

## ARTE E DESIGN UMA INTER-RELAÇÃO SEMIÓTICA

CATHARINA LAUTERBACH AMORIM<sup>1</sup>; LAUER ALVES NUNES DOS SANTOS<sup>2</sup>;

<sup>1</sup>*Universidade Federal de Pelotas – cacalamora@gmail.com*

<sup>2</sup>*Universidade Federal de Pelotas – lauer.ufpel@gmail.com*

### 1. INTRODUÇÃO

A teoria semiótica determina que o nosso acesso ao real é dado por meio de uma linguagem constituída por signos e estamos imersos nesses signos, como uma das únicas possibilidades de acesso ao real. Tanto a arte como o design estão imbuídos nisso. Suas principais diferenças se dão nas formas como são significadas, tanto no discurso como no cotidiano. A significação desses elementos, determina assim sua posição dentro da cultura e comunicação.

Essas diferenças são classificações ou níveis de classificação dos elementos. A ideia de um elemento não é aquilo que está representado para você. Essa materialização, ou ela se dá através da significação desenvolvida por outrem que precisa ser interpretada pela sua significação própria; ou pela materialização de um fenômeno natural, este que, um em milhares, não é determinante da ideia da coisa, mas sim de um conceito abstrato.

A leitura desse conceito abstrato, pela forma que ele é materializado, é a forma mais próxima que temos da realidade. Como aponta Tavares (2006), essa realidade só é atingida a partir da interpretação da construção da representação que é feita através dos códigos linguísticos compartilhados.

O *designer*, tanto como o artista, cria uma mensagem, que lida a partir do confronto dessas percepções e determina o processo de significação do objeto ao qual se refere. As diferentes referências supracitadas, abrem espaço para diferentes interações intersemióticas onde, os códigos utilizados na criação da mensagem, diferem dos signos empregados e presentes no imaginário do receptor, definindo assim a pregnância e eficiência da mensagem.

### 2. METODOLOGIA

Através de uma revisão bibliográfica relacionaremos os pensamentos da teoria semiótica de Peirce na intenção de analisar os níveis dos signos e suas relações pelos levantamentos de Everaert-Desmedt (2001). Sua presença dentro do discurso será debatida a partir das definições de Norberto Chaves (2003) sobre arte e design junto às mesmas por Vilém Flusser (2007).

#### **Das classificações semióticas**

Na teoria semiótica, o grau de significação de um elemento acaba por definir o próprio elemento. As principais dicotomias presentes entre arte e design derivam disso. A arte, ocupa-se de um espaço muito mais de representação de um desejo ou sentimento do autor, aproximando-se muito mais de um ímpeto, buscando a primeira impressão do sujeito que a interpreta; buscando um nível ou categoria, colocado como Peirce como primeiridade, que como aponta Everaert-Desmedt é “la categoría de lo posible; es una concepción del ser en la indistinción de la totalidad; es vivida en una especie de instante intemporal.”

Apesar disso, sua comunicação se dá em secundide, ou segundo nível, pois é nele que é registrado. O segundo nível, ou secundide, é a materialidade do elemento, como defende a autora, conforme ele esteja aqui representado e seu efeito, passado, presente e futuro no ambiente.

A terceiridade racionaliza e precisa de um interpretante para acontecer, além de sua ideia e sua materialidade. Um bom exemplo é dado por Plaza, que exemplifica a partir da ideia da luz, do filósofo Ortega:

A luz numa percepção visual (...) não apresenta seu ser. A luz é uma coisa que tenho diante de mim, que está aí. Vê-la não é conhecê-la. Em contraposição, conhecer a luz é saber da sua essência e esta essência não está aí, ela não se mostra.

A materialização da luz, quando nos é aprendida, passa pela racionalização, nos tornando conhecedores de sua essência, apesar de não sermos confrontados com ela diretamente. Absorvemos o seu “esquema intelectual”, como continua Plaza, sendo esse esquema intelectual, representando aquilo que a coisa é, assim como o significado do elemento.

### **Das diferenças entre arte e design:**

Para Chaves (2003), a arte pode ser definida em dois grandes campos, o dos ofícios e das práticas poéticas. O primeiro se baseia nas coisas feitas com primor, bem feitas. Seriam os objetos de decoração ou peças bem feitas. O segundo grande campo, o das práticas poéticas, só se tornam verdadeiramente perceptível quando são anulados os ofícios das artes, como pontua o autor. Essa experiência poética, é auto suficiente para estabelecer a relação entre o artista e o receptor.

O design, por outro lado, se baseia nas premissas dos ofícios valorizando o desígnio, como aponta Flusser. Ele vem com o objetivo de driblar a realidade, moldando a natureza e enganando, de forma a substituir e alterar a realidade. Para Tavares, essa abertura acontece na era moderna, onde, como aponta Chaves, as obras relacionadas ao primor dos ofícios eram parte do escopo das artes, porém com a revolução industrial, o primor da função a que cumpre um objeto foi se afastando para o campo da técnica, justamente onde o design se afirma; as experiências poéticas, por terem autonomia, se mantém no campo de arte.

## **3. RESULTADOS E DISCUSSÃO**

Por estarmos imersos no campo dos signos, a semiótica é parte presente de todos os aspectos do nosso cotidiano. Os diferentes níveis de significação dados aos objetos no discurso, determinam a sua categorização aprendida dentro da sociedade.

Quando relacionamos a arte a primeiridade, atribuímos a ela uma característica como elemento determinante, ausente de uma argumentação formal por parte de seu autor para determinar sua importância. Ela se torna elemento externo a racionalização, se tornando um objeto natural do ambiente, que está aberto a interpretação do receptor. É importante ressaltar que tal proporção só se dá a partir da Revolução Industrial, onde passa a se ter o distanciamento das experiências poéticas a técnica dos ofícios.

Partindo do mesmo ponto histórico, a relação com o trabalho também passa a mudar. Ele deixa de valorar o produto diretamente por conta da industrialização desenfreada e substituição das máquinas. O valor passa a ser dado pela elaboração prévia da peça, sem depender de sua autenticidade, antes muito valorizada pelo trabalho manual desenvolvido. O design entra como catalisador, unindo novamente o valor ao produto, não pela sua autenticidade, mas por sua função, que agora passa a ser o elemento mais importante do produto ou objeto produzido.

Dentro da terceiridade, o design se exprime por estar presente em todo processo humano, pois é a materialização de uma ideia através de uma matéria já existente, onde racionaliza sobre um elemento de terceiridade aplicando sua primeiridade. Ele assim, se exprime em todo nível de alteração humana racional sobre a natureza. O processo de invenção da roda, foi um processo de design (antes mesmo da concepção de tal termo). Nesse sentido, a colocação de Flusser sobre o designer ser um conspirador malicioso que bola armadilhas, tanto para o receptor, quanto para natureza, é célebre.

#### 4. CONCLUSÕES

Visto isso, podemos refletir melhor sobre a presença desses elementos no discurso e a forma de seu comportamento social que se reflete diretamente na significação aos mesmos atribuídas. A arte, pós Revolução Industrial, perde seu caráter “funcional” e passa a ser dotada fundamentalmente da experiência poética. Por conta disso, toma uma posição de primeiridade, que é independente de outro elemento para ser, firmar-se sozinha como determinante em sua dimensão comunicativa. Já o design, pelo desenvolvimento industrial, vira a ponte entre a arte e a técnica, enganando a natureza no ímpeto de transformar a matéria em algo ao mesmo tempo parte do cotidiano e parte da natureza. O design apresenta assim, uma inter relação com a arte, onde se expressa de maneira semelhante, mas não igual, assumindo o papel dos ofícios independente da poética.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAVES, Norberto. CALVERA, Anna El diseño: ni arte ni parte. **Arte¿? Diseño: nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos**. Barcelona: Editorial Gili, 2003.

EVERAERT-DESMEDT, N. La comunicación artística: una interpretación peirceana. **Signos em rotação**, Ano III, n.181, p.1-5, 2001. Disponível em <http://www.unav.es/cep/Articulos/SRotacion2.html>. Acesso em: 05/06/2019.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OSBORNE, Haroldo. **Estética e teoria da arte: uma introdução histórica**. 2 ed. São Paulo: Cultrix;Edusp, 1974.

PLAZA, J. Arte, ciência, pesquisa: relações. **Trilhas**. Revista do Instituto de Artes da Unicamp. jul./dez. 1997.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTAELLA, Lúcia. NOTH, Winfried. **Comunicação e Semiótica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

TAVARES, Monica. BONNEMASOU, Vera. DONATI, Luisa Paraguai. SNIKER, Tomas. Arte e Design: uma convergência? In: **XV ENCONTRO DA COMPÓS**, Unesp, Bauru, SP, junho de 2006.