

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

Fundamentos semióticos do estudo das imagens¹

Semiotic foundations of the study of pictures

Winfried Nöth²

RESUMO: As imagens são signos? É evidente que as imagens são signos no caso daquelas que “representam”, mas “representação” não é sinônimo de “signo”? E, se assim for, podem as pinturas não representacionais ser consideradas signos? Alguns semioticistas declararam que tais imagens não podem ser signos, pois elas não têm qualquer **referente**, e, na fenomenologia, a opinião que prevalece é a de que não são signos, mas sim são fenômenos *sui generis*. O presente enfoque segue a semiótica de Charles Sanders Peirce: imagens representacionais, não representacionais e, inclusive, imagens mentais são signos. O como e o porquê imagens sem um referente podem, não obstante, ser definidas como signos, são examinados com base em exemplos de pinturas monocromáticas e mapas históricos de territórios imaginários ou inexistentes. O foco de atenção está no seu objeto semiótico e, no caso de pinturas não representacionais, na sua interpretação como ícones puros, não no sentido de signos que representam outros objetos, mas como signos que não representam mais que a si próprios, ou seja, signos autorreferenciais.

Palavras-chave: Signo; Semiótica; Imagem; Referente; Autorreferência.

ABSTRACT: Are pictures signs? It is evident that pictures which “represent” are signs, but is not “representation” a synonym of “sign”, and if so, can non-representational paintings be considered signs? Some semioticians have declared that such pictures cannot be signs because they have no **referent**, and, in phenomenology, the opinion that prevails is that they are not signs because they are phenomena *sui generis*. The present approach follows Charles Sanders Peirce’s semiotics: representational, non-representational pictures and even mental pictures are signs. How and why pictures without a referent can nevertheless be defined as signs is examined on the basis of examples of monochrome paintings and historical maps that show non-existing or imaginary territories. The focus of attention is on their semiotic object and, in the case of non-representational paintings, on their interpretation as genuine icons, not in the sense of signs that represent other objects, but in the sense of signs that represent nothing but themselves, i.e., self-referential signs.

Key- words: Sign; Semiotics; Picture; Referent; Self-reference; Abstract paintings

Premissas

Discutir os fundamentos semióticos do estudo das imagens pressupõe que as imagens sejam signos. Afinal, a semiótica é o estudo dos signos, e, se tal estudo pode fazer alguma

¹ Tradução autorizada de Juan Ignacio Azpeitia.

² PUC São Paulo (TIDD) e Universidade de Kassel, Alemanha (FB 02), e-mail: noeth@uni-kassel.de.

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

contribuição importante àquele das imagens, a premissa de que estas sejam signos deve ser válida.

Tem se duvidado, contudo, da validade dessa premissa.³ Imagens não são sempre signos, e, ainda quando o são, sua função sónica é, geralmente, secundária. É essa a argumentação de uma recente teoria da imagem fundada na fenomenologia. Essa teoria⁴ continua afirmando que ficou mais evidente que as imagens não podem continuar sendo consideradas signos, a partir do momento em que as pinturas se tornaram não representacionais. As pinturas abstratas não representam nada, antes “mostram” ou “exibem” só a si próprias (BÖHME, 1999, p. 28).

Em contraste com essas discussões, gostaríamos de desenvolver a tese de que **todas** as imagens, incluindo as abstratas, são signos. Nossa intenção é mostrar que a argumentação contra uma semiótica geral dos signos sofre a falta de um modelo de signo adequado e foi desenvolvida sem a devida consideração aos resultados e tendências da pesquisa atual na semiótica das imagens,⁵ ignorando investigações na semiótica da pintura, a qual não ficou restrita ao estudo de signos e significados na pintura representacional, mas fez grandes pesquisas em pintura não representacional.

Estudos exemplares nesse contexto são as análises semióticas de imagens que o Grupo □ publicou no seu *Traité du signe visuel* (EDELIN; KLINKENBERG; MINGUET, 1992) ou os estudos semióticos em pintura pela Escola de Greimas, dos quais o livro de Thürlemann (1990) sobre uma pintura de Paul Klee pode servir de exemplo, mas sobre isso não poderemos entrar em maiores detalhes, posto que a discussão que segue está baseada numa teoria diferente, a Teoria Geral do Signo de Charles Sanders Peirce.

³ Especialmente por Wiesing (1998, 2001) e Böhme (1999). Böhme (1999, p.10) acha necessário “superar a hipertrofia da semiótica” por meio de uma fenomenologia da imagem que poderia designar um rol unicamente marginal à abordagem semiótica no estudo das imagens. A sua linha de argumentação antissemiótica acrescenta estas palavras: “A teoria da imagem tem que se fazer longe da semiótica a fim de ser ela mesma” (BÖHME, 1999, p.10). Ver também nota 12.

⁴ Com base em suposições fenomenológicas, Wiesing (2001, p. 193) argumenta que existem somente duas maneiras semióticas de usar imagens: imagens como signos de objetos e imagens como signos de perspectiva visual, incluindo estilos pictóricos. Exemplos típicos de imagens que não são signos, segundo Wiesing, são o clássico *collage* e incluso a imagem digital. Ver nota 7.

⁵ Ver Santaella e Nöth (2012) para uma enquete do estado da arte.

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

A crise da representação como crise do signo?

A visão de que as imagens não são signos está intimamente relacionada ao debate daqueles que deploraram a “crise da representação”.⁶ Evidências dessa crise foram encontradas na arte moderna, ao serem apresentadas imagens que parecem ter perdido seus referentes. Um clímax preliminar desse desenvolvimento foi identificado no mundo digital da realidade virtual, e teóricos da imagem não têm falhado em declarar que as imagens digitais são os protótipos de imagens que nada representam e que, portanto, não podem ser signos.⁷

Entretanto, se representar algo sem um referente visível no mundo “real” é um sintoma da crise de representação, essa crise, certamente, é tão velha quanto o mundo das imagens em geral. De fato, imagens que representam algo invisível no tempo e espaço “reais” são tão antigas quanto a história da imagem. Se for verdade que a pintura da Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, não representa qualquer pessoa histórica do tempo de Leonardo,⁸ isso quer dizer somente que a Mona Lisa não seja uma imagem tão fiel como uma fotografia seria. Não se deve concluir que uma pintura que não representa um objeto “real” não seja um signo. A suposição de que sejam signos somente aquelas imagens que representam, como a fotografia, um objeto ou um ser vivo, sofre da visão reducionista de que cada signo deve ter um objeto material como seu referente.⁹ Considere-se, nesse caso, a lógica consequência de uma tal teoria para a semiótica da linguagem.¹⁰ As palavras só poderiam ser considerados signos verbais se descrevessem objetos, como “maçã”, “casa”, ou “peixe”. Palavras como “amor”,

⁶ Cf. Nöth (2003a).

⁷ Wiesing (2001, p. 197), p. ex., argumenta: “A imagem de um tabuleiro de xadrez na tela do computador não é um signo de um tabuleiro ausente, mas a presença de um tabuleiro imaginário.” Além disso: “A imagem do computador não refere, se não que cria uma presença artificial, fazendo da visibilidade da imagem seu propósito.”

⁸ Böhme (1999, p. 46) dá este exemplo para apoiar sua tese de que imagens sem um “referente” não são signos e para surpreender seus leitores com sua interpretação de que o quadro de Leonardo da Vinci não é, portanto, um signo.

⁹ De acordo com Boehm (1994, p. 327), o erro de reduzir imagens a representações figurativas (*Abbilder*) tem sido característico da abordagem convencional das imagens de modo geral. “O conceito convencional de imagem [...] se apoia na idéia de representação. Isto é, a idéia de que as imagens espelham uma realidade pressuposta (qualquer seja sua distorção estilística). O que sabemos e com o que estamos familiarizados, nos encontra novamente sob fatos visuais que nos isentam. De qualquer maneira, a natureza da representação consiste numa duplicação.”

¹⁰ Ver mais detalhadamente em Nöth (2002b).

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

“unicórnio” ou “bem” não poderiam ser consideradas signos da linguagem, uma vez que não descrevem objetos “reais”.¹¹ Por qual motivo, por outro lado, uma imagem de um unicórnio não poderia ser um signo, enquanto a palavra que representa o que a imagem mostra é um signo (verbal)?

É verdade que o modelo de signo reduzido à díade “signo e objeto” – com o qual operam ainda hoje alguns teóricos desinformados¹² – pode ser encontrado nos primórdios da história da semiótica. *Nomen significat rem*¹³ era uma definição que se encontra, habitualmente, nos gramáticos romanos, e até em Alberto, o Grande, encontramos a ideia de que a definição escolástica do signo, *aliquid stat pro aliquo*¹⁴ era interpretada como uma relação entre um signo e um objeto. Contudo, tão cedo como nos escritos do semiótico escolástico Guilherme de Ockham (1288 – 1347), o signo não mais representa uma “coisa”. Desde Ockham, a nova e moderna definição afirma que o signo “evoca alguma coisa numa cognição” (NÖTH, 2000, p. 137).¹⁵

Ambas as concepções do signo, aquela que se foca no aspecto referencial aquela que se foca no aspecto mental do signo, foram, mais tarde na história da semiótica, integradas

¹¹ Böhme (1999, p. 46) ignora esse paralelo quando argumenta que as palavras são signos em geral, enquanto que as imagens, de modo contrário, não são signos, mas evidenciam um “modo particular de ser”.

¹² Assim como Böhme (1999, p. 27; 43), que, continuando com a caricatura de suposta hipertrofia da semiótica citada em nota 1, prossegue distorcendo a abordagem semiótica das imagens, como diz aqui: “A resposta mais simples à pergunta concernente a essência da imagem é: a imagem é um signo. Entretanto, é trivial afirmar que a imagem representa algo que não seja a coisa ou o objeto mesmo, mas refere a ele. Uma imagem faz presente algo que não está aí por si mesmo. Refere-se a alguma outra coisa e tem a sua essência em tal referência”. Depois de sua discussão da Mona Lisa de Leonardo, como um exemplo de imagem sem um referente, portanto, uma imagem que não é um signo (ver nota 8), o autor chega à seguinte conclusão, baseando-se, claramente, num modelo de signo reduzido à díade signo-referente (BÖHME, 1999, p. 45): “O que é então uma imagem? O fato de uma imagem poder ser uma imagem sem um referente nos obriga a assumir uma existência da imagem que é independente da existência das coisas.”

Enquanto Boehm restringe sua crítica da interpretação das imagens como representações a aqueles que têm um conceito inadequado de imagem, Wiesing estende sua crítica ao conceito de signo em geral. Contudo, sua própria visão do signo, como representação de um objeto, é claramente inadequada e é inapropriada para substanciar sua tese de que as imagens não são signos. Wiesing (1998, p. 98) argumenta: “De um ponto de vista fenomenológico podemos dizer: as imagens são coisas cuja visibilidade torna-se autônoma. As imagens mostram alguma coisa que elas não são – contrastando com a imitação que imita e também quer ser aquilo que imita. Entretanto, algo no que você pode ver uma coisa diferente do que está presente não é necessariamente um signo daquela outra coisa.” Mesmo a partir de uma compreensão cotidiana da palavra alemã *Zeichen* (signo) usada nesta linha de argumentação, é difícil ver por que algo que mostra (*zeigt*), algo que não é ele mesmo, não seria um signo (*Zeichen*).

¹³ ‘A palavra significa a coisa.’

¹⁴ ‘Alguma coisa representa outra coisa.’

¹⁵ *Signum est ille, quod aliquid facit in cognitionem venire.*

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

num modelo que distingue três componentes do signo: **o signo por si próprio** ou signo como veículo, **o objeto de referência**, que relaciona o signo ao mundo das coisas, e a **significação**, que relaciona o signo ao mundo mental ou cognitivo das ideias.

De acordo com esse modelo triádico, uma imagem, por exemplo, uma foto de Sir Winston Churchill, é um signo; seu objeto de referência é o político, que morreu em 24 de janeiro de 1965, em Londres, e a sua significação é a soma total de nosso conhecimento histórico e cultural sobre a vida desse político.

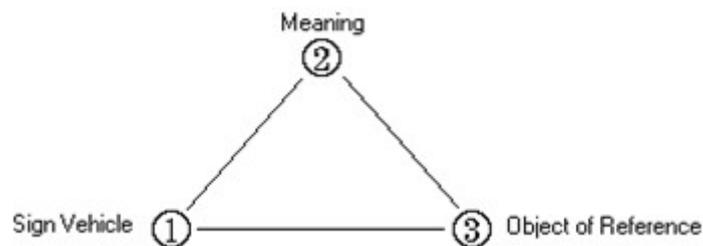


Figura 1. Triângulo semiótico.

O modelo do triângulo semiótico (Figura 1), embora tenha vantagem em relação aos modelos diádicos precedentes, sofreu uma série de deficiências. Por exemplo, o triângulo, muitas vezes, não foi realmente considerado como um genuíno modelo triádico do signo. Em lugar disso, a redução da tríade a duas díades era tomada como possível ou até necessária. De acordo com essa visão, uma maçã ou um peixe, como imagens, são signos tanto de um objeto de referência como de uma significação cultural. A imagem de um unicórnio, pelo contrário, é um signo com uma significação, mas sem nenhum referente, enquanto que nomes próprios são signos com um referente, mas sem significação.

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

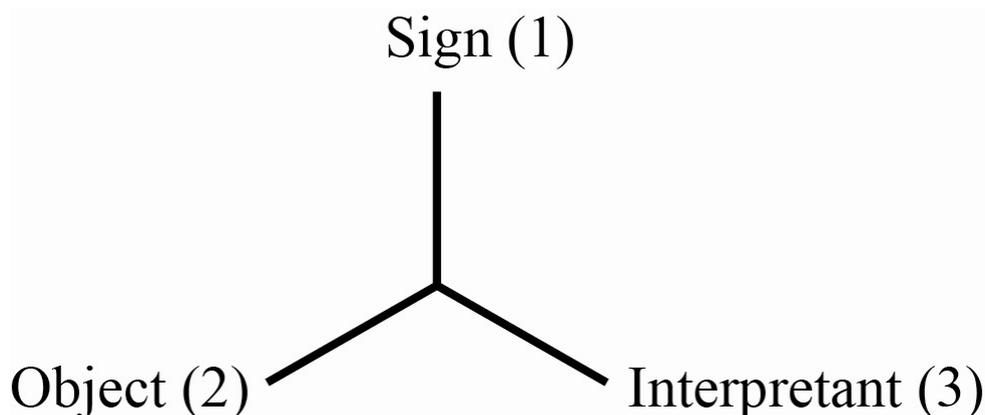


Figura 2. Modelo triádico do signo de Peirce: signo, objeto, interpretante.

Tais reduções da tríade semiótica para duas díades independentes não é possível no marco da semiótica de Peirce (Figura 2), como será visto adiante. Cada signo e, portanto, cada imagem, tem uma significação e se refere a um objeto. Contudo, essa teoria da natureza genuinamente triádica do signo não significa que o objeto de um unicórnio, de acordo com Peirce, seja um ser de existência real com alguma semelhança com a imagem que o representa. Antes, o objeto da imagem do unicórnio e o objeto do signo, em geral, são definidos de um modo que difere da tradição realista, que demanda que somente coisas podem ser objetos de signo.

Para definir imagens como signos genuinamente triádicos, de acordo com Peirce, e, assim, chegar mais perto de uma solução sobre a natureza dos seus objetos, um breve repasso do modelo de signo do autor é necessário. Uma das muitas definições de signo que ele nos dá é:

Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de ideia. (PEIRCE, CP 2.228, ca. 1897)¹⁶.

No nosso contexto, o signo, que “representa algo para alguém” em algum aspecto é a imagem. Para ser um signo, não é necessário que a imagem esteja num papel ou numa tela.

¹⁶Em (PEIRCE, CP 2.228, ca. 1897) CP se refere a Collected Papers of Charles Sanders Peirce, 2 é o número do livro e 228 o número do capítulo, vol. 2, § 228, manuscrito original do ano 1897. Esse formato de referência é nesse artigo utilizado quando se tratar de Peirce.

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

Um signo, de acordo com Peirce, pode ser também um mero pensamento ou ideia. Portanto, uma imagem mental também pode ser um signo. O que é importante é que o signo, por exemplo, a imagem no papel ou a imagem mental, seja um “primeiro”, algo que venha **primeiro** à mente e que, então, se relacione com um objeto, como seu “segundo” e com um interpretante, como um “terceiro”.

O **objeto** que a imagem representa “não em todos os aspectos” pode ser um objeto concreto, como uma maçã ou um peixe. Entretanto, também pode ser uma mera ideia ou algo puramente imaginário a que o signo se refere, como que o objeto, segundo Peirce, não é necessariamente um objeto “real”. Peirce nada diz sobre a realidade deste objeto em absoluto e descreve-o como algo “perceptível, ou apenas imaginável, ou mesmo inimaginável num certo sentido” (CP 2.230, 1910). O autor vai além, até especula que “talvez o objeto seja completamente fictício.” (CP 8.314, 1897). Portanto, não apenas seres realmente existentes, mas também seres meramente imaginários, como unicórnios, podem ser objetos do signo.

O interpretante de um signo pictórico são as ideias, pensamentos, conclusões, impressões ou ações que a imagem evoca. É importante assinalar que a distinção entre objeto e interpretante não é a distinção entre o correlato mental ou material do signo. Os três correlatos do signo pictórico podem ser do tipo mental, assim como uma imagem mental, como vimos. A diferença entre uma imagem mental que é um signo, outra que é um objeto de um signo e uma terceira que é um interpretante do signo tem a ver com a sequência temporal dessas três imagens mentais no processo sógnico.

Quando a imagem mental é o objeto do signo, ela precede o signo, como algo que evoca esse objeto; quando é um interpretante, a imagem mental é o efeito que o signo criou em uma mente; quando é um signo, é uma imagem mental que vem como uma sequência de pensamentos que se referem a outras ideias e levam a um novo interpretante. Enquanto o objeto pictórico refere-se a um **passado**, que o precede e é sua causa, e o signo em si próprio refere-se ao **presente**, no qual é percebido, seu interpretante desdobra-se no **futuro** no qual cria seus efeitos semióticos.

Tanto as coisas existentes quanto as inexistentes, ideias ficcionais ou puramente imaginárias, podem, assim, ser objeto de uma imagem. Este não é necessariamente algo

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

existente no tempo e no espaço; pode ser qualquer coisa que determinou o signo que a representa: uma lenda, uma visão, outra imagem ou alguma experiência real, ficando o pintor ciente ou não desses determinantes.

Para analisar **todas** as imagens como signos de acordo com estas premissas, dois tipos de imagens serão examinadas a continuação, que tem sido dadas como exemplos de imagens sem referência a objetos: imagens imaginárias de coisas que não existem e imagens que não representam absolutamente coisa alguma.

Imagens imaginárias e seus objetos

Nosso exemplo de imagens, que nada representam no nosso universo visual vem da cartografia histórica.¹⁷ Mapas medievais e do início da era moderna têm abundantes representações de territórios imaginários que foram mapeados sem evidência empírica, por conta de reportes falsos, errôneos ou míticos.



Figura 3. O mapa de Waldseemüller das *Ilhas Britânicas* (1522).

Um exemplo notável da representação cartográfica de ilhas inexistentes são os mapeamentos de duas ilhas chamadas de *St. Brendan* e *Brazil* (Figura 3). Tradicionalmente elas foram mapeadas no meio do Atlântico ao oeste de Irlanda. Os reportes da existência dessas ilhas vêm das primeiras lendas Célticas. O mapa de Waldseemüller das **Ilhas Britânicas**, de 1522 (figura 3) mostra uma dessas duas ilhas imaginárias.

¹⁷ Cf. mais detalhadamente em Nöth (2004).

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

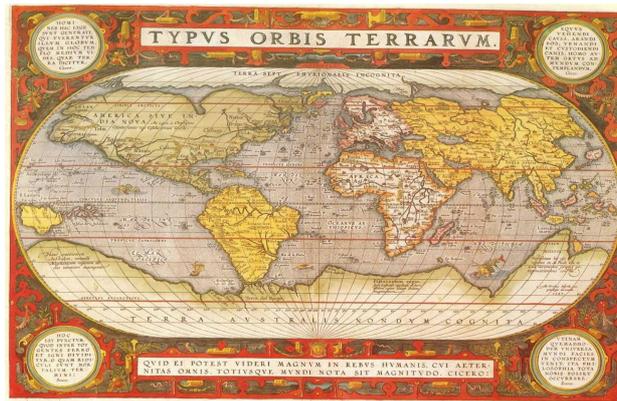


Figura 4. Mapa do mundo de Ortelius (1587).

Outro tipo de representação cartográfica de territórios não existentes são os territórios “desconhecidos” ou “ainda não conhecidos”. Por exemplo, o mapa mundial de Ortelius, de 1587 (Figura 4), mostra um continente ao norte designado como **terra incógnita** e representa um grande continente ao sul como “ainda não conhecido”.

Do ponto de vista da lógica, note-se que tais representações cartográficas constituem um paradoxo semiótico, pois, se o território é desconhecido, como pode ser sequer mapeado? Por outra parte, **terra incógnita** pode também referir-se a um país existente, em torno do que dispomos de conhecimento insuficiente, e a representação de Ortelius do enorme continente chamado *Terra Australis* parece, de fato, ser a representação do continente, hoje melhor conhecido com o nome de *Antarctica*. Contudo, a afirmação de Ortelius de que esse continente **não é conhecido ainda** deve ser tomada literalmente. Nesse tempo, não existia qualquer evidência empírica da existência do continente Antártico, que foi descoberto somente em 1820. A convicção dos primeiros cartógrafos da existência desse continente estava apoiada em meras especulações geográficas publicadas por Pomponius de Mela no século primeiro d. C. (MORELAND; BANNISTER 1983, p. 58).

Ninguém pode negar que mapas que representam com precisão territórios existentes são signos complexos. Entretanto, a ideia de mapas de territórios não existentes, imaginários ou meramente especulativos como signos deve ser inaceitável para aqueles que afirmam que imagens imaginárias não são signos. Não obstante, em contraste com o *naïve* ponto de vista realista do referente de uma imagem, o objeto do signo, segundo Peirce, não exclui territórios

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

falsos ou imaginários. Os territórios imaginários dos mapas têm seu objeto tanto no mundo dos fatos geográficos quanto na mente humana.

O objeto está arraigado ao mundo empírico na medida em que cada imaginação está de alguma maneira influenciada pela experiência. Por exemplo, a forma da ilha imaginária *BrWaldseemüller* não está só arraigada à imaginação, mas também ao conhecimento dos cartógrafos de como se vê uma ilha real e de como ela é mapeada. Nesse sentido, mesmo um mapa de um território inexistente, é afetado pelos fatos geográficos, que constituem parte do seu objeto. Afinal de contas, esses territórios são, no mínimo, geograficamente possíveis, como o exemplo da *Terra Australis* no mapa de Ortelius, que era imaginário em 1587, mas tornou-se real em 1820. Note-se que a negação do conhecimento do território que faz o geógrafo, expressa no adjetivo **incógnita**, pressupõe, ao menos, a possibilidade da existência desse lugar. Desse modo, o mundo dos fatos geográficos tem também influência no desenho do mapa de um território desconhecido, porém, nesse ponto, o objeto empírico funde-se com o objeto mental do mapa imaginário.

O aspecto mental do objeto de um mapa imaginário consiste no conhecimento cultural, mítico ou lendário que precede e que, assim, causou o desenho do mapa. No caso da nossa imaginária ilha *Brazil*, esse aspecto do objeto do signo cartográfico tem mudado e até desaparecido com o tempo, uma vez que o conhecimento cultural que motivou os antigos cartógrafos não é mais válido nos dias de hoje.

Imagens não representacionais e seus objetos

Consideremos, agora, as imagens não representacionais como signos e pesquisemos até onde podemos dizer que estão no lugar de um objeto. A resposta é complexa, e só um esboço pode ser dado aqui.¹⁸ Tem a ver com a teoria de Peirce do ícone genuíno e da **primeridade**.

¹⁸ Para mais detalhes ver Santaella (2001, p. 206-226), Nöth (2002a; 2003b); Nöth e Santaella (2012, p. 145-160).

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

Um ícone puro não é um signo caracterizado pela semelhança com seu objeto, mas pela sua indistinguibilidade entre ele e seu objeto.¹⁹ O signo genuinamente icônico constitui uma classe de grau zero da semioticidade, uma vez que está reduzido à categoria de **primeridade** “o modo de ser do que é como ele é, positivamente e sem referência a nada mais” (CP 8.328, 1904). Tal ícone é um signo em virtude, simplesmente, das próprias qualidades, e, uma vez que não é sequer distinguível do seu objeto, não se **refere** ou **está**, em absoluto, **no lugar do** objeto (CP 2.92, 1902; 2.276, 1903).

Peirce afirma que aquele ícone puro “não provoca qualquer distinção entre ele próprio e seu objeto”, uma vez que é um signo em virtude das suas próprias qualidades (CP 5.74, 1903; 4.447, 1903). Chama a essa classe de ícone, que é meramente signo de suas próprias qualidades, um **qualissigno** remático. Como um signo indistinguível de seu objeto, desse modo, este é um signo autorreferencial.

Os ícones puros não são uma classe de objetos; são fenômenos que criam um modo particular de ver sem relacionar o objeto de atenção a alguma outra coisa. Peirce descreve como, na contemplação de uma pintura representacional, a imagem pode perder sua natureza referencial e deixar de ser um signo com referência para transformar-se em ícone genuíno sem referência alguma:

Ícones são substituídos pelos seus objetos tão completamente até ser dificilmente distinguíveis deles [...]. Assim, contemplando uma pintura, há um momento onde perdemos a consciência de que não é a coisa, a distinção entre o real e a cópia desaparece, e é no momento puro sonho — nenhuma existência particular, e também não uma geral. (PEIRCE, CP 3.362, 1885)

Uma vez que uma imagem é assim contemplada sem nenhuma consideração pelo seu referente, deixa de ser um hipo-ícone para ser um ícone puro. O processo aproxima-se do que a tradição da estética definiu como a função autônoma ou autorreferencial da arte. A pintura, que perde seu poder de referir-se a algo, exceto a ela própria, abre os olhos do observador para a visão das cores e das formas como tais, e, de fato, Peirce identifica ícones puros com formas puras, quando afirma que “ícones nada podem representar, a não ser formas e

¹⁹ Semelhança entre signo e objeto é a característica do que Peirce define como **hipo-ícone** (CP 2.276, 1903).

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

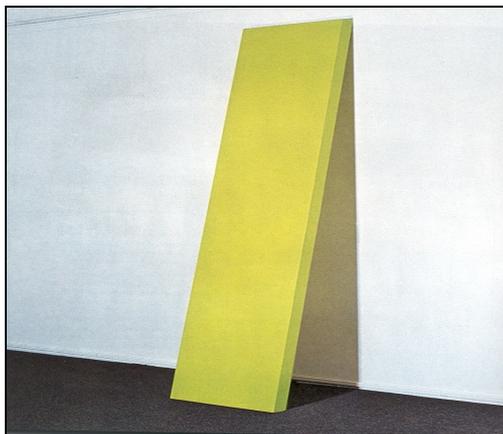
NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

sentimentos” e que “nenhum ícone puro representa nada além de formas; nem formas puras são representadas por nada que não sejam ícones” (CP 4.531, 1905).

A mudança entre a mirada hipoicônica da imagem e a mirada da imagem como ícone puro foi, evidentemente, o que aconteceu na histórica revolução da arte moderna, em que imagens abstratas ou, de alguma forma, não representacionais foram liberadas das ataduras dos seus objetos referenciais para funcionarem como composições autônomas de cor e forma, em que as diferenças entre signo e objeto foram apagadas e os significados tornaram-se meras possibilidades.

Protótipos de imagens que se tornaram qualissignos icônicos são as pinturas monocromáticas e a arte minimalista. Estas são as obras de arte que negaram, mais radicalmente, o objeto referencial do signo pictórico. Qualquer referência ao mundo das coisas materiais é eliminada. Essas imagens estão reduzidas a formas puras e cores, que não se referem a coisa alguma, senão a elas mesmas.

Figura 5- MCCRACKEN, John.
reason not to (1967). [Tamanho
polegadas].



There's no
10x20x3

Uma imagem monocromática, como a composição amarela feita pelo minimalista John McCracken, em 1967, (Fig. 5) ou “significa” nada ou tem um potencial referencial ilimitado, uma vez que este pode ser tomado para se referir a todas as coisas retangulares e amarelas do mundo. Uma vez que uma imagem assim é, referencialmente, tanto vazia como completamente aberta, é melhor abandonarmos a ilusão de referência e nos focarmos na forma pura, e de fato; isso é o que o minimalista propõe.

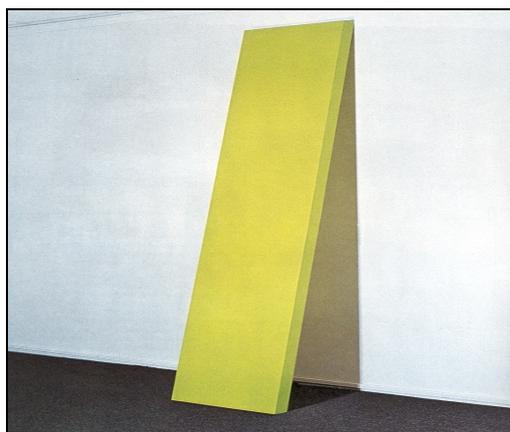
TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

Além das pinturas monocromáticas, um tipo muito diferente de imagem pertence aos qualissignos icônicos, imagens que evidenciam completo caos sem nenhum princípio de organização reconhecível. Tais imagens, com linhas, formas e cores nunca vistas antes, estão livres de qualquer princípio estilístico de código visual e nada exibem além das suas próprias qualidades. O que essas imagens têm em comum com as imagens monocromáticas é que nada existe semelhante a elas, e, precisamente por isso, podem ser semelhantes a tudo.

Uma vez mais se levanta a questão sobre a possibilidade e a forma de tais imagens poderem ser signos; também se seria uma contradição semiótica considerar imagens sem referente, no sentido tradicional, como signos.²⁰ No marco da semiótica de Peirce essa contradição não aparece, uma vez que seja levada em consideração a possibilidade da autorreferencialidade do signo.²¹ Como vimos, um signo pode ser seu próprio objeto (CP 2.274, 1903). De acordo com essas premissas, pinturas não representacionais são signos autorreferenciais cujo objeto está nas suas próprias estrutura (cor, reflexos de luz, e sombras), que constituem um sistema de referência, formal e cromática, existente somente entre os elementos pictóricos.



Contudo, as imagens não representacionais não são somente signos na medida em que são autorreferenciais; existem outros aspectos nos quais são signos. Primeiramente, isso acontece uma vez que pertencem ao gênero da pintura. Nesse aspecto, querem expressar, por

²⁰ Ver também Edeline; Klinkenberg; Minguet (1992, p. 114).

²¹ Cf. Schönrich (1990, p. 113).

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

assim dizer, a mensagem: “Eu sou uma obra de arte (e não somente outra superfície retangular que, por acaso, é amarela).” Além disso, tais pinturas, inevitavelmente, referem-se a estilos ou tendências de períodos da arte anterior ou atual, mesmo se tais estilos ou tendências sejam opostos a elas. Finalmente, se nada parece ser significativo, ao menos o título de uma pintura abstrata, como a de McCracken, tem alguma significação.



Figura 6. Barnett Newman. *Eve* (1950).

A obra em amarelo, de John McCracken, leva o título *There's No Reason Not To*.²² A declaração desse título está aberta a muitas interpretações, uma vez que o verbo do predicado é omitido. Não obstante, a negação expressa em *no reason* sugere um distanciamento de prévios princípios de composição na tradição minimalista. Considerando a sua diferença de outros trabalhos dentro dessa tradição, como por exemplo, a *Eva* (Figura 6), de Barnett Newman, de 1950, a composição amarela de McCracken não é uma tela, senão um híbrido de pintura painel e escultura. Em vez de pendurada na parede, apoia-se contra ela, como se fosse para visualizar e suplementar o título incompleto e expressar a mensagem completa: “Não há nenhuma razão para não apoiar-se contra, em vez de se pendurar na parede.”²³

Essa referência visual e conceitual aos códigos da pintura tradicional em tela, aos quais se opõe, é o objeto do signo da escultura híbrida de McCracken. Este objeto é o

²² Não há razão para não... (tradução nossa).

²³ *There is no reason not to lean against, instead of hanging on the wall* (grifos nossos).

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

conhecimento de pinturas anteriores que devemos ter para poder compreender a presente obra de arte.

A categoria de Peirce do signo icônico, à qual até aqui aplicamos a subcategoria do qualissigno icônico, compreende mais duas variantes do signo icônico que são relevantes para a semiótica no estudo da arte não representacional: o sin-signo icônico e o legi-signo icônico. Enquanto um sin-signo icônico é, predominantemente, um signo único e singular, o legi-signo icônico é determinado por uma lei ou, como diríamos hoje, por um código.



Figura 7. POLLOCK. Jackson no seu ateliê, East Hampton Studio: *Action painting* (1951).

Ambas as categorias de iconicidade são características de duas outras tendências na arte não representacional.²⁴ O protótipo de imagens que são, predominantemente, sin-signos é, provavelmente, a pintura gestual, o *action painting* (Figura 7). As pinturas gestuais de Jackson Pollock evidenciam singularidade e individualidade, porque mostram traços indiciais da presença do pintor na pintura. Seus expressivos gestos pictóricos visualizam os movimentos de sua mão, seu pincel, e mostram os traços de suas latas de tinta no processo da pintura.

²⁴ Na medida em que é um original e refere-se a seu pintor como indivíduo, cada pintura, tanto representacional quanto não representacional, evidencia singularidade, até onde cada pintura original seja um sin-signo.

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782



Figura 8. *Fountain* de Marcel Duchamp (1917, original perdido; reconstrução; altura 60 cm; Philadelphia Museum of Art).

Os traços de singularidade da obra de arte não estão restritos aos gestos expressivos da mão do pintor, mas podem, também, consistir num demonstrativo gesto invisível de escolha e apresentação. Tais gestos caracterizam a singularidade do *objet trouvé* dos artistas Dada. A *Fountain*, de Marcel Duchamp, é um exemplo (Fig. 8). É um objeto selecionado do contexto da vida cotidiana e colocado no novo contexto, radicalmente diferente, de uma galeria de arte. Aí o objeto perde seu valor de uso ordinário e, em vez disso, transforma-se num genuíno signo icônico autorreferencial. É autorreferencial desde que nega sua referência ao seu valor de uso original. Além de tudo, compreendê-lo em termos de seu valor de uso seria interpretar mal seu valor estético. O gesto dramático da escolha feita por Duchamp num particular momento da história da arte, que foi a causa principal de seu valor estético, fê-lo ser, predominantemente,²⁵ um sin-signo icônico, que deixa o observador sentir a presença do artista, sem cuja assinatura o objeto encontrado passaria a ser uma mera futilidade.

A terceira classe de signos icônicos relevantes para a análise de imagens não representacionais é o legi-signo icônico. Em vez de sua mera qualidade ou admirável singularidade, essa categoria de signo está caracterizada por uma lei que determina sua

²⁵ Existem muitos outros aspectos semióticos dessas complexas obras de arte. Hoje, quando o escândalo que a obra de Duchamp uma vez causou tornou-se uma mera reminiscência histórica, essa obra de arte tem adquirido o *status* de legi-signo, a classe de signos associados com o costume e a convenção, na medida em que pertence ao cânon dos clássicos da história da arte. Além disso, como o original está perdido e hoje somente podemos ver reproduções do original, essas reproduções não podem continuar sendo chamadas sin-signos, posto que carecem de singularidade e são meras réplicas do sin-signo original.

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

composição. Na pintura, essas leis podem ser simetria, equilíbrio, polaridade, tensão, invariabilidade, forma geométrica ou complementaridade cromática. Prototipicamente, tais leis são aparentes nos princípios de composição do construtivismo e suprematismo — por exemplo, nas pinturas de Piet Mondrian.

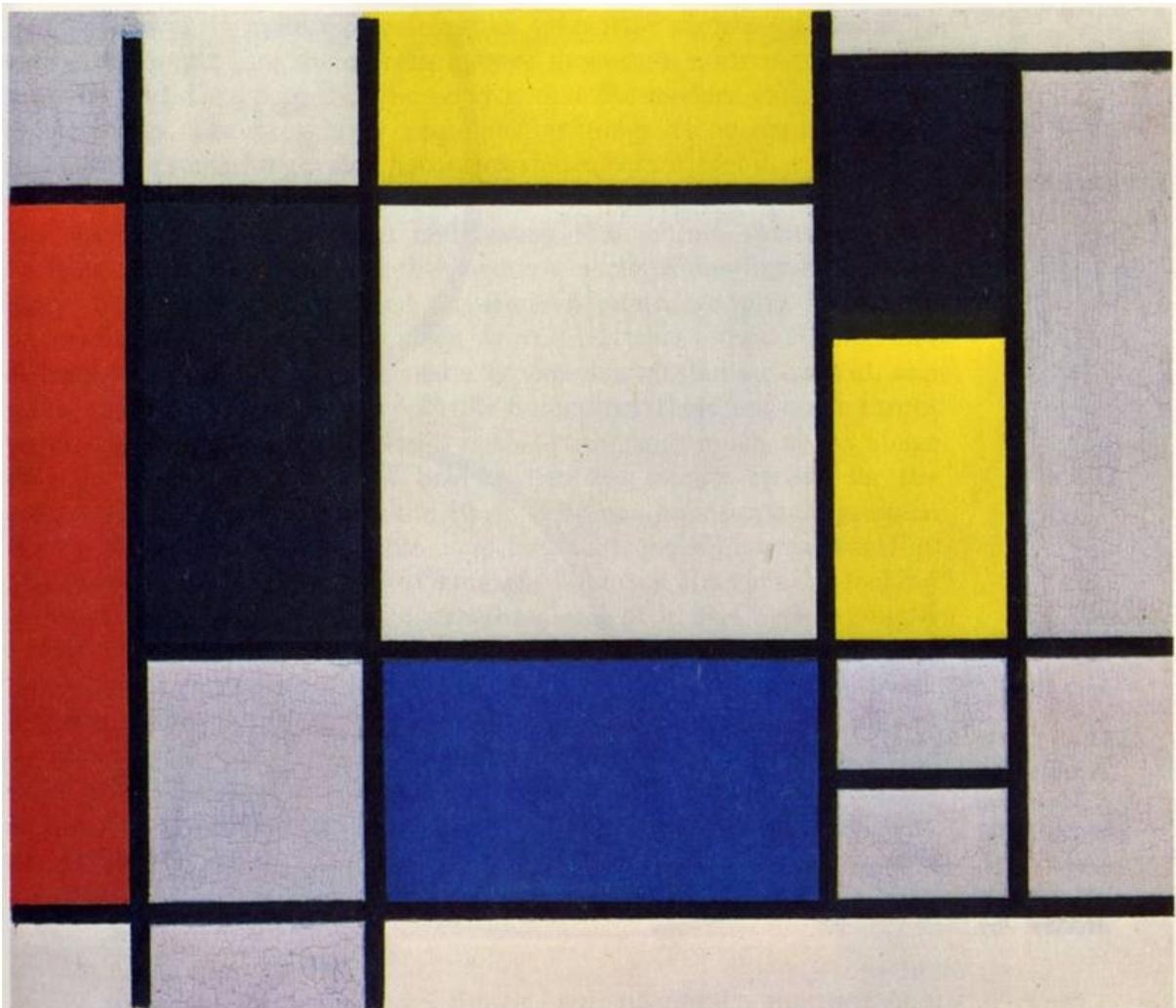


Figura 9. MONDRIAN, Piet *Composition with red, black, blue, yellow, and grey* (1920), Amsterdam, Municipal Museum. 400x349.

A estrutura das pinturas de Mondrian, tal como na sua *Composição em Vermelho, Preto, Azul, Amarelo e Cinza* (1920) (Fig. 9), obedece às leis geométricas da construção de formas retangulares, sendo radicalmente reduzido a quadrados e retângulos coloridos divididos por linhas pretas. Um quadrado forma o centro visual em torno do qual são

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

mostrados os retângulos em arranjos quase simétricos, e as cores são escolhidas para criar um equilíbrio harmonioso sem estar em perfeita simetria. Formas e cores não estão determinadas por sua mera qualidade ou pela intuição espontânea do artista, senão por uma sintaxe e morfologia cromática e geométrica, cuja validade não está restrita, unicamente, a essa pintura em particular. A imagem é um signo relacionado às leis visuais das cores e às formas, que constituem seu objeto.

Conclusão

Em resumo, imagens são signos, mas estudá-las com base numa perspectiva semiótica requer um modelo de signo adequado. Nossa discussão foi baseada na semiótica de Peirce e o foco foram os mapas imaginários e as imagens não representacionais, cuja natureza de signos fora questionada. Mostramos que conceitos de iconicidade genuína e de autorreferência eram ferramentas muito úteis e necessárias ao estudo de imagens não representacionais. A subdivisão de ícones puros pictóricos em qualissignos, sin-signos e legi-signos, que se focam na natureza do signo pictórico como tal, fez possível distinguir três tendências principais da pintura não representacional.

A terceira dimensão semiótica da análise pictórica, o estudo dos interpretantes pictóricos, teve que ficar largamente excluída deste artigo. Deve existir pouca dúvida sobre o fato de as imagens exercerem efeitos estéticos, emocionais e racionais nos observadores, cujo resultado é, por último, o discurso interpretativo, sobre o qual o presente artigo tenta ser uma modesta contribuição.

Referências

BOEHM, Gottfried. Die Bilderfrage. In: BOEHM, Gottfried (Ed.) *Was ist ein Bild?* München: Fink, 1994.

BÖHME, Gernot. *Theorie des Bildes*. München: Fink, 1999.

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

EDELIN, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe. *Traité du signe visuel*. Paris: Seuil, 1992.

LUCIE-SMITH, Edward. *Late Modern: The visual arts since 1945*. New York: Praeger, 1969.

MORELAND, Carl; BANNISTER, David. *Antique maps*. London: Phaidon, 1983.

NÖTH, Winfried. *Handbuch der Semiotik*, 2a ed. Stuttgart: Metzler, 2000.

_____. Semiotic form and the semantic paradox of the abstract sign? *Visio*, v. 6, n. 4 (2002a), pp. 153-163.

_____. Wörter als Zeichen: Einige semiotische Aspekte der Sprache. In: DITTMANN, Jürgen; SCHMIDT, Claudia (Ed.). *Über Wörter*. Freiburg: Rombach, 2002b, pp. 9-32.

_____. Crisis of representation? *Semiotica*, v. 143 (2003a), pp. 9–16.

_____. Photography between reference and self-reference. In: HORAK, Ruth (Ed.). *Rethinking photography I+II: Narration and new reduction in photography*. Salzburg: Fotohof Edition, 2003b, pp. 22-39.

_____. Die Karte und ihre Territorien in der Geschichte der Kartographie. In: GLAUSER, Jürg; KIENING, Christian (Ed.). *Text – Bild – Karte: Kartographien der Vormoderne*. Freiburg: Rombach, 2004, pp. 39-68.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*, vols. 1–6, Hartshorne, Charles; Weiss, Paul (eds.); vols. 7–8, Burks, Arthur W. (ed.). Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958. [Aqui referido como CP; os números das citações referem-se respectivamente aos volumes e aos parágrafos e ao ano da data do manuscrito.]

_____. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto, 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Semiotics and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. HARDWICK, Charles S. (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 1977.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, 6. reimpr. São Paulo: Iluminuras, 2012.

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 05 – dezembro de 2012
ISSN: 2176-5782

SCHÖNRICH, Gerhard. *Zeichenhandeln: Untersuchungen zum Begriff einer semiotischen Vernunft im Ausgang von Ch. S. Peirce*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990.

THÜRLEMANN, Felix. *Vom Bild zum Raum: Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Köln: DuMont, 1990.

WIESING, Lambert. Verstärker der Imagination: Über Verwendungsweisen von Bildern. In: JÄGER, Gottfried (Ed.), *Fotografie denken: Über Vilém Flussers Philosophie der Medienmoderne*. Bielefeld: Kerber, 2001.

_____. Sind Bilder Zeichen? In: SACHS-HOMBACH, Klaus; REHKÄMPER, Klaus (Ed.). *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung: Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Wiesbaden: DUV, 1998.

Lista de figuras

Figura 1: NÖTH (2000, p. 140).

Figura 2: NÖTH (2000, p. 140).

Figura 3: MORELAND; BANNISTER (1983, p. 53–54).

Figura 4: MORELAND e BANNISTER (1983, Plate (Ilustração) 2).

Figura 5: LUCIE-SMITH (1975).

Figura 6: http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03081_10.jpg.

Figura 7: <http://media.scraphacker.com/2012/03/action-painting.jpg>.

Figura 8: <http://www.philamuseum.org/images/cad/large/1998-74-1v1-pma.jpg>.

Figura 9: http://www.terminartors.com/files/artworks/1/9/6/19622/Mondrian_Piet-composition_with_Red_Black_Blue_Yellow_and_Grey.normal.jpg.