



## O Semi-simbólico na arte

Stefania Caliendo\* \*\*

**Resumo:** Depois de esboçar, preliminarmente, algumas hesitações a respeito da definição do *semi-simbólico*, propomos a exploração de certas intuições estimulantes provenientes dos textos de seus primeiros teóricos, mediante a utilização de materiais artísticos heterogêneos colhidos na obra do pintor e escultor Anselm Kiefer. Conscientes do uso *heterodoxo* que fazemos da noção de semi-simbólico, desejamos sugerir a releitura de algumas acepções, que parecem, num primeiro momento, fornecer precisões laterais ou simplesmente subsidiárias, mas que levam a repensar a função operacional dessa noção, até verificar se essas acepções encerram argumentos sólidos para sua evolução. Em particular, a concepção de uma espécie de *motivação parcial*, no próprio fundamento filosófico e semiótico da noção, leva a analisar e entender tanto o modo de criação e fruição do sentido quanto os efeitos de despistamento das significações que atuam na estética de Kiefer.

**Palavras-chave:** semiótica estética, semi-simbólico, teoria da arte, Anselm Kiefer

**P**ASSADOS APROXIMADAMENTE trinta anos desde a formulação do *semi-simbólico*, refletimos sobre a pertinência e o valor operatório dessa noção em semiótica. Em particular, reconsideramos sua aplicabilidade e seu desenvolvimento no domínio que mais nos interessa, a análise de obras de arte visual, tendo em vista sua formulação essencialmente em semiótica pictórica e, precisamente, com relação aos sistemas denominados *plásticos* ou *planares*. Uma primeira revisão dos escritos a respeito do assunto mostra uma certa confusão, flagrante, com relação ao modo de adoção do termo. Mesmo que essa confusão atinja mais o emprego e o campo de pertinência do semi-simbólico que propriamente sua definição técnica – geralmente a derivação do registro hjelmsleviano não entra em questão, mesmo se o linguista dinamarquês jamais tenha empregado o termo ou esboçado sua concepção –, isso não impede que a noção se envolva, ao nosso ver, de uma nebulosa de sentido, o que dificulta traçar um perfil linear e unívoco. Aliás, uma vez que nesse meio tempo os pressupostos de uma abordagem semiótica na arte mudaram consideravelmente e que o *modelo* linguístico, que na época fascinava, se revelou inade-

quado para lidar com as linguagens não-verbais, assim como a pretensa individuação de unidades mínimas de significação e de expressão em estética, nós desistimos de reivindicar um sentido originário e passamos antes a verificar se, nas ramificações semânticas que foram sugeridas, algumas ainda se prestam à análise das obras. Procuramos também recuperar uma acepção operatória que seja viável às atuais vias de reflexão semiótica sobre a arte; mas isso, talvez, seja ceder à presunção de reformular aquilo que nos escapa.

Depois de algumas considerações preliminares que esboçam nossas hesitações com relação a essa noção, e que justificam ao mesmo tempo nosso emprego do termo *nebulosa* para conotar o semi-simbólico, propomos elaborar algumas intuições, extraídas dos escritos de seus primeiros teóricos, juntamente com a utilização de materiais artísticos heteróclitos produzidos pelo pintor e escultor Anselm Kiefer. Por estarmos conscientes do uso *heterodoxo* que fazemos da noção de semi-simbólico, gostaríamos de propor a releitura de algumas acepções, entendidas num primeiro momento como precisões laterais, quase subsidiárias, com o

\* École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris/Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Endereço para correspondência: {caliandro@yahoo.com}.

\*\* Tradução de Francisco Elias Simão Merçon, revista pela autora.

objetivo de ver se, no fundo, elas não encerram bases sólidas para a evolução da noção.

Em “Semiótica figurativa e semiótica plástica”, texto de 1978, publicado em 1984 quando, nas palavras do próprio autor, o texto já estava datado, Algirdas Julien Greimas reunia os primeiros resultados das pesquisas (de Floch, de Thürlemann e de outros) em semiótica gerativa visual, e afirmava a existência de “semióticas semi-simbólicas” caracterizadas por uma organização “monoplana”, isto é, sem a distinção entre os planos da expressão e do conteúdo, “mas interpretável” do mesmo modo como são interpretáveis os sistemas simbólicos, tais como as linguagens formais e os jogos de xadrez (Greimas, 2004, p. 94). O autor indicava que essas semióticas – denominadas monoplanas algumas linhas antes – seriam “definidas pela conformidade entre os dois planos de linguagem reconhecida como se dando não entre elementos isolados, como acontece nas semióticas simbólicas, mas entre suas categorias” (*Ibidem*, p. 93). Desde já podemos perceber uma certa passagem da ideia de um sistema monoplano à de uma concepção em dois planos regidos pela conformidade entre as categorias da expressão e as do conteúdo. Além disso, podemos notar que o autor não hesitava em empregar o termo “semiótica” ao mesmo tempo para os sistemas simbólicos (monoplanos e interpretáveis segundo sua definição, mas que nos termos de Hjelmslev seriam não-biplanos e interpretáveis, mas não verdadeiras semióticas) e para os sistemas semi-simbólicos. Sem apresentar as razões que justificavam estes pontos, Greimas conferia um estatuto semiótico aos sistemas semi-simbólicos e identificava “a *semiótica plástica como um caso particular da semiótica semi-simbólica*” (Greimas 2004, p. 94)<sup>1</sup>. Notemos que, para isso, Greimas mencionava as categorias subjacentes ou profundas tanto do plano da expressão como do plano do conteúdo, atestando a conformidade dos dois planos nos estudos visuais tomados como referências. Ele reconhecia, portanto, a existência de “micro-códigos” que articulam o “*modus significandi*” do semi-simbólico (*Ibidem*, p. 93).

Numa síntese interessante, Tarcisio Lancioni ressaltou que esta concepção greimasiana do semi-simbólico se funda sobre a noção de “*contraste plástico*” que “se

define como a co-presença, na mesma [manifestação de] superfície, de termos opostos (contrários ou contraditórios) da mesma categoria plástica (ou de unidades mais vastas, organizadas da mesma maneira)”<sup>2</sup>. Desse modo, resta-nos verificar se, fora de uma perspectiva gerativa, essa definição *contrastiva e categorial* tem ainda seu lugar, consideradas as dificuldades de determinar a existência de categorias subjacentes ou profundas, dependentes de uma “*língua outra*” com relação à manifestação figurativa<sup>3</sup>. Nesse sentido, por exemplo, no segundo tomo do dicionário de semiótica, Jean-Marie Floch explicava que os contrastes plásticos realizavam, na imagem, uma supra-segmentação significante, da qual a simples lexicalização da dimensão figurativa não poderia dar conta<sup>4</sup>. Ora, temos que nos interrogar sobre a validade dessa noção, enquanto os pressupostos de sua definição (segmentação e supra-segmentação, lexicalização figurativa do nível plástico subjacente, assim com os códigos e os micro-códigos) fracassam por querer encontrar no visual o sistema próprio à articulação das unidades da linguagem verbal. A isso se acrescenta, enfim, a confusão das práticas que amalgamam os significados engendrados pela interpretação, ou seja, por conotação (ou por metasemiótica<sup>5</sup>) no sentido hjelmsleviano, com os conteúdos pertencentes à semiótica-objeto, mesmo se admitirmos que seja possível falar de semiótica para esses pretensos sistemas semi-simbólicos.

Na falta de rigor diante não apenas da teoria glossemática de Hjelmslev, mas também da coerência geral dessa noção, não é, portanto, de se surpreender que mesmo um pesquisador sério como Massimo Leone, num artigo publicado na coletânea sobre o semi-simbólico, editada por ele mesmo, chega a afirmar que as estruturas semi-simbólicas são “biplanas e não interpretáveis”. Ele, de fato, escreve que elas são “biplanas”, com uma relação biunívoca entre os funtivos de um plano e os do outro plano – portanto não monoplanas, ou biplanas com a precisão da conformidade dos dois planos, como o sustentava Greimas, ou com a precisão de Thürlemann sobre a correlação entre as categorias que pertencem aos dois planos<sup>6</sup> – e, sobretudo, Massimo Leone ainda afirma que elas são “não interpretáveis”<sup>7</sup>, quando toda a teoria gerativa de

<sup>1</sup> A ênfase é de Greimas (2004, p. 23), apesar de ela não aparecer na tradução brasileira.

<sup>2</sup> Cf. Lancioni (2004, p. 23). Os trechos citados dessa referência são de nossa tradução.

<sup>3</sup> Afastamo-nos da versão brasileira que traduz o subtítulo do § II.1. “*Une langue autre*” (Greimas, 1984, p. 12) por “Uma outra linguagem” (Greimas, 2004, p. 82).

<sup>4</sup> Cf. a parte do verbete “Semi-symbolique” escrita por Jean-Marie Floch (Floch; Thürlemann, 1986).

<sup>5</sup> Trata-se de integrar o objeto num sistema semiótico de nível superior.

<sup>6</sup> Cf. Floch & Thürlemann (1986).

<sup>7</sup> Cf. Leone (2004, p. 68-69). O quadro 1 da página 68 aumenta a confusão, pois que, na “matriz” das estruturas linguísticas possíveis, as características “biplanaridade” e “interpretabilidade” parecem estar invertidas e fornecem um resultado diferente das definições no texto. Todos os trechos citados dessa referência são de nossa tradução.

<sup>8</sup> Citemos exatamente por completo a definição dada por Leone: “As estruturas semi-simbólicas podem ser assim descritas: *estruturas biplanas, e não-interpretáveis, em que os dois planos, quando são constituídos provisoriamente, apresentam em alguns pontos a mesma estrutura, com uma relação biunívoca entre os funtivos de um plano e os funtivos do outro*”. Depois da redação de nosso texto, uma correspondência com Leone ressaltou o momento *provisório* desta definição constitutiva, modelada diretamente de acordo com as definições

Greimas partia do pressuposto contrário da interpretabilidade desses sistemas<sup>8</sup>. Ora, guardemos a ideia, salientada por Leone, de que o semi-simbolismo seja o lugar de uma tensão entre a semiótica e o simbolismo, deixando emergir na análise sincrônica como na diacrônica a fase histórica da emergência de um signo. Em compensação, nós não prosseguiremos com a hipótese de Leone de um *continuum* que permitiria graduar as estruturas do sentido, conforme elas possuassem um máximo de biunivocidade entre os fúntivos, como é o caso das estruturas simbólicas, ou um mínimo de biunivocidade, como ocorre nas estruturas semióticas<sup>9</sup>.

Observando melhor, essa intuição de uma possível tensão entre a semiótica e o simbólico estava bem na origem da noção. Lancioni propõe uma certa aproximação com a “*expressão analógica*”, identificada por Ernst Cassirer como um momento intermediário entre a linguagem mimética e a linguagem fundada sobre a relação arbitrária das palavras com as coisas<sup>10</sup>. Em todo caso, ele indica também a filiação dessa noção ao raciocínio por analogias que Claude Lévi-Strauss atribuiu ao pensamento selvagem e que procede por uma *motivação* entre as relações, mais que uma motivação entre os simples termos. Aliás, essa intuição de uma certa forma de motivação transparece igualmente no texto citado de Greimas, que, implicitamente, parece situar o semi-simbólico (e portanto, para ele, toda semiótica plástica) entre, de um lado, a representação regida pela arbitrariedade do signo (“uma relação arbitrária entre o representante e o representado”) e, de outro, a representação icônica, em que a imitação do mundo natural se funda sobre uma relação “*motivada*” (Greimas, 2004, p. 77-78). Nesse sentido, o exame de um “texto plástico” seria, para ele, comparável à análise de um texto mítico, e seria necessário postular uma “*apreensão mítica*” para poder depreender sua significação global (*Ibidem*, p. 95-96). Mais explicitamente, Floch concluía, enfim, sua definição do semi-simbólico,

de Hjelmslev. Contudo, ao nosso ver, apresentada de modo apodítico, como se seguisse os mesmos princípios de exaustividade e de simplicidade do linguista dinamarquês, esta definição se presta à discussão.

<sup>9</sup> Leone chega assim a estabelecer a seguinte gradação: semióticas, sistemas semi-semióticos, sistemas semi-simbólicos e sistemas simbólicos. Se admitirmos a existência de semióticas semi-simbólicas, deveríamos, então, do mesmo modo situar, no interior desse *continuum*, simbolismos semi-semióticos.

<sup>10</sup> Cf. Lancioni (2004, p. 25-30, espec. 25-27), que remete à evolução tipológica das linguagens, teorizada por Ernst Cassirer, *Filosofia das formas simbólicas* [1923-29].

<sup>11</sup> Cf. Floch & Thürlemann (1986).

<sup>12</sup> Cf. entre outros, Lauterwein (2006, nota 93, p. 236). Reportando a Mícea Eliade, Andréa Lauterwein recorda que até o séc. V a.C. o termo grego *mythos* era sinônimo de *logos*, língua, e somente depois é que ele foi empregado em oposição ao pensamento racional, *logos* ou *historia* (Cf. *Ibidem*, nota 91).

<sup>13</sup> A prática dos livros artísticos é muito corrente em Kiefer, que dela se serve como reservatório de imagens para sua produção seguinte. Em geral e sobretudo no início de sua atividade, seus livros dão forma a um pensamento plástico livre, mais íntimo e espontâneo, retomado em seguida nas suas composições em grande formato.

<sup>14</sup> Em *Un art de l'éternité - L'image et le temps du national-socialisme* (Paris, Gallimard, 1996), Eric Michaud republicou o cartaz popular em que Hitler estava representado na figura de Siegfried, forjando de novo a espada destruída, de seu pai, morto pelo dragão. O regime nazista simbolizava assim o rearmamento militar da Alemanha após a derrota na Grande Guerra. Kiefer reelabora em vários quadros o motivo dessa espada. Em outro, Brunhilde, “a mulher rebelde que rompe com as leis do patriarca Wotan. [...] que opta antes pela morte que pela submissão”, encarna a ideia de uma inversão e fornece seu nome ao atentado fracassado, de 22 de julho, contra Hitler, denominado “operação Walkiria” (Lauterwein, 2006, p. 63-81, espec. 71). Todos os trechos do livro de Lauterwein são de nossa tradução.

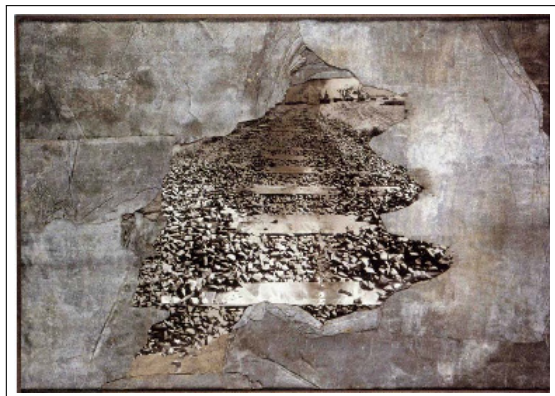
no dicionário de semiótica, reconhecendo o valor mítico e profundo dos sistemas semi-simbólicos, assim como seu efeito em obter um discurso *verdadeiro*, pelo fato de que a arbitrariedade do signo estaria, em parte, abolida em virtude do grau de motivação adquirido<sup>11</sup>.

Esta *motivação parcial* – na falta de uma definição melhor – de algumas estruturas do sentido é o que parece ter atraído as reflexões dos teóricos e pesquisadores; gostaríamos de recomeçar deste ponto, talvez o único ponto firme, para interrogar-nos sobre a aplicabilidade dessa noção. Nossa proposta é, então, reelaborar essa pista à luz das reflexões críticas suscitadas pela análise da obra de Kiefer, notadamente com relação ao emprego de alguns materiais em seu corpus.

Em suas declarações sobre a estética e, frequentemente, por meio dos títulos de suas criações, Anselm Kiefer revela se apoiar sobre os mitos para dar expressão à sua arte<sup>12</sup>. Mais que uma simples fonte de inspiração, os mitos, tantos os antigos como os modernos, parecem constituir a matéria e, mesmo, modelar o modo de expressão de sua obra. Não se trata apenas de reelaborar, por exemplo, a iconologia nazista e sua apropriação ideológica da história e da mitologia alemã; também não se trata apenas de evocar os temas da saga dos Nibelungos (*Nibelungenlied*) ou de ilustrar a força utópica da empresa hitleriana, mas igualmente de recolocar em cena os símbolos, e até mesmo de criá-los, para dar forma à sua própria linguagem.

No livro<sup>13</sup> *O difícil caminho de Siegfried a Brunhilde*, 1977, série de fotografias, por vezes retocadas com a pintura, sobre os trilhos das estradas de ferro inutilizados, sobre os quais Kiefer produzirá também um quadro homônimo em 1991 (Figura 1), o autor cita as figuras da epopeia medieval, exaltada pela ópera *O anel dos Nibelungos* de Richard Wagner e recodificada pelo nazismo<sup>14</sup>. Ele faz de Siegfried e Brunhilde o símbolo de uma união fracassada, qual resulta a catástrofe histórica da Alemanha contemporânea, com suas

linhas férreas abandonadas, emblemas da Shoah (o holocausto) e últimos vestígios de uma prática do apagamento na memória coletiva do segundo pós-guerra.



**Figura 1**

Anselm Kiefer. *O difícil caminho de Siegfried a Brunhilde*. 1991. Foto e chumbo em moldura de aço com vidro, 170 x 240 cm.

De modo semelhante em outras criações, a representação de espaços de interior nazistas, a maioria dos quais permaneceram como projetos arquiteturais não realizados – *O Ser supremo*, 1983; *Sulamita*, 1983; *Athanor*, 1983–84; a série de quadros *Ao pintor desconhecido*, de 1982 e 1983; etc. –, o tratamento que ele deu à banheira, objeto de uma herança familiar, ao mesmo tempo relíquia pessoal da propaganda nacional-socialista dos anos 1930–40 sobre a higiene cotidiana do povo alemão e símbolo da política belicosa e de limpeza racial subsequente – *Operação “Lobo do mar”*, 1975; *O mar vermelho*, 1984 –, a acoplagem dessa banheira com a saudação nazista fixada em seu próprio corpo fotografado (no livro *Pour Genet*, 1969), a figuração de uma paleta, assinatura da atividade do pintor mas também do Führer, o artista supremo que moldou o povo do Terceiro Reich – *Operação “Movimento de Hagen”*, 1975; *Operação “Barberousse”*, 1975; etc. –, todos esses remanejamentos de uma espantosa iconografia moderna, assim domesticada, enriquecem a obra de Kiefer e lhe legam um simbolismo eticamente ambíguo, ambivalente, que não deixou de provocar as reações de alguns de seus primeiros críticos.

Esses símbolos são de fato representados em sua forma poderosa e equívoca, visando criar um mito de toda a sua obra, um “labirinto” de significações, como

sugere Daniel Arasse, um trabalho de “sobredeterminação” que esconde, num mesmo instante, a “perda ou a inacessibilidade do sentido”<sup>15</sup>. A esse respeito, podemos falar da *neblina Anselm Kiefer*, porque o autor põe em jogo uma verdadeira estratégia de despistamento, fragmentando e descentrando a percepção do observador por meio de “sistemas simbólicos entrecruzados”; a “ambiguidade intencional que daí decorre – esclarece Arasse conforme Matthew Biro – suscita uma verdadeira «indecisão hermenêutica»”<sup>16</sup>. Esta intencionalidade de turvar as interpretações é expressamente assumida e reivindicada pelo artista<sup>17</sup>, que poderíamos jocosamente designar de Nibelungo, do antigo alemão “*nebal*”, “neblina”, uma vez que o Nibelungo é “alguém que se envolve de neblina”, enquanto a “capa mágica que o torna invisível é seu fetiche material” (Lauterwein, 2006, p. 61).

No entanto, mais que o emprego de símbolos como sujeitos representados em suas obras, a utilização de certos materiais, particularmente carregados de sentido e, ao mesmo tempo, esvaziados de toda significação precisa, fornece ao trabalho de Kiefer a força de um pensamento quase mitológico. É como se o artista se empenhasse em convocar, em sua semiose estética, elementos simbólicos cuja força expressiva, reinterpretada diferentemente por cada composição plástica, excedesse o simples quadro ou a obra engendrada. A singularidade dessa conduta consistiria então em englobar, na própria matéria, instâncias simbólicas que a obra não chega a dominar de maneira cabal.

A partir do início dos anos 1980, Kiefer se serve da palha como material para suas obras, notadamente na série sobre Margarete e Sulamita<sup>18</sup>. Tomado de inspiração pelo poema “Fuga da morte”, escrito, poucos meses após a libertação do campo de Auschwitz, por Paul Celan, judeu que escapou ele também de um campo de trabalho e cuja família foi exterminada, Kiefer investe a palha de um simbolismo denso, que, em oposição aos cabelos negros, pois que carbonizados, de Sulamita (Figura 2, *Teus cabelos de cinza, Sulamith*, 1981, e, Figura 3, o livro *Sulamita*, 1990b, realizado com chumbo soldado, de cabelos de mulher e de cinzas), recorda os últimos versos desse poema: “teus cabelos de ouro Margarete/teus cabelos de cinza Sulamith”<sup>19</sup>. A palha se torna o símbolo dos cabelos dourados da mulher ariana estereotipada, mas igualmente da caducidade, devido à sua inflamabilidade; ela evoca paralelamente certas ações militares, codificadas, ligadas à

<sup>15</sup> Ver notadamente o primeiro capítulo “Labyrinth” (Arasse, 2001, p. 17–22). Todos os trechos do livro de Arasse são de nossa tradução.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 86. Arasse está citando conforme: Matthew Biro. *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

<sup>17</sup> Cf., entre outros, suas declarações em Pierre Assouline, “Portrait”, entrevista entre P. Assouline e A. Kiefer, 16 de fevereiro de 2007 (Ardenne; Assouline, 2007, p. 319–337).

<sup>18</sup> O artista insere frequentemente os nomes dessas figuras polissêmicas em seus quadros, escrevendo-as igualmente sob a forma de Margarethe e Sulamith.

<sup>19</sup> Para uma análise detalhada dessa empreitada, ver notadamente o capítulo “Soeur de Mémoire” (Irmã de Memória) de Lauterwein (2006, p. 87–131).



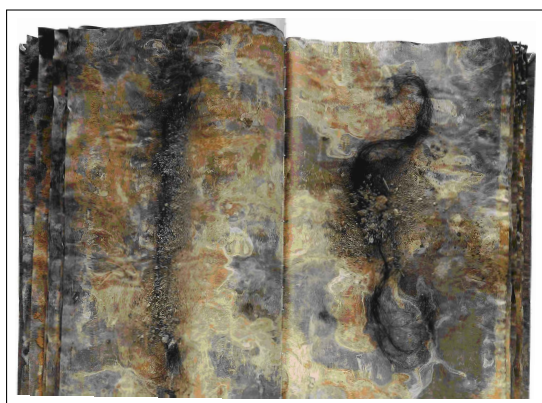
política racial, tal como “a festa da colheita”, que parafraseia a parábola evangélica de separar o joio do trigo (Lauterwein, 2006, p. 239, nota 165). Carregada de um semantismo plurívoco, suscitando valores éticos bastante contrastantes, a palha é também empregada nas obras que representam as arquiteturas grandiosas do nazismo, espécie de contraponto de sua pretensa perenidade (*Ao pintor desconhecido*, 1983).



**Figura 2**

Anselm Kiefer. *Teus cabelos de cinza, Sulamith*. 1981. Óleo, acrílico, emulsão e palha sobre tela, 130 x 170cm.

Outros materiais são trabalhados em virtude do simbolismo opaco que é possível conferir-lhes.



**Figura 3**

Anselm Kiefer. *Sulamita*, 1990. Livro. Chumbo soldado, cabelos de mulher e cinzas. 64 páginas, 101 x 63 x 11 cm.

O chumbo, como observou Arasse, condensa valores simbólicos tão diversos como sua antiguidade de emprego histórico, seu pesadume, sua maleabilidade, sua associação melancólica a Saturno (Cf. Arasse, 2001, p. 224-247); nele podemos ver também a impermeabilidade aos raios luminosos, sua ductilidade, sua procedência material do telhado da catedral de Colônia, recuperada pelo artista, como o próprio Kiefer ressaltou, ou, ainda, a referência à “bala de chumbo” que “te

atinge com precisão” do poema de Celan mencionado anteriormente. Na diversidade das criações em que se faz matéria, o chumbo infunde seu potencial simbólico a cada vez *ressemantizado* pela obra (Figura 1, *O difícil caminho de Siegfried a Brunhilde*, 1991; *Mesopotâmia*, 1990-97; *Viagem ao fim da noite*). Um discurso similar pode ser formulado a respeito da terra queimada, símbolo ao mesmo tempo de destruição e de regeneração, ligado também ao mito nacional-socialista da *Scholle*, o campo arado da ideologia do sangue e da terra (Cf. Lauterwein, 2006, p. 61) que justificava as devastações incendiárias (*Voe besouro*, 1974), ou ainda sobre outros materiais dos quais Kiefer se serve, como sementes de girassol (*Essa obscura claridade que cai das estrelas*, 1996) que contribuem para perturbar a exegese interpretativa de suas obras.

O emprego dos elementos simbólicos na matéria de sua arte não se restringe, de um lado, a chumbo, sementes, terra e argila queimadas. Areia, cinzas e ferrugem também se interpõem na espessura opaca dessa figuratividade obscurecida.



**Figura 4**

Anselm Kiefer. *Flor de cinza*, 1997. Acrílico, emulsão, cinzas, terra, girassol sobre tela. 380 x 760 cm.

Por outro lado, a carga de indecidibilidade simbólica é confiada aos objetos: quer sejam elementos vegetais (girassóis, papoulas, rosas, samambaias; Figura 4, *Flor de cinza*, 1997), pele de serpente (Figura 5, *A escada do céu*, 1990a, também com pedaços de vidro e de cerâmica), vestimentas, modelos de aviões ou de embarcações (*Adelaide - Cinzas de meu coração*, 1990), é claro que a *presença* desses objetos não tem nada do *ready-made* dadaísta ou pop, nem mesmo no sentido de uma reapropriação material à maneira dos *combines paintings* de Robert Rauschenberg, ou das instalações – pensamos, aqui, em *The Store* – de Claes Oldenburg; e isso, não apenas porque Kiefer fabrica e prepara expressamente esses objetos. Essas inserções sobre a tela mantêm uma relação *motivada* com a obra da qual participam. Seu simbolismo opaco, turvando a significação da obra, tece no entanto um laço estreito com o sentido.

Isso é manifesto nas obras que exibem de um modo mais evidente o simbolismo condensado do objeto, por

exemplo, *Papoula e memória - O anjo da história*, 1989, em que o avião acrescenta seu simbolismo ambíguo às papoulas, marca do esquecimento, aos livros, referência à cultura e à memória histórica, assim como aos textos de Paul Celan e de Walter Benjamin, citados no título, e enfim ao pesadume do chumbo dos livros e do avião, impedindo seu voo. Paralelamente, o couro de lebre em *A porta*, 1973, cruza seu potencial de sentido com a madeira do celeiro, esconderijo em tempo de guerra, do qual era difícil escapar no caso de descoberta, e com a porta do atelier, queimada em consequência de um acidente, que Joseph Beuys reproveitou em sua obra *Porta de madeira queimada, com ferro, orelha de coelho e bico de garça*. Fixando o couro de lebre sobre a tela e pintando nela com sangue, Kiefer rende uma homenagem ambivalente ao mestre que ele havia seguido por algum tempo, mas do qual ele tomava distância como que para repensar a performance sacrificial *Como explicar um quadro a uma lebre morta*, realizada por Beuys em 1965, em Dusseldorf.

Diferentemente dos símbolos representados (ver as linhas férreas, a banheira, a paleta, etc. analisadas mais acima), esses objetos inseridos na imagem (pequenos aviões, embarcações, roupas, peles de animais, plantas, etc.) e, sobretudo, as concreções materiais (palha, chumbo, areia, cinzas, etc.) das quais Kiefer se serve, não apenas perturbam a linguagem pictorial ou escultural tradicional, mas a transformam também, no sentido semiótico, numa instância semi-simbólica. Então, podemos ir mais longe na definição dessa relação “*motivada*” entre forma e conteúdo, que Arasse, apoiando-se em Thomas McEvelley, percebia na “intervenção de objetos e materiais concretos” na pintura de Kiefer<sup>20</sup>. Esses objetos e materiais inscrevem na obra seu potencial simbólico; tornados *objetos semióticos* pela própria obra em função dos valores que podem transmitir-lhe, eles participam da gênese e da construção do sentido da obra. Sua expressão e seu conteúdo se dão, por assim dizer, em bloco, visto serem elementos simbólicos que acompanham em sua forma (monolítica) o conjunto das sedimentações culturais que podem ser-lhes incorporados. Inseridos na semiótica da obra que os assume, eles participam ao mesmo tempo diacrônica e sincronicamente – mas poderíamos ainda simplesmente afirmar: de maneira morfogenética – de seu “modus significandi”, para retomar um termo, bem escolhido, de Greimas (2004, p. 93). Nesse sentido, podemos defini-los como não-semióticas, interpretáveis e interpretadas pela obra – ou seja, englobados num sistema semiótico (conotativo

ou metassemiótico, pouco importa precisá-lo aqui) de nível superior – que ajudam a determinar. Eles entretêm com esse sistema uma relação de motivação interna, pois que colaboram, ao menos em parte, na sua gênese. No entanto, sua carga simbólica não se deixa reduzir completamente a uma semântica unívoca, e isso aumenta ulteriormente a polissemia dessa semiótica estética, donde o efeito de *neblina* que, no caso extremo, daí resulta.



**Figura 5**

Anselm Kiefer. *A escada do céu*, 1990. Emulsão, goma-laca, chumbo, cinzas, pedaços de vidro e de cerâmica, vestimentas e pele de serpente sobre tela, 330 x 370 cm.

Insistimos sobre o fato de que esses *objetos semióticos* pela obra, ou seja, tornados objetos pela semiótica que os engloba, não são necessariamente objetos na acepção física da palavra. Eles podem ser objetos figurativos, concreções materiais, como o chumbo que dá corpo aos anjos/pedras em *A ordem dos anjos*, 1984–86 (cujo aspecto de pesadume se presta tão bem a ser invertido num dos quadros de *Viagem ao fim da noite*, em que a embarcação carregada de pedras parece flutuar na superfície da água), e talvez, igualmente, elementos de composição plástica, mesmo não sendo inerentes ao meio pictorial ou escultural tradicionalmente empregado. Com esta última hipótese, que seria necessário aprofundar melhor, entendemos, por exemplo, a grandeza arquitetural de instalações como aquela realizada recentemente no Grand Palais, em Paris<sup>21</sup>, portadora de valores simbólicos como o monumental, a sobre-dimensão e, conseqüentemente, o efeito de criação de um sistema, de sublime etc., que se refletem nas obras expostas, ou ainda, as estratégias arquiteturais de consolidação dos equilíbrios instáveis,

<sup>20</sup> Arasse reporta a Thomas McEvelley. Communion and Transcendence in Kiefer's New Works: Simultaneously Entering and Leaving the Body. In: Anselm Kiefer. *I Hold all Indians in my Hand*. Londres, Anthony d'Offay Gallery, 1996, p. 1–19. Quanto a Arasse (2001, p. 221), ele precisa: “Nessas obras, conforme escreveu, com outro propósito, Thomas McEvelley, a relação forma-conteúdo é « *motivada* » : o conteúdo é « inerente às propriedades formais da obra [...] ». A potência de afeto que dela emana se deve certamente, em grande parte, a essa coerência entre o tema representado e o modo de sua representação – tanto mais que o « motivo » das obras, ou seja, o que move Kiefer a realizá-las, não é senão o distanciamento e do sentido e da possibilidade de sua representação”.

<sup>21</sup> Cf. o catálogo da exposição (Ardenne; Assouline, 2007).



derivadas das práticas da restauração de edifício, que integraram as construções efêmeras de *Nave do sol*, 2007 (Figura 6), preparadas expressamente para essa exposição e dificilmente destinadas a sobreviver tais e quais após o evento.



**Figura 6**

Anselm Kiefer. *Nave do sol*, 2007. Instalação no Grand Palais de Paris (pormenor).

Com essas últimas considerações, gostaríamos de concluir com vias abertas nossa reflexão sobre o tema do semi-simbólico e de seu valor operatório. Precisemos que, se a evolução que propomos dessa noção for acolhida na semiótica, a semiótica plástica não deveria mais, ao nosso ver, ser entendida como “um caso particular da semiótica semi-simbólica”, mas que certa (e não toda) semiótica plástica, de arte ou estética poderá assumir um *modus significandi* semi-simbólico na medida em que ela engloba uma “concreção” – retomemos o termo de Arasse (2001, p. 247) – carregada de potencial simbólico que a motiva, ao menos em parte, desde o interior. Nesse sentido, talvez – outra hipótese de um paralelismo a investigar –, o semi-simbólico evoque a “situação mitológica” que Jurij Michajlovic Lotman e Boris Andreevic Uspenskij (1973, p. 283–303) reconheciam como intermediária entre, de um lado, a consciência descritiva e científica, e de outro, a consciência propriamente mitológica. ●

## Referências

- Arasse, Daniel  
2001. *Anselm Kiefer*. Paris: Éditions du Regard.
- Ardenne, Paul; Assouline, Pierre (org.)  
2007. *Anselm Kiefer*. Catálogo da exposição no Grand Palais, Paris, de 31 de maio a 8 de julho de 2007. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Floch, Jean-Marie; Thürlemann, Félix  
1986. Semi-symbolique. In: Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph (org.) *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. 2. Paris: Hatte, p. 203–206. (Tradução italiana de Pier Luigi Basso. In: Corrain, Lucia (org.). 1999. *Leggere l'opera d'arte II: dal figurativo all'astratto*. Bolonha: Esculapio, p. 134–137.)
- Greimas, Algirdas Julien  
2004. Semiótica figurativa e semiótica plástica. [Tradução de Ignacio Assis Silva.] In: Oliveira, Ana Cláudia (org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, p. 75–96. Título original: *Sémiotique figurative et sémiotique plastique. Actes Sémiotiques (Documents)*. Paris: GRSL/EHESS, vol. 60, 1984, p. 5–24 (et 3–4).
- Kiefer, Anselm  
1981. *Teus cabelos de cinza, Sulamith*. Óleo, acrílico, emulsão e palha sobre tela, 130 x 170 cm.
- Kiefer, Anselm  
1990a. *A escada do céu*. Emulsão, goma-laca, chumbo, cinzas, pedaços de vidro e de cerâmica, vestimentas e pele de serpente sobre tela, 360 x 370 cm.
- Kiefer, Anselm  
1990b. *Sulamita*. Livro. Chumbo soldado, cabelos de mulher e cinzas, 64 páginas, 101 x 63 x 11 cm.
- Kiefer, Anselm  
1991. *O difícil caminho de Siegfried a Brunhilde*. Foto e chumbo em moldura de aço com vidro, 170 x 240 cm.
- Kiefer, Anselm  
1997. *Flor de cinza*. Acrílico, emulsão, cinzas, terra, girassol sobre tela, 380 x 370 cm.
- Kiefer, Anselm  
2007. *Nave do sol*. Instalação no Grand Palais (pormenor).
- Lancioni, Tarcisio  
2004. Tagliole e collari – Il semi-simbolico e lo studio

della dimensione figurativa dei testi. *Carte Semiotiche* (Il Semi-simbolico). Florença: Casa Usher, vol. 6-7 (Setembro), p. 22-42 (Nuova serie).

Lauterwein, Andrea

2006. *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*. Paris: Éditions du Regard.

Leone, Massimo

2004. Il pero e il fico – note su un sistema semi-simbolico. *Carte Semiotiche* (Il Semi-Simbolico). Florença: Casa Usher, vol. 6-7 (Setembro), p. 66-94 (Nuova serie).

Lotman, Jurij Michajlovic; Uspenskij, Boris Andreevic 1973. Mif – imja – kul'tura. *Trudy po znakovym sistemam*. Tartu: Tartu Ülikool, vol. 6, p. 283-303. [Tradução francesa: Mythe – Nom – Culture. In: Lotman, Y. M.; Ouspenski, B. A. (org.). *Travaux sur les signes*: École de Tartu. Tradução de Anne Zouboff. Bruxelles: Éditions Complexe, 1976, p. 18-39. Tradução italiana: Mito – Nome – Cultura. In: Lotman, Jurij M.; Uspenskij, Boris A. (org.). *Semiotica e cultura*. Tradução de Donatella Ferrari-Bravo. Milão-Nápoles: Ricciardi, 1975, p. 93-131.]

---

## Dados para indexação em língua estrangeira

---

Caliandro, Stefania

Le semi-symbolique dans l'art

*Estudos Semióticos*, vol. 5, n. 1 (2009)

ISSN 1980-4016

---

**Résumé:** *Après quelques préambules qui esquissent certaines hésitations à l'égard de la définition du semi-symbolique, nous proposons de faire travailler quelques intuitions heureuses, ressortissant des écrits de ses premiers théoriciens, avec l'utilisation de matériaux artistiques hétéroclites pratiquée par le peintre et sculpteur Anselm Kiefer. Conscient de l'usage hétérodoxe que nous faisons de la notion de semi-symbolique, nous voudrions suggérer la relecture de certaines acceptions qui, à première vue, peuvent paraître fournir des précisions latérales, quasiment subsidiaires, mais qui finalement amènent à repenser la fonction opérationnelle de cette notion, de même qu'à vérifier s'il y a des appuis solides pour son évolution. L'idée, entre autres, d'une sorte de motivation partielle, qui est à la base même de la conception philosophique et sémiotique du terme, permet ainsi d'analyser et de saisir autant le mode de création et de réception du sens que les effets de déroutement des significations, qui se réalisent dans le travail esthétique de Kiefer.*

**Mots-clés:** *sémiotique esthétique, semi-symbolique, théorie de l'art, Anselm Kiefer*

---

## Como citar este artigo

Caliandro, Stefania. O semi-simbólico na arte. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: ( <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> ). Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 5, Número 1, São Paulo, junho de 2009, p. 1-8. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 19/10/2008

Data de sua aprovação: 11/03/2009

---