
POR UMA HISTÓRIA SEMIÓTICA DA ARTE

Elaine CARAMELLA¹

RESUMO: Este trabalho busca, através da articulação de saberes interdisciplinares, pensar novos paradigmas metodológicos para a História da Arte. Tais paradigmas, que não podem ser confundidos com leis em História, travam uma relação entre a Semiótica, a História Nova e a Física.

UNITERMOS: História da Arte; semiótica; história nova.

Superar a suposição que o real artístico é inexplicável e que sua apropriação pela História da Arte só é possível através de um conceito de arte que irá regular tanto o inventário das constâncias, quanto o entendimento de “inovação” como duração e mudança de uma constância, supõe a superação do absoluto do tempo e do espaço. Tal superação é o que possibilita a proposição de uma História Semiótica da Arte, ao pressupor que a produção cultural, tanto quanto o fazer histórico são representação: um interpretante, portanto.

Da Revolução Industrial à Eletrônica; da Física Moderna à Termodinâmica. A superação do tempo e espaço absolutos abre as portas para a percepção da arte na dimensão do real, enquanto um existente feito signo, em permanente diálogo com outras manifestações culturais e, em especial, com a própria ciência. Isso pressupõe uma outra mudança: a superação de uma postura de caráter rigorosamente conceptualista e racionalista, para outra, de caráter eminentemente realista e empírico, de modo a permitir à obra de arte revelar-se pela e na imprevisibilidade de suas contradições. Essas modificações implicam romper com o caráter descontínuo e fragmentário do conhecimento, ou seja, assumir o diálogo experimental entre as ciências com o objetivo não de uma explicação, mas de uma interpretação que,

¹Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – UNESP/Bauru.

apoiada na percepção da materialidade do espaço artístico-cultural, busca tornar inteligível o aumento de sua complexidade.

Em outras palavras, ter no presente o horizonte de observação que lê o passado, mediatizado pela representação, significa estabelecer uma continuidade entre a representação operada pela obra de arte e a cognição dessa realidade. Esse caráter de continuidade, possibilitado pela mediação é o que permitirá revelar, simultaneamente, a transitoriedade e a infinitude das representações e interpretações, isto é, sua falibilidade, e a consciência de aprendizagem “imposta pela história dos sujeitos que a experiência produz”(Ibri, 1992, p. 62).

A Semiótica, como ciência de toda linguagem, ao compreender o signo como uma semiose de e entre três sujeitos – signo, objeto, interpretante – irá colocar em diálogo a produção artística com outras produções culturais e, como dissemos, com a própria ciência, já que o signo constitui espaço interdisciplinar de produção e aquisição de informação. Para resgatar esse diálogo, cumpre tirar a obra de seu invólucro factual e determinístico que a colocou comportada e confortavelmente para descansar no interior dos compartimentos dos movimentos artísticos e recolocá-la na complexidade da longa duração para daí, extrair uma informação, até então inacessível, ou de difícil percepção.

Para isso, buscamos uma aproximação entre a Semiótica, a História Nova, a Física para tentarmos daí resgatar aqueles elementos metodológicos que permitem ler a obra de arte pela e na sua dimensão material, o que simultaneamente implicaria uma História da Arte de natureza interdisciplinar. Daí que a longa duração, a irreversibilidade e instância empírico analítica colocam-se, para nós, como estratégias possíveis que, organizadas como uma rede conceitual, permitem ler a obra de arte longe de uma situação de equilíbrio. No entanto, deve-se esclarecer que ao propormos estratégias teórico-metodológicas, como ferramentas de trabalho, não significa substituímos um sistema fechado por outro. Ao contrário, as estratégias se propõem como possíveis, hipóteses que se põem a teste, o que significaria dizer que o exame da matéria artística solicita sua permanente reavaliação, retroalimentação.

1. Longa-duração

Longa-duração contrapõe-se, necessariamente, a uma história de curto-prazo. A história de curto-prazo não é capaz de apreender as

resistências e diferenças, o que significa dizer, por exemplo, que uma história política pautada pela mudança dos governos ou dos reinados não terá percepção para a vida profunda do cotidiano. A história de curto-prazo, profundamente historicista, estará encastelada no conceito de progresso, esbarrando no problema de leis em história, como um único modelo de desenvolvimento histórico. Em outras palavras, o curto-prazo está pautado na mudança de constantes, que sabemos, trata-se de um conjunto de eventos idênticos que mantêm uma relação de anterioridade e posteridade.

Isso implica que o historiador, no curto prazo, participará de um argumento, cuja construção narrativa justificará o critério de verdade estabelecido. Trata-se de um tipo de historiador que acredita que a deliberada e pretensa imparcialidade e objetividade, frutos de uma inconsciência de linguagem, sejam possíveis pelo fato de se representar pela terceira pessoa do discurso, de um narrador/historiador que se coloca à distância. Essa narrativa é, no entanto, eminentemente persuasiva, à medida que leva o receptor a concordar com a verdade estabelecida e a colocar-se frente à ilusão de verossimilhança, de uma história-realidade, em que o passado voltou, possibilitado pela organização dos eventos.

A longa duração, ao contrário, irá substituir a linearidade temporal, pela de *resistências e diferenças*. Longa duração são as resistências, “a força da inércia das estruturas mentais”: as lembranças que resistem, a memória das coisas insignificantes. Em outras palavras, longa duração diz respeito a uma história das *estruturas materiais* que, são lentíssimas e quase imóveis, construídas por freqüentes retornos que dão a *aparência ilusória* de ciclos recomeçados sem cessar. Isto porque os ritmos dos tempos são diferentes: bifurcam-se, multiplicam-se, diversificam-se. Daí, oscilações, repetições e, como dissemos a ilusão de que a história se constrói por ciclos. Por conseguinte, estamos entendendo por *estrutura* a montagem ou construção de uma realidade, ou linguagem, a partir da injunção material.

Por sua vez, *material* diz respeito a todo elemento físico, objetos/signos que mediarão a relação entre os homens, lembrando que o homem também é um corpo físico. Ao dizermos material, supõe-se associarmos material à cultura. Isto porque a cultura material coloca em evidência a relação das injunções materiais que pesam sobre a

vida do homem, ao que o próprio homem opõe uma resposta que é a cultura.

A descrição de uma estrutura material desemboca na sua própria história que só é perceptível num tempo muito longo, dado que a duração de uma estrutura está estreitamente ligada à eficácia dos elementos materiais que a compõem. Dessa forma, substitui-se o determinismo por um jogo de interações complexo em que nenhum fator poderá ser excluído ou isolado como variável independente. Isto porque internamente uma estrutura caracteriza-se pela sua própria lentidão, ou inércia material. Além disso, também no seu interior, existem outras estruturas, cuja evolução é mais rápida.

Nessa medida, é que o exame de uma estrutura material supõe perceber aquilo que se repete e retorna de forma “periódica”, aquilo que permanece constante, aquilo que migra para uma outra estrutura. Descobrir como se constrói uma estrutura é por assim dizer, redescobrir o tempo e, como diria Prigogine, redescobrir a utopia e a história. Desloca-se assim o olhar do excepcional para o regular, do extraordinário para o cotidiano, da monografia dos grandes feitos dos homens para a construção de sua experiência diária com os materiais.

Enquanto dialética das resistências e diferenças, a longa duração é uma categoria que concebe o tempo como eficácia de uma estrutura material e espaço como mentalidades, deslocando assim também o ídolo cronológico, um hábito de se perder em investigações de origem e buscar assim, uma manipulação mais concreta com o tempo. História das mentalidades é a história das resistências e diferenças. Nessa medida, tempo-espaço colam-se como categorias inseparáveis. Uma história daquelas resistências aparentemente não significantes, aqueles rasgos de informação cobertos pela crosta do tempo curto, em que o tempo aparece adormecido, pois sem rupturas ou transições bruscas.

Por isso, é que a percepção dos fragmentos possíveis, capazes de gerar significado só poderão ser pinçados na pesquisa do cotidiano. Em outras palavras, a longa duração está associada à dinamicidade dos objetos da História. O *cotidiano*, difuso e lacunar, não se presta a identificações arbitrárias, da linearidade do espaço e do tempo, pois ele não segue uma única trajetória. Semelhante às montagens borgeanas, como “El jardin del senderos que se bifurcan”, o cotidiano permite apenas a compreensão das diferenças. Perceber a diferença na resistência implica colocar o cotidiano fora do determinismo linear

espaço-temporal e colocá-lo no fluxo temporal da incerteza e da indeterminação, onde a única lei é a da possibilidade, o acaso. Isto é, implica conceber *resistência* como um fluxo contínuo de aumento de complexidade e *diferença* como informação gerada pela instância analítica que envolve pois, atenção, comparação e correlação.

Nesse sentido, torna-se impossível a leitura do tempo-espaço do cotidiano, a partir do tradicional suporte dos acontecimentos. Ele se reveste da categoria de problema e, como tal, requer que seja reconstruído. O cotidiano, como um sistema não equilibrado, torna possível o estabelecimento de correlações de unidades diferentes, no lugar daquilo que Leibniz atribuía a uma harmonia pré-estabelecida.

Diferença é pois informação a partir de correlação. Correlação enquanto informação gerada pela instância analítica, isto é, mediação interpretativa que permite associar, via comparação, “aquilo que antes nunca pensáramos associar” (Peirce, 1974, p. 181). Em outras palavras, estabelecer diferença significa retirar aquelas características tópicas, factuais e fragmentárias que configuram a realidade e a História da Arte tradicional como uma coleção descontínua de individuais e devolver-lhe a sua alteridade. Mais do que isso, significa estabelecer uma outra ordem, em que o individual é devolvido a partir de sua singularidade heterogênea, mas num fluxo contínuo de aumento e aprendizagem de complexidade.

Assim, por exemplo, a resistência como a do tabu do incesto não é fato histórico, não é acontecimento, mas traços do comportamento cultural. É o caso também da figuração na pintura que não é fato histórico, acontecimento. Para perceber a estrutura material da figuração faz-se fundamental colocá-la na instabilidade da longa duração. Para sua estruturação interna, três materiais, externos a ela, concorrem: a tela, o óleo, a perspectiva. Esses materiais juntos contribuirão para a construção de outros signos materiais: as linhas que conformam o claro-escuro constituirão signos: o volume, o movimento, a luz. Mas as linhas do claro-escuro migram para uma outra estrutura material, configurando-se assim a gravura como uma outra linguagem que explica e traduz a linguagem anterior. Por sua vez, a tela associada à perspectiva irá multiplicar as possibilidades de dimensão e exponibilidade da obra, redimensionando assim a função social da pintura. Mas todos esses signos multiplicam-se, bifurcam-se, saturam-se em outras tantas estruturas materiais configurando novas

linguagens. Assim, por exemplo: a litografia, a fotografia, o cinema. A injunção de uma nova estrutura material ensinará a ler a linguagem anterior, como foi o caso da perspectiva que, saturada na máquina fotográfica, permitiu à linguagem pictórica perceber que a sombra tem cor. Não podemos afirmar, por exemplo, que a perspectiva como elemento material tenha terminado, ela resiste, num processo de saturação, ao migrar de uma linguagem para outra, criando novas significações, estabelecendo novas correlações.

Em outras palavras, resistência trata pois, como dissemos, desses longos lapsos de tempo que resistem, mas que não são fato histórico e, sim algo que assume diferentes significados no tempo. Essas concepções chocam-se, multiplicam-se, entrelaçam-se e produzem uma diferença cultural. Essa produção é algo que, no entanto, a história tradicional não tem condições de perceber/ler, porque seu sistema de ordem está construído a partir da linearidade temporal em que uma coisa se coloca após a outra, numa colagem de individuais que, aparentemente, se auto-explicam. A história tradicional por não ter condições de ler o choque organiza o individual de modo auto-explicativo, lendo tão somente o idêntico.

Daí, a importância dos documentos. Se os tempos se multiplicam e se imbricam, os documentos se diversificam. Estes, muitas vezes, são pobres, “freqüentemente difícil de datar, exceto por referência a largos períodos históricos, registrando com inércia, na duração muito longa, representações que duram pouco”(Vovelle, 1987, p. 278). Organizar esses documentos implica interpretá-los, sem, no entanto, excluir. E isso supõe aquela *noção de correlação e comparação* de que falávamos anteriormente. Associar e comparar como marca de uma metodologia, iluminada, como dissemos pelo presente. *Associar e comparar* o semelhante para produzir o diferente; associar e comparar o diferente para produzir a semelhança. Não a comparação como busca do real, mas do *inteligível*. Disso decorre, necessariamente, uma outra concepção de erudição, que irá requerer a reflexão sobre os problemas pertinentes à linguagem, ao discurso da história e à representação. *Erudição* não mais como coleção de fragmentos individuais, mas como crescimento/complexificação (Peirce, 1974, p. 174) da experiência interdisciplinar, uma rede de vasos comunicantes. Erudição como *conhecimento contínuo*, em permanente mutação, porque em permanente auto-correção, configurando-se a consciência da

transitoriedade da interpretação e a falibilidade (ibidem, p. 173) do historiador.

Para o historiador, *a consciência da falibilidade* da interpretação estará simultaneamente relacionada com uma necessidade: perceber a resistência e diferença na longa duração, implica problematizar, o que possibilitará a construção de uma história problemática e não automática. Em outras palavras, significa dizer que o interpretar é inferir. Daí que, como dizíamos anteriormente, ao preencher a lacuna através de inferências hipotéticas, o historiador o faz consciente de que sua interpretação está marcada por um presente de observação, que é também parcial, transitório.

2. A irreversibilidade

Disso decorre que à semelhança da teoria da relatividade de Einstein, diferentes observadores/historiadores poderão atribuir significados diferentes, à medida que selecionarão e associarão índices diferentes no universo do cotidiano. Assim nenhum fazer histórico será mais correto que outro, eles são complementares, uma rede de interpretantes, em que se revela não a correção, mas o repertório da ciência que o presente oferece.

Partindo do princípio de que a velocidade da luz é apenas a distância percorrida pela luz, dividida pelo tempo que ela percorrerá para fazê-lo, a teoria da relatividade colocará em questão o presente enquanto tempo do observador e observação. Nesse sentido, diferentes observadores poderão atribuir velocidades diferentes à luz, ainda que venham a concordar quanto à rapidez da trajetória da luz. Poderão discordar da distância percorrida, o que equivale a dizer que discordarão também quanto ao tempo gasto. Nenhuma medição será mais correta que a outra, o que implica dizer que observadores que estejam se movendo uns em relação aos outros, irão registrar os tempos e posições diferentes para o mesmo evento. A teoria da relatividade ao colocar o presente no horizonte de observação colocará em questão a pretensa objetividade do historiador.

Acontece que para Einstein o tempo é uma ilusão. Para ele não existe diferença entre presente, passado e futuro, pois participava da idéia conflituosa de que a ciência deve ser independente em relação à

existência de qualquer observador, o que sem dúvida é um paradoxo, pois se o tempo é uma ilusão, a existência humana também será: o tempo é uma ilusão se entendermos o homem separado da natureza.

Da teoria da relatividade ao princípio de incerteza e de indeterminação, proposto por Heisenberg: o fim do sonho de Laplace, de um modelo de universo determinístico. Apesar de Einstein muito ter contribuído para com a teoria quântica, não aceitava a idéia de que o universo fosse comandado pelo acaso. A frase “Deus não joga dados” será a síntese de seus sentimentos. Para o princípio da incerteza não se pode prever os eventos futuros, assim como não se pode medir o presente com precisão. Em outras palavras, as partículas de luz se comportam, em algumas situações como ondas, isto é, estão espalhadas segundo uma distribuição fortuita, não tendo assim uma posição definida. A única lei que rege esta distribuição é a da probabilidade, do acaso.

Nesse contexto de idéias é que se situa o conceito de tempo irreversível, objeto de preocupação de Ilya Prigogine. Para ele, só longe do equilíbrio, portanto longe da situação de laboratório, é que a matéria pode adquirir novas propriedades, características de situações de não equilíbrio, isto é, em situações em que um sistema ao invés de estar isolado, submete-se a condicionamentos externos de fluxos ou energia ou de substâncias reativas (Prigogine, 1990).

Dessa forma, a noção de tempo irreversível está fundamentada na 2a. lei da termodinâmica, a entropia. “Dado um sistema, isto é, uma porção arbitrária do espaço, o segundo princípio diz que existe uma função, a entropia, que podemos decompor em duas partes: um fluxo entrópico proveniente do mundo externo e uma produção de entropia própria do sistema considerado”(ibidem, p. 39). Será esta produção de entropia interna que corresponde aos fenômenos irreversíveis. Assim, todos os fenômenos químicos serão irreversíveis, tanto quanto os fenômenos biológicos. Dessa forma é que a injunção de um novo material numa determinada estrutura, proporrá uma bifurcação e uma complexificação.

Prigogine chamará a atenção para o fato de que muitos estudiosos da ciência entendem a irreversibilidade como correspondente a desordem e dissipação. No entanto, ele nos faz lembrar que a produção da entropia contém dois pólos dialéticos: de ordem e de desordem, que estão ligados e não podem ser entendidos no sentido

clássico, isto é, associar ordem a equilíbrio (caso dos cristais) e desordem a desequilíbrio (caso das turbulências).

O universo dos sistemas complexos, dos fenômenos irreversíveis, é o que possibilita o aparecimento de novas interações e novas estruturas. E isso só é possível em situações de não equilíbrio. O não equilíbrio, constituindo o domínio da multiplicidade de soluções, cria a coerência, e permite as partículas interagirem à longa distância. Próxima ao equilíbrio, uma partícula é cega porque “vê” apenas as moléculas que a rodeiam. Ao contrário, longe do equilíbrio é que correlações de grande alcance são produzidas, permitindo a construção de estados coerentes.

Dessa forma, o 2o. princípio da termodinâmica não diz respeito à ignorância, mas à estrutura do universo. Os sistemas dinâmicos são sistemas instáveis que avançam para o futuro, que não pode ser pré-determinado, porque tenderá a cobrir tantas possibilidades, quanto as tiver à sua disposição. Não podemos prever o futuro pois para a 2a. lei da termodinâmica ele está em aberto, ligado a processos sempre novos de aumento de complexidade. Daí que para os recentes estudos da termodinâmica, o tempo não é ilusão, nem dissipação de desordem, mas tempo é espaço de criação interdisciplinar e surgimento de novas estruturas.

E isto porque o tempo inscreve-se na matéria, conferindo aos fenômenos um comportamento de retroalimentação evolutivo. Para Prigogine é a idéia de função que cria a estrutura, mas função é fluxo de matéria e energia, isto é, o estabelecimento do continuum do tempo-espaço. O fluxo não é algo estabelecido, mas algo que se alterna, que só é possível ser percebido pelo exame da matéria numa situação de não equilíbrio, requerendo assim a longa-duração.

3. Instância empírico-analítica

Compreender então como o tempo se inscreve na matéria, a interação dos fenômenos e o modo como o crescimento de complexidade se dá e então interpretá-lo, só é possível para a ciência moderna e, portanto para a História, pela incorporação do acaso e pelo resgate do diálogo experimental. O diálogo experimental, enquanto instância analítica de associação e comparação, equivale ao resgate do signo

longe de uma situação de equilíbrio. Não se trata, no entanto, de uma relação de respeito para com os fatos observáveis e a descrição dos movimentos mecânicos em situação de laboratório como desejava a ciência tradicional, mas um procedimento particular, dado que irá, na qualidade de instância analítica, resgatar a continuidade inerente entre matéria e sua cognição. Esse espaço interdisciplinar que permite o diálogo arte/arte e arte/ciência, configura-se como a instância analítica e se define pelo conjunto de diálogos que irá operar. Não se trata de “obrigar” a arte a dizer aquilo que desejamos dela, projetando sobre a obra conceitos que a colocariam em situação de laboratório, mas assumir o risco do teste hipotético que, simultânea e dialeticamente lê, relê a obra de arte e categorias como hipóteses explicativas, como uma relação complexa, de jogos de interação, capaz de conduzir de forma sistemática, o estabelecimento do continuum entre a obra de arte e a sua cognição (Prigogine, 1990, p. 55).

Instância empírico-analítica, é para os estudos semióticos da arte espaço de instabilidade, visto que coloca e lê os diversos sistemas sógnicos em situação de não equilíbrio, isto é, opera a intersemiose entre signos, códigos e linguagens, permitindo verificar o aparecimento de novas estruturas, como consequência da irreversibilidade. O tempo não é portanto nem ilusão, nem dissipação, mas complexificação. Nessa medida, tempo irreversível transforma-se em espaço de correlação.

Essa intersemiotização, devemos ressaltar, está para nós, pautada pela noção de sincronia, o que irá permitir ler espaços criativos semelhantes em tempos diferentes de modo que ontem e hoje se assemelhem como processos de raciocínio. Desloca-se assim a narrativa para a problematização.

Façamos, no entanto, um parênteses para recolocar certos entendimentos que se tem da dupla sincronia-diacronia. Como já observou Roman Jakobson, a grande confusão reside no fato da acentuada divisão entre sincronia e diacronia, propondo-as como uma relação dicotômica, já que sincronia foi associada por F. Saussure à estática e diacronia à dinâmica. Invertendo e deslocando a questão, Jakobson em *Diálogos* com K. Pomorska analisa o fato de os críticos e polemistas acusarem o método sincrônico de estatismo, colocando em oposição a análise imanente dos fenômenos artísticos à interpretação histórica, identificada com a idéia de desenvolvimento. Dessa forma, as análises empreendidas por Jakobson irão revelar a sincronia

associada a coexistência e simultaneidade e diacronia como sucessão de eventos, desenvolvimento e mudança. Analisando diferentes tipos de produção, afirmará: “O fato de dois fatores, no fundo concorrentes e opostos – por um lado, a coexistência e, por outro, a sucessão temporal – poderem reunir-se e entrar em relação recíproca, exprime talvez, da maneira mais típica, a idéia de tempo na estrutura e na vida da língua” (Jakobson & Pomorska, 1985, p. 74). Essa reunião e conflito serão também associados ao tempo da enunciação e tempo do enunciado. Assim, recorrendo à percepção do tempo cinematográfico, Jakobson verifica que a sincronia é dinâmica e que a diacronia não pode se limitar à análise e ao confronto das diversas etapas de uma língua durante a progressão do tempo. Para ele, as tentativas de reduzir as mudanças ao domínio da diacronia são contraditórias já que uma mudança e seus primórdios é um fato sincrônico e a análise sincrônica deverá englobar as mudanças lingüísticas, de forma que as mudanças lingüísticas só podem ser compreendidas à luz da análise sincrônica.

A proposta então de uma Poética e de uma Linguística Sincrônicas seria então uma maneira de expulsar o estatismo e o absoluto do tempo, ocupando-se elas não apenas das mudanças mas também de fatores contínuos, duradouros, estáticos. Observa-se nas afirmações de Jakobson, um prenúncio, já que ele não chega a sistematizar, da categoria de longa duração, como dialética das resistências e diferenças.

De qualquer forma, o que nos parece estar em contraposição, pelas inúmeras análises que Jakobson realiza, não é sincronia (como a dinâmica de tempo-espaco coexistente) e diacronia (como sucessão de eventos e mudanças). Mas, algo mais complexo que interpretamos e esboçamos da seguinte forma: sincronia está para tempo irreversível, da mesma forma que diacronia está para tempo absoluto.

Contrários à linearização do tempo e do espaço, “à lógica do terceiro excluído”, os enfoques sincrônicos entendem o tempo como construção, bifurcação: resgatar em tempos diferentes, espaços criativos similares e, portanto contemporâneos; construir uma continuidade espacial que não exclui o modo como o passado ensina o presente, mas que dá ênfase ao modo como o presente revela o passado.

Para Haroldo de Campos, a aplicação desse critério produz um efeito dessacralizador e permite resgatar a contribuição da informação original permitindo àquilo que era um panorama amorfo, ganhar

coerência e relevo hierárquico (Campos, 1976, p. 15-6). Dessa forma, é que os estudos semióticos da arte, contrários à postura da História tradicional que, como já declarou Haroldo de Campos, está pautado pela lógica do terceiro excluído, orientará sua produção no estudo da arte contemporânea e o senso de historicidade da produção contemporânea para, assim, resgatar aquelas produções artísticas que a Crítica e a História da Arte excluíram, por não saber ler o choque, isto é, por entender Indução como demonstração de um conceito *a priori*.

A novidade (teor de informação icônica) é algo que resiste, enquanto novidade, o que permite à experiência de hoje, na qualidade de leitura possível, associar enquanto semelhança. É a associação de similaridade comandando o processo perceptivo, dando ênfase ao impacto da Abdução com a Dedução e, apresentando o interpretante como um “super-signo”, um signo mais complexo, mas que nem por isso se pretende total.

Esse comando da associação de similaridade implica pois correlação e não oposição, por isso ser ele a ponte para as relações entre Arte e Ciência e constituir aquilo que chamamos por consciência de linguagem, ou consciência sintetizadora, deslocando-se assim, intencionalidade artística para consciência de linguagem. Experiência de síntese implica, por sua vez, sentido de aprendizagem, detectar um novo conceito na consciência, de modo que mediação seja da natureza da cognição. Experiência de terceiridade que, ao contrário das experiências imediatas de primeiro e de segundo, traz um sentido de fluxo do tempo caracterizado na urdidura do processo de cognição.

Dessa forma, o estabelecimento do continuum entre cognição e representação, entre Arte e Ciência, apresenta-se como ação interpretante que revela e dá ênfase à aprendizagem e complexidade operada pelo presente. Rompe-se os limites e barreiras do tempo e espaço, entrevedo nas brechas, fissuras dos códigos, estilos, gêneros e linguagens, aquela informação que o presente inteligiu e formulou como síntese, um interpretante cultural. Estabelece-se assim correlações que expõem e dão ênfase à dinamicidade gerada pelo diálogo Arte/Arte e Arte/Ciência.

Mas, quando ressaltamos a instância empírico-analítica como categoria de uma possível História Semiótica da Arte, cumpre-nos destacar a diferença entre Semiótica da Arte e História Semiótica da Arte. Diferença que não supõe oposição mas, complementaridade. A

Semiótica da Arte, preocupada com a inteligibilidade do objeto artístico, opera na instância da lógica do fenômeno, sem levar em conta qualquer lei de ação, isto é, não estabelece sua relação com o tempo. Ao contrário, é como se o tempo fosse congelado ou fictício. Para a Semiótica da Arte, o tempo assume o caráter de multiplicidade de leituras que a obra possibilita. Daí, talvez, sua estreita relação com a Teoria da Relatividade. Enquanto instância de Secundidade, lê a singularidade do objeto artístico tendo em vista o teor de informação icônica que produz. Esse teor de informação icônica levantado pela Semiótica da Arte é o que possibilitará à História Semiótica da Arte, pelo e no diálogo experimental, resgatar a lógica evolutiva. Daí, a História Semiótica da Arte operar a terceiridade, estabelecendo e revelando o continuum configurado pela mediação. Essa mediação se estabelece entre a transitoriedade das representações e a falibilidade das interpretações de modo a fazer com que evolução assuma o caráter de aumento de complexidade.

Lógica evolutiva que, como dissemos, entende o tempo como um continuum de aumento de complexidade. Para Peirce, todo fluxo do tempo envolve aprendizagem, assim como toda aprendizagem envolve fluxo de tempo (Peirce, 1974, p. 536). Mais do que isso, toda aprendizagem é interpretação, já que alguma coisa só é aprendida e apreendida pela e na interpretação. Em outras palavras, o tempo se grafa, se inscreve, se fatura na materialidade sígnica. Resgatar a ligação com o tempo operada pela aprendizagem em que um signo ensina a ler o outro, estabelecendo assim o continuum do fluxo do tempo, só é possível se mediado pela cognição.

CARAMELLA, Elaine. For a Semiotic Art History. *Miscelânea*, Assis, 2:41–54, 1995.

ABSTRACT: Through a connection of interdisciplinary knowledge, this study searches new methodological paradigms for Art History. These paradigms – which should not be assumed as laws in History – correlate Semiotics, New History and Physics.

KEYWORDS: Art History; Semiotics; New History.

Referências bibliográficas

BORN, M. (e outros). *Problemas de Física Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

- CAMPOS, H. de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- DUBY, G. (e outros). *História e História Nova*. Lisboa: Teorema, 1986.
- FERRARA, L. D'A. *Olhar periférico*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1993.
- IBRI, I. *Kosmos noetos*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- JAKOBSON, R. e POMORSKA, K.. *Diálogos*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- LE GOFF, J.. *Enciclopédia. Memória-história*. Lisboa: Einaudi/Imprensa Nacional, 1984.
- _____. *A nova história*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- _____. *A nova história*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- PEIRCE, C. S.. *Collected paper of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Harvard University Press, 1974, 8 V..
- PRIGOGINE, I. *Tan solo una ilusion?*. Barcelona: Tusquets, 1988.
- _____. *O nascimento do tempo*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- _____. *A nova aliança: metamorfose da ciência*. Brasília: Editora UnB, 1991.
- VOVELLE, M.. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.