

# Hibridismo e Estesia no Livro de Artista: Uma Reflexão entre Arte e Semiótica

Rosana Krug<sup>1</sup>

## Resumo:

O artigo propõe uma breve abordagem sobre o livro de artista, tanto do ponto de vista de suas possibilidades híbridas, quanto interativas. Para tal reflexão, foram buscados os referenciais teóricos da arte e da semiótica greimaseana. Relativo à arte, reúne alguns apontamentos sobre a heterogeneidade dos materiais, das linguagens e da questão do objeto. De outro lado, busca na semiótica sincrética, estruturada por Algirdas Julien Greimas, a base da análise dos discursos enunciados, cujos textos são articulados por mais de uma forma de linguagem. Também trata das possibilidades estéticas e interativas pelo viés da semiótica das experiências sensíveis, em que o mútuo afetar entre sujeito-objeto produz o que o autor conceitua como fratura, ou seja, a ressemantização do objeto através de uma nova percepção.

## Palavras-chave:

Livro de Artista. Hibridismo. Interatividade. Semiótica. Sincretismo. Estesia.

## Abstract:

The article proposes a short approach on the artist's book, so much of the point of view of their hybrid possibilities, as the interactive. For such a reflection were looked for the theoretical references of the art and of the greimasian semiotics. About the art, it synthesizes some punctual data about the first articulations among different languages, and on the object in the art. On another side, it looks for in the sincretic semiotics, structured by Algirdas Julien Greimas, the base of the analysis of the enunciated speeches, whose texts are articulated for more than a language. As well it treats of the interactive possibilities, esthetic for the view of the semiotics of the sensitive experiences, in that the mutual concern among

subject-object produces what the author considers as fracture, in other words, the re-semantics of the object, through a new perception by the subject.

## Keywords:

Artist's Book. Hybridism. Interaction. Semiotics. Syncretism. Esthesia.

Ao abordar o livro de artista, a proposta é enfocá-lo do ponto de vista de seu hibridismo e como objeto interativo e estésico, relativo tanto às questões da arte contemporânea quanto à semiótica. Para tal, buscamos uma síntese pontual dos referenciais teóricos da arte e a base da semiótica estrutural articulada por Algirdas Julien Greimas no estudo dos textos sincréticos, assim como a significação que se elabora diretamente dos contatos sensíveis do sujeito com o mundo, abordada em sua obra pós-estrutural intitulada *Da Imperfeição* (2002).

O livro de artista traz implícita a vocação de ser, como livro, um objeto que solicita interação com o público e com o qual estamos familiarizados; como poética, estar aberto à invenção, capaz de instaurar aquele certo olhar de artista, que flexível e inquieto, permite ressignificar o usual, subverter o esperado, convidando o fruidor à imprevisibilidade de seus desdobramentos espaço-temporais.

Por sua condição de objeto de arte, sem ser literário, o livro de artista não se limita ao uso de palavras ou à virtualidade da imagem, embora possa ou não estar repleto delas. Livros, no seu geral, são volumes, acúmulos matéricos, aproximando tanto pelo interesse conceitual, quanto pela sedução sensorial, solicitando o contato direto do público.

<sup>1</sup> Professora nos cursos de Graduação e Especialização no Centro Universitário Feevale. Especialista em Ensino da Arte pela Universidade Federal de Uberlândia - MG. E-mail: krug@via-rs.net.

### O Livro de Artista como Objeto

Segundo Paulo Silveira, "As evidências mostram que podemos retroceder no tempo quase indefinidamente na busca da origem do livro de artista" (2001, p. 30). Os registros de Leonardo da Vinci em seus cadernos testemunham essa prática. De outro lado, na poesia ocidental, a interpenetração das linguagens verbal e visual é experimentada ao final do século XIX pelo simbolista francês Stéphane Mallarmé, que considerou a visualidade das letras e o branco do papel como elementos semânticos dos seus poemas, antecipando os poemas-visuais, que terão maior impulso produtivo no século XX.

Nas artes visuais, a inclusão de elementos heterogêneos, ou seja, materiais e suportes considerados extra-artísticos, a fusão de linguagens e a diluição de categorias iniciam-se na primeira metade do século XX. São marcos as experimentações do Construtivismo e Cubismo, a exemplo dos contra-relevos de Tatlin (1915), que reuniram materiais não-convencionais como papelão, vidro e metal, em construções que não poderiam ser definidas como pinturas, relevos ou esculturas, bem como as primeiras colagens na pintura cubista (1912) e as montagens realizadas por Picasso. Entretanto, as montagens incorporando objetos e reunindo materiais díspares, construídas como relevo ou escultura, são denominadas, genericamente, de assemblages, por Jean Dubuffet, somente em torno de 1953.

Os papiers collés sobre tela questionaram os aspectos da representação, modificando a espacialidade e materialidade da pintura, estabelecendo relações com outras linguagens através de letras, palavras e signos retirados de impressos, partituras musicais, papéis de parede, dentre outros. A interpenetração de linguagens intensificou-se depois do Cubismo: o Dadaísmo (1916), em sua proposta iconoclasta, propôs a i-limitação da arte<sup>2</sup>, convocando códigos heterogêneos através de elementos distintos que alteraram os parâmetros que pautaram a produção artística até aquele momento. A atitude inaugural de Duchamp, ao criar o ready-made (1913), apropriando-se de objetos industrializados e deslocando-os de seu contexto, reverbera até nossos dias: a utilização de objetos manufaturados ou industrializados propõe novos papéis à arte, ao público e ao que nos cerca cotidianamente.

A escolha de um objeto saído de nossa sociedade e sua transformação procede de uma vontade de descondicionalidade do olhar e do cérebro. Fazer do urinol, da lâmpada elétrica, do violão, do guarda-chuva outra coisa, perdão, outro objeto, é traduzir em atos artísticos nossa exigência principal de revolução mental e social, é participar da crítica radical de nossa

cotidianidade, é abrir nossa sensibilidade à necessária ultrapassagem da liberdade, é contrariar e ajudar a liberação do espírito e do desejo, oprimidos e escamecidos em todos os instantes e em todos os níveis. (LAMBERT apud MORAIS, 2002, p. 126).

O livro de artista passa a ser considerado livro-objeto com a obra "Caixa-Verde" (1934), de Marcel Duchamp, contendo as anotações e os estudos realizados para sua obra "Grande Vidro" (1915-1923).

Segundo Julio Plaza, o livro-objeto constitui a 'montagem sintática' apresentando uma interpenetração entre informação e suporte, que difere da 'montagem semântica', que se estrutura por contigüidade, como nos livros ilustrados. Para Plaza, "O livro é um sintagma sobre o qual se projeta o paradigma página" (PLAZA apud SILVEIRA, 2001, p. 63).

A fusão poética entre as linguagens verbal e visual efetiva-se, no Brasil, ao final da década de 50, com poetas e artistas dos movimentos Concreto e Neoconcreto. Na poesia concreta, a palavra foi usada tanto por seus aspectos formais quanto sonoros, criando textos em que a sintaxe poético-visual difere da sintaxe tradicional: são os poemas-visuais, que hoje podem se ampliar à hipermídia, propondo interatividade.

Além dos poemas-visuais, vários artistas produzem poesias-objeto, em que palavras, títulos e imagens se agregam a objetos, incorporando materialidades e significados culturais subjacentes. Entretanto, inicialmente, foram os artistas neoconcretos que propuseram o livro-objeto como narrativa visual, como é o caso de Lygia Pape, que produziu o "Livro da Criação" (1959-60), "Livro da Arquitetura" (1959-60) e "Livro do Tempo" (1960-61), construídos a partir de formas seriadas e móveis, com dobraduras e incisões, que possibilitaram a saída do plano e outras inserções espaciais.

O livro de artista, como categoria ou prática artística, amplia-se consideravelmente a partir das décadas de 60 e 70, no Brasil e no exterior. Suas possibilidades expressivas estão abertas à intersecção entre distintas linguagens, criando contrapontos conceituais e perceptivos. Para Silveira, "[...] nem todo livro de artista é um livro-objeto, mas certamente todo livro-objeto é um livro de artista" (2001, p. 77).

Na teoria semiótica, as possibilidades de leitura analítica de tais objetos correspondem aos estudos da semiótica sincrética, se considerarmos estarem compostos por distintos textos (visual, verbal, sonoro); e à semiótica das experiências sensíveis, como encontro, interatividade, estesia.

### Hibridismo e Semiótica Sincrética

A semiótica greimaseana desenvolveu-se a partir da lingüística e pode ser identificada em três distintas

<sup>2</sup> RICHTER, Hans. *Dada: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 70.

fases: a primeira, principalmente nas décadas de 60 e 70, chamada de semiótica dos discursos enunciados, em que há a estruturação conceitual da disciplina e a busca de interpretação e significação de textos verbais, visuais ou sincréticos através da descrição de um percurso gerativo fundamental ou profundo, no qual se estabelecem as oposições dos valores fundamentais, (semânticos), para os níveis narrativos e discursivos (sintáticos), levando em consideração as formulações de Hjelmslev sobre a relação inseparável entre o plano de conteúdo e o plano de expressão.

A leitura de distintas linguagens, imbricadas no mesmo suporte e abordadas pela semiótica sincrética, produz significação como resultado das relações semi-simbólicas, articuladas entre o plano de conteúdo e o plano de expressão. Iniciando a leitura pelo plano de conteúdo, ou seja, pelos significados, interroga-se: o que o texto diz? O que o texto mostra? Esses significados representam o nível mais abstrato, a semântica fundamental, estruturada por contrastes, por oposições, como, por exemplo: usual X inusitado.

A abstração, entretanto, só é possível pela apreensão perceptiva dos elementos concretos do texto, pelo seu plano de expressão, que corresponde à sintaxe, aos elementos significantes: como o texto diz? Como o texto mostra? Ou seja, como se apresentam ao vedor? É a teoria da percepção da forma, em sua premissa básica, que nos ensina: "O conteúdo manifesta-se através da forma, pois a forma é aquilo que constitui o conteúdo" (SALLES, 2004, p. 73).

Os elementos do plano de expressão possuem os seus contrastes específicos e são organizados em categorias. São elas: cromática, eidética, topológica e matéria. A categoria cromática evidencia-se pela presença ou não de cor. Ex: claro/escuro. Eidós, de origem grega, significa forma; assim, na categoria eidética, analisamos a diversidade de formas e tamanhos, como, por exemplo: pequeno/grande, reto/curvo. Topos, radical grego, significa lugar: a topologia evidencia a distribuição espacial dos formantes no texto (ex: alto/baixo, esquerda/direita), enquanto as qualidades físicas do objeto incluem-se na categoria matéria (ex: liso/rugoso; leve/pesado). É a correspondência entre as variáveis que produz significações.

#### **Livro de Artista e Estesia**

Nos anos 80, é elaborada a chamada semiótica das situações, que inclui não só a produção enunciada, mas a própria situação de enunciação, o fazer dos sujeitos, o em ato. Na semiótica das situações, os enunciados requerem tanto um contato direto, como uma mediação posterior, como é o caso do encontro com obras de arte e a elaboração da análise e leitura, realizada pela semiótica plástica ou pela semiótica sincrética. Essas reflexões sobre as práticas sociais contribuem para a última fase, desde a década de 90, da chamada semiótica das experiências sensíveis,

ocupando-se das atribuições de sentido às percepções diretas, às sensações vividas em ação.

Nessa última, Greimas retoma a fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty, buscando o conceito de experiência, do corpo sensível e conhecedor, em superação à concepção filosófica dualista. O fazer estético é entendido como complexidade interativa entre sujeitos, produzindo significados, subjetivação, estesia. O corpo, ou soma, interage com a matéria, physis.

Em Greimas dilatam-se em importância todos os sentidos corporais. Além da visão, há a valorização do sonoro, gustativo e olfativo, acentuando o tátil, em sua sensualidade, intimidade corpórea e fusão ao objeto; a semiótica do sensível trata da percepção articulada à afetividade.

A semiótica do sensível difere do modelo juntivo, que caracteriza a interpretação dos discursos enunciados e parte da semiótica das situações. Os discursos enunciados pressupõem um sujeito que oscila entre o estado eufórico e disfórico, em conjunção ou disjunção com o objeto; e diferem da semiótica das situações, que necessita de relações mediadas, requisitando também o regime juntivo. Na semiótica sensível é preciso considerar que não haveria como o sujeito separar-se do seu objeto para analisá-lo, pois entre estes não há distanciamento no momento do vivido, delineando, dessa forma, um regime de união. No regime de união, a situação se estabelece pela interação entre sujeito-objeto, na reciprocidade que se dá no acontecer, no momento do encontro que, por contato, transforma os actantes, caracterizando um lugar não-lingüístico, uma relação pré-conceitual, somato-sensorial entre ambos, que Eric Landowski (1999) conceitua como contágio.

Considerando o livro de artista como um objeto e tomando-o como conceito geral para pensá-lo em relação ao público, o que se depreende desse contato inicial aqui representado hipoteticamente?

O livro de artista, ao romper com a concepção tradicional de livro e reiterado como objeto de arte em contextos específicos, contrapõe propósitos; sua primeira condição híbrida está em situar-se entre linguagens, indo de um campo a outro: de objeto literário a objeto plástico. Do ponto de vista semântico, no nível fundamental, essa associação de categorias engendra a oposição dos valores usual X inusitado. A oposição semântica fundamental pontua o percurso gerativo de sentido de um fruidor hipotético, ao aproximar-se do objeto, que a um só tempo lhe é tão familiar quanto estranho. Familiar na identidade geral de livro, como objeto cotidiano que possui uma função condicionada pela cultura erudita e popular; como registro veiculado como um tipo de mídia impressa, reproduzível, contendo elementos gráficos seqüenciais, ou seja, estruturados por páginas a serem folheadas, compondo para a leitura o trajeto linear. Inusual, entretanto, em sua proposição específica de ser um objeto para a percepção, cuja organização estrutural de seus formantes é regida por

intenções que subvertem a função primeira. Embora a seqüencialidade temporal seja um paradigma do livro, a forma como esta se apresenta no livro-objeto estará aberta a inúmeras variações, sem exigir uma leitura linear ou, obrigatoriamente, reprodutibilidade técnica.

A ação do fruidor, ao aproximar-se do objeto e com ele interagir, poderia ser considerada, quanto ao seu impulso inicial, como um hábito que aciona a memória mais imediata dos gestos automatizados culturalmente. Entretanto, referente à condição intrínseca do livro e do livro de artista ser objeto, cuja primeira interação se dá pelo contato entre os actantes, no tocar e manipular, acrescido ao fato de o livro de artista estar aberto a novas percepções, passamos a considerar as modalidades sensoriais implicadas entre os sujeitos.

O poeta francês Paul Valéry formulou a conhecida assertiva: “[...] o mais profundo é a pele”<sup>3</sup>. Na tipologia dos sentidos desenvolvida em *Da Imperfeição*, Greimas também estabelece uma hierarquia sensorial, afirmando: “[...] o tato se situa entre as ordens sensoriais mais profundas, ele exprime proxemicamente a intimidade optimal e manifesta sobre o plano cognitivo, a vontade de conjugação total” (2002, p. 36). Para o autor, toda a atividade dos demais sentidos possui um componente tátil: o ouvido, o olfato, o paladar e a visão, para atuarem, devem ser tocados pelo som, pelo odor, pelo sabor e pela luz.

Encontramos em Marilena Chauí desdobramentos nesse mesmo sentido:

Percepção vem de perceptio que se origina em capio- agarrar, prender, tomar com ou nas mãos, empreender, receber, suportar. Parece, assim, enraizar-se no tato e no movimento, não sendo casual que as teorias do conhecimento sempre a considerassem uma ação-paixão por contato: os sentidos precisam ser tocados (pela luz, pelo som, pelo odor, pelo sabor) para sentir. (MARILENA CHAUI, 1988, p. 40).

Raul Dorra (1999) distingue duas formas de tatilidade: a da pele e a dos dedos. A pele é um órgão que possui a função de reunir e interiorizar a sensação do objeto em contato; enquanto a tatilidade dos dedos atua complementando a visão, discriminando a percepção de diferentes formas, tamanhos, densidades, texturas, temperaturas e pesos. O tato acompanha as demais modalidades sensoriais, faz interagir profundidade e superfície, é uma ponte entre o fora e o dentro, produz sensações e percepções, atua no contínuo e no discreto, reúne corpo e alma, aproximando os actantes na interação de corpos, conjugando-os esteticamente. Dos cinco sentidos, a visão seria o que mantém mais afastados sujeito e objeto, atuando de forma predominantemente analítica.

O livro de artista abre-se às possibilidades de ser produzido por uma grande diversidade de suportes, formatos, processos e linguagens, sem que, para este, se estabeleçam regras ou funções pré-definidas. Livros de artista são outros livros, são meta-livros. Ainda que a reciprocidade entre sujeito-objeto exista pelo hábito de manipular livros, são, principalmente, os formantes matérico, eidético e topológico, acrescidos ou não da cromaticidade, que por suas qualidades produzirão, pela apreensão estética, o inusitado. O leitor poderá ser seduzido pela materialidade que convoca o tátil, o olfativo, o sonoro e o visual; pela forma e seus desdobramentos em sinais gráficos e imagens; pelo sincretismo de linguagens, por um conjunto que oferece à percepção novos sentidos, para o sentir e para o pensar.

Em seu primeiro contato, o sujeito, entregue aos efeitos somáticos experimentados no ato da descoberta, estabelece com seu par o regime de união por contágio e vive o que Greimas (2002) denominou de fratura: a quebra de estereótipos, a ressemantização do objeto cotidiano através do encontro com o inesperado, o acidente estético.

#### Referências:

- CALDAS, Waltércio. *Livros*. Porto Alegre: MARGS; São Paulo: PINACOTECA, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: NOVAES, Adauto(org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- FECHINE, Yvana. *Produção de sentido nos acontecimentos midiáticos. Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sócio-semióticas*, nº8. São Paulo: Edições do CPS, 2002.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Traduzido por Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.
- LANDOWSKI, Eric; DORRA, Raul; OLIVEIRA, Ana Cláudia.(eds.). *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo: EDUC/Puebla: UAP, 1999.
- MORAIS, Frederico. *Arte é o que você e eu chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia de (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker, 2004.
- RICHTER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.
- SILVEIRA, Paulo Antonio. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora Universidade / UFRGS, 2001.
- TERÇA-NADA, Marcelo. *Poesia visual, poesia objeto e livro-objeto*. Disponível em: <<http://www.artewebbrasil.com.br/marcelo/artigo.htm>>. Acesso em: 10 mai. 2006.

<sup>3</sup> Informação oral.