

O SIGNO ABSTRATO DA ARTE

Escrito por:
Isabel Jungk

Doutora em Tecnologias da Inteligência e Design Digital, Mestre em Comunicação e Semiótica e Especialista em Semiótica Psicanalítica pela PUC/SP.

Professora e orientadora nos cursos de pós-graduação lato sensu Semiótica Psicanalítica: Clínica da Cultura (COGEAE-PUC/SP) e Cultura Material e

Consumo: Perspectivas semiopsicanalíticas (CRP/Publicidade-ECA-USP). Pesquisadora, integra o Grupo de Estudos e Pesquisa Leituras Avançadas de Peirce (CIEP- PUC/SP), e o Grupo de Pesquisa Transubjeto sobre realismo contemporâneo (TIDD-Pu-

C/SP).



“O fascínio da arte abstrata reside talvez nessa capacidade que ela tem de provocar em quem a observa uma experiência estética sem o controle e a segurança do figurativo. Ver o que não pode ser interpretado e, ainda assim, permitir-se a uma relação de entendimento com objeto apreciado é, de muitos modos, libertador.”

André Merez

RESUMO: O presente estudo tem como objetivo utilizar o conceito peirceano de signo para a compreensão da ideia de abstração presente na chamada arte abstrata. Parte-se da concepção de que tal conceito e a consequente noção de representação que dele decorre, sendo mais ampla e geral do que a noção utilizada para classificar as artes em representativas e não-representativas, isto é, figurativas e não-figurativas, pode ser aplicada à compreensão da natureza representacional da arte abstrata em particular, tanto como de outras formas de abstração presentes na arte de maneira geral. Apresentaremos os fundamentos dos conceitos de signo e de representação desenvolvidos na semiótica filosófica de Peirce, em especial as diferenças entre signos simbólicos, indiciais e icônicos, bem como os níveis e subníveis possíveis de iconicidade, aspecto sógnico fundamental para a compreensão da natureza representacional de diversos tipos de abstração da arte em geral.

Palavras-Chaves: História da arte. Pintura. Abstração. Semiótica. Iconicidade.

Abstract: The present study uses the Peircean concept of sign to understand the idea of abstraction present in the so-called abstract art. It starts from the conception that such a concept and the consequent notion of representation that derives from it, being broader and more general than the notion used to classify the arts into representative and non-representative, that is, figurative and non-figurative, can be applied to the understanding of the representational nature of abstract art in particular, as well as of other forms of abstraction present in art in general. We will present the fundamentals of the concepts of sign and representation developed in Peirce's philosophical semiotics, in particular the differences between symbolic, indexical and iconic signs, as well as the possible levels and sublevels of iconicity, a fundamental signic aspect for the understanding of the representational nature of several types of abstraction of art in general.

Key words: Art history. Painting. Abstraction. Semiotics. Iconicity.

I. A arte abstrata

O termo “arte abstrata” é utilizado como uma denominação geral para certas obras do século XX, especialmente pictóricas e escultóricas. A arte abstrata não é um estilo artístico em si mesmo, englobando diversos estilos, alguns menos definidos e outros mais específicos, tais como o Neoplasticismo e o Expressionismo abstrato. Os primeiros quadros abstratos surgidos no início do século XX tiveram um caráter experimental, representando uma fase nas obras de pintores como Fernand Léger, Francis Picabia, Franz Marc, entre outros. No entanto, a abstração tornou-se o objetivo principal de pintores como Wassily Kandinsky, Piet Mondrian e Kasimir Malevich, tendo sido Kandinsky um dos primeiros a se libertar totalmente, embora gradualmente, da figuração em suas obras, nas quais os elementos compositivos não faziam referência a elementos do mundo externo ou natural.

A arte abstrata é definida por oposição à tradição fortemente figurativa da arte ocidental. Em linhas gerais, uma obra é considerada abstrata quando uma função representativa ou simbólica, entendida na acepção mais corrente desses termos, está ausente de forma parcial ou total. Apesar dessa definição geral, não há consenso na utilização do adjetivo abstrato quando aplicado à arte. Etimologicamente, o verbo abstrair vem do latim *abstraere*, podendo ser entendido como sinônimo de arrancar, desatar, desligar, desviar, afastar-se, entre outros significados. De todo modo, essa característica aparentemente não-representacional de seus elementos compositivos, que não são de fácil identificação, característica que este estudo busca discutir em bases semióticas, constitui-se na qualidade mais evidente de qualquer obra assim denominada:

De fato, embora no uso corriqueiro nos refiramos a obras como ‘abstratas’ na ausência de qualquer semelhança evidente com o mundo, pode acontecer de uma obra ser vista como abstrata não tanto porque não se pareça com nada, mas porque seu tema ou motivo é difícil de identificar. E isso pode ocorrer porque um processo de abstração levou à supressão de certas características facilmente reconhecíveis do tema original. (HARRISON, 1993, p. 185)

Classificar uma produção artística como abstrata implica, então, refletir sobre sua natureza representacional, isto é, implica pensá-la em termos semióticos, uma vez que a semiótica pode ser definida como o estudo dos signos, seus processos e suas formas de representar. Em uma acepção corrente de representação e de seu correspondente objeto, tal tipo de obra nada representa, isto é, está desprovida de uma função representativa pelo simples fato de que nenhuma figura facilmente “legível” pode ser identificada, em outras palavras, ela é abstrata, não-figurativa “se a síntese de cores e formas estiver dissociada da representação do mundo visível”, como observa Schapiro (2001, p. 9). É nesse sentido, portanto, que abstração se opõe à figuração.

Fica claro, então, como tal divisão entre arte figurativa e arte abstrata parte de um conceito de representação baseado em uma seme-

lhança “natural” entre o veículo da representação, o signo, e o objeto representado, que deverá pertencer à ordem das coisas visivelmente perceptíveis para que a relação entre eles seja considerada representacional.

II. Abstração e empatia

Não se pode deixar de mencionar a tese elaborada por Wilhelm Worringer, em 1906, que estabeleceu a famosa oposição entre abstração e empatia. Em termos gerais, pode-se considerar que,

Ao longo dos séculos da civilização ocidental, os teóricos e críticos haviam avaliado a arte [...] como uma tentativa de reprodução fiel da natureza. As realizações mais bem-sucedidas deste ideal eram encontradas na era clássica da Grécia, e, novamente, no alto Renascimento. Todas as variedades de arte que não se ajustassem a esse modelo eram consideradas deficientes, e os desvios do mesmo eram explicados como resultado da incapacidade dos povos jovens ou bárbaros, ou atribuídos aos obstáculos de ordem material impostos pelos meios utilizados pelo artesão. (ARNHEIM, 2004, p. 53)

Worringer se opôs à caracterização da arte ocidental como uma simples imitação da natureza, afirmando que se, de fato, o impulso da imitação existe por toda parte, por outro lado, ele fica a uma distância gigantesca do que se pode chamar de estilo do naturalismo, essa sim a forma clássica de abordar a arte, que não pretende imitar os objetos da natureza, mas “projetar as linhas e formas do originalmente vital... extrínseco em independência e perfeição ideais, como se fosse, por assim dizer, para propiciar toda a criação de um cenário (Schauplatz) para a ativação livre e desimpedida do senso de vida próprio de cada um” (WORRINGER apud ARNHEIM, 2004, p. 53-54). Estaria aí, portanto, o fundamento da arte ocidental, nessa projeção do senso de vida sobre o meio utilizado pelo artista, resultante daquilo que ele chamou de empatia (Einfühlung) em relação à natureza, típicas do naturalismo clássico da arte grega e do Renascimento.

Em outras palavras, à afirmação da arte ocidental como imitação da natureza, é possível contrapor todos os cânones pictóricos e artísticos que determinaram, ao longo de seu percurso, como a natureza deveria ser reproduzida “adequadamente” levando, não tanto a uma imitação propriamente dita, mas a um naturalismo de suas produções. Isso equivale a dizer que, embora não houvesse uma pretensão “fotográfica” de imitação da natureza, ela, a natureza, ou ainda o objeto representado – por exemplo, figuras mitológicas – eram o ponto de referência principal das produções artísticas, que sempre tentavam despertar no observador essa experiência da empatia com aquilo que havia sido representado, ainda que de forma ideal e determinada pelas regras instituídas que ditavam o que constituía ou não uma boa obra de arte.

Worringer, além de apontar essa diferença entre imitação e naturalismo, se opôs a essa abordagem unilateral da arte que não permitia valorizar a arte

de continentes inteiros e de vastos períodos, especialmente os considerados “primitivos”, cujas formas de arte substituíam o aspecto caótico perceptível das formas orgânicas da natureza por formas geometricamente ordenadas e regulares e que, portanto, não tinham o objetivo de provocar uma experiência empática no observador. Essa arte não-orgânica, por assim dizer, resultava, portanto, de um princípio fundamentalmente diferente, que ele chamou de abstração.

Essas duas variedades antagônicas de produtos da arte resultariam, assim, de dois impulsos antagônicos da mente, dois polos da sensibilidade estética: empatia e abstração. A consideração dessa bipolaridade forneceu a base teórica para a compreensão dos fundamentos da arte do século XX sobre outras premissas, diferentes daquelas que tinham regido a arte naturalista durante tanto tempo, livrando-a de ser considerada arte naturalista malfeita, como havia acontecido a estilos não-realistas de outras épocas. Dessa forma, tal oposição teve o mérito de valorizar as criações não-naturalistas em seus próprios termos, mas, por outro lado, estabeleceu uma divisão artificial e pouco salutar que ainda permanece na apreciação de obras de arte:

O mérito histórico do manifesto de Worringer consiste no fato de ele ter proclamado a forma não-realista como uma criação positiva da mente humana, que tem o objetivo e é capaz de gerar uma legítima ordem visual. A bipolaridade por ele estabelecida entre arte naturalista e arte não-naturalista promoveu, no entanto, não apenas uma cisão artificial na história da arte, mas também um antagonismo psicológico igualmente precário entre a preocupação do homem com a natureza e a sua capacidade de criar formas organizadas. É uma dicotomia que continua a rondar as concepções teóricas de nosso século, sob a aparência um tanto modificada das distinções arte perceptual e conceitual, esquemática e realista, artistas que pintam o que vêem e outros que se apegam ao que conhecem, arte do Como e arte do Quê. O próprio Worringer, menos dogmático que a geração seguinte, foi capaz de afirmar que, embora a abstração e a empatia sejam ‘opostos que, em princípio, mutuamente se excluem, a história da arte é, na verdade, uma constante interação das duas tendências’. (ARNHEIM, 2004, p. 62)

Arnheim, em sua crítica a uma apreciação dicotômica da arte, o que certamente pode ser observado na divisão entre as chamadas arte abstrata e arte figurativa, propõe que “nosso próprio pensamento deve ainda atender ao desafio de considerar a série mais ampla de maneiras pelas quais as artes representam o mundo da experiência humana com o auxílio da forma organizada” (ibid.), desafio ao qual, acreditamos, uma consideração da arte como signo icônico em termos peirceanos pode responder de forma bastante enriquecedora.

III. Outros signos e a proposta de Peirce

Para compreendermos como o conceito de signo e consequentemente de representação pode ser aplicado à compreensão de obras artísticas designadas como abstratas, faz-se necessário explicitar o conceito triádico de signo e suas especificidades como proposto pela semiótica

criada por Charles Sanders Peirce. O conceito saussureano de signo dual formado pelo significante e pelo significado sem necessariamente incluir uma relação com o referente – muito embora esta possa ser incluída – foi a base da maioria das análises de obras artísticas durante o século XX.

Cauquelin (2005, p. 113-114), destaca que, a partir da chamada “virada linguística” na filosofia, a reflexão linguística parece ter se tornado a preocupação dominante de todas as teorias, inclusive das que tratam das obras de arte. A autora descreve as desvantagens de ceder à tentação semiológica como ela a chama, fundada na tradição saussureana, de analisar toda obra plástica em unidades estruturais mínimas, a exemplo das línguas, que podem ser analisadas em fonemas (desprovidos de significação) e morfemas e suas correspondentes significações. Uma das principais objeções a essa abordagem está em que, se tais unidades são encontráveis na linguagem pictórica, existem nela em número praticamente ilimitado delas, ao contrário da língua que as possui em número limitado, dificultando a aplicação do modelo linguístico a obras de arte. Mesmo quando o modelo linguístico, numa versão mais ampla, busca a estrutura da linguagem, de qualquer linguagem, “a questão será elaborar o mais rigorosamente possível os códigos de decifração que nos permitam compreender a língua nas conversações comuns e de transportá-los a outros objetos”, observa Cauquelin (*ibid.*, p. 116).

A autora esclarece ainda que outras análises, oriundas de uma lógica do signo anglo-saxã e de seus efeitos sobre a estética, partem de um rigor na elucidação da linguagem seguindo preceitos analíticos do Círculo de Viena, cuja figura principal foi Ludwig Wittgenstein:

O estudo da linguagem, aqui, não tem a mesma função nem a mesma intenção que encontramos nas análises precedentes: não se trata de aplicar, em objetos mudos, códigos que servem à palavra, nem de transportar estruturas reproduzidas a partir da língua, em suportes não-linguistas, mas, sim, de ver como a própria língua é capaz de se refletir e se dobrar para engendrar a realidade do mundo que vemos ou, mais exatamente, que acreditamos ver. Pois só vemos aquilo que podemos nomear para reconhecer. (CAUQUELIN, 2005, p. 118)

Embora as análises que partem da filosofia analítica façam um esforço para chegar aos pressupostos lógicos constitutivos das obras sob seu escrutínio, e se distinguem daquelas que buscam entender a linguagem artística em suas analogias com a língua, sua lógica analítica também está baseada na linguagem verbal e numa consequente visão nominalista de qualquer fenômeno, inclusive, das obras de arte.

Nesse ponto, justamente, o sistema filosófico peirceano se diferencia. Apesar de Peirce ter sido matemático e cientista durante toda sua vida, sua proposta não se confunde com essa tradição analítica anglo-saxã, muitas vezes também chamada de semiótica. A semiótica peirceana parte de uma base teórica original e independente, e redefine o

conceito de signo de maneira triádica com base em seu realismo, superando e integrando, numa síntese, as oposições entre realidade e sua representação, que o signo dotado dessa estrutura é capaz de integrar.

Isso mostra porque a contribuição do signo triádico precisa ser considerada. Ela propõe novas bases epistemológicas para pensar e conhecer todos os fenômenos humanos, entre eles a arte, contribuindo com uma visão que se diferencia das propostas que predominaram no século XX. Para que suas aplicações sejam frutíferas, no entanto, ela não pode ser confundida com mero aparato formal, mero vocabulário técnico; seu valor como um instrumento filosófico de trabalho intelectual deve ser reconhecido, instrumento diferenciado porque heurístico, capaz de enriquecer de forma inédita a compreensão de processos sógnicos de todos os tipos. Como alerta Santaella (1996, p. 18), “que o apelo constante à teoria semiótica não seja interpretado equivocadamente como um mero acessório formal. É, ao contrário, tomado como um dispositivo de indagação imprescindível e, aliás, heurístico, de que lançamos mão para nossas construções cognitivas: um instrumento do trabalho intelectual”.

IV. As categorias, o signo triádico e a questão do ícone

Passemos a alguns conceitos fundamentais. A arquitetura científica elaborada por Peirce considera a filosofia uma entre as demais ciências existentes e, no seu interior, coloca a filosofia como dependente da fenomenologia, esta também redefinida em novas bases. A fenomenologia, que ele também chamou de faneroscopia, tinha a tarefa de estabelecer categorias universais, onipresentes, no sentido de serem encontráveis em qualquer fenômeno, diferentemente das categorias aristotélicas ou kantianas. Partindo da mais radical observação de todo fenômeno que se apresentasse à mente, Peirce encontrou três categorias observáveis em toda e qualquer experiência, às quais chamou primeiridade, secundidade e terceiridade. Elas são respectivamente as categorias da possibilidade, da existência e da mediação.

Por primeiridade entende-se então tudo aquilo que é tal qual é, independente de qualquer outra coisa, possibilidade qualitativa positiva, irrealizada mas realizável, livre, original, considerada unicamente em si mesma: “Primeiridade é a categoria que dá à experiência sua qualidade distintiva, seu frescor, originalidade irrepetível e liberdade. Não a liberdade em relação a uma determinação física, pois que isso seria uma proposição metafísica, mas liberdade em relação a qualquer elemento segundo”, explica Santaella (1983, p. 50). Secundidade é o aspecto factual da experiência, ação e reação, aqui e agora, sendo, portanto, a categoria de todo existente que, ao existir, age sobre os demais existentes. Essa categoria dá à experiência seu caráter binário, de luta, oposição e confronto. Terceiridade, por sua vez, refere-se à camada mediadora da experiência, à inteligibilidade, ao pensamento em signos capaz de pôr em relação um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, sendo sinônimo de generalidade, continuidade, crescimento e inteligência.

Devido ao seu altíssimo grau de generalidade, as categorias peirceanas são onipresentes, podendo ser observadas tanto no pensamento e seus produtos culturais, como na natureza, em graus diferentes de proeminência. As categorias estão indissociavelmente ligadas, e não podem se apresentar uma sem as outras em nenhum fenômeno, embora um certo grau de prescindência ou prescindência, como ação de prescindir, seja possível na consideração de uma em relação à outra. Em outras palavras, ao considerar um elemento primeiro, pode-se prescindir de um elemento segundo e/ou terceiro, e na consideração de um elemento segundo, pode-se prescindir de um terceiro, não sendo possível, entretanto, prescindir de um elemento primeiro. Ao considerar-se um terceiro, contudo, não será possível prescindir nem de um elemento segundo nem de um primeiro. Essas relações categoriais, puramente formais, se refletem diretamente na definição de signo e no seu correspondente conceito de representação.

Para Peirce, o signo, isto é, a entidade que responde pelo fenômeno da representação, é definido como uma estrutura irreduzivelmente triádica formada por três correlatos, o representamen ou signo considerado em si mesmo, o objeto e o interpretante. Irredutível significa que todo signo apresentará esses três correlatos, ainda que de maneiras diferentes. O representamen é um primeiro, pois é a forma como o signo se apresenta em si mesmo, em seu fundamento, ou seja, naquilo que o faz funcionar como signo. Já o objeto do signo pertence à categoria da secundidade e, portanto, é capaz de determinar o signo, impondo-se no processo de representação. O interpretante se constitui como o efeito significado de um signo, e não se confunde com as noções mais correntes de interpretação e intérprete, sendo, porém, capaz de englobá-las. O interpretante é, assim, um terceiro, uma forma de mediação que coloca em relação o signo e o objeto, o primeiro e o segundo da relação triádica de representação.

Dessa forma, Peirce redefine o signo em função desses três correlatos, elementos fundamentais a qualquer análise semiótica, sendo sua consequência mais direta a possibilidade de aplicação do conceito de representação a uma gama bastante mais variada de tipos sógnicos do que habitualmente encontramos em análises de bases linguísticas ou baseadas em estudos da lógica verbal para entender o funcionamento do signo. Seguindo essa linha de raciocínio fundamentada em suas três categorias, Peirce estabeleceu sua mais importante tríade de signos: ícones, índices e símbolos. Essa tríade pode ser analisada sob muitos aspectos e, para os propósitos do presente estudo, é imprescindível discutir como os elementos constituintes do signo, ou seja, representamen ou signo em si mesmo, objeto e interpretante se relacionam em cada um desses tipos.

O símbolo é um signo que opera por hábito, convenção ou lei, sendo o signo genuíno por excelência pois nele predomina a categoria da terceiridade. Isso implica que seu interpretante seja dado por essa regra que o constitui. O exemplo mais comum de símbolos são as palavras, pois é preciso conhecer o código da língua para compreendê-las. O índice, por

sua vez, é um signo no qual predomina a categoria da secundidade. Ele é um signo que aponta para seu objeto pois está em uma relação dinâmica com ele; fumaça como signo de fogo, pegadas, febre como sintoma de uma doença são exemplos de fácil compreensão; seu interpretante é estabelecido por essa conexão dinâmica com o objeto a que o signo se refere.

As funções desempenhadas por símbolos e índices foram amplamente discutidas pelas mais diferentes correntes semióticas, ainda que não sob essas mesmas denominações e, embora a proposta de Peirce seja original, tendo o mérito de aprofundar-se na compreensão de seus mecanismos de funcionamento e de refinar suas definições ao associá-las a suas três categorias universais, ela apresenta um número considerável de semelhanças com as propostas anteriores.

O mesmo não acontece com o conceito peirceano de ícone. Nele predomina a categoria da primeiridade, ela mesma uma categoria de difícil intelecção em função das propostas categoriais mais conhecidas da filosofia, como as de Aristóteles e Kant. O ícone é um signo que funciona por semelhança com seu objeto. Peirce (CP 3.362) diz que ícones “são tão completamente substituíveis pelos seus objetos que dificilmente são distinguidos deles”. Porém, essa semelhança é estabelecida pela mente que percebe o signo, e não em virtude de uma regra estabelecida a priori e nem mesmo em função de algum tipo de conexão dinâmica. Dessa forma, tanto o objeto quanto o interpretante do ícone permanecem indeterminados e abertos. Essa definição contrasta em muitos pontos com as acepções em que essa palavra é usada na história da arte, e os pontos em comum nem sempre ficam claros o suficiente. Semelhança não pode ser confundida com o conceito de mímese ou imitação da natureza. A semelhança pertence ao domínio da primeiridade, é sempre possibilidade qualitativa, e pode ser estabelecida pela mente em relação a qualquer aspecto, não abrangendo somente semelhanças visuais.

Como a possibilidade de semelhança pode ser estabelecida em qualquer nível e em relação a qualquer aspecto qualitativo, Santaella (1998, p. 59-63) distingue três níveis e seis subníveis possíveis de iconicidade de um signo. O primeiro nível é o ícone puro, mera possibilidade de natureza puramente mental, ainda irrealizada, que ainda não se tornou nem mesmo uma ideia, sendo apenas um flash de incandescência mental, indivisível e não analisável. O segundo nível é o ícone atual, relacionado às funções que ele adquire nos processos perceptivos. Esse nível diz respeito à atualidade da iconicidade de um signo, que pode ser passiva ou ativa. O aspecto passivo se apresenta de dois modos: como qualidade de sentimento, absoluta e absorvente, despertada na mente por uma qualidade ou compósito de qualidades que age sobre ela, ou como revelação perceptiva, que corresponde à identidade formal entre o estímulo e o efeito que este produz na mente. Estes dois modos correspondem às formas como um ícone pode afetar a mente daqueles que se entregam a sua contemplação.

O outro aspecto do ícone atual é ativo, correspondendo à reação ati-

va da mente ao estímulo qualitativo percebido, estabelecendo associações possíveis com base em similaridades também possíveis, que podem se dar na forma de imagens, diagramas e metáforas, também chamados por Peirce de hipoícones, que estabelecem semelhanças entre diferentes atributos do signo e dos objetos que representam, relações de semelhança que podem ser, respectivamente, na aparência, nas relações internas e no significado.

A filosofia peirceana não estabelece separações estanques e suas classificações sógnicas não são excludentes, sendo que cada uma delas exhibe aspectos sógnicos que podem ser encontrados de forma mais proeminente em um ou outro caso. Importante ressaltar, então, que o aspecto icônico está ligado à primeiridade, categoria da qual nenhuma outra pode prescindir, levando a que qualquer signo, mesmo o mais convencional, possa ser apreendido em um nível icônico, que é sempre sugestivo e aberto a múltiplas interpretações. Mesmo os níveis de iconicidade dos signos não estão necessariamente separados uns dos outros; os níveis mais sutis, nos quais as qualidades sugestivas se apresentam apenas como quase-signos, ou seja, como possibilidades qualitativas independentes, encontram-se encapsulados em todos os outros níveis icônicos.

V. Os objetos do signo e os objetos da arte abstrata

Todo signo possui dois objetos, um dinâmico, exterior ao signo, e um imediato, não mediado, interno ao signo e que corresponde à forma como este representa o objeto exterior. O objeto de um ícone é pura possibilidade, embora no caso dos hipoícones exista uma relação referencial mais complexa.

No tocante à arte abstrata como signo de um objeto, uma importante distinção é aquela feita entre obras abstratas e obras cujo conteúdo é considerado abstraído. Embora entre umas e outras exista uma gama variada de gradações, em quadros ditos abstraídos é possível identificar uma relação referencial que pode ser de natureza mais ou menos abstrata. Por exemplo, em uma natureza morta de Cézanne, em um retrato feito por Modigliani, os traços encontram-se abstraídos numa síntese que exclui a multiplicidade do sensível e o excesso das formas particulares para chegar à abstração de sua forma mínima. Porém, nesse tipo de obra ainda é possível identificar uma maçã, um rosto de homem ou de mulher. Nesta chave, temos ainda os animais de Franz Marc e as paisagens do próprio Kandinsky, entre outros.

Nessa escala de gradações até a abstração completa, há ainda aquelas obras em que o título funciona como chave de leitura, como referência a um objeto. Como exemplo, podemos citar obras de Jackson Pollock nas quais os elementos pictóricos são totalmente abstratos, no entanto, seu título nos leva a ligar seu conteúdo a um objeto externo, como na obra intitulada *Autumn Rhythm: Number 30*, 1950 (Figura 1), cujas pinceladas rítmicas podem ser associadas ao constante fluxo da natureza, ao balanço das árvores e suas folhas voando em redemoinhos ao vento, em um “autêntico” ritmo de outono. Outras obras que podem ser citadas são as composições de Kandinsky

e obras de Klee que fazem referência à música; neste sentido ainda, temos algumas obras de Mondrian, como *Broadway Boogie Woogie* (1942-43).



Autumn Rhythm: No.30 (1950).
Artista: Jackson Pollock (1912-1956)
Localização: Metropolitan Museum of Art
Técnica: Esmalte sobre tela
Dimensões: 2,67 x 5,26 m.
Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488978>

Outro exemplo altamente esclarecedor é o processo de abstração e a demonstração de suas etapas realizado pelo artista holandês Theo van Doesburg, que deenhou uma série de esboços preliminares que mostram como a figura de uma vaca pode ter seus traços e volumes abstraídos de forma crescente.

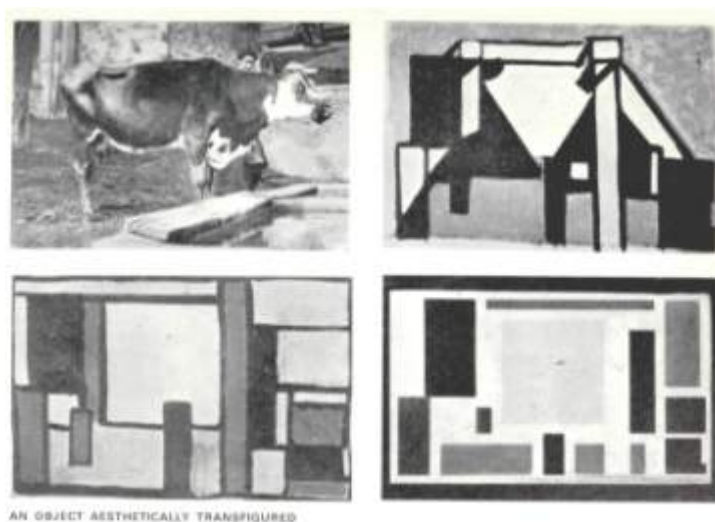


Figuras 2, 3, 4 e 5: Serie of studies for Composition VIII (The Cow)
Artista: Theo van Doesburg, c. 1917.

Dimensões: Aprox. 12 x 16 cm.
Localização: Museum of Modern Art, New York.
Técnica: Lápis sobre papel
Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/series/35403?undefined&page=&direction=>>.

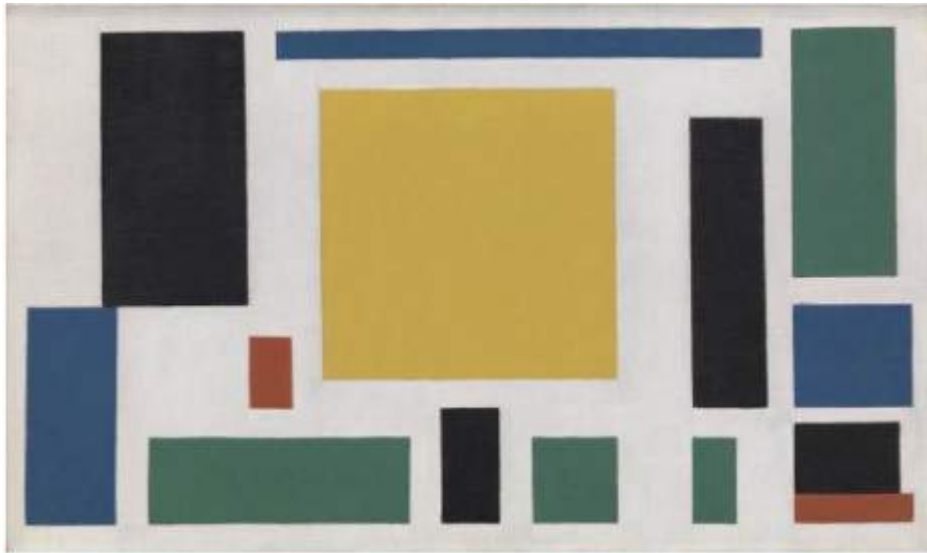
Figura 6: Study for Composition VIII (The Cow)
Artista: Theo van Doesburg, c. 1917.
Localização: Museum of Modern Art, New York.
Técnica: Óleo de guache e carvão sobre papel
Dimensões: 39 x 57.7 cm.
Disponível em: <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=207>>.

Doesburg explica seu interessante processo de abstração de forma didática em seu livro intitulado *Princípios da Arte Neoplástica* (*Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*), escrito para a coleção da Bauhaus de oito volumes e publicado em 1925. Doesburg (1969 [1925], p. 45) demonstra o que ele chama de transfiguração estética de um objeto juxtapondo quatro imagens em sequência (Figura 7), primeiro, a fotografia de uma vaca, segundo, sua imagem com as formas preservadas porém com suas relações acentuadas, terceiro, a imagem com a forma abolida, e quarto, o resultado final, a tela pintada. Se nos deparássemos unicamente com o resultado final abstrato (Figura 8), sua famosa obra *Composition VIII* (The Cow, c. 1918), não seria possível associá-la imediatamente ao objeto a partir do qual a abstração foi realizada. Contudo, o passo a passo mostra como certos traços do objeto inicial dão corpo à composição final



AN OBJECT AESTHETICALLY TRANSFIGURED

Objeto esteticamente transformado, (1925)
Artista: Theo van Doesburg



Composition VIII (The Cow)
Artista: Theo van Doesburg
Técnica: Óleo sobre tela
Localização: New York, Museum of Modern Art
Dimensões: 37.5 x 63.5 cm
Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79189> ,

No entanto, o desafio maior para uma teoria semiótica que pretende se ocupar da abstração são aquelas obras nas quais a abstração é total, as chamadas abstrações “puras” (embora esse termo possa ser discutido), onde até mesmo o título é abstrato e que não remetem a nada além de si mesmas, onde nenhum tipo de figura pode ser reconhecida. Famosa é a passagem em que Kandinsky narra sua surpresa ao se deparar com um quadro de rara beleza, ao entrar em seu estúdio, ao cair da noite, em 1910. Seu espanto deveu-se ao fato de ser um quadro, a princípio, sem tema algum, que não representava qualquer objeto identificável e que era composto apenas de manchas coloridas. Ao aproximar-se, no entanto, Kandinsky reconheceu tratar-se de um de seus próprios quadros, uma paisagem, que havia sido posta de lado. A partir desse momento, ele sentiu que seus quadros poderiam libertar-se dos “objetos” para possuir um aspecto espiritual:

Kandinsky considera o estado de espírito uma função de sua personalidade ou uma faculdade especial de seu espírito; e escolhe cores e padrões que para ele possuem a maior correspondência com seu estado de espírito, precisamente porque não estão sensivelmente relacionadas aos objetos, mas emergem livremente de sua fantasia excitada. São as evidências concretas, projetadas do interior, da interioridade desse estado de espírito, de sua independência do mundo exterior. (SCHAPIRO, 1996, p. 261)



Einige Kreise	(Alguns Círculos),	1926
Artista:	Wassily Kandinsky	
Técnica:	Óleo sobre tela	
Localização:	Solomon R. Guggenheim Museum, New York	
Dimensões:	140cm x 140cm	
Disponível em:	https://www.guggenheim.org/artwork/1992	

Essa consideração de objeto da obra pictórica como algo externo, concreto, matérico, está na base da classificação da arte abstrata como não-representativa e na recusa, de uma forma ou de outra, por parte dos artistas ligados aos movimentos da abstração, de conformarem suas obras a esses "objetos", entendidos no sentido mais corrente do termo. Entretanto, Peirce levou sua concepção de objeto muito mais longe do que qualquer filosofia anterior. Nela predomina sua categoria da secundidade, a categoria da oposição, da binariedade, da ação e reação, sendo possível considerar como objeto e consequentemente como objeto de um signo qualquer entidade que "ex-siste", isto é, que age sobre outros existentes; dessa forma mesmo coisas in abstracto podem ser consideradas objetos de signos em sentido peirceano.

Na acepção comum da palavra objeto, ligado àquilo que comumente designamos como realidade por falta de palavra melhor, um sonho, por exemplo, não é considerado um objeto, pois não é nem mesmo algo "real". No entanto, um sonho pode agir sobre nós, provocando um sentimento agradável, podendo ser considerado, nesse aspecto, um objeto real. Para Peirce, um real é aquilo que é, que existe independentemente daquilo que sobre ele possamos pensar, e que, portanto, impõe seus efeitos sobre nós como existente que é. O conceito fica mais claro se considerarmos como exemplo um terrível pesadelo, capaz de provocar efeitos físicos como sudorese, taquicardia, entre outros menos diáfanos do que aqueles geralmente provocados por um sonho agradável. Esses efeitos independem de qualquer interpretação posterior, de qualquer coisa que possamos pensar sobre eles. São efeitos reais causados por um existente igualmente real. O sonho ou pesadelo em si são fenômenos reais e, embora seu conteúdo seja uma projeção psíquica, ela existe como a projeção

psíquica que é, sendo capaz de surtir efeitos como qualquer outro existente.

Nesse sentido, portanto, é que se pode considerar uma gama variadíssima de fenômenos como sendo objetos dinâmicos de obras de arte abstrata: as próprias cores, as formas, um movimento, um gesto, um sentimento, um estado de espírito, etc. Cada obra abstrata pode ser considerada como uma atualização única de possibilidades qualitativas, que funcionam como o objeto imediato, isto é, como a forma pela qual o signo icônico nos apresenta objetos dinâmicos possíveis. O objeto imediato é, de fato, aquele que nos apresenta o objeto dinâmico, que é sempre multideterminado e que pode ser representado de infinitas formas, em seus mais variados aspectos, pelos mais diferentes tipos de signos e que, por isso mesmo, não pode ser confinado a uma única representação ou tipo de representação. Peirce também denomina o objeto dinâmico do signo como objeto real, por ser aquele que corporifica e desempenha a função de secundidade no processo de semiose.

É por isso que todas as abstrações da arte nos oferecem um caminho aberto a associações de todos os tipos, objetos imediatos que sugerem objetos dinâmicos (reais) possíveis, tendo, em muitos casos, o poder de nos fazer entrar em contato com instâncias ignoradas do real. É através do signo icônico da arte que podemos acessar aspectos ônticos e ontológicos da realidade ainda desconhecidos, porém cognoscíveis, e de entrar em estados monádicos de consciência com eles (ver JUNGK, 2018). Desvelar os detalhes de todas estas considerações nos levaria muito além do já complexo objetivo deste estudo que é o de mostrar que produções artísticas ditas abstratas podem ser consideradas como signos. Percorrer essa via ficará, assim, para outra oportunidade.

Para finalizar, vale considerar o que Schapiro (2001, p. 7-8) chama de a dimensão humana da arte, que não está confinada à imagem visual do ser humano. Sabiamente, ele nos diz que o homem também se mostra na relação com tudo aquilo que o rodeia, nos artefatos que cria e, é claro, “no caráter expressivo de todos os signos e marcas que produz”. Dessa forma, em última instância, toda forma de arte é signo do próprio homem, de sua natureza e de sua criatividade, não podendo ser diferente em relação à arte abstrata ou a qualquer tipo de abstração produzida na arte.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf. Intuição e intelecto na arte. Trad. J. L. Camargo. São Paulo: Martins Ed., 2004 [1989].
- BECKS-MALORNY, Ulrike. Wassily Kandinsky 1866-1944: Em busca da abstracção. Taschen, 2003.
- CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. Trad. R. Janowitzer. São Paulo: Martins, 2005.
- CHIPP, Herschel B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Ed., 1999 [1968].
- DOESBURG, Theo Van. Principles of Neo-Plastic Art. Translated by Janet Seligman. London: Percy Lund, Humphries & Co., 1968 [1925].
- DÜCHTING, Hajo. Paul Klee: Painting Music. Prestel Publishing Ltd., 2004 [1997].
- GOMBRICH, Ernst Hans. Arte e ilusão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GOMBRICH, Ernst Hans. Image and code: Scope and limits of conventionalism in pictorial representation. Image and Code; Steiner, Wendy (org). Michigan studies in the humanities. Michigan Slavic Publications, 1981.
- HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. Primitivismo, Cubismo, Abstracção. Trad. O. Nunes. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998 [1993].
- JUNGK, Isabel. Era Poética: uma visão da arte e das novas linguagens no século XXI. CIANTEC 08 - Ontem, hoje e amanhã: pluralidade de olhares num percurso comum. Paulo Mello (Org.). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea-USP, 2008, p. 149-153.
- JUNGK, Isabel. Fundamentos categoriais do Tempo Lógico lacaniano. Eikon Journal on Semiotics and Culture, v. 1, p. 69-76, 2018. Disponível em: <<http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/eikon/article/view/429>>. Acesso em: 30 de jun. 2020.
- KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MONDRIAN, Piet. Neoplasticismo na pintura e na arquitetura. C. A. Ferreira Martins (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- NÖTH, Winfried. Panorama da semiótica

ca: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995.

NÖTH, Winfried. A semiótica no século XX. São Paulo: Annablume, 1996

PEIRCE, Charles S. Collected Papers. Vols. 1-6, C. Hartshorne & P. Weiss (eds.); vols. 7-8, 1931. A. W. Burks (ed.). Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1958. (Citado como CP seguido de nº do volume, ponto e nº do parágrafo).

SANTAELLA, Lucia. Produção de linguagem e ideologia. 2ª.ed. revista e ampliada. São Paulo: Cortez, 1996.

SANTAELLA, Lucia. Teoria geral dos signos: Como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Ed. Pioneira, 2000.

SANTAELLA, Lucia. Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hiper-mídia. 3ª. Ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2001.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. Imagem: Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1999 [1997].

SCHAPIRO, Meyer. A dimensão humana da arte abstrata. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SCHAPIRO, Meyer. Arte moderna: séculos XIX e XX. São Paulo: Edusp, 1996.

TEIXEIRA COELHO NETTO, José. Semiótica, Informação e Comunicação. São Paulo: Perspectiva, 2007 [1980].

VICENS, Frances. Arte abstrata e arte figurativa. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.