



# OITO TESES A FAVOR (OU CONTRA?) UMA SEMIOLOGIA DA PINTURA\*

Hubert Damisch

semiologia da pintura   percepção visual   textualidade pictórica

*Este texto foi escrito por Hubert Damisch – especialista em estética e historiador francês da arte (nascido em Praga, 1928) – para uma conferência apresentada no 1º Congresso Internacional de Semiótica, Milão (1974). O trabalho oferece um estudo, de caráter amplo, sobre a possibilidade de uma semiologia da pintura, considerando as particularidades do sistema “pintura”, que o difere dos outros campos de significância. As observações podem ser aplicadas às produções das artes visuais, tendo como meta a reflexão sobre a pintura, a partir de uma análise da expressão artística, além dos limites históricos, cuja sustentação é alicerçada em aspectos teóricos e filosóficos.*

## 1

Existe uma verdade da pintura ou, conforme o enunciado voluntariamente ambíguo de Cézanne “Devo-lhes uma verdade em pintura e a direi”,<sup>1</sup> existe uma verdade em pintura? E essa verdade, verdade da pintura, verdade em pintura, cabe ao semiólogo, se não dizê-la (talvez ela não possa ser dita fora da pintura?), pelo menos inscrevê-la no registro teórico, indicar seu local de emergência, definir suas condições de enunciação com referência ao objeto “Pintura”, comparável ao modo como ele trabalha, particularmente, e conforme suas possibilidades, para constituí-lo enquanto domínio, campo ou modo específico de produção de um sentido, ele próprio específico? Além de não dissociável de uma interrogação mais fundamental sobre a “necessidade” da arte (necessidade que Iouri Lotman demonstrou estar ligada à estrutura mesma do texto

*EIGHT THESES FOR (OR AGAINST?) A SEMIOLOGY OF PAINTING\* | This text was written by Hubert Damisch – specialist in aesthetics and French art historian (born in Prague, 1928) – for a talk given at the 1st International Congress of Semiotics (Milan 1974). The paper offers a comprehensive study on the possibility of a semiology of painting, considering the particularities of the “painting” system, which is unlike other fields of significance. The comments can be applied to the productions of visual arts, with the goal of reflection on painting, based on an analysis of the artistic expression, beyond historical boundaries, the sustenance of which is based on theoretical and philosophical aspects. | Semiology of painting, visual perception, pictorial textuality.*

Natureza morta com querubim, de Paul Cézanne, 1895

artístico, à sua organização interna;<sup>2</sup> a questão procede quando se trata de apresentar algumas observações, de caráter bem geral, a respeito de uma semiologia da pintura, considerada possível, embora uma parte significativa do trabalho, da reflexão, da análise, da crítica semiológica aplicada às produções das artes visuais, contrariamente a isso, possa parecer propensa a impedir o seu avanço. O que levaria o semiólogo, na melhor das hipóteses, a reconduzir a suas determinações ideológicas profundas, a exigência de verdade que aparece, de tempos a tempos, no campo pictural, sob determinadas formas e em níveis variados (sob a forma, por exemplo, dentre os iniciadores do Renascimento, da adesão ao modelo óptico da visão; mas também, a um outro nível, o da sensação *colorida* e *colorante*, *significada* e *significante*, por dotar a pintura, a do próprio Cézanne, de um valor de denotação, no sentido de Frege). É importante ver (ver e não somente compreender) que esta questão da verdade em pintura (que é, ao mesmo tempo, questão da verdade na pintura e questão da verdade da efígie, da verdade em efígie) está no centro do debate que o projeto enseja hoje em dia, excetuando alguns, e muito raros, desenvolvimentos de uma semiologia das artes visuais, e, em primeiro lugar (essa ordem de prioridade, em sua dupla determinação lógica e ideológica, causa, ela própria, problema) de uma semiologia da pintura, e do modo como essa confere a este debate um alcance que excede largamente os limites do campo especializado em cuja marca se anuncia.

## 2

O projeto de estudar a pintura como um sistema de signos há de responder, primeiramente, à preocupação em alcançar, pela definição si-

multânea do objeto de uma semiologia e dos procedimentos de análise que a constituíram, uma verdade de ordem científica que diga respeito à produção pictural. Numa perspectiva saussuriana, e tomando como modelo o “molde linguístico”, esse projeto leva, em sua formulação inicial, a introduzir no todo heterogêneo dos fatos de “pintura” (heterogêneo no sentido que esses fatos pertencem aos mais diversos domínios de pesquisa: cosmetologia, química das cores, óptica geométrica e/ou fisiológica, teoria das proporções, psicologia da percepção, mas também mitologia comparada, simbólica geral, iconografias particulares etc....) um primeiro recorte, a partir do qual esse conjunto heteróclito se deixaria pensar em sua coerência: assim como a linguagem, uma vez feita a separação entre a massa dos fatos de fala, e o registro da língua, do sistema ao qual esses fatos deveriam estar reportados como norma. Qualquer forma de que se revista a oposição assim marcada entre os dois registros, e por mais sofisticado que possa ser o enunciado — “a arte” pensada como um desvio conseqüente em relação à norma, tida na conta de categoria semiótica (D. Uspenski); a “língua” da pintura fragmentada, disseminada numa multiplicidade de sistemas parciais, de códigos de “invenção e de leitura (P. Francastel); o sistema do quadro distinto das estruturas da figuração e o objeto “Pintura” vislumbrado através, e a partir do texto por ele responsável e que o articula (J. L. Schefer); tratar-se-á sempre de traçar uma superfície de clivagem, entre a *performance* que a obra representa (“a obra-prima”), e a rede, ou o sistema de competência que implica seu deciframento, sua interpretação; e isso no momento exato em que se postula que a “arte” não se dá jamais separadamente das obras singulares,

que sua significância não remete a código algum, nem às convenções recebidas, e que as relações significantes da “linguagem artística” ficam por ser descobertas no interior de uma composição dada (Benveniste, e no mesmo sentido Shefer: “Só há sistema do quadro”). A questão não muda de feição: permanece a da natureza, do estatuto, da articulação dos “signos” nos quais se informa e de que se orienta a leitura, quer esta tente, ou não, constituí-los, na ordem declarativa, em sistema.

No enunciado deste projeto – estudar a pintura, as obras da pintura (segundo a forma, ela também ambigua, de Francastel) como um sistema de signos – o grifo recai sucessivamente em *sistema* e *signos*, para deixar bem claro (a) que se a pintura se deixa analisar em termos de sistema(s), sistema não deve ser entendido necessariamente como sistema de signos e (b) que se a problemática do signo pode revelar-se pertinente na matéria, em nível e limites próprios, é talvez na medida que a noção de signo se deixa isolar da de sistema (e reciprocamente). A não ser, talvez, que trabalhemos para infundir uma outra noção do signo, uma outra noção do sistema, diferentes daquelas que toda a tradição do Ocidente terá regularmente associado à possibilidade de decompor um conjunto, uma estrutura articulada, em elementos discretos, em unidades identificáveis como tais.

### 3

Em um registro que não apresenta, dessa vez, nada de teórico, mas que não deixa de corresponder à prática de fato do historiador ou do *connaissanceur*; admitir-se-á que não existe uma leitura, nem mesmo uma primeira apreensão, de um afresco, de um conjunto decorativo

etc.... que não se apoie em um determinado número de traços, marcas ou elementos discretos, que se apresentam como unidades perceptivas (ou “imagentes”), eventualmente combinadas em sintagmas, imediatamente dados como tais, e dentre os quais, alguns, por sua recorrência em uma série de obras dada; ordenam-se em forma de repertório, mais ou menos rico, o qual será tomado como característico de um artista, de uma escola, de uma época, ou mesmo de uma cultura. Todos traços ou elementos, ou mesmo sintagmas, que não são certamente da mesma ordem ou do mesmo nível, como também não são em número finito: semelhante às figuras, representativas ou não, que se dão a conhecer no campo pictural, os motivos, atributos ou marcas (atitudes, gestos, expressões, até mesmo cores, tratamento etc.) de que o discurso iconográfico se alimenta, assim como os índices que requerem a atenção do *connaissanceur*, em busca de atribuições exatas (e lembrar-se-á aqui da analogia, estabelecida por Freud, entre o método do *connoisseurship* tal como o havia definido Giovanni Morelli, e o do analista que, como o *connaissanceur*, está fadado a trabalhar com dados irrisórios, marginais; algo, dizia Freud, como a recusa da observação,<sup>3</sup> incluindo os traçados, pinceladas, impressões que parecem guardar a título de índice alguma coisa do trabalho de que a obra é o produto. Sem contar as letras, números, inscrições, filactérios, legendas, títulos, assinaturas etc. que a obra exhibe, dada a circunstância, nos seus limites próprios ou na sua periferia, e que produzem no contexto mesmo de uma apreensão, que se queria estritamente sensível, “estética”, um efeito específico de leitura, ou parafraseando Paul Klee, uma primeira “aquiescência para com o signo”: a coexistência nos limites de uma mesma com-

posição, ou em sua proximidade imediata, de elementos de natureza icônica ou indicial, e de dados propriamente simbólicos (quando a imagem não se apresenta ligada explicitamente ao texto, dada ou não *in presentia* que ela ilustra: ver a esse respeito o trabalho recente de Meyer Schapiro sobre a imagem ligada à palavra, *the word-bound image*<sup>4</sup> deixa bastante claro que, se podemos de acordo com Benveniste considerar que é a língua – entenda-se a língua “natural” – que confere ao conjunto “pintura” (ou “quadro”), informando-o sobre a relação de signo, a qualidade de sistema significante;<sup>5</sup> essa relação se dá anteriormente a toda leitura, a toda interpretação, no interior mesmo desse conjunto, ou, pelo menos, em seu espaço de definição. Resta saber se os elementos propriamente perceptivos, formas e/ou figuras, podem a rigor ser qualificados como unidades, no sentido semiótico, fora, ou feita a abstração, da operação que os declara; ou ainda nos termos de Peirce, se o *representamen* tem ou não a qualidade de signo, independentemente do interpretante verbal que ele determina.

#### 4

Qualquer sistema significante deve definir-se pelo modo que lhe é próprio de *significar*. Também é verdade que ao presumir, como faz Benveniste, que seria preciso por força desse sistema “definir as unidades que ele mobiliza para produzir o “sentido” e especificar a natureza do “sentido” produzido”,<sup>6</sup> precipita-se a conclusão de que a língua deve ser reconhecida como a interpretante de todos os sistemas semióticos (e, logo, do próprio sistema “Pintura”, que será desde então caracterizado na terminologia dos semióticos soviéticos como “sistema modelizan-

te secundário”), supondo-se que nenhum sistema dispõe de uma “língua” na qual possa classificar e interpretar segundo as distinções semióticas, e que somente a língua pode, em princípio, classificar e interpretar tudo, inclusive ela própria.<sup>7</sup> No que diz respeito às unidades mobilizadas para produzir o sentido, o sistema “Pintura” não dispõe, sem dúvida, de uma língua que lhe permitiria definir aquelas a que recorre. Esse sistema só pode produzi-las, designá-las, mostrá-las, exibí-las por meio dos artifícios e procedimentos de espaçamento, posicionamento, enquadramento, iluminação, tratamento, deformação etc., que o caracterizam. Todos esses artifícios não copiam a ordem discursiva e nem necessariamente a ordem icônica, em sentido restrito, na medida em que esta última se basearia na *mimesis*. E não existe, desde a forma de apresentação, a própria forma *imageante* (sem que forçosamente o termo imagem seja tomado em sua conotação estritamente *mimética*), na medida em que esta se regularia, por exemplo, pelo modelo perspectivo ou que ela concentraria, como em Mondrian ou na *minimal art*, um conjunto finito de princípios ou de elementos a partir dos quais seríamos levados a afirmar com Wittgenstein que esta só pode ser, se não reproduzida, descrita, representada, pelo menos produzida, mostrada, exibida, pelos meios que são os da “imagem” mesma.<sup>8</sup> Para não extrapolar a questão das unidades (pois a da *Form der Abbildung* demandaria desenvolvimentos que não caberiam aqui), observar-se-á ainda que, se uma pintura se deixa decifrar a partir de uma multiplicidade de códigos, se ela comporta também vários níveis de leitura, a possibilidade de que ela apresente desvios e também remissões para um código, ou de um nível para outro, a capacidade decorrente daí

para uma unidade dada, de assumir, segundo os níveis, funções heterogêneas, ou até contraditórias, introduzem no “sistema” (no sentido mais vago, por enquanto) a possibilidade de um jogo de interpretância, se não declarativa, *monstrativa* (no sentido que Lacan pôde dizer que, no sonho, “isso mostra”), de um nível ou de um código a outro, como se observam pelas variações que suscita um mesmo motivo formal ou iconográfico, e que levam a estabelecer alternativamente, ou até simultaneamente para um mesmo elemento (ex: a “nuvem” na tradição figurativa do Ocidente, a coluna de tantas Anunciações e Natividades, mas também as toalhas estendidas de Cézanne ou os “quadrados” de Mondrian) as funções (plásticas, construtivas, semânticas, sintáticas, simbólicas, decorativas, estilísticas etc.) de nível diferente (o problema sendo, então, de saber se é razoável pretender produzir o sistema dessas funções, e isso sem prejudicar a coerência dos níveis, o seu grau de sistematicidade). Seria conveniente ainda reservar-lhes um lugar, de acordo com Meyer Schapiro, ao lado das unidades imediatamente identificáveis como tais, dos elementos não miméticos, não diretamente sinaléticos, e poder-se-ia dizer, não discretos da mensagem icônica, todos elementos – a forma do suporte, sua moldura, as propriedades do fundo como campo, as relações de escala e orientação, de posicionamento, de espaçamento, os componentes da substância icônica enquanto tal, pontos, linhas, superfícies, manchas etc.,<sup>9</sup> e principalmente a cor que, na afirmação de Benveniste (esta afirmação, que traz a marca de um logocentrismo disfarçado, deixa de ser aceitável para um pensamento que trabalha para infundir uma outra noção de signo, que não a estritamente linguística), considerada em si mesma,

não se apresentaria, de forma alguma, na qualidade de signo, nem mesmo na de unidade. Todos elementos que desempenham na pintura representativa um papel decisivo, um papel *integrante* (no sentido linguístico do termo), mas que a pintura moderna a partir de Cézanne e Seurat esforça-se, pelo contrário, para dissociar de sua função *imageante*, para exibi-las, produzi-las em seu valor de expressão, de significância própria, autônoma: a ponto de que a “não figuração” – longe de aparecer como um caso particular, como um momento-limite na história da pintura, e que não poderia ser pensada senão a partir da estrutura representativa, conforme esta se constituiu partindo da posição fixada para o sujeito no dispositivo perspectivo – levaria, pelo contrário, se a tomarmos como se deve, i.e., a *sério*, a submeter, pela “descoberta” do “procedimento” (como queriam os Formalistas), e pela substituição do voltar-se para a Natureza pela própria expressão pictural, o sistema “Pintura” a um deslocamento radical na ordem da significância, até subtraí-lo, pelo menos em parte, à relação de interpretância, em que o discurso semiológico – talvez seja essa uma de suas funções ideológicas mais importantes – pretende, pelo contrário, fechá-lo.

## 5

À questão: o sistema “Pintura” se deixa *reduzir* a unidades? responder-se-á, pois, pela negativa. Ficando por determinar se as unidades que esse sistema mobiliza, de forma bem visível, e que representam talvez a recaída, ou a escapada (como se vê quando uma organização perspectiva se deixa ler a partir de algum índice ou “flexão” figurativa: um fragmento arquitetônico apresentado de forma reduzida,

a diminuição a que são submetidas as figuras etc.), se essas unidades são signos, e se a noção mesma de signo, em sua acepção tradicional, é pertinente no contexto de um sistema que não se deixa — salvo exceções sempre significantes, quando não polêmicas, táticas e até mesmo estratégicas, e cujo exemplo a arte moderna não é a única a utilizar — reconduzir a um código digital; tanto mais que este torna obrigatório abrir espaço ao lado dos elementos imediatamente identificáveis no plano perceptivo, para processos figurativos irreduzíveis a um *corpus* de regras que deveriam presidir a associação e a combinação das unidades em número finito e de mesmo nível. Se a noção de signo pode revelar-se cabível no domínio “Pintura”, será a partir de um corte diferente deste até aqui referido. No “molde” estritamente saussuriano, que impõe distinguir entre a ordem do sistema (a competência) e a das produções (a *performance*), uma articulação deve ser substituída; esta obterá sua pertinência da distinção entre os níveis de análise (a questão vem a ser, talvez, a da relação entre duas *performances*, a da obra e a da interpretação — da maneira como esta relação se inscreve em um espaço comum, mas não idêntico, de “competência”). Deixando de lado provisoriamente o problema da articulação propriamente figurativa ou plástica, suporemos que se o conceito de signo pode ganhar valor operatório no domínio “Pintura”, é primeiramente (e talvez exclusivamente) com referência a um nível, a um modo de significância que não é aquele — semiótico — em que as unidades perceptivas formas e/ou figuras, são reconhecidas como tais (e isso se dá mesmo se esse reconhecimento passa pelo desvio de uma “declaração”, de um interpretante explícito), mas aquele semântico — em que a imagem,

por requerer uma leitura, termina por assumir um estatuto propriamente discursivo, uma vez que, para falar como os iconólogos, ela é “feita para significar uma coisa diferente daquela que o olho vê”. A teoria dos níveis desenvolvida por Panofsky, ao mesmo tempo que reitera o corte dado em seu tempo por Cesare Ripa, entre a ordem do visível e a do lisível, conduz também a opor o universo dos *motivos*, dos objetos ou dos acontecimentos figurados por linhas, cores e volumes, ao universo das *imagens*, dos motivos reconhecidos como portadores de uma significação secundária ou convencional, distante de sua significação primária, “natural”, e que se prestam à combinação à maneira da “história”, da fábula ou da alegoria, ao mesmo tempo que a toda espécie de desdobramentos figurativos (a imagem de Isaac sendo tomada por “figura” da imagem do Cristo que ela pré-figura etc.): seja um universo de um discurso cuja imagem no sentido que definimos constituiria a unidade mínima, mesmo quando se articula declarativamente como um enunciado (“uma personagem feminina segurando um pêssego com a mão direita” devendo ser lida, de acordo com o exemplo citado por Panofsky, como uma personificação da “verdade”). Unidade no registro semântico onde opera a iconologia, que provavelmente deve ser recebida como signo, já que se lhe pode associar um “significante” (o motivo que se “vê”) e um “significado” (o conceito ou enunciado que se *compreende*), e que ela se deixa identificar na qualidade de componente e eventualmente de *integrante* (no sentido em que Meyer Schapiro mostrou em um famoso estudo,<sup>10</sup> que a imagem de São José estendendo uma armadilha à serpente “*integrava*” a *Anunciação do Senhor* de Flemalle, na sua diferença com referência às representações tradicionais

desse acontecimento) de uma unidade de nível superior, aquela que constitui o quadro. Unidade, signo *minimum* de um “discurso de imagens” (*ragionamenti d’imagini*, como diziam ainda os iconólogos) através da qual a pintura se posiciona para representar, encenar, significar, com a ajuda de meios estritamente representativos, um certo número de noções, de relações e até mesmo de proposições abstratas. E se os trabalhos de Panofsky sobre o simbolismo na pintura flamenga ratificam de maneira impressionante as análises de Freud sobre o trabalho do sonho (essas também referidas, da forma mais explícita possível, ao trabalho da pintura), o encontro nada tem de fortuito: basta aceitar que a simbólica dos Van Eyck, como a do sonho, segundo Benveniste,<sup>11</sup> demonstra uma verdadeira lógica do discurso, e que suas figuras são, antes de tudo, figuras de retórica, *tropos*. Na *Interpretação dos sonhos*, o próprio Freud havia proposto a seguinte análise da *Escola de Atenas* de Rafael: o fato de reunir num espaço cênico dado como unitário, filósofos pertencendo a épocas e culturas diferentes, até mesmo antagônicas, aparece como um meio, para o pintor, de estabelecer, pelo modo estritamente figurativo de uma *monstração*, uma noção de filosofia como reino trans-histórico, e como sociedade de espíritos, em que Platão, São Tomás e talvez o próprio Averróis se encontrariam dialogando para além das contingências de espaço e de tempo, de língua e de crenças.<sup>12</sup> Ora, os procedimentos utilizados pelos Van Eyck ou por Roger van der Weydar são exatamente da mesma natureza. Assim como, para não citar mais de um, entre todos aqueles colhidos por Panofsky, o procedimento que, na unidade de um mesmo cenário ou moldura arquitetônica, p. ex. uma igreja, em cuja fachada (ou interior)

se desenrola uma cena, faz com que o pintor associe dois “estilos” definidos: o estilo romano e o estilo gótico, para representar a sucessão temporal, a oposição do antes e do depois, e até mesmo esta, completamente nocional, do Antigo e do Novo Testamento.<sup>13</sup>

## 6

Se tivéssemos de admitir, sempre segundo Benveniste, que o sistema ‘Pintura’ se caracteriza pelo fato de que, diferentemente da língua, ele só apresenta uma significância unidimensional (a significância semântica, correspondendo ao universo do ‘discurso’, excluindo toda significância propriamente semiótica), forçoso seria então reconhecer que uma boa parte do programa de uma semiologia da pintura teria sido desde então realizada sob o título da Iconologia, ou da Iconologia entendida, segundo o termo empregado por Panofsky, como uma “Ciência da interpretação”.<sup>14</sup> Mas, se a Iconologia pode pretender recuperar, em última instância, sob a forma não mais de signos, mas de “sintomas” de uma visão do mundo ou de uma consciência de classe, os traços ditos “estilísticos” da obra e até a sua fatura, ela não supera a incapacidade, e juntamente com ela, toda a disciplina estritamente interpretativa de conhecer a pintura em sua substância sensível, em sua articulação propriamente estética, no sentido kantiano do termo. Está aí uma questão que o semiólogo não pode ignorar, que ele chega mesmo a colocar: a de saber se a obra de arte se reduz ou não a um sistema de significação.<sup>15</sup> Pergunta decisiva com referência ao questionamento a partir do qual essas “Teses” nasceram, e que tem por objeto a verdade da pintura, a verdade em pintura, o es-

tatuto (ideológico, crítico, teórico) do discurso semiológico em sua relação com essa verdade. Tratando-se do “sentido” que produziria a pintura é certo que a especificação não seria do campo da própria pintura, mas do da língua que “sozinha pode interpretar tudo”. Mas a obra, a obra de arte, a obra de pintura não conheceriam outro destino (no sentido em que Freud fala de um *destino* das pulsões), senão a interpretação, outra transformação previsível, para retomar um termo de Lotman que abre uma perspectiva muito nova,<sup>16</sup> do que a *semantização*? Não era essa parece-nos a opinião de Freud, pelo menos no que concerne à obra em sua relação com o produtor: “A significação não representa grande coisa para essas pessoas (os artistas). Eles só se interessam pelas linhas, as formas, o acordo dos contornos. São os defensores do princípio de prazer”.<sup>17</sup> Isso quer dizer que o universo das linhas, das formas, do contorno – excluindo significativamente o da cor – não autoriza diretamente uma análise em termos de significação, e sim uma abordagem formal, se não “estilística”, a questão permanecendo a mesma, a de saber como a forma, assim distinta do conteúdo, encontra meios para assimilar-se a uma economia, seja esta a do “prazer”?

## 7

O problema volta ao da existência, ou não, de um nível *semiótico* da pintura. Ora, a questão está geralmente mal colocada, uma vez que vem ao encontro da questão do “estilo” (noção cujo papel nefasto aos estudos de arte seria preciso mostrar, e de como a proporção que vem tomando visa impedir a colocação do problema que nos ocupa, proibir o seu enunciado) e dis-

põe de meios para interferir com a da *imagem*, sendo colocada como questão da natureza, semiótica ou não semiótica da imagem.

Vimos que, para Panofsky, a imagem se revelaria ao nível do simbólico. Mas que não existe a imagem, para o Iconólogo, senão a partir do momento em que à significação “natural”, dada ao registro da percepção, se superpõe uma significação convencional. Se retivermos a imagem não mais pelo que ela significa, mas pelo que ela nos deixa ver (sem prejudicar a natureza da articulação do legível sobre o visível), tratar-se-á de determinar se a imagem, o “fazer a imagem” (a síntese *imageante* dos fenomenólogos) pode ser pensada e analisada em termos de articulação significante. Onde, independentemente da determinação lógica que levará a pensar a construção da imagem com prioridade, na rubrica do espaço – noção, em matéria de pintura, das mais equívocas –, impõe-se a referência, a partir daí obrigatória, às tentativas feitas para estudar o processo *imageante* (e o próprio processo perceptivo) na qualidade de processo de comunicação, e nos termos da Teoria da Informação; todas tentativas que correspondem a um retorno a uma posição pré-fenomenológica do problema, já que se limitam a estabelecer a imagem tomada por *analogon* do real, em uma relação de denotação quanto ao percebido, ou, o que vem a dar no mesmo, em uma relação de reprodução ou de equivalência quanto à percepção. Como a imagem não teria estatuto de mensagem, quando a própria percepção está assimilada a uma operação de deciframento, de “reconhecimento”, quando uma e outra são recuadas até suas raízes comuns convencionais?<sup>18</sup> Seria ainda conveniente, antecipando toda e qual-

quer discussão sobre esse ponto, questionar desde o princípio a determinação (teórica, ideológica, linguística) que leva a pensar a pintura na qualidade, ou na categoria da imagem, mas de uma imagem de tipo particular, se não específica: uma imagem que se caracterizaria por um acréscimo de *substância*, de onde lhe viria seu peso, seu título de pintura, e que produziria, por essa razão, um efeito de prazer específico. É, no entanto, possível que a pintura apontada seja dada como uma variedade de imagem entre outras, variedade privilegiada, se não dominante, em uma cultura onde o termo mesmo “pintura” (que se tenha em mente as dificuldades que coloca a esse respeito a tradução de Wittgenstein) pode ser tomado como sinônimo de imagem, de *representação*, de retrato, ou até mesmo de reprodução ou de *imitação* (por onde se introduz, através do tema da *mimesis*, a questão da verdade da efígie, da verdade em efígie). Quanto ao programa de uma semiologia geral, a semiologia da pintura inscrever-se-ia, todavia, em seu lugar, na rubrica de uma semiologia da imagem, e como um ramo particular desta.

## 8

Parodiando Merleau-Ponty, dir-se-ia que a se fazer pintura com o percebido, se deixaria de lado o nível semiótico, logo, a própria pintura, na medida em que uma verdade aí trabalha para aparecer, e que essa verdade não é do campo imediato da ordem do discurso, mas que tem relação em alto grau com a percepção. Pois existe, certamente, algo como um nível semiótico da pintura, mas que não se deixa reconduzir à instância do signo, como também não à da imagem, cuja noção fun-

ciona, sem dúvida, como um verdadeiro obstáculo epistemológico: o nível, por exemplo, em que trabalhava Cézanne quando, numa intenção ainda de denotação, dizia querer substituir o problema da luz pelo da cor e da representação, das sensações *coloridas* pelas sensações colorantes.<sup>19</sup> Este trabalho, o mais próximo da percepção sobre o significante, esta colocação do trabalho do significante na pintura, de que a arte de Cézanne, como também a de seu contemporâneo Seurat, oferecem o exemplo, testemunha, com uma eloquência que não toma emprestados senão os recursos da pintura, que a superfície de separação entre o semântico e o semiótico não deve ser procurada entre o nível da figura (dada a ver) e o da significação (dada a compreender), mas em algum lugar no encontro entre o legível e o visível, entre o domínio do simbólico e o do semiótico, com a condição de se pensar o semiótico, tal como Julia Kristeva, como uma modalidade do processo da significância, que se poderia dizer na verdade psicossomática, em ligação direta com o corpo, e como um momento logicamente, geneticamente, produtivamente anterior ao simbólico, mas que neste se faz objeto de uma revelação pela qual ele se integra.<sup>20</sup> Momento de uma articulação — o de um *continuum* anterior ao do signo linguístico e ao próprio signo icônico (na medida em que este só se constituirá se determinar um *interpretante*). Momento pré-tético, anterior à posição do sujeito na sua referência à experiência da imagem especular, cuja articulação do campo cromático, estritamente contemporânea, como mostrou Jakobson em relação ao campo fonemático,<sup>21</sup> oferece a melhor ilustração: tanto mais que a história da pintura deixa-nos ver como o se-

miótico, sob a espécie precisamente da cor, pode deixar-se recuperar e funcionar, a título de suplemento, no interior do simbólico, mas também como ele pode voltar, sob o simbólico e fora dele, a uma posição de exterioridade com relação ao signo e a toda significação constituída na ordem da linguagem, assim como na da imagem, na da representação (só se levar a sério isto que Peirce trabalhou tardiamente, e enunciou sob o título do *hipócone*, do ícone que não se deixa ainda pensar sob nenhum título, e de uma representatividade, que antecede qualquer relação de interpretação,<sup>22</sup> apesar da ideia que ele tinha de que tomando a noção em sentido mais amplo, um signo poderia admitir outros interpretantes do que um conceito: uma ação, uma experiência, mesmo um efeito sensível, uma pura qualidade de *feeling*).<sup>23</sup> Nesse sentido somos levados a sustentar que a semiologia, em sua ordem de dependência linguística, encontra-se como que trabalhada pela questão da pintura, como ela ainda o é, pela da escritura, sendo os operários o pintor e o escritor, ambos associados por Filebo à mesma tarefa, não inteiramente dupla. Mas quanto à economia do processo significativo, do qual a pintura é o teatro (onde define e redefine sem cessar a cena), esta economia é para ser pensada até nos seus limites, e talvez até no seu “além”, dentro do registro freudiano e a partir do conceito que continua a ser, na leitura de Freud, objeto de uma verdadeira censura, i.e., o da *regressão*, tal como a *Interpretação dos sonhos* o introduz. A regressão formal que está no princípio, ao mesmo tempo que é a mola, do trabalho do sonho – um trabalho pensado em si mesmo no texto freudiano – dentro da referência explícita ao trabalho do

pintor e que só produz seus efeitos, fora de toda relação de interpretação, ao se servir da distância – e da tensão que engendra – entre o registro do visível (do que pode ser mostrado, figurado, representado, encenado) e o do legível (o registro do que pode ser dito, enunciado, declarado). Separação que é a do trabalho produtor de uma mais-valia icônica, por enquanto, e isso deve ser salientado, que o ícone tem por propriedade distintiva fundamental o fato de que por sua observação direta, outras verdades relativas ao objeto podem ser descobertas, além daquelas suficientes para determinar sua construção;<sup>24</sup> mas também, no caso da pintura, uma mais-valia especialmente pictural, que a define em sua diferença da imagem que lhe confere o privilégio de que falamos. Separação que será marcada como o lugar de uma oposição (de uma contradição) ou de uma troca, e sem dúvida como o dos dois ao mesmo tempo, como o quer a tomada em consideração da “figurabilidade” que preenche a condição para toda regressão. Separação ainda constituidora da *textualidade pictórica* enquanto tecida de legível e visível, e a partir da qual é conveniente colocar, em relação ao sistema “Pintura”, a questão do significativo; o significativo do qual Freud ensina, se o lembrarmos bem, que não seria possível produzi-lo, e nem mesmo reconhecê-lo, a partir de uma posição de exterioridade, pois ele só se apresenta se formos por ele capturados.

**Hubert Damisch** desenvolveu estudos na Sorbonne com Merleau-Ponty e, mais tarde, com Pierre Francastel, na École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris, onde exerceu a

função de professor de história e teoria da arte no período de 1975 a 1996. É autor de obras sobre vários artistas, temas e problemáticas sem se limitar a uma região ou período histórico determinado. De uma variedade de assuntos, publicou artigos sobre: Goya, Giotto, Cézanne e a cor, Pollock, Mondrian, Duchamp e o xadrez, Viollet-Le-Duc, Gustave Eiffel, Walter Gropius, os historiadores da arte Meyer Schapiro e Erwin Panofsky e o antropólogo estruturalista Claude Lévi-Strauss.

**Tradução:** Anamaria Skinner

**Transcrição:** Joaquim Cesar da Veiga Netto

## NOTAS

\* Texto transcrito de *Gávea: revista de história da arte e arquitetura*. Rio de Janeiro, nº 1, 1985: 94.

\*\* Conferência apresentada no 1º Congresso Internacional de Semiótica, Milão, 2-6 de junho 1974.

**1** Paul Cézanne, "A Emile Bernard", 23 de outubro 1905; *Correspondência*, Paris, 1937: 277.

**2** Iouri Lotman, *A estrutura do texto artístico*, trad. fr. Paris: 26 sq.

**3** Cf. Hubert Damisch, "A parte e o todo", *Revista de estética*, 1970, e "O guardião da interpretação", *Tel quel*, nº 44 e 45, inverno e primavera 1971.

**4** Meyer Schapiro, *Words and Pictures*, Paris, La Haye, 1973.

**5** Emile Benveniste, "Semiologia da língua", *Problemas de linguística geral*, t. II, 1974: 63.

**6** *Ibid.*: 57.

**7** *Ibid.*: 61-62.

**8** Cf. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 4.121, sq.

**9** Cf. Meyer Schapiro, "Some Problems in the Semiotics of visual Art: Field and Vehicle in Image Signs", *Semiotica*, v.1, nº 30, 1969; trad. fr. in *Critique*, nº 315-316, agosto-setembro 1973.

**10** *Id.*, "Muscipula Diaboli: The Symbolism of the Merode Altarpiece", *Art Bulletin*, 27, 1945: 182-187.

**11** Benveniste, "Observações sobre a função da linguagem na descoberta freudiana", *Problemas de linguística geral*, t. 1, Paris, 1966: 75-87.

**12** Sigmund Freud, *A interpretação dos sonhos*, trad. fr. Paris, 1967: 271.

**13** Cf. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.) 1957.

**14** *Id.*, *Ensaio de iconologia*, trad. fr., Paris, 1967, Prefácio: 5.

**15** Roland Barthes, "A mensagem fotográfica", *Communications*, nº 1, 1961: 128.

**16** Lotman, *op. cit.*: 47.

**17** Freud, A Ernest Jones, 8 de fevereiro 1914; citado por Jones, *A vida e a obra de Sigmund Freud*, trad. fr., Paris, 1969, t. III: 465.

**18** Por um exemplo dessa tática epistemológica, cf. Umberto Eco, *A estrutura ausente*, Milão 1968.

**19** Cézanne, "A Emile Bernard", 23 de dezembro 1904, *Correspondência*: 269.

**20** Julia Kristeva *A revolução da linguagem poética*, Paris 1974 "Semiótica e simbólico".

**21** Roman Jakobson, "Linguagem infantil e afasia" 1969: 87 sq.

**22** Charles S. Peirce, *Elementos de Lógica*, II, cap. 3, 276-277 (c. 1902), in *Collected Papers*, vol. 1-11, Cambridge (Mass), 1965: 157.

**23** *Id.*, Cartas a Sra. Welby, 1904, C.P. vol. VIII: 220-230.

**24** *Id.*, *Elements of Logic*, C.P., vol. 1-II: 2.158.