

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**ICTHYUS**  
**Poética de uma re-visão**

**Roberto Rodolfo FAJARDO-GONZALEZ**

Texto apresentado como  
requisito parcial da tese de obtenção  
do grau de Doutor.

**Banca:**

Profa. Dra. Romanita Disconzi - UFRGS - orientador(a)

Profa. Dra. Icleia Cattani – UFRGS

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha – UFRGS

Profa. Dra. Annaterresa Fabris – USP

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza – PUC - RS

Porto Alegre, março de 2005

Dedico este trabalho aos meus pais:  
Leonidas González de Fajardo y Roberto Fajardo Mena (in memoriam),  
pelo apoio incondicional.

E agradeço também a todas as pessoas (que são muitas) que com suas  
contribuições  
possibilitaram a realização deste trabalho, destacando  
a duas mulheres especiais: minha professora orientadora  
Dra. Romanita Disconzi e Josiane Bornéo; e  
aos amigos e colegas Marilice Corona e Flávio Gonçalves, que pacientemente  
escutaram e discutiram minhas propostas de pesquisa.

## Resumo

Esta pesquisa é sobre pintura, considerada como uma poética em si, que resulta em uma análise do que seja a instauração de sentidos. Enquanto poética, a pesquisa constitui-se de 29 telas de diversos tamanhos, pintadas em acrílico sobre lona, série designada com o título de *Icthyus*. E enquanto análise, reflexão estética e teórica, histórico-crítica, está constituída de uma tese do qual o presente texto faz parte.

Esta investigação foi proposta como uma revisão epistemológica de pressupostos conceituais e práticos, em função de um contexto que se deriva da poética *Icthyus*. E das particularidades do imaginário de um determinado artista, considerando a este como um reflexo da coletividade na qual está inserido e, especificamente, a partir de uma determinada intencionalidade, de identificação cultural.

Em função da abordagem escolhida, tratamos de identificar alguns paradigmas entre o *fazer* e o *pensar* com respeito à série *Icthyus*; os conceitos de *forma* e *imagem* foram propostos como referentes paradigmáticos dos quais outros conceitos ainda derivam ou permitem desdobramentos, que nos levam a considerar a problemática da arte como linguagem.

Finalmente, a teoria da semiose de Peirce é proposta como um instrumento epistemológico, capaz de considerar numa mesma ordem de igualdade cognoscitiva as ordens da sensação e do pensamento, da análise e do fazer, da criação e da reflexão, a procura de entendimento, do acesso ao conhecimento do modo de funcionamento da articulação entre os universos; cognoscitivo, fenomenológico e intuitivo, que estão imbricados em todo processo poético.

## Abstract

The present research is about painting. Here considered as a poetics that results in an analysis of what an instauration of senses is. As for poetics, the research comprises 29 paintings of various sizes, painted in acrylic on canvas, a series entitled *Icthyus*. And as for the analysis, aesthetic and theoretical, historical-critical reflection, it is constituted of a thesis comprising the present text..

This investigation was proposed as an epistemological review of conceptual and practical presuppositions, serving a context that derives from the *Icthyus* poetics. Also from the specificities of the imaginary of a determined artist, considering the latter as a reflex of the collectivity in which he is inserted in and, specifically, from a determined intention of cultural identification.

Due to the approach chosen, I have identified some paradigms between the *doing* and the *thinking* concerning the *Icthyus* series; the concepts of *form* and *image* have been proposed as paradigmatic referents, from which other concepts still derive or allow for unfoldings that lead us to consider the problem of art as language.

Finally, Peirce's semiotics theory is proposed as an epistemological instrument, capable of considering in a same order of cognoscitive equality the orders of sensation and of thought, of analysis and of doing, of creation and of reflexion, of search of understanding, of access to knowledge of the way of articulation among the cognoscitive, phenomenological and intuitive universe, which are overlapping in the entire poetic process.

## Resumen

Esta pesquisa trata sobre la práctica de la pintura, considerada en sí como una poética y que resulta en un análisis de lo que constituye la instauración de sentidos. Encuanto poética, esta pésquisa se constituye de 29 telas de diversos tamaños, pintadas en la técnica del acrílico sobre lona, série designada con el título de *Icthyus*. E encuanto análisis, reflexión estética e teórica, histórico-crítica, está constituida de una tesis de la cuál el presente texto hace parte.

Esta investigación fué propuesta como una revisión epistemológica de presupuestos conceptuales y prácticos, en función de un contexto que se deriva de la poética *Icthyus*. Y de las particularidades del imaginário de un determinado artista, considerado a su vez, como un reflejo de la vida colectiva en la cuál el sujeto está inserido y específicamente, a partir de una determinada intencionalidad, de identificación cultural.

En función del modo de abordaje seleccionado, tratamos de identificar algunos paradigmas entre el *hacer* y el *pensar* con respecto a la série *Icthyus*; los concepto de *forma* e *imagen* son propuestos como referentes paradigmáticos de los cuales otros conceptos todavía se derivan o permiten desdoblamiento, que nos llevan a considerar el problema del arte como lenguaje.

Finalmente, la *teoría de la semiose de Peirce* es propuesta como un instrumento epistemológico capaz de considerar en una misma orden de igualdad cognoscitiva los ámbitos de la sensación y del pensamiento, del analizar y del hacer, de la creación y de la reflexión, en la búsqueda de un entendimiento, de un acceso al modo de funcionamiento y de articulación entre los universos cognoscitivo, fenomenológico e intuitivo, que están implícitos en todo proceso poético.

## **ICTHYUS. Poética de uma re-visão**

### **INDICE \_ Pg**

Resumo  
Abstract  
Resumen

### **Introdução 10**

### **Capítulo I**

#### **O percurso de uma Poética**

|         |   |           |  |
|---------|---|-----------|--|
| 1.1     | O “peixe” no mar                                | <b>22</b> |  |
| 1.2     | O “percurso” do peixe                           | <b>30</b> |  |
| 1.2.1   | Trópico 1984                                    | <b>31</b> |  |
| 1.2.1.1 | Kandinsky                                       | <b>32</b> |  |
| 1.2.2   | Meditações abstratas 1985                       | <b>34</b> |  |
| 1.2.3   | Meditações abstratas II 1986                    | <b>35</b> |  |
| 1.2.3.1 | Pollock   | <b>36</b> |  |
| 1.2.3.2 | Estética oriental e expressionismo abstrato     | <b>38</b> |  |
| 1.2.4   | Meditações abstratas III. 1987                  | <b>41</b> |  |
| 1.2.5   | Buscando América 1989                           | <b>43</b> |  |
| 1.2.5.1 | A questão da “salsa” e o mundo “afro-caribenho” | <b>45</b> |  |
| 1.2.5.2 | A questão da identidade                         | <b>50</b> |  |
| 1.2.5.3 | W. Lam, R. Tamayo e R. Matta                    | <b>57</b> |  |
| 1.2.6   | Aguadulce I 1991                                | <b>63</b> |  |
| 1.2.7   | Aguadulce II 1993                               | <b>65</b> |  |
| 1.2.7.1 | A sintaxe básica                                | <b>65</b> |  |

#### **Exposições individuais 1999 - 2005**

|  |      |            |
|--|------|------------|
| Ictio-Manía. (Ejercicios para uma re-visión) | 1999 | <b>138</b> |
| Ictio-Manía II.                              | 2000 | <b>138</b> |
| Icthyus.                                     | 2003 | <b>254</b> |
| Icthyus. (Poética de uma re-visão)           | 2005 |            |

## Capítulo II

### Imagem e forma – Percepção e pensamento

|       |   |            |           |
|-------|---|------------|-----------|
| 2.1   | Objeto e imagem                           | <b>72</b>  |           |
| 2.2   | Imagem e conceito                         | <b>73</b>  |           |
| 2.3   | A instauração de uma visão epistemológica |            | <b>78</b> |
| 2.4   | O fundamento anatômico - fisiológico      |            | <b>82</b> |
| 2.5   | Forma e Paradigma                         | <b>86</b>  |           |
| 2.5.1 | A autonomia da sensibilidade na filosofia |            | <b>87</b> |
| 2.5.2 | “Ver” a imagem mental                     | <b>89</b>  |           |
| 2.5.3 | Percepção e estrutura                     | <b>91</b>  |           |
| 2.5.4 | O pensamento visual                       | <b>95</b>  |           |
| 2.5.5 | O “fazer” da forma                        | <b>98</b>  |           |
| 2.5.6 | Um retorno às essências                   | <b>103</b> |           |

## Capítulo III

### Pintura e linguagem

|     |   |            |            |
|-----|---|------------|------------|
| 3.1 | A questão da especificidade da pintura        |            | <b>108</b> |
| 3.2 | O giro lingüístico                            | <b>113</b> |            |
| 3.3 | A semiótica                                   | <b>116</b> |            |
| 3.4 | Fundamentos básicos da semiótica em Peirce    |            | <b>119</b> |
| 3.5 | O possível e o real                           | <b>126</b> |            |
| 3.6 | Um modelo para uma semiótica da imagem visual |            | <b>128</b> |

## Capítulo IV

### *Icthyus* e semiose

|         |  |            |            |
|---------|--|------------|------------|
| 4.1     | A substância- <i>Icthyus</i>                               | <b>134</b> |            |
| 4.1.1   | Convencionalidade e arbitrariedade                         |            | <b>145</b> |
| 4.2     | As formas de <i>Icthyus</i>                                | <b>148</b> |            |
| 4.2.1   | Analogia e aparência                                       | <b>150</b> |            |
| 4.2.2   | Os Elementos básicos da linguagem visual em <i>Icthyus</i> |            | <b>156</b> |
| 4.2.2.1 | Linha  | <b>159</b> |            |
| 4.2.2.2 | Cor  | <b>161</b> |            |
| 4.2.2.3 | Ritmo  | <b>164</b> |            |
| 4.2.2.4 | Tradição e recursos técnicos e operacionais                |            | <b>165</b> |

|       |  |     |
|-------|--|-----|
| 4.2.3 | A imagem como texto  | 175 |
| 4.2.4 | A noção de texto em Calabrese                                    | 177 |
| 4.2.5 | A noção de texto estético em Eco                                 | 178 |
| 4.2.6 | A Gramática da experiência e as formas do imaginário intencional | 181 |
| 4.3   | <i>Icthyus</i> e semiose   | 190 |

**5. Conclusão**      **202**

**6. Bibliografia**      **207**

**Anexo 1.** Imagens da série *Icthyus*      **221**

**Anexo 2.** *Icthyus*. 2003      **254**

**Anexo 3.** "*Icthyus: sobre poética y semiosis*"      **257**

Texto apresentado como comunicação na  
*I JORNADA "PEIRCE EN ARGENTINA"*  
no dia 10 de setembro de 2004.  
Universidad Austral de Buenos Aires, Argentina.

**Anexo 4.** Currículo resumido.      **268**

**Introdução**

I - Este trabalho, realizado nos últimos quatro anos, pode ser proposto de maneira sintética e específica, da seguinte maneira:

**O objetivo:**

1. A produção de uma poética que tem como ponto de partida e de chegada o ícone-imagem *peixe*, considerado a partir da sua condição de *sin-signo icônico*<sup>1</sup>.
2. A exploração de sua natureza de *quali-signo icônico*, através da articulação dos elementos sintáticos e semânticos implícitos nesta operação poética que são processados pela construção do imaginário do artista e em função da teoria da Semiose de Peirce.
3. Uma aproximação epistemológica ao processo poético.

**O problema:** a determinação de um *paradigma* de produção de sentido na articulação dos elementos sintáticos e semânticos num contexto simbólico que remete ao imaginário do artista e à sua relação com o mundo.

Devemos entender a palavra *paradigma* (*para-deíigma*) em seu sentido original do grego, que além da já conhecida conotação de modelo, implicaria também em uma demonstração (*deigma*) que remete ao resto das formações possíveis.<sup>2</sup>

Dita articulação é compreendida no percurso em que a elaboração da poética se propõe, isto é, a partir da análise e em função dos instrumentos epistemológicos que possibilitam uma dialética entre uma semiótica *do pictórico* e

---

<sup>1</sup> Como veremos, uma pintura pode ser considerada um *sin-signo icônico* na medida em que, sendo já um objeto presente, é também o índice da imagem capaz de polissemia, aquilo que está como imagem no objeto mas que não pertence mais a ele. A imagem da pintura pode ser considerada um *quali-signo icônico* na medida em que ela, sendo um *hipo-ícone*, remete a um *quale* que se projeta como estesia no imaginário do artista, o que provoca a criação de uma outra coisa: a obra de arte, como modo de reter uma *qualidade primeira* (ou *quale*).

<sup>2</sup> A este respeito veja-se Puglisi, 1972, pg. 34. "Sintagma é uma palavra de origem grega... que significa colocar junto, ordenar. O termo se empregava, por exemplo, a propósito dos exércitos na batalha. Quando os hoplitas se colocam um junto ao outro, numa fileira e a cavalaria também em fila junto aos hoplitas, e assim sucessivamente, de modo que a formação completa, pelo tanto, terminava por ser um *para-deíigma*".

uma semiótica *pictórica*, segundo os critérios estabelecidos por Passeron. (ver Passeron, 1978, pg. 29 e ss.)

Este trabalho consta de quatro capítulos, *construídos sobre uma concepção paradigmática da relação imagem e forma e sobre a qual se procura manter uma relação sincrônica com o fio condutor da pesquisa: a relação entre conceito e imagem e a instauração dos sentidos decorrentes.*

O primeiro capítulo procura estabelecer uma síntese diacrônica das exposições individuais com o propósito de mostrar questões implícitas que nos levam a *Icthyus*, como elementos para uma compreensão de todo o processo. O segundo capítulo se propõe a construção e revisão de um marco teórico que possa dar conta dos referentes conceituais convocados e de sua estruturação, como paradigmas formais, a partir da proposta de uma cisão epistemológica acontecida a partir do mundo grego entre sensibilidade e pensamento.

O terceiro capítulo considera a relação entre conceito e imagem particularmente objetivada como *linguagem e pintura*, e neste sentido tornar-se-ia importante para esta pesquisa *identificar a especificidade desta problemática à luz de uma teoria semiótica*, como modo de aproximação à imagem da pintura. O quarto capítulo, então, conclusivo, propõe-se a considerar a poética *Icthyus* como *operação de semiose*, ou seja, a partir de uma vivência fenomenológica e auto-reflexiva na qual toda consideração se faz em função da relação *triádica*, o que alude a uma *semiótica das paixões* (Parret,1995), na medida em que toda reflexão e todo o fazer partem do sentir particular de um artista.

II - A pintura possui uma natureza tal em seu fazer que só podemos aprender por procedimentos. Pouco a pouco, com paciência e perseverança, podemos aprender a usar os materiais e recursos da pintura, aprender a ver e a tornar possível uma certa visão, uma revelação do mundo. Através de atos que

instauram a forma e a cor sobre uma superfície, pelos recursos e técnicas próprias da disciplina da pintura, o artista reveste de *sentido*<sup>3</sup> aquilo que faz.

Segundo Bruegger (Bruegger, 1975, pg. 370), o termo sentido pode ser empregado em acepções subjetiva e objetiva. O sentido subjetivo refere-se à potência natural do homem para captar imediata ou intuitivamente os fenômenos do mundo corpóreo através da sensibilidade. O sentido objetivo refere-se a uma correspondência entre a sensibilidade e seu objeto, de tal modo que o objeto se torne acessível ou compreensível à intelectualidade do indivíduo. De algum modo estes sentidos encontram uma correspondência com o fazer e a reflexão de quem faz pintura. O primeiro referente ao ato poético e o segundo ao ato estético.

O ato pintar estabelece uma dialética entre estes sentidos, de modo que esta correspondência torna-se inevitavelmente uma situação paradoxal que se dá entre aquilo que para o pintor é *possível* e aquilo é *real*.

Tendo me formado no Bacharelado em Artes Plásticas, com habilitação pintura, no Instituto de Artes da UFRGS, em 1985, alimentei relações com um fazer na pintura que ainda não cessou. Durante esta trajetória considerei muitas questões, discutidas em pintura, que terminaram por revelar a mesma pintura como um fazer cuja instauração de sentidos remete a um contexto onde a pintura como tal parece ter uma necessidade de justificar a sua existência e de encontrar um lugar equilibrado entre aquilo que é do sujeito e aquilo que é do objeto.

Evidentemente refiro-me às relações entre a prática da pintura e entre todos os entes que se estabelecem na cultura e no seio de uma sociedade moderna e contemporânea. Na medida em que fui consciente dos diversos sentidos que a pintura pode assumir e refletir segundo o contexto no qual se lhe considera, também fui consciente da necessidade de refletir sobre uma epistemologia<sup>4</sup> que pudesse dar conta tanto da prática como do discurso da pintura, de maneira que eu pudesse justificar para mim mesmo, no meio das coisas, aquilo que faço como pintura.

Em conseqüência, neste trabalho salientaremos a uma abordagem epistemológica como modo de aproximação a uma poética em específico. É importante destacar a este caráter epistemológico na pesquisa, já que isto acontece como decorrência do desenvolvimento de questões propostas na

---

<sup>3</sup> Na metafísica tradicional aquilo que possui sentido também possui ipso facto; ser. “Sentido e Ser, são dois conceitos - limites que servem de pólos ontológicos para caracterizar e *situar* tipos de realidades” (Ferrater Mora, 2004, pg. 3234).

<sup>4</sup>No contexto deste trabalho o nível epistemológico se refere à preocupação com uma coerência na validação dos pressupostos cognitivos e metodológicos que sustentam a poética *Icthyus*. “Epistemologia: Conjunto de conhecimentos que têm por objeto o conhecimento científico, visando a explicar os seus condicionamentos (sejam eles técnicos, históricos, ou sociais, sejam lógicos, matemáticos ou lingüísticos), sistematizar as suas relações, esclarecer os seus vínculos, e avaliar os seus resultados e aplicações”. Novo Aurélio. Dicionário da língua portuguesa.(Ferreira, 1999. pg. 780)

instauração do caráter poético do trabalho, questões que se apresentam como tais desde a realização do Mestrado em Artes Visuais, UFRGS. 1991-1993.

Esta pesquisa, então, surgiu da necessidade de uma justificativa, em princípio pessoal, e de uma pergunta básica, fundamental, que um pintor se faz sobre o seu ofício:

*Qual é o sentido do que se faz como prática de pintura; e qual epistemologia permite apreender ou assimilar este sentido?*

Acontece que uma pergunta como esta tem a virtude de estender-se de maneira multiforme sobre todo o tecido de significações possíveis que se derivam do ato de pintar. Ela atinge ao imaginário do artista em sua relação com o sistema das artes, assim como com a teoria estética, sobretudo em função dos parâmetros da chamada arte contemporânea; e termina por provocar uma necessária re-visão - mesmo que a um nível subjetivo - daquilo que se faz como pintura, vista como veículo de acesso à cultura.

Essa pergunta indica uma *re-visão*<sup>5</sup> do processo de instauração e assimilação desta *poética*<sup>6</sup>, e coloca a necessidade vital do artista de posicionar-se diante de uma série de situações dificilmente evidentes, respeito ao que seja arte e, especificamente, ao que seja pintura contemporânea, já que o próprio sentido de arte, como tal, não parece evidente. Adorno iria mais longe nesta colocação, inclusive, já que escreveu:

“Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à sua existência (Adorno,1970,pg.11)”. Isto significaria que podemos realmente duvidar do direito de existência da arte, o que nos levaria a pensar em algo que para nós viria a ser uma das mais instigantes características da arte de nosso tempo: *a dificuldade de definir aquilo que reconhecemos como arte.*

Autor também dedicado a analisar este problema, Renato De Fusco considera que uma das principais causas da escassa compreensão da arte contemporânea é este caráter específico da atividade artística na contemporaneidade. Reitera a perda de um código múltiplo que permitiu a

---

<sup>5</sup> Aqui esta palavra indica uma dupla atitude; uma de re-ver as coisas, permitir que os contextos reais e possíveis possam ser colocados numa relação dialética, mesmo que possa ser aparentemente contraditória. E outra em re- visar às referências, aos conceitos e teorias considerados pertinentes, na procura de aquilo que Wittgenstein identifica como “forma lógica”. (Ver Wittgenstein, 2001. Pg. 145. 2.18)

<sup>6</sup> Como se verá neste trabalho, o conceito de poética será tratado em função da sua raiz grega poiesis e em particular segundo a acepção de Aristóteles e a tradição ocidental, assim como no sentido desenvolvido por Pareyson na sua Teoria da Formatividade. (Ver Pareyson 1984 e 1993).

compreensão da arte do passado e sustenta o estabelecimento de códigos particulares e especializados como fundamento das manifestações da arte contemporânea. (De Fusco, 1988, pg.9). A atividade artística contemporânea introduz configurações de códigos particulares nos sentidos instaurados que só poderão ser desconstruídos através da análise dos signos no processo formativo.

Mesmo no âmbito do pensamento filosófico, histórico e sociológico, da cultura de nosso tempo, uma questão como a polêmica entre o modernismo - pós-modernismo deixa em evidência as dificuldades de estabelecer uma ordem cognitiva que facilite uma compreensão das questões da arte, sobretudo porque esta polêmica é também assunto da arte. Assim, por exemplo, enquanto Lyotard (Lyotard, 1985, pg. 6) propõe o fim das grandes narrativas na era pós-moderna e Jameson (Jameson, 1996, pág. 9) descreve o pós-modernismo em termos de uma dominante cultural atrelada ao que ele identifica como capitalismo tardio, Habermas (Habermas, 1998, pg. 87), opondo-se a uma série de importantes autores, sustenta que o pós-modernismo não é mais do que um desdobramento da modernidade.

“Estamos diante de um universo diferencial que se tornou ilegível tanto para as categorias de pensamento próprias da idade moderna, quanto para as esperanças em utopias que sustentaram os projetos modernistas... o pós-moderno corresponde ao limiar de uma outra era cuja configuração estamos longe de poder delinear”. (Santaella, 1994, pg. 23)

De modo que parece ser que existe uma necessidade que vem se tornando fundamental a qualquer pintor que é a de se questionar sobre a pertinência do aparelho conceitual no qual ele insere sua obra. *De fato, parece-nos possível afirmar que a pintura não pode mais ser considerada em função de um determinado conceito de arte; que não é possível considerá-la de um modo homogêneo como em outras épocas. Hoje poderíamos falar de pintura como arte e de pintura como forma de arte. (Wollheim, 2002)*

Wollheim afirma que “a pintura não se realizaria como arte, não teria se realizado como arte, se não se beneficiasse do sucesso da arte” (Wollheim, 2002,

pg.357) e Schwabsky destaca a possibilidade de considerar a pintura independentemente da própria arte ou daquilo que esta venha a ser. (Schwabsky, 2003, pg. 6). O distanciamento entre a prática da pintura e o próprio conceito de arte na contemporaneidade parece ser uma consequência da ruptura cultural provocada pelas vanguardas e pelas mudanças do contexto do conceito de arte, tal como afirma León Florido:

“No campo da arte se produz um fenômeno de ruptura cultural das vanguardas que, a partir do impressionismo na pintura, tende cada vez mais a se separar dos conhecimentos comuns na sociedade, para constituir mundos fechados à margem do social. A arte se torna progressivamente mais incompreensível renunciando ao velho conceito de mimese ou imitação, que permitiu enlaçar a obra de arte com a realidade que representava”. (Leon Florido, 1998, pg. 194)

*Como pensar o que se faz como pintura neste contexto?*

Se não é suficiente dizer que se pinta; nem pintar, sem refletir sobre aquilo que se pinta; e se continua não sendo tarefa simples elaborar uma pesquisa coerente sobre aquilo que se pinta, como então refletir sobre o ato de pintar?

*Respondi a estas perguntas com uma crença, a de que a pintura só pode ser pensada se pretendemos garantir um mínimo de coerência epistemológica, a partir daquilo que se faz como ato e operação e a partir daquilo que disto se deriva como sentido e significação.*

E esta, a meu ver, é uma operação necessária, mesmo que possa parecer contraditória, ou que seja necessário propô-la como uma *dialética das contradições*, já que não se pinta pensando que se pinta.

Nesta investigação toda inferência<sup>7</sup> possível terá como base uma aproximação fenomenológica (ditada pela poética *Icthyus*) ao nosso objeto de

---

<sup>7</sup> No latim medieval inferência designa o fato de, numa conexão (ou consequência) de duas proposições, a primeira (antecedente) implica ou melhor, contém por implicação escrita a segunda (consequente). “Processo

estudo e será considerada a partir de três eixos de abordagem: o imaginário do artista, os paradigmas cognitivos e a própria operação do ato poético como operação de semiose, desde uma perspectiva da teoria dos signos desenvolvida por Peirce.

O estudo sobre a natureza humana compreende tradicionalmente os aspectos da sensibilidade, da práxis e do conhecimento, aspectos estes que se mostram constantes no desenvolvimento de diversas áreas do saber. Na psicologia, por exemplo, o estudo da mente, em sua origem, divide-se em cognição, afeição e conação; Baumgarten, na origem da estética, distingue entre *Facultas sensitiva*, *Facultas appetiva* e *Facultas cognoscitiva*; e na filosofia, Kant distingue entre *Crítica do Juízo*, *Crítica da Razão Prática* e *Crítica da Razão Pura* (Nöth, 1998, pgs. 126-127).

Como podemos observar, estes aspectos manifestam-se sempre como uma tríade e com isto apresentam uma afinidade isomórfica com as categorias propostas por Peirce. Na medida em que estas três dimensões estejam amplamente assimiladas pelas categorias<sup>8</sup> peircianas e que o processo triádico da semiose não possa ser reduzido só ao seu aspecto cognitivo (já que pressupõe a percepção do indivíduo e sua capacidade fenomenológica de estar no mundo) proponho-me, então, ao desenvolvimento de um percurso epistemológico que tem como paradigma-matriz a teoria dos signos de Peirce.

A reflexão sobre a prática da pintura levou-me a considerar algumas questões que julguei pertinentes a uma discussão sobre pintura na contemporaneidade, questões estas que são, de um modo ou de outro, abordadas nos diversos capítulos deste trabalho, e que dizem respeito a:

1. relação existente entre a prática da pintura e seu contexto, já que todo pintor é um ser no tempo e no espaço.

---

mental através do qual, partindo de determinados dados, se chega a uma conclusão por implicação ou mesmo por indução". (Abbagnano, 2000. pg. 562).

<sup>8</sup> O estabelecimento das categorias na história do pensamento humano obedece basicamente a necessidade de estabelecer aqueles conceitos que reduzem a multiplicidade das impressões sensíveis a uma certa unidade que permita sua compreensão.

2. como tratar o problema da especificidade da pintura e de sua linguagem, já que não seria possível, por exemplo, considerar em uma mesma categoria a imagem produzida pelo fazer do pintor e a imagem produzida na tela do computador.
3. uma avaliação das questões de natureza semiótica que exigem uma compreensão do tipo de relação existente entre imagem e pensamento, na medida em que este assunto implica às próprias raízes do nosso aparelho cognitivo, assim como em paradigmas que determinam o modo em que acessamos ao conhecimento.
4. compreensão da relação existente entre sujeito e objeto da pintura.

A necessidade de investigá-las tornou-se imperativa para esta pesquisa, no intuito de reclamar, através da investigação, uma sistemática relacionada com uma concepção amplificada da prática da pintura, de não considerar só a práxis como objetivo. Questionava-me sobre o que seria minha pintura e como ela existiria dentro de uma investigação epistemológica, além de seu devir, desde uma perspectiva contemporânea.

E esta seria a base do projeto desenvolvido para o curso de Doutorado em Artes Visuais, que tem por título: ***Icthyus, Poética de uma re-visão***. O título refere-se à palavra grega *Icthyus*, que significa peixe, que se converteu em *motivo (ou artifício) para uma exploração constante da forma-imagem peixe, metáfora de um discurso visual onde procuro evidenciar uma elaboração de referentes imagético-simbólicos que, de algum modo, procuram mostrar um determinado sentimento*.

O subtítulo *Poética de uma re-visão*, retomado da exposição individual de 1999, *Ictio-manía (ejercicios para uma re-visión)*, indica uma poética que ilustra uma intencionalidade de re-ver o que se faz como pintura, ou tal como foi colocado no texto do catálogo: “Pintar é mania de ver e re-ver; sentimentos, expressões, temas, assuntos, conceitos... Exercícios contínuos de busca e tradução...” (Fajardo, 1999) (de re-ver) a pintura na sua especificidade, isto é, a

partir de seu sentido *poético*. No sentido referido pela Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson.

“A poética é um programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica, ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte”. (Pareyson, 1984, pg. 21)

A articulação e a instauração de uma semiótica pictórica somente tornar-se-ia visível através de uma epistemologia que evidenciasse duas possibilidades de abordagem do problema, que neste caso não podem ser consideradas nem antagônicas nem dogmáticas nem exclusivas, a saber:

1. uma aproximação hermenêutica dos elementos simbólicos, implícitos tanto na operação poética como no discurso originado;
2. uma aproximação semiótica dos elementos da imagem a partir das questões sintáticas e semânticas propostas, em função da relação criada pela tríade de Peirce.

Por outro lado, na medida em que esta pesquisa funcione como uma revisão de uma determinada poética, embora sejam utilizados como recursos metodológicos e operatórios elementos da teoria semiótica, e ainda utilizando, em termos epistemológicos, um paradigma-matriz a partir da teoria de Peirce resulta-nos importante esclarecer que não se trata de uma pesquisa *exclusivamente e disciplinarmente* semiótica e sim de uma pesquisa *em arte* que utiliza elementos da semiótica enquanto ciência da significação, no sentido proposto por Peirce, isto é, de uma operação poética como semiose. Nesse sentido, o foco desta pesquisa tornar-se-ia uma espécie de entremeio daquilo que é da poética (enquanto fazer)

com aquilo que é da estética (enquanto reflexão), e assim, em um trabalho epistemologicamente semiótico.

“O objeto ou assunto da investigação semiótica não é apenas o signo, mas a ação do signo ou semiose. Esta ação sabe-se agora, ocorre em vários níveis que podem ser identificados como esferas ou zonas específicas de atividade sógnica. A semiótica, portanto, difere da semiose tanto quanto o conhecer difere daquilo que se conhece” (Deely, 1990, pg. 124)



## Capítulo I

### 1. O percurso de uma poética

#### 1.1 O “peixe” no mar

O pintor, em seu fazer, institui uma operação que não se esgota em um quadro recém terminado e nem naquele que foi ou que será terminado. Esta operação estende-se pela obra inteira, melhor dizendo, faz parte de um constante fazer, enquanto o artista o possa e o faça. Ela existe pelo fazer no percurso que o indivíduo determina e através dos percursos que cada obra instaura, até mesmo no próprio artista. Existe uma dimensão que é a das possibilidades, que em seu destino tornar-se-á realidade através da obra. Somente o fazer oferece essa condição do vir a ser, de modo que o fazer do pintor será sempre consequência dos fazeres anteriores; e o sentido adquirido pela obra será sempre uma continuidade dos sentidos anteriores.

Entretanto, por meio de que e a partir do que o artista é o que é?

E a partir do que é possível que a obra seja?

Através do fazer da obra, pois é pela obra que o artista se faz, ou seja, é a obra que faz o artista, seja ele um simples iniciante ou um mestre das artes.

“O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista”. (Heidegger, 1992, pg. 11)

Assim sendo, para compreender o percurso, os caminhos que me levam até esta pesquisa, será necessária uma rápida revisão deste percurso à luz do marco teórico que o sustenta, e da própria poética, com vistas a elucidar algumas das questões elaboradas e experimentadas em minha produção pictórica até o presente momento, questões estas que aparecem como fundamento e componente do substrato e do contexto da série nomeada *Icthyus*.

Com este propósito apresento, inicialmente, uma síntese diacrônica a partir das exposições individuais, o que resultará em uma leitura sincrônica de muitas das referências que têm sido e são relevantes para o meu trabalho artístico.

Proponho-me a mencionar aspectos sintáticos e semânticos que se referem ao percurso desta poética, e que, embora algumas vezes não tenham apresentado a profundidade requerida no momento, são utilizados com o intuito de criar uma espécie de cadeia paradigmática que evidencie o devir e a lógica interna do percurso e facilite a compreensão de alguns rastros da atual pesquisa. Obviamente muitos dos aspectos rastreados apresentam uma continuidade no devir das novas pesquisas, em termos epistemológicos, não sendo possível obviar os elementos da estruturação anterior. Somente posso acrescentar aos mesmos novos modos de considerá-los.

A trajetória de meu trabalho plástico caracteriza-se por uma abordagem da pintura que sempre privilegia o uso da *cor* em função de uma determinada *intencionalidade*<sup>9</sup> que se reflete como símbolo de uma percepção e que implica em uma *idiossincrasia*. Utilizo a palavra *idiossincrasia*, do grego *idiossynkrasía*, a partir das seguintes acepções:

1. Disposição do temperamento do indivíduo, que o faz reagir de maneira muito pessoal à ação dos agentes externos.
2. Maneira de ver, sentir, reagir, própria de cada pessoa.<sup>10</sup>

Esta *idiossincrasia* tornou-se representativa de um processo (que é gradual) de tomada de consciência com respeito a um determinado contexto, como parte da leitura hermenêutica e cultural do mesmo. Tal processo indicou-me

---

<sup>9</sup> “Ora, há muitas maneiras de descrever de maneira verossímil qualquer ato particular da pintura, e, em condições normais, a descrição ou as descrições que oferecermos dependerão de nossos interesses. Contudo, entre todas as descrições verossímeis de um único ato existe um subconjunto que é privilegiado. (Mencionei um subconjunto, mas, com alguma habilidade, consegue-se condensar as descrições em uma só, provavelmente de grande complexidade.) O que privilegia tais descrições é o fato de serem elas que tornam o ato intencional...” (Wollheim, 2002, pg.17)

<sup>10</sup> *Dicionário da Língua Portuguesa, Novo Aurélio*, (Ferreira, 1999, pg.1072)

uma valorização de certos aspectos da minha própria cultura que aparecem, de algum modo, como constitutivos da semântica das formas evocadas em minha pintura.

Parto do princípio de uma aproximação sistemática ao objeto estético mais simples: o que procura colocá-lo em um contexto pertinente. *Parto da concepção de que a obra produzida por um artista é um reflexo de sua natureza e, portanto, da própria história do sujeito-observador em sua relação com o objeto observado.* De modo que os percursos da obra podem encontrar referentes elementares na história do sujeito, enquanto produtor de uma obra, e em sua relação com *aquele determinado* contexto. “O fato é que a percepção se dá desde estruturas, que não são outras coisas que esquemas culturais, precipitados de um passado que nos constitui; simplesmente não percebemos como entes solitários, desconexos e descontextualizados” (Puig, 1979, pg. 31)

Desde esta perspectiva, torna-se possível identificar alguns elementos em meu trabalho plástico que aparecem como uma constante e caracterizam um estilo de imagem pictórica. Estes elementos podem permear tanto o imaginário do artista quanto as operações que produzem a obra e levam-nos a valorizar e identificar aspectos que remetem a referências vindas das características de uma particular paisagem, aquela na qual a minha infância encontrou sua expressão. (Fig. 1 e 2) Trata-se claramente da paisagem do lugar onde nasci e transcorreu a minha infância e parte da juventude.

Para quem cresce neste contexto a luz vibrante e onipresente que ilumina uma exuberante e multicolorida vegetação e que produz o calor dos trópicos se torna o pano de fundo das histórias, sonhos, ideais e anelos da primeira juventude. Nasci na cidade de Aguadulce, localizada na costa do Pacífico, aproximadamente a 300 quilômetros da cidade do Panamá, a capital do país. Uma infância marcada pela convivência com o mar, além de uma vegetação tropical, é presença constante e conseqüente em minha memória.

Em termos de experiência o que se poderia escrever sobre isso? O que dizer da experiência primeira de catar o fruto de tamarindo aos pés de uma árvore gigantesca? Sabem que o tamarindo abriga em sua base formigas vermelhas, as mais ferozes e tenazes? Era uma verdadeira aventura se aproximar deste mundo de insetos gigantescos, vorazes e perigosos. Como ir atrás do fruto da árvore sem antes vencê-los? O que dizer de olhar para a copa de uma tamarindo e achar que ele é mesmo o céu? isto é, que é *aquele* céu?

Uma vez superados os insetos monstruosos, observar as estranhas formas impressas na pele rugosa da árvore, as infinitas formas desenhadas pelos intrincados galhos destacados desse fundo azul imenso e enxergar com assombro a variação dos verdes e ocres, quando o fruto adquire a sua maturidade, em contraste com esse azul e os outros verdes?

Qual é a referência impressa em uma criança criada neste ambiente e com estes estímulos visuais?

O que é a experiência de andar e subir nos mangues revelados pelo mar quando a maré baixa e deixa exposto por quilômetros aquilo que depois ficará submerso quando a maré esteja subindo? Este é um mundo plenamente barroco, galhos de todos os tipos e formas, animais do mar que se deslizam sem cessar entre eles, um chão composto de lodo e vegetação, tudo isso sobre um fundo azul intenso, a cor do mar ou a cor do céu? Ou mesmo, daquele andar que leva ao mar...ou ao rio...o tempo...o espaço, o imaginário da criança, do adolescente e, depois, do artista. Como traduzir tudo isso? E mais, como tais coisas podem vir a ser motivo e intencionalidade na pintura?

Estas são as primeiras percepções que revelam um mundo fascinante para a minha percepção e que estão na base das escolhas do fazer, de um fazer na pintura. E certamente tratamos aí das vontades, das atitudes, das opções que vamos fazendo no dia a dia, ou de quando o *fazer arte* ou *pintar* não poderia mais ser uma opção.

Este marco provido pela natureza não é só uma questão individual, mas vê-se refletido também nas manifestações sociais e culturais de meu povo, e aos poucos foi se tornando elemento fundamental, mesmo que inconsciente no meu imaginário e no repertório de motivos, formas e sentidos, que depois habitarão o meu imaginário e meus trabalhos. Na realidade, há alguma coisa de persistente nessa memória, em recuperar aquilo que foi passado ou experiência, releitura da pretensão, caça ao signo. Eis o artista tentando impor-se, mostrar-se. Como falar disso, se não for através do fazer? Pela pretensão?



Fig. 1. Paisagem da costa do Pacífico.



Fig. 2. Por do sol sobre o canal.

Estas características que advém da natureza local, se refletem e poderão ser identificadas como específicas manifestações da nossa cultura, as quais, em um ou outro momento, aparecerão no substrato significativo e simbólico (referente) de minhas pinturas. As formas da natureza moldam as formas da expressão comunitária, o costume, o folclore, a música, as artes, enfim; a cultura se nutre num primeiro momento dessa relação. Vejamos algumas das mais representativas para o meu imaginário simbólico:

“La Pollera”, é o nome pelo qual se conhece a vestimenta feminina, símbolo do traje folclórico no Panamá. Trata-se de uma vestimenta exuberante, feita de

tecidos finos, costurados a mão e acompanhada de um suntuoso ornamento que vai desde o uso de pérolas, pedras preciosas e ouro ao cetim, em um conjunto que obedece a precisas regras de configuração.

A vestimenta panamenha tem sua origem em um traje feminino espanhol usado no séc. XVII; não no traje regional retratado por Velásquez e sim em um vestido de uso popular que teria uma anterior referência cigana e que foi trazido à América pelos conquistadores. Ele sofreu, naturalmente, as transformações que a idiossincrasia local imprime. (Zarate, 1987.) A minha memória recupera com muito prazer a visão colorida da dinâmica das formas do vestido nas danças, o luxo e a elegância do desenho, a delicadeza de seus materiais.(Fig. 3 e 4)



Fig.3 “La Pollera Panameña”.



Fig.4

A tradição popular dos “Diablicos” (fig.5) nas províncias centrais e os “Diablos Congos” (fig.6) da costa do Caribe panamenho também são costumes e tradições, danças e festas populares, que contribuíram como elementos comuns em minha infância e suas *formas* constituem referências do meu imaginário. São tradições atreladas à religiosidade do povo e a mistura das culturas espanhola, negra e índia que caracterizam nossa nação, e que são relevantes nas vívidas manifestações de nossa cultura popular.



Fig. 5 “Diablicos”



Fig. 6 “Diablos Congos”

Podemos citar os “Kunas” e suas “Molas” que constituem mais um componente, substancial no substrato do meu imaginário e conseqüentemente, nas referencias implícitas em meu trabalho. Os Kunas são uma etnia particular, indígena (Fig. 7 e 8) que habitam o caribe panamenho e cuja coexistência e cumplicidade com o mar é muito íntima. Um dos últimos redutos desta cultura quase intacta ainda mantém costumes, cultura e sistema de organização social tal como se praticava na época da chegada dos espanhóis. Instalados em uma intendência autônoma destacam-se e sobrevivem, entre outros produtos, pela produção de trabalhos artesanais, em especial as *molas* que são trabalhos feitos manualmente em uma técnica de costura com tecidos, de capas sobre capas coloridas e que criam formas que geralmente têm como temas os animais e a detalhes da vegetação local. (Fig. 9 e 10)



Fig. 7 e 8. Índios Kunas.



Fig. 9. Mola. Peixe. 14.5 "x 10".



Fig. 10. Peixe azul. 14.5 "x 10".

## 1.2 O "percurso" do peixe

As referências da ordem da cultura mencionadas fazem parte de uma plêiade de elementos que se apresentam como significações estruturais que resultam possíveis de identificar no percurso da operação poética que a minha pintura designa. A seguir faremos uma descrição sintética das exposições individuais e também dos percursos instaurados, com a expectativa de capturar um certo espírito isomórfico que obedece a uma *sensação primeira* como um paradigma que orienta o fazer particular da obra e a procura do seu sentido no todo.

Minha primeira exposição individual apresenta trabalhos que são o resultado de uma produção intensa, no âmbito acadêmico do Instituto de Artes. Esta produção pode ser identificada com a pintura abstrata na medida em que não

existia intenção de representação figurativa (embora em algumas telas a figuração fosse implícita) e sim uma produção que era o resultado de uma livre experimentação de forma e cor.

**1.2.1 Trópico – 1984.** Galeria de Arte da Casa da Municipalidade. 17 a 22 de janeiro. Ciudad de Panamá.



Fig. 11. S/T 120x100cm. 1983 e Fig.12. S/T 120x100cm. 1983. Roberto Fajardo. Telas pintadas a óleo usando a técnica de espátula. Esta série estava composta de 22 telas de diversos tamanhos e embora fossem pintadas no Brasil, foram expostas na Galeria de Arte da Casa da Municipalidade na Cidade do Panamá de 17 a 22 de janeiro de 1984.

O desenvolvimento dessa produção aconteceu dentro do atelier de pintura, no curso de Artes Plásticas da UFRGS. Depois da fase acadêmica que os estudos básicos exigem, aventurei-me a procurar uma pintura que renunciasse à figuração, talvez por encontrar uma possibilidade de expressão similar àquela que encontrava na música (aquilo que eu chamo de *consciência sinestésica*), no sentido de poder dispor dos elementos visuais de maneira independente, como se fossem sons destinados a estruturar um sentimento e não um tema.

Essa primeira série de abstrações foi produzida pela técnica da pintura a óleo e a considero um *exercício* onde experimentei e pesquisei de um modo bastante livre os procedimentos usuais da técnica e da sintaxe que o óleo pode

proporcionar dentro do esquema do expressionismo abstrato como recurso pictórico. Como é possível verificar nas figuras 11 e 12, já acontece naquele trabalho uma tendência à experimentação que privilegia a cor e uma relação dialética entre o que poderia se chamar de figuras e planos de cor; uma preocupação com fundo e figura, com os aspectos da configuração da composição plástica, à maneira de pintura figurativa, pois na medida que tinha uma formação basicamente acadêmica, a questão figurativa se mantinha como um paradigma implícito e poderoso.

### 1.2.1.1 Kandinsky

Como base teórica primeira da minha prática pictórica tive e tenho como referência, constante e obrigatória ao trabalho de Wassily Kandinsky (Moscou, 1866 - Neuilly 1944). Foi através do conhecimento de seu processo que adotei e adaptei algumas idéias que me permitiram a apropriação de dois axiomas de Kandinsky para a minha produção:

1. A questão de uma semântica da linha e da cor, que me permite uma linguagem visual partindo de uma *analogia*, mesmo que indireta, musical.
2. O fato de que a origem da arte abstrata definiu-se na medida em que Kandinsky percebe a possibilidade de representar, através de um símbolo não figurativo, a sua *necessidade interna*. Devemos a Kandinsky a idéia de que um quadro possa prescindir totalmente da representação de um objeto (fig.13). De fato, considera-se que ele seja o autor do primeiro quadro abstrato, o qual teria sido pintado entre 1910 e 1911, segundo Dora Vallier:

“As origens da arte abstrata podem, sem qualquer hesitação, ser identificadas com a obra de Kandinsky: primeiro porque, do ponto de vista cronológico, é ele o primeiro a chegar a uma visão abstrata que foi um ato

consciente e não um impulso passageiro; e em segundo lugar, mas mais importante, entre os pioneiros da arte abstrata é ele o único a não manter qualquer relação com o cubismo... (e por isto) aposta na cor como meio de expressão total capaz de receber uma carga emotiva que encontra justificação em si quando deriva de um impulso espiritual". (Vallier, 1986, pg. 24)

De fato, a questão da cor para mim sempre foi de fundamental importância, pois como poderia refletir de outra maneira aquela exuberância da paisagem tropical que me era essencial?

O conceito de *necessidade interna*, definido por Kandinsky como um *princípio único*, puramente artístico e livre de todo elemento acessório. (Kandinsky, 2003, pg. 70) foi muito caro ao desenvolvimento do meu marco teórico, basicamente porque ele identificava três elementos na gênese deste conceito que passaram a orientar minha atitude como artista, naquela etapa da produção:

1. Cada artista, enquanto criador, deve expressar o que é próprio da sua pessoa (elemento da personalidade);
2. Cada artista, como filho da sua época, deve expressar o que lhe é próprio, em sua época;
3. Cada artista, como servidor da arte, deve expressar o que, em geral, é próprio da arte (a quinta essência da arte que se encontra em todos os seres humanos e todos os povos). (Kandinsky, 2003, pg.71)



Fig. 13. Wassily Kandinsky. *Composition IV*. 195 x 300 cm, 1913.

**1.2.2 *Meditações abstratas* - 1985.** Galeria de Arte do Theatro Mágico. 13 de agosto a 2 de setembro. Porto Alegre.



Fig.14 S/T. 100x80cm. 1984 e Fig.15 S/T. 100x80cm. 1984. Roberto Fajardo. Série *Meditações Abstratas*. Telas pintadas a óleo utilizando a técnica de espátula e o atiramento de massa de tinta sobre a tela. Esta série constou de 18 telas e foi exposta na Galeria D'Arte do Theatro Mágico de 13 de agosto a 2 de setembro de 1985.

Em *Meditações Abstratas* o informalismo acentua-se. Um aspecto orgânico e matérico surge a partir do uso de grandes quantidades de tinta, da *densidade da pasta* que o óleo permite depositar sobre a tela, com uma unidade entre cor e forma, que se obtém tanto através do uso da espátula como do pincel. De fato, este processo se dá como uma consequência natural da constante experimentação com as características específicas da técnica da pintura a óleo. (Fig. 14 e 15)

Neste momento é possível verificarmos a elaboração da cor e a acentuação no aspecto do gesto, resultantes de técnicas próprias do expressionismo abstrato. O depositar da tinta sobre a tela se dá como uma operação que mescla gestos da espátula e do pincel com a acumulação do pigmento como um gesto livre e automático que, no entanto, depende de uma *previsão geral* da atitude e da intencionalidade.

**1.2.3 *Meditações abstratas II.* - 1986.** Galeria de Arte do Banco Francês e Brasileiro. 20 de agosto a 15 de setembro. Porto Alegre.



Fig.16 Tela No. 16 200x160cm. 1985 e Fig. 17. Tela No. 20 160x140cm. 1985. Roberto Fajardo, Da série *Meditações Abstratas II.* Pintadas com a técnica do “dripping” com o tecido colocado no chão, em pintura a óleo. Série composta de 24 telas expostas na Galeria do Banco Francês e Brasileiro de 20 de agosto até 5 de setembro de 1986.

Em *Meditações Abstratas II* diminuí minhas preocupações por uma pintura que aproveitasse mais a densidade do pigmento e as massas de cor. Surge como elemento formal uma certa *limpeza*. Formas geométricas alternadas com *linhas*, produto do gotejo de tinta líquida, como se tornou usual na técnica do “dripping” de Jackson Pollock, começam a demarcar a sua presença e limites na superfície.

Nesta série, acentuou-se gradualmente uma freqüente exploração visual dentro dos espaços virtuais no plano da tela. Em todos os trabalhos percebe-se uma busca, uma experimentação essencialmente formal onde a análise e aplicação dos recursos técnicos apontam ao resultado plástico. Também começo a partir daí a utilizar telas com dimensões maiores às utilizadas até então, (dimensões que variavam entre 1 e 2 metros na horizontal e na vertical), com ou sem bastidores e a pintar diretamente sobre o tecido, emulando certas tendências do expressionismo abstrato ao pintar sobre a tela crua. (Fig. 16 e 17).

### 1.2.3.1 Pollock

Com estes trabalhos comecei a pintar sobre o chão, isto é, a aplicar a técnica desenvolvida por Pollock, quando deixava derramar a tinta de forma líquida sobre a tela ou superfície deitada na horizontal do chão.



Fig. 18 Jackson Pollock. *Blue Poles. Number 11*. 212.09 x 488.95 cm. 1952

Certamente, não tinha a mesma preocupação que Pollock, pois o automatismo como objetivo me era irrelevante. Um aspecto implícito em minha obra tinha a questão da intencionalidade desta mencionada identidade. Mas Pollock tinha mostrado um caminho próprio, aquele que leva às origens.

Sabe-se que Jackson Pollock teria se inspirado na técnica da pintura com areia dos índios Navajo. Nascido em Cody, Wyoming, ele percorreu o Arizona e a Califórnia durante os anos de 1928 e 1929, acompanhando seu pai, o qual realizou um trabalho de levantamento geológico e topográfico em toda a região do grande cânion. Neste período ele teve possibilidades de conhecer de perto os rituais dos índios Navajo.

Sabemos que o surrealismo teve uma influência determinante sobre todo o expressionismo abstrato, no caso dos Estados Unidos, através de Max Ernst, André Breton e Roberto Matta, em especial, pelo fato de que ao defender a libertação das imagens do inconsciente, o surrealismo legitimou artisticamente a subjetividade como tema, ao mesmo tempo em que desenvolveu uma técnica para sua exploração baseada na idéia freudiana da livre associação.

No caso de Pollock somar-se-ia também ao trabalho a influência exercida pelo muralismo mexicano, pelo qual ele tinha grande consideração, em especial pela questão dos murais de estilo épico pintados pelo seu mestre Thomas Benton, que ele vê retomada, de certa maneira, no muralismo mexicano. É na violenta orquestração cromática dos muralistas que se encontra a base da abertura de Pollock para a utilização de um amplo registro de cores e de contrastes violentos. Particularmente, nas oficinas de workshop experimental que Siqueiros ministrou em Nova Iorque entre 1936 e 1937, Pollock descobriu o valor que poderiam gerar os meios e técnicas utilizadas como fontes de estilo, aspecto no qual Siqueiros insistia com seus alunos. Pollock soube somar à sua prática as questões diacrônicas que pertenciam à sua história; havia nesta atitude uma certa intenção de recuperar algo da sua história. (Fig. 18)

### 1.2.3.2 Estética oriental e expressionismo abstrato

As influências do conhecimento adquirido sobre arte oriental no devir da arte ocidental, ao longo da história da arte moderna, nunca são suficientemente reconhecidas, em especial quando nos referimos ao expressionismo norte-americano.

Estas influências poderiam ser detectadas inicialmente no período Art-nouveau, na utilização de certos módulos decorativos e na questão do equilíbrio assimétrico. Os impressionistas e pós-impressionistas foram também atraídos pela xilogravura japonesa, cuja apreciação foi possível devido ao intenso comércio de franceses e ingleses com o Oriente no séc. XIX, em especial com a Indochina e com o Japão.

O poeta francês Henri Michaux, por exemplo, esteve no Extremo Oriente em 1933. O artista considerado como *pai* do grafismo ocidental, Mark Tobey, realizou uma prolongada viagem de estudos ao Extremo Oriente em 1934, onde estudou caligrafia chinesa. Uma plêiade de artistas pertencentes ao expressionismo norte-americano (Clyfford Still, Franz Kline, Willem De Kooning, Philip Guston e San Francis, entre outros) de uma maneira ou outra também beberam desta mesma fonte. Algumas questões como a consideração da linha e da cor como valores independentes da representação naturalista, o simbolismo da cor, a autonomia da obra de arte, a auto-expressão do artista e a atitude “contemplativa” diante da obra, poderiam encontrar um acesso ao universo cultural oriental.

Assim sendo, alguns aspectos vindos da arte oriental, via expressionismo abstrato, acabam por nortear algumas reflexões em meu processo artístico e na minha concepção estética. Posso referir-me em especial, dentro da estética chinesa, aos princípios compilados por Hsien Ho<sup>11</sup>, que foram objeto de um

---

<sup>11</sup> Para uma informação mais completa veja-se as fontes com as quais se trabalhou o presente texto: SULLIVAN, M. *Introduction à l'art chinois*. ROWLEY, G. *Princípios de la pintura china*. READ, H. no capítulo *Os limites da pintura em Arte e Alienação*. OSBORNE, H. no capítulo *A estética da arte pictórica chinesa* no livro *Estética e Teoria da Arte*.

estudo particular, prático e filosófico, onde pude constatar sua importância na mesma gênese da arte abstrata. Selecionei alguns trechos sobre seus princípios que podem ser sintetizados, embora de um modo superficial, do seguinte modo:

*C'hi yün sheng tung.* A ressonância do espírito que traz o movimento da vida. É relativo a uma espécie de energia cósmica que informaria a obra. É um cânone de pintura fundamentalmente metafísico.

“Yün significa qualquer coisa como vibração simpática, harmônicos de ressonância, e o composto ch'i yün expressa, com algum elemento de metáfora, a ressonância simpática como a de uma nota musical entre as energias vitais do indivíduo e os princípios vitais que se transfundem na natureza externa.” (Osborne,1974, pg.102)

Este princípio reflete aquilo que Kandinsky identificava como uma necessidade interna e tem a ver com a concepção da obra como uma totalidade, ilustrando o sentido último do fazer pictórico.

*Ku Fa yung pi.* Este princípio tem a ver com uma técnica de como usar o pincel, indica um vigor estrutural na própria pincelada. Evidentemente este princípio aponta para um aspecto mais técnico que, no entanto, desde esta perspectiva não fica diferenciado enquanto recurso para a construção do sentido transcendente. Um exemplo de como este princípio serve de base para uma determinada estética pode ser encontrado na obra de Mark Tobey, já que ele transforma o gesto da pincelada numa verdadeira caligrafia pictórica.

*Yinf wu hsiang hsing.* Refletindo o objeto. Este princípio sugere que cada objeto tem a sua forma adequada. Indica uma correspondência entre assunto e expressão.

“Embora seja uma representação da forma, a pintura é dominada pela idéia. Se a idéia for insuficientemente expressa, poder-se-á dizer que o quadro também não tem forma. Mas como a idéia esta na forma, ela não poderá expressar-se se a forma for descurada. Apreendida a forma, a idéia enche-a

completamente; mas, quando se perde a forma, como poderá haver forma ou idéia?” (Osborne, 1974, pg.108)

De fato, uma noção da expressão artística como linguagem está implícita no cerne deste princípio na medida que a idéia exige uma forma expressiva que lhe seja própria, isto é, necessária.

*Sui lei fu ts'ai.* Correspondência ao tipo, relacionada com a aplicação das cores. Cada objeto tem a sua cor adequada. As cores usadas num quadro devem sugerir a natureza daquilo que é representado. Na arte chinesa, o valor simbólico da cor se impõe sobre aquilo que é representado, isto é, sobre as suas funções representativas.

*Ching ting wei chih.* Organização e planejamento, o que envolve a colocação e o arranjo.

“O quinto cânone refere-se a algo mais do que hoje entendemos por composição e desenho: de acordo com uma premissa na pintura chinesa, segundo a qual ch'i veio primeiro e criou a forma, a idéia de que os elementos de uma pintura devem ser colocados em suas relações apropriadas e naturais e de sua harmonia total, pelo qual cada objeto e cada aspecto tem o lugar que lhe compete em relação a outros e ao centro, que é também o todo.” (Osborne, 1974, pg.112)

*Chuam mo i Hsieh.* O sexto princípio ocupa-se da doutrina peculiarmente chinesa da cópia; a idéia – que não corresponde exatamente a nossa noção de tradição - de que existe uma essência ou força vital a ser transmitida de geração em geração.

Entretanto a influência da arte oriental, por mais importante que possa vir a ser no devir da arte abstrata, entretanto, é só um dos elementos que intervêm na sua gênese. De fato, de um modo geral, entre os historiadores e teóricos da arte, se aceita que a arte abstrata encontre as suas raízes em algumas questões que foram levantadas pela própria tradição da pintura ocidental.

A questão da procura de autonomia frente à realidade exterior pode ser rastreada até os fovistas ou até os cubistas. No cubismo e particularmente no cubismo sintético é onde se propõe pela primeira vez o tema figuração versus abstração<sup>12</sup>. Este assunto encontra suas bases teóricas no *Abstraktion und Einfühlung*, de Whilhem Worringer, publicado em 1908 (Worringer,1953), livro que resultou ser fundamental para o movimento expressionista moderno e para o nascimento da arte abstrata com Kandinsky (Vallier,1986). Kandinsky identificará essa nova forma de expressão com o que ele chama de *necessidade interna*, que tem a sua origem na poética expressionista enquanto uma exacerbação da interioridade psicofísica teorizada pela simpatia simbólica (Einfühlung).

#### 1.2.4 *Meditações abstratas III – 1987*

Galeria Mery de Bernal. 17 a 30 de setembro. Cidade do Panamá.



Fig.19 e Fig. 20. Da série *Meditações abstratas III*. Roberto Fajardo. Acrílico sobre tela. 150 x 200cm. 1986. e 180 x 130cm. 1987. Nestas telas se torna cada vez mais evidente a busca pela exploração da transparência na cor.

---

<sup>12</sup> “As principais características dessas telas são o abandono da iluminação *naturalista* e das relações moduladas entre elementos formais, a favor das formas planas, de contornos relativamente bem marcados, desenvolvidas em relações espaciais quase sempre condicionadas fortemente por relações de cor, no contexto de uma composição que, só permite a leitura de um espaço *consistente*”. (Harrison, 1988. pg. 124)

Devido ao tempo necessário para a secagem da tinta a óleo e também por problemas de saúde, fui obrigado a experimentar outras alternativas no uso de tintas. Foi assim que comecei a experimentar com a técnica do *acrílico*, o que acabou por revelar-me uma outra gama de possibilidades técnicas e expressivas.

Ao contrário do óleo, o acrílico me permitiu outras possibilidades a partir da transparência que a técnica permite em função da diluição aquosa, o que vinha ao encontro de algumas questões para as quais já apontava o meu trabalho, em termos de temática e qualidade plástica. No entanto, na medida em que descobri que as acrílicas têm um tempo e um processo de secagem que diferem muito da tinta a óleo, tive que desenvolver recursos técnicos que me permitissem aproveitar as melhores características e qualidades do novo meio pictórico.

O fazer pictórico terminou por direccionar-me a experimentação de transparências e veladuras, e a exploração do acabamento *plástico* próprio do meio acrílico (Fig. 19 e 20). De fato, a cor acrílica é uma cor muito *brilhante*, muito *plástica* e *sintética*, mas durante a exploração de manchas e formas, no espaço da pintura, ela acaba por produzir um efeito de leveza. Existe ainda um aspecto técnico, ligado ao da aquarela, que emulado na técnica acrílica, tornou factível o surgimento de novas possibilidades de expressão. A relação cromática existente entre formas e planos permite uma variedade de transparências extremamente luminosas e toda esta informação veio de encontro a uma procura anterior, que se articulava como uma insinuação até sua identificação.

Alguns aspectos de composição e cor, alguns recursos da mancha haviam sido experimentados a partir destas primeiras investigações, elevados agora, a um protagonismo cada vez maior dentro do espaço pictórico. A partir das próximas exposições esta atitude modificar-se-á.

**1.2.5 Buscando américa - 1989.** Galeria João Fahrion. MARGS,  
de 6 a 30 de julho. Porto Alegre.

Te estoy buscando América y temo no encontrarte  
Tus huellas han desaparecido entre la oscuridad  
Te estoy llamando América pero no me respondes  
Te han desaparecido los que temen la verdad.

Envueltos entre sombras negamos lo que es cierto  
Mientras no haya justicia, jamás tendremos paz.  
Viviendo dictaduras, te busco y no te encuentro.  
*Tu torturado cuerpo no saben donde está.*

Si el sueño de uno es el sueño de todos  
Romper las cadenas y echarnos a andar  
Tengamos confianza, para adelante mi raza  
A salvar el tiempo por los que vendrán.

Te estoy buscando América, Te estoy llamando América.<sup>13</sup>



Fig 21. e Fig 22. Da série *Buscando América*. Roberto Fajardo, Acrílico sobre tela. 80 x 60 cm. 1988 e 180 x 120 cm. 1989.

---

<sup>13</sup> Letra e música do compositor e cantor panamenho Rubén Blades.

O foco de minha produção plástica, naquele momento, considerava a *intencionalidade*, o que me apontou uma reflexão que aos poucos provocou mais e mais interesse nos aspectos sócio-culturais relativos a uma certa consciência do que seja ser parte de um *ser latino-americano*, de um *ser panamenho*.

Tornou-se evidente que a partir daí houve um deslocamento das questões formais em direção às questões de conteúdo, ou quiçá da mensagem, daquilo que a obra pode comunicar ou do que nela está implícito como comunicação. Talvez fosse melhor dizer que passei por uma tomada de consciência do aspecto comunicativo da obra, isto é, do que ela quer dizer. Ou talvez mostrar.

E no âmago dessas expectativas pessoais estão as reflexões sobre diversos aspectos da vida coletiva em países como o meu, sobre as diversas manifestações das nossas culturas, sobre as implicações políticas, econômicas e sociais das relações com os impérios, uma constante de toda a nossa história colonial e moderna, que procuro identificar com o conceito de *identidade*.

As séries desenvolvidas entre 1988 - 1991 denotam uma preocupação com o imaginário social, com o jogo semântico de uma América que se quer ver refletida na tela e que já na tela passa a ser chamada de *Amérika* a fim de ilustrar o percurso de uma poética que parece pretender a construção (ao menos, e a partir do imaginário individual) plástica e estética de uma *Amérika* utópica; poética que encontra sua raiz em enunciados de homens americanos e ilustres que pensaram a América desde a perspectiva cultural, indivíduos de altura e claridade intelectual do porte de José Gaos, Leopoldo Zea – para mencionar alguns nomes importantes – e de Pedro Henríquez Ureña, intelectual oriundo da República Dominicana, de quem cito o seguinte texto:

“Dentro de nuestra utopía, el hombre deberá de llegar a ser plenamente humano, dejando atrás los estorbos de nuestra absurda organización económica en que estamos prisioneros y el lastre de los prejuicios morales y sociales que ahogan la vida espontánea. El hombre universal que soñamos, a que aspira

nuestra América; no será descastado, sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra, no la ajena, le dará el gusto intenso de los sabores nativos, y esa será su mejor preparación para gustar de todo lo que tenga sabor genuino, carácter propio. La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopia no deberán de desaparecer las diferencias del carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones; pero de todas esas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad ideal de imperialismos estériles; si la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos.” (Ureña, 1978)

A partir de uma leitura hermenêutica do meu próprio âmbito cultural e social, a questão da intencionalidade vê-se contextualizada. É possível identificar um caminho que uniria as pretensões do imaginário, tanto individual como social, à prática da pintura, que finalmente parece ter um sentido que lhe é próprio, que lhe pertence, um motivo enraizado na terra. Assim, posso reconhecer a utilização de dois recursos operacionais constantes e diretivos nesta prática, tal como passei a entender (Fig. 21 e 22). Vejamos a seguir quais são estes recursos.

#### **1.2.5.1 A questão da “salsa” e o mundo “afrocaribenho”**

No âmbito dessa temática, dois arquétipos operacionais que terminam de um modo ou outro transparecendo no meu trabalho plástico se originam de um lado, em um aspecto já mencionado (um sentimento sinestésico a partir da *música* que tem uma base cultural) e, por outro lado, daquilo que eu chamo de *cosmo-visão* do Caribe.

O primeiro destes arquétipos se refere à música; ter crescido em contato com os ritmos musicais do Caribe definiu e continua fundamentando o meu imaginário tanto que a música continua presente de um modo permanente em minha percepção do mundo e em meu cotidiano mais simples, tão definitivamente que muitas vezes funciona como um paradigma que orienta o processo de *composição* das formas e as significações instauradas, tanto no meu imaginário,

como na tela. Em particular através da *salsa*, que é um tipo de música que contém e representa um paralelo isomórfico com a estruturação da composição e dos sentidos que adquirem forma em minhas telas. Em um ou outro momento a *salsa* ainda aparece como elemento consciente e, às vezes, com uma intencionalidade operacional, mas sem dúvida, na maior parte do tempo, permanece como uma constante no substrato da produção.

Uma relação *sinestésica* entre a música e a pintura não constitui nenhuma novidade. Só para citar um exemplo que relaciona a pintura abstrata com a música e é caro para minha formação artística, cito a DeFusco quando considera que Kandinsky elabora uma obra pictórica em função de “uma semântica da linha e da cor, que parte da analogia musical até transformar-se numa verdadeira linguagem visual”. (DeFusco, 1988, pg.49)

De fato, a *sinestesia* como recurso aparece no percurso da práxis de Kandinsky como uma operação consciente, como podemos verificar em suas próprias palavras: “Uma arte deve aprender de outra arte o emprego de seus meios, inclusive os mais particulares, e aplicar depois, segundo seus próprios princípios, os meios que são dela e somente dela”. (Kandinsky, 2003. pg. 52)

A palavra *salsa*, em seu significado cultural, nomeia uma fusão de ritmos tradicionais de diferentes regiões do Caribe, e representa uma soma de aspectos da cultura africana, misturados com as culturas indígenas e com a cultura imposta pela colonização espanhola. Também é uma espécie de situação de resistência que surge no Caribe e na América Latina, contrapondo-se aos valores assimilados e à aculturação incentivada pelas tentativas de homogeneização impostas pelas culturas dominantes. Neste sentido, a *salsa* pode ser considerada como parte de uma identidade cultural.

Musicalmente a *salsa* caracteriza-se por ser uma canção estruturada a partir de uma chamada-resposta, por uma organização poli-rítmica com o uso de síncopes e por propor um instrumental muito variado e exuberante, que vai dos

sopros à percussão. Apresenta-se como uma elaboração de camadas rítmicas, uma acima da outra, que se complementam pelo recurso (sempre a critério) de utilizar os espaços e tempos alternados entre os instrumentos.

Tenho formação musical, ligada à percussão. Isto me permite identificar no fazer de minha pintura configurações que considero análogas às que percebo na dinâmica musical, o que me levou a experimentar de forma intuitiva uma certa *tradução* de aspectos tipicamente musicais para o campo da pintura, como pode ser apreciado, especialmente, no *ritmo configurado* e na *saturação da cor*.

O segundo arquétipo se refere ao contexto geográfico e cultural, particularmente, a influência afrocaribenha. O Panamá é um pequeno país na América Central de 75, 517 km<sup>2</sup>, centro do hemisfério ocidental. É um istmo cuja parte mais estreita apresenta uma largura de 82 quilômetros. Por isso a sua história sempre esteve ligada ao trânsito de pessoas e tráfego de mercadorias, isto desde o seu descobrimento por parte de Rodrigo de Bastidas, em 1501. O séc. XX veria o Panamá como o país do Canal, símbolo da união dos mares, o que ajudou a sedimentar esta idéia.

Os piratas estiveram por lá e chegaram a invadir e queimar a primeira Cidade do Panamá, fundada em 15 de agosto de 1519. Somente em 21 de janeiro de 1673 a atual Cidade do Panamá foi fundada. O tráfico de escravos por lá também foi intenso, enquanto subsistiu como comércio entre vários países. O país sofreu, portanto, várias imigrações cuja principal foi a espanhola, seguida por uma imigração multi-étnica através de sua história, e especialmente devido à construção do canal por parte dos franceses no séc. XIX.

Uma imigração massiva de pessoas de raça negra (além dos escravos que por lá ficaram) provinda de diversos setores do Caribe como Jamaica, Martinica, etc, se daria primeiramente no séc. XVIII pela caça de tartarugas marítimas nas costas do Atlântico e também por causa do cultivo da banana nestas regiões. Uma nova migração aconteceria a partir de 1850 pela construção

da ferroviária do istmo e ainda, trinta anos depois, uma outra pelo início da construção do canal por parte dos franceses.

Posteriormente, em 1904 uma nova migração se dá pela retomada e finalização da construção do Canal do Panamá, pelos norte-americanos (que terminaram comprando os direitos de construção do canal francês), e esta foi bastante importante devido à grande quantidade de pessoas de outros e diversos grupos étnicos que se estabeleceram no país: chineses, italianos, gregos, judeus, e mais tarde árabes, hindus, etc. De qualquer forma, o Panamá sempre foi um local de passagem por onde tradicionalmente diversificaram-se muitas culturas e que acabou por apropriar-se, portanto, de uma grande variedade de características cosmopolitas.

Suas características culturais sofrem uma grande influência desta mistura, principalmente do universo afro-caribenho que se manifesta incisivamente em sua cultura popular. De fato, tratando-se de uma cultura adjacente à cosmogonia “caribenha” resultaria de fundamental importância considerar, no imaginário do sujeito panamenho, a presença de aspectos culturais de origem africana, já que:

“La presencia cultural de África en América puede esquematizarse así en tres manifestaciones principales. Una, como acción interna, constitutiva, sintetizada en los etnos o subetnos ‘caribeños’. En este caso modula la identidad occidental de estas culturas con componentes no occidentales de notable peso en la formación de la idiosincrasia, la cosmovisión, las costumbres y las practicas artísticas, más allá de la clase social o el color de la piel. Otra, más evidente, como características socioculturales de los distintos grupos de negros y mulatos en la estamentación de la sociedad. E otra, aun mas literal, en los acervos de origen africano no disueltos, plenamente identificables. (Ejes de prácticas, creencias, costumbres y visiones de la realidad) Por supuesto hay superposiciones e intercambios continuos entre las tres manifestaciones. Es preciso recordar además que en el Caribe, en general, la comunicación entre los estratos sociales e culturales fluye con cierto desembarazo.” (Mosquera,1991. pg.4)

Em função destas características, como antes mencionei, devo repetir que identifiquei uma certa *intencionalidade* no fazer pictórico, na procura de um fazer

que refletisse o imaginário perceptivo de todas estas sensações e questões culturais. *Intencionalidade* tal que também se propõe à identificação e apropriação de uma determinada identidade, que relaciona o ser e o seu contexto. De fato, a palavra *identidade* alude ao “aspecto coletivo de um conjunto de características pelas quais algo é definitivamente reconhecível, ou conhecido” (*Novo Aurélio*, 1999, pg.1071). E somando este aspecto a aquele que se refere à identidade enquanto sujeito, podemos dizer que se trata de um *achar-se*, um processo pelo qual o artista procura identificar-se com aquilo que ele é, em seu contexto sócio-cultural e, com aquilo que ele faz, com sua própria história. E este *achar-se* também é um colocar-se, um posicionar-se.

Assim, os trabalhos desta série – *Buscando América* – apresentam uma configuração plástica composta de elementos ou signos que parecem procurar uma forma intuitiva, uma intuição quase figurativa, uma figura que é sensação e que pretende representar algumas das questões colocadas em relação à percepção e à cultura. Particularmente, poderia insistir em alguns aspectos que se derivam dos referentes mencionados. Nas figuras 23 e 24 poderíamos ressaltar, por exemplo, uma certa necessidade de acumulação de elementos, como se houvesse uma intenção de se contrapor a um tipo de composição clássica.

A questão da figura–fundo (um assunto clássico) é retomada desde uma perspectiva de níveis compositivos, construídos e diferenciados no próprio espaço virtual da tela. O aproveitamento do contraste cromático é levado ao máximo e os elementos da composição encontram uma referência significativa na junção de elementos formais-culturais já mencionados, que são processados e transformados pelo imaginário do artista através da obra.



Fig 23 e Fig 24. Da série *Buscando América*. Roberto Fajardo, Acrílico sobre tela . 110 x 80 cm. 1989. 120 x 100 cm. 1990.

### 1.2.5.2 A questão da identidade

A noção de identidade pode ser vista desde dois ângulos diferentes porém complementares entre si: um relativo ao indivíduo (sobre sua relação com ele mesmo) e outro a partir da relação do indivíduo com o entorno social. Na história do pensamento ocidental o conceito de identidade é utilizado pela primeira vez por Aristóteles, que propõe como princípio fundamental da lógica, o conhecido princípio de não contradição. (A é A e é impossível que seja, ao mesmo tempo e na mesma relação, não-A).

Se levarmos esta equação ao contexto de um indivíduo é lógico que tal princípio exigiria uma autoconsciência e um auto-reconhecimento para realizar-se, por isto, talvez, a identidade tenha sua origem nesta consciência de si mesmo, condição fundamental para a história da filosofia ocidental. Entretanto, na medida em que o indivíduo não se baste a si mesmo e tenha uma existência em meio da coletividade, sua identidade passa a ser percebida como uma qualidade ou um conjunto de qualidades com as quais o mesmo indivíduo ou um conjunto de indivíduos se vêem intimamente entrelaçados.

“O pensamento reflexivo no indivíduo é uma internalização do comportamento lingüístico em sociedade. A conversa, a discussão e o diálogo humanos são as matrizes do pensamento e do raciocínio. Ao falarmos com os outros, também ouvimos a nós mesmos do modo pelo qual os outros podem estar nos ouvindo: adotamos suas atitudes em relação às nossas próprias expressões verbais. Ao recebermos as possíveis atitudes dos outros em relação às nossas próprias expressões simbólicas, internalizamos todas as pessoas da comunidade com que nos comunicamos. Portanto, esse fórum, internalizado, ressoa no pensamento da comunidade social do discurso ou do comportamento simbólico.” (Mead, 1990. pg. 23)

É claro que falar em identidade é falar também em um conceito que em sua forma mais elaborada pode ser considerado como uma construção, própria do Modernismo. A noção de um sujeito indivisível, dono de uma entidade singular, distintiva, única, só é possível a partir do humanismo renascentista. De um modo geral poder-se-ia identificar com os processos históricos ligados à Reforma e ao Protestantismo, enquanto liberação das ideologias religiosas; ou com o surgimento de uma capacidade inquisitiva que é produto das revoluções científicas e da noção do homem como ser racional, própria do Iluminismo.

O Modernismo introduz uma dúvida no sujeito sobre os pressupostos da tradição, um certo ceticismo metafísico. Assim, o sujeito volta-se a um questionamento que começa pelo questionamento do mundo natural, mas que, prontamente, se aplica ao próprio sujeito.

Dentro do contexto deste trabalho o conceito de identidade deve ser entendido em função da consciência que o indivíduo adquire do *estar aí* no tempo e no espaço, a partir dessa primeira condição de “mismisidad”<sup>14</sup> e deste *estar no*

---

<sup>14</sup> Entenda-se esta palavra como capacidade de perceber o processo da criação e questionamento de uma consciência de ser e estar no mundo.

contexto das suas relações com o sistema social, com a ordem da estrutura lingüística ou, preferindo, a ordem do Outro<sup>15</sup>.

Mas é também a consciência atual que se tem de ser um indivíduo, de compreender o alcance epistemológico que tal conceito possui, o que implica no tempo e no espaço, tanto no Modernismo como no chamado Pós-modernismo além das deslocções e fragmentações que as noções e concepções operam no próprio terreno da prática artística e no pensamento estético.

Vejamos, por exemplo, um elemento conjuntural ao desenvolvimento deste trabalho, anterior e necessário, que fixa no âmbito da experiência um sentimento particular: o fato de o *realizador* ser um indivíduo *panamenho*, efetivando uma pesquisa estético-poética no âmbito do Instituto de Artes da UFRGS.

O fato deste mesmo aluno propor-se a uma revisão do seu próprio fazer à luz de questões que envolvem uma necessidade de focalizar uma determinada identidade e uma intencionalidade que resultam em uma expressão/compreensão das mesmas. Ponto de partida das reflexões necessárias a este processo, a *consciência* exige uma revisão crítica daquilo que se faz e daquilo que se pretende.

Como vemos, a própria noção de sujeito, tão cara à prática artística na modernidade, resulta em uma concepção que é um produto em constante variação. Sendo ela a grande contribuição do Modernismo, esta celebrada noção do *sujeito moderno*, dono de uma entidade singular, logo é colocada em xeque pelo que conhecemos como “Modernidade tardia” ou “Pós-modernismo”, com o surgimento do *sujeito pós-moderno*.

As grandes mudanças tecnológicas, culturais e sociológicas a partir do séc. XIX provocam uma fragmentação dessa noção unificada e estável que o indivíduo tem de si mesmo no contexto modernista. “O sujeito, previamente vivido como

---

<sup>15</sup> Veja-se a este respeito o artigo da minha autoria (Fajardo, 1999, pg.47) onde procuro estabelecer algumas relações entre o conceito de Outro de Lacan e a prática da pintura.

tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas...” (Hall, 2000, pg. 12)

As transformações acontecidas no Modernismo tornaram-se mais profundas que em períodos históricos anteriores. As de maiores conseqüências, foram aquelas que, em função de uma *imposição* de padrões sociais e culturais a nível mundial e de uma *interconexão da comunicação global*, resultarão naquilo que hoje comumente conhecemos como *Globalização*.

A liberação das pautas tradicionais da ordem social traz consigo uma *descontinuidade* em relação a essas mesmas pautas e padrões, o *deslocamento* das estruturas que sustentam a noção de identidade do indivíduo. A *fragmentação* dos valores que antes eram cultivados acentua o mencionado ceticismo metafísico iniciado pelo Modernismo. A unidade do discurso modernista representa uma *centralização* de seus postulados, o Modernismo tardio não é nada mais que a *descentralização* deste discurso.

Hall identifica nesse processo de descentralização do discurso modernista cinco momentos ou etapas fundamentais nas mudanças do aparelho epistemológico conceitual, através da importância que elas têm para uma possível aproximação ao sujeito na contemporaneidade:

1. O primeiro desses momentos seria o Marxismo, na medida em que ele desloca a autonomia individual do sujeito.

“O estruturalista marxista Louis Althusser (1918-1989) -ver *Penguin Dictionary of Sociology*: verbete, *Althusser*- afirmou que, ao colocar as relações sociais (modos de produção, exploração da força de trabalho, os circuitos do capital) e não uma noção abstrata no centro do seu sistema teórico, Marx deslocou duas proposições-chaves da filosofia moderna: que há uma essência universal do homem e que essa essência é atributo de cada indivíduo singular...” (Hall, 2000, pg. 35)

2. O segundo momento se refere à descoberta do inconsciente por Freud e à idéia implícita de que a noção de identidade “é realmente algo formado através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento”.(Hall, 2000, pg. 38)

O indivíduo se descobre composto por partes das quais ele não possui consciência declarada. A plenitude da identidade surge então de uma *falta* de certeza metafísica da individualidade como um todo homogêneo; os aportes de Freud representam de maneira definitiva o afastamento *de ser* (Lacan) que é preenchido a partir do exterior, de como nos vêem e de como nos vemos externamente.

3. O terceiro momento é representado pelos estudos lingüísticos de Ferdinand de Saussure e sua Semiologia, especificamente pela sua proposta da língua como um sistema social, preexistente a nós. “... nós não somos, em nenhum sentido, os autores das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua...” (Hall, 2000, pg.40)

Trata-se da identificação da consciência do sujeito com um sistema do qual ele não tem consciência e do qual ele se serve para se reconhecer, comunicar-se e realizar-se no mundo. Ele se vê preso e produto de uma mediação da qual, como indivíduo e em sua gênese, não tem qualquer controle.

4. O quarto momento trata do conceito de *Poder Disciplinar* introduzido por Foucault, segundo coloca Hall. Os estudos de Foucault conformam uma espécie de *genealogia do sujeito moderno* que denunciam as *novas instituições coletivas* de grande escala na modernidade tardia.

“O objetivo do *poder disciplinar* consiste em manter, *as vidas, as atividades, os trabalhos, as infelicidades e os prazeres do indivíduo*, assim como a sua saúde mental, física e moral, suas práticas sexuais e sua vida familiar, sob estrito controle e disciplina, com base no poder dos regimes administrativos, do conhecimento especializado dos profissionais e no

conhecimento fornecido pelas *disciplinas das ciências sociais*. Seu objetivo básico consiste em produzir *um ser humano que possa ser tratado como um corpo dócil*". (Dreyfus e Rabinow, 1982, pg.135. Citados por Hall, 2000, pg.42)

5. O quinto momento trata do impacto gerado pelo movimento feminista. Como movimento social e teórico-crítico junto àqueles novos movimentos sociais que aconteceram a partir da década de 60: os movimentos juvenis, das contraculturas e antibélicos, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do Terceiro Mundo, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado a 1968.

No caso do Feminismo, Hall destaca a incorporação da mulher a uma identidade que já não considera a diferença sexual. (Hall, 2000. pg.38)

Falar de identidade em termos de contemporaneidade exige a compreensão destas mudanças que o modernismo tardio nos impõe e embora esta tarefa possa ter um êxito apenas parcial, ela se impõe na medida que o indivíduo não pode mais se subtrair das discussões relativas a sua posição face ao devir das questões contemporâneas e da sua própria reflexão crítica.

Para um artista que habita nas latitudes particulares da América Latina e que desenvolve uma preocupação por reconhecer-se nela, esta questão adota uma ótica toda especial.

Os discursos a favor de uma revisão do conceito de identidade no âmbito da América Latina exigem considerações cuidadosas em função da histórica influência hegemônica dos impérios e do tipo de relações estabelecidas entre as nações.

Nosso propósito não é o de aprofundar-nos em um assunto tão vasto e complexo, No entanto, se fazem necessárias algumas breves considerações a partir das possíveis relações entre arte, América latina e identidade. Em função de uma consciência de identidade e em função das minhas expectativas e experiências particulares, no que corresponde ao pensamento reflexivo estético e ao pensamento poético.

Em termos de arte, a necessidade de estabelecer um parâmetro para esta *consciência da identidade* na América Latina já está presente desde o início do séc XX, na imitação dos movimentos vanguardistas da Europa e, ao mesmo, tempo na contraposição dessa *imitação*. Assim podemos identificar este paradoxo no *Manifesto do Sindicato de Artistas Revolucionários no México* em 1922, na *Semana de Arte Moderna em São Paulo* em 1922, no *Manifesto Regionalista* de Gilberto Freire (1926), que procura valorizar a cultura popular e identificar-se com a história local. Ainda no movimento adjunto à *Revista Martin Fierro* em Buenos Aires (1924) e no *Grupo Montparnasse* de Santiago do Chile (desde 1928), para citar somente alguns exemplos.

Estes movimentos procuram estabelecer em termos culturais, os fundamentos de uma nova identidade.

*“Los Movimientos que agruparon a los artistas, tienen, aunque en proporciones muy diversas, un denominador común, consistente en ser simultaneamente, un despertar a la modernidad, abrir los ojos hacía lo que Europa hacía de revolucionario en ese momento...y al mismo tiempo un abrir tambien los ojos del arte a la consciencia de la realidad social, en busca de algo capaz de definirnos e identificarnos como diferentes frente a Europa.” (Manrique, 1978, pg. 19)*

Claro está que o melhor dos movimentos modernistas está ligado a essa “re-visão” dos próprios movimentos, àquilo que é particular, quanto ao lugar, ao costume, à crença e ao povo.

Em uma outra ordem de acontecimentos, o Simpósio de Austin, no final de outubro de 1975, na Universidade de Texas, USA, procurou levantar questões que identificassem uma posição do fazer na arte da América Latina dentro do sistema de arte internacional; revisar e indicar os caminhos possíveis desta identificação com o próprio fazer.

Neste sentido as questões levantadas por Juan Acha sobre a singularidade da pluralidade do fazer artístico na América Latina constituíram uma caracterização fundamental da noção de identidade artística na América Latina, e embora corresponda a uma data já distante, o seu pensamento nos impressiona pela sua imperativa atualidade:

“ Yo quisiera centrarme en la búsqueda de la identidad. Aquí discrepo. No es que estemos en la búsqueda de nuestra identidad sino en la búsqueda de la autoconcientización de nuestra identidad, o sea en la búsqueda de conceptos para comprender nuestra identidad que no es la europea y de tipo occidental, o sea unitária sino plural. El ser latinoamericano nace y crece en medio de grandes diferencias de toda índole, de tal forma que sus manifestaciones artísticas son plurales y muy bien pueden importar de los grandes centros artísticos, siempre y cuando los condicione a nuestra realidad externa e interna, mundial y local.”  
(citado por Bayón, 1977, pg. 43)

Esta questão, de me interrogar sobre identidade, não é mais que a procura de uma identificação ou uma sincronia epistemológica que possa justificar minhas atitudes como indivíduo e como artista no meio do grupo social em que me desenvolvo, originam uma série de considerações que terminam por orientar aos temas de minha pintura para que, embora dentro da abstração, possam refletir estas questões particulares, sobretudo porque sempre me pareceu ser um objetivo em meu trabalho, ao menos em meu imaginário, identificar-me com uma certa identidade em relação a um lugar de origem: Aguadulce.

### **1.2.5.3 Wifredo Lam, Rufino Tamayo e Roberto Matta**

Neste ponto da minha produção plástica já tinha percebido que o conceito de identidade tinha relação fundamentalmente com a necessidade de refletir sobre vivências sentidas culturalmente; da expressão plástica de um sentimento que não poderia ser mimético ou de representação fotográfica, e sim pictórica.

Assim, fui à procura de outros artistas de origem latino-americana nos quais encontram-se essas características que identificava em minha atitude e em minha

obra, e de fato, terminei por identificar três artistas que seriam muito importantes no percurso de minha pintura: Wifredo Lam, Rufino Tamayo e Roberto Matta.

Wifredo Lam, artista cubano que estudou em Paris, é contemporâneo a Picasso e por ele influenciado. Mostrou-se sempre um artista rico em imagens originais. “O que ele aprendeu com Picasso e com a escultura oceaniense, escreveu Gilbert Chase, vinculou-o à sua própria herança afro-cubana”. (Rodriguez Saavedra, 1974, pg.40)

A pintura de Lam desvenda uma dimensão real da infra-estrutura cultural da América Latina. Sua obra, composta de antigas raízes transformadas em signos, evidenciados pela tradição, em termos pictóricos, das religiões ditas primitivas, animistas e fetichistas, bem como da selva, proporciona uma leitura inquietante de várias das questões do seu *contexto cultural*.



Fig. 25. *La jungla*. Wifredo Lam. Guache sobre papel montado sobre tela. 239.4 x 229.9 cm. 1943.

Rufino Tamayo, artista mexicano com uma formação inicial que remonta a última fase do muralismo mexicano, foge à mesma graças à pureza do seu imperativo criador e ao instrumental recebido das tendências vanguardistas. O pós-cubismo permite com que rompa com as formas pré-estabelecidas e simultaneamente libere seu conteúdo. Este se remete a uma simbologia mágica, mítica, pré-colombiana ou folclórica.

Sua pintura passeia tanto pelo cosmos pré-colombiano como pela modernidade internacional. Depois de uma fase prematura, influenciada pelo expressionismo e pela nova objetividade, Tamayo desenvolveu um realismo poético, com tendências à abstração. O seu trabalho alimenta-se tanto de raízes pré-espanholas, como da rica cultura popular, dos mitos e lendas de sua terra natal, Oaxaca, do cotidiano da vida indígena.



Fig. 26. Rufino Tamayo. *Mujer con Brazos em alto*. 100 x 80 cm. 1983.

Roberto Matta foi um artista chileno. Seu trabalho vincula o que aprendeu com o surrealismo à sua própria herança cultural, com um efeito semelhante ao do cubismo de Picasso sobre o trabalho de Lam. Isento de carga cultural africana,

como no caso de Lam, ou pré-colombiana, como no de Tamayo, foi imensamente dotado de um poder visionário.

Matta criou uma obra pictórica insólita, mesmo em termos de vanguarda. No seu caso, a transgressão não consiste em inovações técnicas ou formais, mas na criação de um universo sem limites, animado por uma estranha energia dinâmica e habitado por ambíguos seres fulgurantes, eróticos e violentos, que exercem um fascínio perturbador.



Fig 27. Roberto Matta. *El nacimiento de América*. Óleo Sobre tela. 195 x 370 cm. 1953.

De modo geral, estes três artistas exerceram uma influência importante sobre o meu trabalho, embora não de maneira direta ou temática, enquanto estilo ou tendência artística. Aquele que considero mais próximo, neste sentido, é Lam, graças a uma certa tendência, partindo de aspectos culturais específicos e da necessidade de uma exaustiva exploração da imagem, que reflete uma experiência cultural particular e que privilegia uma força especificamente pictórica.

Para estes artistas é fundamental que a construção do imaginário estético aconteça a partir de experiências apreendidas da sua própria experiência cultural, relativas à cultura de origem; de algum modo existe nesta atitude uma consciência

comprometida, uma posição fortemente implicada com a identidade cultural, uma certa afinidade com aquilo que eu pretendia.

O trabalho de Wifredo Lam, mostrado na fig. 25, *La jungla*, é uma das telas mais famosas deste artista e é considerado um dos trabalhos mais importantes da pintura moderna. Feito originalmente sobre papel, devido à pobreza de Lam, ele foi montado sobre uma tela. Observe-se a necessidade do artista de identificar formas antro-po-vegetais, sincréticas, próprias do imaginário formal do caribe.

Comparando este trabalho com uma de minhas obras, da fig.28, que leva por título *homenagem a Lam*, e que embora não tenha sido feita para imita-lo, possui uma energia semelhante, podemos perceber e mostrar a força de um sentimento que encontra a sua origem no Caribe.



Fig. 28. Roberto Fajardo. Homenagem a Lam. Acrílico sobre tela. 1993. 160 x 120 cm. (da série Aguadulce II)

Existe neste trabalho uma certa necessidade de captura de sensações que remetem às questões da cor e da exuberância, da força da luz e ao calor. Já Rufino Tamayo, na imagem da fig.27, nos mostra um tratamento da cor e a uma figura que poderia representar uma mulher de raça negra, um aspecto interessante em uma obra geralmente voltada para questões da cultura mexicana e indígena.

A pintura de Matta sempre exerceu sobre mim um estranho fascínio, por esse aspecto onírico, mágico que seus trabalhos revelam. Alguma coisa da técnica, do modo de integrar as formas numa epiderme fantasmagórica no imaginário do inconsciente, passa a ser objeto de interesse e pretexto para a prática da minha pintura.

Vale mencionar que a tela *El nacimiento de América* aqui ilustrada na fig.27, foi a obra mais importante de Matta exposta na 4ª Bienal do Mercosul no Santander Cultural (outubro a dezembro de 2003, em Porto Alegre) e que tive a oportunidade de estudá-la detidamente.



Fig 29. Roberto Fajardo. Da série *Buscando América*. (Detalhe)  
Acrílico sobre tela. 200 x 170 cm. 1990

### 1.2.6 *Aguadulce* – 1991

Galeria de Arte Badesul. 12 de setembro a 11 de outubro. Porto Alegre.



Fig. 30 e Fig. 31. Roberto Fajardo. Da série *Aguadulce*. Acrílico sobre tela. 120 x 100 cm e 100 x 80 cm. Ambas telas de 1990.

Nesta série comecei a utilizar, pela primeira vez, o nome de minha cidade natal como um modo de dar continuidade a essa necessidade de simbolizar conteúdos do meu imaginário, questões sugeridas e levantadas em minha produção plástica, até o momento. (Fig. 30 e 31).

Durante o ano anterior –1999- tive oportunidade de permanecer durante alguns meses em minha cidade natal. No âmbito de suas características geográficas e culturais elaborei algumas telas que, embora abstratas, se propunham a expressar sentimentos relativos a essa permanência.

Os elementos plásticos naquele momento apresentavam uma certa pretensão simbólica, na medida em que comecei a me preocupar com a relação das formas como unidades autônomas e construtivas no interior do espaço da tela e com os aspectos enunciativos ou comunicativos que se estruturavam no fazer. Foi quando percebi com mais clareza uma questão que seria a proposta apresentada para a seleção do curso de Mestrado em Artes Visuais na UFRGS.

### 1.2.7 *Aguadulce II* - 1993

Galeria do Espaço Cultural Yázigi. 18 a 25 de novembro. Porto Alegre.



Fig. 32. Roberto Fajardo. Da série *Aguadulce II*. 140 x 110 cm. 1992.

Naquela época já havia desenvolvido o projeto *Aguadulce II*; *linha, cor e ritmo*. proposto no âmbito do curso de Mestrado em Artes Visuais da UFRGS. Este trabalho direciona-se à realização e análise de uma poética que se articula a partir de três elementos formais básicos, a linha, a cor e o ritmo, e procura em função deles estruturar uma linguagem visual que pudesse refletir aquelas expectativas descritas até aqui.

#### 1.2.7.1 A sintaxe básica

Entre os elementos sintáticos básicos, mínimos, em meu trabalho pictórico e, em especial, na série de pinturas que compõem *Aguadulce II* podemos

distinguir a estes três: a linha, a cor e o ritmo. Uma das formas que utilizo na elaboração de meu trabalho, na construção de um plano pictórico, é o uso básico do paradigma da *linha*. O mais simples traço, a meu ver, já indica a captura de uma forma. Para Aristóteles a forma é o fundamento do ser dos entes e, de certa maneira, para o artista a forma é um modo de capturar aquilo que não é visível, através do visível.

Em minhas telas a linha funciona como um modo de capturar o *sentimento vital*, na medida em que ela esteja vinculada aos planos construtivo e emocional, no momento da instauração da obra. Assim, por exemplo, a linha acaba por assumir diversas funções, quando funciona como modo de definição na estrutura geral do quadro; quando, através da articulação de contrastes e semelhanças entre linha e cor, cria áreas de *ritmos específicos* dentro do quadro; ou quando sugere e/ou configura *micro e macro-formas* de modo a criar uma ilusão de espaço ou de figura-fundo, gerando possibilidades de diferentes leituras em vários níveis, da obra em questão.

Como já foi dito, a cor é fundamental em minha pintura. O fato de utilizar uma farta gama de cores brilhantes, puras e intensas, evidencia uma organização estrutural e compositiva que surge em função da mesma cor, de maneira que ela torna-se duplamente estrutura e veículo de significação.

Elementos técnicos, sempre presentes nesta estruturação, remetem ao uso constante de um contraste cromático extremo, ao que chamo, parafraseando a Gillo Dorfles (Dorfles, 1993, pg. 84), de *cor tímbrica*. Na música, o *timbre* é uma qualidade distintiva dos sons da mesma altura e intensidade que resulta dos sons harmônicos coexistentes com o som principal. Para mim, cor tímbrica é aquela qualidade *intrínseca* da cor, considerada neste caso como *protagonista* diante da superfície da tela, ou seja, é o domínio do valor absoluto da sensibilidade da *cor* na pintura. Neste sentido é possível distingui-la, por exemplo, *da cor tonal*, por conta de que esta funde elementos cromáticos entre si à procura de uma

representatividade; de que esta submete a função da cor em relação a principal protagonista da tela.

Assim, a cor aliada à forma, de maneira inseparável, explorando as suas qualidades mais íntimas, parte à procura de uma harmonia *quase musical* no sentido de que os elementos visuais, formais, básicos, poderiam de alguma maneira ser comparados às notas e frases musicais quando, em uma intuitiva harmonização compõem o quadro todo. Assim poder-se-ia falar de um ritmo na arquitetura compositiva de meus quadros.

Este *ritmo* é resultado da interação entre linha e cor que se apresenta como protagonista das dimensões de contrastes e semelhanças na virtualidade do espaço pictórico. De fato, o ritmo nos meus quadros é um ritmo que remete, como já foi dito, à atividade vital, isto é, como um movimento orgânico. Neste sentido e seguindo o raciocínio de Susanne Langer, o ritmo em minhas telas pode ser concebido como uma *relação de tensões* (Langer, 1985, pg.133), criadas a partir da linha e da cor. (Fig. 32)

Dois artistas do expressionismo abstrato norte-americano terão grande influência na adoção dos recursos técnicos utilizados em meu trabalho. Estes serão: Mark Tobey e Morris Louis. (Fig. 33 e 34)

Tobey (já antes mencionado) é uma das peças-chave do expressionismo norte-americano, devido a seus estudos de caligrafia chinesa e filosofia orientais, conhecido pelo estilo vigoroso que se concentra em poucos recursos expressivos, que se derivam de uma qualidade da pincelada ou da mão, aspecto sobre o qual me interesse e passo a explorar.

Morris, aclamado como o herdeiro da revolução pictórica de Pollock (Collins e outros, 1984. pg.156) se caracteriza pela utilização de “banhos” de tinta, através de uma técnica de verter e tingir a superfície da tela, através da criação de veladoras líquidas, que de um modo ou outro começo a utilizar no meu trabalho.



Fig. 33. Mark Tobey. *Tropicalismo*. 1948. Óleo sobre tela. 0,67 m x 0,50 m. Fig.34. E Morris Louis. *Germe*. 1959-60. Acrílico sobre tela. 182,2 cm x 243,8 cm.

A fim de que se tenha uma idéia geral sobre o percurso da pesquisa, cito o texto da curadora da exposição coletiva de fim de curso, Teresa Brunelli, no qual se refere a meu trabalho de dissertação.

“Este trabalho, executado durante o curso de Mestrado em Artes Visuais, no Instituto de Artes da UFRGS, possui duas etapas, que se desenvolveram paralelamente: uma etapa prática, que se constitui de 19 telas pintadas em tinta acrílicas, produzidas entre 1992 e 1993, com o título de *Aguadulce II*: linha, cor e ritmo e a etapa teórica, da qual este texto faz parte. A etapa teórica deste trabalho é composta de vários capítulos, que englobam pesquisas feitas e selecionado segundo a sua pertinência para com o trabalho prático”.

O propósito do presente trabalho é o estudo de uma série de pinturas, “*Aguadulce II*”, por meio de uma análise formal e uma reflexão teórica. Uma das características desta poética é a presença de um ritmo constante determinado pela utilização da linha e da cor.

O processo de investigação foi dirigido a duas vertentes: numa delas predomina a preocupação com uma análise sintática (ou seja, dos elementos formais que a obra estabelece); na outra, torna-se evidente o interesse estabelecido de uma análise semântica (ou seja; da significação da obra).

*Aguadulce II* tem muito das experiências pessoais do artista, vividas em seu país de origem, Panamá, das suas recordações, das formas estéticas por ele

percebidas, da sua cultura, em especial do folclore, dança e música.”(*Porto Arte*, n.12, Ano 1996, pg.33)”.

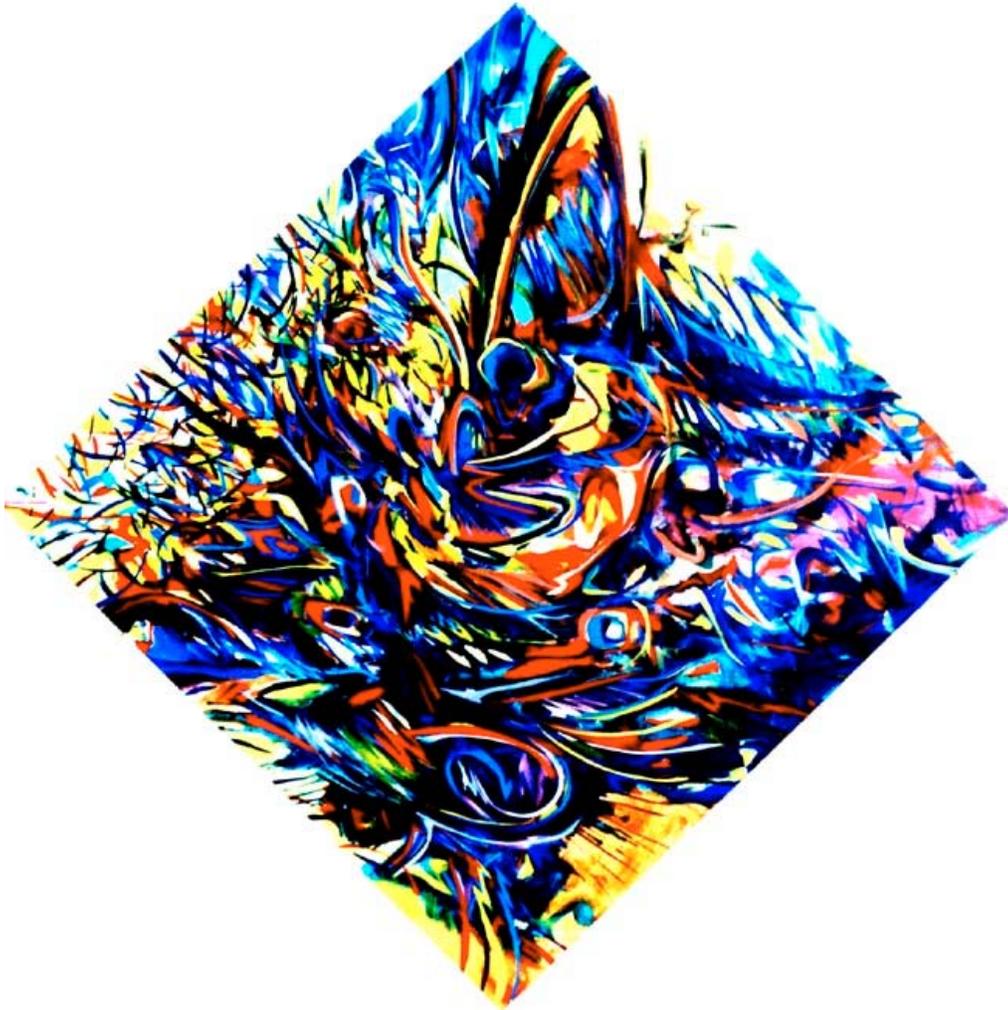


Fig. 35. Da série *Aguadulce II*. Roberto Fajardo. Acrílico sobre tela. 100 x 100 cm. 1992.

Uma vez concluído o Mestrado, terminei voltando ao meu país no ano de 1994, onde passei a lecionar no curso de artes visuais da Universidade do Panamá. Embora não deixasse de pintar não fiz questão de realizar exposições individuais, passando a participar de exposições coletivas e a experimentar outros modos de expressão artística, como performances e instalações, através de um grupo de artistas que passou a ser conhecido com o nome de Antumiá, com o qual tive a oportunidade de realizar diversos eventos de arte que tinham um caráter mais coletivo e aberto. Assim, o fato de ter um trabalho artístico que

freqüentemente seria resolvido em função de propostas coletivas e discutido no seio da coletividade do grupo resultou numa experiência enriquecedora para o aspecto reflexivo da prática da arte e para a inserção de um pensamento estético no contexto da minha cultura, nos aspectos que precisamente vinham me preocupando.

O trabalho de docência e o exercício de um trabalho que tinha como características uma maior integração do público e um maior questionamento do próprio fazer estético me levaram a um período de reflexão onde muitos dos assuntos mencionados no percurso desta poética propiciaram finalmente uma tomada de consciência: *a necessidade de encontrar um elemento conceitual que pudesse compartilhar uma natureza formal e simbólica e que pudesse “representar” esta conjunção de expectativas de toda ordem que pululavam em minha mente.*

Havia um questionamento pesando sobre meu próprio fazer: qual seria o sentido de ensinar pintura? Ou mesmo: qual seria o sentido de pintar? Resultava-me evidente uma profunda relação entre os aspectos individuais e coletivos dessas atividades e sua projeção sobre o contexto geral das minhas preocupações. E era necessária uma atitude epistemológica de acordo com os caminhos que indicavam essas preocupações, especificamente desde uma perspectiva acadêmica e artística. A imagem do peixe aos poucos começou a aparecer como assunto em minhas telas, sem grandes pretensões, sem preocupações. Propus-me a “brincar” com as idéias que me levavam a pintar o “peixe”, que viria a redundar nesta pesquisa.

Este percurso em minhas exposições individuais, esta re-visão, então, continuará sim, mas por outra via. Será retomado no capítulo quarto, onde passarei a considerar *Icthyus* como processo de semiose, onde procurarei verificar as expectativas expostas até aqui e onde poderemos perceber melhor a trajetória evolutiva de *Icthyus*.



## **Capítulo II**

### **2. Imagem e forma - Percepção e pensamento**

## 2.1 Objeto e imagem

A pintura...O que é? Seria possível ter uma noção do que seja, a partir da história da arte enquanto modo de expressão artística ou enquanto categoria específica das chamadas artes plásticas? Talvez através de uma experiência particular num modo específico de contemplação ou enquanto usufruímos sua presença estética? E ainda, seria possível transformar a sua existência num problema filosófico, no qual através da reflexão tentaríamos nos aproximar de seu ser *ontológico*, tal vez até *semiótico*?

Seria possível pensar naquilo que a pintura significa para aquele que pinta e naquilo que significa para aquele que aprecia? Que tipo de relação é esta, que tipo de conhecimento se deriva disto? Como comparar a relação direta e emocional que estabelecemos como espectadores de uma pintura, ainda que no papel de produtor, com aquela que exige a análise histórica e sistemática de uma crítica da pintura?

Sejamos claros desde um princípio: para aquele que pinta (aquele que traz ao mundo a existência do ser da pintura) ela é antes de qualquer coisa uma *operação*, um vir a ser pelo *processo do fazer*, um vir a ser que se apresenta como *problema* a resolver, como uma operação da qual deve dar conta, pois tudo aquilo imaginado ou proposto em termos de conceito só é passível de ser resolvido como operação do fazer, mesmo que toda a operação exija um sentido, e que este seja o próprio conceito. Pois qualquer pretensão deve ser resolvida no fazer. Não é que o artista possa negar o seu passado, a sua formação, os seus mestres, as suas referências, a sua pretensão, mas sim que tudo aquilo a ser resolvido só é possível enquanto operação na tela. Como se aproximar disto?

Uma aproximação sistemática a tal noção requer um ponto de partida que permita o início de um percorrido que possa manter uma flexibilidade receptora e múltipla, de maneira que os contextos potenciais do mesmo sejam considerados, por um lado, e que se possa garantir uma coerência interna, uma lógica do percurso, por outro.

Qual seria o modo de ser primário da pintura que pudesse satisfazer todas as características mencionadas? Qual poderia ser a maneira mais simples de aproximar-se daquilo que a pintura possa ser; o ponto de partida de toda a reflexão?

Acredito que seja necessário estabelecer um estatuto mínimo para a existência da pintura, de modo que ele não possa ser negado e acredito que este estatuto mínimo e básico seja a condição de *objeto*. Precisamos verificar esta condição.

A palavra objeto se deriva do latim *obiectum*, que significa: *aquilo que é atirado adiante. Posto adiante.* (Brugger, 1977, pg. 299)

Existem dois aspectos implícitos nesta definição que são fundamentais tanto para o ser da pintura quanto para a operação executada pelo artista. Por um lado o objeto é uma coisa, isto é, tem sustância material (Abbagnano, 2000, pg. 723) e por outro lado, enquanto presença, o objeto estabelece uma relação com aquele que o encontra.<sup>16</sup>

Eis, pois, o artista, o pintor, o operário, o artesão, o homem, o filósofo, o intelectual, o historiador da arte... o espectador, que diante da superfície que reclama sua presença tem que determinar aquilo que ali acontecerá ou acontece. Determinação esta que é uma soma de fazeres de naturezas diferentes sobre o objeto presente, mas ainda sempre incompleto, que reclamam a mediação de uma primeira presença. Por ser mediação, este seu caráter mediado lhe é fundamental, e, em última instância, é o *objeto do objeto*. Trataremos aqui, de uma condição atrelada ao objeto feita pintura, mistério da sua natureza, fato sensível anterior e posterior, fugaz e permanente, a presença primeira; a *imagem*.

---

<sup>16</sup> Este é o sentido da distinção feita pela filosofia escolástica entre o objeto material (ente concreto total a que se dirige o sujeito) e o objeto formal (a característica peculiar, o aspecto especial, sob o qual este todo é considerado).

## 2.2 Imagem e conceito

A imagem sempre esteve ligada ao conhecimento humano e, diretamente, à produção da arte. Não é por acaso que o visual seja um sentido privilegiado no desenvolvimento de nossa espécie. A nossa relação com o mundo parece ter a primazia da imagem visual, se consideramos a sua aplicação no âmbito contemporâneo. A evolução das nossas possibilidades de sobrevivência e expansão sobre a superfície da Terra, assim como toda a construção simbólica dos valores humanos refletidos no desenvolvimento histórico, sociológico e tecnológico, fundamenta-se, em grande medida, pelo que foi estruturado em cima da capacidade perceptiva que também desenvolvemos através da imagem percebida. A imagem parece ser o elemento mediador, o diluente universal da percepção humana, e por isto exige um exame detido das implicações que se derivam dessa mediação, sobretudo quando ela está no próprio cerne da prática pictórica.

Embora a importância do que seja a imagem na dialética do sujeito com a natureza e o mundo não seja um assunto relegado, paradoxalmente, o conceito de imagem através da história ocidental tem se mostrado de uma compreensão e aceitação vaga e ambígua mesmo pelos pensadores mais ilustres. O fato é que, em termos dessa dialética, as linguagens conceitual e verbal em oposição às percepções do sensível têm sido consideradas como as mais representativas no desenvolvimento epistemológico humano, como suas dignas representantes e como modelos em toda construção de conhecimento.

“Ao longo dos séculos, de Platão a Barthes, a imagem mental foi considerada pelos pensadores como uma forma de conhecimento mais ou menos vaga, fonte de ilusões e distúrbios, enquanto que a imagem produzida aparecia normalmente como desprezível imitação, na melhor das hipóteses um sistema simbólico de importância secundária...” (Silveira, 2003, pg.123)

Em função disto existe pelo menos uma prerrogativa a ser satisfeita no percurso da nossa pesquisa e esta é a de estabelecer uma aproximação sistemática ao conceito de imagem como conceito operatório, verificando as suas possibilidades epistemológicas.

Quando penso no conceito de imagem o que primeiro me ocorre é a idéia de que a imagem é *aquilo que vemos* ou *aquilo que os nossos olhos percebem*, sendo que quase todos os dicionários contêm apenas uma definição básica do conceito: a *aparência de alguma coisa*. E podemos ter certeza de que, seja o que for *imagem*, corresponde a uma relação fundamental com a *forma como percebemos o mundo*.

No entanto, logo depois de uma observação detida, aparecem as dúvidas. Existem diversos tipos de imagens. Há aquelas que considero enquanto vejo, mas também posso me referir a uma série de experiências que, em alguns momentos, não sei se será possível chamar de imagens no sentido tradicional. O que dizer dos sonhos, das imagens plenas de realidade que me assaltam durante a noite, o que dizer daquela imagem que é quase uma sensação quando percebo aquele perfume especial? Ou ainda, o que dizer daquela imagem que se deriva de uma experiência abstrata na música, que é quase uma construção elementar da percepção? Do próprio modo de como percebemos o mundo?

Refletindo melhor, entretanto, observemos a expressão *como percebemos o mundo*. É aqui que devemos perscrutar sobre *quem percebe...e como percebe...*

O indivíduo que vê uma tela pintada, o que vê? Um objeto? Uma imagem? E quando vê, o que é que faz? Isto é, de que modo esse ver é possível e em quais condições se determina essa relação?

Num primeiro momento, seria necessário, partindo da antinomia objeto-sujeito, supor que a imagem seja a representação visual do objeto no sujeito, e de um certo modo é assim, embora não o seja de maneira tão simples, pois os aspectos implicados nesta operação são muito mais complexos e reveladores do que parecem. O problema começa quando nos propomos a analisar com mais cuidado como se dá a percepção da imagem pelo sujeito. Há pouco tempo, a mesma era entendida como um processo passivo pela psicologia, na medida em que se concebia a imagem como um receptor que transmite uma informação definida ao cérebro.

Justificada está a crítica feita por Gillo Dorfles (Dorfles, 1993, pg.19) quando considera um erro da psicologia clássica o de referir toda imagem à sua aparência perceptível, despojada de autonomia. De fato, tornou-se usual a utilização do termo imagem na definição de aspectos muito diferenciados, assim como, por exemplo, imagem musical, imagem plástica, imagem poética, etc. Imagens que denotam diferentes áreas de nossos interesses perceptivos, além de uma certa autonomia com respeito aos aspectos denotados. Abbagnano nos diz que a imagem é também:

“Semelhança ou sinal das coisas, que pode conservar-se independentemente das coisas” (Abbagnano, 2000, pg. 537). E nos remete à “imaginação” como eterna possibilidade de evocar semelhança, sensação e signo. É que a imagem é um acesso à identificação das coisas, um modo de representar as nossas sensações, um fundamento na articulação do simbólico. Um modo de encontro com o mundo?

A imagem como processo perceptivo pode adotar diversas funções e pode ser considerada como uma entidade em si mesma, *autônoma*, isto na medida em que ela reflete, compreende e remete-se a aspectos de natureza tão díspares como, por exemplo; a soma total dos dados de percepção e também dos dados criativos. Referindo-se tanto ao acúmulo das experiências do passado quanto às premonições e anelos do imaginário, passível ainda de ser considerada como *gestalt*, enquanto totalidade e plenitude. Deste modo, o que seja a imagem, mesmo sendo por excelência um meio de percepção, acabaria também por revelar-se pelo contexto, meio ou instrumento de conhecimento, como um elemento fundamental para a compreensão da realidade interna e externa do ser.

De fato, em termos epistemológicos toda consideração no âmbito deste trabalho será feita em função daquilo que entendemos como uma característica intrínseca da imagem. Como uma constante? Uma presença? Um evento? É o que veremos.

A partir da perspectiva de um fazer pictórico, a imagem, ou o que seja a imagem, é aquilo que ocupa o centro das pretensões. Neste contexto a questão objeto-sujeito tem que ser proposta de outra maneira, pois, na hora de pintar, como distinguir aquilo que se pinta daquilo que está na mente? Como distinguir o

que se pinta da natureza e o que se imita? Como distinguir o que se expressa do que se pinta?

Para o pintor a imagem não é um recurso, um resultado, um tema ou um motivo, embora seja possível que ele aceite para a mesma, todos esses substantivos. Antes de tudo a imagem é uma questão *fenomenológica*<sup>17</sup>, é uma *coisa* que um pintor tem dentro de si e também fora de si, nas coisas, para as coisas e pelas coisas, pois, o que seria pintar senão produzir uma imagem que imita uma outra imagem?

Seria possível pensar nisto como *sensação*?

Acredito que sim, pois, de fato, se tivesse que definir uma primeira experiência daquilo que o pintor essencialmente procura expressar por meio do seu trabalho teria que admitir a *sensação* como seu sinônimo. Parece necessário aclarar que todo possível conhecimento é antes de qualquer coisa *sensação*, e que toda possível abstração (no sentido mental) surge sempre como *sensação*; a consciência da *sensação* é a base de toda possibilidade cognoscitiva.

Na pintura, o mundo por excelência é aquele que a visão permite e, embora muitos tenhamos a *capacidade* de ver, poucos nos tornaremos pintores. A pintura consiste em um modo especial de *ver*, e um modo especial do fazer, por isto é importante estabelecer a diferença que há entre o modo de ver do pintor *enquanto pintor* daquele modo de ver *do não pintor*, pois para o pintor o *ato* de ver é ao mesmo tempo princípio e fim em seu fazer, ato no qual o mesmo encontra-se implicado com seu corpo e com sua energia, na medida que tem por tarefa a construção do objeto pintura.

“O pintor *emprega seu corpo*, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como um Espírito pudesse pintar. Emprestando o seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender estas transubstanciações, há

---

<sup>17</sup> “A primeira característica da imagem que a descrição fenomenológica revela é que ela é uma consciência...” (Durand, 2002, pg.22)

que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento”. (Merleau-Ponty, 1975, pg. 278)

O problema básico é que para o pintor o processo de instauração da obra o inclui, isto é, ele é parte do processo e como tal desenvolve uma percepção próxima e uma percepção distanciada do mesmo, mas sempre marcada pelas operações do fazer. É capaz de mostrar, portanto, um processo reflexivo e analítico a posteriori. Ele é tanto o corpo que pinta como também aquele que olha; o sujeito e olhar do pintor e o sujeito do olhar do espectador. Aquele que tem a capacidade de conhecer e de vir a ser objeto de conhecimento.

Esta aproximação do indivíduo (seja ele pintor ou não) que vê a tela é uma aproximação que em última instância, só é possível pela via do conhecimento.

“O conhecimento é um dado primitivo da realidade, e, enquanto tal, indefinível. Significa originariamente o fato admirável de um ente, o espírito, não só estar presente a outros entes, mas, por assim dizer, ser transparente a si mesmo, cômico de si mesmo *estar em si, dentro de si*, e, ao mesmo tempo, sair de si e ultrapassar seu próprio âmbito, refletindo em si *o outro* e, de algum modo, convertendo-se em todas as coisas, como diz Aristóteles”. (Brugger, 1977, pg.99)

Conhecer é uma operação complexa, pois, embora sejamos nós os que conhecemos mediante uma operação quase automática, mais cedo ou mais tarde, na evolução da nossa espécie, fomos surpreendidos com a descoberta de que o conhecer implica em uma série de questões que parecem estar além da nossa realidade imediata. Assim, a descoberta ou invenção do *conceito* como o meio que substitui o *ser* na nossa relação com o *mundo* mostrou a existência de uma mediação que nos inclui e na qual a determinação *daquilo* que se conhece e de *quem* conhece provoca uma variante de difícil compreensão. A consciência desta mediação é responsável pela origem da filosofia e pela necessidade do conhecimento sistemático, bem como pela origem da própria questão da arte.

### 2.3 A instauração de uma cisão epistemológica

Toda a exposição conceitual e teórica supõe um contexto epistemológico<sup>18</sup> que torna possível sua existência e a sua comunicação. A mediação, rigorosamente observada, supõe um sistema que reflete uma estrutura onde as relações internas são o produto dos fatos e das escolhas na história dos eventos. Por sua vez, este sistema tem uma história, a história das suas epistemologias. Parece-me que no início de toda epistemologia existe uma constante: a imagem.

A palavra imagem vem do latim *imago*, que etimologicamente está vinculada com os significados figura, sombra, alma e imitação, além de estar vinculada à palavra grega *eikon*, que significa ícone, retrato (Joly, 2002), (Aumont,1999); e é geralmente aceita como sinônimo de *representação* (de alguma coisa).

Representar implica em reproduzir e por isso, também, tornar presente, patentear, significar; de fato também significa *visão*<sup>19</sup>. Para os gregos tudo o que podemos ver funciona como um reflexo, imagens, fantasmas das coisas reais. *Eikon*, aquilo visível, se contrapõe ao conceito *eidon*, aquilo que é invisível, aquilo que é essência. Evidentemente trata-se de uma relação dialética, pois o *eikon* tem uma relação com aquilo que não se vê. De certa forma um aspecto importante desta relação não é com o visível e sim com o invisível. Assim que no mundo grego todo o visível é imagem, mas a sua origem é não visível. A palavra *idéia* vem do grego *eidos*<sup>20</sup>, que quer dizer figura, aspecto, aquilo que se vê e também, forma. Uma imagem é, de um modo geral, *forma*.

---

<sup>18</sup> Do grego epistémé (ciência, conhecimento) geralmente implica num estudo sistemático das possibilidades do conhecimento na contemporaneidade, é sinônimo de disciplina metodológica e neste sentido, nos interessa a sua análise das condições e validade do conhecimento e instrumentos. De tal modo que permita uma aproximação sistemática ao tema em questão. (Abbagnano, 2000. pg.183). A questão torna-se fundamental na medida que na contemporaneidade, não é possível, uma noção de um conhecimento empírico unificado da realidade. (Bachelard,1990, pg. 15)

<sup>19</sup> No sentido propriamente filosófico é possível considerar *visão* e *intuição* sinônimas. (Abbagnano, 2000, pg. 1004)

<sup>20</sup> Platão concebe a *idéia* como *unidade visível* na multiplicidade dos objetos e por isso a sua espécie, isto é: *eidon*. (Abbagnano, 2000. pg. 525)

Esta estruturação epistemológica tem origem na *Teoria das Idéias de Platão*, paradigma fundamental do perfil epistemológico da civilização ocidental.

Em Platão o problema do conhecimento é inseparável do problema do ser. Assim o aspecto fundamental da sua teoria das idéias é a questão da diferença entre *ser* e *ente*, pois o *ente* (as coisas enquanto são) é, em Platão, diferenciado do ser (aquilo que faz que a coisa seja). A conformação da teoria das idéias tem como base os problemas da unicidade e da multiplicidade, recorrentes na filosofia grega desde os pré-socráticos.

Identificando a percepção do objeto sensível com a multiplicidade das coisas do mundo, Platão remete para o mundo das *idéias*, por ele concebido como um sistema diferenciado do mundo cotidiano, a unidade do ser. Deste modo o ser verdadeiro está nas *idéias* e elas não são, então, acessíveis ao conhecimento direto pelos sentidos.

Assim sendo, no sistema de Platão o mundo do sensível é concebido como o mundo da realidade aparente, ao qual corresponderia uma via de conhecimento chamada de *dóxa* (opinião); a realidade verdadeira corresponderia ao mundo do inteligível ligada a uma via de conhecimento chamada de *noûs* (pensamento). Deste modo a teoria platônica instaurou a cisão entre *percepção* (sensação) e *pensamento* (abstração), na medida em que revelou a capacidade de *abstrair* como um conhecimento diferenciado do conhecimento sensitivo e a *idéia* como método e como condição para o conhecimento.<sup>21</sup>

O paradoxo da questão é o de que a palavra *idéia*, como já sabemos, em termos etimológicos surge do grego *eidos* e que, como já foi dito, pode ser entendido como imagem, forma. *Isto é, mesmo que o conhecimento proporcionado pela percepção seja considerado por Platão como um conhecimento inferior, é este mesmo acesso que proporciona o paradigma que permite a construção de toda a sua teoria.* “A Arte é entendida por Platão como

---

<sup>21</sup> “No extraordinário processo de metaforização das linguagens que acompanhou, nos séculos VI e V a.C., o nascimento da filosofia na Grécia, a metáfora visual foi a que avançou mais longe e, ao cristalizar-se nos termos *ideia-eidos*, *nous-noein*, permitiu a Platão exprimir com incomparável força persuasiva o anúncio da descoberta do mundo metafísico...” (Lima Vaz, 2002. pg.223)

imitação da natureza, e esta por sua vez, é concebida como imitação das idéias. O objeto imitação é a beleza. No *Filebo*, Platão descreve a beleza como um prelúdio sensível do bem...” (Mondin, 1980, pg. 139)

A palavra forma designa originariamente a configuração exterior de algo que se vê, um contorno, uma figura, e na filosofia grega ela é concebida num primeiro momento como “essência necessária ou substância das coisas que têm matéria”. (Abbagnano, 2000, pg.468)

Em Aristóteles a forma muitas vezes é entendida como causa formal, a diferença da causa material. Neste sentido, a matéria é aquilo com o que se faz alguma coisa; em contraposição, a forma é aquilo que determina a matéria para que seja alguma coisa, aquilo pelo qual uma coisa é o que é. (Ferrater Mora, 2004, tomo segundo, pgs. 1374-75).

Assim, Aristóteles antepõe a forma como *ato à potencialidade*, de modo a identificá-la com a expressão e com a presença da matéria. Sendo a forma *essência*, virá a ser também a atualidade daquilo que é possível, potencialmente. Desta maneira a forma torna-se um sinônimo do que é a essência, ou seja, ela é a *essência* manifestada. Entretanto, na medida em que Aristóteles concebe o conceito de organismo<sup>22</sup>, a forma também remete e convoca à estrutura interna da peculiaridade específica dos seres, onde a forma essencial se contrapõe à matéria. Nos seres vivos ela é o princípio vital e no mundo espiritual, o espírito puro. Esta seria a forma pura, que evidentemente deve ser somada à sua forma manifestada.

No sentido escolástico a forma remete a uma essência imaginária. Os escolásticos podiam conceber a forma como criação da fantasia, paralela ao ser verdadeiro e característico das coisas reais e espirituais.

“A alma e a forma substancial da alma, são coisas idênticas. Mais, pode se dizer que existe uma forma substancial? Sim: a forma substancial é o que constitui o ser... se for possível separar o ser da forma não seria possível uma ciência do ser, e as formas pela sua parte não se chamarão seres”. (Mellado, 1852. tomo 19. colunas 822-835)

---

<sup>22</sup> Abbagnano, referindo-se ao conceito de organismo em Aristóteles, nos diz: “O ponto fundamental é que toda a estrutura do organismo subordina-se à sua função, isto é, a seu fim de sobreviver como organismo, dessa característica deriva a outra, de subordinação das partes ao todo”. (Abbagnano, 2000, pg. 733)

Neste momento, então, seria possível afirmar que a *forma* é uma condição necessária ao modo como percebemos o mundo. Que o mundo só é possível como *forma*. Platão, em sua teoria das idéias, concebe o bem como a idéia de mais alta hierarquia e o define como *forma suprema* em sua *visão*; é o mais alto conhecimento possível ao homem, aquele que permite o ser de todas as outras formas. Pois bem, é aqui onde Aristóteles se contrapõe a este aspecto da teoria das idéias, porque, se para Platão o mundo da sensibilidade é o mundo da *dóxa*, para Aristóteles o mundo da sensibilidade é o mundo da *experiência*, onde se constrói a ciência.

Aristóteles concebe a *forma* como uma *determinação específica* que a distingue das demais e, nesse sentido, ele a entende como organismo, como processo. Para emular o conceito platônico de idéia, Aristóteles chama a forma de *para-deigma* no sentido de modelo essencial, já que Platão considera a idéia como essência, o que hoje consideramos como idéias abstratas.

Esta diferença resulta em algo muito interessante, pois em grego o *para-deigma* indica uma demonstração que remete ao resto das demonstrações possíveis (ver Puglisi, 1972, pg. 34). Assim a *forma* em Aristóteles é um princípio que implica em *diferenciação, demonstração e processo*, que como veremos são conceitos atrelados tanto à ciência como a toda pretensão artística.

Imagem e forma para um pintor são elementos atrelados a uma mediação que os caracteriza. De fato, como já foi dito, o âmbito do que seja a imagem é extenso, múltiplo e permanente, evidenciando um duplo caráter no que se refere àquilo que se vê ou não; também se refere àquilo que está dentro ou fora do sujeito, estabelecendo a distinção sujeito-objeto/percepção-pensamento, paradigmas cognitivos, epistemológicos, que se relacionam com o mundo de nossa civilização ocidental.

Nesta concepção há na imagem uma pretensão de caráter universal, na medida em que como *presença*, ela funciona como uma constante em nossa existência. Claro está que não falamos aqui somente da imagem visual e sim de tudo aquilo que possa de algum modo ser considerado imagem. (Dorfles, 1993. pg. 19)

Acredito que este caráter universal do que seja a imagem tem um componente fundamental que advém de uma propriedade de natureza isomórfica em relação à própria estrutura que sustenta o ser o qual é capaz da percepção e do pensamento. Estou-me referindo ao nosso sistema orgânico. Embora este não seja constantemente considerado em nossa relação com o mundo através da percepção (na medida em que um sujeito capaz de perceber um determinado objeto não possa ser consciente de seu processo orgânico em sua mesma percepção), na questão de “como percebemos” isto resulta evidente, sobretudo se considerarmos, por exemplo, o quanto o simples olhar é uma operação ótica, química e nervosa. De fato, a imagem da retina é somente um estágio no processamento da luz pelo sistema visual, mas esta questão tornar-se-á fundamental para o desenvolvimento de uma teoria da percepção e para o alcance de uma noção mais completa do que seja a imagem.<sup>23</sup>

#### **2.4 O fundamento anatômico – fisiológico**

Quando nos propomos a analisar a percepção, as vivências ao nível intelectual e espiritual a partir de uma perspectiva anatômica e fisiológica, uma das condições que necessitaríamos observar, de fato, é a de que toda a manifestação de vida psíquica e vital somente se torna possível dentro de um marco biológico.

A função anatômica dominante do cérebro do homem traz consigo uma correlação: a dominação fisiológica, a centralização das funções nervosas. E estas mesmas dominação e centralização são o resultado de um processo evolutivo

---

<sup>23</sup> A este respeito vale a pena mencionar o grande avanço alcançado pelas pesquisas neste campo na área da neurobiologia, apontando em direção a uma visão mais integrada dos mundos visual e orgânico.

muito particular que ocorreu bem lentamente no desenvolvimento da raça humana, caracterizada por um crescimento progressivo do neocérebro e do córtex cerebral, o que acabou por gerar uma especialização diferenciada de suas funções, sem precedentes anteriores conhecidos.

Iniciadas há milhares de anos, estas especializações e diferenciações não são inteligíveis, se considerarmos somente o seu aspecto biológico-técnico, isto é, não podem ser entendidas como resultado de uma adaptação específica e sim como resultado de um processo de integração cujo objetivo parece ser o aperfeiçoamento da vida psíquica, que é produto de todo o sistema funcional do ser.

No entanto, supor uma predominância absoluta do cérebro e, por conseguinte, da vida psíquica sobre o sistema biológico, também não é possível, além de pouco provável. “Nesse sentido amplo, a organização de uma forma individualizada na percepção não é exclusiva do psiquismo, mas aparece, com as mesmas leis gerais, nos domínios fisiológicos (organização sensoria espontânea) e físico”. (Santaella, 2001. pg. 203).

Colocando em evidência esta forma, a íntima relação existente entre os processos básicos da nossa vida orgânica e os processos superiores da nossa vida espiritual, alguns pesquisadores vão ainda mais longe quando consideram o sistema vegetativo e não o neocérebro como uma instância central e diretiva. Poderíamos ainda supor, a partir deste ponto de vista, que o córtex cerebral é de algum modo somente um instrumento do pólo nervoso, paleo-encefálico, vegetativo, da profundidade do nosso ser orgânico, já que a vida psíquica parece ter suas raízes por aí.

De fato, o que sim parece evidente é a inter-relação entre os processos físicos e os processos mentais e espirituais Pesquisas neurofisiológicas<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> No fascinante campo da pesquisa em neurofisiologia, ainda existe um campo pouco explorado em relação às questões entre a arte e a estética e o fundamento biológico. Recomendo a leitura de alguns autores consultados no decorrer deste trabalho, Gerald Edelman, Daniel Dennet, Francis

demonstram que o espaço entre uma *representação mental* e uma *representação topográfica cerebral* é um conceito que corresponde a um problema metodológico e didático e que tal espaço, na prática, é muito difícil de ser definido. A consciência sobre o mundo e sobre nós mesmos parece estar sujeita, tanto no espaço como no tempo, à dinâmica da função biológica do cérebro. Assim, alguns autores, como Francis Crick, podem afirmar que nossas alegrias e tristezas, nossas lembranças e nossas ambições, bem como os nossos sentidos de identidade pessoais e de livre arbítrio, não são mais que o comportamento de amplas assembléias de nossos neurônios e de suas moléculas associadas. (Veja-se Crick, 1984)

Nossos sistemas perceptuais funcionam como filtros e, de fato, eles são altamente seletivos. Imaginem se nossa percepção estivesse aberta à totalidade dos estímulos oferecidos pelo meio ambiente? O mundo seria um caos, não nos seria possível entendê-lo. Os receptores têm a habilidade de transformar o percebido, já filtrado, em sinais nervosos, e nesta operação acontece uma espécie de desintegração destes perceptos em elementos que serão assimilados de um modo ou de outro como *outputs* (produção, rendimento) de natureza motriz, endócrina, exócrina, cognoscitiva ou verbal.

Esta informação, compartilhada de forma paralela pelos diferentes sistemas que compõem o nosso corpo, e que, básica e inicialmente, parte das possibilidades das conexões e da variabilidade dos contatos sinápticos, é responsável por uma das maiores vantagens para os organismos vivos: a memória.

“O recordar não é re-mexer nas numerosas marcas fixas, fragmentárias e sem vida. É uma reconstrução, ou construção imaginativa edificada com a relação entre a nossa atitude para com toda uma massa ativa de reações ou experiências passadas organizadas e para com um pequeno detalhe destacado que geralmente se apresenta em forma de imagem ou linguagem. Por isto quase nunca é verdadeiramente exata nem sequer nos casos mais rudimentares de memorização

---

Crick e Israel Rosenfield, entre outros, os quais poderão ampliar o sentido da questão tratada nesta seção.

mecânica e não tem a menor importância que assim seja". (Barlett, 1961 pgs. 105-106)

As pesquisas de Gerald M. Edelman (Edelman,1992), Prêmio Nobel de medicina em 1972 e diretor do Instituto de Neurociência nos EUA, Chefe do Departamento de Neurobiologia do Scripps Research Institute, deixam em evidência aspectos muito interessantes a respeito do funcionamento de nossa psique. Para Edelman, a função neurofisiológica é determinada por um princípio de variação e seleção. O cérebro funciona como um sistema seletivo, o que ele procura explicar de acordo com sua Teoria da Seleção de Neurônios (TNGS).

Esta teoria propõe que a capacidade dos organismos em reagir e adaptar-se ao meio não funciona como um produto da transferência de instruções ou informações e sim como um processo de seleção em constante variação, que exige uma geração contínua de diversidade nas funções do cérebro.

A própria gênese dos organismos, a partir de sua formação, não acontece como um processo programado de antemão e sim como um processo seletivo, considerado como *criativo* em muitos níveis. Isto é possível graças aos mecanismos de troca sinápticas que criam repertórios que funcionam como *mapas* e que facilitam as *decisões*, produto da conduta e da experiência do sistema como um todo. Os sinais que definem os repertórios têm uma natureza adaptável em função de que as conexões são bidirecionais e recursivas, num processo paralelo e distribuído, que produz repertórios capazes de produzir outros sinais.

O interessante é que Edelman considera que mesmo a um nível psicobiológico existem sistemas de valores que são o resultado da evolução da conduta e da experiência da espécie. Estes sistemas de valores percebem a conduta adaptativa e provocam uma seleção de eventos nos neurônios que possibilitam esta conduta, de modo que possam selecionar a opção mais apropriada à situação ou contexto. Nem sempre, segundo Edelman, tal opção limita-se ao produto das necessidades estabelecidas para a sobrevivência e preservação do organismo.

Os processos produzidos pela relação entre os *mapas* através da seleção do nível de grupos de neurônios e das trocas sinápticas criam uma representação espaço-temporal contínua de objetos e eventos (imagem). E é no umbral deste processo que poderemos encontrar o que chamamos de *consciência*, na medida em que ela seja entendida como um processo dinâmico, *virtual*.

A concepção de que os sistemas procuram a *boa forma*, a capacidade de seleção que se dá como uma articulação pelo modo como os neurônios se conectam, a *forma* como um recurso que a evolução utiliza para estruturar os sistemas e sua capacidade de adaptação, acaba deixando em evidência a íntima relação entre aquilo que consideramos *forma* junto aos processos vitais do nosso sistema orgânico.

Em um nível um pouco mais elevado, também de funções cerebrais, encontraremos igualmente as *construções*, onde se articulam as arquiteturas da *forma*, enquanto seleção, no nível dos neurônios ou *dos mapas virtuais por eles criados*, de modo que poderemos contar, como consequência dessa atividade dinâmica e febril, com *outras possibilidades* de forma e imagem.

A distância existente entre as estruturas isomórficas do mundo natural e as estruturas conceituais do mundo cultural não são tão insolúveis como poderiam parecer. A construção dos modos cognitivos, de alguma maneira, conserva o perfil básico da estruturação dos modos orgânicos e vitais. De fato, eles podem apresentar desdobramentos em todas as dimensões do fazer humano, e em especial, no mundo do símbolo e da cultura. Apresentando-se, então, a imagem como um recurso que, mais do que definição exprime mediação; capacidade de transgredir as nossas tradicionais noções epistemológicas e de concitar modos de relação com mundos aparentemente opostos.

## 2.5 Forma e paradigma

Por sua contextura e natureza, o conceito de *forma* é um daqueles conceitos que permitem uma leitura polissêmica. Em nenhum momento deixa de referir-se a aquele aspecto original, primordial, relacionado à percepção e, enquanto percepto, demonstra uma denotação muito específica, íntima a todo artista, porque mesmo que o artista planeje e se proponha à expressão do mais imaginário sentimento, só a forma permite resolver a questão.

Mesmo em termos teóricos ou conceituais a aproximação do artista à natureza de seu fazer encaminha-se por uma via que exige que exista uma relação existencial, íntima, imediata e presencial, de modo que ainda que considerando sistemas conceituais da representação o mesmo artista se sente impelido a originar e fundamentar considerações nessa sua facticidade, ele no meio das coisas.

A seguir examinaremos alguns conceitos instrumentais de importância conceitual e operatória na pesquisa (ou ainda, na investigação), relativos a este trabalho, com o propósito de recolher alguns elementos que nos permitam uma consideração sistemática deste aspecto polissêmico e multidisciplinar que insistimos em buscar e que se refere ao que cuidadosamente chamamos *forma*, de maneira que seja permitida a construção de um marco teórico que ilumine o percurso deste trabalho. O faremos com o propósito de verificar os diversos modos de articulação do conhecimento em função de diversos contextos epistemológicos mantendo sempre um fio condutor que remeta esta investigação invariavelmente ao paradigma perceptivo, que sempre estará em função da questão pintura-imagem.

Embora as seguintes posturas teóricas sejam diferenciadas em função de seus autores e questões disciplinares, pretendo deixar evidente uma dimensão isomórfica implícita no conceito de forma-imagem que se estabelece, como já foi dito, associada ao fio condutor que orienta o contexto deste trabalho.

### 2.5.1 A autonomia da sensibilidade na filosofia

Durante o século XIX, uma série de fundadoras e inovadoras teorias é levantada em torno ao conceito de *forma*, como um elemento direcionador na prática da arte. Estas teorias encontrariam seu fundamento na filosofia de Kant que discorreria sobre os problemas da estética.

Em contraposição à tradição que o precede, Kant propõe que a obra de arte não é nem *mímesis* nem um reflexo *metafísico* da realidade. Para Kant, deve-se procurar a origem da obra de arte no *sentimento*, que é o modo de expressão do universal no particular e, portanto, condição necessária à existência. Kant reconhece o sentimento, além do entendimento, como forma de conhecimento.

“No entanto, por meio de certas características, seja diretamente (directe) ou por rodeios (indirecte), todo o pensamento tem por fim que se referir a intuições, em nós, portanto à sensibilidade, pois de outro modo nenhum objeto nos pode ser dado”. (Kant, 1983, pg. 39)

A representação dos objetos que percebemos no espaço e no tempo se dá através da intuição que é captada pelos nossos sentidos. Kant chama a isto de “*formas do sentir*”, em oposição às “*formas de pensar*”, e relaciona esta mesma representação com a capacidade de produzir e sintetizar conceitos *a priori*, isto é, independentes da experiência, universais e necessários. Assim o conhecimento tornar-se-ia um produto de operações equilibradas entre as formas da finalidade prática e as formas do conceito teórico.

Kant é conhecido como o primeiro filósofo a atribuir autonomia aos modos de percepção da sensibilidade. Sua pesquisa fundamenta-se no exame de juízos teóricos, práticos e estéticos a fim de verificar-se a validade do conhecimento científico, estabelecendo assim a necessidade do juízo estético (estético no sentido grego “*aísthesis*”, que se deriva da sensibilidade), na medida em que este não se originaria nem na razão pura nem na prática.

Quando Kant propõe as *formas à priori*, especificamente aquelas relativas à sensibilidade (espaço e tempo), como estruturas que permitem ordenar o material da experiência, ele também propõe a utilização da *forma* como recurso epistemológico, isto na medida em que este ordenamento (por categorias) se converte em conhecimento.

Cabe também destacar a contribuição epistemológica do sistema kantiano, aquilo que Kant chamou de “revolução copérnicana”, que consiste na inversão da concepção aristotélica sobre o ser como a base do conhecimento. Kant desloca para a própria mente, isto é, para o sujeito, o processo do conhecimento, e estabelece uma distinção entre razão e entendimento, considerando a primeira em função da sua universalidade como característica, humana e considerando a segunda em função da subjetividade, já que: “... os homens são iguais à medida que todos são racionais, ou dotados de razão; mas desiguais quanto ao entendimento, porque este é inteligência viva, a respeito da qual os homens são notoriamente desiguais”. (Em texto de Russell sobre Kant. Russell, 2001, pg.345)

Vemos que em termos epistemológicos Kant é o primeiro filósofo que possibilita uma estrutura teórica dentro da disciplina filosófica, relativa à sensibilidade na teoria da arte, que admite e explica o conhecimento derivado da sensibilidade, que remete ao indivíduo a capacidade e a gênese do conhecimento.

A origem da capacidade de ter prazer estético e, portanto da obra de arte, estaria assim remetida a uma espécie de sentimento de prazer ou complacência que se originaria como o produto do livre jogo das nossas faculdades mentais (quando não dedicadas a resolver um problema ou ocupadas numa atividade mediada por uma finalidade externa a ela mesma), consciente de que nesse livre jogo os elementos da experiência não seriam passíveis de redução a um conceito, já que são universais e imediatos.

A partir de Kant, tornar-se-ia possível propor uma teoria estética que tivesse por fundamento *a forma* num contexto de tradição epistemológica. O grupo mais representativo desta tradição pós-kantiana foi a chamada *Escola de Viena* ou *Escola da Pura Visualidade*, que no rastro do neokantiano Herbart concebe a obra como um “um sistema de puras relações formais”. Nesta tradição, alguns outros autores destacam-se, como por exemplo W. Worringer, com sua obra *Abstraktion und Einfühlung* (Abstração e empatia), de 1908, onde se instauram as bases teóricas do que em pouco tempo seria a arte abstrata, e R. Vischer, que, seguindo o pensamento de Hegel, propôs uma “*simbologia das formas puras*”.

Entretanto, com a publicação da obra *Conceitos fundamentais da história da Arte* de H. Wölfflin<sup>25</sup>, em 1915, viriam a estabelecer-se categorias estritamente formais no estudo das artes. Estas seriam cinco pares de oposições já conhecidos: *linha/cor*, *plano/profundidade*, *forma aberta/forma fechada*, *multiplicidade/unidade* e *claridade/escuridão*. Mais tarde ainda, como conseqüência do formalismo kantiano, as “formas simbólicas” de Cassirer<sup>26</sup> e o “método iconológico” de Panofsky funcionariam como matrizes que dariam origem a muitas das teorias da modernidade e da contemporaneidade.

### 2.5.2 “Ver” a imagem mental

Entende-se por “eidesis” a capacidade de representar clara e sensivelmente alguma coisa, vista com anterioridade, como imagem mental, sem que esteja presente o estímulo exterior motivador. Para Herbert Read, é: “A peculiar faculdade da qual estão dotados muitos indivíduos que consiste em poder acordar espontânea e voluntariamente a capacidade representativa à continuação do momento perceptivo inicial”.(Dorfles,1993. pg.257)

---

<sup>25</sup> Esta obra merece um lugar especial entre os historiadores da arte, de fato referência obrigatória tem sido editada inúmeras vezes, desde 1915 até 2000.

<sup>26</sup> Veja-se a obra fundamental de Ernst Cassirer composta de três tomos, *Filosofia das formas simbólicas* base conceitual tanto da concepção simbólica como de uma teoria pré -semiótica. Última edição em espanhol pelo Fundo de Cultura Econômica em 1998.

“O Professor Jaensch, criador do termo, define a imagem eidética do seguinte modo: as imagens perceptivas ópticas (eidéticas) são fenômenos que tomam uma posição intermediária entre as sensações e as imagens. Tal como as vulgares pós-imagens fisiológicas, são sempre vistas em sentido literal e têm esta propriedade necessária sobre todas as condições prováveis, e as compartilham com as sensações”.(Read, 1982, pg.54)

“Uma pessoa dotada de memória eidética, por exemplo, poderia confiar à sua memória um mapa de modo tal a poder ler na imagem o nome de rios e cidades desconhecidos ou esquecidos. Em uma experiência sobre imagens eidéticas realizada na década de 1920 por August Riekel, solicitou-se a uma criança de dez anos que examinasse uma figura durante nove segundos. Mais tarde, enquanto olhava uma tela em branco foi capaz de discernir detalhes da imagem como se ela ainda estivesse presente. Pôde contar o número de janelas de uma casa presente num segundo plano e até o número de jarras de leite que estavam dentro de um carro que passava pela rua”. (Arheim, 1971, pg. 99)

A memória eidética é uma habilidade que se assemelha bastante à memória virtual, pois parece ser capaz de apresentar-se como sendo a imagem captada da realidade no mesmo instante em que está sendo utilizada a visão. O aspecto a ser destacado é o fato dela apresentar-se como forma captada *novamente*, como sendo toda forma e impressão do contato perceptual, visual, e isto de maneira literal.

Existe uma relação entre a concepção desta capacidade de *recuperar a imagem*, no sentido da mediação entre sensação e imagem, e a concepção da forma pura na teoria do mundo das idéias de Platão, pois, sendo a imagem uma construção que tem por base as sensações, gerar-se-iam nela uma série de possibilidades nas relações que teriam sua origem nos processos mais íntimos da nossa vida biológica, que ainda seriam responsáveis pela estruturação do saber sobre o mundo. Isto se refere a uma natureza isomórfica do conhecimento humano com a própria estrutura biológica que o sustenta.

A imagem eidética é visualizada na memória, onde é reconstruída, recuperada, refeita. Retrata os componentes do conhecimento, as ferramentas do fazer da experiência, as aspirações da arte e até a própria consciência de

espiritualidade. A *forma* é o fundamento dessa construção, como vemos com a teoria de Edelman. Trata-se de uma forma selecionada e reconstruída por um processo de variação, que também é modelo, matéria e projeto.

Poderia um indivíduo, capaz de utilizar o recurso da imagem eidética, distinguir o limite entre o subjetivo e o objetivo de uma maneira clara e precisa? Controlar esta capacidade todo o tempo?

Esta capacidade visionária, imaginativa, parece ser freqüentemente exercida pelos artistas e reconhecida por muitos teóricos, pois permite a utilização de recursos importantes à criatividade. Jaensch defendeu a teoria de que estes indivíduos são realmente criativos precisamente porque são também *eidéticos*, ou seja, porque dominam esta capacidade.

E isto acabaria por deixar em aberto, a meu ver, algumas questões que são fundamentais a esta análise. Em função desta capacidade de reconstruir sensações de origem cognoscitiva ou não, a *capacidade eidética* poderia ser capaz de propor uma nova leitura da realidade? Melhor dito, a capacidade criativa, de adaptação e de transformação do homem não teria uma relação direta com este “modo” de percepção? E neste sentido, a mesma não seria compartilhada por todo o indivíduo criativo mesmo que este não seja um artista?

Através das idéias desenvolvidas acima poderíamos pensar na *imagem/forma* como um *produto real* que, de alguma maneira, nos caminhos de uma teoria também neurobiológica, regula e coordena a atividade vital e mental de todo o ser humano.

### **2.5.3 Percepção e estrutura**

*Gestalt* é uma palavra de uso comum no idioma alemão, que basicamente pode ser traduzida como *forma*. No entanto, também é o termo que designa uma série de pesquisas científicas que têm como objeto de estudo a percepção visual e

que passaram a ser reconhecidas, graças ao trabalho dos já célebres cientistas Köhler, Koffka, Wertheimer, destacados por seus trabalhos em psicologia social. Estes seriam os três pesquisadores originais que, somados a K. Lewin, através de uma análise, experimentação e reflexão metódica sobre a percepção e da gênese das formas, criariam o fundamento da Gestalt como *psicologia da forma*.

A origem da Gestalt (1912) possivelmente poderia ser associada à teoria da *Pura Visibilidade da Escola de Viena*, passando pela *Teoria da Empatia* (Einfühlung) de Worringer e pelas propostas de Von Ehrenfels (Checa Cremades e outros, 1982, pg. 62)

Segundo Köhler, a palavra Gestalt possui duas acepções: uma que se refere à forma ou à figura como uma propriedade do objeto, uma característica que faz parte da sua natureza; outra que indica um conceito de entidade, a forma como existência, separada, com autonomia própria, de modo que se possa mencioná-la tanto como entidade compartilhada com os objetos, como, ao mesmo tempo, entidade independente. Neste sentido a sua aplicação não se restringiria especificamente ao campo perceptivo.

“No ensaio que deu à teoria da Gestalt seu nome, Christian Von Ehrenfels demonstrou que se doze observadores escutassem cada um dos doze tons de uma melodia, a soma das suas experiências não corresponderia à experiência de alguém que a ouvisse inteira”. (Arheim, 1991, pg. 4).

A Gestalt supõe a percepção como uma captação de rasgos estruturais genéricos que implicam em um conjunto de forças em equilíbrio. A idéia proposta por Von Ehrenfels (*Über Gestaltqualitäten*, 1890) que depois seria retomada pelo estruturalismo, é a de que *o todo é algo mais do que a soma das partes*. A mesma idéia tornou-se um emblema da teoria da Gestalt e tem o mérito de demonstrar que a percepção funciona como um processo sistemático já desde a captação inicial do estímulo, de modo que o processo pelo qual se dá a percepção funciona em relação dinâmica e estrutural com todo o sistema perceptivo, e que a percepção não é um processo que possa explicar-se só em termos mecânicos.

Até aqui, poder-se-ia dizer que a percepção se daria como uma experiência que consiste num processo de reestruturação, que configura uma totalidade (que se perderia ao tentar ser objeto de análise), isto é, no sentido de que a percepção não seria a captação de um conjunto de elementos e sim a captação de unidades de sentido estruturadas.

A forma percebida não é a imitação fiel de um objeto ou da realidade exterior e sim uma *forma significativa*; o ato de ver consiste em perceber conjuntos formais significantes. As leituras destas formas significantes baseiam-se em dois princípios fundamentais para a Gestalt: o *equilíbrio* e o *pattern* (é possível traduzir esta palavra do idioma inglês como modelo, padrão).

Evidentemente, o *equilíbrio* refere-se à distribuição e inter-relação de forças percebidas, enquanto que o *pattern* tem a ver com o modo como se estrutura o sistema perceptivo. O percebido sempre acontece como um sistema de tensões, onde a simplicidade sempre será a melhor solução. A redução dos objetos aos seus traços essenciais permite a escolha do melhor *pattern*. Como vemos, a idéia de totalidade está implícita na lógica da Gestalt, uma totalidade que é percebida através da apreensão de qualidades que conformam a complexidade da percepção.

Seria interessante observarmos duas das leis propostas por Köhler: a primeira relativa à lei básica já mencionada e que ele define como *composição não aditiva do todo* (não é a soma dos elementos que percebemos que nos dá o sentido do todo percebido); e a segunda relativa à tendência das totalidades perceptivas em assumir a *boa forma*. Assim, a aparência de qualquer elemento depende de seu lugar e de sua função dentro de uma totalidade, o que acabaria por destacar a teoria da Gestalt, que seria a visão de que no campo da percepção o sujeito não é um simples receptor de estímulos e também não é um simples espectador do mundo, ele é um ator que, através de um processo dinâmico de auto-regulação, comunica-se e interatua com a realidade, de modo que em muitas ocasiões, se não em todas, o sujeito percebe o mundo como resultado desta interação.

Outro dos princípios fundamentais da Gestalt, o *isomorfismo* consiste na teoria de que existe um paralelismo estrutural entre os modos e processos de percepção e os modos e processos fisiológicos. Existiria uma unidade estrutural que explicaria ambos os fenômenos de tal maneira que através desta inter-relação a “totalidade” pode ser entendida como sistema.

Na psicologia da Gestalt as estruturas perceptuais e a organização cerebral supõem uma correspondência topológica, tanto que os dados do espaço e do tempo articulam estruturas semelhantes a esta topografia<sup>27</sup>. Como já foi dito, o conceito de isomorfismo é fundamental para a Gestalt, embora seu contexto seja bastante amplo e aceite ainda outros sinônimos no sentido de *estrutura*. Podemos, por extensão, considerar, por exemplo, os conceitos de *sistema*, *organismo* e *modelo*.

“Um padrão perceptivo não pode ser avaliado apenas de baixo, ou seja, seguindo o curso das relações entre os elementos, como fazem as regras de agrupamento. Uma avaliação dessas exige uma abordagem de cima: só descrevendo a totalidade da estrutura do padrão é possível determinar o lugar e a função de cada parte e a natureza das suas relações com as outras partes”. (Arnheim, 1989. pg. 33)

Como vemos, a Gestalt aponta para um modo de percepção que se dá como uma totalidade, e até como um *insight*. As pesquisas descrevem esta condição e provam a sua existência, mas na medida em que não é o propósito das pesquisas da Gestalt encontrar as causas últimas dos fenômenos, não explica a sua natureza. A este respeito talvez resulte interessante observar que, em termos filosóficos, e no caso de Whertheimer, dois princípios oriundos da filosofia de Spinoza parecem encontrar um lugar na fundamentação da sua postura teórica com respeito à percepção:

1. A ordem e a sabedoria não são impostas à natureza a partir do exterior, mas inerentes à própria natureza, e

---

<sup>27</sup> No sentido de que o conceito de isomorfismo apela para uma identidade essencialmente formal entre duas ou mais estruturas.

2. As existências mentais e físicas são aspectos de uma só e mesma realidade. (Arnheim, 1989. pg. 37)

Pensar em um sistema, entretanto, implicaria em aceitar uma situação *relacional* e necessariamente hierárquica. No caso do conceito de organismo, o aspecto fundamental seria o de *organização vivente e autônoma*; no caso do conceito de modelo, em um outro modo que é o *referente*; embora todos estejam entrelaçados de uma ou outra maneira com a *forma*. De fato, esse modo mais abrangente de perceber a Gestalt já aparece em Merleau-Ponty, quando expressa:

“Mas, se a Gestalt pode ser expressa por uma lei interna, essa lei não deve ser considerada como um modelo segundo o qual se realizariam os fenômenos de estrutura. Sua aparição não é o desdobramento, no exterior de uma razão preexistente. Não é porque a *forma* realiza um certo estado de equilíbrio, resolve um problema de máximo e, no sentido kantiano, torna possível um mundo em que ela é privilegiada em nossa percepção; ela é a própria aparição do mundo e não sua condição de possibilidade é o nascimento de uma norma e não se realiza segundo uma norma, é a identidade entre o exterior e o interior e não a projeção do interior não exterior. Portanto, se ela não resulta de uma circulação de estados psíquicos em si, não é mais uma idéia. A Gestalt de um círculo não é sua lei matemática, mas sua fisionomia”. (Merleau-Ponty, 1999, pg. 95)

#### 2.5.4 O pensamento visual

Pesquisadoras da área das Artes, como Icleia Borsa Cattani e Annateresa Fabris, em uma tentativa de aproximação metodológica *daquilo que é da percepção e daquilo que é do raciocínio* no nível da pesquisa, da investigação *em artes e sobre artes*<sup>28</sup>, retomam o conceito de *Pensamento Visual* desenvolvido por Arnheim na sua já clássica obra *O Pensamento Visual*.

---

<sup>28</sup> Se tornou habitual no âmbito do I.A. da UFRGS referir a pesquisa “em arte” ao campo das poéticas e a pesquisa “sobre arte” ao estudo teórico e reflexivo da produção artística. Veja-se a este respeito Bulhões, 2001; Cattani, 2001, 2002; Fabris, 1991; e Rey, 1995, 1996, 2002.

“Se partirmos do pressuposto de que a arte é intraduzível, assumiremos o fato de que todo discurso será parcial; que nenhum conterá a ‘verdade’ da obra, mas que todos poderão contribuir para seu entendimento. Mais do que a busca da ‘verdade’ ontológica ou do ‘real’ da obra, a pesquisa de arte buscará o rigor de análise que lhe permita qualificar-se como pesquisa, aliando-lhe, à sensibilidade do olhar, a profundidade da formação teórica. O Pensamento Visual norteará tanto a pesquisa em arte como a pesquisa sobre arte. A única diferença poderá estar na intensidade da presença desse pensamento visual numa modalidade de pesquisa e na outra”. (Cattani, 2002, pg.38)

“Pode-se afirmar, portanto, a partir das teorias de Francastel e Arnheim, que o pensamento visual é um sistema coerente de pensamento, dotado de um modo de expressão próprio, inteiramente suficiente que, na etapa da difusão histórica crítica, é transposto em termos de linguagem para trazer sua contribuição ao desenvolvimento teórico do pensamento coletivo. É necessário enfatizar mais uma vez que os mecanismos do pensamento visual não são os mesmos daqueles que regem a função lingüística. A língua, por sua vez, não é a única possibilidade de expressão do pensamento, do mesmo modo que a imagem não é a tradução fiel da realidade exterior. Imagem e raciocínio, como ensina Arnheim, constituem uma realidade única: este se realiza por meio de propriedades estruturais inerentes à imagem; aquela deve ser formada e organizada inteligentemente, tornando visível tais propriedades”. (Fabris,1991, pg.12)

Nas afirmações anteriores podemos identificar dois aspectos que parecem fundamentais para ambas as autoras. Em primeiro, lugar a necessidade de referir-se a uma teoria que possa apresentar alternativas, uma solução à antiga oposição entre percepção e cognição (em especial no seu aspecto epistemológico, como recurso de pesquisa na área das artes visuais); em segundo lugar, a necessidade real de apresentar o fazer da arte como um fazer que em si é um modo de cognição.

Arnheim se antepõe a qualquer idéia que separe percepção de pensamento. Para ele, a percepção visual é pensamento; a concepção oposta seria o produto de uma cisão entre sensação e pensamento, pois, como já foi dito, logo no início de nossa civilização a percepção como tal foi excluída do pensamento, isto num contexto paradigmático, já que nossa epistemologia básica deriva do pensamento grego.

De fato, Arnheim sustenta a idéia de que as formas constituem conceitos, de modo que, mesmo no nível exclusivamente perceptivo, seria possível identificar operações geralmente atribuídas ao pensamento tais como a exploração ativa, a simplificação, a análise, a síntese, a comparação, a combinação, etc. De certo modo, a história do pensamento ocidental é uma história escrita em cima de uma oposição enganosa (entre os sentidos e o pensamento).

Para Arnheim, os esquemas gestálticos traduzem operações cognitivas que não são como o raciocínio e nem por isto estariam excluídas do pensamento como processo. De fato, algumas das questões mais relevantes que ele considerou em sua pesquisa giram em torno da relação entre *imagem e pensamento*.

“Sustento que o conjunto das operações cognitivas chamadas de pensamento não é um privilégio dos processos mentais localizados acima e além da percepção, senão os ingredientes essenciais da percepção em si”. (Arnheim, 1976, pg. 13)

Seria possível pensarmos sem imagens? Para Arnheim, os conceitos são imagens perceptuais e o pensamento consiste na articulação dessas imagens. Opondo-se a lingüistas como Herder, Sapir e Whorf, Arnheim sustenta que a independência do pensamento humano não é produto da posse da linguagem (evidentemente se refere à linguagem verbal) e que a linguagem por si só não garante o raciocínio. (Veja-se Arnheim, 1971, Capítulo XIII)

Ele propõe dois tipos de pensamento perceptual, que são *a cognição intuitiva* e *a cognição intelectual*. A cognição intuitiva supõe um campo perceptual onde os elementos interatuam *livremente*, onde o percebido acontece de uma maneira *total*:

“Consideremos, por exemplo, o modo como uma pessoa apreende uma obra pictórica. Examinando a área fechada pelo marco, o observador percebe as partes do quadro, as formas, as cores e as relações entre eles. Estes componentes exercem seus efeitos perceptuais um sobre os outros de um modo tal, que o observador recebe a imagem total como resultado das interações entre os componentes. Esta interação das forças perceptuais constitui um processo de

campo sumamente complexo, do que, em geral, muito pouco passa a consciência”. (Arnheim, 1971. pg. 230)

A cognição intelectual supõe operações com conexões graduais entre entidades fixas, previamente estabelecidas, especificamente através de operações que remetem à linguagem.

“Os componentes dos processos do pensamento intuitivo interagem dentro de um campo contínuo. Os componentes dos processos intelectuais seguem entre si uma sucessão linear. A pessoa que procura seguir o percurso intelectual das relações individuais que estabelecem uma obra de arte deve considerá-las e conectá-las uma depois da outra. A ilação dos conceitos em seqüências verbais, a conta ou a soma de fatores ou os encadeamentos das proposições lógicas nos silogismos ou demonstrações matemáticas, constituem exemplos representativos dos processos do pensamento intelectual”. (Arnheim, 1971. pg. 231)

No texto anteriormente mencionado não devemos pensar que existe um conflito ou uma (necessária ou não) oposição entre ambos os tipos de cognições. Para Arnheim, eles são complementares, já que o pensamento produtivo caracteriza-se pela união destes dois tipos de cognição, na medida em que o acontecimento é produto da livre interação entre forças que ocorrem no campo e entre as entidades mais ou menos fixas que procuram manter uma invariabilidade nos contextos cambiantes.

“... portanto, devo estender a significação dos termos; cognoscitivo e cognição. De modo que incluam a percepção. Não parece existir nenhum processo do pensar que, ao menos em princípio, não opere na percepção. A percepção visual é pensamento visual”. (Arnheim, 1971. g. 13)

Considerando as funções da imagem, Arnheim as classifica como *representação*, *símbolo* e *signo*. Uma imagem age como uma representação quando funciona como um enunciado das qualidades visíveis, na medida em que este se dá por um processo de abstração que dispensa a percepção direta dos sentidos.

Uma imagem age como um símbolo quando sua capacidade de abstração é tão alta que é preciso convencená-la para que possa ser assimilada; e isto supõe uma carga cultural, intelectual e específica muito diferenciada.

Uma imagem age como signo quando denota um conteúdo particular sem refletir as suas características visualmente. Neste sentido, todo objeto visual é um signo, já que pode ser percebido tanto da maneira mais simples como um elemento que conforma uma estrutura.

O mundo da imagem mantém uma primazia na nossa espécie; Arnheim nos lembra que o contato com o mundo se dá como um *continuum*; a estrutura do material bruto da nossa experiência é experimentada, em primeiro lugar, como vivência, e depois como conceito.

“A grande virtude da visão não só consiste em que se trata de um meio altamente articulado, senão que no seu universo oferece uma informação inesgotável e rica sobre os objetos e os acontecimentos do mundo exterior. Portanto, a visão é o meio primordial do pensamento”. (Arnheim, 1971. g.18)

### 2.5.5 O “fazer” da forma

Segundo Pareyson resulta possível identificar três definições da arte que são recorrentes na história do pensamento ocidental: a arte como um *fazer*, ora como um *conhecer*, ora como um *expressar*. Também seria possível identificar um maior ou menor predomínio de aspectos implícitos a estas definições em diferentes períodos históricos. Assim, por exemplo, na Antigüidade prevalece a concepção da arte como um fazer, onde o aspecto fabril, executivo e manual é fundamental; no Romantismo prevalece a noção da arte como um expressar, onde se acentua a beleza da expressão. Entretanto, a noção da arte como conhecimento, visão, contemplação, parece prevalecer na maior parte da nossa história ocidental. (Pareyson, 1984, pg. 29) Por outra parte, estas definições propostas por Pareyson coincidem com os três tipos essenciais do conhecimento, a clássica distinção proposta por Aristóteles: o teórico, o prático e o produtivo.

Se tivéssemos que considerar o que seja a arte, em relação a estes itens, qual seria a nossa escolha?

Talvez o primeiro ponto a considerar seja a questão de que no mundo grego e no mundo antigo não existe uma concepção da arte tal como a conhecemos hoje. A palavra arte da nossa língua se deriva do latim *ars* e *artis*, que remetem ao conceito grego de *Tecknhé*, que designa um *bem fazer*, uma *forma de adestramento especializado*. (Collingwood, 1993. pg. 15)

“Dissemos arte e belo, porque as investigações em torno desses dois objetos coincidem, ou pelo menos, estão estreitamente mescladas na filosofia moderna e contemporânea. Isso não ocorre, porém, na filosofia antiga, em que as noções de arte e de belo eram consideradas diferentes e reciprocamente independentes. A doutrina da arte era chamada pelos antigos com o nome de seu próprio objeto, *poética*”. (Abbagnano, 2000. pg. 367)

A palavra *tecknhé* é aparentada com as palavras *poética* (poiêtikê) e *poiesis* (criação) ambas de origem etimológica na raiz *poiên*. Eclodir se diz em grego, *poiên*, que também remete a desvelar, vir à luz, surgir ou aparecer.

Em Platão, a *poiesis* refere à capacidade de trazer alguma coisa do não ser ao ser. O ser na primeira filosofia grega é entendido como presença, como surgimento. Para Platão esta presença é possível só como eidos, isto é, pela forma que se tem, pelo aspecto, pela idéia. Esta é uma operação ligada a um tipo de visão, a um ver, o aspecto que faz o ser é aquele que se vê.

“Sabes que o conceito de *poiesis* (criação) é algo plural, já que, sem dúvida, toda causa que faz qualquer coisa passar do não ser ao ser é *poiesis*, de maneira que também as atividades regidas pelas artes são criações e todos os artífices que as realizam são *poetai* (criadores). - tens razão. No entanto, diz ela, sabes que não se chamam de poetas, se não que têm outros nomes, e que da totalidade do que é a criação tem se delimitado uma parte, a que trata da música e dos metros, e se designa com o nome do todo. Poesia, em efeito, se chama unicamente a esta atividade, e poetas aos que possuem esta parte da criação”. (Platão, 1995. pg. 89. – *O banquete*, 205 b-c)

Aristóteles retoma o conceito de *poiesis* e o estabelece como uma atividade da razão operante, um hábito produtivo acompanhado da razão verdadeira. Para Aristóteles trata-se de um processo produtivo que imita o processo do organismo e por isto é um processo formativo. Neste sentido, a partir de Aristóteles pode-se

falar numa teoria da poiesis: a poética, que trata da produção da obra de arte e dos fatores que concorrem à criação.

“Toda arte relaciona-se à criação e ocupa-se em inventar e em estudar as maneiras de produzir alguma coisa que pode existir ou não, e cuja origem está em quem produz, e não no que é produzido. De fato, a arte não se ocupa nem com as coisas que são ou se geram por necessidade, nem com as coisas que fazem de acordo com a natureza (pois essas têm a sua origem em si mesmas). Sendo que existe diferença entre produzir e agir, a arte deve ser uma questão de produzir e não de agir; e de certa maneira, o acaso e a arte versam sobre os mesmos objetos, como diz Agaton: a arte ama o acaso, e o acaso, a arte. Assim, como já dizemos, a arte é uma disposição relacionada com o produzir que envolve o reto raciocínio”. (Aristóteles, 2003, pg. 131-132. – *Ética a Nicômano*. 1140 a)

Se procurarmos num dicionário uma definição da palavra poética será possível encontrar uma definição como a seguinte:

Poética. [fem. substantivo de poético] S.f. 1. Arte de fazer versos. 2. Teoria da versificação. 3. Liter. Crítica literária que trata da natureza, da forma e das leis da poesia. 4. Liter. Estudo do tratado sobre a poesia e a estética.<sup>29</sup>

Resulta evidente que os aspectos conotados no conceito de poien, poiesis e poética ficam reduzidos no pensamento ocidental, considerado de um modo geral, ao que vem a ser o estudo das estruturas lingüísticas de uma obra literária, em particular, a poesia. Trata-se de uma tradição que vai desde os formalistas russos aos atuais descendentes do estruturalismo de Praga.(Eco, 1992. pg. 36)

Paul Valéry, na sua célebre *Première leçon du cours de poétique*<sup>30</sup>, procura ampliar para todos os gêneros artísticos esta concepção reduzida, e propõe um resgate da noção original de poien. Nessa tradição, entre as teorias estéticas do séc.XX se destaca pela sua importância epistemológica a “Teoria da Formatividade”, proposta por Luigi Pareyson, que retoma duas grandes tradições

---

<sup>29</sup> Ferreira, Aurélio B.H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 3ª. edição. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1999, Pg. 1593.

<sup>30</sup> Refere-se à lição inaugural do curso de poética no College de France, no dia 10 de dezembro de 1937 e que foi publicado pelo seu autor em forma de folheto no ano de 1938.

vinculadas à Aristóteles. A primeira é uma concepção da arte como *poiêin* (fazer), e a segunda, entrelaçada com o conceito de *organismo*.

A teoria de Pareyson opõe-se ao idealismo de Croce (no sentido de que este tem como princípios fundamentais, em sua teoria estética, a intuição e a expressão), na medida em que propõe uma estética da produção e da formatividade.

A questão fundamental da teoria da formatividade é a de que o paradigma de todo o seu discurso é a *forma enquanto formante* através de um processo que imita o processo do organismo<sup>31</sup>.

“Formar significa, antes de tudo, *fazer*, *poiêin* em grego. É preciso, sobretudo, recordar que o fazer é verdadeiramente um formar somente quando não se limita a executar algo já idealizado ou realizar um projeto já estabelecido, ou a aplicar uma técnica já predisposta, ou a submeter-se a regras já fixadas, mas sim quando, no próprio curso da operação, inventa o *modus operandi*, quando define a regra da obra enquanto a realiza, quando a concebe executando e projeta no próprio ato que realiza. Formar, portanto, significa “fazer”, mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo inventa o modo de fazer”.(Pareyson, 1984, pg. 59)

Pareyson propõe uma estética do processo. O fundamento da sua proposta é o conceito de *Formatividade*, que, como já foi dito, tem a sua origem em Aristóteles. Em função deste conceito, Pareyson estabelece dois tipos de abordagens à obra de arte: uma *estética*, quando o paradigma é a reflexão, o estudo conceitual, filosófico e especulativo da obra; e uma *poética*, quando se trata de um programa de arte, um caráter operativo, um fazer que estabelece as suas próprias regras. Assim, o aspecto essencial da arte, em Pareyson, é o produtivo, realizador, executivo e, nesse sentido, também, a invenção.

“De modo que se pode dizer que a atividade artística consiste propriamente no ‘formar’, isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir. Os conceitos de forma e de formatividade

---

<sup>31</sup> O conceito de organismo foi formulado por Aristóteles no *de partibus animalium* (ed. Becker, 1831), como uma noção que implica uma estrutura, um sistema funcional que subordina as partes ao todo e que possui uma finalidade intrínseca, no sentido de autonomia. (Abbagnano, 2000. pg. 733)

parecem, portanto, os mais adequados para qualificar, respectivamente, a arte e a atividade artística”. (Pareyson 1984, g.32)

Pareyson procura colocar-se nessa tradição que tem por princípio a concepção de obra como análoga ao conceito de organismo. Assim ele, além de referir-se a Aristóteles, se fundamenta em conceitos pertencentes a uma tradição que privilegia o conceito de *forma*. Por exemplo, através da relação existente entre: *arte e natureza* já tratada por Goethe; o conceito de *vida das formas* de Focillon; a questão da *totalidade e estrutura* da psicologia da forma ou gestalt; o conceito de *organização e organicidade* de Whitehead, e os conceitos de *acabamento e êxito* em Dewey, entre outros, que:

“concebem as obras de arte como organismos vivendo da vida própria e dotada de legalidade interna e que propõem uma concepção dinâmica da beleza artística”. (Pareyson 1984., pg.33)

O conceito de poiesis também é o fundamento para a chamada “filosofia da criação” proposta por Passeron (Passeron, 1989). A partir da proposta de Valéry, Passeron retoma o conceito de poiesis e de poética e deriva o conceito de poiética, designando deste modo uma “ciência da conduta humana no que ela tem de criador” (Passeron, 1997. pg. 105), e opondo-a deste modo à estética, enquanto objeto de consciência e reflexão, sobre aquilo que é compreendido como totalidade da percepção do mundo. Passeron se propõe a recuperar e aplicar esse contexto mais amplo da conduta criadora da poiesis no âmbito da arte contemporânea, de modo a conceber um ato criador, por assim dizer, interdisciplinar, não se limitando necessariamente à obra de arte no que a sua definição estética se refere.

“O objeto da poiética é certamente restrito à conduta criadora, mas o campo de investigação em que tal conduta pode ser percebida é novamente um campo estendido, o da antropologia histórica em todas as suas variedades”. (Passeron, 1997, pg. 108)

É precisamente este ponto que abre a considerações muito interessantes e estimulantes para a pesquisa poética, de fato, em função de uma noção crítica do

fazer criador. Passeron passa para questões éticas que se derivam de tal fazer, através de uma filosofia da responsabilidade, uma ética da criação. Também para a recuperação de uma historicidade tanto da obra, quanto do indivíduo, através de uma história da poética, uma história do próprio ato operativo, a qual sendo seu próprio objeto desvela um percurso necessariamente multidisciplinar e interdisciplinar. (Passeron, 1997. pgs. 110-111)

Embora possa reconhecer as possibilidades desta postura epistemológica, pessoalmente considero que em termos etimológicos, a palavra poiética não apresenta nenhuma diferença com a palavra poética. Ambas têm a mesma origem, a partir de poiesis e poien, e enquanto filosofia da criação, não me parece que apresente nada que não esteja implícito no conceito desenvolvido por Aristóteles. Evidentemente, uma possível distinção se deriva do fato da poética ter-se esquecido da amplitude de sua aceção original, no âmbito da nossa produção artística, sendo ela reduzida de uma maneira arbitrária ao âmbito da poesia, enquanto criação literária. Aspecto claramente advertido por Valéry:

“Meu primeiro cuidado deve ser o de explicar o nome ”poética“, restabelecido por mim num sentido totalmente primitivo, que não é o de seu uso... a palavra poética só desperta agora a idéia de prescrições incômodas e antiquadas. Acreditei então poder resgatá-la em um sentido que leve em conta a etimologia , sem ousar, contudo, relacioná-la ao radical grego –poético- , do qual a fisiologia se serve quando fala de funções hematopoéticas ou galactopoéticas. O fazer, o poiein, do qual desejo me ocupar, é aquele que termina em alguma obra e que eu acabarei restringindo, em breve, a esse gênero de obras que se convencionou chamar obras do espírito. São aquelas que o espírito que quer fazer para seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir”. (Valéry,1999. pgs. 180-181)

Sendo assim, em termos deste trabalho utilizaremos a aceção, poética como sinônimo de poiética, sendo seu sentido etimológico último compreendido segundo a concepção grega derivada de poiesis e poiein, tal como foram formuladas por Platão e Aristóteles. E ainda em termos de uma teoria estética, nos

limites epistemológicos estabelecidos pela *teoria da formatividade* de Pareyson, assim como, particularmente, nas possibilidades implícitas de uma ética da criação, em Passeron.

### 2.5.6 Um retorno às essências

Resulta interessante observar como Merleau-Ponty, se opondo a alguns aspectos desenvolvidos por Descartes e Kant<sup>32</sup>, no relativo às condições epistemológicas do conhecimento do mundo, nos remete a uma epistemologia que se fundamenta numa “experiência do mundo”, onde o sujeito se relaciona com o mundo de um modo distinto, onde a existência não se define pelo processo da razão e sim por uma determinada consciência de “ser no mundo”.

O movimento filosófico criado por Edmund Husserl (1859-1938), a Fenomenologia, exerceu grande influência em grandes pensadores do séc. XX, tais como Heidegger, Sartre e Merleau-Ponty e ainda nas hermenêuticas desenvolvidas por Gadamer e Ricouer. Talvez isto seja devido ao fato de que a fenomenologia, antes de ser uma escola filosófica se propôs como um método de valor epistemológico indiscutível. A fenomenologia nasce nas *Investigações Filosóficas*<sup>33</sup> (1900) de Husserl, produto de sua oposição a uma idéia predominante na sua época, proposta pelo Positivismo e pela Psicologia, que consideravam o ato cognoscitivo como um evento de natureza psicológica e plenamente explicado pela razão científica.

Husserl sustentava que o método científico não poderia explicar o conhecimento, porque ele mesmo era produto do conhecimento. Assim ele propõe-se a realizar uma nova aproximação à questão dos conceitos através

---

<sup>32</sup> “Descartes e, sobretudo Kant desligaram o sujeito ou a consciência, fazendo ver, que eu não poderia apreender nenhuma coisa como existente se primeiramente eu não me experimentasse existente no ato de apreendê-la...” (Merleau- Ponty, 1999. pg. 4)

<sup>33</sup> Embora nesta obra a palavra fenomenologia não seja mencionada, o seu método é aqui desenvolvido plenamente. A obra onde a fenomenologia é declarada como tal é; *Idéias para uma fenomenologia pura e filosofia fenomenológica* de 1913.

daquilo que ele chamou de “epoché” ou “redução fenomenológica”, que consiste em uma espécie de *suspensão do juízo*, de modo a obviar o tipo de conhecimento herdado da tradição platônica -cartesiana através de um tipo de percepção que nos coloca *no mundo* e não frente a ele. Ou seja, tratar-se-ia da percepção de um sujeito que está inserido desde o princípio dentro daquilo que lhe é oferecido; existe uma questão de importância transcendental nessa consciência.

“O milagre da consciência é fazer aparecer pela atenção fenômenos que restabelecem a unidade do objeto em uma dimensão nova, no momento em que eles a destroem. Assim, a atenção não é nem uma associação de imagens nem o retorno a si de um pensamento já senhor de seus objetos, mas a constituição ativa de um objeto novo que explicita e tematiza aquilo que até então só se oferecera como horizonte indeterminado”. (Merleau -Ponty, 1999. pg. 59)

A redução fenomenológica implicaria em duas fases: a redução eidética e a redução transcendental. A redução eidética, uma vez suspenso o juízo, todo processo de raciocínio se detém nas representações; a redução transcendental, uma vez atingida a primeira, se dirige à consciência pura. (Mondin, 1985, vol. 3, pg. 185)

Não deve entender-se aqui que a redução fenomenológica reduz todo conhecimento à experiência sensível na medida em que aconteça uma suspensão do juízo sobre a existência do objeto real, e sim que se deixa de lado a existência do sujeito cognoscitivo e o objeto conhecido evidenciando a natureza dessa relação;

“O eu, enquanto consciência pura transcendental, se manifesta em todos os seus atos, cognitivos, apetitivos, volitivos etc. como intencionalidade, como tendência para um objeto”. (Mondin, 1985, Tomo 3. pg. 185-186)

O percebido não é o objeto material em si e sim a sua essência, isto é, trata-se de um conhecimento intuitivo de objetos ideais, onde a contemplação tornou-se possível. O pensamento vale para as relações, a intuição implicará

essas relações e aquilo que está relacionado. Essa intuição aponta, dirige-se ao objeto, por isso ela é intencional; a relação do eu com o mundo supõe essa tendência para o objeto: a intencionalidade.

“Para os kantianos e neokantianos a consciência é essencialmente assimiladora. Para Husserl e os fenomenólogos é como um foco luminoso, projetado sobre as possibilidades infinitas das aparências, aspectos, apresentações (Abschattungen). As coisas não são nem conteúdos da consciência nem realidades que transcendam absolutamente à consciência. As coisas existentes ou não existentes, reais ou irrealis, são objetos intencionais para uma consciência que consiste em flutuar de contínuo em distintas dimensões”. (Ferrater Mora, 1993, pg. 49)

Em relação à pintura, Merleau-Ponty seria um autor que expressa de um modo exemplar essa relação entre a percepção e a visualidade própria da pintura. Em termos da fenomenologia, realizando uma análise fenomenológica da percepção, conclui que se trata de uma operação sintética, mais prática do que intelectual. Concebe a percepção como uma relação entre a consciência e o mundo, a percepção é percepção de coisas, de objetos no mundo e nisto se envolve o organismo todo, do ser que percebe. A inserção da consciência no mundo se dá através do *corpo* e a *linguagem* é o seu instrumento de inserção. Por esta razão a experiência do corpo é fundamental para entender tal relação, assim como a compreensão da mediação da linguagem, que no caso da pintura é o corpo no visível. “Não esse corpo possível do qual é lícito sustentar que é uma máquina de informação, mas sim esse corpo atual que digo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos”. (Merleau-Ponty, 1975. pg. 276)

Na medida que Merleau-Ponty propõe uma relação entre o sujeito e o objeto que se dilui numa noção da existência como experiência da percepção, propõe uma superação da noção dualista do idealismo clássico, há alguma coisa nisto que é sinônimo daquela operação do pintor, quando este está frente à tela.

“Como se vê, já não se trata de aditar uma dimensão às duas dimensões da tela, de organizar uma ilusão ou uma percepção sem objeto, cuja perfeição

seria parecer-se, tanto quanto possível, com a visão empírica. A profundidade pictural (e também a altura e a largura pintadas) vem, não se sabe de onde, pousar-se, germinar sobre o suporte. A visão do pintor não é mais um olhar sobre um *exterior*, relação *físico-óptica* somente com o mundo. O mundo não está mais diante dele por representação: antes, o pintor é que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível; e o quadro, finalmente, não se refere ao que quer que seja entre as coisas empíricas senão sob a condição de ser primeiramente *autofigurativo*; ele não é espetáculo de alguma coisa a não ser sendo *espetáculo de nada*, rebentando a *pele das coisas* para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo se faz mundo”.(Merleau-Ponty, 1975. pg. 294)

## **Capítulo III**

### **3. Pintura e linguagem**

### 3.1 A questão da especificidade da pintura

Um pintor, um artista reflexivo, é consciente da importância que tem o *fazer* em sua arte e de que para ele este *fazer* acabará por encaminhar sua obra por duas vias: por um lado, através do aspecto operacional, que implicaria no domínio dos recursos técnicos, na capacidade de materializar a obra, na *diacronia* das condições e possibilidades dadas; e por outro através daquilo que com este fazer se diz, aquilo que escapa ao indivíduo-artista *no fazer* e fica detido na obra, na *sincronia* dos tempos e espaços que a obra exigiu e exige. Se uma das vias remete-se à individualidade do sujeito, a outra se remete à sociabilidade do mesmo. Ambas dirigem-se à expressão e à comunicação e, portanto, de um modo ou de outro, ao problema da pintura como linguagem.

“Pintar é uma conduta”, declara René Passeron (Passeron, 1978, pg. 28), aludindo e reafirmando o aspecto *fabril* do fazer da pintura, mas considerando também o procedimento intencional, isto é, a intencionalidade. Todo pintor conhece essa realidade, porque a pintura não pode ser dissociada de seu processo operativo. Ela passa a existir no *fazer* e seu sentido, substância e conteúdo são determinados pela potencialidade desse agir.

Conduta, no entanto, também é comportamento, como conjunto de atitudes e reações de um sujeito face ao seu meio social. Pintar é um fazer cuja finalidade intrínseca é conquistar uma existência social através de um sujeito que se dissolve no social. Eis uma questão aparentemente óbvia, que tem a estranha capacidade de questionar a própria natureza deste fazer.

E isto acontece na medida em que a pintura, como disciplina e prática artística, em sua especificidade e na atualidade, parece não enxergar com clareza o seu estatuto diante do devir, das referências do social, do contexto estético contemporâneo e, em especial, diante do contexto relativo ao questionamento e estranhamento da pintura como linguagem.

Passeron diz que “ver um quadro é uma operação perceptiva com as possibilidades intencionais mais díspares”. (Passeron,1978, pg.33) Como já sabemos, uma das características fundamentais da imagem pictórica é a sua natureza polissêmica, o que gera a impossibilidade de uma tradução exata para a linguagem escrita. A imagem, produto do fazer da pintura, é irreduzível a um código que não considere a capacidade de conciliar e sugerir múltiplas leituras. A imagem pictórica apresenta-se como passível de leitura, como a imagem de uma coisa que, enquanto processo, imita a natureza, mas que não é mais da mesma natureza. O fazer da pintura se apresenta como um evento que só é possível no mundo simbólico e, sendo assim, no mundo da cultura. Um acontecimento que é o resultado de uma sutil conexão entre aquele que faz e aquele que olha.

“A obra artística não pode ser (somente)\* identificada (tal como pretendia a estética psicológica) nem com o estado de ânimo de seu autor, nem com nenhum dos estados de ânimo que evoca nos sujeitos que a percebem; é claro que cada estado subjetivo da consciência tem alguma coisa de individual e momentâneo que o fazem indefinível e incomunicável no seu conjunto, enquanto que a obra artística está destinada a servir de intermediária entre seu autor e a coletividade”. (Mukârowsky, 1977, pg. 37) \*Grifo meu.

Dizer que “pintar é uma conduta” é também apontar para a relação da obra de arte com seu *criador*, em função daquilo que precisa ser feito para que ela venha a existir. Trato aqui da concepção da obra de arte como poiesis.

Pareyson desenvolve sua teoria sobre a obra de arte como o resultado de uma dialética entre *forma formante* e *forma formada* (Pareyson,1984, pg.12). A primeira seria responsável pelos processos que permitem a obra e a segunda pela obra pronta e pelo que flui através dela tanto ao artista como ao espectador, sem que, no entanto, haja uma dissociação entre ambas as situações.

Segundo Pareyson, aquilo *que precisa ser feito* é uma prerrogativa do artista, o que de certa maneira não depende dele e sim da obra, já que “na arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita”;

“O que significa, em primeiro lugar, que em arte, não há outra lei senão a regra individual da obra: a arte é caracterizada precisamente pela falta de uma lei universal que seja a sua norma, e a única norma do artista é a própria obra que ele está fazendo; em segundo lugar, que em arte a regra é uma lei férrea, inflexível e irrevogável: a arte implica uma legalidade pela qual o artista deve obedecer à própria obra que ele está fazendo, e, se não lhe obedece, nem mesmo consegue fazê-la. Isto concilia liberdade e lei, contingência e necessidade, inventividade e norma, criação e rigor, originalidade e legalidade: o artista inventa não só a obra, mas na verdade a legalidade interna dela, e a tal legalidade ele é o primeiro a estar submetido. Extremamente livre e criador enquanto cria não somente a sua obra, mas também a lei que a governa, e este é o único modo como ela se deve deixar fazer; mas, ao mesmo tempo, vinculadíssimo e sujeito a uma lei inviolável e extremamente severa, que é”. aquela mesma legalidade que ela desencadeia no ato de conceber a obra: o autor é súdito e seguidor, criador e subalterno, ao mesmo tempo “. (Pareyson, 1984, pg.139)

Evidentemente, após a leitura destes parágrafos, somos capazes de perceber o fato de que a obra reclama uma autonomia que lhe dê existência, que se origine no fazer individual, num processo gerativo; e ainda que aspira à universalidade da sua existência estética, uma mediação entre aquilo que é do particular e aquilo que é do universal:

“... poderemos dizer que o estudo objetivo do fenômeno artístico tem que julgar a obra de arte como um signo que está constituído pelo símbolo sensorial, criado pelo artista, e pela significação – objeto estético que se encontra na consciência coletiva, e pela relação com a coisa designada, relação que se refere ao contexto geral dos fenômenos sociais”. (Mukârowsky, 1977. pg. 37)

No caso da pintura, podemos afirmar, tal como sustenta Pareyson, que ela é o resultado de uma dialética entre a *forma formante* e a *forma formada* já que, sendo a tinta, substância, matéria, cor e meio por excelência, nela origina-se a forma e também o conteúdo da imagem, sem esquecer, entretanto, esse aspecto muito particular da produção da obra que indica a questão *processo/relação/obra/artista/espectador*, como um *evento* que, como tal, é causa e razão da obra.

Proponho-me aqui uma visão integradora desse *evento* como um processo complexo que, de certa maneira, contrasta com o aspecto particular e subjetivo dos olhares possíveis (aqueles que denunciam “as possibilidades intencionais, mas díspares”). Um exemplo ilustrativo e interessante seria o de uma pintura com tema religioso que seria obviamente “percebida” de forma completamente diferente pelos seguintes sujeitos: uma freira, um marchand, um colecionador, um vendedor, um químico, um artista, um estudante de pintura e um estudante de história. Sendo que, mesmo confluindo todas essas possíveis leituras, há nela um aspecto que ultrapassa todas essas possibilidades. Um aspecto que, embora associado, também não é aquele somente relativo ao processo originário por parte do artista e que é sempre presente como imagem e forma.

Sendo a pintura uma questão relativa à imagem, onde encontraríamos então a sua especificidade?

Tomando em consideração o fato de que a imagem pictórica não é uma cópia do mundo natural e que o conceito de *mímesis* também não seja entendido somente como o de meramente ser um espelho, em um segundo momento, poderíamos sugerir que a imagem pictórica, de algum modo, seja uma forma de *ordenar o mundo*, um vir a ser pelo sentir do artista, uma tentativa de organização que implique em uma “*outra*” codificação. O artista Ellsworth Kelly nos dá mais uma pista sobre o assunto:

“Tenho o sentimento de que vivemos numa espécie de caos de formas, de atividades. Procuo então ao meu redor uma espécie de validade, alguma coisa pela qual começar, uma forma à qual adicionar uma outra... não tenho a intenção de explicar o mundo, quero simplesmente tentar organizar o que está visualmente ao meu alcance... lembro-me de ter lido uma passagem do livro de Robbe-Grillet onde ele descreve um cais, depois o barco, depois a água e ter pensado ‘é exatamente assim que tento ver, separadamente e, portanto, no mesmo nível’”. (Texto tomado de Ana Claudia Oliveira em *As semiosis pictóricas*, citando a Kelly, 1992, pg. 24)

Desde a perspectiva de um pintor, a *imagem pictórica* é uma construção que acontece, ao menos a princípio, sobre um espaço geralmente bidimensional e fixo (embora a imagem pictórica possa ser construída sobre uma grande

variedade de suportes, neste trabalho nos limitaremos a considerá-la em função de um espaço bidimensional e fixo, já que este projeto desenvolve-se em tal contexto).

As percepções, sensações e idéias apresentam-se ao artista como elementos a serem traduzidos, reconstruídos para um espaço virtual que tem como base o plano. Estes elementos identificam-se como *qualia*<sup>34</sup> por se apresentarem como qualidades estruturadas num todo complexo e isto acontece pelo fato de que o *olhar*, que não é um elemento natural e sim uma construção cultural e, portanto, uma condição contextualizada da imagem pictórica (por esse seu caráter polissêmico e mediado pela *qualia*), viabiliza uma ação duradoura a ser vivida pelo sujeito. Ação que se experimenta como *percipuum*<sup>35</sup>.

O acesso a este outro *mundo ordenado de um certo modo*, determinado por uma *codificação*, irrompe no mundo natural como expressão através do ordenamento do *quale*; através da criação de *signos*. A existência destes signos no âmbito da percepção humana é dada como *percipuum*.

Se a especificidade da pintura só é possível a partir da superfície pintada, também, revisando o que já foi colocado, devemos dizer, num primeiro momento, que sua existência só parece possível a partir do *plano pictórico*, aquele que além de superfície, já sendo virtualidade, é capaz de conter os rastros materiais do

---

<sup>34</sup>O conceito de Quale (singular) e Qualia (plural) é aqui introduzido de uma maneira geral e primeiramente para designar sensação. Sobretudo no sentido proposto por D.C. Dennet. Quining qualia, 1995: Os modos como se apresentam as coisas, (The ways things seem to us). A sensação em Dennet, aspecto que nos interessa neste momento, se dá num contexto idiossincrático de disposições. “O que são as qualia... não mais do que um conjunto de disposições. Quando você diz; Este é o meu quale, o que você identifica ou faz referência, mesmo se é consciente ou não, é o seu conjunto idiossincrático de disposições”. (Dennet, *La conciencia explicada*, 1995, pg.400), mas também será utilizado no contexto da teoria de Peirce, como veremos depois.

<sup>35</sup> O conceito de *percipuum* é aqui utilizado na acepção utilizada por Peirce: “... proponho considerar o percepto, tal como ele é imediatamente interpretado no julgamento de percepção, sob o nome de *percipuum*”. (C.P. 7.643). Basicamente resulta possível identificar o conceito de *quale* e *percipuum* como sinônimos, a não ser pelo fato deste último implicar uma particular experiência do tempo como um *sempre presente*, num *aspecto mágico*. “Só o acaso pode chamá-lo, pois nasce na sintonia do encontro, conjunção de um certo percepto com um certo estado de espírito, recolhidos ambos no coágulo de um instante certo. Isso tem sabor de eternidade. Daí seu desprendimento do tempo e do espaço”. (Santaella, 1995, pg. 71)

fazer específico, de conter as manifestações de uma força organizadora complexa e inteligente que gera a imagem e que, além disso, é capaz de remeter a outras materialidades, as quais, sendo *outras* (conotação) se identificam com a imagem através de ressonâncias isomórficas.

Eis aí a inevitabilidade da questão da articulação da imagem pictórica como linguagem, na medida em que ela cumpre com duas condições básicas de toda estruturação lingüística, a saber, *sentido* e *estrutura*.

### **3.2 O giro lingüístico**

Uma das grandes questões da pintura na teoria estética do séc. XX refere-se ao fato de a arte ser ou não uma linguagem.

O séc. XIX presencia a finalização de uma tradição da pintura que tinha imperado desde o Renascimento. Deve-se lembrar que o Renascimento propõe uma volta aos ideais gregos. Winckelmann promoveu uma imitação dos gregos com a idéia de que desse modo seria possível adquirir a grandeza cultural que eles conseguiram, almejando alcançar o tipo de relação que eles tinham com a natureza. No entanto, isto só inverteu uma situação, já que “os gregos nunca imitaram ninguém, pois tinham uma relação direta com a natureza, uma coisa que precisamente a imitação impede” (Bozal, 1999, Vol. II pg. 15).

De certa maneira é uma questão como esta que está na base da rebelião dos artistas contra o academicismo. Eles procuravam desvelar um tipo de relação, uma verdade que não seria possível através das regras da academia.

Na medida em que os assuntos e temas narrativos e mitologias, histórias e metafísica foram se distanciando do mundo da pintura, houve uma maior possibilidade e oportunidade da pintura se olhar a si mesma, olhar para os seus recursos, técnicas e instrumentos, questionar a possibilidade mesma da representação pictórica.

Isto coincide com o aparecimento do que é conhecido como *giro lingüístico* no devir do pensamento ocidental, o qual basicamente consiste na substituição do sujeito transcendental kantiano pela linguagem. Na tradição da pintura ocidental poderíamos afirmar que isto é precedido e de certa maneira anunciado como conseqüência da aplicação da perspectiva e sua conseqüente etapa experimental, na qual, à medida que explorava até as últimas possibilidades expressivas, pontos e planos de projeção, ao mesmo tempo, paradoxalmente, criava novas situações, o que terminou por invalidar os sistemas de representação tradicionais. O melhor exemplo deste processo é o Cubismo onde,

“A substituição dos fatores de organização próprios do espaço figurado que é referente de um olhar, por regras que dependem da condição mesma do plano pictórico, implicariam na desapareição do olhar como fundamento da imagem pintada”. (Bozal, 1999, pg. 21)

Por outra parte, autores como De Fusco (De Fusco, 1988) apontam para uma dificuldade metodológica e epistemológica no que se refere à análise da própria arte moderna e muito mais da arte contemporânea por parte da crítica historiográfica, na medida em que ainda, em termos históricos, não tem sido possível uma maturidade na assimilação dos fenômenos artísticos da modernidade.

“As principais causas das dificuldades da comunicação e da escassa popularidade da produção artística que vai dos inícios do séc. XX até aos nossos dias decorrem não só da crise socio-cultural mais geral do nosso tempo, mas também do caráter específico da atividade artística contemporânea. Aliadas a estas causas – que podem considerar-se estruturais, inerentes às várias tendências, aos chamados *ismos* – existem outras: são as limitações de uma crítica que só raramente conseguiu formular os *artifícios* historiográficos e exegéticos capazes de explicarem a fenomenologia da arte moderna”.

Quanto às dificuldades que poderemos chamar estruturais, é necessário pensar que, enquanto a arte do passado se servia de um código múltiplo, a arte contemporânea baseia-se em muitos códigos particulares e especializados“. (De Fusco, 1988, pg. 9)

Evidentemente, trata-se de um deslocamento de paradigma cognitivo ou epistemológico. As mudanças no devir do mundo se tornaram cada vez mais rápidas, o próprio modo de se relacionar com o mundo criou novos modos de ver esse mundo, havia uma tendência a olhar para si, e para a própria relação com o mundo, isto é, a linguagem.

A partir das conferências do terceiro curso oferecido na universidade de Genebra durante o período de 1910 e 1911 por Ferdinand de Saussure, que depois acabaram sendo relatadas por seus discípulos Charles Bally e Albert Sechehaye, publicadas com o título de *Curso de lingüística geral*, surge uma linha de pensamento que estabelece a linguagem como paradigma cognitivo no séc. XX.

A questão essencial deste paradigma fundamenta-se na idéia de que a linguagem, precisamente por ser uma instituição coletiva que tem acompanhado toda a história conhecida da evolução humana, mostra uma surpreendente capacidade de desvelar estruturas comuns na construção e no modo de construir o conhecimento que permanece entre as estruturas da linguagem e todo o campo de atividade humana em seus diversos setores.

“A linguagem é uma instituição coletiva cujas regras se impõem aos indivíduos, que se transmite de maneira coercitiva de geração em geração desde que existem os homens e cujas formas particulares (línguas) atuais derivam sem solução de continuidade das formas anteriores, as quais por sua vez, se desprendem de formas mais primitivas, e assim sucessivamente sem hiato desde uma origem única ou gênese inicial” (Piaget, 1974, pg. 87)

Talvez o primeiro estudo sistemático na modernidade, que coloca de maneira franca e objetiva a questão da relação entre arte e linguagem, seja o célebre texto de Mukarovsky, *A Arte como fato semiológico*, apresentado pela primeira vez no Congresso Internacional de Filosofia de Praga, em 1936. Em sua apresentação, também pela primeira vez, a obra de arte é concebida e proposta como um signo.

Desde então a questão arte-linguagem tem sido um assunto provocativo e que continua gerando polêmicas; um assunto que até hoje, no caso da pintura,

manteve seu foco central na consideração daquilo que se refere à compreensão, justificção e explicação da pintura como mais um sistema de signos em meio aos diferentes sistemas de significação.

O pintor contemporâneo não pode mais enxergar a pintura só em termos dos processos operativos implícitos, nem das suas expectativas epifânicas nem das noções estabelecidas pela história da arte, pelas tendências de mercado ou contexto cultural. Uma das conseqüências do modernismo foi a tendência para questionar o próprio fazer, a sua origem, sentido e destino, a questionar o próprio individuo, o que levou à percepção da individualidade no meio das coisas, a se identificar como um signo também. O código múltiplo não teria mais sentido, a operação da pintura se havia convertido numa forma do pensar, coisa que não era novidade, já que Leonardo se referia à pintura como coisa mental, mas que implicava em um lento processo, que ainda continua em desenvolvimento. Essa aparente necessidade de encontrar um fundamento que tivesse um caráter de validação do próprio fazer levou à invenção dos códigos particulares na medida em que parecia urgente re-inventar o próprio ser no mundo e não somente a obra artística, descobrir aquilo que aparentemente nos designa como signo em meio à existência da linguagem como paradigma do conhecimento do mundo.

### **3.2.3 A Semiótica<sup>36</sup>**

A Semiótica como ciência remonta-se a uma origem recente que, no entanto, como teoria da significação, remontar-se-ia ao mundo grego de Platão, Aristóteles e dos Estóicos, que propõem um modelo triádico do signo, pois se preocuparam em definir a linguagem verbal e em propor modelos de signos que tivessem como base a materialidade mesma da linguagem. Etimologicamente a

---

<sup>36</sup> Em 1969 a Associação Internacional de Semiótica, por iniciativa de Roman Jakobson, decidiu pela utilização do termo Semiótica para unificar o uso do conceito de Semiologia e Semiótica. Neste trabalho usaremos essa regra. No entanto, quando seja necessário, por razão de uma diferenciação didática, histórica ou instrutiva será utilizado o termo Semiologia.

palavra semiótica se deriva do grego *semeîon*, que significa *signo*, e *sêma*, que pode ser traduzido por *sinal* ou também *signo*. “Semio, uma transliteração latinizada da forma grega semeîo, e os radicais parentes, sema(t) e seman, têm sido a base morfológica para varias derivações de vocábulos que dão nome às ciências semióticas”. (Nöth, 1998, pg. 21) Entretanto, seria no campo da medicina que a semiótica mostraria maior utilidade como diagnóstico dos signos de doenças, com o médico grego Galeno de Pérgamo (139-199).

Na Idade Média, importantes estudos foram realizados por Roger Bacon, Jhon Duns Scot e Willian de Okham, no âmbito da teologia e do trívio<sup>37</sup> das artes liberais. Entre os séculos XVII e XVIII o Racionalismo e o Empirismo também se ocuparam dessa tradição através de filósofos como Leibniz, Francis Bacon, George Dalgarno e John Wilkins. No quadro do empirismo britânico se destacam Hobbes, Locke, Berkeley e David Hume. Locke, em particular, é quem propõe o conceito de signo como instrumento cognitivo.

A partir do iluminismo se destacam os alemães Christian Wolf, iniciador de uma semiótica iluminista, e Johann Heinrich Lambert, autor do primeiro tratado sobre a teoria geral do signo titulado *Semiótica*, de 1746. Deve-se mencionar também a Escola de Port-Royal, que propôs, à diferença dos estóicos, um modelo diádico do signo.

O séc. XVIII assiste ao nascimento da Estética, a ciência do belo, criada por Alexander Baumgarten em 1750, orientando investigações sobre os signos através de autores como Giambattista Vico, Condillac e Diderot.

“O termo grego *aísthesis*, do qual *estética* é derivado, significa *percepção dos sentidos*. De acordo com esse sentido, Baumgarten definiu a *estética* como a *ciência da cognição perceptiva (scientia cognitionis sensitivae)*, em contraposição à *lógica*, definida como *ciência do conhecimento racional*. É interessante ver que a especialização da ciência geral da percepção inaugurada por Baumgarten ligava-se diretamente a um ramo da lógica que ele denominava *semiótica*. Em sua

---

<sup>37</sup> Neste período eram reconhecidas sete artes liberais; o trívio das artes formais: Gramática, Retórica e Dialética e o quadrvio das artes reais: Aritmética, Geometria, Astronomia e Música.

definição, essa *semiótica* devia tratar de *signis pulchrae cogitatorum et dispositorum*: dos signos belos na cognição e na disposição”. (Nöth, 1998, pg. 46)

No séc. XIX, autores como Fichte, o poeta Novalis, Hegel, Von Humbolt, Bernard Bolzano e Lady Victoria Welby darão continuidade a esta tradição no estudo do signo, até o surgimento da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, ponto de partida da semiótica contemporânea. Geralmente se aceita como criadores da semiótica contemporânea a Ferdinand de Saussure, criador do termo semiologia, e a Charles Sanders Peirce.

Ferdinand de Saussure (1857-1913), lingüista francês, ao criar a semiologia dedicou-se a estudar a linguagem, considerada por si e para si mesma. O seu interesse no estudo do signo, no ventre da vida social, o leva a considerar a linguagem como uma estrutura paradigmática capaz de revelar mecanismos e processos que relacionam o indivíduo com a coletividade. Daí a importância desta estrutura como modelo na epistemologia contemporânea.

Saussure define o signo como uma entidade psíquica de duas caras, sendo uma delas um conceito (um significado) e a outra uma imagem acústica (um significante). O signo não junta uma coisa e um nome, isto é, não nomeia uma coisa, e sim junta um nome ao conceito além de sua respectiva imagem acústica. Em Saussure, um sistema de signos é um sistema de oposições que se fundamenta na arbitrariedade e na diferença através de uma cadeia de relações de tipo binário. A posição do signo nessa cadeia de relações determinará o valor do mesmo.

Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo norte-americano, está ligado à lógica e, por isto, à tradição estóica e aristotélica. De fato, a semiótica pode ser considerada como uma evolução da lógica na medida em que, para a teoria de Peirce, o estudo da significação é fundamental.

Peirce concebeu a lógica como a ciência das condições necessárias para a consecução da verdade, consciente de que tal consecução não pode ser realizada somente pela inferência dedutiva. É importante salientar que para Peirce foi de fato fundamental que se considerasse a contribuição dos dados aportados pela experiência e, além disso, que se formulassem novas idéias para a explicação da mesma justificando assim a aplicação de uma lógica de investigação científica, condição necessária às suas inferências.

À diferença de Saussure, Peirce propõe uma relação triádica para o estudo do signo, relação que, como já foi dito, segue a tradição estóica a qual Peirce havia estudado com veemência e da qual se declara herdeiro. Outra diferença em relação a Saussure é que ele desenvolve uma preocupação ontológica em relação ao objeto de seus estudos, os quais não estavam restritos somente ao campo da lingüística. Em função disto, ele desenvolve três categorias, as quais denominará de *faneroscópicas*<sup>38</sup>, convencido de que só através de uma relação triádica poderá perceber a totalidade de um fenômeno *genuinamente* significativo.

### 3.4 Fundamentos básicos de semiótica em Peirce<sup>39</sup>

As categorias faneroscópicas tratam dos modos ou predicados que as coisas podem ter. Peirce, cuidadosamente, tomou em consideração e estudou profundamente as categorias que já haviam sido criadas por outros filósofos da tradição ocidental, tais como Aristóteles, os escolásticos, Leibniz, Kant e Hegel,

---

<sup>38</sup> Peirce propõe o conceito de *fanerón* como sinônimo de fenômeno, como uma coisa que se apresenta à nossa mente, seja ela real ou não. Embora se trate de uma análise sobre o fenômeno de natureza complexa, Peirce reconhece no limite inferior dessa análise a existência de sensações brutas, indivisíveis e sem partes analisáveis.

<sup>39</sup> Entre os estudiosos de Peirce existe um consenso de utilizar as referências bibliográficas segundo os números encontrados no *Collected papers*, da obra de Peirce, editados a partir de 1931 por Hartshorne, Weiss e Burks. Assim, neste trabalho, para referirmos às citações em Peirce, utilizaremos como regra geral o seguinte modelo: C.P. (*Collected papers*) seguidos de números que se referem respectivamente, aos volumes e parágrafos. Exemplo: (Peirce, C.P. 2.274) = Peirce, *Collected papers*, volume 2, parágrafo 274. Isto quando a fonte refere, a esta obra fundamental. No caso da referência partir de uma outra fonte, se necessário, esta será citada textualmente.

antes de chegar a formular um esquema próprio. Neste esquema encontraremos as seguintes categorias:

Primeiridade (firstness)

Secundidade (secondness)

Terceiridade (thirdness)

A Primeiridade é a qualidade que se percebe, a relação do signo consigo mesmo. A Secundidade é a substância individual que é inerente a esta qualidade, isto é, a relação de um primeiro ser com outro. A Terceiridade é a relação que pode se estabelecer entre esta substância e outros sujeitos de inerência, isto é, a relação de um segundo com um terceiro, o que implica em mediação e convenção. Assim, em termos de estados mentais, as categorias podem ser percebidas como;

Sensação (primeiridade) categoria do possível

Reação (secundidade) categoria do real particular

Pensamento (terceiridade) categoria da lei, da regra.

Em função destas categorias, Peirce define os componentes triádicos do signo, que estabelecem a relação que instaura a função semiótica, e estes são:

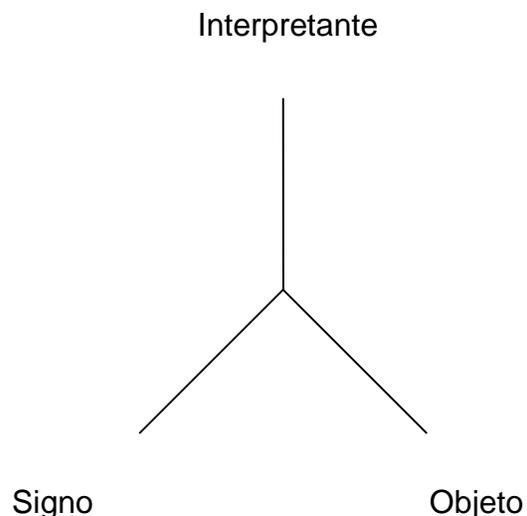
Signo: o veículo que permite a expressão

Interpretante: significado ou intenção do termo

Objeto: referente ou estado de coisas.

Entre o signo e o interpretante se estabelece uma relação causal ou de obrigatoriedade; entre o signo e o objeto se estabelece uma relação atribuída; e entre o interpretante e o objeto se estabelece uma relação que, em função do objeto, remete a um novo signo.





“Um signo, ou Representamen, é um Primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal com um Segundo, denominado seu Objeto, que é capaz de determinar um Terceiro, denominado seu Interpretante, que assuma a mesma relação triádica com seu Objeto na qual ele próprio está em relação ao mesmo Objeto. A relação triádica é genuína, isto é, seus três membros estão por ela ligados de um modo tal que não consiste em nenhum complexo de relações diádicas. Essa é a razão pela qual o Interpretante, ou Terceiro, não pode se colocar numa mera relação com ele mesmo do tipo da assumida pelo Representamen. Tampouco pode a relação triádica, na qual o Terceiro se coloca, ser meramente similar àquela na qual se coloca o Primeiro, pois isso faria da relação do Terceiro com o Primeiro mera Secundidade degenerada. O Terceiro deve realmente colocar-se numa relação dessa espécie e, assim deve ser capaz de determinar um Terceiro que lhe seja próprio; mas, além disso, deve ter uma segunda relação triádica na qual o Representamen, ou melhor, a relação deste para com seu Objeto, será seu próprio (do Terceiro) Objeto, e deve ser capaz de determinar um Terceiro para essa relação. Tudo isso deve igualmente ser verdadeiro em relação ao Terceiro do Terceiro e assim por diante indefinidamente”. (C.P. 2.274)

Segundo Peirce os signos são divisíveis em três tricotomias, sendo que a primeira delas se refere à relação do signo consigo mesmo. Assim, esta poderá ser:

Quali-signo: (qualisign) é uma qualidade que é um signo. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com o seu caráter como signo.

Sin-signo: (sinsign) é uma coisa ou evento existente e real que é um signo. E só o pode ser através de suas qualidades, de tal modo que envolve um qualisigno, ou melhor, vários qualisignos. Mas estes qualisignos são de um tipo particular e só constituem um signo quando realmente se corporificam.

Legi-signo: (legisign) é uma lei que é um signo. Normalmente esta lei é estabelecida pelos homens. Todo signo convencional é um legisigno (porém a recíproca não é verdadeira). Não é um objeto singular, mas um tipo geral que, tem-se concordado, será significante. (C.P. 244-246)

De acordo com a relação entre o signo e seu objeto, o signo pode ser classificado como:

Ícone: signo que se assemelha àquilo que significa, da forma como a fotografia se assemelha ao objeto fotografado; o ícone é um sinal que se refere ao objeto que denota, em virtude de certas características que lhe são próprias.

Índice: signo cujo significado se esclarece por meio de efeitos nele produzidos, como, por exemplo, a sombra, que pode ser um “indício” da posição do sol; o índice é sinal que se refere ao objeto que denota em virtude do fato de que é realmente afetado pelo objeto.

Símbolo: signo que se associa aos objetos graças a convenções especiais, tais como com as palavras; o símbolo é o signo que se transforma em signo porque como tal é entendido. (Peirce, C.P. 247-249)

Em função da relação entre o signo e seu interpretante este poderá ser:

Rema: é um signo que, para seu interpretante, é um signo de possibilidade qualitativa, ou seja, é entendido como representando esta ou aquela espécie de objeto provável.

Dicente, ou Dicissigno: é um signo que, para seu interpretante, é um signo de existência real. Portanto, não pode ser um ícone, o qual não dá base para interpretá-lo como sendo algo que se refere a uma existência real. Um dicissigno necessariamente envolve, como parte dele, um rema para descrever o fato que é interpretado como sendo por ela indicado. Mas este é um tipo especial de rema e, embora seja essencial ao dicissigno, de modo algum o constitui.

Argumento: é um signo que, para seu interpretante, é signo de lei. Podemos dizer que um rema é um signo que é entendido como representando seu objeto apenas em seus caracteres; que um dicissigno é um signo que é entendido como representando seu objeto com respeito à existência real; e que um argumento é um signo que é entendido como representando seu objeto em seu caráter de signo. (C.P. 250-252)

A mais conhecida das definições de signo elaboradas por Peirce é:

“Um signo ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (Something which stands... in some respect or capacity for something to somebody.) (Peirce, C.P.2. 228)

Segundo esta definição, qualquer coisa pode ser considerada um signo, desde que ela possa conter alguma significação para alguém, e neste processo o que seja *o signo* não é mais do que uma concepção que remete à *semiose* e deste modo exerce a função semiótica: o pensamento.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Segundo Hjelmslev, há função semiótica quando um código associa os elementos de um sistema capaz de veicular os elementos de um sistema já veículo. O primeiro é expressão do segundo e o segundo conteúdo do primeiro. Assim a função semiótica é a relação entre elementos de um plano de expressão e elementos de um plano de conteúdo.

A relação triádica, essência da função semiótica, constitui-se, então, em um recurso epistemológico que se constrói a partir de categorias ontológicas e que se apresenta como um meio analítico e relacional de conhecer as coisas, em função de um perfil que reflete a própria estrutura desse conhecer.

Evidentemente a semiótica de Peirce, como instrumento analítico de significação, não se restringe somente à linguagem verbal, considerando todo tipo de fenômeno como um possível objeto de estudo semiótico, desde a sensação mais grosseira até a mais exaltada experiência espiritual e, no âmbito destes extremos, a imagem apresenta-se como um meio comum na apreensão de sentidos e significados.

Ainda no mesmo sentido, a *imagem pictórica* remete à especificidade da pintura, na medida em que as formas organizam-se mediante *qualia*, o que, no caso da pintura, é, de algum modo, *leitura do mundo*. Desta perspectiva, qualquer elemento da *imagem pictórica* pode ser considerado um signo, um elemento que remete a uma relação triádica, ele mesmo referente ao seu objeto, que neste caso, é a *imagem pictórica* e que, por sua vez, remete ao interpretante que, não sendo signo nem objeto, mediante o processo semiótico, determina uma significação que é, em última instância, pensamento e objeto de uma nova semiosis.

Como a relação acontece por mais de uma via e uma vez que este interpretante irá dirigir-se novamente ao objeto, esta nova relação já será um outro signo.

“Um signo ou um representamen é um primeiro que está em relação triádica genuína tal com um segundo, chamado seu objeto, que é capaz de determinar um terceiro, chamado seu interpretante, para que assuma a mesma relação triádica com seu objeto, que aquela na que se encontra ele mesmo com respeito do mesmo objeto. (Peirce,C.P. 2.274)

### 3.5 O possível e o real

Pode-se dizer que o pensamento humano opera simbolicamente. Os signos são os elementos que estruturam o entendimento a partir do possível e do real, e é exatamente por isto que o entendimento pode distingui-los. No entanto, o que considerarmos como o real não é acessível à nossa consciência de uma maneira direta.

Para comprová-lo basta que observemos como é difícil às vezes distinguir a realidade ou não de um sonho assim que acordamos ou ainda, em termos culturais, como é longo o processo de aprendizagem, do conhecimento do mundo a que somos submetidos desde o nosso nascimento. A consciência do possível e do real só acontece através do acesso ao simbólico e isto implica em um distanciamento, uma mediação que é a intervenção do signo.

“Encontramos que, quando por especiais condições a função do pensamento simbólico está impedida ou perturbada, a diferença entre a realidade e a possibilidade se faz incerta; já não pode ser claramente percebida. A patologia da linguagem mostra uma luz interessante sobre esse problema. Tem se visto com freqüência em caso de afasia que os pacientes não só perdem o uso de classes especiais de palavras, senão que mostram ao mesmo tempo, uma curiosa deficiência da sua atitude geral (...) Não podem falar nem pensar em coisas irrealis. Um paciente que sofria de hemiplegia, de uma paralisa da mão direita, não podia, por exemplo, pronunciar as palavras: “Eu posso escrever com a minha mão direita”. Se resistia a repetir essas palavras quando o médico as pronunciava na sua frente, entretanto, podia dizer com facilidade; “Eu posso escrever com a minha mão esquerda”, porque isto era a comprovação de um fato e não de um caso hipotético ou irreal”. (Cassirer, 1994, pg. 92)

O pensamento *simbólico* (terceiridade) torna possível o acesso ao *real* (segundidade) e ao *possível* (primeiridade). O distanciamento necessário nos guia a um âmbito específico de reflexão, de análise e pensamento. Toda a tentativa de uma nova percepção, do real e do possível, implica em uma constante construção, em reconstrução e des-construção de códigos.

“O que é hipotético agora é o nosso fenômeno; porque a nossa captação imediata do real não atua senão como um dado confuso, provisório, convencional e esta captação fenomenológica exige inventário e classificação”. (Bachelard, 1990, pg.17)

Assim, vemos que o real, como uma percepção absoluta, parece inacessível ao nosso conhecimento; o real conhecido é um real filtrado, pré-interpretado pelos códigos. O possível é o umbral de mudanças daquilo que nos parece real. Aquilo que se apresenta como energia criativa é a irrupção do possível no real e o âmbito do universo ao qual a obra de arte pertence.

A imagem pictórica pertence ao âmbito da percepção visual e, embora implique numa imagem tanto perceptual como mental, a imagem perceptual relaciona a experiência sensorial primária e a imagem mental as informações armazenadas na memória (Santaella e Nöth, 2001,pg. 15), desde uma perspectiva semiótica, é necessário que a imagem pictórica tenha uma presença material, que exista sobre um suporte físico, condição pela qual ela é chamada de *imagem material visual*.

Para que um signo realmente exista é preciso que também exista a possibilidade de que algum elemento desta imagem tenha a qualidade de suscitar em alguma inteligência a possibilidade de considerá-la um substituto de uma outra forma, além da que está sendo percebida. Para a semiótica, toda a imagem é representação; todo o pensamento é representação, uma vez que a imagem se dá como um produto da relação entre os elementos da tríade; aquilo que a representa, que é o signo; aquilo que é substituído pelo signo, que é o objeto; aquele sistema ou organismo capaz de representar tal relação, que é o interpretante.

Se o signo está em lugar de alguma coisa (substituição) e a representação é ativada por uma individualidade (subjetividade), o signo nunca representará totalmente o objeto (parcialidade), só poderá representar parte do objeto ou da

realidade. Por esta razão, todo o processo de representação implica numa mudança de atitude, daí que a condição de intencionalidade seja condição necessária. O acesso à realidade só é possível através da relação triádica; não poderíamos conhecer o real diretamente, pois o conhecimento que temos dele é um conhecimento mediado, incompleto.

Esta condição indica uma consideração relevante em termos epistemológicos: a da experiência como fonte de procura do sentido das coisas, e de como ela se impõe. Deste modo, a pré-existência de um objeto representado, na ordem da realidade visível, torna-se irrelevante para o processo semiótico, pois o objeto da semiosis não se dá sobre as coisas materiais e sim sobre o modo como ela é configurada em função da relação triádica. E é neste ponto que o processo semiótico mostra a sua relevância para a expressão pictórica, na medida em que ambos os casos configuram-se como “modos de relação com a realidade”.

“A diferenciação entre um objeto (diretamente) apresentado (e como tal, que se mostra a si mesmo) e um objeto (mediado) representado é uma diferença semiótico-ontológica... objetos apresentados funcionam ontologicamente; objetos representados funcionam semioticamente”. (Santaella e Nöth, 2001, pg. 20)

### **3.6 Um modelo para uma semiótica da imagem visual**

Entretanto, vejamos novamente a definição de Peirce, escrita de um modo ainda mais simples:

*Algo que está em alguma relação por algo para alguém.*

Como poderia ser aplicada esta definição se considerarmos a imagem material visual como o objeto do signo?

Em primeiro lugar, a imagem material visual deve ser considerada como uma proposta de percepção visual, na medida em que se faz necessário que a

mesma possa provocar um estímulo como proposta em uma outra mente (é necessário que haja uma intenção).

Em termos de imagem, será o *algo* da definição anterior (que se encontra em uma relação que se manifesta como representação) o resultado da relação entre os elementos da tríade. *Algo* que está em alguma relação *por algo* remete à consideração da proposta visual, sendo representação (como configuração de uma forma, ou seja, daquilo que é a substituição) que *para alguém* representa uma valorização da proposta por parte de um receptor.

Em termos de uma proposta de percepção visual, como é o caso da pintura, a definição poderia agora ser colocada da seguinte maneira:

*Uma proposta de percepção visual considerada como representação e destinada à configuração de uma forma para sua valorização.*

Esta definição supõe uma aproximação à imagem material visual da obra de arte, da imagem pictórica que considera a tríade de Peirce. Cada um dos elementos desenvolvidos nesta definição existirá em função das categorias peirceanas, ou seja, cada elemento desdobrado será novamente (e novamente) desdobrado em função destas categorias.

Neste trabalho é utilizado um modelo para uma semiótica da imagem visual que se deriva do modelo desenvolvido por Juan Magariños de Morentin,<sup>42</sup> pesquisador na área de semiótica da Universidad de la Plata, Argentina. Opto por apresentar o modelo que ele propõe, por considerar que tal modelo apresenta um recurso metodológico de grande utilidade no âmbito da minha pesquisa e por achar que este é um modelo que merece ser promovido, questionado e discutido por todos os que nos interessamos pelo tema. Um modelo que pede uma validação.

---

<sup>42</sup> Juan Magariños de Morentin, pesquisador na área de semiótica nascido na Espanha e radicado na Argentina. Informações a seu respeito e textos on line podem ser encontrados em [www.magarinos.com.ar/](http://www.magarinos.com.ar/) e em relação ao modelo referido aqui, pode especificamente ser encontrado em [www.magarinos.com.ar/VISIONWEB.htm](http://www.magarinos.com.ar/VISIONWEB.htm)

Isto não significa que esta pesquisa ou investigação seja desenvolvida em base no mesmo e sim que adotar-se-á e adaptar-se-á alguns aspectos instrumentais propostos por Magariños, no âmbito deste trabalho. De qualquer modo é importante que ele seja exposto tal como o propõe Magariños com o intuito de que possa ser convalidado. Assim sendo, o modelo básico de Magariños, pode ser sintetizado da seguinte maneira:

Algo – proposta de percepção visual

Em alguma relação – representação

Por algo – forma

Para alguém – valorização.

Os elementos da relação partem da definição proposta e, nos mesmos termos, os modos de aproximação à imagem material visual são definidos:

A representação se dá através da identificação

A forma através do reconhecimento

A valorização através da interpretação.

Na representação é preciso identificar:

*As entidades constitutivas*, que se referem aos tipos de qualia, em relação às categorias que são expressas pelos elementos constitutivos da imagem visual.

*A imagem material*, que é aquela que relaciona diretamente a imagem com o seu suporte, isto é, que se refere à sua existência material real.

*A seleção perceptual*, que é o modo pelo qual são captados pela percepção os elementos constitutivos da imagem visual.

As entidades constitutivas poderão ser identificadas como:

*Qualisigno icônico*, imagem material visual que mostra pura qualidade visual.

*Sinsigno icônico*, uma imagem material visual que mostra uma analogia com um existente.

*Legisigno icônico*, uma imagem material visual que mostra as relações convencionadas numa sociedade.

A imagem material poderá configurar-se como:

*Plástica*, quando os elementos da imagem são percebidos como qualia em função de sensações subjetivas.

*Figurativa*, quando os elementos da imagem são reconhecidos como percepção possível em função de uma analogia, mesmo impossível, mas imaginável.

*Conceitual*, quando os elementos da imagem são percebidos através do conhecimento de uma determinada convenção e das leis que regem as estruturas e valores ideológicos.

A seleção perceptual poderá ser em função de:

*Qualidades*, quando podemos considerar a imagem material visual em termos de elementos configurados como “pura qualia”.

*Existentes*, ou a partir dos elementos que podemos reconhecer enquanto *formas que se organizam* de fato.

*Normas*, ainda considerando os elementos da imagem material visual em função das leis que regem essa organização; no sentido de sistemas significativos e contextuais.

Na Forma é preciso reconhecer:

Os *elementos sintáticos*, que se referem às entidades que estruturam os elementos da imagem material visual; capazes de ser percebidos e guardados na memória do perceptor.

O *Atractor*, que se refere às configurações mentais armazenadas na memória e que permitem as operações de reconhecimento.

As *estruturas significativas*, que poderão ser internas ou externas à mente.

Os elementos sintáticos poderão ser:

*Qualia*, no relativo às operações de reconhecimento através de sensações e toda apresentação enquanto *percipuum*.

As *configurações formais*, que se referem às operações de reconhecimento a partir das propriedades e capacidades fisiológicas do órgão perceptor.

*As estruturas formais* que se tratam das *próprias propriedades* do sistema, seja este fisiológico, psicológico ou cultural.

O atractor que poderá ser:

*Abstrativo*, quando constituído por sensações que remetem a uma semiósis privada; a uma experiência individual.

*Existencial*, quando se apresenta como possibilidade dinâmica que permite um reconhecimento analógico, como a noção de sua presença e localização no tempo e no espaço.

*Simbólico*, quando exclusivamente constituído a partir de uma convenção ou acordo determinados a nível social.

As estruturas significativas poderão ser reconhecidas em função de serem constituídas dentro ou fora de um sistema semiótico. *Internas* ou *externas*.

O processo de Valorização acontece através da interpretação da:

*Atualização dos efeitos de sentido*

*Mostras*

*Inter-relações possíveis.*

Os efeitos de sentido se interpretam através de:

*Uma semiótica plástica*

*Uma semiótica figurativa*

*Uma semiótica conceitual.*

As mostras serão interpretadas segundo:

*Carência*

*Semelhança*

*Posição num sistema.*

As inter-relações possíveis se referem a toda a semiosis social vigente.

## **Capítulo IV**

### **4. Ichthus e semiose**

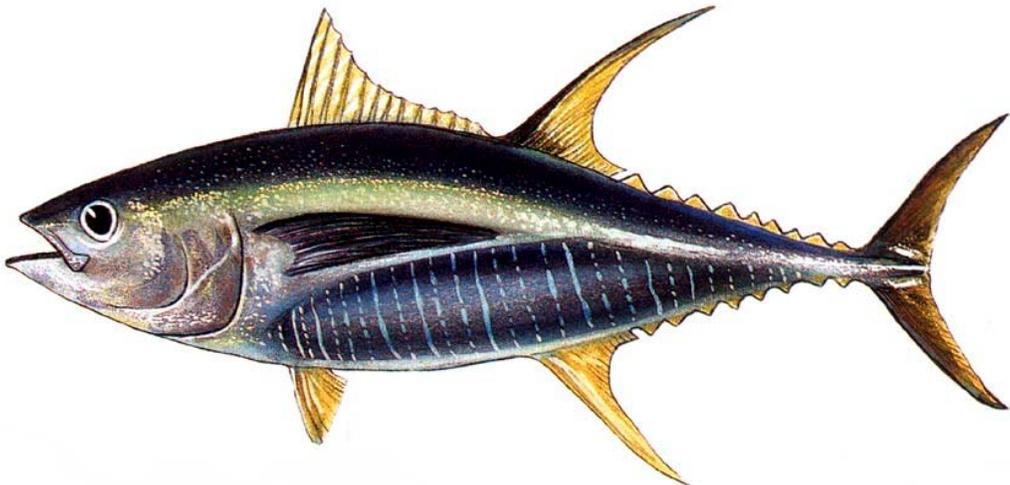
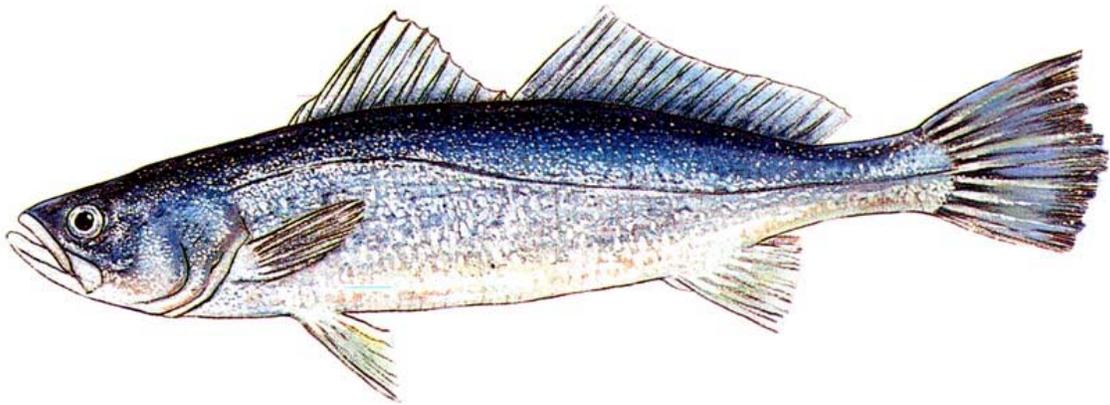
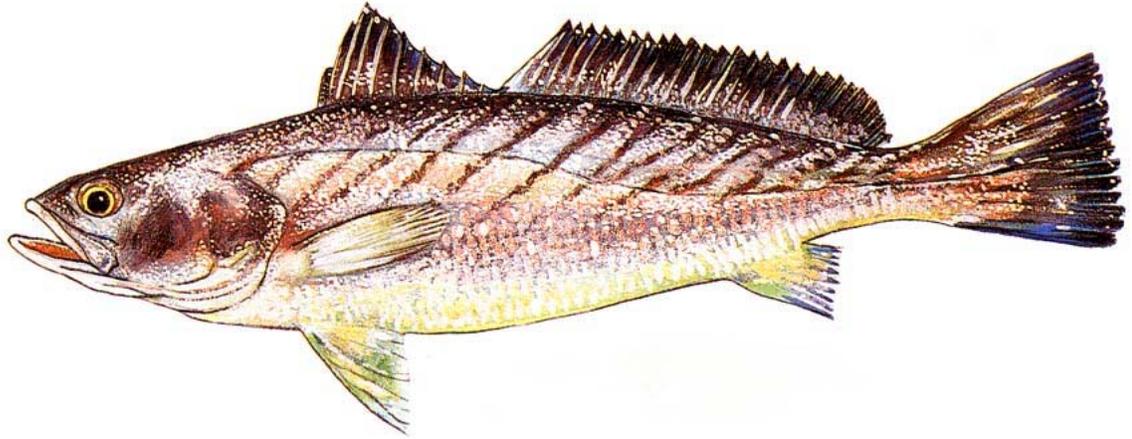
#### 4.1 A substância-Icthyus

Em 1996 fui contratado por uma ONG europeia para realizar 23 ilustrações sobre peixes relacionados com a pesca comercial na América Central e no Panamá. Estas ilustrações seriam usadas para a valorização das espécies de peixes encontradas e consumidas na região do Istmo da América Central, através de um cartaz que mais tarde seria amplamente divulgado através de uma distribuição gratuita realizada pela mesma ONG.

A confecção destas ilustrações exigia um resultado que combinasse a representação realista com um determinado estilo artístico, de modo a se constituírem em imagens convincentes e atraentes, porém também como um registro que captasse, além da beleza natural do peixe, essa relação íntima do homem da costa com o próprio peixe; exigiam algo que não poderia ser captado somente através de fotografias, o que fez com que a comissão responsável optasse pelo desenho ou pintura.

Este trabalho exigiu-me bastante, pois tive que realizar um estudo acurado dos esquemas anatômicos dos peixes e outro das características da forma, textura e cor de cada um dos peixes, o que acabou por resultar em um estudo natural com os mesmos, recentemente retirados do mar. Da mesma forma tive que acessar a várias outras informações, como as biológicas, as de habitat, de região, etc, além de solicitar um certo número de fotos que foram tiradas em seu habitat natural especialmente e sob minha recomendação para o projeto (Fig. 36, 37 e 38)

Na seguinte página, Figuras 36, 37 e 38. Ilustrações realizadas por Roberto Fajardo. Técnica mista. Aquarela, guache e pastel. Ilustrações feitas a partir de peixes reais. Na ordem apresentada; *Cynoscion reticulatus*, melhor conhecido como *corvina rayada*; *Cynoscion stolzmanni*, melhor conhecido como *corvina amarilla* e *Thunnus albacores*, melhor conhecido como *atún aleta amarilla*. Foram realizadas 23 ilustrações com dimensões aproximadas de 60 x 30 cm. 1996.



Através deste trabalho percebi, no decorrer do projeto, que a imagem do peixe seria capaz de configurar (ou talvez seja melhor dizer, conjurar) uma carga simbólica que parecia refletir quase todos os aspectos que, por um lado, eu vinha destacando em meus trabalhos pictóricos e por outro, identificava nas características geográficas e culturais do contexto local.

De fato, a forma do peixe mostrava uma relação isomórfica com muitas das coisas da minha memória e da minha cultura. O “peixe” pareceu-me, então o símbolo mais apropriado para designar, indicar e representar o contexto do ser geográfico, cultural e sociológico do panamenho (nesta situação específica que se estruturava em meu imaginário), na medida em que suas manifestações como modo simbólico admitiam leituras polissêmicas e pertinentes para aquelas expectativas sobre as quais eu refletia.

Por outro lado, o próprio nome do país: “Panamá” deriva-se de uma palavra indígena que significa abundância de peixes. Tinha descoberto, então, uma questão aparentemente óbvia: que o “peixe”, como forma sintática e semântica é uma constante na cultura popular e freqüentemente um tema obrigatório na cultura erudita. De fato, imagem comum na arte popular, era um tema recorrente mesmo entre os pintores panamenhos, como, por exemplo, na fig. 39, onde está representado um peixe de um dos mais significativos artistas da pintura panamenha: Mestre Alfredo Sinclair.



Fig. 39. Alfredo Sinclair. *Pescado*. Óleo /tela. 36.5 x 42.5. 1968.

Estabelecendo uma relação com minhas exposições anteriores notei que *Ictio-mania* apresentaria uma diferença fundamental: o re-aparecimento de um elemento figurativo. Isto em relação a séries de pintura abstratas é claro, pois já havia trabalhado antes com pintura figurativa. Parecia-me evidente que se estabelecia neste trabalho, entretanto, uma *dialética das formas*, na medida em que eu passava a incorporar no fazer de minha pintura, como procedimento poético, uma forma base considerada em seu sentido *simbólico*, ou melhor, *semiótico*. Propus então, a forma do peixe, como um ponto de contato, como uma conjunção entre um determinado fazer e determinadas pretensões de ordem conceitual. O título elegido para tal projeto tornar-se-ia *Ichthys*, a palavra grega que designa peixe.

Este trabalho passou por uma espécie de incubação pictórica e reflexiva, tanto que somente três anos depois, em 1999, eu viria a expor, com o título de *Ictio-mania*, uma série que apresentasse essa tentativa de utilizar o peixe como um símbolo estético, de tal sorte que o peixe utilizado como artifício simbólico também apresentaria possibilidades de exploração a certas inquietações; de reflexão sobre a relação entre a prática da pintura e o imaginário do artista; de

fundamentalmente estabelecer uma situação programática que me permitisse desenvolver a questão por duas vias fundamentais: desde uma perspectiva poética e desde uma perspectiva estética. (utilizando o conceito de poética e estética no sentido desenvolvido por Pareyson).

O Título da primeira exposição individual com a forma do peixe foi:

***Ictio- Manía - 1999. (Ejercicios para una re-visión)*** Galeria Canvas and Arts.  
7 a 30 de setembro. Panamá.

E a segunda exposição com a forma do peixe foi:

***Ictio– Mania II - 2000.*** Galeria del Café de Asís. 5 a 23 de julho. Panamá.

O subtítulo, *Ejercicios para una re-visión*, denota uma certa intenção de aludir a este aspecto antes mencionado, o da vivência sentida culturalmente, mas de um modo crítico, como pode ser percebido no texto do catálogo da exposição:

“Pintar es manía de ver y re-ver: Sentimientos, expresiones, temas, asuntos, conceptos... Ejercicio continuo de búsqueda y traducción. Y es que el arte traduce aquello que no es evidente, aquello que siendo propio no es consciente.

(Sirve a nuestro propósito el sentido referido por Juan Acha cuando antepone el carácter plural de la identidad latinoamericana al carácter unitario de la identidad europea u occidental e insiste en la necesidad de la “autoconscientización”. Austin, Texas, 1975)

*Ictio-Manía* es una metáfora estética que ilustra una intención, artificio meta-lingüístico que define la necesidad de una re-visión de aquellas cosas que nos importan y nos son comunes.

Ictio, símbolo (común al ser panameño) y pretexto para el juego lúdico, bien que podría designar (pretensión) una ictio-fagía, emulando la metáfora de la “Antropofagía” de Oswald de Andrade, como si el ser panameño quisiera, ante los retos del nuevo milenio, definir ese carácter plural, posible solo por el camino de la auto-conscientización. (Roberto Fajardo,1999)



Fig. 40. Da série *Ictio-mania*, Roberto Fajardo. Acrílico sobre tela. 60 x 180 cm. 1999.



Fig. 41. Da série *Ictio-mania II*. Roberto Fajardo. Acrílico sobre tela. 120 x 100 cm. 2000.



Fig. 42. Da série *Ictio-mania II*. Roberto Fajardo. Acrílico sobre tela. 180 x 120 cm. 2000.

A questão Icthyus resulta assim em uma espécie de conceito chave. Operacional, discursivo e semiótico. Se em séries anteriores uma preocupação formal seria suficiente para o ato de pintar, já que este se propunha como um livre jogo das formas e cores, como sinestesia de relações rítmicas, como exercício de criação liberdade e expressão, neste momento isto já não era suficiente. Optei em Icthyus por eleger uma forma que eu considerava básica e simples (por certo, na pintura nunca uma coisa nunca é básica ou simples) com o propósito de desenvolver uma operação poética que de início considerasse, de uma maneira declarada e proposital, uma análise encima de coisas anteriores, presentes e, de algum modo, posteriores. Não é que as relações polissêmicas não acontecessem nas séries anteriores, que não tivessem os seus sentidos e significações conceituais implícitas. Mas aqui se tratava de colocar em um contexto epistemológico e semiótico aos aspectos que se derivam do fazer e que precisam ser encarados a partir da sua condição de signo.

Como artista não tenho preocupações com a compreensão dos processos criativos desde uma perspectiva analítica ou lógica, isto porque acredito que tais processos extrapolam os mecanismos próprios da lógica, na medida em que o artista trabalha com uma série de recursos que têm a sua origem no próprio estranhamento. Entretanto, isto não significa que os processos criativos sejam necessariamente opostos às questões lógicas, nem que não existam processos lógicos implícitos nos processos criativos: significa apenas que o estranhamento é a origem de toda a possibilidade e que toda a possibilidade, na terceiridade, só é possível como conceito. Quando se pretende sistematizar uma idéia, um conhecimento ou um fazer, há de se partir da utilização de uma linguagem que se fundamenta sobre construções lógicas. Toda a aproximação cognitiva ao campo da criação artística requer uma sistematização de seus pressupostos, já que o artista também opta, em seu fazer poético, por razões desconhecidas, ou melhor, por razões que ele conhece intuitiva e intimamente.

Optei pela forma do peixe como tema, motivo ou assunto, e esta escolha não foi produto de uma consideração repentina e sim de um processo que

evidencia um percurso surgido de longa data, que acontece enquanto evolução natural de um processo de configuração simbólica. A forma do peixe, neste processo, concentra uma série de expectativas e articula-se como um laboratório onde é possível confrontar as possibilidades e os caminhos da própria pesquisa. Mas, o que significaria dizer que a forma do peixe funciona como motivo? Não se trataria no fundo de uma imagem geral, posto que o trabalho não se refere a um só peixe, em específico?

É obvio que a imagem peixe -referência- remete-nos a uma imagem ideal. Na verdade, de algum modo, o objeto, o assunto, o tema é em si mesmo a própria configuração da possibilidade dessa imagem. Porquanto, ela estrutura-se em função ou como representação de expectativas que mantêm uma natureza polissêmica e que só podem *vir a ser* pelas escolhas do *fazer*.

Melhor dizendo, a imagem é um produto implícito no próprio processo de organização da obra como um todo. “A tematização origina-se da tentativa do agente de organizar um material intrinsecamente inerte de modo que se torne útil para carregar um significado”. (Wollheim, 2002, pg. 25) Parece-me claro, então, que tal conceito de utilidade está a serviço de uma expectativa que compreende a vivência do artista.

No momento em que realizamos uma pintura, uma coisa é aquilo que imaginamos, o que é proposto ou planejado, e outra coisa é o que virá a ser feito, daquilo que inicialmente imaginamos e que é e sempre será uma imagem. Entretanto, aquilo que a pintura venha a ser só é possível, como conceito, como pertencente a terceiridade. E esta questão, então, novamente nos remeterá ao assunto central da pesquisa: a imagem pictórica e como devemos abordá-la.

A imagem do peixe só pode ser abordada, em termos cognitivos, como imagem estruturada. Em termos pictóricos e neste caso, por exemplo, poder-se-ia considerá-la como mais figurativa ou mais abstrata, de modo que aquilo que ela possa assumir como representação seja o resultado de uma tensão relacional

entre formas que precisam ser identificadas. Esta construção revela também um jogo entre as mesmas formas, uma ordem de elementos formais mínimos e suas respectivas articulações num *plano de expressão*<sup>43</sup>. E também revela uma intrincada rede de significados, de conteúdos que não são, à primeira vista, evidentes na imagem, nem mesmo quando esta é realista. Significados que podem ser identificados num *plano de conteúdo*.

Entretanto, a motivação do artista atua em ambos os planos e acredito que, ainda assim, sua natureza não poderia ser explicada somente por eles. Na teoria desenvolvida por Hjelmslev existem dois tipos de substância: uma pertencente à expressão e outra ao conteúdo. O conceito de substância<sup>44</sup>, que não é a forma, nem é o conteúdo, nos remete à própria possibilidade dessa construção e à sua origem primogênita.

Será possível identificar, na tematização, uma substância responsável pela coerência da série de trabalhos em *Icthyus* como uma estrutura necessária, contínua e transcendente ao plano de expressão e de conteúdo, de uma natureza isomórfica com aquilo que fundamenta a imagem como um signo de si mesma. Aristóteles concebe a substância como essência necessária, e na medida que ele a identifica nas coisas, contesta a separação que Platão faz entre idéia e coisa (ver capítulo II: Uma cisão epistemológica).

Na metafísica tradicional a substância é sinônima à estrutura necessária. No empirismo, entretanto, uma nova concepção é agregada: a de uma conexão constante entre determinações simultâneas dadas pela experiência. O conceito de

---

<sup>43</sup> O conceito de Plano de Expressão é utilizado aqui de acordo com o modelo *diádico estratificado* de Louis Hjelmslev. Ele propõe o signo como composto de dois planos. *O Plano de Expressão* e o *Plano de Conteúdo*. Estes, por sua vez, são estratificados em *forma do conteúdo-forma de expressão* e *substância de conteúdo-substância de expressão*. A substância da expressão é representada como possibilidade, como potência. (Hjelmslev, 1991, pgs. 47-79), (Nöth, 1999, pgs. 61-62)

<sup>44</sup> Do latim *substantia*, tradução do grego *ousía*. Etimologicamente, *o que está por debaixo*. Na filosofia grega, *o ser independente do qual se predicam os atributos*. "É o ente no sentido primeiro, ao qual se referem todos os outros no sentido analógico-atributivo". (Weingartner, 2002. pag. 264)

substância implicará, então, em uma idéia de necessidade, de causa, enquanto conexão constante entre as idéias de função e de relação. (Abbagnano, 2000, pgs. 925-927) Assim, a questão do tema aparece neste âmbito como o resultado de uma conexão constante com a experiência, como resultado de um fazer e da intencionalidade desse fazer, como uma condição necessária ao contexto poético estabelecido.

Quando observo minhas telas em seu conjunto, posso identificar uma *constante perceptível* nas formas, nas cores, em uma e outra tela, individualmente e em conjunto, que embora possa devir do que é do plano de expressão e também do plano de conteúdo, parece estar além deles. Posso chamar isto de *substância*, na medida em que estas características parecem ser sinônimo de todo o *querer fazer* que dá origem à obra, tratando-se, inclusive, de uma substância presente no percurso poético da obra, na esfera existencial do artista, no *Dasein*<sup>45</sup>, que como âmago do processo criativo fica depositado naquilo que depois será a imagem pictórica.

Assim, aquilo que identificamos como substância no meu trabalho está diretamente associado com a noção de *Dasein*, na medida em que a substância é a consciência em seu fluir, a noção plena do estar-aí. E, evidentemente, esta substância parece estar presente na obra como um rastro, como um índice e também, através do imaginário do artista, como essência, na avidez, na intencionalidade ou em presença. Entretanto, como poderíamos detectar a presença de esta substância em *ichthus*?

---

<sup>45</sup> Dasein - termo de origem alemã utilizado pelo existencialismo e que pode ser traduzido como: "ser-aí", "ser-no mundo", "ser-em -situação" e "pre-sença". Existe na filosofia uma tradição do uso deste vocábulo desde o séc. XVIII que o define como existência real, "oposto ao não-ser" (Kant). Como um ser – em determinado lugar (Hegel), como "consciência" em Husserl e definido como o "ser do homem no mundo" no existencialismo de Heidegger: "Esse ente que cada um de nós somos e que, entre outras, possui em seu ser a possibilidade de questionar, nós o designamos com o termo pre-sença". (Heidegger, 1988, Pg. 33).

#### 4.1.1 Convencionalidade e arbitrariedade

Aproximar-se de uma imagem, desde uma perspectiva lingüística, é sempre um problema complexo. Parece-me necessário colocar em questão, então, a visão aparentemente natural ou inocente das coisas.

No caso da pintura, um importante questionamento seria o de contestar a validade de um tipo de relação entre a imagem e coisa, aquela que considera a representação da imagem como real com respeito a um objeto. “A doutrina da ilusão provém de uma dupla aplicação do que se conhece em filosofia como realismo ingênuo” e “de acordo com este ponto de vista, não há diferença entre o objeto físico e sua imagem percebida pela mente; a própria mente vê o objeto”. (Arnheim, 1991, pg. 91)

Um dos primeiros teóricos dedicados a questionar esta problemática de uma forma sistemática e precursora, a partir de uma perspectiva semiótica, foi Gombrich, em sua já antológica obra, *Arte e ilusão* (Gombrich, 1986. Publicada originalmente em 1959). “Para Gombrich a representação pictórica nunca é, nem nos casos do realismo mais aparente, uma adequação às coisas e sim uma ilusão”. (Calabrese, 1987, pg. 61) A representação na arte ocidental possui uma história que remete para uma aprendizagem de recursos convencionados que criam o parecido naturalista na pintura, mas tudo o que consideramos parecido é produto de uma ilusão. E uma ilusão que é produzida por um artifício que, como estrutura e construção, pode apresentar comportamento de linguagem, pois acontece no seio e é também produto de um contexto cultural.

Para Gombrich, a bagagem de nossas experiências, conhecimento e cultura, de nossas expectativas e desejos, determina a nossa percepção do mundo. Para ele, não parece haver relação direta entre a imagem da pintura e o objeto do mundo: esta seria uma relação que implicaria em mediação complexa, uma construção. “O artista que deseja representar uma coisa real (ou imaginada)

não começa por abrir os olhos e olhar em volta, mas por tomar formas e construir a imagem requerida”. (Gombrich, 1986, pg. 342)

Este assunto, mais tarde, seria retomado por Eco, através da polêmica sobre o signo Icônico<sup>46</sup>, ou se preferir, Iconicidade e, a qual leva a uma questão central, que trata da distinção entre convencionalidade e arbitrariedade. No âmago de tal polêmica, encontraremos o debate secular entre aqueles que acreditam na naturalidade da imagem e aqueles que acreditam em sua convencionalidade. A idéia de que a imagem guarda uma relação de semelhança direta com a forma de seu objeto não é somente senso comum, mas está representada por uma linha de pensamento na tradição ocidental, que, como já vimos, origina-se em Platão.

O ponto de vista de que, no signo lingüístico, o elo estabelecido entre o significante e o significado tem uma natureza arbitrária, é geralmente aceito. Segundo Saussure, o signo é o resultado da associação de um significante e um significado em que não existe uma motivação<sup>47</sup> na constituição do significante, sendo deste modo uma constituição arbitrária. Por exemplo, a idéia de “sul” não evidencia uma relação interior com a seqüência de sons que designam “sul”, que lhe serve de significante; esta função poderia ser perfeitamente representada por qualquer uma outra seqüência de sons. (Saussure, 1994, pg.90) Veja-se, por exemplo, como acontece isto nas palavras de igual significação em línguas diferentes.

Aparentemente não existe semelhança natural entre a figura construída e aquilo que a representa. Na linguagem verbal, o significante é homologado globalmente, de modo que por causa de uma convenção ele passa a ocupar uma determinada posição num determinado sistema. Desse modo o aspecto formal de

---

<sup>46</sup> A partir dos anos 60 se estabelece um debate sobre os mecanismos e o funcionamento da imagem enquanto objeto de comunicação e no seio de uma teoria semiótica. O conceito de *Iconicidade* tem sido amplamente discutido por autores como Charles Morris, Abraham Moles, Martin Krampen e Tomas Maldonado, entre outros. A origem do conceito está na definição de Peirce do signo icônico, particularmente nas idéias de semelhança e analogia.

<sup>47</sup> O conceito de *motivação* é referido aqui em oposição ao caráter *arbitrário* do signo na teoria de Saussure, enquanto este caráter arbitrário nega o papel desempenhado pela motivação entre o significante e o significado.

um “alfabeto” resulta indiferente às significações veiculadas, pois, enquanto o alfabeto se apresenta como um catálogo de símbolos discretos, o sentido possível só é aportado pela articulação dos significados que esses símbolos são capazes de gerar, no plano da expressão.

Entretanto, veremos que Saussure atribui ao caráter linear do significante a constituição do caráter arbitrário, porque o significante lingüístico possui uma natureza auditiva. “O significante, por ter uma natureza auditiva, se desenvolve unicamente no tempo e desenvolve características tomadas do tempo; a. representa uma extensão, e b. essa extensão é mensurável numa só dimensão; a linha”. (Saussure, 1994, pg. 93)

Como verificaremos mais adiante em relação à consideração da pintura como linguagem, e em função de uma comparação com a linguagem verbal, a imagem pictórica mantém um tipo de relação com seu objeto que compreende um tipo de natureza analógica, que se dá por motivação, e que é compreendida aqui como uma *relação-construção* analógica possível entre o significante e significado. Esta relação estabelece-se, no caso da pintura, quando um conjunto de processos expressivos determina-se em um indivíduo com intensidade suficiente, dirigida a uma intencionalidade própria da atividade individual.

A questão é essencial, porque pode evitar muitos equívocos em uma abordagem semiótica da imagem pictórica. Na linguagem verbal existe uma correspondência específica entre palavras e classes de objetos e esta trata de um sistema convencional e arbitrário. Os signos verbais designam os objetos em função de uma estrutura rígida, e por isto a sua representação acontece de forma arbitrária. Os signos pictóricos, graças a este aspecto analógico, *apresentam* seus próprios objetos. “Objetos apresentados funcionam ontologicamente, objetos representados funcionam semioticamente” (Santaella e Nöth, 2001, pg. 20).

No substrato da linguagem verbal, estabelece-se uma orientação basicamente analítica, enquanto processo de abstração e em função de um outro

substrato, o que mostra uma orientação fundamentalmente sensível ao nível do indivíduo e da coletividade, parecendo necessária uma relação analógica com o conteúdo da orientação sensível. Na linguagem da pintura, contrastando com a verbal, uma natureza analógica se revela capaz de sintetizar formalmente uma gestalt, que repete o processo de encontro com o mundo (ontológica), como o de uma visão de mundo.

Evidentemente, esta apresentação de seu próprio objeto por parte do signo pictórico implica numa não arbitrariedade do signo icônico ou, pelo menos, numa arbitrariedade diferenciada daquela do signo verbal. Poderíamos, ainda, falar em escalas de arbitrariedade como uma forma de aproximação aos modos de estruturação da relação entre a imagem do signo pictórico e seu objeto. Alguns autores como, por exemplo, Zunzunegui denunciam um certo abuso na compreensão da relação entre arbitrariedade e convencionalidade, já que:

“Os signos icônicos põem de manifesto que é possível conceber uma série de signos não codificados arbitrariamente, ou seja, que mantêm uma relação com seu conteúdo diferente da que existe nas línguas naturais, sem que isto implique que a correlação existente não seja cultural e, portanto, assentada numa convenção”. (Zunzunegui, 2003, pg. 68)

## **4.2 As formas de *Icthyus***

Em *Icthyus* a substância manifesta-se em função de um determinado *quale* que, como substância de conteúdo e de expressão, remete essencialmente a vivências, daí o seu caráter incognoscível implícito: a matéria-prima do artista, essencialmente, é a própria substância de sua existência.

“De acordo com Aristóteles, a substância consiste tanto de matéria como de forma, mas possui uma existência independente da coisa e da matéria. Neste sentido a substância na arte, é essencialmente incognoscível”. (Nöth, 1999, pg, 60)

Devido a isto, os processos envolvidos na realização de uma pintura não são nem homogêneos nem coincidentes com os atos que lhe dão origem. Na verdade, na hora de pintar, pouco importa se a pintura é ou não linguagem, embora possamos considerar que a linguagem é fundamental para os caminhos e possibilidades de ação durante este ato, ou ao menos para algum destes caminhos.

Estando diante da tela em branco, minha presença e a presença da tela parecem ser uma coisa só e aquilo que está por acontecer envolve tudo, enfatizo, tudo mesmo. Naquele momento o artista é realmente a tela que espera por ele, pois ela é uma possibilidade de tudo o que ele é capaz de sentir, saber ou intuir. O artista, diante da tela, é aberto a uma série de expectativas, de anelos e desejos, assim como de propósitos já planejados, que em si se apresentam como meras hipóteses.

Uma primeira mancha sobre o tecido, a partir de uma operação analítica, não é capaz de exprimir-se ainda; sequer podemos pensar conceitualmente naquilo que pretendemos a partir desta mancha; diante da tela, estarei tomado por uma espécie de *pensamento visual* onde não existe tempo nem espaço, na fixação da experiência, pois ela se dá como totalidade, no ato, na ação, e ela foge de mim para a tela, como uma projeção eidética (porquanto primeiro é uma idéia em *bruto*, na cabeça do artista) possível apenas como forma expressa. Considero que seja a geração de alguma coisa que se estende através de mim e que posso, com algum esforço cognoscitivo, identificar como substância.

Uma coisa é certa: a seleção dos recursos disponíveis para este tipo de expressão acontece a partir de uma operação do fazer, motivada pela configuração dos elementos visuais. Aparentemente existe uma relação interna entre a manipulação da linha e aquilo que se quer expressar com ela. E, evidentemente, tudo isso parece partir de uma concepção, de uma intencionalidade de ato, de plano e de projeção.

Mesmo estando o artista envolvido com a tela e junto a ela, como um todo, existe uma idéia implícita, um planejamento no fazer. O ato de pintar não existe como uma ação no vazio; pelo contrário, existe como uma ação sobre nós e para as coisas. A idéia e o planejamento refletem uma estrutura, um processo que parece permanecer, enquanto possibilidade de operação, sempre *em aberto*, receptivo a qualquer transformação, desde que isso apareça como um imperativo no percurso da instauração das significações.

“Nós falaremos da obra como uma forma, isto é, como um todo orgânico que nasce da fusão de diferentes níveis de experiência precedente: idéias, emoções, disposições do fazer, materiais, módulos de organização, temas, argumentos, estilos fixados de antemão e atos de invenção”. (Eco, 1992, pg. 40)

Aquilo que está para acontecer no plano da expressão da pintura acontece no tempo e no espaço, sobre uma superfície específica: a da tela em branco. Um estranho signo que demanda a sua materialização, pois, por mais que se possa imaginar a imagem do quadro a ser confeccionado, ela só se tornará possível através do ato de construção. Além disso, os recursos que disponho para que essa construção seja possível manifestar-se-ão nos elementos formais que usarei na ação de tornar possível tal expressão. A forma é o caminho da substância.

#### **4.2.1 Analogia e aparência**

Com respeito à questão da especificidade da pintura, antes mencionada, devemos considerar o caráter bidimensional da imagem pictórica e, em função desse caráter, a suposição de uma manifestação da substância através de uma certa naturalidade da relação que se estabelece entre o signo e o objeto representado por uma *analogia das aparências*.

O peixe-substância expresso em minhas telas enquanto matéria é tanto o pigmento quanto os diluentes e resultará em cores e formas, sempre sobre o plano. No entanto, esta combinação de fatores é capaz de emular a própria

natureza através da sua capacidade de representação. E esta analogia refere-se a uma relação entre a forma criada enquanto forma artística e seu objeto. Objeto este que remete a uma outra forma, a uma construção criada no imaginário do artista, dele e da coletividade (através dele), cujo meio de vir a ser será a sua condição de imagem. Este ponto me parece de fundamental importância porque considero que esta *analogia das aparências* é o fator determinante que distingue a articulação da significação no signo lingüístico, por um lado, e no hipo-ícone, por outro.

O conceito de analogia e de aparência é intimamente relacionado com o conceito de signo icônico em Peirce. E o conceito de signo icônico em Peirce se origina na tricotomia “Ícone, Índice e Símbolo”, que apresenta funções distintas embora complementares e que corresponde às categorias tripartidas às quais os objetos semióticos estão submetidos (primeiridade, secundidade e terceiridade).

Segundo Peirce, o signo é um ícone de seu objeto na medida em que ele apresenta uma propriedade irreduzível, referente à sua condição de *quale*, ou seja, de primeiridade. A primeira condição implícita na identidade de tal signo é uma espécie de similaridade, de semelhança ou analogia sobre algum aspecto de seu objeto.

“Um Ícone é um signo que se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o Ícone não atua como signo, o que nada tem a ver com seu caráter como signo. Qualquer coisa seja, uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo”. (Peirce,C.P. 2.247)

A tela pintada, enquanto objeto, é um sin-signo, pois, trata-se de um objeto material visual, isto é, de um existente individual. Mas a natureza da imagem, daquilo que está enunciado no plano da expressão, alude a uma qualidade (*quale*) e nesse sentido a imagem é capaz de referir-se a um quali-signo, sendo que o aspecto de *quale* tem que ser expresso por um existente, passando assim a ser

parte do sin-signo. Peirce, para aludir a essa relação de primeiridade, já de algum modo presente no existente, a designa hipo-ícone. (Peirce, C.P.2.276)

A ocorrência de uma qualidade no tempo e no espaço torna a qualidade, em grande medida, um sin-signo. Se qualquer exemplo de qualidade já é um sin-signo (sin-signo icônico), então o quali-signo icônico não passa de um possível. É em razão disso que Peirce estabelece as diferenças entre sin-signos icônicos (ou hipo-ícones) e ícone próprio até o limite do ícone puro. Embora estas distinções possam, à primeira vista, parecer bizantinas, e a noção de ícone puro uma simples excrescência ou devaneio idealista, o exame cuidadoso das sutis diferenças estabelecidas por Peirce poderá nos revelar a importância das conseqüências que delas podem ser extraídas. (Santaella, 1995, pg. 144)

A natureza da imagem visual, como tal, apesar de viabilizar-se na especificidade da pintura, isto é, em bi-dimensionalidade, antes de qualquer coisa, revela uma existência virtual, e isto, na medida em que é precedida por uma existência na mente do autor.

“Uma imagem é, efetivamente, um objeto puramente virtual. Sua importância reside no fato de que não a usamos para orientar-nos em direção a algo tangível e prático, mas tratamo-la como uma entidade completa com relações e atributos unicamente visuais. Ela não tem outros, seu caráter visual é seu ser inteiro”. (Langer, 2003, pg. 50).

Nesse sentido, ela é a percepção de uma possibilidade, abstraída de sua ocorrência atual no tempo e no espaço. É esta ponte entre aquilo que como possibilidade passa ao bidimensional, que determina a natureza da substância da pintura. “Um Ícone, entretanto, é, estritamente, uma possibilidade, e assim, a possibilidade de ele ser representado como uma possibilidade é a possibilidade da possibilidade envolvida”. (Peirce,C.P. 2.311)

Evidentemente a imagem como ícone mostra uma semelhança que se fundamenta sobre um aspecto que denota o objeto. *Aspecto*, no sentido de que se estabelece aí uma relação de semelhança baseada num modo de perceber uma parte desse objeto e, no caso da pintura, como um modo de detectar um determinado modo de construção, onde o meio de acesso sempre é a forma. Uma

possível analogia nessa relação implica uma certa semelhança de natureza isomórfica, tanto na configuração dos próprios preceitos como nos recursos desenvolvidos para a percepção, expressão e comunicação.

A série de pinturas *Icthyus*, como conjunto, pode ser considerada um signo, mas também o pode ser uma tela individual ou cada um dos elementos visuais que a conformam. Enquanto hipo-icône, *Icthyus* denota uma analogia com a própria construção poética, que advém do imaginário e da intencionalidade do artista. Enquanto imagem a pintura criada é análoga a esta estruturação, e é neste percurso que ela se justifica como semelhança e analogia.

A noção de semelhança em Peirce é duramente criticada por Eco (Eco, 1985). Segundo Eco, mesmo no caso dos signos motivados, é fundamental que sua estruturação seja determinada mediante convenção. Em Eco, convenção não é sinônimo de vínculo arbitrário, embora também não lhe seja contraditório, na medida em que ambos se fundamentariam sobre uma correlação cultural.

Eco denuncia como idéias ingênuas algumas idéias atreladas ao conceito de semelhança ou analogia no ícone, e propõe que estas sejam revisadas e eliminadas da concepção do ícone. A crítica de Eco contesta a noção de semelhança em geral e, em particular, os modos de relação do signo com seu referente. As idéias ingênuas sobre o icônico que, segundo Eco, devem de ser eliminadas são:

Que os signos icônicos:

1. Têm as mesmas propriedades que seu objeto
2. São semelhantes ao objeto
3. São análogos ao objeto
4. São motivados pelo objeto
5. Estão codificados arbitrariamente
6. São analisáveis em unidades pertinentes e codificadas, que permitem uma articulação múltipla, como nos signos verbais (Eco, 1985, pg. 326)

Eco inicia esta revisão pelo questionamento da idéia de que o ícone é um signo na medida em que ele mesmo tem as propriedades de seu objeto, idéia esta extraída da teoria de Charles Morris (Morris, 2003). Ele sustenta que o signo icônico é incapaz de apresentar as mesmas propriedades que seu objeto, e que, até mesmo Morris é consciente disto quando propõe as escalas icônicas como uma maneira de indicar uma mediação neste processo. “Assim, deveríamos afirmar que os signos icônicos não têm as mesmas propriedades físicas do objeto, mas estimulam uma estrutura perceptiva semelhante à que estimularia o objeto imitado”. (Eco, 1985, pg. 328)

Dentro das características desta semelhança, podemos considerar, segundo Eco, que existe uma transformação dos elementos esquemáticos de uma convenção perceptiva para o estabelecimento, por exemplo, de uma convenção gráfica sobre o papel. Para Eco, o conceito de semelhança encerra um modo de convenção, e neste sentido ele só pode ser aceito no âmbito do signo icônico, como uma operação de transformação “pela qual, a um ponto no espaço efetivo da expressão se faz corresponder um ponto no espaço virtual do tipo de conteúdo”. (Eco, 1985, pg. 336)

Eco considera ainda que estas operações de transformação acontecem a partir de uma ótica cultural, isto é, que aquilo que é transformado em artifício gráfico nada mais são que as propriedades culturais que se atribuem ao objeto. “Mesmo nos casos de representação mais realista é possível identificar blocos de unidades expressivas que remetem não tanto para aquilo que é possível ver, e sim para aquilo que de fato se sabe ou para aquilo que se há aprendido a ver”. (Eco, 1985, pg. 346-347)

Assim chegamos à definição de *código icônico*, elaborada por Eco:

“Podemos falar em código icônico, como do sistema que faz corresponder a um sistema de veículos gráficos, unidades perceptivas e culturais codificadas ou bem, unidades pertinentes de um sistema semântico que depende de uma codificação precedente da experiência perceptiva”. (Eco, 1985, pg. 348)

E de fato, se a pintura em *Ichthus* denota uma analogia com seu processo de construção, esta surge como indício de uma expectativa que supõe uma codificação precedente, tanto da experiência perceptiva como na construção do imaginário individual e coletivo.

Embora a crítica contra a concepção de semelhança em Peirce apresente uma aparente radicalidade, parece-me que Eco a realiza com certo cuidado, em seu texto, quando expressa:

“No entanto, se consideramos o ponto cinco com prudência, nesse caso o ponto seis não se vê implicado por isto de uma maneira íntima. Em outros termos, podemos considerar que o que chamamos de signos icônicos estão CODIFICADOS CULTURALMENTE sem por isto dar a entender necessariamente que estejam em CORRELAÇÃO ARBITRÁRIA com o seu conteúdo, nem que sua expressão seja analisável de modo DISCRETO”. (Eco, 1985, pg. 327)

O conceito de Ícone em Peirce remete invariavelmente à questão do *quale*. O quali-signo é uma pura possibilidade qualitativa positiva que só poderá materializar-se através de um existente. O caráter icônico de um signo implica uma concepção ampla e compreende no seu seio formas não visuais, como as formas acústicas, táteis, olfativas, e até as formas conceituais de semelhança sígnica (Santaella e Nöth, 2001, pg. 38), onde o caráter de significação é determinado por um “quale”. De modo que podemos considerar que a imagem visual seja uma forma de ícone, embora o ícone não seja só imagem, ou imagem visual.

“Quaisquer dos objetos na natureza se assemelham e, de fato, neles mesmos, tanto quanto quaisquer outros dos objetos. E só com respeito aos nossos sentidos e necessidades que uma semelhança conta mais que outra. Semelhança é uma identidade de caracteres. E isto é o mesmo que dizer que a mente reúne as idéias semelhantes numa só noção”. (Peirce, C.P. 1.365)

Assim, o conceito de semelhança com respeito à imagem pictórica em *Ichthus* pode ser identificado com o que Peirce identifica como “Identidade de

caracteres” e, neste sentido, a semelhança entre caracteres a partir da determinação do artista funciona como o resultado de um processo poético que articula essa correspondência. Desta forma, na pintura, os elementos básicos de expressão guardam uma relação direta com a própria expressão, entenda-se, unidades perceptivas e culturais codificadas. Eles têm em si mesmos uma capacidade de estruturação da significação, sempre aberta.

Esse aspecto de “quale” é uma característica implícita no próprio elemento básico da expressão visual, como estrutura codificada, uma vez que se torna instrumento do artista. Evidentemente a condição de código é necessária na medida em que estas unidades perceptivas se referem não só à semelhança da visão como processo de identificação e sim a toda sensação que possa levar a um ato de significação, seja esta vinda dos sentidos ou dos processos internos da própria mente.

“Resulta o mesmo para uma análise psicológica ou epistemológica; as formas fundamentais da relação remetem a qualidades da consciência. Tão simples e irreduzíveis a outras como o são as simples qualidades sensíveis; os elementos que se derivam das sensações da vista, ouvido ou tato”. (Cassirer, 1998, Vol. 1, pg. 37)

#### **4.2.2 Os elementos básicos da linguagem visual em *Icthyus*.**

O conceito de *elemento* (como modo de expressão da substância em *Icthyus*) é revelador para a compreensão da construção da imagem pictórica. Um primeiro sentido permanece fundamental a nossos propósitos: é aquele, pertencente à tradição antiga, advinda de Platão e Aristóteles, que define o elemento como o *componente primeiro de um todo composto*.

Segundo Empédocles existiriam quatro elementos de qualidades inalteráveis de cuja mistura surgem todas as coisas (fogo, ar, água e terra). Platão pressupõe átomos específicos concebidos como corpos regulares para cada elemento (fogo: tetraedro; terra: hexaedro; ar: octaedro; água: icosaedro), que

podem transformar-se por meio de desintegração e ligar-se uns com os outros. (Ricken, 2003, pg. 82) Mas também existe um outro sentido originado na química, que estabelece o elemento como *termo ou resultado de um processo de análise ou divisão* (Abbagnano, 2000, pg. 308), o que supõe um todo organizado.

Em função disto podemos, assim, identificar dois modos de análise da forma expressada no trabalho do artista: um que se refere a um elemento, a uma *estrutura mínima*, e outro que se refere às *possibilidades de configuração* desses elementos já como um conjunto, o que implica em possibilidade de divisão. Evidentemente o aspecto fundamental aqui é a idéia implícita de que o elemento é uma unidade mínima que não pode ser decomposto em outra de espécie diferente; além da idéia de que estas unidades, paradoxalmente, podem virtualmente possibilitar outras unidades estruturais que apresentem uma característica de elemento mínimo e de conjunto de elementos para um outro e determinado contexto e, ainda assim, conservar uma propriedade de desconstrução<sup>48</sup>.

Assim, poderíamos aproximar-nos à imagem tentando identificar elementos de significação mínimos, e isto através da forma, pela tentativa de configurar ou identificar os sentidos que tais formas adquirem, já como estruturas e a partir da consideração da imagem como um todo.

Desde uma perspectiva lógica, Wittgenstein estabelece como fundamental este aspecto da natureza atômica do elemento, no qual sua marca característica é a de ser “um sinal da proposição elementar que nenhuma proposição elementar possa estar em contradição com ela”. (Wittgenstein, 2001, pg. 189) Este é o princípio fundamental do conceito de *analogia das aparências*.

---

<sup>48</sup> O conceito de desconstrução é basicamente proposto por Lyotard (*Discurso e figura*, 1971) e Derrida (*Gramatologia*, 1967) e se refere à concepção de que é impossível uma interpretação autêntica de um texto. Esta só é possível como re-escritura, porque não podemos conhecer todos os códigos do contexto original. Entretanto, sendo re-escritura resulta sim possível uma desconstrução dos códigos, sistemas e discursos operantes. (Calabrese, 1987, pg. 127-131)

Em termos de Artes Visuais, a identificação dos chamados elementos básicos da linguagem visual pode ser feita através de classificações propostas por diversos autores, como Donis A. Dondis, que considera que os elementos básicos da expressão visual podem ser classificados da seguinte maneira:

1. O ponto. A unidade visual mínima, sinalizadora e delimitadora de espaço.
2. O contorno. Os contornos básicos são definidos pelo círculo, quadrado, e o triângulo, em suas infinitas variantes, combinações e permutações dimensionais e planas, assim como as orgânicas.
3. A direção. Canalizadora do movimento que incorpora e reflete o caráter dos contornos básicos: a circular, a diagonal e a perpendicular.
4. O tom. Presença e ausência de luz, que possibilita a visão.
5. A cor. A soma do componente cromático ao tom, elemento visual mais emotivo e expressivo.
6. A textura. Caráter superficial dos materiais visuais; pode ser óptico o táctil.
7. A escala da proporção. Tamanho relativo.
8. A dimensão e o movimento. (Dondis, 1975, pg. 28)

Ou ainda segundo Ostrower, que sintetiza esta classificação assim;

“Há um dado deveras surpreendente. Se fôssemos perguntar de quantos vocábulos se constitui a linguagem visual ou de quantos elementos expressivos, a resposta seria: de cinco, são cinco apenas: a linha, a superfície, o volume, a luz e a cor. Com tão poucos elementos, e nem sempre reunidos, formulam-se todas as obras de arte, na imensa variedade de técnicas e estilos”. (Ostrower, 1990, pg. 65)

Nesta ordem de abordagem, os elementos formais básicos da série *Icthyus* podem, tal como a série anterior *Aquadulce II*, ser de um modo geral identificados com a linha, com a cor e com o ritmo. É claro que, de acordo com a lista acima, podem e devem ser identificados com outros elementos, mas estes são, a meu ver, os elementos fundamentais, básicos, aqueles com os quais mediante uma *convenção operacional sintética* me proponho estruturar, construir e identificar unidades, com as quais procuro intuir a imagem a expressar.

De fato, proponho assim uma determinada mecânica implícita: a linha, a cor e o ritmo são usados como instrumentos para criar uma dupla articulação. O

modo da forma enquanto significante, num contexto sintático – o que permite a identificação do elemento mínimo, porquanto a *forma* se faz existente; o modo da forma enquanto significado num contexto semântico – que resulta na relação de *referentes* que possibilita a estruturação, a articulação que implica em desconstrução. Considerando, é claro, uma noção de interpretante peirceana que intervém nesta relação como um terceiro elemento.

Como unidades mínimas da expressão visual, como recursos básicos da operação poética, estes instrumentos permitem verificar um determinado percurso para onde convergem as concepções do imaginário e as possibilidades do *quale*, tanto no âmbito da percepção do mundo que identificamos como real quanto no âmbito do mundo construído, na obra de arte. E também é necessário esclarecer que estes elementos, assim como podem facilitar uma desconstrução da imagem, desde a perspectiva de um observador, permitem ainda a própria construção da imagem, no processo gerativo por parte do artista. Existe, entretanto, um ponto de encontro, que pode ser definido, em última instância, como substância da imagem.

Os modos da expressão em *Icthyus* são determinados a partir de três elementos básicos, considerados ao mesmo tempo como elementos formais de uma ordem de significações e como um recurso plástico-poético capaz de caracterizar uma determinada intencionalidade. Estes são os elementos que configuram sistematicamente uma concretização da virtualidade; a expressão do *quale*. E embora já tenhamos visto, de maneira sucinta, estes elementos no capítulo I, os revisaremos novamente, em função da série *Icthyus* e de suas articulações como elementos de linguagem.

#### **4.2.2.1 A linha**

A linha é um desdobramento do ponto: o elemento visual básico. Dois pontos criam uma nova relação visual e estabelecem, mesmo que seja de uma

maneira mínima, uma altura, uma largura e uma profundidade. Ao mesmo tempo, a linha é a negação do ponto na medida em que estabelece uma direção e, sendo assim, uma dimensão temporal. O ponto remete à estabilidade e ao repouso, enquanto a linha ao movimento e ao dinamismo. Talvez seja possível pensar na linha como o primeiro elemento de expressão gráfica do homem. Costumo pensar num ser primitivo marcando numa pedra uma primeira linha, casual, feita de carvão, revelando virtualmente uma dupla articulação: a natureza e a intencionalidade.

Em minhas telas a linha é um traço que desempenha as mais diversas funções dentro do sistema visual do plano pictórico. Ela pode ser o desenho estrutural, o contorno da forma identificada como peixe e ainda pode ser a própria figura, a evocação do peixe, nas formas mais abstratas.

Como cor é capaz de criar contrastes que sugerem formas, contrastes cromáticos, contrastes tonais e contrastes perceptivos, na medida em que participa de uma forma ambígua da composição. Às vezes ela se sobrepõe à cor do fundo, às vezes se funde com o fundo pela semelhança da tonalidade, às vezes a linha define e às vezes aglutina.

Vejam-se os detalhes das telas 20 e 21, (fig. 49 e fig. 50), por exemplo, onde elas acumulam e estruturam formas que podem ser identificadas como níveis de significação, que se articulam de maneira diferenciada em função dos ritmos e da cor; ritmos que seguem uma lógica da forma, enquanto significantes, mas também capazes de uma sinestesia, conseqüência de um processo operativo no qual a intencionalidade do artista instaura realidades, e que, neste caso, encontram sua referência primordial nos ritmos da música do Caribe.

Em cada linha existem rastros de conteúdos, de sentidos, que remetem a uma concepção que determina sua natureza estética. Constroem uma imagem do peixe que permite ser identificado às vezes como tal, mas que também oculta através dela mesma um propósito capaz de revelar a sua verdadeira natureza.

linha é modo de aproximação, instrumento das tentativas de intuir ou capturar ora a forma, ora a própria essência daquilo que entendo como a imagem do peixe, pois ela não só é a forma expressada, mas também o modo intuitivo de construção das formas possíveis no imaginário. Existe uma relação interna entre a forma expressada e a forma intuída.

Entretanto, uma concepção de linha como existente depende de uma questão possível somente como expressão, já que a linha possui uma natureza essencialmente virtual. A linha, como tal, não existe na natureza; é uma invenção do espírito humano. E para o artista ela sempre é possibilidade expressiva, instrumento do vir a ser.

#### **4.2.2.2 A cor**

Como já sabemos, a cor é, antes de qualquer coisa, luz: ela constitui uma determinação da luz que possibilita a visibilidade, a existência dos objetos para nossa visão. A cor é luz e da mesma maneira é também energia e funciona como protagonista essencial para a linguagem pictórica em *Icthyus*, motivo total da imagem. Às vezes ela é a própria linha, às vezes ela é o plano ou a figura, ou ainda o próprio fundo.

Como um fator de visibilidade, podemos conceber a cor como imagem cromática em *Icthyus*, como uma síntese de determinações objetivas e subjetivas, onde um sentimento define as conexões entre as referências determinadas no tempo e no espaço. De fato, a operação poética é capaz de concitar situações, e sensações, através de uma relação com a cor precedida por uma história dos modos como se há dado enquanto síntese de determinações ao nível do coletivo e do particular.

“A razão de tal distinção não será difícil de acompanhar; ela se origina em experiências humanas elementares, imemoriais. Assim o vermelho e o amarelo são espontaneamente associados ao calor, ao fogo, ao sol, enquanto o azul se

associa a céus, gelo e frio. Do mesmo modo, se deduz imediatamente seu teor expressivo: as cores quentes conotando proximidade, densidade, opacidade, materialidade, e as frias, distância, transparências, aberturas, imaterialidades". (Ostrower, 1984, pg. 243)

A maneira como percebemos tal energia dá-se através de sensações, e por isto, a percepção da cor é uma experiência subjetiva. Poder-se-ia pensar que o artista nada mais faz, quando pinta, que fixar sensações. Neste caso, através de uma linha-cor ou de uma cor-linha.

A linha-cor pode configurar múltiplas sugestões de uma forma figurativa de peixe, processo só possível através de justaposição, de sobreposição e de repetição. São formas sugeridas virtualmente que definem figuras implícitas. A cor, como plano, superfície, motivo ou linha exerce uma função específica e como *continuum*; mostra uma presença permanente que, em conjunto, denota um sentido, uma significação que só resulta possível na sua completude, alcançada pela própria imagem e não mais pela divisão.

O vir a ser da cor numa pintura advém da matéria, pois é pelo processo de síntese subtrativa<sup>49</sup> que o artista pode manipular e conduzir a qualidade da luz através da matéria-pigmento. Se a linha é matéria enquanto existente e se a cor é pigmento, isto só acontece porque o artista reconhece este artifício da natureza; todo o sentido e a significação implicam em criação. Podemos supor que a linha tem uma predisposição natural a captar a forma tal como ela se manifesta no mundo e na visão... e tornar possível, então, dizer que a cor é um meio que tem predisposição especial para captar as formas emocionais e perceptivamente abduativas<sup>50</sup>, sobre o que a visão alcança a desejar.

Neste sentido, em minhas telas, a cor é um vir a ser que instaura como primeiridade uma intencionalidade subjetiva, que se expressa, por exemplo, como alegria, através da própria possibilidade do contraste da luz, reflexo imanente de

---

<sup>49</sup> Lembremos que os pigmentos podem refletir a cor desejada graças ao poder seletivo que eles têm de refletir toda ou parte das radiações luminosas que lhes alcançam e que são responsáveis pela visão da cor. (Fabris-Germani, 1979, pg. 31).

<sup>50</sup> O conceito de abdução refere a forma de inferência lógica designada com este nome por Peirce. Ver pg.193.

uma determinada visão que pode identificar-se como cultural, pois a sua origem deve ser resgatada e identificada num sentir com respeito às coisas da sua própria idiossincrasia.

O tom parece ser o elemento básico da cor, aquele que nos remeteria a uma apreciação de tonalidade e matiz. Podemos, através de nossa percepção, do que convencionamos como tonalidade, referir-nos à sensação primordial da cor, pois a modulação da cor é o recurso que o artista tem para referir-se e criar variações qualitativas de cor. O círculo cromático é o modelo teórico utilizado pela pintura e consiste em um diagrama que apresenta uma disposição ordenada das cores-pigmento básicas (amarelo, magenta e cyan) e de seus compostos binários, obtidos pela mistura de cores básicas, em uma ordem de sucessão semelhante a que apresenta o espectro da luz.

Esta modulação é possível pela utilização de três constantes das nossas sensações de cor: a tonalidade, a saturação e a luminosidade. A tonalidade refere-se à variação qualitativa da cor, a saturação ao grau de pureza ou força da tonalidade e a luminosidade à capacidade que tem o pigmento de refletir a luz branca. A luminosidade também é conhecida, em termos pictóricos, como valor. (Fabris-Germani, 1979, pgs. 56-57)

Em *Icthyus*, se a linha parece, em um primeiro momento, capturar a forma, a cor parece tornar possível esta captura.

Vejamos nos detalhes das telas 26 e 21 (fig. 59 e fig. 50) como a cor é protagonista decisivo da composição, permitindo a instauração dos contrastes, através da linha ou da tonalidade dos planos. A cor modula as formas, expressa contrastes entre planos que instauram os níveis de leitura visual; a cor é, algumas vezes, tanto o elemento formal mínimo como a veladura que permite às transparências que caracterizam as modulações.

#### 4.2.2.3 O ritmo

O ritmo articula as possibilidades expressivas entre linhas e cores; gera uma coerência interna no modo de organizar seqüências tanto da linha como da cor. O ritmo vinha desempenhando um papel central, em trabalhos anteriores, e continua muito importante na medida em que denota uma preocupação sinestésica de revelar na imagem, feita pintura, uma natureza musical que provém de paradigmas também sinestésicos originados em ritmos musicais como, por exemplo, os derivados da salsa ou do jazz.

Embora na série *Icthyus* ele não funcione como um objetivo específico, o faz como um sentido incorporado, como uma espécie de apropriação de formas e recursos, tanto operacionais quanto expressivos, e que conformam uma *linguagem* pessoal de artista. Talvez pudéssemos aqui falar em estilo, no sentido elaborado por Calabrese: “Em princípio, poderíamos descrever o *estilo* como o conjunto indefinido das figuras que constituem a *forma típica em que se expressa* um indivíduo, um grupo ou uma época”. (Calabrese, 1997, pg. 21)

O ritmo é este aspecto que dota de particularidade o manejo e a condução dos elementos plásticos. Evidentemente, neste caso, acentuado, na medida em que é ainda um elemento articulador que se apropria tanto de linhas como de cores. Neste sentido o ritmo denota uma sucessão, uma harmonia de valores visuais, se considerarmos que ele é instaurador no modo de construção dos sentidos da linha e da cor.

Desnecessário seria insistir sobre o aspecto isomórfico que o ritmo denuncia em relação à própria vida biológica, para indicar o decurso cíclico que o caracteriza, evidente em todos os processos, psicológicos, sociológicos e cosmológicos, que regem o ser vivo. Em *Icthyus*, o ritmo rege a instauração dos fatores de composição, a própria possibilidade da utilização dos recursos de expressão visual, no aspecto isomórfico que se refere a um ritmo vital. Veja-se, por exemplo, nos detalhes da tela 20 (fig. 43), como o ritmo articula-se entre cores

e linhas, ou melhor, como a linha e a cor, enquanto função e, articulando-se, constituem o próprio ritmo.

#### **4.2.2.4 Tradição e recursos técnico-operacionais.**

Embora uma abordagem à expressão da obra *Icthyus* possa ser feita a partir dos elementos básicos citados, identificados na linguagem visual, resulta-nos evidente que isto não invalida outros componentes que terminam por interferir, definindo-se no complexo processo de instauração da expressividade, até porque a escolha de tais elementos, feita pelo artista, sempre parte de um ato subjetivo, além de diferenciado e contextual. Um destes atos, fundamental à definição de uma categoria e técnica artística, refere-se à própria materialidade do meio utilizado; aos modos de instauração dos sentidos segundo contextos, que conformam a história da pintura e valores desta tradição.

Em pintura, o artista aprende um ofício, como um artesão. Cada época histórica estabelece um contexto para este fazer, que determina a operação criativa e seu respectivo marco epistemológico-cultural. Existiram épocas em que o artista precisava preparar, ele mesmo, todos os materiais necessários ao seu fazer: ele devia ser capaz de fabricar e preparar seus pigmentos e suportes. É o artesão quem dá início, então, à tradição de um ofício que foi modificando as condições e as referências da produção.

Já o artista de hoje, inserido em outro contexto, dispõe de materiais e utensílios, confeccionados industrialmente, de excelente qualidade técnica, dos quais beneficia-se tanto no aspecto material além de técnico e histórico de uma herança, que foi, aos poucos, modificando-se, como também de possibilidades operativas de elementos formais. Existe uma relação entre os tipos de materiais (expressivos) e a própria expressão que evolui com os processos técnicos; e também entre os sentidos e as características do signo que se vêem afetados por este percurso. A história da arte trata cuidadosamente deste assunto.

A pintura, como representação e imagem, construiu um extenso percurso histórico. Sua origem perde-se no tempo, pois conhecemos pinturas ainda da pré-história, feitas no Paleolítico Superior, nas cavernas de Lascaux e Altamira. Somente a partir do séc. VI e VII a.c., entretanto, seria possível ao pesquisador discorrer a respeito de uma evolução na história da pintura, através de testemunhos indiretos. (Benoist, 1970, pg. 15) A partir do Renascimento, a imagem do artista, enquanto tal, torna-se possível, instaurando uma tradição que no Modernismo constitui-se em um fundamento, em uma resistência para aquele que opta pelo exercício de pintura. Fundamento porque o artista é herdeiro de uma tradição que o identifica e o justifica como tal, e resistência porque o artista deve opor-se, precisamente e de algum modo, à própria tradição que o sustenta.

Para um artista contemporâneo a pintura é seu modo de expressão. É nela que ele releva e revela, além de suas idéias, esta tradição na produção de sentidos e significados que se perde na textura dos eventos de cada sociedade e de cada época histórica, textura esta que exige uma re-visão dos pressupostos da sua prática e um questionamento dos sentidos possíveis no seu fazer precisamente e devido a esta tradição. E mesmo como área de conhecimento, como instrumento de análise, a pintura possui um contexto prático que permanece essencialmente o mesmo nas diversas épocas e sociedades: o de investir uma superfície de sentidos usando determinados materiais e recursos plásticos.

A série de pinturas *Icthyus* está pintada com a técnica de acrílico sobre lona. Como sabemos, as tintas acrílicas são compostas por resinas plásticas, particularmente as identificadas como polímeros. O desenvolvimento desta tinta é uma consequência da procura, por parte dos muralistas mexicanos Orozco, Siqueros e Rivera, de um meio pictórico que fosse resistente, de secagem rápida, adequado para a pintura de murais exteriores. Durante a década de 30, Siqueros apenas experimentava com acrílicos em seu ateliê de Nova York. Na década de 50, já era possível comprá-los no mercado norte-americano. Artistas como

Pollock, Noland, Rothko e Mortherwell logo se iniciariam no uso dos acrílicos de uma maneira permanente e profissional. (Hayes, 1980, pgs. 69-70)

Em comparação com a tinta a óleo, a acrílica apresenta uma composição química mais segura e estável e, em termos plásticos, apresenta diferenças que se fazem evidentes nos recursos pictóricos e nas características finais do trabalho. Talvez a principal delas seja esta capacidade do acrílico de parecer transparente, devido ao fato de que o meio de dissolução é aquoso, recurso muito utilizado em *Ichthus*.

A partir dos três elementos básicos, identificados em *Ichthus*, e dos recursos desenvolvidos a partir da técnica do acrílico, poderemos estruturar um processo operativo no qual tanto as linhas como cores e ritmos passarão a ser sujeito e objeto nas operações criativas, como técnicas de comunicação visual. Técnicas estas que deslizam de um a outro elemento, entre dois pólos de orientação que são o contraste (enquanto dinamismo) e a harmonia (enquanto equilíbrio): configurações perceptivas desenvolvidas no âmbito de uma psicologia da visualidade ou de uma teoria da Gestalt, que possibilitam e facilitam a identificação de algumas unidades perceptivas e culturais codificadas. Vejamos algumas delas, atreladas à produção da série *Ichthus*:

Assimetria - Simetria  
Instabilidade - Equilíbrio  
Fragmentação - Unidade  
Transparência - Opacidade  
Variação - Coerência  
Representação - Abstração  
Profundidade - Plano  
Aleatoriedade - Seqüencialidade  
Justaposição - Singularidade  
Verticalidade - Horizontalidade

Em *Ichthus* estes recursos são elementos operacionais, capazes de estabelecer um sentido, um significado. Através da combinação de linhas (entre e com elas), de cores (também em sua própria combinação de possibilidades

cromáticas) e da articulação de um ritmo oriundo das tensões combinatórias, poderemos pensar em micro e macroestruturas, estabelecidas, a partir dos antes citados elementos básicos.

Na pintura todo ato é significativo e nunca é isento de um pré-requisito conceitual, embora se avoque a uma realização que tem uma natureza de estranhamento e indeterminação, pois como bem nos demonstra Gombrich, os *códigos* do fazer da pintura também se aprendem. (Gombrich, 1986).

Os processos artísticos detêm esse caráter de *poiesis*, mas, também detêm um caráter de *episteme*. Em *Ichthus* propus-me a realizar uma série de pinturas onde se procuraria ao estudo e a análise da relação entre o ato, o fazer, a reflexão e o conceito. Tarefa ingrata, mas necessária, na medida em que se propunha a imagem da pintura como um *signo*, que segundo sua função na definição peirceana, pode ser considerado, em qualquer instância, através de toda a possível consideração das coisas, do indivíduo, da imagem pintura e de seu sentido e significação.

A Imagem do peixe pode ser representada de uma maneira mais realista, pois a aparente identificação do peixe oculta uma ordem da construção, segundo códigos já conhecidos. Entretanto, isto também acontece na representação que se pretende mais abstrata. E esta é uma das maneiras de reproduzir aspectos da relação imagem-conceito em termos operativos, que talvez possam ser referidos como ambigüidade e representação, através da forma do peixe que se expressa livremente, às vezes mais abstrata e às vezes mais realista.

A seqüência das telas é organizada segundo grupos que, no âmbito de cada conjunto, exploram as possibilidades dessa ambigüidade em função da construção dos elementos básicos; a linha, a cor e o ritmo. A imagem, mais realista, sobre um fundo plano, acentua o caráter figurativo, referindo-se à noção de ilustração, aspecto que se deriva das ilustrações antes encomendadas, já mencionadas anteriormente neste texto. Entretanto também evocam elementos

da memória, álbuns de figurinhas de peixes, imagens da arte popular e a própria imagem do peixe na água. Em termos de desenho a imagem é geralmente colocada a partir de duas possibilidades: uma frontal e plana, à maneira de esquema; e outra na construção da imagem pictórica, inserta e ambígua.

Nas pinturas do grupo A (Fig. 54) podemos verificar a criação de uma tensão simétrica/assimétrica, enquanto disposição do espaço. Uma representação temática, de efeito ilusionista. O sentido atribuído é a simetria, pois a composição do espaço é basicamente simétrica. Na medida em que uma certa ordem natural inverte-se, enquanto relação anatômica, na figura do peixe, veja-se que a assimetria torna-se o sentido atribuído. As inversões de cores e de *partes do peixe* provocam certas ambigüidades e contradições na relação lógica das imagens (pinturas 1, 2, 3 e 4), sobretudo se consideramos que se tratam de figuras confeccionadas de um modo naturalista, isto é, que identificam certa semelhança anatômica com um determinado tipo de peixe. Trata-se aqui da representação de duas espécies de atum, abundantes nas costas do caribe inclusive no Panamá.

No grupo de pintura B (Fig. 55), se acentua a noção de seqüência alternada entre peixes mais abstratos e mais identificáveis. De fato aqui se misturam diversas possibilidades de estilos pictóricos procurando manter um ritmo não só de cada tela, enquanto peixe, mas também de tensões provocadas pela pincelada e pela cor, tensões a nível interno em cada tela ou externo a mesma tela, ou ainda a nível de conjunto. A exploração de um ritmo quase musical está presente. Um ritmo que evoca o calor e a luminosidade das coisas da memória caribenha.(pinturas 5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15 e 16). O contraste entre as imagens talvez nos remeta à apreciação da construção de uma imagem que se propõe como um símbolo, e tudo isto, ainda, pela pincelada e pela cor.

O díptico do grupo C é um bom exemplo do jogo das ambigüidades da forma do peixe em relação com os elementos da pintura. Mas como distinguir um do outro? Valeria destacar a função das áreas coloridas que pretendem traduzir e acentuar o aspecto emocional da percepção. Aqui diversos planos de formas

organizadas são sobrepostos. A determinação dada pelos sentidos e orientações que as pinceladas adotam constituem núcleos de significação que podem referir às próprias configurações do sentimento no imaginário do artista e até, por essa via, às influências dos *códigos* aprendidos. Assim algumas questões próprias do expressionismo abstrato podem ser identificadas e também uma certa influência de outras formas iconográficas, como são, por exemplo, as dos índios Kunas (veja-se as figuras 9 e 10).

No grupo de pinturas D, resulta-nos possível verificar dois modos de procedimentos pictóricos que são usados nesta série, e que neste grupo são o assunto, por seu evidente contraste. Se uma das telas é definida intencionalmente na execução da veladura, a outra é definida pela acumulação das formas. Se uma remete a simplicidade à outra remete à complexidade da construção formal.

No grupo de pinturas E (pinturas 20, 21, 22 e 23, Fig. 58) poderemos identificar uma composição que se fundamenta no par instabilidade/equilíbrio. Este grupo está composto por quatro telas, cada uma resolvida de maneira autônoma devido ao tipo de tratamento. Elas podem, entretanto, ser consideradas como conjunto, através de certas relações, da acumulação de elementos visuais, de pinceladas, linhas, gestos e manchas; por sobreposição ou contigüidade; contraste cromático ou formal; e devido a estes fatores situações virtuais de equilíbrio e de instabilidade são construídas. E os valores relativos que se derivam dos aspectos formais e cromáticos, nestas pinturas, são os mesmos elementos que constituem a substância do plano de expressão. São signos que provocam a percepção da imagem.

Na tela N<sup>o</sup> 20 (fig. 49) identificamos uma conjugação de cor, linha e ritmo, que procura uma concepção unitária daquilo que está estabelecido pela imagem na tela N<sup>o</sup> 21 (fig.50). Esta mesma concepção unitária é perseguida através da inversão do uso da cor e da linha, quando estas passam a assumir um papel ora positivo, ora negativo nos múltiplos contrastes estabelecidos no plano da tela. Já nas telas 22 (fig. 51) e 23 (fig. 52 e fig. 53) poderemos verificar uma síntese tanto

nas operações da linha, como nas da cor e do ritmo. Estas quatro telas, juntas, denotam um processo de configuração da imagem que estabelece diversos graus de leitura, se comparamos os modos de estruturação dos elementos e recursos visuais. Podemos observar uma variação da imagem que, referindo-se sempre ao mesmo assunto, é capaz de criar expectativas visuais diferenciadas.

A tela Nº 20 (fig. 49) parece pretender uma acumulação *nuclear* de seus elementos, mesmo quando ainda somos capazes de identificar microestruturas de formas de linha e cor, assim como de ritmos que podem *individualmente* compor a tela. Se pensarmos em termos de composição, e de figuração, talvez possamos dizer que existe uma acumulação da forma do peixe no centro da tela, ao destacar-se sobre um fundo igualmente indefinido. Em contraste, a Pintura 21 (fig. 50) mostra uma dispersão desse *núcleo* e parece insistir na individualidade figurativa de certas formas, mesmo quando o fundo apresenta uma certa homologia da figura.

Na tela Nº 22 (fig. 51) a densidade aplicada às duas telas anteriores dá lugar a um tratamento que se caracteriza por *transparência* de formas e de cores. De fato, as formas figurativas parecem *contrastar* de maneira direta com o fundo através do contraste cromático. A Pintura 23 (fig. 52), como foi dito, parece procurar uma síntese destes recursos e elementos visuais; a cor, mais homogênea, parece permitir a articulação de uma linha que passa a ter um papel maior e que, de certa forma, parece ter uma função icônica, quando a consideramos em relação ao modo como se articulam as linhas vistas em trabalhos feitos pelos índios Kunas, as molas.

O Conjunto de telas do grupo F, (telas 24, 25,26,27) composto de quatro telas de formato retangular-vertical permite a exploração de figura-fundo, em função da relação pincelada-veladura. O contraste de cores é determinante já que cada tela estabelece uma certa autonomia cromática. A “posição” do peixe (neste caso, vertical) cria uma maneira original de acessar à leitura da imagem. E esta é uma situação que também acontece no conjunto de pinturas G (telas 28 e 29),

onde o formato circular modifica algumas regras de construção. Na medida que não existe uma referência formal presa a ângulos, presa a limites, a linhas retas e a efeitos retangulares, forças internas criam um outro modo de relacionar-se, abrindo espaço, por isso mesmo, à criação de outros efeitos visuais.



Fig. 43. Detalhe, tela 20



Fig. 44. Detalhe, tela 21



Fig. 45. Detalhe, tela 26

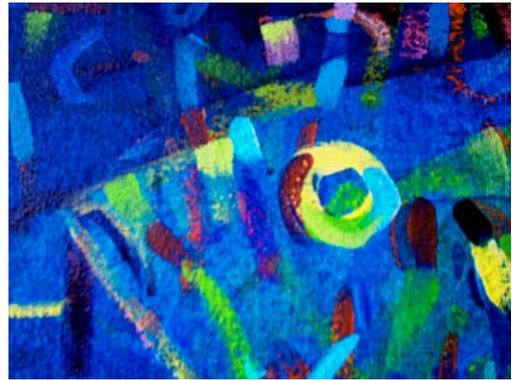


Fig. 46. Detalhe, tela 21



Fig. 46. Detalhe, tela 20



Fig. 47. Detalhe, tela 18



Fig. 48. Grupo A – Telas 1, 2, 3, 4



Fig. 49. Detalhe, tela No. 20



Fig. 50. Detalhe, tela No. 21



Fig. 51. Detalhe, tela No. 22



Fig. 52. Detalhe, tela No. 23



Fig. 53. Detalhe, tela No. 23

Esta concepção da forma como fragmentação/unidade permite a construção de níveis de leitura da imagem peixe, como se quiséssemos recriar um mundo análogo ao ser da natureza, no sentido de intuir algum tipo de espaço/tempo que parece manter uma relação íntima, quase secreta com o sentir particular, projetado pelo imaginário sobre o artista, no âmbito do seu ser coletivo.

Esta é uma constante paradigmática em minha obra, de vários anos. A utilização da cor-linha ou linha-cor em função dos diversos recursos visuais permite a determinação tanto de uma transparência como de uma opacidade, como elementos instauradores da imagem. E este paradigma remete a uma idéia de desdobramento das coisas que são do artista ou, talvez, do artista no meio das coisas.

#### **4.2.3 A imagem como texto**

Embora a prática de uma leitura a partir de elementos mínimos identificáveis facilite a leitura de uma imagem como um todo, como objeto de expressão visual, também é certo que, para aquele que pinta a tela, tais elementos são parte de uma operação onde eles existem em função de uma situação transcendente à sua natureza de unidade mínima, operativa e conformativa. Em termos de vivência tais elementos, por si mesmos, mal podem dar conta do que seja a irrupção do ser-aí do artista, senão pela intencionalidade refletida na experiência no artista.

Uma abordagem através de uma pretensa definição de linguagem visual implica em uma tentativa metafórica, a fim de comparar a estrutura do plano pictórico à gramática e à sintaxe da linguagem ou, talvez, de identificar algo que me parece relevante: o que há no fazer da pintura de análogo às estruturas subjacentes e até anteriores à própria linguagem.

Assim sendo, uma dificuldade parece estabelecer-se claramente, quando pretendemos corresponder estruturas da imagem pictórica com estruturas desenvolvidas pela lingüística. A imagem pictórica remete a texturas expressivas polissêmicas e denota posições de vastos conteúdos, o que dificulta uma análise *gramatical*, no sentido da arbitrariedade saussuriana. No entanto, se consideramos o que pode haver de comum entre a lingüística e as criações no âmbito das artes visuais, talvez aceitemos que, em ambos os casos, existem acumulações seqüenciais de formas, e que elas são capazes de adquirir um sentido.

Parece-me evidente, entretanto, que as configurações visuais da imagem artística são dependentes do próprio contexto, tanto na sua produção quanto na sua leitura, e que este é um aspecto que as diferencia do sentido convencional das regras da lingüística. Num sentido *gramatical* seria possível dizer, então, que, em uma comparação entre lingüística e imagem artística, talvez esta última possa ser considerada como um texto visual. Essa condição da conjunção de signos e sentidos denuncia uma natureza isomórfica e pode referir-se, na imagem, paradoxalmente, a uma noção própria da linguagem *gramatical*. A *noção de texto*, então, apresentar-se-ia como uma alternativa para o estabelecimento de uma ponte entre a convencionalidade da linguagem e a atualidade da imagem.

A questão da noção de texto resulta de grande utilidade para a imagem, já que o texto, em qualquer circunstância, representa o lugar onde se produz o sentido, que resulta da atividade de referenciação polissêmica da cadeia de significantes. O texto parece ser a conjunção dos sentidos, válido para qualquer tipo de expressão e de estruturação de significação.

#### 4.2.4 Noção de texto em Calabrese

Geralmente se entende por texto um conjunto de palavras e frases escritas, denotando deste modo um tipo de signo, que fixa a expressão e o modo pelo qual isto se dá. A principal característica da noção de texto parece ser a *capacidade de mostrar uma seqüência de signos capazes de significar, de produzir sentidos*. (Zunzunegui, 2003, pg. 78)

No caso da pintura, a noção de texto pode apresentar alguma utilidade na medida em que existem na pintura características que lhe são semelhantes, enquanto seqüência de signos e capacidade de significação; e também porque a pintura pode ser considerada como uma *semiótica discursiva*.

“Os dois termos (texto e discurso) podem ser empregados indiferentemente para designar o eixo sintagmático das semióticas não lingüísticas: uns rituais, um balé, podem ser considerados como textos ou discursos”. (Greimas-Courtez, 1991, pg. 460)

Deste modo, a noção de texto permite uma aproximação à imagem pictórica considerada como um todo, capaz de igualar num só plano aos aspectos semânticos e sintáticos.

Segundo Calabrese, como recurso para uma semiótica da arte, o conceito de texto apresenta a seguintes utilidades:

1. Permite uma aproximação do objeto artístico sem ter que considerá-lo como um sistema.
2. Permite a perseguição da historicidade dos códigos, precisamente porque, graças a uma noção como a de enciclopédia<sup>51</sup>, um texto é sempre um texto-na-história.

---

<sup>51</sup> Entende-se por enciclopédia um modelo semântico capaz de explicar a competência socializada na vivacidade das suas contradições, em oposição a um modelo ideal, identificado com o nome de dicionário. (Veja-se Eco, 1985, pg. 184)

3. Permite superar temporalmente o problema do referente nos signos visuais, precisamente porque remete à operação constituinte da máquina textual.
4. A noção de texto permite não se preocupar com a especificidade do modo artístico, na medida em que uma consideração da obra como texto, enquanto texto, não permite uma interpretação autônoma e sim uma entidade que continuamente reclama outros textos. (Calabrese, 1987, pgs. 177-178)

#### 4.2.5 Texto estético em Eco

Em função da aplicação da noção de texto como recurso para uma aproximação ao objeto de arte, Eco propõe o conceito de *Texto Estético* como *um laboratório onde se pode considerar e destacar, com respeito à linguagem, a experiência estética*. Segundo Eco é possível considerar um texto como estético, quando pudermos verificar as seguintes características:

1. A existência da *manipulação da expressão* através de um *trabalho particular...*
2. ...e quando dita manipulação provoca um *reajuste do conteúdo*.
3. A partir da produção do anterior, através de uma operação semiótica *idiossincrásica e original...*
4. ...que deste modo, evidencia uma *nova visão do mundo*.
5. A partir da existência de um emissor que provoca *atos comunicativos* que implicam *respostas originais*. (Eco, 1985, pg. 416)

Este processo torna-se possível através de um acerto meta-semiótico com respeito à natureza dos códigos sobre os quais se trabalha, o que nos levaria a uma condição fundamental a toda operação poética: *Ambigüidade* e *Auto-refletividade*.

As macro e microestruturas, -produto de combinações entre elementos e recursos visuais-que *compõem* o quadro são elementos do acerto meta-semiótico. Elas têm uma função fundamental para a criação artística e referem-se a uma *pertinência do continuum*, porquanto são *artifícios* que fixam o tempo e o espaço num determinado modo do sentir. De fato aqui tratamos de uma experiência que embora remeta a uma questão não semiótica, tornou-se possível como consciência precisamente pela sua natureza semiótica. E é esta situação paradoxal que leva Eco a propor o conceito de *Idioleto estético*, para designar a regra que rege esses *desvios* do texto. (Eco, 1985, pg. 429)

“*Idioleto*. 1. é a atividade semiótica, produtora e/ou leitora das significações (ou um conjunto dos textos relativos a isso) própria de um ator individual, que participa de um universo semântico dado... 2. O uso que um ator individual faz do universo semântico individual (tal como esta constituída pela categoria vida/morte) que ele pode dotar de investimentos hipotáticos particularizantes, e do universo coletivo (articulado pela categoria natureza/cultura), cujos termos ele pode dispor a seu modo, homologando-o com o universo individual”. (Greimas e Courtés, 1991, pg. 225)

Essa posição de abordagem da tela pictórica, como um texto, coincide com o modo como o artista se posiciona ante ela.<sup>52</sup> Trata-se de uma posição de leitura da tela ainda em branco, que se dá sobre os signos no continuum, aqueles que pertencem à vivência e à experiência do artista como um todo; aqueles que evocam a totalidade das possibilidades, dos fatos e do saber, e que permitem ao interpretante uma nova semiose em constante renovação. O conceito de texto permite uma aproximação à análise da obra similar, de certa maneira, àquela que o artista processa quando realiza a sua obra. De modo que será possível conceber *Icthyus* como um texto visual, produzido sobre um plano e de um modo manual.

---

<sup>52</sup> “Greimas e Courtés (Greimas e Courtés, 1991, pg. 225) propõem situar o idioleto no nível das estruturas profundas de significação, comparando-o com o *estilo* e concebendo-o como a assunção por parte do ator individual, tanto no universo semântico individual como no coletivo”. (Zunzunegui, 2003, pg. 80)

Digamos que a pintura esteja sendo iniciada neste momento. Possivelmente eu começaria desenhando a forma de um peixe, utilizando uma barra de carvão, com o propósito de fixar uma forma que sirva de guia, ou talvez esboçasse tal forma de maneira livre, através de uma pincelada colorida. Às vezes, também, minhas telas são manchadas, lavadas pela cor, e dali surgem formas de peixes, pois, mesmo quando me proponho a construir uma imagem figurativa/realista, a imagem pictórica ainda pode ser instaurada por tentativas repetidas de aproximação daquilo que, mesmo no imaginário, está em construção.

Os elementos de construção, como tais, podem ser definidos de antemão, a fim de serem identificados ainda na escolha das possibilidades expressivas; mas não podem ser definidos de antemão enquanto as possibilidades, pois, como tal, ainda estão sendo atualizados. Nunca um elemento básico de expressão, enquanto elemento operacional visual, é proposto no âmbito de uma operação na qual ele não seja mais do que uma parte.

O processo gerativo da pintura não se dá como uma operação planejada e estritamente lógica. A construção da imagem acontece como uma seqüência de tentativas e, por isto, o pretexto da forma, para todas as tentativas feitas sobre a tela, implicará em uma intencionalidade que resultará no peixe.

“Suponhamos que a primeira cor que aplico sobre a tela seja o vermelho. Esta ação determina tudo o que vem a acontecer no quadro. Depois poderei por o amarelo ou algo do azul; a continuação talvez possa eliminar o vermelho com o preto, e o azul talvez se converta em amarelo, e o amarelo em púrpura, enquanto que o preto se transforma em branco. Evidentemente, pode acontecer qualquer coisa. Mas todo este processo fascinante iniciou-se com esse primeiro vermelho, e se não tivesse começado com o vermelho, todo o quadro teria sido diferente. Existe um sistema, uma ordem neste caos?”. (Karen Appel, citado por Ruhrberg e outros, 2001, pg. 243)

#### **4.2.6 A gramática da experiência e as formas do imaginário intencional**

É preciso reconhecer que, se o anteriormente dito for verdade, a operação gerativa da pintura se dá sobre uma bagagem acumulada de tentativas e

encontros sobre os processos da experiência e do conhecimento que o pintor, na medida de seu crescimento como tal, desenvolve e possui. Se pudermos identificar um elemento básico da linguagem visual, como uma unidade mínima e como parte de uma configuração de uma unidade de sentido na superfície da tela, também poderemos desvelar configurações da mesma natureza no âmbito do imaginário e das relações culturais.

Neste sentido, as operações lógicas que poderão dar-se sobre o conhecimento adquirido sustentariam, paradoxalmente, novas possibilidades para o ato de criação. Assim poderíamos identificar uma espécie de gramática nesse fazer particular do pintor, que sempre poderia mostrar uma evolução das formas, uma configuração específica de certos modos, sentidos, recursos, que seriam, intuitivamente ou não, convencionados pelo artista como possibilidades de meios de expressão, caso a obra seja analisada retrospectivamente.

A obra em seu conjunto mostra uma certa afinidade com a natureza da linguagem. A noção de texto, então, permite a criação de diversos níveis de leitura, que conformam unidades de sentido válidas só para cada texto e, desse modo, a obra poderia apresentar um caráter que implicasse em uma noção de linguagem.

“A imagem não tem uma estrutura a priori, tem estruturas textuais... das quais ela é o sistema; já não é, pois possível (e é onde Schefer faz sair a semiologia pictórica da sua trilha) conceber a descrição do que é constituído o quadro, como um estado neutro, literal, denotado, da linguagem; também como pura elaboração mítica, ou espaço infinitamente disponível de investimentos subjetivos: o quadro não é nem um objeto real nem um objeto imaginário. Certamente a identidade do que está representado é incessantemente remetido, o significado sempre deslocado (pois não passa de uma seqüência de nomeações, como num dicionário) a análise sem fim; mas esse caráter infinito da linguagem constitui, precisamente, o sistema do quadro: a imagem não é a expressão de um código, é a variação de um trabalho de codificação: não é o depósito de um sistema e sim a geração de um sistema”. Citado por Barthes em *O óbvio e o obtuso*. (Barthes, 1984. pg. 130)

O plano da tela é base de todo o acontecimento possível e é a origem da especificidade da pintura, mas, em si, não é suficiente para explicar a pintura, assim como não o são nem as linhas ou as cores, as técnicas ou recursos. Mesmo quando o pintor aprende o seu fazer pela identificação e o domínio dos chamados elementos da linguagem visual, quando o recurso para uma leitura formal da obra surge através da identificação e da reconstrução destes elementos que permitem apreender uma apreciação estética. Passeron afirma que toda pintura (como materialidade) exprime uma outra coisa a mais do que ela mesma, entrevendo um mundo de sistemas simbólicos, de expressão ou linguagens e que, nesse sentido, os recursos, eles mesmos, não exprimem nada de sua própria realidade. (Passeron, 1980, pg. 208)

O paradoxal é que o pintor só pode atingir o seu objetivo expressivo em função de um domínio dos materiais e recursos técnicos; através da assimilação intuitiva do que sejam estes elementos básicos da linguagem visual; de uma capacidade de compreensão e uma familiaridade que só o tempo, muito estudo e esforços provêm; e que a excelência atrelada à obra não dependa somente de tal domínio. O valor essencial da obra de arte não pode ser identificado em nenhum destes elementos em particular e sim de alguma coisa que emana deles como conjunto, mas só através do domínio destes recursos pictóricos o pintor atinge uma capacidade expressiva aguçada que permite as mais variadas projeções do imaginário: sua liberdade criativa.

Cada artista professa à sua maneira esta transformação. Eis o mistério da criação: a capacidade de transformar entes imaginários em formas projetadas sobre um meio, de tal modo que possam refletir uma substância que em última instância, parece incognoscível em sua pureza, mas acessível como vivência. Uma substância capaz de veicular suas intencionalidades além de materialidades que se pretendem significativas, enquanto forma e processo, no intuito de refletir um sentir, como presença e como posicionamento, como identidade real, que exige identificar-se no meio das coisas, dos sentidos possíveis da vida e da intelectualidade.

Assim, mesmo quando um pintor tão analítico como Kandinsky descreve o plano da tela, o faz em função das suas expectativas estéticas e, mais do que isso, do seu sentir. Kandinsky denomina de *plano básico* à superfície material chamada para receber o conteúdo da obra, mas ao tentar uma melhor definição desse plano, termina por atribuir qualidades às relações criadas pelas linhas verticais e horizontais no plano. Ele é capaz de falar em *sons* e em qualidades como *repouso cálido* ou *frio* para descrever tensões ativas, possíveis na construção das obras.

“Cada plano básico esquemático, originado na interseção de duas linhas horizontais e duas linhas verticais têm, por conseguinte, quatro lados. Cada um destes quatro lados desenvolve um som, muito próprio, que vai além dos limites do repouso cálido ou frio. Existe, portanto, um segundo som que se associa ao som primário de repouso cálido ou frio...” (Kandinsky, 2004, pg. 128)

Para cada artista, entretanto, a operação se revestirá de um perfil particular. O artista funciona como um regente de suas ações estéticas e, por isso, aquilo que é apontado pela construção (o todo harmônico dos elementos técnicos e formais antes de ser a obra) para o artista são meras possibilidades. A sua existência, se é que é possível dizê-lo desta maneira, remete-se ao *imaginário* e à *intencionalidade*. Acontece que a imaginação descobre um real oculto e desconhecido que o artista empenha-se em desvelar, em expressar na tela. A imaginação descobre *a forma, a semelhança*.

O que existe como possibilidade de percepção, pensado e sentido no interior do artista, em seu imaginário, é a matéria-prima do possível, o todo harmônico que se constrói sobre a matéria-prima material, e é também a matéria-prima daquilo que o artista identificará e determinará como semelhança, como imagem. E, embora este seja um processo polissêmico por excelência, onde participam fatores das mais variadas naturezas e categorias, acredito que este processo de criação, de construção, de produção da obra seja basicamente orientado, nesse nível das possibilidades, pelo *sentimento*. Entendendo

sentimento como um modo de *quale*, inserido já no mundo dos símbolos, isto é, na terceiridade.

Desde uma perspectiva cognitiva, o sentimento como um órgão ou uma faculdade de conhecimento objetivo pertence a uma concepção filosófica de recente tradição, relativa ao reconhecimento feito por Kant quanto ao sentimento, “como o aspecto irreduzivelmente subjetivo da representação”. (Abbagnano, 2000, pg. 875). A concepção do sentimento como um princípio autônomo deve-se ao reconhecimento da subjetividade humana e, neste sentido, como concepção recente, está atrelada ao início do Modernismo. Esta concepção vincula à percepção individual a uma autonomia da consciência que, a meu ver, valoriza a noção de *quale* e, deste modo, a subjetividade. “O sentimento é tão-só e exclusivamente humano. Ou melhor, é o tipo específico de manifestação monádica que a espécie humana introduziu no universo”. (Santaella, 1985. pg. 128)

Peirce distingue dois modos de consciência, uma relativa ao modo como se manifestam as coisas e que ele denomina *consciência do quale*, e uma relativa à intensificação da atenção que ele denomina *vivacidade*. (Peirce, C.P. 6.222) Como forma de consciência o *quale* não se limita somente a sensações simples: existe um *quale* para cada momento, para cada experiência. “Cada *quale* é em si mesmo o que é para si mesmo, sem referência a nenhum outro”. (Peirce, C.P. 6.224) E se os consideramos semelhantes, o fazemos em função de consciências separadas.

“E agora, anuncio uma verdade! Na medida em que os *quale* podem ter algo em comum, o que pertence a um e a todos é a unidade; das diversas unidades sintéticas que Kant atribui a diferentes operações mentais, assim como a unidade da consistência lógica ou como a unidade específica além da unidade do objeto individual, todas elas se originam, não em operações do intelecto senão na consciência do *quale*, sobre a que opera o intelecto”. (Peirce, C.P. 6.225)

Parece-me que existe, de um modo geral, um paralelismo entre esta consciência do *quale* e o sentimento, e que seria possível identificar neste

paralelismo o conceito de *Dasein*, vinculado à fenomenologia existencial. Depois de tudo, o ser-aí é o campo de operação do intelecto. Interesse-me, entretanto, por reiterar a concepção de que o conceito<sup>53</sup> como natureza lógica, como tal, não dá conta nem da consciência do *quale* nem do sentimento e muito menos do *Dasein*. Tal possibilidade só é possível como semiose.

“No simples conceito de uma coisa não poderíamos encontrar nenhum caráter de sua existência. Com efeito, mesmo que este conceito seja totalmente completo, de maneira que não falte nem o mínimo para pensar uma coisa, com todas as suas determinações internas, a existência nada tem a ver com tudo isso, e sim apenas com um questionamento: se tal coisa nos é dada, de maneira que a percepção da mesma possa em todo caso preceder o conceito”. (Kant, 1983, pg. 144)

Para o artista, a operação criativa nunca se dá, exclusivamente, como operação conceitual. Por mais que ele deseje pensar em operações criativas como conceito, os elementos que participam do processo transcendem ao campo do conceito. O sentimento parece ser o guia que orienta as escolhas, as decisões assumidas neste processo. Dito de outra maneira, no momento em que o artista dispõe-se a vivenciar esta experiência não se pode separar de forma clara o que nele é conceito ou sentimento.

O campo da arte é um campo de vivências, o que não significa que não se possa *pensar* arte, pois ela sempre exigiu do pensamento, embora o seu vir a ser origine-se no sentimento. Para um artista, no âmbito de seu fazer, não seria possível separar seus sentimentos e intenções de suas expectativas, e esta já é uma idéia bastante expressada. Disse Matisse: “Não posso fazer a distinção entre o sentimento que tenho da vida e a maneira como o traduzo” (Matisse, pg. 34, sem data). E Matta dizia: “A arte serve para despertar a intuição que se tem da emoção latente em tudo o que nos cerca e para mostrar a arquitetura emocional de que as pessoas necessitam para existir e conviver”. (Matta, 1954, pg.12).

---

<sup>53</sup> Representação mental de um objeto abstrato ou concreto, que se mostra como um instrumento fundamental do pensamento em sua tarefa de identificar, descrever e classificar os diferentes elementos e aspectos da realidade.

A fonte dos sentimentos remete ao imaginário, que no artista se expressa como um *imaginário intencional*. A palavra imaginário origina-se do latim *imago* (imagem) e designa, tanto na filosofia como na psicologia, a faculdade de representação mental, independente da realidade exterior. A partir de 1936 o termo é utilizado por Lacan para designar o estágio do espelho, sendo mais tarde definida, em 1953, como o lugar do *eu* por excelência. (Roudinesco-Plon, 1998, pg.371) Neste trabalho, sem negar as particularidades da concepção de Lacan, nos limitaremos a considerar o imaginário em função da faculdade de representação mental, particularmente no sentido de vivências.

O ponto de partida do processo criativo do artista é a vivência. Primeiramente ele parte das de natureza pessoal, que uma vez transformadas pelo sentimento e pela inteligência se expressam como valores e símbolos ligados à sua própria história, à sociedade e à cultura. “De fato, é impossível transformar a visão da realidade sem transformar o que está em sua origem: a sua forma de estar no mundo”. (Malrieu, 1996, pg. 82)

Assim sendo, quando falo da *sensação* como uma primeira experiência daquilo que o pintor essencialmente procura, não me refiro somente àquele aspecto fisiológico da sensação, enquanto reação; ou, em termos de psicologia, enquanto um indecomponível estado de consciência primária. Refiro-me também à sensação como estrutura, já que a relação de um indivíduo com um universo, restrito ou não, dar-se-ia, primeiramente, no nível da experiência, mediada pelo sentimento, pela linguagem e pela comunicação. E que esta sensação representaria um todo complexo em contínua mutação, uma substância da expressão.

De fato, este é o sentido original do conceito de sensação, quando a designa Aristóteles como *totalidade do conhecimento sensível*, podendo ser admitida também no sentido de elemento do conhecimento sensível. (Abbagnano, 2000, pg. 870) Ela não deve ser confundida, neste caso, com a noção de sentimento, na medida em que a palavra sensação, neste trabalho, designa um

sentir específico na ordem de uma eidesis-pictórica, isto é, especificamente atrelada à especificidade da pintura, enquanto capacidade de reação para a formatividade, o que refere a uma operação própria do fazer da pintura.

Em princípio, uma percepção do mundo por parte do artista permaneceria privada, não fosse sua obra. Mas a imagem construída em seu imaginário, sem que ele necessariamente o saiba, também é produto de contextos precedentes; e a imagem que ele propõe como pintor não escaparia a esse princípio isomórfico<sup>54</sup>. Por isso, já no imaginário intencional que precede a obra de arte, o contexto implícito aponta para uma transferência de recordações pessoais, já presentes na percepção e projetadas na imagem intencional.

“Estas transferências ainda não são significativas, inscrevendo-se antes na narrativa da primeira pessoa, na evocação lírica. Podemos situá-las na camada mais profunda e menos vasta do eu, consoante a importância concedida pelo artista ao seu passado, ou ao significado que atribui à sua infância ou a um amor, por exemplo. O seu papel varia com os caracteres, as ideologias, as épocas e não constitui matéria-prima suscetível de sofrer o mesmo tipo de aproveitamento em todas as sociedades”. (Malrieu, 1996, pg. 87-88)

As vivências de natureza pessoal entrelaçam os aspectos idiossincráticos do artista com as coisas do caráter, do temperamento, com as estruturas de natureza social e coletiva do contexto cultural e simbólico. Diante da tela, nas ações que me atiram dentro dela, sou auxiliado por sensações, algumas da memória ou do imaginário simbólico, outras da experiência do momento, mas, sempre em função de uma intencionalidade que se projeta na percepção do mundo como um todo.

Seja de onde venham (como sensação construída, como signos) elas evocam construtos do imaginário que poderão vir a ser o motor ou o ponto de partida ou até mesmo o guia do fazer poético. Posso pensar num dia de luz,

---

<sup>54</sup> “O isomorfismo é um recurso matemático que o próprio Wittgenstein aplica à análise filosófica, concluindo que linguagem e mundo compartilham uma identidade formal, derivada do fato de que é a linguagem que *cria* o mundo”. (Leon Florido, 1986. pg. 168).

recordar o céu límpido de um dia de verão nos trópicos, procurar através da técnica da veladura uma transparência da cor que possa remeter-me a essa sensação inicial.

O amarelo é luz refletida nas coisas, o brilho e a alegria de ver. O vermelho é o calor, a música, o barulho, o dinamismo da vida urbana. A exuberância da vegetação poderá sugerir uma tendência barroca nos modos de composição, de modo a que incite a acumulação e exaltação de elementos visuais no plano da tela. E talvez até o paradigma inicial possa ser sugerido por uma melodia, que será capaz de criar o continuum anímico que alimentará o projeto.

Evidentemente, as sensações construídas como signo também representam as preocupações conceituais do artista, em relação à teoria de sua prática, dentro do contexto das questões a que ele se propõe e relativas a uma concepção multidimensional de sua postura pessoal diante de assuntos de natureza tão diversa como a história, a política, a filosofia ou qualquer assunto que possa interessá-lo.

Deve-se compreender que a pintura trata de uma correspondência entre dois domínios diferenciados, mas inseparáveis: imaginação e percepção.

“O estabelecimento de uma correspondência entre dois domínios diferencia claramente imaginação e percepção, isto é, identificação, reconhecimento, por meio de um processo em que o condicionamento desempenha um papel primordial, enquanto a primeira consiste numa simbolização. Trata-se, no entanto, de uma simbolização ora completamente involuntária, como no sonho, ora organizada e integrada num sistema de crenças coletivas, no mito, ora procurada ou pelo menos controlada por um tema consciente, nas artes”. (Malrieu, 1996, pg.105)

Precisamente, ante a consciência dos processos gestálticos que mediam estas correspondências, optei por me propor uma forma que pudesse ser restringida enquanto assunto ou tema, e que apresentasse possibilidades de exploração formal que privilegiassem um aspecto de estruturação sintático-semântica, que permitisse a revisão dos universos simbólicos implicados. De

modo que, embora minhas pinturas remetam-se à forma básica do peixe, também proponham representações de imagens que por sua vez representem construtos simbólicos sobre uma plêiade de sensações polissêmicas, em função das expectativas subjetivas do artista e da sua intencionalidade semiótica.

“Neste sentido, toda a vida do artista é passada na procura da significação fundamental da experiência vivida, é uma tentativa de apreender o que pode estar sob ou além das formas e dos atos observáveis”. (Malrieu, 1996, pg. 120)

Assim, o imaginário intencional poderá identificar aquela matéria prima da obra de arte que não é a matéria física, mas que de modo algum é desvinculada dela, já que os elementos técnicos de uma pintura, por si só, não dão conta daquilo que a pintura é como um todo harmônico.

Um todo harmônico não existe sem a estrutura outorgada pelo exercício dos elementos técnicos, por isso o instrumental que possibilita o vir a ser da imagem pictórica tem que ser adquirido, este é um período de aprendizagem que termina por definir a própria prática do artista. No caso do pintor isso se daria como uma transferência de visões codificadas e re-criadas. O processo de aprendizagem de um pintor, formal ou não, é fundamental já que, assim ele poderá apropriar-se de elementos com os quais encontra algum tipo de correspondência enquanto expectativas.

Para a prática da pintura como um todo, grande parte desta aprendizagem segue uma tradição, uma linha que surge da prática dos grandes mestres da pintura e de suas visões, através de códigos e de grandes quantidades de informação de origem visual, além de tendências disponíveis na contemporaneidade. E esta é uma aprendizagem submetida, necessariamente, às questões da contemporaneidade, da época na qual o artista vive, de suas cosmovisões, ideologias, temores, esperanças e conhecimentos. Como poderia um pintor, por exemplo, desvincular o imaginário intencional do vivido?

“Esta transferência das preocupações sociais para a obra não acontece por um processo de impregnação lenta, por condicionamento. Ela é efetuada de forma simultânea indireta e repentina, a partir dos problemas pictóricos que o artista coloca a si próprio: no cerne das insatisfações que ele sente enquanto artista, respondendo a seu chamamento, ressoa a inquietação oriunda de outros domínios da sua vida. Desta consonância nasce e toma forma este desejo louco de fazer palpitar a tela, não apenas como uma harmonia de formas e cores, mas como uma obra situada no tempo, como uma resposta para as questões em que se debatem os contemporâneos”. (Malrieu, 1996, pg. 95)

O imaginário de *Icthyus*, portanto, compreende questões já definidas nas séries que o precederam; e se as recordações de experiências vividas são importantes, também o são as expectativas de transformações simbólicas que se pretendem expressar visualmente no trabalho.

#### **4.3 *Icthyus* e semiose**

Até aqui, argumentei insistentemente que a natureza da relação estabelecida entre o artista e o que ele faz transcende a uma visão lógica e analítica, por tratar de questões que têm a sua origem nas vivências. E pelo fato das vivências, como tal, serem o espaço da indeterminação.

A origem lógica do fazer da arte precisa considerar uma outra origem que implica no conceito de indeterminação, que não deve ser confundido com ambigüidade, e que é próprio da esfera da vivência. Indeterminação enquanto a potencialidade das escolhas das possibilidades, enquanto liberdade do ato criativo.

Todo o processo de criação, a meu ver, representa um processo de semiose onde a operação do fazer remete, paradoxalmente, para alguma coisa que está fora dela mesmo e que é a justificação lógica do próprio processo criativo. E este era um assunto do qual Peirce tinha plena consciência. Ele falava,

inclusive, em *experiência colateral* para referir-se àquilo que está fora do signo, mas, sem o qual o signo não tem uma existência válida.

“Com *observação colateral* não quero dizer intimidade com o sistema de signos. O que assim é inferido não é colateral. Pelo contrário, constitui o pré-requisito para conseguir qualquer idéia significada do signo. Por *observação colateral*, refiro-me à intimidade prévia com aquilo que o signo denota”.  
(Peirce,C.P. 8.179)

No caso do artista, esta intimidade prévia é de fato prévia, até à própria obra, ou seja, aos signos que ela denota. E sendo prévia, refere-se às individualidades, aos tipos de experiências e vivências que os indivíduos são capazes de experimentar, o que não nega uma intimidade compartilhada ou adquirida a partir da relação com a própria obra. Isto poderia explicar a evolução do trabalho poético e a sua inserção na terceiridade.

A obra é o resultado de uma intimidade que se apresenta como síntese daquilo que é possível como vivência e de seu processamento por parte do imaginário, daí a sua dificuldade em possibilitar uma abordagem a partir da lógica. A obra sempre é o resultado de um sentir particular, de vivências particulares, mesmo que possam ser compartilhadas. A obra de arte sempre é o produto de uma intencionalidade que tem a sua origem no indivíduo, que de modo algum lhe pertence. No artista, a intencionalidade sempre é uma espécie de reflexo da relação do ser do artista com o mundo exterior, com a dimensão do social.

Aqui poderíamos, entretanto, objetar que não é necessário conhecer as intenções de um pintor para ter uma vivência e conhecer sua obra. E é claro que a obra é capaz de criar novos referentes num espectador qualquer, referentes que estariam de acordo com as suas próprias vivências assim como com uma bagagem cultural contextualizada. Isto não implicaria, entretanto, em que a obra de arte fosse reduzida a este processo de compreensão, ou que este fosse o objetivo da obra.

Na procura aproximada da gênese real da obra, aquilo que foi desencadeado no percurso, o que lhe deu existência, encerra uma estrutura primeira, uma unidade mínima que lhe dá seu ser e que representa o tema essencial da obra. Podemos supor uma experiência colateral original, uma origem que nunca está à vista, nem é evidente: a obra é sempre relação entre signos denotativos e de semiose e, como tal, sua natureza é uma operação que se refere a intencionalidades.

Certamente até aqui entendemos que a obra, precisamente por referir-se a unidades codificadas culturalmente, apresenta uma espécie de gama de possibilidades de compreensão que garantem que ela possa instaurar-se em um contexto cultural e que possa usufruir uma compreensão pretensamente apropriada que, na maioria das vezes, é mais uma entre várias compreensões que respondem aos mais variados interesses. A obra de arte nunca é neutra e seus valores são enraizados nos valores estabelecidos pelas épocas e pelos homens.

“Trata-se de redescobrir que a idéia original de signo não se fundamenta na igualdade, na correlação fixa estabelecida pelo código, na equivalência entre expressão e conteúdo, mas na inferência, na interpretação, na dinâmica da semiose”. (Eco, 2001, pg. 13)

Para conformar uma significação, basta um estímulo. Algo que já pertence à terceiridade e que tem o poder de criar um sentido para nossa consciência pensante. Como já foi dito, qualquer coisa pode ser um signo, e talvez possa dizer-se que tudo aquilo que estimula nossa atenção é signo. Mas dizer, de uma maneira simplista, que tudo pode ser um *signo*, seria ocultar um processo complexo e multidimensional, como se ele pudesse ser reduzido a uma definição conceitual. Em última instância, esse processo refere-se a um objeto que lhe é incognoscível, embora seja sua força motora; na arte isto é uma regra. O signo é o ponto inicial de toda percepção e de todo raciocínio e está na junção daquilo que sendo sensação se transforma em compreensão.

Aquilo que seja o signo, enquanto sentido e significação, pertence a uma relação triádica que determinará sua realidade perceptiva, sua existência e seu sentido para a nossa expectativa. A imagem do quadro, o *peixe*, como já foi dito, resulta em alguma coisa que pode ser percebida visualmente, que está em alguma relação de representação por algo e para alguém. Existem três componentes nesta afirmação: aquilo que representa, aquilo que é representado e aquilo que se pode perceber da representação em função de um juízo valorativo.

O que está em alguma função de representação remete tanto para a *imagem do peixe* como para qualquer outro aspecto vinculado a ela, desde algum elemento da linguagem visual e para qualquer núcleo de configuração de sentido, para qualquer aspecto histórico do percurso do fazer, para qualquer aspecto do imaginário (tanto do artista como do espectador), para qualquer coisa que possa ser objeto de pensamento e percepção, um aspecto que será determinado pela intencionalidade da relação com a obra.

“Nós podemos tomar o signo num sentido tão largo a ponto de seu interpretante não ser um pensamento, mas uma ação ou experiência, ou podemos mesmo alargar tanto o significado de signo a ponto de seu interpretante ser uma qualidade de sentimento”. (Peirce, C.P. 8.332).

A experiência colateral é um contexto com o qual o interpretante deve contar para aceder ao signo artístico. Se o objeto, na semiose, determina o signo (representamen), e este determina o interpretante (enquanto possibilidade de percepção que instaura um julgamento perceptivo-estético) o ato poético é possível só como descobrimento, precisamente porque sua natureza é remeter para aquilo que está fora do signo. Desse modo, a natureza do signo da arte, na semiose, é referir a um interpretante que só pode se apresentar como abdução, ou talvez seja melhor sustentar que a abdução, como inferência, define o modo lógico da criação, da poiesis, da irrupção.

O conceito de Abdução deve ser compreendido no âmbito de três formas de raciocínio lógico, propostos por Peirce: indução, dedução e abdução. Para Peirce o ato criativo constitui um rompimento de hábitos, isto é, um processo que

introduz um elemento novo e indeterminado no comportamento e que representa uma mudança no devir das coisas. No sentido da semiose, da relação triádica em si, a alteração de hábitos é na realidade uma mudança nas estruturas de representação, e neste sentido, o conceito de abdução tornar-se-á fundamental ao processo e ao ato criativo.

“Abdução é o processo de formação de uma hipótese explanatória. É a única operação lógica que apresenta uma idéia nova, pois a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve as conseqüências necessárias de uma hipótese pura. A dedução prova que algo deve ser; a indução mostra que alguma coisa é realmente operativa; a abdução simplesmente sugere que alguma coisa pode ser”. (Peirce, C.P. 5.171)

Segundo Ferrater Mora, Peirce seria o primeiro filósofo a desenvolver uma lógica do descobrimento. Citando a Fann, ele afirma:

“Embora Peirce fale da abdução como sendo essencialmente um certo tipo de instinto de conjectura, ele mantém explicitamente que, além de ter consciência em termos psicológicos do descobrimento, há nisto, definitivamente uma lógica do descobrimento”. (Fann, 1970. pg. 55) E depois agrega: “Tudo isto em virtude de uma concepção normativa, não descritiva (e se pode agregar, não exclusivamente analítica-formal) da lógica”. (Ferrater Mora, 2004. pg. 14).

O conceito da criação na arte sempre tem sido associado a um determinado tipo de intuição, a um conhecer que não se dá pelas vias convencionais da lógica. Peirce reconhece esta característica indeterminável do conhecimento intuitivo, por isto ele entende a abdução como um ato de intuição (insight). “A sugestão abductiva chega como um relâmpago. É um ato de internalização (insigth), mesmo que possa ser falível”. (Peirce, C.P. 5.181).

O mecanismo da criação na arte, como operação de semiose, enquanto intencionalidade, consiste numa exploração daquilo que o signo refere como “fora do signo”. Por isto, a semiose na arte, é a apreensão de um sentido cuja natureza de primeiridade é constantemente revistada; enquanto seja possível fazer a obra (secundidade); e enquanto a obra possa ser apreciada, discutida como objeto de

arte e cultura (terceiridade). Em termos cognitivos o fato artístico só é possível como inferência abdutiva e só pode referir para aquilo que identificamos como vivência.

Resulta-nos importante, portanto, destacar que, neste contexto, quando me refiro à palavra vivência, o faço não só no sentido da experiência da vida, mas também, de modo instrumental, como *a uma unidade estrutural entre formas de atitude e conteúdos*; como um elemento originário de que se vale a construção lógica do mundo. (Ver a este respeito, Abbagnano, 2000, pg. 1006)

“A vivência - escreve Dilthey - é um ser qualitativo; uma realidade que não pode ser definida só pelo que é captado no nosso interior, e que, por outra parte, também alcança aquilo que não se tem, indiscriminadamente... A vivência de algo exterior ou de um mundo exterior se apresenta para mim de um modo análogo com aquilo que não é captado e que só pode ser inferido”. (Dilthey, Ges. Schriften, VII, pg. 230, citado por Ferrater Mora, 2004, pg. 3714)

Considerar a prática da pintura como uma operação de semiose é considerar, em sua plenitude, o processo de instauração dos sentidos que pode ser abordado desde uma perspectiva conceitual ou mesmo como vivência. É esta atitude que define a fenomenologia em Peirce: a geração desses sentidos, das significações, implica em um processo complexo, que, através da teoria da semiose, pode ser seguido como um rastro, desarticulado nos seus contextos de instauração como produto da intencionalidade do fazer e das convenções.

“A integração da fenomenologia à semiótica, por outro lado, rompe também com as costumeiras separações dicotômicas entre pensar e sentir, inteligir e agir, espírito e matéria, alma e corpo etc. Em síntese: as demarcações rígidas entre os dois mundos, o mundo dito mágico da imediaticidade qualitativa versus o mundo dito amortecido dos conceitos intelectuais, são dialeticamente interpenetrados, revelando o universo fenomênico e sîgnico como um tecido entrecruzado de acasos, ocorrências e tendencialidades, sentimentos, ações e pensamentos”. (Santaella, 1995, pg. 120)

No caso da pintura, *imagem*<sup>55</sup> e *forma* são duas condições isomórficas desse universo fenomênico e sígnico que remetem a uma ordem que o conceito oculta e que lhe é transcendente. Isto porque o conceito, como tal, por si só não pode dar conta delas. Pessoalmente, considero que se tratam de paradigmas pelos quais o conceito, paradoxalmente e graças a eles, é capaz de veicular significação e comunicação. Desse modo, a história da estruturação do conhecimento na percepção visual, a meu ver, é uma história que trata dos diversos modos de aproximação à experiência da imagem e da forma, como vivência, como paradigmas que se propõem a uma assimilação daquilo que é da ordem da indeterminação.

A imagem na pintura torna-se uma espécie de sortilégio que se propõe à apreensão do indeterminado, de aspectos que advêm da própria vivência do mundo, através de materiais e recursos específicos, de um meio que processa uma equivalência com o substrato perceptivo, seja este produto da interação com o mundo interior ou com o mundo exterior ao indivíduo pensante.

O signo, em *Icthyus*, reflete, deste modo, uma aplicação das três categorias ontológicas de Peirce: a forma do peixe como representamen, a imagem pictórica como forma-formada e os diversos interpretantes que inserem o signo no mundo da cultura e do conhecimento humano. Neste sentido, a imagem denota uma relação que pode ser expressa como vivência-traço-convenção e que corresponde à tríade Peirciana, ícone-índice-símbolo. Mas o peixe enquanto representamen é um signo que denota diversas funções segundo o nível de semiose no qual se estabelece. “Ser um signo é ser um termo numa relação triádica específica”. (Santaella, 1995, pg. 119)

---

<sup>55</sup> “O primeiro princípio essencial é provavelmente, a nosso ver, que o que se chama imagem é heterogêneo, isto é, reúne e coordena dentro de um quadro (ou limite) diferentes categorias de signos: imagem, no sentido teórico do termo (signos icônicos, analógicos), mas também signos plásticos (cores, formas, composição interna, textura) e a maior parte do tempo também signos lingüísticos (linguagem verbal). (Joly, 2002, pg. 38)”.

Na medida em que cada poética remete a um programa<sup>56</sup> específico, isto é, a compreensão da instauração de sentidos como expressão de um determinado sentimento em uma determinada situação, resulta necessário considerar este sentimento à luz de uma abordagem semiótica que considere as múltiplas dimensões deste processo de instauração. Nesse sentido concordamos com as afirmações de Herman Paquet quando sustenta:

“A semiose não é uma projeção intelectual, e sim um universo de paixões; o interpretante não é só cognitivo, e sim, desde o primeiro momento é emocional e *sentimental*; as ontologias conotam necessariamente a euforia e a desforra, os prazeres e as dores do sujeito que se compromete com as coisas do mundo e os acontecimentos da história”. (Parret, 1995. Pg. 6)

*Ichthus*, enquanto significação e sentido, refere-se de um modo polissêmico às intencionalidades implícitas e explícitas de um sujeito concreto, melhor dizendo, de um artista determinado e também de um intérprete, já que o artista é também meio, suporte e gênese da obra. As gestalts, os modos de percepção, os atratores, pressupõem configurações simbólicas estratificadas e codificadas que determinam a relação com o ser do signo. São as estruturas do imaginário que determinam as relações intencionais do indivíduo com o mundo através da obra de arte.

“O fundamento do ato estético é uma idéia pura. No entanto a idéia pura é necessariamente um ato estético. Aqui encontramos, portanto, o paradoxo epistemológico que constitui o problema do artista”. (Barnett Newman, citado por Ruhrberg, 2000, pg. 29)

O ato de pintar tem a sua própria lógica e esta é uma lógica de tempo e espaço específicos. O tempo do quadro é único e pertence a esse fazer, mesmo quando se trata de múltiplas sessões. Existe uma lógica na experiência, aquela que pertence ao indivíduo, um sentir denotado. Ela é uma lógica do fazer que

---

<sup>56</sup> Devemos lembrar que para Pareyson a Poética é: “um programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica, ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte”. (Pareyson, 1984. Pg. 21)

implica em um envolvimento que transcende a ordem conceitual, não porque se oponha ao conceito e, sim, porque se trata de uma lógica que não só é anterior ao conceito, mas, que o precede e o constitui, o que também é válido para o ato de apreciação estética.

A experiência da pintura, não é uma experiência comum e, em ambos os casos (tanto em relação ao artista como em relação ao espectador), ela não se isenta de ter que exigir um determinado tipo de conhecimento e uma capacidade perceptiva diferenciada. De fato, alguns autores como, por exemplo, Osborne, definem a apreciação da obra de arte como uma forma diferenciada de apreciação; existiria um modo especial de apreensão da obra, uma percepção dinâmica, crescente e especial, a qual Osborne denomina *percipiência*, para poder considerá-la como forma de conhecimento. “É uma forma de percipiência pela qual a nossa percepção do mundo apresentada aos nossos sentidos se expande e se torna mais vívida”. (Osborne, 1978, pg. 206)

Aquilo que o pintor faz só pode ser criado e assimilado como vivência e este aspecto vivencial conjura na tela a memória e o tempo do indivíduo e, através destes elementos, a coletividade. Deste modo, *Icthyus* conjura diferentes graus da experiência do indivíduo artista e de seu contexto coletivo. Conjura as lembranças de sua idiossincrasia, as pretensões sinestésicas entre música e pintura, as referências formais à paisagem, molas, vestuário, etc. e também a necessidade de uma identificação cultural é a própria construção do saber, em função dos paradigmas epistemológicos vindos da história da arte e do pensamento, como instrução, às quais o artista teve acesso. Cada tela remete para um universo de formas, que são em alguns aspectos similares, mas também diferenciadas. E as imagens das telas derivam significações a partir da forma básica do peixe.

O conjunto de telas B estabelece uma dialética entre uma forma, mas figurativa e uma forma abstrata do peixe, onde o plano de cor, os ritmos da linha, e as relações cromáticas de contraste instauram um jogo de sensações que expressam um sentimento, relacionando-se aos referentes expostos neste

trabalho. Neste sentido, tudo é dirigido e a construção pela pincelada, aparentemente espontânea e livre, misteriosa, também oculta a uma disciplina do fazer que permite tal efeito.

Uma forma anatomicamente correta sobreposta sobre planos de cores contrastantes mantém uma relação com sua realidade concreta e originária. E a linguagem visual, aqui articulada, constrói-se do saber e do fazer da pintura. Por exemplo, a técnica aplicada sobre o meio acrílico permite uma variedade de recursos que são o produto da experiência e do percurso do pintor, e neste sentido, nada no processo, é desprezível. Como então separar as pretensões mais ingênuas, do conhecimento mais complexo no fazer da pintura, se tudo é recurso, matéria de criação?

Quaisquer coisas nestas pinturas são signo: uma linha amarela, a transparência do acrílico, a acumulação das formas, a simplicidade dos planos, a forma do peixe que emerge e a forma que se desfaz. Tudo isto remete a uma rede de sentidos e significações que implica em uma semiótica das paixões. Toda a unidade mínima de uma pintura pode ser equiparada às sensações e por esta via, com paixão: a pintura tal como a linguagem também oculta a realidade que a sustenta.

Por isto a pintura não é só a representação de uma imagem a identificar, e sim a representação da própria realidade em toda a sua complexidade. Na realidade, um conjunto de saberes e fazeres que se manifestam no pintor como busca e tradução, que são realmente os fatores que constituem a obra e, mesmo assim, enquanto signo estético, a mantém em aberto, sempre sugerindo novas possibilidades de experiência e cognição.

E este é o pensamento que se propõe como semiótico, na medida em que a pintura propõe uma possibilidade que nos instrui sobre o real.

“... um pensamento de acordo com o qual as categorias descritivas devem ser entendidas como aspectos dos fenômenos, os quais podem estar presentes

ao mesmo tempo em diferentes graus. Sob este pano de fundo, se encontra a semiótica da imagem no contexto de uma fenomenologia cujas categorias não são limitadas apenas ao visual, mas são de tipo universal". (Santaella e Nöth, 2001, pgs. 142-143)

Precisamente, a experiência particular do pintor não é separada da experiência coletiva, pois a pintura só é possível como experiência destinada à coletividade, mesmo que ela tenha sua origem no ato particular do pintor ao exercer o ofício da pintura. Aquilo a ser compartilhado é possível graças à imagem, aliás, aquilo compartilhado tem a sua origem na própria imagem. O caráter semiótico do objeto compartilhado se fundamenta numa relação de remissão entre um significante e um significado, em função de uma determinada vivência ou, se preferir, intencionalidade.

Tal seleção (que não é somente *perceptiva*) consiste no fato do olhar incidir sobre uma parte de tal modo que *arranca* a imagem refletida do fundo em que jaz. Tal operação é tornada possível por um *contorno* que, contudo, não faz parte do objeto (não é interior ao objeto nem constitui uma fronteira sua imutável), mas sim da operação pragmática, de alguma maneira precisamente seletiva, que foi praticada recortando visualmente aquela imagem do fundo, pondo em relevo aquele dado num horizonte ". (Caprettini, 1994, pg. 179-180)".

O ser da pintura é o ser desta operação pragmática, aquela operação que extrai de uma imagem uma outra imagem; é um recorte que põe em relevo um horizonte possível para um determinado artista e também para um determinado espectador. O ser de *Icthyus*, sua substância, é a soma de tudo aquilo que o artista, como tal, pôde invocar; é uma espécie de sortilégio no qual se apela às possibilidades por elas mesmas (daí a sua condição de ícone), uma invocação que se dá como um ato volitivo; uma invocação que não se dá sobre o vácuo e sim sobre aquelas coisas possíveis, aquelas que permitem ao ícone puro se manifestar nos sentidos instaurados.

Trata-se de uma construção, de um vir a ser de longa data e que persegue a sua identidade, face ao ser-aí do artista. O objeto é a imagem e a imagem é o

objeto; e esta é uma realidade primária não só do artista, mas também do homem enquanto homem. A invenção e construção dos conceitos são um modo de tornar esta realidade acessível, um modo de inscrevê-la nos significados que podem ser compartilhados, uma tentativa de convencionar os sentidos instaurados. A forma é o elo entre a imagem e seus sentidos convencionados, entre o objeto percebido e o objeto pensado. Esta é a condição *sine qua non* da pintura.

## **5. Conclusão**

1. Pintar constitui uma ação, em um ato que instaura sentidos. Em seu momento, no seu “acontecer”, a pintura não necessita estar impregnada de pressupostos epistemológicos de natureza analítica e tampouco de natureza conceitual ou lógica, desde a perspectiva de uma reflexão de caráter especulativo. Entretanto, estas mesmas especulações, afinal, resultam fundamentais.
2. É o questionamento a respeito dos sentidos, daquilo que se faz como prática de pintura, que exige o estabelecimento de uma epistemologia que possa garantir a pertinência e ubiquidade dessa reflexão; capaz de considerar uma ordem do entendimento e uma ordem do sentimento, do sujeito que instaura a poética como um sujeito paradoxal, já que o artista funciona como parte do processo poético e como sua fonte geradora a um só tempo.
3. A relação entre a instauração de sentidos e aquilo que consideramos como realidade, no âmbito da terceiridade, concretiza-se efetivamente através de enunciados conceituais. Estes constituem sistemas<sup>57</sup>, sobre os quais se fundamentam nossas possibilidades cognitivas.
4. Na poética *Icthyus*, estes sistemas manifestam-se como paradigmas que regem a reflexão e a práxis da pintura. Existe uma íntima relação, entre a maneira como a pintura instaura sentidos e seus próprios percursos, traçados por estes sistemas como entidades históricas, conceituais e cognitivas, resultantes de uma relação dialógica entre o ser-aí e o ser-ratio. Entretanto, no âmbito desta relação dialógica, a especificidade da pintura se relaciona a duas entidades isomorfas que se apresentam como paradigmas originais das possibilidades cognitivas humanas: *imagem* e *forma*.
5. A imagem na pintura compartilha desta qualidade isomorfa, de modo que, embora a pintura não possa ser considerada como uma linguagem genuína *stricto-sensu* (enquanto convencionalidade e arbitrariedade), ela pode, na medida em que seja capaz de veicular sentido e significação, remeter a uma concepção que transcende a ordem específica da linguagem, implicando-se os modos como se articulam as estruturas da cognição humana.
6. Em termos especificamente epistemológicos e semióticos, no caso da poética *Icthyus*, evidenciava-se a necessidade de uma estratégia de abordagem, de um processo de análise que propusesse uma sobreposição do ícone (no sentido peirceano) sobre o símbolo e da primeiridade sobre a terceiridade (enquanto processo programático), a partir de uma confrontação entre uma sintaxe analógica e uma sintaxe lógica.
7. O principal instrumento desta estratégia foi a teoria de semiose de Peirce, especialmente no tocante à relação triádica, entre as categorias peircianas de primeiridade, secundidade e terceiridade, que na poética *Icthyus* podem ser traduzidas como sentimento, volição e pensamento. Essas categorias foram concebidas por Peirce como um processo fenomenológico sempre dinâmico (de semiose ilimitada).
8. Essa concepção semiótica da imagem em *Icthyus* foi articulada a partir de um princípio analógico entre relações abstratas e homologias estruturais. Em função da teoria peirciana, foram apresentadas as seguintes características operativas e metodológicas:
 

*Substituição.* A capacidade de representação (uma relação de representação é sempre uma relação triádica) do signo, na medida em que o signo estiver em lugar de algo.

---

<sup>57</sup> “Para Hjelmslev o sistema é um aparelho lingüístico, é a medida pela qual o processo (o texto) é analisado e descrito segundo um determinado número de premissas”. (Puglisi, 1972. pg. 55)

*Subjetividade.* O signo encontra-se em lugar de algo para alguém, isto é, a representação tem um caráter individual.

*Indeterminação.* Não existe uma classe especial de objetos que possamos chamar de signos.

*Parcialidade.* O signo não pode, de fato, substituir o objeto em sua totalidade, pode somente estar no lugar dele. A substituição acontece sobre determinados aspectos e sempre em função da representação.

*Conduta e intencionalidade.* A ativação de função da representação implica em uma mudança de atitude no interpretante do signo. A partir da natureza fenomenológica que caracteriza esta mudança podemos determinar uma necessária condição que identificamos como intencionalidade. A intenção é aqui compreendida como um ato de entendimento dirigido ao conhecimento de um objeto (como uma potência que tende para algo).

9. O questionamento sobre o sentido daquilo que se faz em *Icthyus* começa a esclarecer-se a partir de considerações sobre o processo poético como processo de semiose. A relação triádica, como uma relação constante, simultânea, dinâmica entre o representamen (ou signo), o objeto e o interpretante, é capaz de dar conta de todos os aspectos da poética e ainda de assimilar o próprio processo de irrupção (poiëin) que implica em todo o ato criativo. O imaginário do artista, suas experiências pessoais, seu estatuto intelectual podem ser abordados em suas múltiplas possibilidades, e ainda assim garantir a pertinência e ubiqüidade de tal abordagem, desde uma perspectiva epistemológica.
10. Sob este prisma, a poética *Icthyus*, consolida seus aspectos programáticos e especulativos. As experiências particulares do artista, assim como os paradigmas intelectuais, por mais abstratos que sejam, podem ser considerados em uma ordem de igualdade cognoscitiva.
11. O caminho desvelado pela pesquisa é o da re-visão. Do ato da pintura como um ato simples que consiste em cobrir uma superfície com algum tipo de pigmento e que, no entanto, logo se revela como a ponta de um iceberg que implica uma dimensão não sempre evidente e complexa do fazer, aquela que desde faz séculos articula “o olho, a mão e o espírito”. (Aumont, 1998). Do ato que implica uma tomada de consciência com respeito das coisas que habitam a tela como reflexos e conseqüências daquelas que habitam o imaginário, e suas compreensão como processos necessariamente cognitivos.
12. Esta é uma re-visão das coisas da pintura, do indivíduo e da cultura. Das intencionalidades, dos lugares e dos contextos estéticos, sociais, históricos e volitivos. Das funções, expectativas e desejos, daquilo que se faz como imediato e sua conseqüente compreensão como mediato. Da cor, da linha e do ritmo e suas relações com os sentidos a instaurar, da procura de uma prática que possa refletir uma determinada visão, uma determinada identidade, uma determinada aspiração.
13. Tornou-se possível pensar o que se faz como pintura através da teoria da semiose: que possibilita um encontro entre aquilo que é da ordem do indeterminado e da ordem da mediação, convenção, símbolo, cultura e pensamento. O devir do fazer torna-se assim, solidário com as expectativas da especulação, e também da emoção. O devir da arte torna tudo possível, mas, sua pertinência enquanto universo do possível só se justifica enquanto terceiridade, ou seja, enquanto possibilidades compartilhadas.

## **BIBLIOGRAFIA**

**ABBAGNANO**, Nicola. Dicionário de filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

**ADORNO**, Theodor W. Teoría estética. Lisboa: Edições 70, 1982.

**ARGAN**, Giulio Carlo. El arte moderno. Valencia: Fernando Torres, 1975.

**ARNHEIM**, Rudolf. Arte e percepção visual. São Paulo: Pionera Editora, 1991.

El pensamiento visual. Buenos Aires: Eudeba, 1976.

Hacia una psicología del arte y arte y entropía. Madrid: Alianza Forma, 1995.

Intuição e intelecto na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

**ARISTÓTELES** Arte poética: a poética clássica. São Paulo: Cultrix, 1997.

Ética a Nicômano. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

**AUMONT**, Jaques. A imagem. Campinas: Papyrus, 1999.

La estética hoy. Madrid: Cátedra, 1998.

**AKOUN**, André. La renovación de los lenguajes. Madrid: Mensajero, 1977.

**BACHELARD**, Gaston. A epistemologia. Lisboa: Edições 70, 1990.

A formação do espírito científico. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

**BARTLETT**, Frederic C. Remembering: a study in experimental and social psychology. Cambridge: Cambridge University Press, 1961.

**BARTHES**, Roland. Elementos de semiologia. São Paulo: Cultrix, 1989.

O óbvio e o obtuso. Lisboa: Edições 70, 1984.

**BARROS**, Anna. Pesquisa em artes plásticas. (Org. A. Dutra Pillar.) Editora da Universidade UFRGS: Porto Alegre, 1993.

- BAYÓN**, Damián. América Latina en sus artes. México: Siglo XXI, 1978.
- Arte moderno en América Latina. Madrid: Taurus, 1984.
- El artista latinoamericano y su identidad. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.
- BENOIST**, Luc. História da pintura. Lisboa: Europa-América, 1970.
- BONFAND**, Alain. A arte abstrata. São Paulo: Papirus, 1996.
- BOZAL**, Valeriano (ed.) História de las ideas estéticas y las teorías artísticas Contemporáneas. Madrid: Visor, 1999.
- BULHÕES**, Maria Amelia. “Complexidade na consolidação da área de”  
conhecimento”. Artes visuais: pesquisa hoje. (Org. Maria Celeste de A. Wanner). ANPPAV-UFBA. Salvador, 2001.
- BRUGGER**, Walter. Dicionário de filosofia. São Paulo: E.P.U., 1977.
- CANCLINI**, Nestor García. Culturas híbridas. México: Grijalbo, 1990.
- CHALHUB**, Samira (Org.) Pós-moderno e artes plásticas, cultura, literatura, psicanálise, semiótica. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- CHECA CREMADES**, F. et alli. Guía para el estudios de la historia del arte. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.
- CHIPP**. B. Herschel. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CALABRESE**, Omar. El lenguaje del arte. Barcelona: Paidós, 1987.
- Como se lê uma obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1997.
- CAPRETTINI**, Gian Paulo. “Imagem”, in Signo. Portugal: Einaudi/Casa da Moeda, 1994.
- CAUDURO**, Flávio V. “Semiótica y semiologia: contrastes”. In Porto Arte No 8.

Porto Alegre: Editora UFRGS, 1998.

**CASSIRER**, Ernst. Antropologia filosófica. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Filosofia das formas simbólicas. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

**CATTANI**, Icléia Borsa. “Arte contemporânea: o lugar da pesquisa”. In O meio como ponto zero. (Org. Brittes e Tessler). Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2002.

“Universidade e pesquisa: a produção de conhecimento em artes visuais”. In Artes visuais, pesquisa hoje. (Org. Maria Celeste de A. Wanner.) ANPPAV-UFBA. Salvador. 2001.

**COELHO NETTO**, J. Texeira. Semiótica, informação e comunicação. São Paulo: Perspectiva, 1990.

**COLLINGWOOD**, R.G. Los principios del arte. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

**COLLINS**, Judith e outros. Técnica de los artistas modernos. Madrid: Editorial Blume, 1984.

**CRICK**, F. Function of the thalamic reticular complex; the searchlight hypothesis. National Academic of Sciences.USA. Vol. 81. July 1984.

**DANTO**, Arthur. “The art world”. I. Margolis, J. (ed.) In Philosophy looks at the Arts. Philadelphia: Temple University Press, 1987.

The transfiguration of the commonplace. Cambridge: Mass. Harvard, 1981.

**DEBRAY**, Régis. Vida e morte da imagem. Petrópolis: Vozes, 1994.

**DEELY**, Jhon. Semiótica básica. São Paulo: Editora Ática, 1990.

**De FUSCO**, Renato. Historia da arte contemporânea. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

**DENNET, D.C** La conciencia explicada. Barcelona: Paidós, 1995.

Quining qualia. I Alvin I. Goldman (ed.) Reading in philosophy and cognitive sciences. (331-414) Cambridge/London: The Mit Press, 1995.

**DE SAUSSURE, Ferdinand.** Curso de linguística general. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

**DICKIE, George.** The art circle. New York: Haven, 1984.

**DEFUSCO, Renato.** Historia da arte contemporânea. Lisboa: Presença, 1988.

**DISCONZI, Romanita.** “Tradução intersemiótica: uma experiência criativa”. In Porto Arte, v. 9. Porto Alegre, Editora da Ufrgs, 1998.

**DORFLES, Gilo.** El devenir de las artes. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Ultimas tendencias del arte de hoy. Barcelona: Labor, 1965.

**DONDIS, Donis A.** La sintáxis de la imagen. Barcelona: Gustavo Gilli, 1975.

**DURAND, Gilbert.** As estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

A imaginação simbólica. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

**DUTRA, Analice et alii.** Pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1993.

**ECO, Umberto.** A definição da arte. Lisboa: Martins Fontes. 1972.

A estrutura ausente. São Paulo: Perspectiva, 1987.

As formas do conteúdo. São Paulo: Perspectiva, 1974.

A obra aberta. São Paulo: Perspectiva, 1998.

Signo. Enciclopédia Einaudi. V. 31. Portugal: Edições da INCM, 1994.

Semiótica e filosofia da linguagem. Lisboa: Instituto Piaget. 2001.

Tratado de semiótica general. Barcelona: Editorial Lumen, 1985.

**EHRENZWEIG**, Anton. A ordem oculta da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

**EIPSTEIN**, Issac. O signo. São Paulo: Ática, 1997.

**FABRIS**, Annateresa. “Pesquisa em artes visuais”. In Porto Arte No 4. Porto Alegre: Editora da Ufrgs.1991.

**FABRIS-GERMANI**. Fundamentos del proyecto gráfico. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1973.

Color. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1979.

**FAJARDO**, Roberto. “Reflexiones sobre el ejercicio de la pintura a partir de conceptos extraídos de la teoría de Jacques Lacan”. In Porto Arte No. 18. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

**FANN**, Kuang Tih. Peirce`s theory of abduction. La Haya: Martinus Hijhff, 1970.

**FERRATER MORA**, José. Cambio de marcha en filosofía. Madrid: Alianza, 1974.

Diccionario de filosofía. Barcelona: Ariel, 2004.

La filosofía actual. Madrid: Alianza, 1993.

**FERREIRA**, Aurélio Buarque de Holanda. Novo aurélio. O dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1999.

- FORMAGGIO**, Dino. Arte. Lisboa: Presença, 1985.
- FREITAS**, Artur. “Notas sobre a autonomia da arte”. In A fonte - revista de arte. Curitiba: Março de 2002. [www.fonte.exdir.net](http://www.fonte.exdir.net)
- GADAMER**, Hans-George. A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa.  
Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- GIMATE-WELSH**, Adrian S. Introducción a la lingüística. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- GOMBRICH**, Ernest. Arte e ilusão. São Paulo: Martins Fontes, 1986.  
Meditações sobre um cavaleiro de pau. São Paulo: Edusp, 1999.
- GOMBRICH, HOLCHBERG e BLACK**. Arte, percepción y realidad. Barcelona: Paidós, 1973.
- GRACIA**, Jorge e **JAKSIC**, Iván. Filosofía y identidad cultural en América Latina. Caracas: Monte Ávila Editores, 1988.
- GREIMAS**, A. e **COURTÉS**, E. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Editorial Gredos. 1991.
- HABERMAS**, Jürgen. “Modernidad versus post modernidad”. In Modernidad y pos modernidad. Madrid: Editorial Alianza, 1998.
- HALL**, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.
- HARRISON**, Charles. “Expressionismo abstrato”. In Conceitos da arte moderna (Org. Nikos Stangos). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1988.
- HAUSER**, Arnold. Teorias da arte. Lisboa: Presença, 1988.
- HAYES**, Colin. Guía completa de dibujo y pintura. Madrid: Ediciones Blume, 1980.
- HEIDEGGER**, Martin. A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1992.

Ser e tempo. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

**HENRIQUEZ UREÑA**, Pedro. La utopía de América. Caracas: Ayacucho, 1978.

**HJELMSLEV**, Louis. Ensaio lingüísticos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

**HORÁCIO**. Arte poética: a poética clássica. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

**JAMESON**, Fredric. Teoria de la pós modernidad. Madrid: Ed. Trotta, 1996.

**JAKOBSON**, Roman. Obras selectas. Madrid: Gredos S.A., 1988.

**JOLY**, Martine. Introdução à análise da imagem. São Paulo: Papyrus. 2002.

**KAHLER**, Erich. La desintegración de la forma en las artes. México: Siglo XXI Editores S.A., 1969.

**KANDINSKY**, Wassily Punto y línea sobre el plano. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2004.

Sobre lo espiritual en el arte. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2003.

**KANT**, Immanuel. Crítica da razão pura. (Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1983.

**KELLY**, E. Revue artstudio 24. Paris: Printemps, 1992.

**KIRCHOF**, Edgar Roberto. A estética antes da estética: de Platão, Aristóteles, Agostinho, Aquino e Locke a Baumgarten. Canoas: Editora Ulbra, 2003.

Estética e semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

**KRISTEVA**, Julia. El lenguaje, ese desconocido. Madrid: Ed. Fundamentos, 1987.

**KUHN**, Thomas. A estrutura das revoluções científicas. São Paulo. Perspectiva:

1989.

**LANGER**, Susanne. Filosofia em nova chave. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Sentimento e forma. São Paulo: Perspectiva, 2003.

**LEON FLORIDO**, Francisco. Breve historia de los conceptos filosóficos. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1998.

**LIMA VAZ**, Henrique C. de. Raízes da modernidade. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

**LYOTARD**, Jean-François. "Defining the postmodern". ICA Document 4. In Post Modernism. London: Free Association Books, 1985.

La condición pós-moderna. Madrid: Cátedra, 1987.

**MAGARIÑOS DE MORENTIN**, Juan A. Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica. Buenos Aires: Edicial, 1996.

Reflexiones para una aproximación a una semiótica de la imagen visual.  
[www.magariños.com.ar/](http://www.magariños.com.ar/)

**MALDONADO**, Tomás. Vanguardia y racionalidad. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

**MALRIEU**, Philippe. A construção do imaginário. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

**MANRIQUE**, Jorge Alberto. "Identidad o modernidad". In América Latina en sus artes. (ed.) Damián Bayón. México: Siglo XXI, 1978.

**MATISSE**, Henri. Escritos e reflexões sobre arte. Portugal: Editora Ulisseia, (sem data).

**MEAD**, George Herbert. "Language as thinking". In Thinking, the journal of philosophy for children. Volume 1, Number 2. Monclair State University, USA, 1990.

**MELLADO**, Francisco de Paula. Enciclopédia moderna. Madrid: Establecimiento

Tipográfico de Mellado, 1852.

**MERLEAU-PONTY**, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

O olho e o espírito. (Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1975.

Signos. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

**MILLAN**, Antonio. El signo lingüístico. México: Editorial Trillas, 1994.

**MONDIN**, Battista. Curso de filosofia. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

Introdução à filosofia. São Paulo: Edições Paulinas, 1980.

**MORRIS**, Charles. La teoria de los signos. Barcelona: Paidós, 1994.

Signo, lenguaje y conducta. Buenos Aires: Losada, 2003.

**MUKAROVSKY**, Jan. Escritos de estética e semiótica del arte. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli S.A., 1977.

**NÖTH**, Winfried. Panorama da semiótica: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1998.

A semiótica no século XX. São Paulo: Annablume, 1999.

**NOVAES**, Aauto (org.). Artepensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

**OLIVEIRA**, Ana Claudia. “As semioses pictóricas”. In revista Face. São Paulo: Editora da PUC, 1995.

**OSBORNE**, Harold. A apreciação da arte. São Paulo: Cultrix, 1978.

Estética e teoria da arte. São Paulo: Cultrix, 1974.

**OSTROWER**, Fayga. Universos da arte. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1984.

- PANOFSKY**, Erwin. Estudos de iconologia. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.
- PAREYSON**, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo. Martins Fontes, 1984.  
Teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PASCAL**, George. O pensamento de Kant. Petrópolis: Vozes, 1992.
- PARRET**, Herman. Semiótica y pragmática. Buenos Aires: Edicial, 1993.  
De la semiótica a la estética. Buenos Aires: Edicial, 1995.
- PASSERON**, René. “Da estética à poética”. In Porto Arte No. 15.  
Porto Alegre: UFRGS, Nov. 1997.  
L’ouvre picturale et lês fonctions de l’apparence.  
Paris: Librairie Philosophique J. Vrin., 1992.  
Pour une philosophie de la création.  
Paris: Klincksieck, 1989.  
“Sobre la aportación de la poética a la semiologia de lo Pictórico”. In La práctica de la pintura. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli S.A., 1978.
- PEIRCE**, Charles Sanders. Collected papers. Edited by Charles Hartshorne,  
Paul Weiss and Arthur Burks.  
Cambridge: The Belknap Press of  
Harvard University Press, 1931/1965  
Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 2000.  
The essential Peirce: selected philosophical writings.  
Volume I (1867 – 1893) e Volume II (1893 – 1913)  
Edited by the Peirce Edition Project. Indiana:  
Indiana University Press, 1998.
- PLATÃO**. A república. (Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 2000.  
El banquete. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

- PLAZA**, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PIAGET**, Jean. El estructuralismo. Barcelona: Oikos-Tau, 1974.
- PUGLISI**, Gianni. El estructuralismo. Madrid: Doncel, 1972.
- PUIG**, Arnaud. Sociología de las formas. Barcelona: Gustavo Gilli, 1979.
- PULS**, Maurício. O significado da pintura abstrata. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- READ**, Herbert. Arte e alienação. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- História da pintura moderna. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- Imagem e ideia. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- REY**, Sandra. “Da prática a teoria: três instancias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais”. In Porto Arte No. 13. Volume 7. Porto Alegre: UFRGS, 1996.
- “Produção plástica e a instauração de um campo de conhecimento”. In Porto Arte No. 9. Porto Alegre: UFRGS, 1995.
- “Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais “. In O meio como ponto zero. (Org. Brittes e Tessler). Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2002.
- RICKEN**, Friedo. Dicionário de teoria do conhecimento e metafísica. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- RODRIGUEZ SAAVEDRA**, Carlos. “Unidade e diversidade na pintura contemporânea”. In O Correio da Unesco No. 12, 1984.
- ROUDINESCO** e **PLON**. Dicionário de psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1997.
- ROSENFELD**, Israel. “Uma nueva aproximación a la memoria y a la percepción”. In revista El Paseante No. 4. Madrid: Ediciones Siruela, 1984.
- ROWLEY**, George. Princípios de la pintura china. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

- RUHRBERG, Karl** et alli Arte del siglo XX. Barcelona: Taschen, 2000.
- RUSSEL, Bertrand**. História do pensamento ocidental. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- SANTAELLA, Lucia**. A teoria geral dos signo: semiose e autogeração. São Paulo: Editora Ática. 1995.
- Matrizes da linguagem e pensamento. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- “Pós-modernismo e semiótica”. In Pós-moderno e artes plásticas, cultura, literatura, psicanálise, semiótica. (Org.) Chalhub, Samira. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- SANTAELLA, Lúcia** e **WINFRIED, Nöth**. Imagem: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SAUSSURE, Ferdinand**. Curso de lingüística general. Madrid: Editorial Alianza, 1994.
- SCHWASBSKY, Barry**. New perspectives in painting. London: Phaidon, 2003.
- SILVEIRA, Renato**. “A ordem visual”. In As formas do sentido. (Org. Monclar Valverde). Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- SCHÖNDORF, Harald**. Dicionário de teoria do conhecimento e metafísica. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- STUART, Hall**. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- SULLIVAN, Michael**. Introduction à l'art chinois. Paris: Le Livre de Poche, 1968.
- YEPES BOSCAN, Guillermo**. El esplendor de las formas. Caracas: Monte Ávila Editora Latinoamericana, 1993.

- VALLIER**, Dora. A arte abstrata. Lisboa: Edições 70, 1986.
- VALÉRY**, Paul. Variedades. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- WEINGARTNER**, Paul. Dicionário de teoria do conhecimento e metafísica. (Org. Friedo Ricken). São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.
- WITTGENSTEIN**, Ludwig. Investigações lógicas (Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural. 1999.
- Tractatus lógico-philosophicus. São Paulo: Edusp, 2001.
- WÖLFFLIN**, Heinrich. Conceitos fundamentais na história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- WOLLHEIM**, Richard. A arte e seus objetos. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- A pintura como arte. São Paulo: Cosac & Naif, 2002
- WORRINGER**, Wilhelm. Abstracción y naturaleza. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- ZAMBONI**, Silvio. A pesquisa em artes. Campinas: Autores Associados, 1998.
- ZARATE**, Dora P. De. La pollera panameña; ensayo monografico. Panamá: Litho-impresora Panamá, 1987.
- ZIELINSKY**, Mônica. "Percorrendo processos de criação artística: a percepção". In Porto Arte No. 14. Porto Alegre: UFRGS, 1997.
- ZUNZUNEGUI**, Santos. Pensar la imagen. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

**Anexo I**

**Imagens da série Ichthus**

A poética *Icthyus* é constituída por 29 telas pintadas ao acrílico sobre lona no período 2001-2004. Estas telas estão numeradas individualmente e incluídas em sete grupos identificados com as primeiras sete letras do alfabeto. Da seguinte maneira:

Grupo A Telas 1, 2,3 e 4. Dimensão de cada tela: 55x46cm.

Grupo B Telas 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 e 16. Dimensão de cada tela: 55 x 46cm.

Grupo C Telas 17 e 18. Dimensão de cada tela: 99 x 120cm e 140 x 120cm.

Grupo D Telas 20 e 19. Dimensão de cada tela 180 x 80 cm.

Grupo E Telas 20, 21, 22 e 23. Dimensão de cada tela: 130 x 89cm.

Grupo F Telas 24, 25, 26 e 27. Dimensão de cada tela: 180 x 80cm.

Grupo G Telas 28 e 29. Diâmetro de cada tela: tela 28-110 cm e tela 29-130 cm.

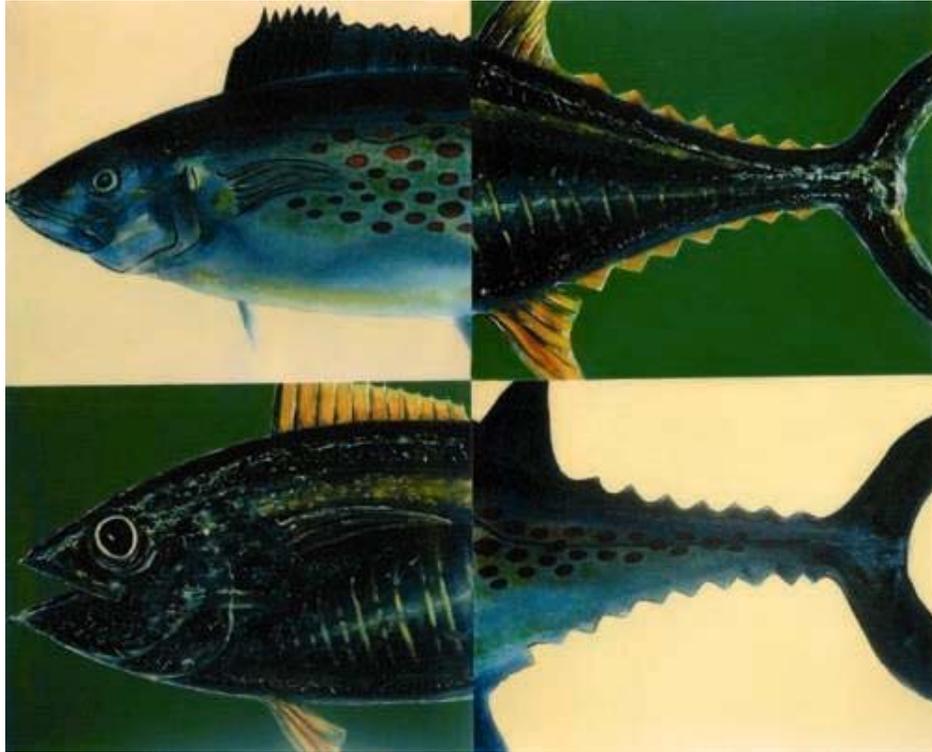


Fig. 54. Grupo A. Telas 1, 2, 3 e 4. Dimensão de cada tela: 55x46cm.

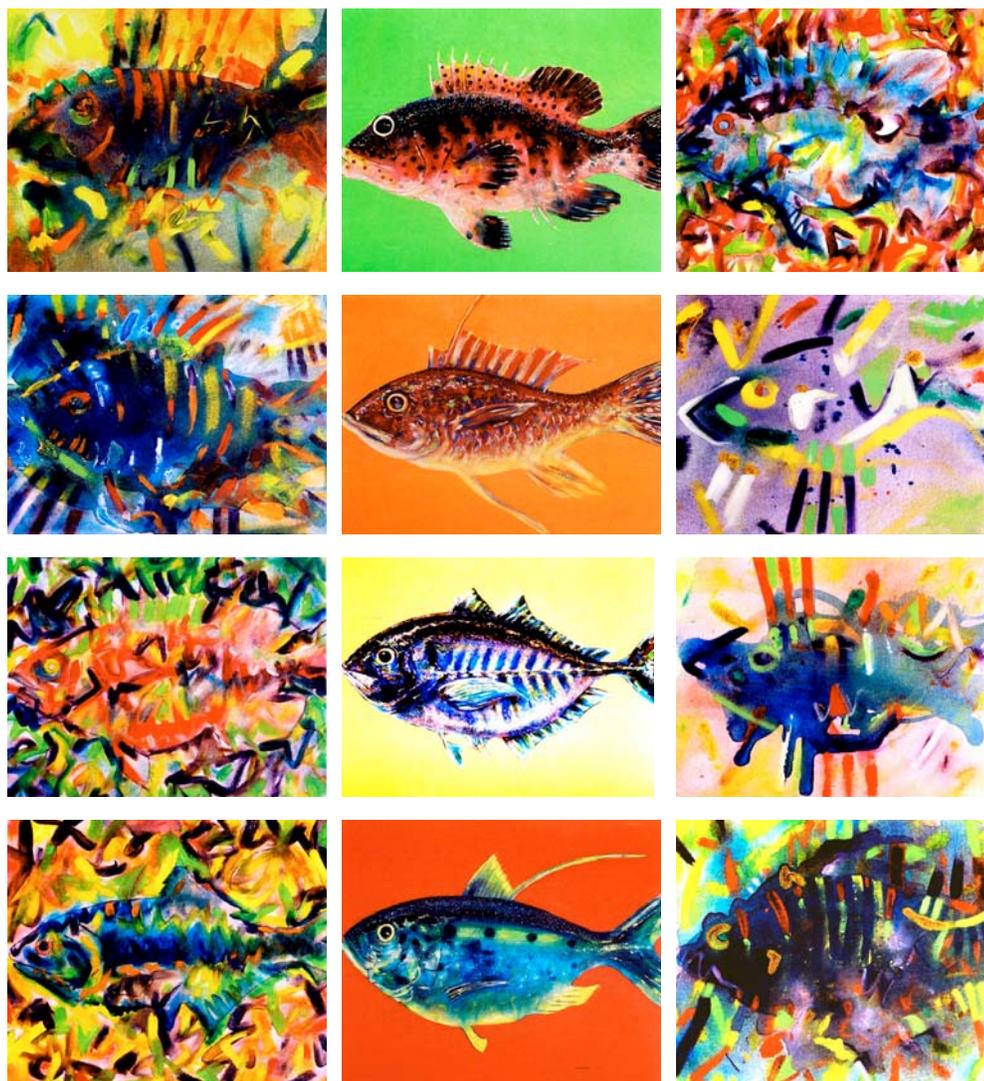


Fig. 55. Grupo B. Telas 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 e 16. Dimensão de 55 x 46cm



Fig. 56. Grupo C. Telas 17 e 18. Dimensão de cada tela: 99 x 120cm e 140 x 120cm



Fig. 57. Grupo D. Telas 19 e 20. Dimensão de cada tela 180 x 80 cm



Fig. 58. Grupo E. Telas 20, 21, 22 e 23. Dimensão de cada tela: 130 x 89cm



Fig. 59. Grupo F. Telas 24, 25, 26 e 27. Dimensão de cada tela: 180 x 80cm

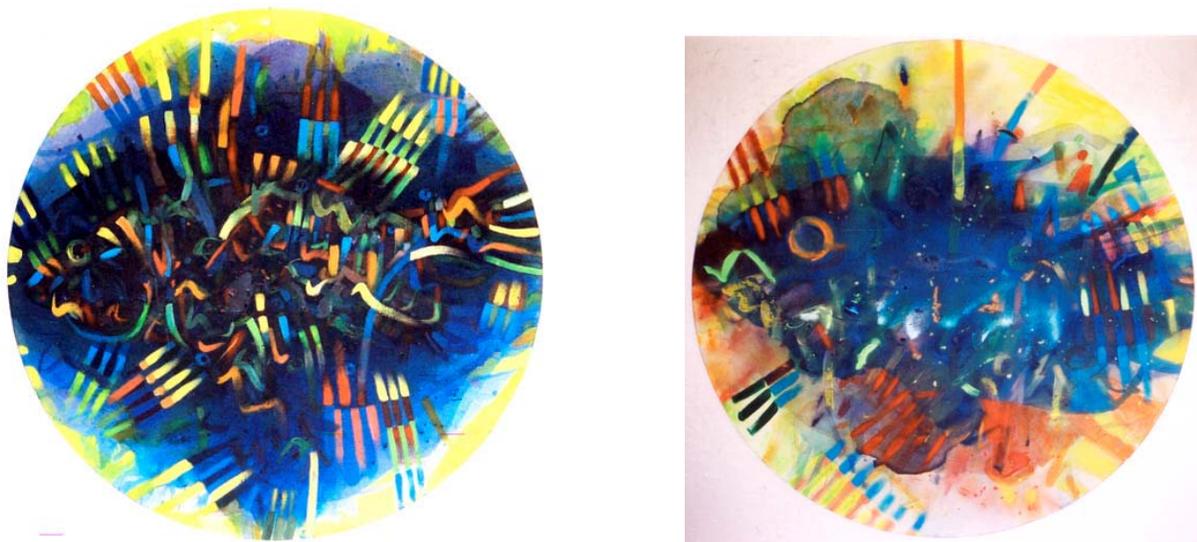


Fig. 60. Grupo G. Telas 28 e 29. Diâmetro de cada tela: tela 28-110 cm e tela 29-130 cm

**Telas da Poética Icthyus.**



Telas 1, 2, 3 e 4. Dimensão de cada tela: 55x46cm.



Tela No. 5. 55 x 46cm.



Tela No. 6. 55 x 46cm.



Tela No. 7. 55 x 46cm.



Tela No. 8. 55 x 46cm.



Tela No. 9. 55 x 46cm.



Tela No. 10. 55 x 46cm.



Tela No. 11. 55 x 46cm.



Tela No. 12. 55 x 46cm.



Tela No. 13. 55 x 46cm.



Tela No. 14. 55 x 46cm.



Tela No. 15. 55 x 46cm.



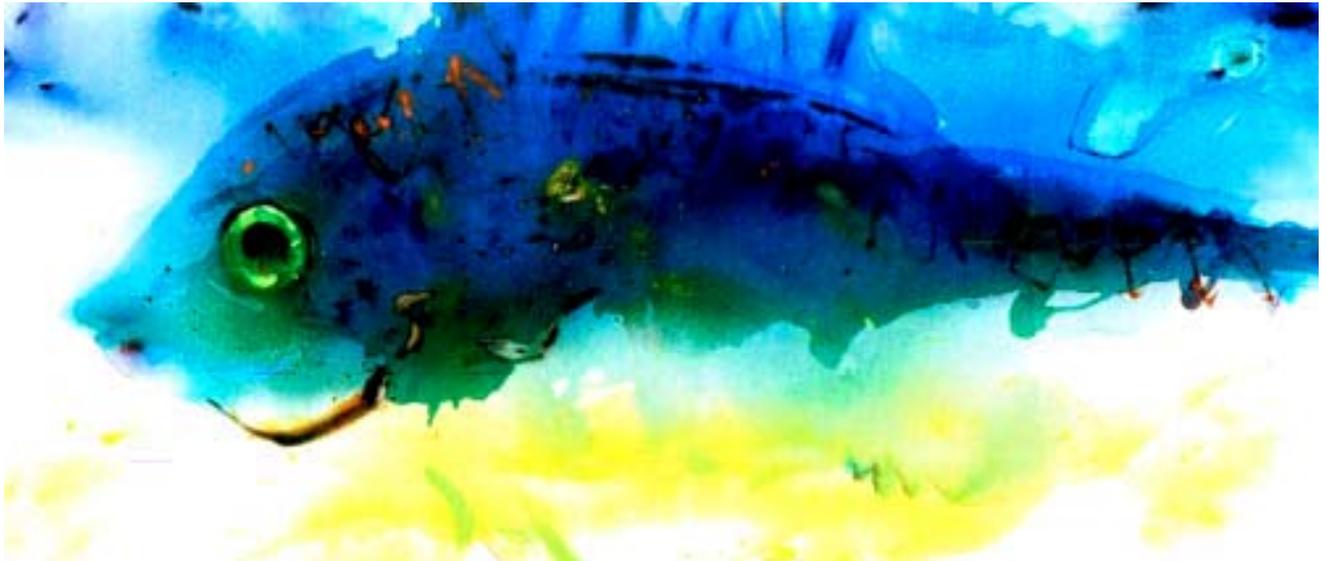
Tela No. 16. 55 x 46cm.



Telas 17 e 18. Dimensão de cada tela: 99 x 120cm e 140 x 120cm



Telas 19 e 20. Dimensão de cada tela 180 x 80 cm





Tela No 20. 130 x 89cm



Tela No 21. 130 x 89cm



Tela No 22. 130 x 89cm



Tela No 23. 130 x 89cm



Tela No. 24. 180 x 80cm

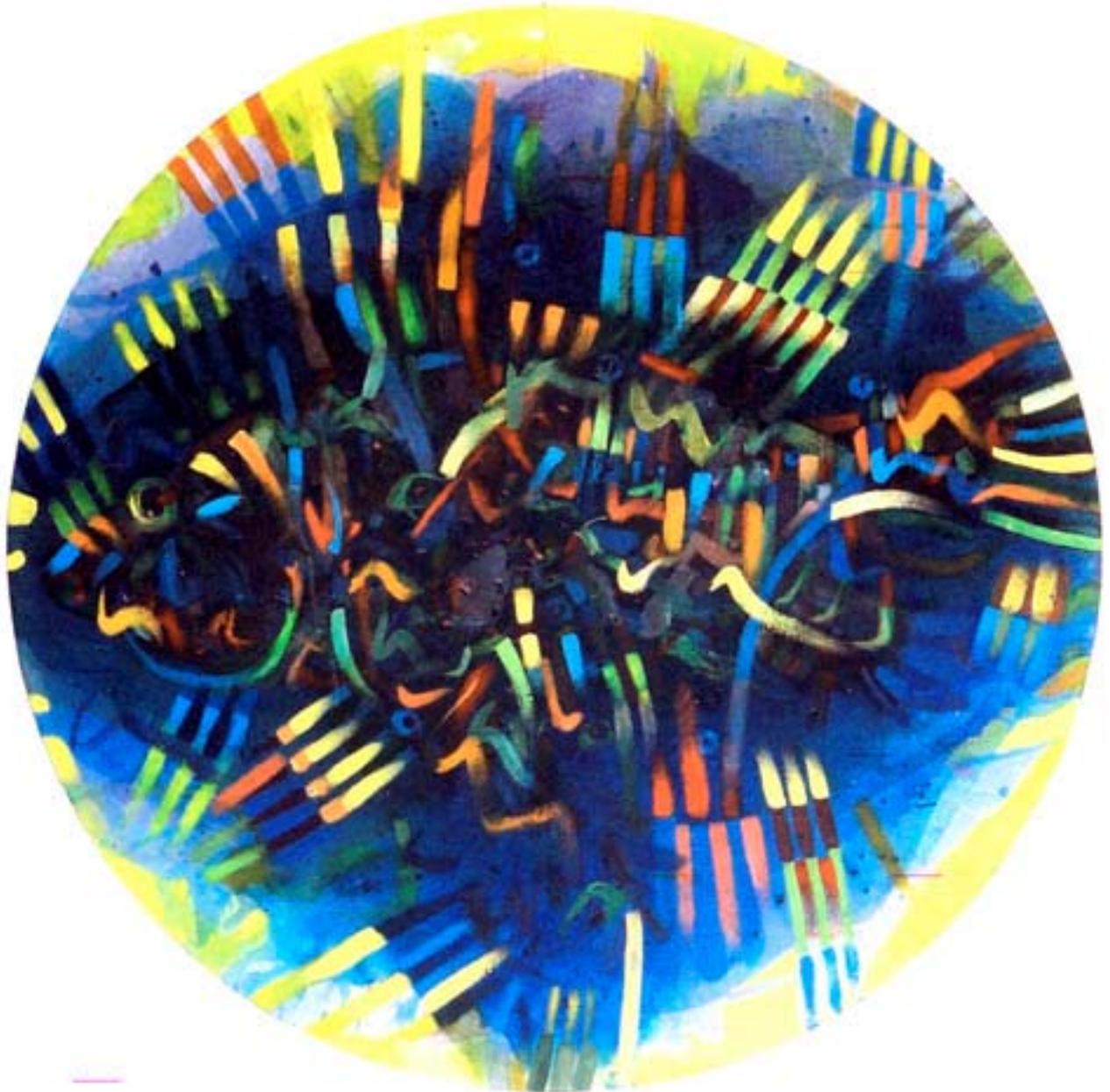


Tela No. 25. 180 x 80cm





Tela No. 27. 180 x 80cm



Tela 28. Diâmetro. 110 cm



Tela No. 29. Diâmetro 130 cm

**Anexo 2**

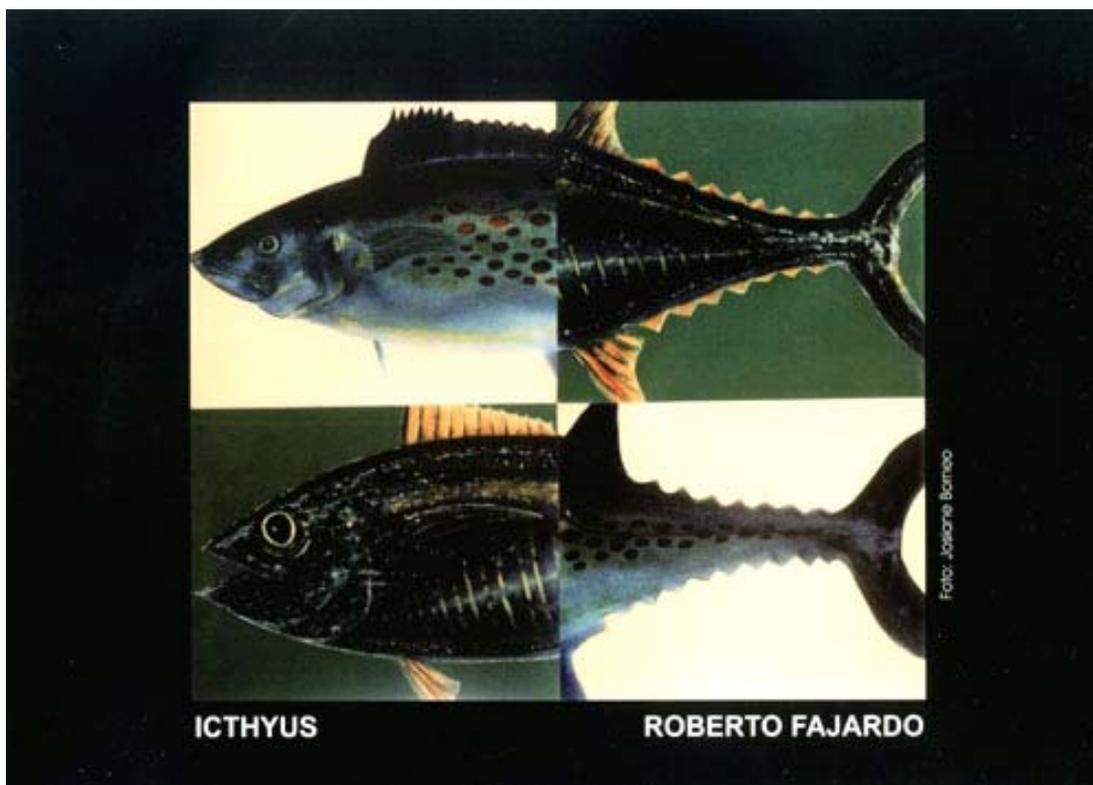
**Icthyus 2003**

## ICTHYUS.

Galeria de Arte Loíde Schwambach.

Fundarte-Montenegro.

07 a 31 de outubro de 2003.



Panamenho de Aguadulce, Roberto Fajardo chega pela primeira vez ao Brasil em 1981 para realizar seus estudos de graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes da UFRGS. A partir de então, divide suas atividades artísticas e acadêmicas entre Brasil e Panamá.

Realiza diversas exposições e é selecionado para vários salões de arte em ambos países. Aqui, é mencionado no livro “A Modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul” de Marilene Burtet Pieta; lá, participa em 2002, como artista selecionado, da VI Bienal de Artes de Panamá. Neste momento, é doutorando em Artes Visuais no Instituto de Artes da UFRGS. Os trabalhos que integram esta exposição fazem parte de uma série maior desenvolvida para suas pesquisas de doutorado.

Roberto Fajardo, por algum tempo, desenvolveu uma pintura que poderia ser classificada dentro do Abstracionismo Informal. Entretanto, sua preocupação sempre foi a da pintura enquanto linguagem, o que o leva a estudar semiótica, presente em sua dissertação de mestrado e, agora, em suas pesquisas para o doutorado. Procurando um elemento simbólico que sintetizasse uma concepção pessoal de sua própria cultura,

encontra o peixe, *ichthys* ou *ichthyos* em grego – vem daí o título **ICTHYUS** para as séries de pintura que produz desde então.

O peixe faz parte da cultura popular panamenha e é representado em muitas de suas manifestações. A partir desta descoberta, Roberto o incorpora como elemento de sua obra. Embora resolvido de forma realista, o peixe dialoga com a gestualidade da pintura informal de Roberto. Às vezes, parece que se dilui dentro da mancha e da pincelada gestual e, outras vezes, parece que é o informalismo da pintura que se dilui ao encontro de *ichthys*. Tanto faz. Em alguns casos, o peixe encontra-se só e é resolvido com um realismo fiel, inclusive, às características da espécie. Mesmo assim, a pincelada gestual de Roberto encontra-se presente no interior da forma do peixe, evidenciando uma profunda coerência na utilização destes dois elementos em sua obra.

Mas porque isso acontece? É claro que Roberto domina a técnica da pintura, e isso já seria suficiente para criar uma harmonia coerente entre os dois elementos. Nada, entretanto, é gratuito em sua obra. A pintura informal de Roberto é repleta de luz, calor, cor forte, movimentos e ritmos que se transformam em signos que nos remetem à natureza e à cultura da América Central e do Caribe. O calor, os movimentos e os ritmos fortes são elementos que já conhecemos da música caribenha e centro-americana. Vale observar que Roberto também é músico e um apaixonado pela música. E essa paixão tem reflexo em sua pintura.

Assim que, tanto *ichthyos* quanto o gestualismo da pintura informal de Roberto têm origem na mesma cultura. É por isso que se integram perfeita e coerentemente em sua obra que, embora, num primeiro momento, nos pareça leve e agradável, é fruto de uma profunda pesquisa que já vem de muitos anos.

Por tudo, é possível concluir que a pintura de Roberto Fajardo é uma espécie de resgate do mais genuíno de sua cultura panamenha e, por isso mesmo, encontra-se inserida na ampla diversidade da arte contemporânea internacional.

Marco de Araujo  
Artista Plástico;  
Prof. Titular do Curso de Pedagogia da Arte da FUNDARTE/UERGS;  
Doutor em Artes Visuais na Universidad Complutense de Madrid.

Ilustração e texto do catálogo da exposição.

**Anexo 3**

**ICTHYUS; sobre poética y semiosis.**

## ICTHYUS; sobre poética y semiosis.<sup>58</sup>

FAJARDO, Roberto. Universidad de Panamá y Universidad Federal de Rio Grande do Sul. UFRGS. Brasil. [Fajard\\_59@hotmail.com](mailto:Fajard_59@hotmail.com)



Fig. 1. De la série Icthyus. Acrílico sobre tela. 130 x 89 cm. 2004.

Presento aquí una imagen que una vez observada puede ser identificada como pintura y al hacerlo la procesamos como arte. Independiente del concepto que tengamos sobre el arte nos parece innegable que existe algún tipo de relación entre la pintura y la percepción que tenemos de ella. Cuál será la naturaleza de esta relación?

Podemos pensar que se trata de una relación natural, si suponemos como suficiente la capacidad de poder verla. Podemos suponer un conocimiento anterior y necesario, un conocimiento sobre historia o crítica del arte. Todavía, podemos pensar que necesitamos de una noción institucional de lo que sea el arte. Pero, en todos estos casos, como la articulación de los significados que la imagen permite, se hace posible?

Adorno nos advierte del hecho manifiesto que todo lo que se refiere al arte no es evidente y que incluso se puede dudar si realmente existe algo llamado arte. (Adorno, 1970; 11) De Fusco reitera la pérdida de un código múltiple que permitió la comprensión del arte del pasado e sustenta el establecimiento de códigos particulares y especializados como fundamento de las manifestaciones del arte contemporáneo. (De Fusco, 1988; 9) El hecho es que desde una perspectiva cognoscitiva, una aproximación al arte es siempre sumamente compleja y esto es válido tanto para el que hace arte, reflexiona sobre el arte y para el que aprecia el arte.

La pintura como disciplina y técnica constante en la historia del arte occidental no escapa a los cambios de paradigmas.

---

<sup>58</sup> Texto presentado no “Primer Encuentro Peirce Argentina” no dia 10 de setembro de 2004 em Buenos Aires, Argentina.

Como el pintor contemporáneo encara lo que hace? Como entiende su pintura en el contexto que se instala, sobre todo cuando la debe entender como una relación dialógica entre lo individual y lo social?

Pues si el pintor trabaja con sus colores, con sus manchas, sus ideas y sentimientos, con el tiempo que le permite el permanecer y el espacio que le permite el hacer, que es aquello que hace?

En la medida que se puede afirmar que la imagen de la pintura implica en estructura y sentido, esta puede ser considerada un tipo de lenguaje. En la medida que el llamado “Giro Lingüístico” (Bozal,1999; 20) establece el lenguaje como paradigma de la epistemología contemporánea, la pintura como imagen y disciplina artística es conducida a verificar las características específicas de su lenguaje. Y tal vez, a instigar un nuevo estatuto epistemológico que permita nuevas posibilidades tanto en la creación de sus formas expresivas como en los modos de análisis y apreciación.

Es aquí donde la teoría de la significación de Peirce aporta valiosos instrumentos para una aproximación epistemológica a la imagen de la pintura.

Algunos conceptos de la teoría de Peirce son aplicados al análisis de una poética pictórica que lleva el título de: “*Ichthus; poética de una re-visión*”. Pesquisa en el área de Poéticas Visuales, que desarrollo en el ámbito del Doctorado em Artes Visuales en el Instituto de Artes de la UFRGS. Se trata de aproximadamente 30 telas pintadas en la técnica del acrílico sobre lona y que básicamente se propone la producción de una poética que tiene como punto de partida el ícono-imagen: pez. Considerado a partir de su condición de sinsigno icónico se explora sus posibilidades encuanto cualisigno-icónico , a través de la articulación de los elementos sintácticos y semánticos que se derivan del específico imaginario del artista. El aspecto esencial refiere a una exploración encuanto proceso, a un re-ver de todo lo que puede vehicular significación.

En función de la limitación de espacio y de las dificultades en mostrar aspectos que se derivan de la práctica pictórica, me limitaré a esbozar algunas cuestiones del universo peirciano aplicadas a una práctica particular, que según mi criterio, resultan relevantes para el área de las artes visuales y que me parece, podrian ser indicadores de nuevos caminos de aproximación epistemológica tanto para la poética como para la estética<sup>59</sup>.

La aproximación cognoscitiva a la imagen parece estar determinada através de la historia por una tradición que se inicia con Platón, se trata de la Teoria de las Ideas. En Platón el problema del conocimiento es inseparable al problema del ser, así siendo, el aspecto principal de la Teoria de las Ideas, el ente (las cosas en cuanto son) es diferenciado del ser (aquello que hace que algo sea). Esta conformación es una consecuencia o mejor, se

---

<sup>59</sup> Me refiero a la distinción propuesta por Luigi Pareyson entre *Poética* (carácter programático y operativo, relativo al hacer, al acto) y *Estética* (carácter filosófico y especulativo, relativo a la teoría y al pensamiento), como criterios metodológicos para la aproximación a la obra de arte. “La distinción entre *estética* y *poética* es particularmente importante y representa, entre otras cosas, una precaución metodológica cuya negligencia conduce a resultados lamentables” (Pareyson, 1984; 24)

propone como un modelo que pretende solucionar el problema de la unidad versus multiplicidad, recurrente en la filosofía griega desde los Pré-socráticos.

Identificando la percepción del objeto sensible con la multiplicidad de las cosas, Platón remite para el mundo de las ideas, por él concebido como sistema, la unidad del ser. De este modo el verdadero ser está en las ideas y así, ellas no son accesibles al conocimiento directo de los sentidos. En el sistema de Platón, el mundo sensible es concebido como un mundo de realidad aparente al cuál corresponde una vía de conocimiento llamada doxa (opinión), la verdadera realidad corresponde al mundo de lo inteligible, posible por la vía de conocimiento llamada nous (pensamiento). De este modo, queda instaurada una cisión entre percepción (sensación) y pensamiento (abstracción) en la medida en que revela la capacidad de abstraer como un conocimiento diferenciado del conocimiento sensitivo y la idea como método y condición del conocimiento. (Platón, libro X. La República, 2000)

Este paradigma epistemológico se ha mantenido activo en el sustrato de toda la historia del pensamiento occidental y en el caso de la pintura, por ejemplo, resulta evidente cuando nos proponemos un análisis del percurso de una tradición que vá desde la pintura figurativa a la pintura abstracta y a las pretensiones conceptuales del arte actual.

Una imagen como la representada al inicio de este texto (fig.1), encuanto pintura, está sujeta a una série de referentes que van desde las particularidades de los procesos técnicos hasta los de reconocimiento como objeto artístico, estético y cultural. Esta imagen implica en la tradición de la pintura, en escuelas técnicas, estilos pictóricos, épocas históricas. En convenciones simbólicas y formales, en conocimientos teóricos y en la educación de la sensibilidad y del ojo. En situaciones económicas, ideológicas, políticas y sin embargo, por más que se convencione sobre su práctica y teoría, su génesis solo es posible en la intimidad del individuo y su apreciación pasa por el sentir particular de cada espectador.

Desde la perspectiva del pintor, aquello que él hace encuanto pintura, corre por dos caminos. Por un lado, se trata de la articulación de elementos formales, de los propios elementos visuales con los cuales hace posible la materialidad de la pintura y por otro lado, de aquello que no está contenido en esa materialidad y que implica en una cierta noción, una sensación de totalidad que se proyecta desde el imaginario del artista. De hecho, se puede afirmar que ambas situaciones son parte de un mismo proceso, sin embargo, todo pintor sabe que solamente el dominio de las técnicas y recursos pictóricos no garantiza aquello que constituye la obra de arte.

En la medida que la semiótica de Peirce estudia la producción de sentido basada en las relaciones establecidas por los elementos de la triada en la mente de un sujeto concreto<sup>60</sup>, resulta posible proponer la noción de signo como un instrumento de inserción, manipulación y aprehensión sobre los procesos creativos que hacen posible la significación

---

<sup>60</sup> “Para Peirce el sentido es siempre el resultado de un proceso de interpretación de un sujeto particular, por tanto, sometido a imprevistos y a probables desvíos del sentido común, sean estos errores o inovaciones...” (Cauduro, 1993; 91)

artística. Tal vez, podría decirse que la clásica definición de signo<sup>61</sup>, formulada por Peirce, apunta para la propia génesis del proceso de producción de sentido. Pues se trata de un percurso que debe de ser instaurado como búsqueda de sentido mas que paradójicamente remite siempre a una nueva operación que se presenta siempre inagotable. (Peirce. C.P. 1. 339)

En el plano de la pintura, cualquier cosa puede ser un signo; una línea, un color, una forma, la textura. Pero también lo puede ser cualquier cosa en el imaginario del artista y del espectador; desde la mas singela sensación hasta la formulación crítica de una teoría estética. Una intención, un sueño, un deseo, una convicción, una creencia, una recordación, un conocimiento, un sentimiento. Para el pintor que debe proyectar en la tela, aquello que a su vez proyecta en el imaginario, todo es signo. Por esto, toda posibilidad de significación se dá en el ámbito de la semiosis, y la pintura, en este sentido, parece articular un uso particular de los signos, de semiosis. Esta capacidad de partir de un elemento perceptivo cualquiera, como modo de accesar significación me parece sea uno de los aportes mas originales de Peirce.

Las categorías de Peirce (Primeridad, Secundidad y Terceridad) permiten una aproximación a la operación poética de modo a que sea posible considerarla a partir de su propia “eclosión”<sup>62</sup> y de su estructuración como objeto y forma en todos los niveles que el interpretante sea capaz de percibir. Así, por ejemplo, podemos referirnos a su condición de objeto material, presente (sinsigno), a su condición de objeto cultural, estético (legisigno) y a sus posibilidades de expresión y vivencia polisémica, como objeto creado o creativo (cualisigno).

Eclosión se dice en griego Poiein y de aqui se deriva Poiesis, que és el origen etimológico de la palabra poética, que designa originalmente un actuar práctico que implica un valor en sí mismo, a través de un proceso formativo. Esta configuración formulada por Aristóteles<sup>63</sup> es retomada por Luigi Pareyson al proponer su concepto de Formatividad. Pareyson establece dos modos de aproximación epistemológica a la obra de arte; Estética y Poética. Así, desde una perspectiva aristotélica, el aspecto esencial del arte seria el productivo, ejecutivo y en este sentido; invención y creación. (Pareyson, 1984; 59)

Al pintor la tela se le presenta como un campo de posibilidades, también de ejecución y concreción, pero, primero como: intencionalidad posible. Este aspecto creativo propio del hacer del arte, se presenta al artista como qualia. Peirce habla en una conciencia del quale para referirse a la articulación de las sensaciones, todavía, identifica en ese ámbito una facultad de génesis: vivacidad (vividness) (Peirce, C.P. 6.222) Todo pintor sabe que la génesis y la relación con la obra es siempre, vivencia. El artista es capaz de filtrar fanerones y provocar en ellos transformaciones que resultarán en la obra. Evidentemente,

---

<sup>61</sup> “Um signo o representamen es algo que está por algo, para alguien em algun aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un segundo equivalente, o quizás un signo mas desarrollado”. (Peirce, C.P. 2.228)

<sup>62</sup> De hecho, las categorías responden a una exigencia de reducción conceptual sobre las impresiones sensibles a una cierta unidad que permita su manipulación.

<sup>63</sup> La poética de Aristóteles no se limita a la poesía y si a toda arte, trata de los diversos medios de traer algo del *no ser* al *ser*. Del arte como actividad de la razón operacional.

hablamos de formas de relación complejas que constituyen la obra a partir de del conjunto de sensaciones, que por un lado la hacen posible y por otro son producidas por la percepción de la obra.

La operación artística reclama la pertinencia de una génesis que no puede ser reducida a una operación intelectual y que implica una unidad de contenido y forma, esto es; de identidad.

“Y ahora enunció una verdad. Es ésta. En la medida en que pueda decirse que los *qualia* tienen algo en común, lo que pertenece a uno y a todos es la unidad; y las diversas unidades sintéticas que Kant atribuye a las diferentes operaciones de la mente, así como la unidad de la consistencia lógica o la unidad específica y también la unidad del objeto individual, todas estas unidades se originan, no en las operaciones del intelecto, sino en la conciencia del *quale* sobre el que opera el intelecto”. (Peirce, C.P. 6225)

La conciencia del artista en cuanto creador, con respecto a lo que hace, a las expectativas que esto produce y en relación a sí mismo delante de todo esto, puede equipararse a la conciencia del *quale* de Peirce. Esto, si se entiende como un estado de vivencia total, núcleo generador de la relación con el mundo, foco central de donde parte toda posibilidad de manifestación y presencia. Debe aclararse, que nos referimos a una facultad que no es exclusiva del arte y que por el contrario, es una condición latente a toda condición humana.

La conciencia del acto creador, es percibida por el artista como totalidad<sup>64</sup> y refiere a una experiencia que no puede ser aprehendida por el intelecto, tal como su identidad la insta. De aquí la dificultad de definir lo que es el acto creador, Peirce insiste en este aspecto autoreferente cuando se habla del *quale*.

“Cuando describo esta conciencia como la idea de una cualidad en sí misma, meramente, por las leyes del habla, debo apropiarme del carácter de separabilidad para dar a conocer a otra persona que clase de conciencia tengo en vista”. (Peirce, C.P. 6.230)

Este aspecto de la autoreferencialidad, es fundamental para la definición de ícono en Peirce. El signo que refiere la conciencia del *quale*, refiere a una identidad pura y Peirce lo designa como ícono. Peirce identifica en un primer momento ícono con idea, pero luego, siendo más estricto, considera que el ícono solo tiene en común con la idea<sup>65</sup>; la posibilidad de ser, el predicado de la posibilidad. Todavía, en su condición de signo, el ícono representa por semejanza, no importando su modo de ser. Cuando esta condición se actualiza, Peirce la denomina, hipoícono. ( Peirce, C.P. 2.276)

---

<sup>64</sup> Resulta ilustrativo verificar que em términos semióticos el concepto de totalidad puede ser aprehendido sobre dos aspectos al mismo tiempo: como grandeza discreta, distinta de todo aquello que ella no es. Y como grandeza entera, aprehendida en su indivisibilidad. (Greimas y Courtés, 1991) “Considera los efectos que tú concibes en el objeto de tu concepción que pudieran tener importancia práctica. Entonces tu concepción de esos efectos es la totalidad de tu concepción del objeto”. (Peirce, C.P. 5.422)

<sup>65</sup> A pesar, según Peirce, de que el ícono sea el único modo de comunicar directamente una idea. (Peirce, C.P. 2. 278)

El mundo es percibido como forma. Originariamente el concepto de forma designa toda la configuración exterior de algo que se vé; en la temprana filosofía griega es concebida como “esencia necesaria o sustancia de las cosas que tienen materia” (Abbagnano, 2000;468). Aristóteles opone a la forma como presencia, potencialidad. De este modo la forma representa la actualidad de lo que es posible, esencia manifestada.

Para el artista hablar de esencia es hablar de un contenido que se exprime en la práctica, existe una pretensión de identificar esta “sustancia necesaria al ser” (Abbagnano,2000; 359) con el devenir del percurso poético, precisamente porque esta pretensión se propone como un diferencial con respecto a otras praxis. Entendida la forma como posibilidad y la posibilidad del percurso poético, siendo ya instaurado, podemos decir que la forma es la materia prima sobre la cual se articula el artista.

El ícono de Peirce remite al ámbito de estas posibilidades, remite a un concepto de forma que parece ocultar un paradigma que se expresa como un tirano, como una condición necesaria a toda posibilidad, actualizada, manifestada. “La existencia de los íconos es necesaria, principalmente con la finalidad de mostrar las formas de las síntesis de los elementos del pensamiento”. (Peirce, C.P. 4.544)

No sería por acaso que en la historia de la filosofía y del arte, la forma, encuanto tal, mantenga una permanencia que parece identificarse mas con el orden del paradigma de lo que con la cualidad de un objeto particular. Bastaria citar algunos ejemplos caros a la teoria estética e historia del arte, como un modo de mostrar, como la forma, en este sentido fundamenta un sustrato fundamental. Véase, por ejemplo, las formas del sentir de Kant que permiten la formulación de una teoria que demuestra la autonomía de los modos de percepción de la sensibilidad. El concepto de eidesis en Herbert Read e outros, que permite la imanencia de la imaginacion en el individuo. La Gestalt y su teoría de la estructuras perceptivas basadas en la forma, el concepto de Pensamiento Visual en Arnheim y otros que se proponen la forma como concepto. Inclusive es posible pensarla a nivel neuro-fisiológico. Véase la Teoría de la Selección de Neuronas de Gerald M. Edelman(TNGS).

Así, considero que la forma como paradigma que ilustra la estructuración de la síntesis del pensamiento, es la misma forma, o tal vez sea mejor decir, el mismo paradigma que orienta la instauración poética. Este es el ámbito del concepto de semejanza por el cual el ícono como signo, puede representar su objeto. En términos ontológicos y sobre todo refiriendome siempre al proceso del arte, el ícono como signo denuncia este paradigma, de la propia posibilidad siendo manifestada.

“Un ícono es un signo que se refiere al Objeto que denota apenas en virtud de sus propios caracteres, que igualmente posee, exista o no tal Objeto. Es cierto que, a menos que realmente exista un tal Objeto, el ícono no actua como signo, lo que nada tiene a ver con su carácter de signo. Cualquier cosa, sea una cualidad, un existente individual o una ley, es ícono de cualquier cosa, en la medida en que sea semejante a esa cosa y utilizado como su signo”. (Peirce, C.P. 2.247)

En la triade de Peirce, el concepto de signo permite referirse a dos situaciones dentro de la teoría de la semiosis, por un lado designa el modo mas simple de terceridad,

particularmente, la mediación entre un primero y un segundo y por otro lado refiere a la propia relación; signo, objeto e interpretante, como un todo. Indica el primer miembro de esa relación y también todo el proceso semiótico.

“El signo funciona como mediador entre el objeto y el efecto que él está apto para producir en una mente porque el signo, de alguna manera, representa el objeto. Pero el signo solo puede representar el objeto porque el objeto determina el signo”. (Santaella, 2001; 191)

La acción del objeto sobre el interpretante es una determinación mediada, por esto, el interpretante es una representación mediada del objeto, según Santaella, en la relación triádica se establecen dos vectores; un vector de representación que se dirige del signo y del interpretante para el objeto y un vector de determinación que va del objeto para el signo y del signo para el interpretante.

“En suma, el signo es determinado por el sujeto, pero él, simultáneamente representa el objeto. El signo determina el interpretante y al determinarlo, el signo transfiere al interpretante la tarea de representar el objeto por la mediación del signo”. (Santaella, 2001; 192)

En el caso del proceso creativo en el arte el vector de representación y el vector de determinación parecen coincidir, en la medida que el principio que rige la cuestión de la “ semejanza ” en Peirce sea un principio que: Es capaz de crear sus propias reglas al formarse y se establece a través de un proceso que le determina. “ Formar, por tanto, significa hacer, mas un hacer tal que, al hacer, al mismo tiempo inventa el modo de hacer ”. (Pareyson, 1984; 59)

El concepto de semejanza en el hacer del arte, por el cuál el signo icónico puede representar su objeto, se refiere a un proceso formativo durante y con el cuál “ se construye ” esta semejanza. Aquí, aquel aspecto cuya naturaleza que tal vez podamos identificar como isomórfica -al que remite el concepto de forma- resulta fundamental. Pues la forma expresada contiene los rastros de las propiedades, de las primeras primeridades, que manifestadas constituyen la fuerza del ícono.

“Un ícono es un representamen cuya cualidad representativa es su primeridad encunto primera. O sea, una cualidad que posee encunto cosa y que lo hace adecuado para ser un representamen”. ( Peirce, C.P. 2.276)

Esta imposibilidad de designar esta orden de las cualidades ilustra paradójicamente la posibilidad que el artista tiene para articular y expresar este mundo de cualidades que Peirce designa como primeridad encunto primera. El artista trabaja con formas, las cuales no conoce por una orden deductiva y si por Abducción.

“Una Abducción es un método de formular una predicción general sin ninguna seguridad positiva de que tendrá éxito, tanto para un caso especial como de modo general, consistiendo su justificación en que es la única esperanza posible de regular nuestra conducta futura racionalmente y de que la inducción a partir de la experiencia pasada nos proporcione un fuerte estímulo para confiar en que será exitosa en el futuro”. ( Peirce, C.P. 2.270)

Obviamente no se trata de una relación numérica o secuencial y si de una relación que remite a categorías que solo pueden ser constatadas en el fanerón. Peirce reconoce la

naturaleza convencional de la pintura ( Peirce, C.P. 2. 276 ) y Santaella insiste en el carácter indicial de la imagen pictórica ( Santaella, 2001; 196 ). Entonces que es aquello que la remite a la primeridad? Pues el propio proceso que le dá su origen, su carácter de originalidad. De hecho el artista articula un proceso de semiosis que fija una situación particular, un percipuum, un venir a ser por el formar cuyo referente último es la auto-referencia. Por esto la relación de los componentes de la triade no puede ser entendida como un triángulo, como muchos han querido ver, al adoptar el clásico triángulo de Ogden y Richards y sí como una relación recursiva que parece tener un foco radial, en la cuál el epicentro remite para una vivencia, que a partir del individuo es por excelencia, fenomenológica<sup>66</sup>. (Ver diagrama, fig. 2.)

La imagen de la pintura es a su modo, semiosis. Aquí la orden que la genera es una orden no deductiva, lo que no excluye la deducción de su universo de posibilidades. Es capaz de reflejar componentes cuya función semiótica está establecida, pero, remite para aquello que es fundamental a la vivencia; lo indeterminado. Si la primeridad parece ser su universo original, sin duda, la terceridad es su condición ideal y la secundidad su condición necesaria. La capacidad de apreciar el arte es también una capacidad adquirida, educada y paradójicamente la comprensión de un concepto como el ícono, requiere un alto grado de mediación conceptual. Al fin y al cabo el arte nos demuestra que la distancia entre el sentir y el pensar no es tan extensa como parece y que ella puede ser una consecuencia de nuestros hábitos cognitivos.

En *Ichthus* el proceso de semiosis permite articular una imagen capaz de materializar un signo polisémico y sinestésico, signo este, que actualiza y refleja el contenido de un imaginario particular con toda su idiosincracia cultural e ideológica. Será este signo un índice de los ritmos de la música del caribe que en algún momento sirven de paradigma al proceso compositivo del cuadro, de las características del paisaje que en algún momento orientan la luminosidad y esa visión barroca, o mejor; tropical, por cuanto se muestra como acumulación festiva de elementos sintácticos. El imaginario del artista encuan to signo es un interpretante colectivo y en este sentido será aquel signo que exige una identidad. En relación a la tierra, a la historia, a las creencias e utopías asimiladas de una América que busca re-conocerse, en la visión de una poética que se propone re-venir sus significados. Una poética que se expresa como acto, una semiosis del acto de pintar. Pintar como manía de re-ver; sentimientos, expresiones, temas, asuntos, conceptos....Ejercicio continuo de búsqueda y traducción. Metáfora estética que ilustra una intención, artificio meta-lingüístico que aprehende el faneron. Una semiosis, del acto, de la vivencia y del conocer. *Ichthus*, una operación poética como proceso de semiosis.

---

<sup>66</sup> Peirce concibe la Fenomenología como aquello que se presenta a la mente y lo describe como : Totalidad. Y también como una disciplina capaz de observar los últimos elementos indivisibles de aquello que percibimos en la experiencia.

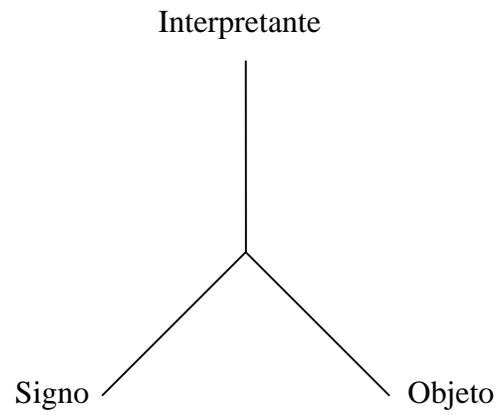


Fig. 2. Representación gráfica de la relación triádica de la semiosis.

## **BIBLIOGRAFIA.**

- ABBAGNANO**, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo. Martins Fontes. 2000.
- ADORNO**, Theodor W. Teoría Estética. Lisboa, edições 70. 1982.
- BOZAL**, Valeriano (ed.) Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas Contemporáneas. Volumen I y II. Madrid. Visor. 1999.
- CAUDURO**, Flávio V. Semiótica e semiologia: contrastes. Porto Arte No 8. Porto Alegre. Editora UFRGS. 1998.
- De FUSCO**, Renato. Historia da arte contemporânea. Lisboa. Editorial presença.1988.
- GREIMAS**, A. - **COURTÉS**. E. Dicionário razonado de la teoria del lenguaje. Tomo I y II. Madrid. Editorial Gredos.1991.
- PAREYSON**, Luigi. Os Problemas da Estética. São Paulo. Martin Fontes.1984.
- PEIRCE**, Charles Sanders. Collected Papers. Edited by Charles Hartshorne, Paul Weiss and Arthur Burks. Cambridge. The Belknap Press of Harvard University Press. 1931/1965
- The Essential Peirce. Selected Philosophical writings. Volume I (1867 – 1893) e Volume II (1893 – 1913) Edited by the Peirce Edition Project. Indiana Indiana University Press. 1998.
- Semiótica. São Paulo. Perspectiva. 2000.
- PLATÓN**. A República. São Paulo. Nova Cultural. 2000.
- SANTAELLA**, Lucia. Matrizes da linguagem e pensamento. São Paulo. Iluminuras. 2001.

**Anexo 4**

**ROBERTO FAJARDO-GONZALEZ** -currículo resumido-  
Panamá, 1959.

**ROBERTO FAJARDO-GONZALEZ** -currículo resumido-  
Panamá, 1959.

## **FORMAÇÃO.**

- 1986 Bacharelado em Artes Plásticas. Pintura(1985). Desenho(1986).  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (UFRGS)
- 1990 Especialização em História das Artes. Faculdade Palestrina. PO.A.
- 1993 Mestrado em Artes Visuais. UFRGS.
- 1997 Especialização em Docência Superior. Faculdade de Educação.  
Universidad de Panamá. Panamá.
- 2001 Ingressa no Doutorado em Artes Visuais, UFRGS.

Fajardo realizou diversos cursos com artistas e teóricos como, por exemplo, Fayga Ostrower, Michael Chapman, Rebecca Keller, Paulo Porcella, Udo liebelt, Mary Dritschel e Hans Haufe.

Fajardo tem sido Professor de Arte em diversas escolas e Faculdades, como na FUNDARTE, Montenegro. FEEVALE, Novo Hamburgo. FUNDAMES, Santo Ângelo. Colégio Concórdia, PO.A. Instituto de Artes, UFRGS, PO.A. Universidad Santa Maria La Antigua. USMA. Panamá. Universidad Del Istmo. Panamá. Atualmente é Professor da Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá. Em 1996 foi designado Diretor da Escola de Artes Visuais da Universidade de Panamá e passa a integrar o Grupo Antumiá, com o qual realiza diversas instalações, performances e intervenções artísticas, além de organizar conferências e seminários sobre arte contemporânea. Em 2002 é selecionado para a VI Bienal de Arte de Panamá e em 2004 foi convidado pelo "I Encontro Peirce em Argentina" para realizar conferência sobre sua a pesquisa pictórica no âmbito do doutorado (Buenos Aires, 10 de setembro). Fajardo tem realizado exposições individuais e coletivas em lugares como Panamá, Brasil, Nova York, Washington e Moscou.

## **PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS.**

- 1983 Projeto Universitário Bolsas-Arte. Instituto de Artes. UFRGS
- 1985 XII Salão de Arte Jovem, Primeira Mão. Santos. São Paulo.
- 1987 VII Concurso Nacional de Pintura. INAC. Ciudad de Panamá.
- 1988 Mostra Coletiva dos Professores da Feevale. Centro Cultural de  
Novo Hamburgo. R.S.  
Salão de Arte de Novo Hamburgo. 3º lugar, categoria Pintura.  
V Salão de Arte da PUC. 40 Anos de Universidade.  
VIII Salão Câmara Municipal de Porto Alegre. MARGS, PO.A.
- 1989 Buscando Amerika. Galeria Badesul. PO.A.  
Projeção 89. AGARGS. MARGS. PO.A.

- Salão de Arte de Novo Hamburgo. Menção Honrosa.  
Sínteses da Arte Atual no Rio Grande do Sul. AACCM. Santo Ângelo. RS.
- 1990 Panamá, Nueva Era. Galeria Mery de Bernal. Panamá.  
Arte Pictórico en el Panamá de Hoy. Auction Gallery, New York e Ateneum Gallery, Washington. USA.  
Concurso de Pintura INTEL. Ciudad de Panamá. Panamá.  
Expresiones Aguadulceñas. Ciudad de Aguadulce. Panamá.
- 1991 Expresiones Pictóricas Aguadulceñas II. Salón el Apóstol de los Faroles. Ciudad de Aguadulce.
- 1992 Instalaciones. Usina do Gasômetro. PO.A.  
Ramirez x Fajardo. VILLA Pub. PO.A.  
Expresiones Pictóricas Aguadulceñas III. Aguadulce. Panamá.
- 1993 Mestres, Artes Visuais 1993. Instituto de Artes. UFRGS.
- 1994 Integración de Lenguajes. Performance. Facultad de Bellas Artes Universidad de Panamá.  
Pinturas e Instalaciones. Salón el Apostol de los Faroles. Aguadulce. Panamá.  
VI Encuentro de Mini-Expresión. Galeria del Dexa. Panamá.  
II Bienal de Pintura de Panamá. Museo de Arte Contemporáneo.  
XII Concurso Nacional de Pintura. INAC. Panamá.
- 1995 Sinestesia de las Artes. Performance. Jamboree 95. Atlapa. Panamá.  
Los Dueños de la Basura. Instalación. Galeria del Dexa. Panamá.  
XIII Concurso Nacional de Pintura. INAC. Panamá.
- 1996 Tu Puedes ser un Pintor. Performance. Jamboree 96. Atlapa. Panamá.  
 Antumiá. 1º Mostra Pictórica do Grupo Artístico. Galeria Anonymous. Panamá.
- 1997 El Que siembra Cosecha. Instalación, Grupo Antumiá-Aleph Café-Unesco.  
 7º Conferencia de Esposas de Jefes de Estado y Gobierno de las Américas. Atlapa. Panamá.  
Los Colores de Antumiá. Facultad de Humanidades. Unachi. Chiriquí.  
IX Encuentro de Mini-Expresión. Galeria del Dexa. Panamá.  
Verde. Pinturas en el Aleph Café. Panamá.  
Espejo del Tiempo. Museo Regional de Veraguas. Panamá.
- 1998 Collage. Mostra de Antumiá em Moscou. Café Órbita(julho) e Café Apal (agosto). Rusia.  
Antumiá. Pinturas. Super Posters Gallery. Panamá.  
Verde II. Pinturas. Antumiá na Embaxaida da França no Panamá.  
Torre de Babel. 7 instalações do Grupo Antumiá. Aleph Café. Panamá.
- 2000 Mujeres. Casa Museo Del Banco Nacional de Panamá. Panamá.
- 2001 Antumiá celebra al Maestro Silvera. Pinturas. Galeria Mery Palma. Panamá.
- 2002 Panamá en la Retina. El Maestro Silvera e o Grupo Antumiá. Galeria Mary Palma. Panamá.  
VI Bienal de Arte de Panamá. Museo de Arte Contemporáneo. Panamá.

## EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS.

- 1984 Trópico. Galeria de la Casa de la Municipalidad. Panamá.
- 1985 Meditações Abstratas-Concretas. Theatro Mágico. PO.A.
- 1986 Meditações Abstratas II. Galeria do Banco Francês e Brasileiro.PO.A.
- 1987 Meditações Abstratas III. Galeria Mery de Bernal. Panamá.
- 1989 Buscando América. Galeria João Fahrion. MARGS. PO.A. / Galeria Arte Presente, Cruz Alta. / Galeria Companhia das Artes, Ijuí.
- 1991 Aquadulce. Galeria de Arte Badesul. PO.A.
- 1993 Aquadulce II. Galeria do Espaço Cultural Yázigi. PO.A.
- 1999 Ictio-Manía. Ejercicios para una re-visión. Galeria Canvas and Arts. Panamá.
- 2000 Ictio-Manía II. Galería del Café de Assis. Panamá.
- 2003 Icthyus, Galeria de Arte Loíde Schwambach. Fundarte. Montenegro.
- 2005 Icthyus, Poética de uma re-visão. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Instituto de Artes – Ufrgs.

### Referências:

- 1990; Dicionário Brasileiro de Artes Plásticas Julio Lozada. Tomo 4. Pg. 378.
- 1992; Dicionário Brasileiro de Artes Plásticas Julio Lozada. Tomo 6. Pg. 354.
- 1995; A Modernidade da Pintura em Rio Grande do Sul. Marilene Pietá. Luzzatto Editores. Porto Alegre. Pg. 250.
- 1997; Dicionário de Artes Plásticas de Rio Grande do Sul. Renato Rosa e Deccio Presser. Editora da Universidade. Porto Alegre. Pg. 339.

Diversos artigos de jornais e revistas no Brasil e no Panamá.

[Fajard\\_59@hotmail.com](mailto:Fajard_59@hotmail.com)