motivos pelos quais estes críticos poderiam ser tão persuasivos em seu desmantelamento de certa forma hipócrita do que era, como todos admitiram, uma exibição muito rica e desafiante, era o nível de diferenciação mais baixo que operou na exibição, em particular em sua sessão chamada, precisamente, “Afinidades”: o ponto mais baixo nesse respeito foi, para mim, a união de uma figura Papu de Nova Guiné e um *Tondo* de 1961 de Kenneth Noland, que fez pouca justiça a ambos os trabalhos. Se estou trazendo essa castanha de volta para frente, entretanto, não é para reacender uma velha chama, mas com o objetivo de me referir ao argumento feito pelo antropólogo William Sturtevant em um simpósio realizado por MoMA em conjunto com a exibição. Cito aqui Jim Clifford, que resumiu o argumento de Sturtevant em sua revisão da mostra:

Antropólogos, há muito tempo familiarizados com a questão da difusão cultural versus a invenção independente, não são prováveis de encontrar nada especial nas similaridades entre o tribal selecionado ou objetos modernos. Um princípio estabelecido do método antropológico comparativo afirma que o maior dos alcances das culturas, o mais provável, é encontrar características similares. O exemplo de MoMA é muito amplo, abrangendo grupos tribais africanos, oceânicos, norte-americanos e árticos.

Um segundo princípio, da “limitação das possibilidades”, reconhece que a “invenção”, enquanto altamente diversa, não é infinita. O corpo humano, por exemplo, com seus dois olhos, quatro membros, arranjo bilateral de características, frente e costas e etc, será representado e estilizado de um número limitado de formas. Assim, não há motivo *a priori* para reclamar evidência por afinidade (ao invés de mera lembrança ou coincidência) porque uma exibição de trabalhos tribais que parece impressionantemente moderna em estilo pode ser reunida. Uma coleção igualmente chocante poderia ser feita demonstrando agudas dessemelhanças entre objetos tribais e modernos.

O segundo princípio articulado por Sturtevant, das “limitações das possibilidades”, deve parecer escandalosamente redutível – por gostarmos de imaginar o mundo como infinito – mas é, todavia, um princípio que pode ser de muita utilidade na análise da pseudomorfose. De fato, o escritor, que passou a maior parte de sua carreira discutindo ocorrências desse fenômeno no mundo natural –, o sociólogo francês e crítico literário Roger Caillois – constantemente se referia a Dimitri Ivanovich Mendeleev, o brilhante químico russo do século XIX que produziu a primeira tabela periódica dos elementos, como seu herói intelectual? Por quê? Não é tanto que Mendeleev classificou os elementos químicos, mas que sua classificação inicial básica foi baseada na hipótese de que esses elementos não infinitos (ou para ser mais exato, que as propriedades químicas dos elementos dependem de suas massas atômicas relativas), uma hipótese que o levou a determinar como alguns quadrados que ele ainda não podia preencher em seu tabuleiro de xadrez de possibilidades finitas – porque esses elementos imaginados ainda não haviam sido encontrados na natureza – seriam preenchidos (e de fato foram, três desses elementos ainda foram descobertos durante sua vida, confirmando sua descoberta científica, como as expedições do eclipse solar britânico de 1919 confirmaram a previsão de Einstein sobre a deflexão da luz, ou mais próximo de minhas preocupações, como a decifração da linguagem hitita confirmou após sua morte a hipótese de Ferdinand de Saussure, na *Memoire* que o levou a fama em sua área, com 21 anos, da existência de um fonema até agora desconhecido nas antigas línguas indo-européias). Cito aqui Caillois:

O feito de Mendeleev é mais estupefacente do que o de um astrônomo que calculou a órbita e a massa de um planeta invisível no vasto céu. Ele desenhou o tabuleiro de xadrez absoluto onde todos os elementos descobertos necessariamente se posicionam, aqueles que terríveis laboratórios eventualmente fabricariam, aqueles incluídos nos exemplos enviados a nós do espaço por outros mundos como meteoritos.

Para Caillois, Mendeleiev era um estruturalista *avant la lettre*, cuja meta principal era delimitar a extensão de um corpo combinatório estudando as condições de possibilidade das variáveis por ele deduzidas. Caillois afirma novamente:

A tabela periódica é o manifesto da descontinuidade e da finitude. Ela proclama a existência de um universo ordenado, cujas estruturas fundamentais são contáveis. Elas são até em número reduzido. Embora as aparências e a infinita variabilidade do universo, é apenas por ilusão que tudo parece possível. Nada do tipo: nem fantasia nem ilusão, nem contente ou franja elástica para saudar qualquer novidade imprevista: uma rede apertada sem nenhuma fenda, filas impiedosamente alinhadas, jamais cruzadas.³

Essa ligação metodológica entre Mendeleiev e o estruturalismo foi na verdade proposta há mais de cinqüenta anos por Claude Lévi-Strauss, que mencionou o químico russo quando sugeriu que algo como tabelas periódicas das estruturas fonológicas da lingüística (prevendo todas as línguas possíveis, uma perda no futuro) poderiam ser estabelecidas com a ajuda da matemática e da estatística.⁴

Ele não prosseguiu nessa sugestão – um certo sonho infantil pertencente aos primeiros anos do estruturalismo – mas antes de oferecer um resumo de seu próprio trabalho sobre estruturas elementares de semelhança, ele se referiu a outro exemplo que é talvez mais próximo de nossas preocupações (dado que ele lida com objetos ao invés de relações abstratas): a pesquisa de Jane Richardson e A.L. Kroeber sobre a moda feminina. Em seu trabalho, intitulado *Three Centuries of Woman's Dress Fashions: Quantitative Analysis*, publicado em 1940 pela University of California Press, em uma série chamada "Anthropological Records", Richardson e Kroeber estudaram as regularidades rítmicas da moda no oeste da metade do século XVII em diante. O que eles encontraram são: primeiro, as recorrências são previsíveis – sua periodicidade é centenal (para usar a frase de Barthes: "se, em um dado momento, os vestidos são o mais longo possível, eles serão o mais curto possível cinqüenta anos depois e serão novamente longos cinqüenta anos depois"⁵); segundo, que a periodicidade da moda parece ser quase inteira-

³CAILLOIS, Roger. Reconnaissance à Mendeleïev. In: _____. *Cases d' un échiquierchiquier*. Paris: Gallimard, 1970. p. 79

⁴LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale I*. Paris: Plon, 1958. p. 66.

⁵BARTHES, Roland. *La mode et les sciences humaines* (1966), reimpresso em *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1994. p. 122.

mente não relacionada com eventos históricos, ao contrário do que se possa imaginar: na melhor das hipóteses, as grandes dramas da história (guerras, revoluções) possuem uma grande importância nos extremos do modelo (muito curto/ muito longo); terceiro, que as características distintivas do vestido, seu elemento estrutural no curso de mais de três séculos para o que era o presente de Richardson e Kroeber, permaneceram em um número muito limitado (comprimento e largura da saia, comprimento e largura da cintura, decote e largura do decote); e quarto, que as alterações regulares são sistemáticas, afetando todos os elementos de uma vez em uma moda pré-determinada (por exemplo: o comprimento da saia e o comprimento da cintura são sempre em proporção inversa: quando um é estreito, o outro é largo, e vice-versa). Essa regularidade tão surpreendente a princípio em um território que é normalmente considerado como de absoluta arbitrariedade, e que é amplamente valorizado por sua liberdade e imaginação, não é tão surpreendente se considerarmos que o suporte do vestido, o corpo feminino, permanece constante (ele não vem de muitas formas diferentes), e que existem um número limitado de formas, ambas previsíveis, de cobrilo: em outras palavras, o princípio de Sturtevant da “limitação das possibilidades” funciona claramente a todo vapor no campo da moda. Isto já havia chocado Ferdinand de Saussure em um ponto inicial de sua carreira como lingüista geral (em 1894), enquanto ele ponderava sobre o conceito convencionalista da arbitrariedade da língua do especialista americano em sânscrito, William D. Whitney. Ao contrário de Barthes, Lévi-Strauss, e Richardson/Kroeber, o pré-estruturalista Saussure pensava que o princípio da “limitação das possibilidades” era uma das características que mais distinguia a moda de um sistema como a língua: “Mesmo a moda que regula nossas roupas não é inteiramente arbitrária: não se pode afastar após certo ponto das condições que são impostas pelo corpo humano. Nada limita a língua, pelo contrário, na escolha de seus meios, como nada proíbe a associação de tal idéia com a outra, de tal som com o outro.”⁶ Bem mais tarde, após ele ter desenvolvido um conceito de arbitrariedade de um sinal que de longe ultrapassou em complexidade o de Whitney (na verdade, constituiu uma crítica a ele) e opôs essa arbitrariedade fundamental à tendência de qualquer sistema de sinais (incluindo a língua) voltada para a motivação (notadamente através da “criação analógica”), Saussure se refe-

⁶SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Ed. Tullio de Mauro. Paris: Payot, 1972. p. 110. Esta passagem é uma interpolação óbvia dos editores do curso, em outras palavras, ela não aparece em nenhuma das três coleções de leituras de Saussure (1907, 1908-9, 1910-11) como transcrito por seus alunos. Como Tullio de Mauro observou, isto é, baseado nas primeiras notas de Saussure sobre um artigo de Whitney, ver: SAUSSURE, Ferdinand de. *Ecrits de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 2002. p. 211.

riria novamente à moda, proposta por certos lingüistas como uma forma de explicação: a similaridade não explica muito, escreveu Saussure, porque ninguém nunca explicou as mudanças na moda:

Elas dependem das leis de imitação, que muito preocupa os filósofos. Essa “explicação” não resolve a questão, mas tem a vantagem sobre as outras de a posicionar no contexto de uma questão maior. O princípio final das mudanças fonéticas seria puramente psicológico. Há uma imitação, mas onde o processo começa? Aí está o mistério, sob o qual não devemos destacar mais a fonética do que a moda.⁷

Mas vamos voltar a Lévi-Strauss. Seu ensaio “Split Representation in the arts of Asia and America,” escrito em Nova Iorque durante a II Guerra Mundial, é uma das mais interessantes investigações já atentas ao fenômeno da pseudomorfose. Após ter disparado contra a procura abusiva por analogias em culturas diferentes que levaram muitas escolas a imaginar contatos culturais improváveis, Lévi-Strauss exclama: “É impossível não se chocar pelas numerosas analogias entre a arte da costa do nordeste americano, da China antiga, e dos maoris na Nova Zelândia.” Enquanto ele lista todos os traços que são similares nestas várias formas de arte, Lévi-Strauss categoricamente rejeita a hipótese da migração humana avançada pela escola “difusora” de antropologia, cujas demonstrações foram de fato ridiculamente fracas na época. Embora ele não use o termo, Lévi-Strauss define esse fenômeno exatamente da mesma maneira que a pseudomorfose de Panófsky, o qual cito novamente: “O surgimento de uma forma A, morfológicamente análoga, ou mesmo idêntica a uma forma B, ainda que inteiramente não-relacionada a ela de um ponto de vista genético.” Ele condena os antropólogos difusores porque eles ampliam fatos históricos para criar a ilusão de uma relação genética. Além disso, ele comenta, mesmo se suas hipóteses mais fortes fossem confirmadas, isto não explicaria por que uma característica cultural, adotada e difundida por muito tempo teria permanecido a mesma – a estabilidade não é menos misteriosa que a mudança. “Conexões externas podem eventualmente explicar a transmissão,” ele escreve, “mas apenas conexões internas podem contar para a persistência.”

A elegante hipótese proposta por Lévi-Strauss, após muitos desvios longos e análises complexas que não posso nem mesmo tentar reconstruir

⁷SAUSSURE, Ferdinand de. *Premier cours de lingüistique générale* (1907) d’après les cahiers d’Albert Riedlinger, Eisuke Komatsu and George Wolf, ed. e trans (Oxford: Pergamon, 1996), p. 41a (tradução levemente modificada). A passagem aparece quase como na edição de 1916 do curso (a maior modificação é a substituição de “psicólogos” por “filósofos”). Ver a edição de Tullio de Mauro, p. 208.

aqui, é que todas as culturas nas quais ele encontra similares “representações divididas” era o que ele chama de “máscaras culturais”, para as quais o corpo humano era o suporte original da construção da imagem (portanto a importância da tatuagem em muitas delas), e aquelas hierarquias sociais eram governadas por mascarados. Ele até faz o que eu chamaria de um número Panofsky – pelo qual eu me refiro à série extraordinária de “refutações das provas do contrário” que emprestam tanto sabor às longas notas de rodapé de *Renaissance and Resuscitations*: ele explica por que a “representação dividida” não ocorre em certas “máscaras culturais” ao mostrar que, em tais culturas, a máscara não possui a mesma função constitutiva (não mais se referindo à hierarquia ancestral e em código das genealogias, isso pertence a um panteão de deuses cuja imagem é apenas a vestimenta ocasional de um ator participando de um ritual específico).

Agora, não sei se o argumento de Lévi-Strauss foi desaprovado – meu palpite é que não foi, não porque é invulnerável, é claro, mas simplesmente porque parece não ter interessado os especialistas na área. Também acrescentaria que mais tarde na vida, em resposta aos novos dados reunidos pelos especialistas da pré-história, ele seria menos otimista contra certos aspectos da teoria difusora – mas sem aceitar a idéia que contatos pré-históricos poderiam ser uma explicação mais forte do fenômeno que ele está atacando. Talvez seja surpreendente, dado o grande conhecimento de Lévi-Strauss do trabalho de Ferdinand de Saussure, que nesse ponto ele não pensava em consultar novamente a escolaridade inicial do grande lingüista suíço, que forma a base de sua teoria da etimologia, uma parte de seu *Course of General Linguistics*, que também é freqüentemente ignorada pelos admiradores de Saussure – por ela o ter ajudado se não a reconciliar a genética e o ponto de vista estrutural a ao menos aceitar a idéia que o exame de analogias estruturais pode, sob certas circunstâncias, levar ao descobrimento de filiações genéticas e seqüências lógicas. Mas essa é outra história que eu não quero estender aqui: como um modernista, eu não me sinto particularmente à vontade discutindo questões de longa duração.

Então passarei para um exemplo de recente pseudomorfose – um que eu já utilizei em algum lugar, mas que não posso resistir em citar: em fevereiro de 1973, a astuta revista de arte de Milão chamada *Flash Art* publicou um anúncio na Galerie M em Bochum, na qual três trabalhos artísticos eram reproduzidos. Cada um de artistas diferentes, mas as ilustrações tinham algo em comum: todos eram duplamente capturados, ou seja, cada trabalho recebeu sua data e atribuição (*Jan Schoonoven, 1969, François Morellet ca., 1958 e Oskar Holweck ca., 1958*), mas cada um também era atribuído ao artista americano Sol LeWitt, nessa época com uma data diferente (respectivamente 1969, 1972, e novamente 1972). Caso alguém não tivesse compreendido, o conteúdo das duplas atribuições e datas, o anúncio publicado

por Alexander von Berswordt, o diretor da Galerie M, dizia: “Qual trabalho de qual artista europeu da esfera do *neue konkrete Kunst* será considerado juntamente com Sol Lewitt uma cópia de seus mais novos trabalhos que será divulgada com tanta publicidade quanto sua nova inovação?”

As entrelinhas desse anúncio são bem conhecidas. É uma situação que teve início após a II Guerra Mundial, e cuja origem foi traçada por Serge Guilbaut em seu livro, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, bem como outros historiadores da arte social, uma situação que poderia ser caracterizada como o imperialismo cultural dos Estados Unidos, um sintoma do que iria dominar o mercado internacional dos distribuidores americanos. Além disso, essa situação atingiu seu apogeu durante os anos 60 no pós-guerra da Alemanha, onde a onipresença americana (notavelmente em *Documenta*) funcionava como um amortecedor contra a reminiscência do recente passado nazista nacional. No início dos anos 70, mesmo que fosse em pouco tempo afetado pela crise mundial do óleo, o mercado de arte norte-americano claramente dominava sua contraparte europeia, o setor alemão sendo certamente o mais diretamente afetado por esta superioridade. Permita-nos olhar o *corpus delicti*. Alguém pode discordar que a similaridade entre os anúncios é um tanto confusa. Por muito pouco na verdade parece diferenciar *4 double grids de 1958 de François Morellet e Circles, Grids and Arcs from Four Corners and Four Sides de 1972 de Sol LeWitt*. Agora, eu não concordo plenamente com a quarta tese do anúncio – basicamente, que estávamos diante um caso de plágio. Mesmo se LeWitt não fosse conhecido como um dos últimos artistas competitivos na cena da arte de Nova Iorque, um rápido olhar para a sua carreira fornece evidências suficientes de que ele não precisaria ter copiado um modelo europeu para chegar a sua sobreposição de telas. Mas a comparação não deve ser descartada – uma vez que o tom histórico do ataque é removido.

Vamos ler agora a primeira resposta do acusado, Sol LeWitt, publicada em *Flash Art* em Junho de 1973 e considerada importante o suficiente pelo artista para ser reimpressa no catálogo de sua retrospectiva no Museum of Modern Art de Nova Iorque em 1978: “Antes do último verão, escreve LeWitt, eu nunca tinha visto um trabalho de Morellet; o desenho descrito, “Arcs, Circles & Grids” [este era o título, errôneo por ser genérico e não específico] é a centésima nonagésima quinta e última variação de todas as combinações destas formas e não pode ser completamente entendida como um trabalho isolado. Na ilustração de Morellet havia apenas telas. Nos desenhos haviam arcos nas laterais e cantos bem como telas”. O último ponto parece trivial, à primeira vista, para aqueles dois “similares”, mas diferentes tecidos de malhas sobrepostas, o observador tende muito mais a perceber a similaridade do efeito total ao invés das diferenças dos meios: sejam essas telas apenas no caso de Morellet, ou telas, arcos e círculos no caso de

Lewitt, o resultado de sua sobreposição é que de uma superfície completamente saturada por uma constelação de oscilações óticas, um bombardeio de círculos vibrantes competindo por nossa atenção mais como as ondas produzidas na superfície de um lago pelas gotas de uma chuva fina de primavera. Mas Lewitt está certo em apontar a diferença, de sua imagem, diferentemente de Morellet, é o produto de uma cumulação – isto é, como ele afirma claramente, a “última variação de todas as combinações” exposta no livro publicado em 1972, intitulado *Arcs, Circles & Grids* – ou talvez, em seu título inteiro, *Arcs, from corners & sides, circles, & grids and all their combinations*. O livro em questão, dividido em quatro partes, é baseado em um processo aditivo. Um título para cada página independente é dado no início de cada um dos quatro “capítulos”. A primeira parte trata dos arcos “dos cantos e laterais”: sua primeira página mostra arcos concêntricos de um canto, a segunda, uma sobreposição de arcos concêntricos de dois cantos adjacentes, a terceira de arcos de dois cantos opostos, então de três, então dos quatro cantos; então vêm os arcos das laterais, então todas as possíveis combinações destas duas classes de arcos (a quadragésima oitava e última página desse “capítulo” mostrando, é claro, “arcos dos quatro cantos e dos quatro lados”); a segunda parte começa com um grupo de círculos concêntricos aos quais é sobreposto, na exata mesma ordem (e número de páginas) a séria previamente descrita; na terceira parte, a unidade constante é modificada – não é mais o conjunto de círculos mas uma tela ortogonal – mas a sobreposição progressiva é repetida diferentemente. O último capítulo, como você deve esperar, adiciona tanto o grupo de círculos e a tela como unidades constantes da mesma série progressiva – a última imagem sendo, como disse, *Circles, grids and arcs from four corners and four sides*. Aqui estão algumas páginas do livro, todas da terceira parte: 98, a primeira parte desta parte, 99, 100, 109, 110, 118, 133, 135, 146.

O que é chocante na série de LeWitt de 195 imagens (e minha sucinta descrição pode dar apenas uma idéia muito vaga dela) é a exaustividade tediosa da operação cumulativa, e a extrema não-dramatização da aproximação em série, algo que governa todo seu trabalho de 1966 em diante mas que foi inteiramente ignorado em comparação com o que foi feito no anúncio. Não há surpresa no sistema de LeWitt, nem economia: seu mundo é obsessivo, ele tem que desdobrar inteiramente o sistema elementar que usa para seu fim entrópico. Como Rosalind Krauss mostrou belamente, sua arte nunca faz o que acabei de fazer descrevendo seu livro, nunca é dito *etcetera*.

Esse não é o caso do trabalho de Morellet. Para ter certeza, ambos os artistas usam sistemas. Mas a arte de Morellet é crivada de surpresas. Diante de *Interference of 2 different grids O degree/_ 1 degree_*, de 1955, tem-se dificuldade em ler a imagem como é, uma simples sobreposição de dois conjuntos equidistantes de linhas paralelas, o primeiro sendo horizontal e o outro, com

um espaço maior entre as linhas, posicionado em um ângulo muito desatento. Ou que a desordem accidental de 2 *grids of dashes O degree/14 degrees* é o resultado da sobreposição de telas muito regulares. Ou novamente, em *Rouge sur rouge clair, rouge, rouge foncé, noir et blanc* de 1953, é apenas mais agradecimento às distrações muito mais famosas feitas por Joseph Albers em sua série “Homage to the Square” (iniciada em 1950) que nós não aceitamos com muita incredulidade o fato empírico que o quadrado vermelho central permanece rigorosamente idêntico nos cinco painéis diferentes. Diante de 4 *Aleatory Repartitions of 2 Squares according to first 16 digits of pi*, não podemos deixar de agradecer ao artista, que oferece um título muito irônico deste políptico, que “parece muito bom para ser verdade”.

Embora tenha que admitir que isso seja uma digressão gratuita, não posso deixar de lhes dar uma citação completa do comentário de Morellet, por dar um exemplo típico do seu tipo de humor:

Eu tentei usar a oportunidade sistematicamente. Ou, para ser mais preciso, eu tentei mostrar que o que conta em um trabalho de arte não são os detalhes da composição (o posicionamento de uma linha ou quadrado), mas a regra do jogo – o sistema usado. Eu queria provar que se você dividir um quadrado branco em 25 quadrados iguais, e se você colocar dois quadrados negros aleatoriamente nessa tela ela será “bela” não importa onde os quadrados terminem. Para aumentar minha “oportunidade” eu não precisei de nenhuma seqüência velha de números, mas de uma seqüência que fosse familiar (então eu não podia ser acusado de trapacear). Eu escolhi o número pi, (que é 3. 1415926, etc.). Para mim o resultado final parecia okay (e ainda parece).

Na verdade, se você olhar o resultado das quatro figuras usando os primeiros 16 números de pi, ele quase parece muito bom para ser verdade. Sejam objetivos. Na número 1, os dois quadrados terminam no mesmo lugar, e se tornam um. Então os dois quadrados terminam, vez por vez, simétricos em relação a uma diagonal (no número 2), em relação a duas medianas (no número 3), e em relação a uma mediana (no número 4). Certo, agora sejamos líricos e culturais: no número 1 poderíamos falar sobre a materialidade dupla do quadrado negro; no número dois sobre a elegância do desequilíbrio – muito japonês; no número 3, sobre puro classicismo. E no número 4, sobre densidade escultural.

Agora, encontraríamos exemplos infinitos de tais “surpresas” na arte de Morellet, especialmente em suas sobreposições. E, é claro, essa estética de variedade tem muito pouco a fazer com a idéia de exaustividade. É como LeWitt e Morellet eram, através de meios quase similares e com produtos finais quase similares, transmitindo mensagens inteiramente opostas: uma tem que lidar com controle, ordem, e de certa forma tédio (nossa primeira reação

ao folhear o livro de LeWitt é dizer: “suficiente, entendi, entendi o sentido”), o outro tem que lidar com a perda do controle com a desordem emergente de uma acumulação de ordem, e com o assombro.

Há um último ponto ao qual eu gostaria de retornar na declaração de Lewitt, para que isso me leve de volta à questão da “difusão versus a invenção independente” discutida pelos antropólogos. Respondendo ao anúncio da *Flash Art*, LeWitt escreveu: “Antes do último verão [ou seja, o verão de 1972] eu nunca vi um trabalho de Morellet”. Já no mesmo catálogo do Museum of Modern Art que reimprimiu essa frase, alguém pode ler uma declaração inteiramente diferente do artista em relação à mesma questão. Em um título de *Circles, Grids, Arcs from Four Corners and Four Sides*, e depois ter explicado que era parte de um livro, Lewitt explica: “O artista francês François Morellet havia feito desenhos usando telas com um espaçamento similar. Embora na época eu não fosse familiarizado com seu trabalho, era possível que eu tivesse visto um reproduzido ou em exposição na exibição “The Responsive Eye” do The Museum of Modern Art. Quando me tornei consciente das similaridades de nossos trabalhos, eu abandonei o meu. Sinto se o causei desconforto, uma vez que o vejo como um artista capaz” (Eu passarei do qualificativo protetor de “capaz” utilizado por Lewitt após tudo que ainda o incomodava no anúncio e o tinha levado aparentemente a acreditar que os vários artistas aos quais ela recorreu haviam sido sua origem) Agora, como podemos explicar essa contradição? Estaria LeWitt sendo omissivo na primeira frase e finalmente admitindo seu erro na segunda frase diante da evidência? Não acho. Eu diria que LeWitt estava certo nas duas vezes, em ambas ele havia visto e não visto o trabalho de Morellet antes do verão de 1972. Ou seja, ele havia visto a própria tela de Morellet ilustrada no anúncio da *Flash Art* na exibição Responsive Eye de 1965, mas no contexto daquela exibição, inteiramente voltada para a Arte Óptica, ele não poderia ter deixado de perder a sistematicidade do trabalho em questão. No contexto da exibição, ela não poderia deixar de aparecer como um outro exemplo do efeito *moiré* tão apreciado pelos artistas ópticos como Bridget Riley, cuja *Current* de 1964, que foi representada no lado oposto a ela no catálogo. Ansiosa por difusão (ou “prestígio”) como uma explicação da pseudomorfose: de uma forma a ser aceita em um contexto diferente do seu contexto original, ela deveria acima de tudo ser aceitável.

Mas o que significa dizer que LeWitt conhecia o fato que o *moiré* de Morellet foi baseado no sistema ao invés de um truque da Arte Óptica, ele seria capaz de “ver”, para relacionar a ela ao invés de se precipitar em classificá-la como indiferente? O que isso significa é que independentemente da grande diferença na formação dos dois artistas, um encharcado na tradição da abstração geométrica européia, e o outro um membro da geração minimalista, que nunca escondeu sua profunda aversão por esta tradição, eles haviam usado uma estratégia similar em um número similar de possibilidades, e para um objetivo similar, mesmo se este objetivo não possuísse

o mesmo significado para ambos. Eu chamarei a estratégia deles, ao menos nos dois trabalhos aos quais a *Flash Art* se refere: a tela modular; eu chamaria a proposta geral: não-cosmopolidade.

Agora, não gostaria que vocês pensassem que a relação pseudomórfica entre LeWitt e Morellet seja algo incomum. Eu poderia ter lhes dado muitos outros exemplos como esse, por exemplo, entre Morellet (*From Yellow to Purple*, 1956) e Frank Stella (*Jasper's Dilemma*, 1963) ou – com um espaço temporal maior – entre Olga Rozanova (*Green Line*, 1918) e Barnett Newman (*End of Silence*, 1949); ou entre Karl loganson em 1921 e Kenneth Snelson nos anos 60. Em todos estes casos, nós sabemos que o autor de B nunca havia visto A, nem ao menos havia ouvido falar do autor de A. Existem incontáveis casos de tais impressionantes similaridades na arte do século XX, particularmente entre o corpo de abstração, simplesmente porque um amplo grupo de artistas tiveram o que eu chamo de mania da não-composição. E se você não quer compor, as possibilidades não são infinitas, como espero mostrar em minha segunda leitura.

Que lição retiro disto? Essencialmente, que a pseudomorfose não é necessariamente completamente pseudo, mas que as pessoas têm que observar procurando evitar cair na armadilha de Noland/Papu. O fato de dois objetos parecerem iguais não significa que eles têm muito em comum – muito menos o mesmo significado. Mas se eles têm algo em comum seria em seus propósitos, ou ao menos em suas condições de possibilidade. Após minha visita a Rouen, eu estava pedindo carona para descobrir o que fez *Young Woman in her Death Bed* possível, e se havia algo na sociedade da décima sétima Flandres que era comum com a da metade do século XIX da França ou América que produziu fotografias tão perturbadoras quanto umas que tenho visto. Mas algo em comum, bem como nas culturas dessas duas sociedades logo após o acontecimento desses trabalhos, algo que teria motivado a sua repressão e conseqüente destruição e poderia explicar porque eles parecem tão incomuns hoje em dia. Devo observar novamente que os olhos abertos não são de forma alguma as únicas coisas que despertaram em mim essa convicção instantânea, ao olhar para a pintura do século XVII em Rouen que eu estava diante de uma pintura do século XIX (eu teria sentido exatamente o mesmo se os olhos da jovem mulher estivessem fechados) – esta era apenas a ponta de um iceberg. Eu ainda estou pegando carona, é claro, sendo um especialista de período algum. A pseudomorfose naquele caso devia de fato ser pseudo, uma grande sorte, mas não se o lampejo que me confundiu pudesse ser o momento de uma redistribuição de cartões históricos de arte – o que é, quanto a mim, a única parte realmente interessante do jogo do qual estamos participando tão apaixonadamente.

Tradução: Bruno Maciel