



PSEUDOMORFISMO E ARTE BAIANA

PSEUDOMORPHISM AND BAHIAN ART

Dilson Rodrigues Midlej / UFRB

RESUMO

O artigo enfoca e discute o pseudomorfismo como uma problemática da genealogia das semelhanças envolvida nas apropriações de imagens, sendo estas enfocadas em doutoramento na linha de história e teoria da arte, em pesquisa que utiliza os métodos *Análise e síntese*, *Analítico comparativo* e *Histórico* – por meio da história das imagens. Por desafiar o eucronismo e assegurar a heterocronia, o pseudomorfismo propõe saltos culturais ao estabelecer conexões imprevistas, das quais o perceptor é o principal agente. No Brasil, o fenômeno pode estar associado a Tarsila do Amaral e, na Bahia, em algumas ações do coletivo GIA - Grupo de Interferência Ambiental, em interferências urbanas de Gaio Matos e fotografias de Péricles Mendes, estes três são analisados em relação à ação performática promovida por Fred Forest em 1973, em São Paulo, intitulada *O branco invade a cidade*.

PALAVRAS-CHAVE

Pseudomorfismo; ressignificação de imagens; arte baiana.

ABSTRACT

The article focuses on and discusses pseudomorphism as a problematic of the genealogy of similarities involved in the appropriations of images, being these focused on doctoral course in the line of history and theory of art, in a research that uses the methods Analysis and Synthesis, Comparative Analytical and Historical – through the History of Images. By challenging eucronism and ensuring heterochrony, pseudomorphism proposes cultural leaps by establishing unforeseen connections, of which the perceiver is the principal agent. In Brazil, the phenomenon may be associated with Tarsila do Amaral and, in Bahia, with the collective GIA - Environmental Interference Group, with urban interferences by Gaio Matos and photographs by Péricles Mendes. These three are analyzed in relation to the action promoted by Fred Forest in 1973 in São Paulo, entitled *The White Invades the City*.

KEYWORDS

Pseudomorphism; images resignification; Bahian art.

Muitas das propostas contemporâneas de arte dialogam ou referem-se a imagens ou conteúdos de obras artísticas de outros períodos históricos, constituindo-se em apropriações, citações e reutilizações de imagens, procedimentos cujas imagens extraídas de trabalhos artísticos anteriores são recontextualizadas e assumem novas significações nas produções atuais.

Essas dinâmicas de passados presentes na arte contemporânea, empreendidas pelo trânsito de imagens entre obras de arte de distintos períodos históricos, todavia, apresentam diversas características que desafiam os historiadores da arte e a pesquisa sobre arte, dentre as quais se pode mencionar o *pseudomorfismo*, uma das problemáticas envolvida nas apropriações de imagens e enfocada em doutoramento que tem por tema a apropriação de imagens na arte brasileira e na da Bahia.¹ Metodologicamente, a investigação apresenta abordagem qualitativa e utiliza uma combinação dos métodos *Análise e síntese*, *Analítico comparativo* e conhecimentos do método *Histórico* – por meio da história das imagens, das metodologias da história da arte e de procedimentos da crítica de arte.

O *pseudomorfismo* parece se constituir em significativa característica na categorização da apropriação de imagens por pressupor uma semelhança física – morfológica –, existente entre duas criações distintas de artistas diferentes, sem que tenha havido a intenção de seus autores em estabelecer similaridades entre seus trabalhos, ou mesmo o conhecimento prévio de um pela obra do outro. Assim posto, o pseudomorfismo desafia o *eucronismo* – o sentido dos fatos em seu próprio tempo e interpretação do passado mediante suas próprias categorias – e assevera a *heterocronia*, – ou seja, “muitos tempos existindo ao mesmo tempo” (MOXEY, 2013, p. 2. Tradução nossa) –, tempos múltiplos e heterogêneos que formam anacronismos e, exatamente por isto, propõem saltos culturais ao estabelecer conexões imprevistas. São por estas razões que no âmbito dos estudos de apropriações de imagens o pseudomorfismo assume grande relevância. Pseudomorfismo é uma conceituação criada por Erwin Panofsky (1892-1968) no livro *Tomb Sculpture*, de 1964 e que se opõe tanto à apropriação de imagens – no sentido de uso consciente do artista de imagens preexistentes feitas por outros artistas –, bem como à abordagem formalista da arte.

A sincronicidade de ideias entre artistas e que constitui o fenômeno do pseudomorfismo, todavia, não é exclusividade das artes visuais; também se evidencia na literatura, entre escritores, conforme apontou Teixeira Coelho (2011, p. 125) ao comentar a concomitância de ideias no livro *Guide to Kulchur*, de Ezra Pound, em contraposição a Gaston Bachelard. Com o intuito de provar que “certas ideias atingem juntas um limiar de viabilidade, quando então florescem em diferentes espaços” (COELHO, 2011, p. 125), Teixeira Coelho menciona a publicação em 1938 do livro *Guide to Kulchur*,² sem que Ezra Pound tenha citado “uma única vez o nome de Bachelard, por ele provavelmente de todo ignorado” e que, por sua vez, teve também uma publicação na segunda metade dos anos 1930. Outro exemplo pode ser observado no âmbito da *teoria do discurso* de Michel Foucault (2014, p. 65), no sentido de que poderíamos entender o pseudomorfismo como análogo às *relações dos enunciados entre si* que escapem à consciência do autor e nas quais os autores não se conhecem, o que por significar a semelhança de enunciados que não têm o mesmo autor, denotam o mesmo princípio pseudomórfico.

Segundo Yve-Alain Bois (2007, p. 13), o aparecimento da pseudomorfose expressa um desafio à abordagem formalista da arte e, a partir da explanação deste autor sobre este fenômeno, inferimos ser a pseudomorfose uma problemática divergente da apropriação de imagem, ainda que guarde semelhança de iconicidade entre obras. Erwin Panofsky (*apud* BOIS, 2007, p. 13) assim define a pseudomorfose: “O surgimento de uma forma A, morfologicamente análoga, ou mesmo idêntica a uma forma B, que, no entanto, não mantém relação alguma do ponto de vista genético”. O exemplo dado por Panofsky foi a estranha similaridade entre um sarcófago púnico e os túmulos do alto período gótico, aproximadamente 1.500 anos depois. Ambos apresentam uma figura humana de olhos abertos, deitada na tampa, com um travesseiro embaixo da cabeça. “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”, alerta Yve-Alain Bois (2007, p. 13), ao tempo que informa que no livro anterior, *Renaissance and Renascenses*, Panofsky investiu suas energias descartando réplicas para, assim, certificar-se e afirmar a 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” (BOIS, 2007, p. 13).³

A nosso ver o pseudomorfismo contraria as noções de apropriações de imagens por implicar a presunção de uma significação geral e atemporal que aparece entre dois períodos históricos distintos sem que consigamos estabelecer nenhum vínculo de ligação, a não ser em nível formal. Essa característica, na opinião de Georges Didi-Huberman, torna-se um obstáculo epistemológico para sua compreensão: “Quando as semelhanças se tornam pseudomorfismos, quando servem, ainda por cima, para destacar uma significação geral e atemporal, é claro que a *survivals*⁴ torna-se uma mitificação, um obstáculo epistemológico” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 52). Didi-Huberman acresce que a concepção *sobrevivência* (*Nachleben*) de Warburg “pôde ser interpretada e usada para tais fins, aqui e ali” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 52), o que se conclui que muitos pseudomorfismos podem ter sido tratados como apropriações de imagens, sem necessariamente sê-los.

O pseudomorfismo implica no entendimento de que os significados de duas formas que apresentem semelhanças morfológicas devam ter significações idênticas apenas porque são similares. Esse equívoco, na opinião de Yve-Alain Bois, leva à errônea compreensão de que uma imagem tântrica possa ser apresentada como um símile de Malevich, reduzindo a ação de Malevich a um místico e caracteriza:

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) (BOIS, 2007, p. 14).

O cenário de redução histórica proporcionado pelo pseudomorfismo não abrange apenas períodos históricos diferentes; também ocorre em uma única era histórica, tais como Sol LeWitt e François Morellet por usarem arcos, círculos e linhas, Piero

Manzoni e Robert Ryman porque ambos fizeram telas brancas, e Joseph Beuys e Robert Morris porque ambos usaram feltro, dentre outros.

Tanto Yve-Alain Bois, quanto Sol LeWitt consideram 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” (BOIS, 2007, p. 14), ressaltando ser “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” e prescrevendo que se deve evitar juízos precipitados acerca das semelhanças nas obras que nos surpreendem: “ignorância é a chave: quanto menos se sabe o contexto, a gênese, mais facilmente pode-se tornar vítima do tranco da pseudomorfose” (BOIS, 2007, p. 14-15).

Yve-Alain Bois (2007, p. 27) relaciona outros casos ou duplas de artistas que praticaram o pseudomorfismo,⁵ sem que um tenha sabido ou visto a obra do anterior e destaca haver “incontáveis casos de tais impressionantes similaridades na arte do século XX” (BOIS, 2007, p. 27), referindo-se particularmente à produção de arte abstrata, para daí afirmar:

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 (BOIS, 2007, p. 27).

A prática do pseudomorfismo pode, em algumas ocasiões, gerar grande polêmica como a que nos parece ainda hoje perdurar em relação a Picasso na alegada apropriação das características formais das máscaras africanas na concepção do cubismo, pois

Picasso negou terminantemente qualquer influência da *art nègre*, a designação comum dada à arte africana, sobre a sua pintura deste período, ainda que tenha começado a colecionar este tipo de obras pouco tempo depois. Com efeito, no início da década de [19]90, os

historiadores de arte descobriram que a principal fonte de inspiração de Picasso foi a sua própria imaginação, manifesta nos rabiscos que povoam os seus álbuns de esboços, muito anteriores ao contacto do pintor com a arte africana (DAVIES, 2010, p. 978).

Esta afirmação pode soar estranha, porém, algumas características formais da “arte negra” em Picasso encontram explicação em Davies (2010, p. 978), tais como o estriado (a ranhura linear dos narizes e testa), o qual “funcionava como notação de sombreados” e, principalmente a existência dos *double-entendres*, ou seja, as imagens de dupla leitura “frequentes na arte de Picasso”, que antecederam a emblemática *Les Femmes d’Alger* (1907). Essa discussão, todavia, ainda encontra-se em aberto, com opiniões divididas entre os que acreditam na negação terminante do artista espanhol de não ter se baseado nas máscaras africanas e os que acham difícil (a maioria, por sinal) que o pintor não conhecesse o Museu do Trocadéro, em função da amizade dele com o grupo *fauve* e, mais recentemente, por uma declaração atribuída ao pintor espanhol, constante no catálogo *Western Artist/African Art*, 1994, de Jack Flam e de Daniel Shapiro (*apud* DANTO, 2006, p. 123-124) no qual menciona que a concepção de *Les Femmes d’Alger* pode ter lhe ocorrido no dia em que finalmente visitou o Trocadéro.

Face ao exposto e considerando o âmbito desse fenômeno de pseudomorfismo no Brasil, podemos arriscar associar o *Abaporu* (Figura 2) – a emblemática pintura da fase antropofágica de Tarsila do Amaral – com a imagem de cefalópode do *Liber monstrorum* (Figura 1), de autor anônimo do século 8,⁶ o qual relata a raça de homens velocíssimos, de um só pé e uma só perna, chamados pelos gregos de cefalópodes, que se protegiam dos raios de sol estendendo-se à sombra dos próprios pés, quando iam repousar. Segundo Umberto Eco (2004, p. 138), a disseminação de tais crenças se deu no período helenístico com a intensificação de contatos com terras distantes e difusão de inúmeras descrições que ora se apresentavam abertamente lendárias, ora com pretensões de rigor científico. Sem aparente conexão, a imagem do nativo brasileiro deformado anatomicamente guarda estreita relação formal com o cefalópode do *Liber monstrorum*.



Figura 1 - Representação de cefalópode,
em *Crônica de Nuremberg*, século 15
Milão, coleção particular
Fonte: ECO, 2004, p. 140



Figura 2 - Tarsila do Amaral (1886-1973)
Abaporu, 1928
Óleo sobre tela, 85 x 73 cm
Coleção Eduardo Constantini, Buenos Aires.
Fonte: RIBEIRO, 2013, p. 85

Ainda que aqui se sugira tratar de um possível pseudomorfismo, a apropriação de imagens, pelo menos na modalidade de *citação*, não é algo dissociado da obra de Tarsila do Amaral, como exemplificam pesquisas de Aracy Amaral e Maria Alice Milliet (RIBEIRO, 2013, p. 84) em relação à pintura *Operários* (1933). As duas autoras apontam algumas possíveis fontes de referências daquele período para as obras da artista paulista, cogitando que a pintora, em viagem à União Soviética, pode ter visto no Märkisches Museum de Berlim a pintura *Proletarierinnen* (1900), de Hans Baluschek e, em Moscou, o cartaz de Valentina Kulaguina para a comemoração do *Dia internacional das mulheres trabalhadoras* (1930). Há em ambos referências à produção industrial, ao fundo, e uma “pirâmide” de cabeças ordenadas a partir da base da imagem até o canto superior direito. Assim, em relação a *Operários*, Aracy Amaral conclui tratar-se de uma “possível apropriação dessas imagens – ou de uma delas – para compor a pintura da massa trabalhadora na visão construtiva, algo melancólica, projetada por Tarsila em *Operários* [...]” (AMARAL, 2006, p. 62).

Esse caráter de citação não é exclusivo em Tarsila e mais comum à arte brasileira do que se imagina, como exemplifica Jorge Coli ao comentar obras de artistas brasileiros do século 19 e contextualizar seus vínculos de citações a obras de artistas europeus, de onde o autor deduz ser o procedimento por citações, dentro da

pintura de história, um instrumento legítimo à natureza daquele gênero (COLI, 2005, p. 34).

O pseudomorfismo, pela falta de intencionalidade dos seus autores, pode acometer qualquer criador e parece constituir mesmo as manifestações que afiguram leve semelhança em nível de aparência e configuração das obras, já que os estímulos que os originam são os mais diversos, além de ainda espriarem-se na memória dos perceptores, responsáveis pelas identificações das diversidades de códigos, estruturas composicionais ou modelos de representações utilizados pelos dois artistas. É neste contexto que acreditamos se possam situar algumas ações do coletivo baiano Grupo de Interferência Ambiental – GIA, criado em 2002 por um grupo de estudantes da Escola de Belas Artes da UFBA e composto por artistas visuais, designers, arte-educadores e músicos, ações estas reunidas sob o título genérico *Não propaganda* (Figuras 3 e 4), e que acontecem desde 2003 (ALBUQUERQUE, 07 out. 2011, não paginado), bem como os registros em fotografia das interferências urbanas de outro artista, Gaio Matos, nos trabalhos *Silence* e, ainda, em fotografias de Péricles Mendes, na série *Subtraídos*.

De forma colaborativa no desenvolvimento de propostas artísticas, distanciando-se da concepção de arte neutra e autônoma e posicionando-se em relação às desigualdades do contexto brasileiro ao expor no espaço urbano cartazes, faixas e *banners* sem nada escrito, o GIA contrapõe, com *Não propaganda* (Figuras 3, 4 e 5), as opressoras estruturas propagandística e de marketing de produtos que frequentemente sobrepujam e desfiguram os espaços públicos de circulação citadinos e as festas populares, como no carnaval, e mais evidentemente notado na Figura 5.



Figuras 3 e 4 - GIA.
Não propaganda, 2003
Intervenção no carnaval de Salvador em 2003 com cartazes e faixas
Dimensões variáveis. Fotos: GIA
Fonte: <<http://giabahia.blogspot.com.br/search?q=carnaval>>.
Acesso em: 27 maio 2016

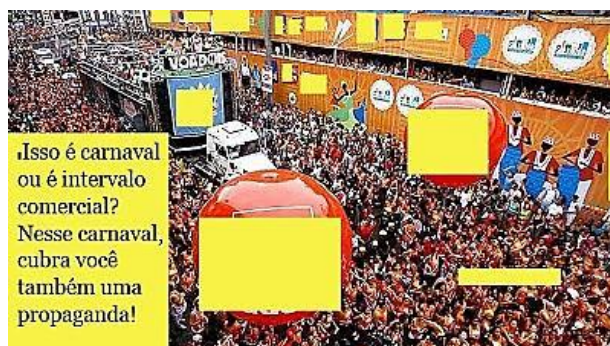


Figura 5 - GIA
Não propaganda, 2010
Banner virtual
Fonte: <<http://giabahia.blogspot.com.br/search?q=carnaval>>.
Acesso em: 27 maio 2016

Essa desfiguração dos espaços públicos apontada em *Não propaganda* e que norteia as preocupações do GIA, assemelha-se ao procedimento aplicado por Gaio Matos nos trabalhos da série *Silence* (Figuras 6 e 7), porém, com preocupações distintas. *Silence* foi produzida em Paris e em Seul, por ocasiões de residências artísticas,⁷ e nela, Gaio Matos se vale da cor com o propósito de encobrir as mensagens dos signos de comunicação e palavras de ordens, direções e regras de orientação aos cidadãos, “apagando” tanto o prévio ordenamento por onde se pode circular e como os transeuntes devem agir, quanto os letreiros comerciais de algumas lojas. Em Paris as ações ocorreram efetivamente no espaço urbano (foram intervenções físicas, de fato, de acobertamento de sinais e letreiros), com ajustes

realizados em computador, mediante uso de programa de editoração, enquanto que em Seul as fotos foram manipuladas digitalmente.

O artista justifica que a cor, em especial sobre as placas de sinalização, “retira a obrigação do olhar e do corpo em relação ao espaço da cidade, interfere no tempo, nos sentidos e propõe a subjetividade em lugar de uma ordem pré-estabelecida” (MATOS, 1 dez. 2016).



Figura 6 - Gaio Matos (1971)

Silence #1, 2010

Fotografia, dimensões variáveis

Fonte: <<http://www.premiopipa.com/pag/gaio-matos/>>.

Acesso em: 28 nov. 2016



Figura 7 - Gaio Matos (1971)

Silence #2, 2010

Fotografia, dimensões variáveis

Fonte: <<http://www.premiopipa.com/pag/gaio-matos/>>.

Acesso em: 28 nov. 2016

O que se pode apontar como pseudomorfismos em algumas ações da *Não propaganda*, do GIA – tal qual a passeata no carnaval, ou o vídeo gravado em área comercial de São Paulo em 2006 – e a ação de Gaio Matos com *Silence*, é considerar as estratégias e aparências destes trabalhos em relação a uma outra ação, promovida por Fred Forest em 1973, em São Paulo, intitulada *O branco invade a cidade* (Figuras 8 e 9).



Figuras 8 e 9 - Fred Forest (1933)

O branco invade a cidade, 1973

Ação de rua com cartazes em branco no centro de São Paulo,
com cerca de duas horas de duração

Fonte: <http://www.webnetmuseum.org/php/image_catalogue/index_fr.php?p=0011.jpg&d=Photos_Panorama#text>
Acesso em: 27 maio 2016

O artista francês encontrava-se no Brasil para participar da 12ª Bienal de São Paulo e idealizou essa passeata, anunciada na véspera pela imprensa, em uma delas com o título *Higiene da arte: o branco invade a cidade*. Como o regime político brasileiro da época proibia o agrupamento de mais de três pessoas no espaço urbano, a iniciativa terminou com a irrupção da polícia, a apreensão dos cartazes e a captura do artista, levado ao Departamento de Ordem Política e Social – DOPS (FOREST, s.d., não paginado).

Naturalmente que as intencionalidades e os contextos são distintos entre as ações dos artistas baianos e a de Fred Forest, distantes 33 anos entre si – no caso do GIA–, e 37 – no caso de Gaio Matos –, todavia, em termos de estratégias de pensamento e pragmatismo, as semelhanças avultam, motivos pelos quais

consideramos manifestações de pseudomorfismo, o que não significa, necessariamente, em fazer julgamento de valor entre as três iniciativas, tampouco caracterizar a ação do GIA como plágio, tendo em vista o desconhecimento prévio da ação de Fred Forest e não interessar ao coletivo a manutenção de valores tais como originalidade, cópia e plágio em suas ações, nas quais favorecem o processo e a interação com o espaço urbano. E se fosse este o caso (não é, repetimos), acreditamos não ser problemático, já que o coletivo baiano crê na arte indissolúvelmente ligada à vida, na utilização de linguagens contemporâneas hibridizadas e, dentro desse hibridismo, se destacam a precariedade e a aleatoriedade das suas intervenções artísticas, conforme o grupo se manifesta em texto, em seu blog, na Internet. De igual maneira, Gaio Matos desconhecia a ação de Fred Forest e guarda ainda maior distância do artista francês no sentido de que a iniciativa deste último era a de aludir a possíveis mensagens contestatórias de ordem política, enquanto que a de Gaio Matos foi a de criar um espaço de redução temporária de ruídos visuais e estimular o descondicionamento do olhar.

Já Péricles Mendes é outro artista atento à utilização da linguagem fotográfica e de interferências em mídias urbanas como ferramentas visuais para subverter a funcionalidade e conteúdos da publicidade, em especial em *outdoors*, tema, inclusive, de sua pesquisa de mestrado (SILVA, 2012, f. 8) e da exposição *Subtraídos*, apresentada na Galeria do Conselho, em Salvador, em agosto de 2011. Para tanto se valeu de referências aos movimentos artísticos anticonsumo do *Culture Jamming* e do *Billboard Art* (Arte de *outdoor*) para compor suas imagens, as quais mostram os espaços dos *outdoors* em branco (Figura 10), bem como promove a eliminação das mensagens propagandísticas de *lightdoors* e *banners* ou preenchedo-os de branco ou, ainda, substituindo as imagens comerciais por outras do próprio espaço urbano, neutralizando os conteúdos publicitários e colocando em prática procedimentos que se assemelham em nível e estratégias aos do GIA e de Gaio Matos. De igual maneira, o artista desconhecia a ação de Fred Forest e, semelhantemente ao GIA e a Gaio Matos, não apresenta nenhuma vinculação consciente àquela ação do *performer* francês.



Figura 10 - Péricles Mendes (1976)
Obra da série *Subtraídos*, [2010]
Disponível em: <<http://grupoartehibrida.blogspot.com.br/2011/08/pericles-mendes.html>>
Acesso em: 20 fev. 2017

Face ao exposto, podemos inferir que o pseudomorfismo se caracteriza por uma determinada configuração ou forma ser aceita em um contexto diferente da sua conjuntura original sem, todavia, ser fruto de intencionalidade do artista, no sentido de utilização consciente de formas pré-existentes, diferentemente de um procedimento regular de apropriação, onde o uso de imagens anteriores é consciente e intencional, servindo a propósitos diferenciados do contexto original, razão pela qual concluímos ser o pseudomorfismo oposto à apropriação de imagens. Podemos, todavia, falar da existência de uma *relação pseudomórfica* entre dois períodos históricos (o de Fred Forest, em um primeiro momento, e GIA, Gaió Matos e Péricles Mendes, em segundo) ou em relação a artistas do mesmo período que a tenha praticado sem intencionalidade, sem isso implicar em apropriação de imagens, tampouco significar que o artista atual conheça o trabalho do artista pregresso e praticar plágio.

O pseudomorfismo parece se constituir em um relevante papel dentro da *genealogia das semelhanças*, uma espécie de linhagem familiar “bastarda” da imagem, pois faz prevalecer o critério de semelhança no processo de identificação de aspectos formais em comum entre duas ou mais obras para que possa se estabelecer, independentemente, como já mencionado, das intencionalidades dos artistas e algo mais dependente da capacidade interpretativa do fruidor, de sua fantasia criadora e

bagagem cultural ao pôr em vigência conexões com elementos comuns de obras distintas.

Levando em consideração os riscos à pesquisa sobre arte e à historiografia da arte caracterizados pelo pseudomorfismo, a contribuição que este artigo traz à reflexão sobre esse assunto é a de considerar o pseudomorfismo como oposto à apropriação de imagens e para que se possa categorizar um trabalho com vinculação a outro como um procedimento de apropriação de imagens, o pesquisador ou o historiador deve levar sempre em consideração a intencionalidade do artista que se julgue praticar o pseudomorfismo, adicional às informações existentes sobre o trabalho artístico e os contextos de criações das obras, sendo essa intencionalidade expressa, verbalizada em depoimento ou existente na literatura artística ou, então, inferida a partir de estudo sobre as influências sofridas e motivações do artista que julgamos ser apropriacionista de obra anterior. Parece-nos serem estas as únicas vias para se evitar o risco do pseudomorfismo.

Notas

- 1 Doutorado ora em curso, na linha de história e teoria da arte, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, sob orientação do Prof. Dr. Eugênio de Ávila Lins.
- 2 “Kulchur” é a transcrição gráfica aproximada da pronúncia de *culture* em inglês.
- 3 Esse alegado interesse de Panofsky em afirmar a originalidade da renascença italiana não é comungado por Aby Warburg (1866-1929), de quem Panofsky foi discípulo. Para Warburg, o renascimento é impuro e uma mistura de elementos heterogêneos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 66).
- 4 O conceito *survival* (*sobrevivência*) foi criado pelo etnólogo britânico Edward B. Tylor e Warburg tomou emprestado.
- 5 São eles: o já mencionado artista francês François Morellet, desta vez com a obra *From Yellow to Purple* (1956) e o norte-americano Frank Stella, com *Jasper's Dilemma* (1963); entre Olga Rozanova (*Green Line*, 1918) e Barnett Newman (*End of Silence*, 1949); entre Karl Jankelson (1921) e Kenneth Snelson, nos anos 1960.
- 6 Posteriormente reproduzida em *Crônica de Nuremberg*, no século 15.
- 7 Em Paris, em 2008, na Cité des Arts, com duração de 60 dias, como resultado de obtenção do Prêmio Residência no Exterior, ganho no 14º Salão da Bahia, do Museu de Arte Moderna da Bahia; e em Seul, Coréia do Sul, em 2010, no Chandong e Goyang Art Studio.

Referências

- ALBUQUERQUE, Fernanda. Sobre ternura, humor, arte e política. In: *Blog do GIA*. Postagem 07 out. 2011. Disponível em: <<http://www.giabahia.blogspot.com/>>. Acesso em: 27 maio 2016.
- AMARAL, Aracy A.. A gênese de Operários, de Tarsila. In: _____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006. vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. p. 57-62.
- BOIS, Yve-Alain. A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Org.). *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 13-27.
- COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005. (Livre pensar; 17).
- DANTO, Arthur C. A pintura e o limite da história: o desaparecimento do puro. In: _____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP; Odysseus, 2006. p. 111-127.
- DAVIES, Penelope J. E. et al. *A nova história da arte de Janson*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (ArteFíssil; 5).
- ECO, Umberto (Org.). A beleza dos monstros. In: _____. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 131-153.
- FOREST, Fred. *Web Net Museum*. s.d., não paginado. Disponível em: <http://www.webnetmuseum.org/php/image_catalogue/index_pt.php?d=Photos_Panorama&p=0009.jpg>. Acesso em: 27 maio 2016.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Lisboa: Edições 70, 2014. (Biblioteca de filosofia contemporânea; 46).
- MATOS, Gaio. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dilsonmidlej@gmail.com> em 1 dez. 2016.
- MOXEY, Keith. *Visual Time: The Image in History*. Durham and Londres: Duke University Press, 2013.
- RIBEIRO, Maria Izabel Branco. *Tarsila do Amaral*. Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013. (Coleção Folha grandes pintores brasileiros; 3).
- SILVA, Péricles Mendes da. *Subtraídos: uma estética do desaparecimento*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – Processos Criativos) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia.

Dilson Rodrigues Midlej

Professor Assistente de História da Arte do Centro de Artes, Humanidades e Letras, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL/UFRB), desde agosto de 2010. É doutorando pelo PPGAV EBA – UFBA e membro associado da ANPAP. Mestre em Artes Visuais (2008), na linha de pesquisa História da Arte Brasileira, Especializado em Crítica de Arte (1984) e Bacharel em Artes Plásticas (1982), os três títulos fornecidos pela UFBA.