

DOI: 10.35643/Info.29.1.2

Dossier temático «La semiótica de C. S. Peirce en la intersección de información y comunicación»

A obra de arte como experimento metasemiótico

La obra de arte como experimento metasemiótico

The work of art as a metasemiotic experiment

Pedro Atã¹ ORCID: [0000-0002-7123-3341](https://orcid.org/0000-0002-7123-3341)

João Queiroz² ORCID: [0000-0001-6978-4446](https://orcid.org/0000-0001-6978-4446)

¹ Dept. Linguística, Free State University. África do Sul. Email: ata.pedro.1@gmail.com

² Instituto de Artes, Universidade Federal de Juiz de Fora. Brasil. Email joao.queiroz@ufjf.br

Resumo

O que é a experimentação artística? Como experimentos artísticos são experimentos? Este é um trabalho sobre a ontologia da obra de arte. Aqui, arte é definida como um experimento metasemiótico, um processo de signos que investiga um processo de signos. Nós definimos este metanível como um fenômeno semiótico de auto-inspeção. Artistas, como espectadores, estão situados em processos auto-organizados. Eles não são os tutores de processos semióticos, mas seus participantes. Para estruturar esta argumentação, nós propomos, baseados no modelo de semiose (ação do signo) de C.S.Peirce, uma tipologia — os experimentos artísticos concentram-se no signo, no objeto ou nos efeitos interpretativos (intérpretes) da semiose, que são as variáveis que eles isolam. Exemplificamos essa tipologia com os casos históricos do Grupo Ruptura, dos artistas Cildo Meireles e Lygia Clark.

Palavras-chave: EXPERIMENTAÇÃO ARTÍSTICA; METASEMIOSE; OBRA DE ARTE; C.S.PEIRCE.

Resumen

¿Qué es la experimentación artística? ¿Cómo son los experimentos artísticos experimentos? Este trabajo trata sobre la ontología de la obra de arte. Aquí, el arte se define como un experimento metasemiótico, un proceso de signos que investiga un proceso de signos. Definimos este metanivel como un fenómeno semiótico de autoinspección. Los artistas, al igual que los espectadores, están inmersos en procesos autoorganizados. No son los tutores de procesos semióticos, sino sus participantes. Para estructurar este argumento, proponemos, basados en el modelo de semiosis (acción del signo) de C.S. Peirce, una tipología: los

experimentos artísticos se centran en el signo, en el objeto o en los efectos interpretativos (intérpretes) de la semiosis, que son las variables que aíslan. Ejemplificamos esta tipología con los casos históricos del Grupo Ruptura, de los artistas Cildo Meireles y Lygia Clark.

Palabras clave: EXPERIMENTACIÓN ARTÍSTICA; METASEMIOSIS; OBRA DE ARTE; C.S. PEIRCE.

Abstract

What is artistic experimentation? How are artistic experiments indeed experiments? This is a paper about the ontology of the artwork. Here, art is defined as a metasemiotic experiment, a process of signs investigating a process of signs. We define this metalevel as a semiotic phenomenon of self-inspection. Artists, like spectators, are situated within self-organized processes. They are not the tutors of semiotic processes but their participants. To structure this argument, based on C.S. Peirce's model of semiosis (action of the sign), we propose a typology - artistic experiments focus on the sign, the object, or the interpretative effects (interpreters) of semiosis, which are the variables they isolate. We illustrate this typology with historical cases from the Rupture Group, artists Cildo Meireles, and Lygia Clark.

Keywords: ARTISTIC EXPERIMENTATION; METASEMIOSIS; WORK OF ART; C.S. PEIRCE.

Fecha de recibido: 30/10/2023

Fecha de aceptado: 10/12/2023

1. O problema: a obra de arte como experimento

O que é um experimento artístico? Como experimentos artísticos realmente são experimentos? Neste artigo, sobre a ontologia da obra de arte,[1] nós sugerimos, para responder estas questões, uma tipologia fundamental de experimentos artísticos baseada na ideia da arte como um experimento metassemiótico. Em nossa abordagem, experimentos artísticos são experimentos sobre o próprio processo semiótico, sobre as condições de surgimento (ou de emergência), invenção, e evolução da semiose.[2] Os experimentos artísticos são processos semióticos que investigam processos semióticos. Esta proposição é uma generalização, baseada no modelo de semiose como processo, de C.S.Peirce,[3] de uma tese já explorada em diferentes domínios — arte e literatura são

investigações da linguagem, ou são investigações de sistemas e processos semióticos (verbal, visual, volumétrico, gráfico, sonoro etc) (Shlovsky, 1965; Jakobson & Pomorska, 1988; Eco, 2002; Noë 2016).[\[4\]](#) Em nossa argumentação esse meta-nível é imanente, não transcendente. Não há uma entidade externa privilegiada, como um agente, ou um artista, que inspeciona, monitora, critica e controla o processo semiótico. Ao contrário, é o próprio processo que se auto-inspeciona, auto-monitora, autocritica, auto-controla. O artista, assim como o público (espectadores ou audiência), está localizado no processo, que é auto-organizado. Ele não é o tutor da semiose, mas integra o processo como seu participante. Esta «reformulação» (do artista como tutor externo para o artista como participante do processo) também constitui uma mudança epistêmica e metodológica de foco, com muitas implicações ontológicas — do artista, como um agente que é tutor do processo, para uma rede de interações não-tutoriadas e distribuída entre agentes, tecnologias e diferentes tipos de artefatos cognitivos (Queiroz & Atã, 2022). Esta rede pode ser observada como um sistema ou processo auto-organizado.[\[5\]](#)

A auto-investigação dos processos semióticos é precisamente o que constitui um experimento artístico. Como em outras formas de experimentação, os experimentos artísticos isolam variáveis do fenômeno investigado, fixando algumas delas e ajustando outras, de modo a explorar como elas atuam (ou podem hipoteticamente atuar), como funcionam (ou podem funcionar) em termos causais. Os três principais componentes do processo semiótico são o signo (S) (obra de arte, artefato material ou conceitual, meio, processo artístico), o objeto (O) (tema, atividade ou tópico representado) e o interpretante (I) (efeitos interpretativos no público ou audiência, outro signo, ação, conduta ou atividade). Baseados nesse modelo, elaboramos uma tipologia fundamental — os experimentos artísticos que abordamos aqui concentram-se no signo (exploração de materiais e técnicas), na relação signo-objeto (exploração de temas, e tópicos, sociopolíticos), e no interpretante da relação signo-objeto (exploração do público). Esta tipologia, em princípio, deve ser capaz de caracterizar grande parte da arte moderna e contemporânea.

Antes de prosseguir, devemos fazer um importante parêntese, cujo desenvolvimento deve exigir um novo trabalho. As noções de «informação» e «semiose» se interseccionam, na obra de Peirce, de diferentes maneiras. Debrock (1996) sugere que Peirce definiu «informação», ao menos ordinariamente (CP 2.418), metafisicamente (CP 2.418), como uma conexão entre forma e matéria, e logicamente (W 1.276), como o produto da extensão e intensão de um conceito. Para De Tienne (2005), o conceito de informação de Peirce está associado à noção madura de signo como meio de comunicação — «[u]ma discussão sobre a concepção de informação de Peirce não pode omitir sua definição de 1906 do signo como um meio para a comunicação de uma forma» (De Tienne 2005, p.161) —, equivalendo à comunicação de um hábito incorporado no objeto, de modo a determinar (em geral) o interpretante, ou, em sistemas semióticos, o comportamento do intérprete, através do signo. De Tienne caracterizou ícones, índices e símbolos como processos de comunicação de hábitos, e sugeriu que a comunicação simbólica equivale ao que Peirce chamou de «informação genuína», especialmente associada à antecipação de fatos e eventos. No contexto de uma discussão mais estrita sobre «informação estética», tal modelo pode se confundir com uma classe da tipologia de De Tienne, «informação icônica» — «As formas que os signos transmitem não são criadas arbitrariamente a partir do nada. Algumas delas são formas de primeiridade, e o tipo de signo que os objetos podem determinar a esse respeito são icônicos» (De Tienne 2005, p.162). Embora essa visão («o signo estético é de natureza icônica») seja, ao menos desde Charles Morris (1971; ver Zeman, 1977), quase consensual, nossa abordagem, como veremos, sugere uma equação muito distinta. A imediata relação da «informação estética» com o ícone deriva, para Haroldo de Campos, em oposição à «informação documental» e à «informação semântica», «da fragilidade da informação estética, inseparável de sua realização singular» (Campos 2011, p.15), especialmente «em termos de imprevisibilidade, surpresa e improbabilidade da ordenação dos signos» (Campos 2011: 32). Para Max Bense (1958, citado em Campos 2011, p.32), «enquanto a informação documental e a informação semântica admitem várias codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras [...] a informação estética só pode ser codificada pela forma na qual foi transmitida pelo artista». Nós deslocamos o problema. Em nossa abordagem, o

foco é a própria atividade, artística, que definimos como um signo-em-ação (*semiosis*) que resulta de um experimento meta-nível. Nós descrevemos este experimento como um fenômeno semiótico auto-organizado de auto-inspeção.

2. Semiose e a irreducibilidade triádica signo-objeto-interpretante

A semiose é um processo irreduzível através do qual um fator restritivo (objeto) atua sobre (determina, regula) um comportamento cognitivo (interpretante) devido à mediação de uma certa entidade, estrutura ou processo (signo). Nossa abordagem recusa um pressuposto conhecido — signos são ferramentas empregadas, e controladas, por artistas. Um problema com este pressuposto, ao menos como o entendemos, é seu dualismo característico, entre o signo e o usuário do signo, e a hierarquia criada entre eles. O nível de análise que empregamos não é do signo criado, usado ou manipulado, pelo artista, pelo público, ou pela audiência, mas o próprio processo semiótico. Nesse nível, através da noção do signo em ação (semiose), evitamos duas armadilhas explanatórias — o reducionismo e a reificação. Em nossa abordagem, os processos semióticos não podem ser reduzidos a quaisquer dos elementos ou sistemas componentes, o cérebro, estados mentais ou psicológicos, veículos, mídia, etc. Esta propriedade de irreducibilidade concorda com uma visão geral dos processos semióticos como processos complexos e emergentes (Gudwin & Queiroz, 2023; Atã & Queiroz, 2019; Queiroz & El-Hani, 2006). Além disso, os processos semióticos não podem ser subtraídos de uma dimensão temporal, porque acontece no tempo — são processos, ocorrências e mudanças, e não sistemas ou estruturas de coisas, entidades ou substâncias. Noções fundamentais de nossa abordagem devem ser entendidas como processos — obras de arte, artistas, público, crítica, materiais, ferramentas, artefatos, experimentos... são processos, e existem apenas como signos em ação. Em termos multi-escalares, são processos que compõem processos. Esta propriedade de composicionalidade, aqui, segue um princípio de fractalidade, ou de invariabilidade escalar — não importa a escala em que operamos, sempre observamos processos de signos que compõem processos de signos. Assim, não se aplicam metáforas frequentemente usadas para entender a

composicionalidade, de modo que processos de signos fluem "dentro", e "entre", artistas, ou "entre" obras de arte e público. Ao contrário, já que eles (artistas, obras, audiência) participam dos processos semióticos, artistas, obras de arte e audiências são todos observados como processos semióticos que atuam em conjunto para compor processos semióticos.

Como analisamos, não podemos reduzir os processos a seus elementos constitutivos, nem podemos reificá-los como sistemas de coisas que possuem propriedades. Usamos o método de Peirce para fazer distinções analíticas baseadas em categorias, ou classes, de relações. As categorias não são classes de substâncias, entidades ou propriedades. Elas são classes de relações em ação (Houser, 1997, p.14). Um processo semiótico — ou semiose — para Peirce, é uma relação triádica que relaciona dinamicamente partes do mundo (incluindo a mente, porque não há clara separação entre mente e mundo, como ontologias diferentes) (EP 2: 646). O processo não é definido por essas partes, mas pela própria relação triádica (Atkin, 2016). A razão pela qual Peirce considera processos semióticos como irreduzivelmente triádicos resulta da demonstração lógico-matemática de que relações triádicas são necessárias e suficientes para modelar qualquer processo que envolve significado, ou semiose (Burch, 1997; Brunning, 1997). Relações diádicas são insuficientes, e relações entre quatro termos, e poliádicas, são supérfluas ou desnecessárias. Há um importante atributo — a relação triádica confere a cada parte, ou termo, seu papel funcional na semiose (Queiroz 2023, p.59).

De acordo com este modelo, um processo semiótico é uma ação dinâmica e triádica — uma parte do mundo, ou da mente, assume o papel de signo, outra parte assume o papel de objeto e outra assume o papel de interpretante. (É claro que a parte que assume o papel de signo pode, também, assumir papel de objeto ou de interpretante, e o mesmo serve para os outros termos da relação.) O signo é a parte ativa do processo, a parte que produz efeitos. O objeto é a parte que os signos representam, a parte do processo triádico que determina, regula e restringe a ação do signo. O interpretante é o efeito que o signo produz em virtude de ser regulado pelo objeto. Este efeito não precisa ser considerado na escala de um agente, como um intérprete — uma célula, uma criatura, um público leitor, uma

audiência, uma instituição, uma biblioteca, um laboratório, um movimento artístico, uma comunidade científica, podem ser interpretantes. Eles trabalham como mentes, ou mentes-de-grupo (*group mind*)[6]. O signo representa o objeto porque é limitado (*constrained*) pelo objeto para produção de efeitos, em diversas escalas.

Nas artes, os signos são, tipicamente, obras de arte. O objeto da obra pode ser uma coisa, um processo, um padrão de atividade. Ele é tudo o que logicamente precede a obra e é (ou pode potencialmente ser) representado por ela. Objetos são temas, assuntos, acontecimentos, questões, problemas que uma obra de arte representa e sobre os quais atuam os interpretantes. Os interpretantes são todos os tipos de efeitos (concebíveis ou produzidos) pela obra de arte, efeitos imediatos ou não — reações do público e recepções críticas, impacto no mundo da arte e influência nos movimentos artísticos, traduções, adaptações, recriações. O interpretante é tudo aquilo que a obra de arte pode determinar como uma determinação do objeto através dela (ou mediado por ela). Três categorias fundamentais descrevem a natureza dos efeitos concebíveis (interpretantes) da obra de arte como um signo — sentimento (*feeling*), ação, conceito.

Nossas premissas exigem os três componentes da relação triádica. Assim, uma obra de arte desvinculada de seu objeto, e de seu(s) interpretante(s), não pode ser considerada uma obra de arte, e o mesmo vale para objetos e interpretantes. Outra premissa é que estes elementos estão em processo — uma obra de arte pode se tornar um objeto para outra obra de arte, como um interpretante pode se tornar objeto de uma obra de arte, ou a própria obra, e assim por diante. A propriedade de irreducibilidade triádica é descrita assim por Peirce, em outra passagem: o signo «é determinado pelo objeto relativamente ao interpretante, e determina o interpretante em referência ao objeto, de tal modo a produzir o interpretante a ser determinado pelo objeto através da mediação do signo» (MS 318: 81; 1907). Se o objeto da obra está em uma relação triádica com a obra, esta produz um efeito que está para o objeto através da obra. Assim, a obra deve ser determinada pelo objeto relativamente ao efeito, e deve determinar o efeito em referência ao objeto da obra, de tal modo a produzir o efeito a ser determinado pelo objeto da obra através

da mediação da obra. Esta relação é irreduzivelmente triádica, não podendo ser decomposta em relações mais simples.

Se há uma irreduzibilidade da relação triádica (signos, objetos e interpretantes), também há alguma autonomia dentro da relação. A tensão entre dependência e autonomia, simultânea, torna o processo semiótico ainda mais complexo. A relação triádica é hierárquica e assimétrica — ela é composta, em primeiro lugar, por uma relação monádica do signo-em-si; em segundo lugar, por uma relação diádica do signo com o objeto; apenas em terceiro lugar pela relação triádica, com o interpretante. Diferentes experimentos artísticos isolam (acentuam, concentram, direcionam) o foco seletivo nas propriedades materiais ou estruturais da obra de arte, na relação entre a obra de arte e as questões ou tópicos que ela aborda, e/ou na produção de efeitos. O que queremos dizer com «foco seletivo» é que, quando obras de arte produzem efeitos, alguns desses efeitos direcionam a atenção para *como* a obra de arte produz efeitos; outros experimentos direcionam a atenção para *como* a obra de arte é regulada, ou determinada, pelo objeto; outros isolam o próprio efeito. Este é um processo de auto-inspeção, ou de auto-investigação, no sentido de que alguma parte do processo (relação irreduzível) se examina como parte de um processo (relação irreduzível).

O objeto da obra de arte determina o signo, enquanto o interpretante é determinado pela determinação do signo pelo objeto. O efeito é mediado pelo signo, que é a obra de arte. Estes três componentes (signo, objeto, interpretante) estão irreduzivelmente ligados, significando que não podem ser concebidos fora da própria relação triádica. Eles não são definidos por nenhum atributo ontológico intrínseco, são de natureza processual, e são auto-organizados. O que os experimentos artísticos fazem é alterar as condições da ação colaborativa (relação triádica) entre signos, objetos e interpretantes.

3. Experimentos metassemióticos

De volta à questão inicial, em que sentido os experimentos artísticos são realmente experimentos? Visões mais restritas da noção de experimento estão associadas a concepções bastante específicas sobre a prática da pesquisa e da produção de conhecimento (Pickering, 2016), delimitando os experimentos à

determinação de parâmetros bem definidos (Pickering, 2016, p.1) e/ou ligando a experimentação à avaliação de teorias preditivas de risco (Hacking, 1983). Em contraste, visões mais amplas enfatizam como o trabalho experimental não é apenas uma extensão, ou resultado, da teorização (Hacking, 1983), e/ou como os experimentos modificam completamente a compreensão da prática da pesquisa e produção de conhecimento (Pickering, 2019). Visões mais amplas também dissociam o experimento de seu local mais tradicionalmente aceito, o laboratório científico.

A defesa de uma visão mais restrita ou mais ampla do experimento normalmente envolve uma hierarquia de conceitos relacionados, como conhecimento, crença, ciência, teoria, observação, laboratório, parâmetro, variável. Dependendo dos conceitos que recebem maior ênfase, a noção de experimento assume um perfil mais amplo ou mais restrito de aplicação. Em nossa abordagem, experimentos e experimentação estão diretamente associados aos processos semióticos. Hacking (1983, p.158) sugere que o trabalho experimental e teórico ajuda a atribuir significado a observações, de outra forma «sem sentido»: «muitos fenômenos atraem grande excitação, mas depois não produzem resultados relevantes porque ninguém pode ver o que significam, como se conectam com qualquer outra coisa, ou como podem ser utilizados». Para Hacking, um experimento não é necessariamente precedido ou governado por uma teoria. Suas críticas são dirigidas à visão Popperiana de experimentos como tentativas de falsificação de afirmações teóricas. Hacking fornece diversos exemplos de experimentos que não são regidos por afirmações teóricas falsificáveis, e são meramente explorações de propriedades de um certo fenômeno. Mas, se não é uma teoria, o que motiva e o que governa o trabalho experimental exploratório? Há vários exemplos em que a investigação começa com uma «observação notável», ou «simplesmente notando algum fenômeno surpreendente» (1983, p.155). O quadro de Hacking da investigação científica como um processo iniciado através de uma surpresa é semelhante àquele defendido por Peirce, para quem a investigação é sempre precedida de surpresas. Para Peirce, a investigação científica é um processo através do qual uma comunidade de mentes (*commens*) tenta aplacar a surpresa de uma observação, subsumindo a surpresa sob hábitos semióticos (Atã, 2020). Surpresas e hábitos estão indissolúvelmente ligados. Uma surpresa implica a

quebra de um hábito, e a satisfação da surpresa implica o crescimento de um hábito. Um hábito semiótico, não é um hábito de sujeitos ou objetos, mas um hábito de signos, ou, mais precisamente, um hábito da ação de signos. Ele refere-se à estabilidade ou tendência regular de certos efeitos (interpretantes) de resultarem de certas causas (objetos), devido à ação mediadora de signos.

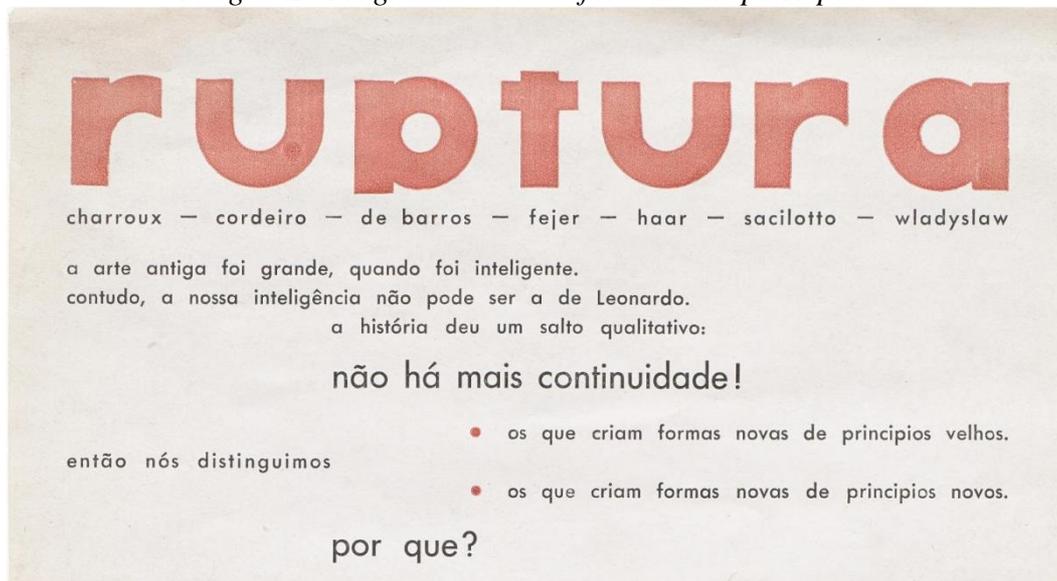
O que defendemos aqui é que as atividades, ou práticas, artísticas consistem em experimentos sobre processos semióticos. Uma obra artística é um processo metasemiótico. Assim como os laboratórios científicos possuem os recursos (ferramentas e equipamentos, práticas e ambientes adequados) para isolar e ajustar as variáveis de um fenômeno investigado, as obras de arte também possuem os recursos para isolar e ajustar as condições para emergência de processos semióticos. Obras de arte são laboratórios metasemióticos, projetados para investigar como processos semióticos emergem e se desenvolvem sob certas condições. Um processo metasemiótico (ou de meta-semiose) permite uma inspeção sistemática e crítica da semiose. Mas qual é a diferença entre a semiótica e a arte, se ambas investigam a semiose? Há, para começar, uma distinção metodológica — o artista é um semioticista experimental que produz experimentos empíricos para gerar surpresas e efeitos surpreendentes. Estes experimentos envolvem variações de condições, incluindo o isolamento e a manipulação de variáveis para produzir interpretantes. Os efeitos resultantes podem ser interpretantes lógicos, podem afetar instituições ou domínios críticos especializados, e a opinião pública, em geral. Em um sentido literal, o público é parte do experimento.

4. Classes fundamentais do experimento artístico

Selecionamos três casos-limites, que são operações de isolamento dos termos das relações triádicas. Eles podem ser usados como modelos de nossa argumentação. Os casos apresentados são o Manifesto do Grupo Ruptura (experimento metasemiótico com foco em S); Cildo Meireles (*Projeto Coca-Cola*; experimento com o objeto pronto, inserções em circuitos ideológicos, com foco em O); Lygia Clark (experimento com a participação ativa do interpretante, com foco em I).

4.1. Manifesto do Grupo Ruptura: experimento dependente do Signo (dependente das qualidades e estruturas do Signo)

Imagem 1: Fragmento do manifesto do Grupo Ruptura



No manifesto do Grupo Ruptura^[7] (Imagem 1), de 1952, assinado por Anatol Wladyslaw (polonês, 1913 – 2004), Leopoldo Haar (polonês, 1910 – 1954), Lothar Charoux (austríaco, 1912 – 1987), Kazmer Fejér (húngaro, 1923 – 1989), Geraldo de Barros (1923 – 1998), Luiz Sacilotto (1924 – 2003), Waldemar Cordeiro (italiano, brasileiro, 1925 – 1973), há uma formulação declaradamente essencialista sobre a pintura. O experimento aqui concentra-se na natureza do signo (S), no material e na estrutura de que S é feito. O manifesto faz uma distinção entre o que é «Novo» e o que é «Velho», entre o que reivindica como parte de seu programa de investigação, e o que recusa e ataca como antitético ao seu programa. Os tópicos reivindicados como novos são: (1) expressões baseadas em novos princípios artísticos; (2) todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, matéria); (3) a intuição artística dotada de princípios claros e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático; (4) atribuição, à arte, de um lugar definido no quadro do «trabalho espiritual contemporâneo», considerando-a um meio de conhecimento que pode ser deduzido de conceitos, situando-a acima da opinião, e exigindo para o seu juízo um conhecimento prévio. Estes tópicos expressam um essencialismo do signo (S em S-O-I). Tudo o que é considerado novo, aqui, é uma perspectiva

sobre o signo, isolado, ou dissociado, de seu objeto e de seu interpretante. O segundo tópico expressa isso mais explicitamente, ao eleger certos aspectos — espaço-tempo, movimento, e matéria — como os valores essenciais da arte visual. Neste processo semiótico, o objeto e o interpretante são submetidos à artefactualidade do signo — espaço-tempo, movimento, e matéria não são meios para representar algo, ou para provocar algum efeito sobre a audiência, mas são examinados como coisas em si, como independentes.

Outro aspecto reivindicado como novo é o apelo à clareza, acima da opinião. Esta reivindicação também expressa um isolamento do signo, na medida em que fixa o interpretante. Não interessam variações do interpretante, diferentes opiniões, ou diferentes maneiras de sintetizar o conhecimento; o que interessa é a dedutibilidade a partir de princípios construtivos. O intérprete, aqui, é fixado a partir de uma racionalidade pré-estabelecida. Não há espaço para interpretação participativa, para experimentação com diferentes perspectivas, para variações de enquadramento interpretativo, para formas diversas de inferência. O interpretante está fixo. Sintomaticamente, o manifesto considera velho (isto é, antagônico ao seu projeto) programas de pesquisa em que objetos e interpretantes são importantes. É velho, ou são velhas: (1) todas as variedades e hibridações do naturalismo; (2) a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo «errado» das crianças, dos loucos, dos primitivos, dos expressionistas, dos surrealistas, etc.; (3) o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer, ou desprazer. Relacionadas às duas primeiras tendências abordadas (naturalismo, e naturalismo «errado»), elas são tendências em que a ação do objeto é particularmente importante. No caso do naturalismo, o objeto é importante porque trata-se de uma tendência representacional mimética. No caso do «naturalismo errado», o objeto é importante porque trata-se de uma tendência representacional não-mimética, isto é, uma tendência em que o processo de signos depende fundamentalmente de como a representação de um objeto pode continuar sendo representacional mesmo que diferindo da mímese. Já a terceira tendência («não-figurativismo hedonista») é atacada precisamente porque seu foco está na produção do efeito em um intérprete, a «excitação do prazer ou do desprazer».

4.2. Experimento dependente de S-O (logicamente dependente da relação signo-objeto)

Cildo Meireles (1948 -) é um artista conceitual. Ele tornou-se especialmente conhecido através de obras que abordam fenômenos políticos, e a opressão política durante o período da ditadura militar brasileira (1964-1985). Muitas de suas instalações estimulam uma experiência fenomenológica através da interação direta com o espectador. Considerem, como um exemplo, o *Projeto Coca-Cola* (ver Imagem 2):

Imagem 2: Projeto Coca-Cola



Fonte: Tate Galery[8]

Meireles concebeu seus dois projetos «Inserções em Circuitos Ideológicos» para uma exposição de arte conceitual realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1970, intitulada «Information». O Projeto Coca-Cola e o Projeto Cédula exploram a noção de circulação e troca de bens, riqueza e informação como manifestações da ideologia dominante. No Projeto Coca-Cola, Meireles retirou garrafas de Coca-Cola da circulação normal e as modificou, acrescentando declarações políticas críticas ou instruções para transformar a garrafa em um coquetel Molotov, antes de devolvê-las ao circuito de troca. Nas garrafas, mensagens como «Yankees Go Home» são seguidas pelo título da obra e pela declaração de propósito do artista: «Registrar informações e opiniões críticas nas garrafas e devolvê-las à circulação». A garrafa de Coca-Cola é um objeto cotidiano de circulação em massa; em 1970, no Brasil, era um símbolo do imperialismo dos EUA e se tornou, globalmente, um símbolo do consumismo capitalista. À medida que a garrafa esvazia progressivamente do líquido marrom escuro, a declaração impressa em letras brancas em um rótulo transparente aderido ao seu lado se torna cada vez mais invisível, apenas para reaparecer quando a garrafa é recarregada para recirculação.[9]

O experimento se concentra na natureza da relação entre signo e objeto, e está diretamente associado a novas formas de referencialidade. O objeto de investigação, neste caso, é a própria relação S-O de objetos de consumo em

massa, como a garrafa Coca-Cola. O que está sendo investigado não é a iconicidade desses objetos, mas sua referencialidade, manipulada para gerar efeitos surpreendentes. A garrafa da Coca-Cola é tipicamente um signo cujo objeto é o produto Coca-Cola, ou ainda, no contexto de época, um signo do imperialismo americano. A instalação investiga esta referencialidade, a conexão entre S-O, e sua capacidade de gerar interpretantes. O aparato experimental consiste em modificar as próprias garrafas de Coca-Cola, sem alterá-las, de forma a mudar relações estáveis de referência. É decisivo, para este experimento, que a intervenção artística ocorra no próprio índice do processo tematizado. Isto é, a denúncia política que têm por objeto o imperialismo americano têm por suporte garrafas indexicalmente conectadas ao próprio imperialismo americano. Por meio deste isolamento e intervenção sobre a referencialidade indexical da garrafa, a função referencial do signo é transformada — a circulação do produto de consumo torna-se a circulação de idéias subversivas. De índice do imperialismo, a garrafa torna-se um índice de oposição e resistência à ditadura e ao imperialismo que lhe dá sustentação.

4.3. Experimento dependente de S-O-I (logicamente dependente de efeitos interpretativos)

Lygia Clark (1920-1988) desempenhou um papel fundamental no Grupo Neoconcretista, que ela co-fundou e onde obteve reconhecimento por seus experimentos com objetos tridimensionais, exibidos na primeira exposição do grupo em 1959. Clark tornou-se especialmente conhecida por trabalhos que incentivaram a participação ativa do público. No final dos anos 60 e 70, ela desenvolveu projetos não convencionais, como a série participativa «Bichos» (Imagem 3) de 1960, que consistia em construções metálicas geométricas, articuladas através de dobradiças, e que exigiam a participação do espectador.[\[10\]](#) As contribuições de Lygia Clark para o movimento Neoconcretista, e sua ênfase na participação ativa dos espectadores, fizeram dela uma grande influência sobre artistas contemporâneos. Junto com Hélio Oiticica, ela radicalizou a proposta neoconcretista, explorando a interação física com a obra. Esta participação interativa levou à criação da série «Bólides» de Oiticica, que precedeu os

«Parangolés» e representou uma experiência limite. Algumas das experiências de Clark, e de Oiticica, prefiguraram as direções que a arte tomaria nos anos 60 e 70.

1960 – «Bichos». É esse o nome que dei às minhas obras desse período, pois seu caráter é fundamentalmente orgânico. Além disso, a dobradiça que une os planos me faz pensar em uma espinha dorsal. A disposição das placas de metal determina as posições do «Bicho», que à primeira vista parecem ilimitadas. Quando me perguntam quantos movimentos o «Bicho» pode fazer, respondo: «Eu não sei, você não sabe, mas ele sabe...» O «Bicho» não tem avesso. Cada «Bicho» é uma entidade orgânica que se revela totalmente dentro de seu tempo interior de expressão. Ele tem afinidade com o caramujo e a concha. É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o «Bicho» não há passividade, nem sua nem dele. Acontece uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas. Acontece na realidade um diálogo em que o «Bicho» tem respostas próprias e muito bem definidas aos estímulos do espectador. Essa relação entre o homem e o «Bicho», anteriormente metafórica, torna-se real. O «Bicho» tem um circuito próprio de movimentos que reage aos estímulos do sujeito. Ele não compõe de formas independentes e estáticas que possam ser manipuladas à vontade e indefinidamente, como um jogo. Ao contrário: suas partes se relacionam funcionalmente, como as de um verdadeiro organismo, e o movimento destas partes é interdependente. Nessa relação entre você e o «Bicho» há dois tipos de movimentos. O primeiro, feito por você, é puramente exterior. O segundo, do «Bicho», é produzido pela dinâmica de sua própria expressividade. O primeiro movimento (que você faz) nada tem a ver com o «Bicho», pois não pertence a ele. Em compensação, a conjugação de seu gesto com a resposta imediata do «Bicho» cria uma nova relação e isso só é possível graças aos movimentos que ele sabe fazer: é a vida própria do «Bicho».[\[11\]](#)

«Bichos» são estruturas móveis, instáveis e totalmente manipuláveis. Eles são constituídos, estrutural e organicamente, como experimentos que dependem do público. O espectador manipula a escultura no espaço. É aqui que a idéia de colaboração com o público é apresentada muito claramente no trabalho de Clark pela primeira vez. Para Luis Perez-Orama, «os Bichos [...] questionam a certeza física do usuário, já que estão a todo momento à beira do colapso. Eles não têm uma forma ideal. Eles não têm frente e atrás. Eles são totalmente manipuláveis. E se desdobram como potenciais multiplicidades, tanto estruturalmente quanto organicamente».[\[12\]](#)

Para investigar a capacidade de uma obra adquirir características dinâmicas e bio-orgânicas em seu contato com o espectador, o aparato experimental construído por Lygia Clark consiste no artefato de metal com dobradiças, capaz de se assemelhar ao movimento dinâmicos de pequenos animais ou insetos, mas apenas

se essas propriedades forem conferidas ao artefato através da integração entre artefato e um espectador ativo. O signo do aparato experimental, portanto, é o Bicho articulado, e o objeto é a capacidade do Bicho se integrar com seu interpretante. Já o interpretante do aparato experimental é a participação do espectador, que realiza (torna real) a relação entre «homem» e «bicho».

Imagem 3: Lygia Clark. Bicho linear. 1960



Fonte: MOMA[13]

O experimento dependente do interpretante está relacionado com os efeitos submetidos à manipulação do espectador, isto é, com o que pode acontecer quando o signo, e sua ligação com um objeto, é submetido ao uso e à manipulação do espectador. Neste exemplo, o espectador tem um efeito causal sobre a estrutura do signo. O fenômeno investigado, neste caso, é a relação entre a obra de arte e o espectador, a conexão entre S-O e I. Como um artefato móvel, o signo é capaz de assumir diversas características bio-orgânicas, e zoomorfias, através de sua integração com o espectador.

Conclusão

Concebemos aqui um modelo que descreve a obra de arte como um processo de investigação sobre propriedades relacionais da semiose — um processo metassemiótico. Seu modo de funcionamento fundamental é de isolamento de relações internas da semiose: S-dependência, O-dependência, I-dependência. Usamos o modelo triádico Peirceano como uma ferramenta epistêmica para descrever a obra de arte como um experimento metassemiótico e propor uma tipologia de suas formas fundamentais. A obra funciona como um laboratório, (i) explorando (e inventando) qualidades materiais relevantes e estruturas dinâmicas,

(ii) investigando mecanismos e processos referenciais, (iii) investigando (inventando e ampliando) efeitos interpretativos. Se o experimento é S-dependente, são isoladas (manipuladas, exploradas) as qualidades de que a obra, como um signo, é feita. Mas não quaisquer qualidades. Apenas aquelas que conferem a S seu poder de atuar como S. É claro que S, como qualquer signo, tem muitas qualidades físicas e materiais (elasticidade, densidade, peso, viscosidade, volume, temperatura, reflectância, cor, cheiro, etc). O experimento S-dependente isola, para experimentação, aquelas qualidades que atuam em S como signo de seu objeto, para um interpretante. É o fundamento (*ground*) do signo que é isolado. O experimento O-dependente isola a conexão referencial entre signo e objeto. O que importa, neste caso, é investigar possibilidades atípicas ou não convencionais de referencialidade, por exemplo quando o signo intervém e se torna parte do próprio objeto a que se refere. Se o experimento é I-dependente, importa à operação semiótica implicada no processo de participação ativa, como o interpretante atua sobre a natureza e estrutura de S, como ele modifica S.

Referências bibliográficas

- Atã, P., e Queiroz, J. (2021). Nicho de artefatos semióticos e externalismo cognitivo. *Revista DeSignis*, 35, pp. 211-227.
- Atã, P., e Queiroz, J. (2019). Semiosis is cognitive niche construction. *Semiotica*, 228, pp. 3–16.
- Atã, P. (2020). Surprise Between Media, Minds and World: A Peircean process semiotic approach. Doctoral thesis, monograph. Linnaeus University, Faculty of Arts and Humanities, Department of Film and Literature.(LNUC Intermedial and multimodal studies, IMS)
- Atkin Albert. (2016). *Peirce*, London, Routledge.
- Bense, M. (1958). Das Existenzproblem der Kunst. *Augenblick*, Stuttgart-Darmstadt, n. 1, März.
- running, J. (1997). Genuine triads and teridentity. Em N. Houser, D. Roberts & J. Evra (Eds.), *Studies in the Logic of Charles Sanders Peirce* (pp. 252-270). Indiana: Indiana University Press.

- Burch, R. W. (1997). Peirce's Reduction Thesis, Em N. Houser, D. Roberts & J. Van Evra (Eds.), *Studies in the Logic of Charles S. Peirce* (pp. 234-251). Indiana: Indiana University Press.
- Campos, H. de. (2011). *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. FALE-UFMG.
- De Tienne, A. (2005). Information in Formation, *Cognitio*, vol.6, no.2, pp. 149-165.
- Debrock, G. (1996). Information and the metaphysical status of the sign, Em V. Colapietro & T. Olszewsky (Eds.). *Peirce's Doctrine of Signs – theory, applications, and connections* (pp. 80-89). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Debrun, M. (2018). The Idea of Self-Organization. Em A. Pereira Junior, R. Ribeiro Gudwin e W. Pickering (Eds.), *Systems, Self-Organisation and Information: An Interdisciplinary Perspective* (pp.7–22). London: Routledge.
- Eco, U. (2002). *Sulla Letteratura*. Milano: Bompiani.
- Esposito, J. (2005). Synechism: the Keystone of Peirce's Metaphysics. Em M. Bergman e J. Queiroz (Eds.), *The Commens Encyclopedia: The Digital Encyclopedia of Peirce Studies. New Edition*. Recuperado de <http://www.commens.org/encyclopedia/article/esposito-joseph-synechism-keystone-peirce%e2%80%99s-metaphysics>
- GRUPO Ruptura. (2023) Em *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. Recuperado de: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo538325/grupo-ruptura>
- Gudwin, R., e Queiroz, J. (2023). Systems Theory and Semiotics. Em J. Pelkey & .P. Copley (Eds.). *Bloomsbury Semiotics Volume 4: Semiotic Movements* (pp. 87–102). Bloomsbury Academic.
- Hacking, I. (1983). *Representing and Intervening: Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science*. Cambridge University Press.
- Houser, N. (1997). Introduction: Peirce as a Logician. Em N. Houser, D. Roberts & J. Van Evra (Eds.). *Studies in the Logic of Charles Sanders Peirce* (pp. 1-22). Indiana: Indiana University Press.
- Jakobson, R., Pomorska, K. (1988). *Dialogues*. Cambridge: MIT Press.
- Livingston, P. (2021). History of the Ontology of Art. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2021), E. Zalta (ed.),

Recuperado de <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/art-ontology-history/>

- Morris, C. W. (1971). *Writings on the General Theory of Signs*. Den Haag, Mouton.
- Murphy, A. (2021). *The Extended Mind: The power of thinking outside the brain*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Noe, A. (2016). *Strange tools: Art and Human Nature*. Farrar, Strauss & Giroux.
- Peirce, C. S. (EP1, 1992; EP2, 1998), *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, vol. 1 N. Houser & C. Kloesel (eds); vol. 2 ed. by the Peirce Edition Project, (Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.) (citado como EP, followed by volume and paragraph.)
- Peirce C. S. (1931-1935), *The Collected Papers of C. S. Peirce*, vols. I-VI. eds. C. Hartshorne & P. Weiss, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1935]; vols. VII-VIII [A. W. Burks (ed.), same publisher, 1958], Charlottesville, Intelix Corporation. (citado como CP, followed by volume and paragraph.)
- Peirce, C. S. (1967). *Annotated Catalogue the Papers of C.S. Peirce*. R. S. Robin (ed.), Massachusetts, The University of Massachusetts Press. (citado como MS, seguido pelo número do manuscrito.)
- Pickering, A. (2016). Art, Science and Experiment. *MaHKUscript: Journal of Fine Art Research*, 1(1), pp. 1–6. <https://doi.org/10.5334/mjfar.2>
- Pickering A (2019) Poiesis in action: doing without knowledge. Em Epple M, Imhausen A, Müller F (Eds). *Weak knowledge: forms, functions, and dynamics* (pp. 61–84). Frankfurt: Campus Verlag.
- Queiroz, J. & El-Hani, C. (2006). Semiosis as an emergent process. *Transaction of C.S.Peirce Society*, 42(1), pp. 78-116.
- Queiroz, J., Atã, P. (2022). Artwork Authorship as a Sign-in-Action. Em P. McNamara, A.J.I. Jones & M.A. Brown (Eds). *Agency, Norms, Inquiry, and Artifacts: Essays in Honor of Risto Hilpinen*. Synthese Library, vol 454. Springer, Cham.
- Queiroz, J. (2023). *Charles Sanders Peirce, Cognição e Ação do Signo – da fenomenologia aos substratos neurobiológicos da semiose*. Curitiba: Kotter Editorial.

Shklovsky, V. (1917/1965). Art as technique. Em L.T. Lemon & M.J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism: Four essays*, pp. 3–24. Lincoln: University of Nebraska Press.

Zeman, J. (1977). The esthetic sign in Peirce's semiotic, *Semiotica*, 19(3-4), pp. 241-58.

Notas

[1] Para uma discussão detalhada deste tópico, ver: Livingston (2021).

[2] Em outro trabalho, nós desenvolvemos linhas gerais de um modelo de evolução da semiose, baseado na teoria da construção de nichos (ver Atã & Queiroz, 2021).

[3] Seguimos a prática de citar os *Collected Papers* de Charles Sanders Peirce (Peirce, 1931-1935, 1958) pelo número do volume e número do parágrafo, precedidos pelo CP; o *Essential Peirce*, por número de volume e número de página, precedido por EP. As referências ao *Annotated Catalogue of the Papers of Charles S. Peirce* (1967) serão indicadas pelo MS, seguidas pelo número e pelas páginas do manuscrito.

[4] Há um livro que merece ser mencionado — *Art: Strange Tools*, de Alva Noë (2016). Ele estabelece diversos paralelos entre a arte e a investigação filosófica. Noë argumenta que tanto a arte quanto a filosofia envolvem um processo de exploração, questionamento e investigação. Para Noë, tanto a arte quanto a filosofia desafiam pressupostos convencionais, nos encorajam a questionar normas estabelecidas, e a explorar maneiras alternativas de pensar. Noë também enfatiza que tanto a arte quanto a filosofia são processos dinâmicos e interativos.

[5] Auto-organização é um fenômeno que ocorre principalmente em sistemas complexos compostos por muitas entidades interagindo mutuamente, afetando não-linearmente o estado umas das outras, levando o sistema a um estado "ordenado", ou a um estado com reduzida variabilidade e ambiguidade, e aumento de redundância (Debrun, 2018). Implicações desta perspectiva devem incluir uma relação direta com um domínio de investigação de fenômenos complexos baseado

em processos emergentes auto-organizados, suas condições de estabilidade e perturbação.

[6] O termo «mente de grupo» (*group mind*) refere-se ao conceito de inteligência coletiva ou cognição compartilhada, quando agentes colaboram e interagem em grupo. Ele sugere que um grupo possui, coletivamente, habilidades cognitivas, de solução de problemas e conhecimentos que superam os de qualquer indivíduo. A ideia é que, quando as pessoas trabalham coletivamente, como uma unidade, seus processos mentais e interações combinados criam uma forma de inteligência que vai além do que qualquer pessoa poderia produzir, só. Para uma revisão recente, ver: Murphy (2021).

[7] Ver Grupo Ruptura:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo538325/grupo-ruptura>

[8] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-insertions-into-ideological-circuits-coca-cola-project-t12328>

[9] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-insertions-into-ideological-circuits-coca-cola-project-t12328>

[10] <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59268/os-bichos>

[11] <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59268/os-bichos>

[12] <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2429>

[13] <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2429>

Nota do editor

O editor responsável pela publicação deste artigo é Fernando Andacht.

Nota de contribuição

Os autores deste trabalho contribuíram igualmente para a pesquisa, elaboração e redação do manuscrito. As responsabilidades foram distribuídas de forma

equitativa, refletindo uma colaboração conjunta na concepção e execução do projeto. Ambos os autores compartilham a autoria principal e contribuem de maneira significativa para o desenvolvimento deste trabalho.

Nota sobre disponibilidade de dados

Todos os dados presentes neste trabalho estão disponíveis para acesso público.