

A imagem: signo, objecto, performance

Catherine Saouter*

Université du Québec à Montréal

Resumo

As imagens figurativas fazem parte dos inúmeros objectos oferecidos e produzidos pela cultura, que contribuem para formular o modo como compreendemos o mundo e o modo como manifestamos essa compreensão. Mediadoras de representações (Frege, 1972 [1892]), as imagens figurativas remetem tanto para um mundo material, enquanto ocorrências tangíveis, quanto para um mundo conceptual, enquanto formulações semióticas. As expressões visuais, como as expressões verbais, são configurações que dispõem do reservatório enciclopédico oferecido pela cultura, em função de uma experiência do mundo perpetuamente renovada. Apresenta-se um exercício sobre a imagem figurativa enquanto *signo*, enquanto *objecto* e enquanto *performance* comunicacional.

Palavras-chave:

Imagem; signo; performance; comunicação.

Abstract

Visual images are objects produced by and made available within culture, and they condition to the ways we understand the world and the ways we express our understanding of the world. As images mediate our representations (Frege, 1972 [1892]), they refer both to a material world (as tangible events) and to a conceptual world (as semiotic formulations). Visual expressions, like verbal expressions, are configurations that use the cultural encyclopaedic reservoir, manipulating a permanently renewed experience of the world. The article develops an exercise about images as signs, semiophores and communicational performances.

Keywords:

Image; sign; performance; communication.

As imagens figurativas, no sentido comum do termo, fazem parte dos inúmeros objectos oferecidos e produzidos pela cultura, que contribuem para formular o modo como compreendemos o mundo e o modo como manifestamos essa compreensão. Mediadoras de representações (Frege, 1972 [1892]), as imagens figurativas remetem tanto para um mundo material, enquanto ocorrências tangíveis, quanto para um mundo conceptual, enquanto formulações semióticas. As expressões visuais, como as expressões verbais, são configurações que, de acordo com as suas estratégias de composição, dispõem do reservatório enciclopédico oferecido pela cultura, em função de uma experiência do mundo perpetuamente renovada.

* Tradução do francês: Helena Santos e José Abreu.

Este reservatório enciclopédico pode ser explorado, de maneira muito geral, seguindo os dois eixos, sintagmático e paradigmático, descritos numa das primeiras lições de Ferdinand de Saussure (1974: 170-175). O plano sintagmático permite identificar os modos de constituição de entidades, de acordo com os dois grandes registos semióticos, verbal e visual: essencialmente, um modo simbólico para o primeiro e um modo analógico para o segundo. O plano paradigmático (Morin, 1991: 211-219) permite identificar as classificações de unidades de conhecimentos a partir de regras de selecção em número infinito, gerando um número de classes igualmente infinito. Dado que qualquer nova configuração mantém uma relação interpretativa potencial com o conjunto, as soluções semióticas e retóricas presentes num enunciado assinalam a selecção das inferências necessárias para a produção de um sentido particular. Os trabalhos de Charles S. Peirce (1978) mostraram as implicações lógicas e filosóficas desta dinâmica e, mais tarde, Umberto Eco discutiu-as longamente a partir das noções de Enciclopédia, de interpretação e de sobreinterpretação (1985, 1988, 1992).

Na esteira destes autores, reteremos que um sentido particular é *provisório* e que isso implica, sempre, dever considerar-se uma configuração particular ao mesmo tempo como enunciado *semiótico* e como enunciado *semiósico*. Mostrámos, por ocasião de um estudo sobre as *Meninas* de Vélazquez (Saouter, 1998), como as interpretações sobre esse quadro eram condicionadas, de um ponto de vista diacrónico, consoante era compreendido enquanto parte da colecção privada de um rei, ou enquanto parte de um património doravante colectivo, dado que colocado numa instituição museológica, o Museu do Prado de Madrid. Isso acontece porque os processos de significação desencadeados pelas produções visuais, como por todas as outras, ocorrem, de um ponto de vista pragmático, num contexto de comunicação. Construção do sentido,

processo da significação, realização da comunicação: estes três lugares enquadram a contribuição das imagens para o mundo das representações, de acordo com uma taxinomia que nos propomos discutir – a imagem como signo, como semióforo e como performance. Retomamos assim uma reflexão cujas premissas foram esboçadas por ocasião da análise de um *corpus* de imprensa (Saouter, 2005).

I – A imagem como signo

A imagem figurativa é um *signo*. Ao enumerar e compor o registo da cor e o registo da luz, ela propõe uma relação particular com um objecto, essencialmente, mas não apenas, analógica, da qual propõe uma representação: é isso que a fundamenta como objecto semiótico. De acordo com as propostas de Peirce, a imagem figurativa faz parte daquela categoria de signos em que a face apreensível pelos sentidos – a visão neste caso – possui alguns traços comuns com *aquilo para que remete*. Em geral, esta partilha de traços comuns é qualificada como *semelhança*: uma imagem que mostra um círculo estabelece uma semelhança com o balão para o qual remete. O problema do semiólogo é compreender como e porquê podemos passar de /círculo/ a /balão/ (Saouter, 1998). É no centro deste problema que se coloca a questão da natureza da relação entre a imagem e aquilo para que ela remete – entre o *representamen* e o seu objecto –, a que se referem os dois grandes paradigmas de índice e de ícone. Não obstante o facto de qualquer imagem indiciária ser necessariamente também icónica, assinalemos que, no universo das representações, é a natureza indiciária que caracteriza as imagens às quais reconhecemos um carácter documental. No domínio, por exemplo, da foto-reportagem, esta distinção é crucial e justifica a ética dos profissionais que a praticam

ou utilizam. O problema das fotografias ditas *falsificadas* pontua a história da fotografia desde as suas origens, mas, como o ilustra o exemplo que se segue, ele é particularmente actualizado com o aparecimento das imagens numéricas.

Em 1997, um jornal suíço, *Blick*, publicou uma fotografia, tirada por ocasião de um atentado perpetrado no Egipto, no *Vale dos Reis*. Mostrando o templo de Hashepsout e a esplanada que o precede, a composição do *cliché* faz concentrar a atenção num rio de sangue que escorre pela escadaria do monumento e que invade a referida esplanada. Demonstrou-se que um retoque numérico tinha colorido de vermelho um longo rasto de água. *O monumento esvaía-se no seu sangue*: a poderosa metonímia obtida por este artifício construía, com uma eficácia indiscutível, uma interpretação específica do acontecimento. Curiosamente, o problema então levantado por esta alteração falaciosa não se referiu à interpretação proposta, mas antes aos meios utilizados para a inferir: utilizando uma cor vermelha, uma intervenção de carácter *icónico* tinha posto em causa o carácter documental desta imagem, o seu carácter *indiciário*, fundamento de qualquer fotografia de imprensa e da deontologia que lhe subjaz. Essa intervenção foi considerada suficientemente grave para que o *cliché* reaparecesse no contexto de uma exposição, *Imagens enganosas, O sensacionalismo e a procura desenfreada de furos jornalísticos*, na Casa da História da República Federal da Alemanha, em Bona.

Passar ao estudo *semiósico* do enunciado *semiótico* consiste em considerar a imagem como, por um lado, um ponto de vista, uma interpretação elaborada por um produtor; e, por outro lado, o ponto de partida de um encadeamento de comentários, de interpretações que, no espaço e na duração da sua difusão, reforçam, amplificam ou, inclusivamente, alteram a significação inicialmente inscrita pelo seu produtor. No caso da imagem, o signo, *tomando o lugar de*

alguma outra coisa, mantém com essa outra coisa uma relação ao mesmo tempo de substituição e de similitude. Esta dupla relação, como refere Carlo Ginzburg, inscreve uma temporalidade no processo comunicacional do signo: "*por um lado, a representação ocupa o lugar da realidade que representa e, por conseguinte, evoca uma ausência; por outro lado, torna visível a realidade que representa, logo sugere uma presença*" (2001 [1998]: 73). Este argumento explica a confusão possível entre o signo e o seu objecto. À expressão *a palavra cão não morde*, corresponde a advertência gravada no século XI no tímpano norte da Igreja Saint-Michel d'Estella, em Navarra: "*esta imagem que vês não é nem Deus nem homem, mas é Deus e homem o que figura [nesta] imagem sagrada*". Compreender por que razões esta confusão pode ser deliberada implica compreender a sua possível acção em função das necessidades comunicacionais. Para isso, é necessário interessarmos por *aquilo que se faz* signo, ou seja, ter em conta a ocorrência tangível mediadora de uma significação: o *semióforo* na terminologia de Kristof Pomian (1997: 73-100).

II – A imagem como semióforo

A segunda acepção aqui considerada é, então, a da imagem figurativa como *semióforo*, objecto concreto especificamente concebido ou seleccionado para consignar, expor, difundir representações, fazendo a imagem parte dos objectos *concebidos* para preencher esta função. A ligação ontológica da imagem com o mundo material foi ocultada pela modernidade e por aquilo que Victor Stoichita (1993) designa por "*instauração do quadro*". Com a hegemonia do quadro, da perspectiva monocular e do *imitatio*, promovidos desde os séculos XV e XVI, este aspecto das expressões visuais, embora irreduzível, foi progressivamente invalidado em

benefício de uma relação exclusiva com o que é dado a ver, levando a considerar como quase sinónimos os termos "imagem" e "representação". Tal tendência não pode, no entanto, aspirar a alguma validade, semântica ou cultural, qualquer que seja o lugar ou a época: "*«representação» tem o duplo inconveniente de designar um campo que ultrapassa largamente a imagem e de negligenciar a sua dimensão de objecto [... Seria necessário, por conseguinte,] vincular a análise das duas relações que a representação mantém, por um lado com o seu protótipo e por outro lado com o elemento-objecto que fundamenta a sua inscrição num dispositivo*" (Bachet, 1996, 11-13).

Considerar a imagem como um semióforo, como um objecto concreto e mediador de uma representação, conduz à consideração do que designámos, noutra lugar, a relação entre o "*dar a ver*" e o "*dado a ver*" (Saouter, 1998, 34), entre o *pôr em imagem* e a *representação*, tendo em conta a função da materialidade da imagem nesta relação. Isto exige considerar o plano da enunciação, o plano do enunciado e a articulação entre os dois.

No plano da enunciação, é necessário distinguir espaço, campo e quadro, que são termos demasiado frequentemente confundidos em numerosos estudos sobre as expressões visuais. O *espaço* é o contexto físico e tridimensional no qual tem lugar uma representação mediatizada por uma forma material, quer seja uma fotografia, um fresco, uma imagem numérica, etc. O *campo* é uma superfície, segundo um plano ou um volume, definida no espaço e destinada à produção da representação. A corbelha do capitel medieval, a parede de uma sala renascentista, uma tela moderna, uma página de revista ou um ecrã de computador são superfícies que, consoante as épocas, formam campos da representação. *Quadro* é o termo geralmente empregue para nomear a fronteira, explicitamente marcada ou não, que permite distinguir o campo no espaço (Groupe Mu, 1992), mas

este termo, procedente do paradigma do quadro moderno, tem o defeito de induzir uma forma necessariamente quadrangular, e a delimitação do campo não pode ser reduzida a essa única forma. Preferimos, por conseguinte, o termo *contorno*. O corte do capitel, os ângulos das paredes, a moldura de um enquadramento, os limites rectilíneos da página e curvilíneos do ecrã, são as marcas tangíveis ou virtuais dos contornos, que, quando ortogonais, podem ser nomeados *quadros*.

Espaço, campo, contorno: as implicações destas distinções são determinantes (Shapiro. 1982 [1969]). O plano da enunciação pertence a um contexto do qual dependem as condições de percepção e legibilidade do plano do enunciado, consoante, entre outros factores, a dimensão do corpo e as posturas do sujeito semiótico. O corpo do sujeito está vertical e móvel quando observa o programa iconográfico de uma igreja medieval ou, eventualmente, de uma intervenção em arte contemporânea; pelo contrário, está sentado e imóvel em frente ao ecrã do computador. Pode estar sentado e imóvel durante a contemplação de um capitel específico, e permanecer móvel quando decifra as primeiras páginas da imprensa em expositores ou as diferentes componentes de uma exposição. Um fresco é maior que o campo visual do espectador, enquanto uma página de revista é concebida para não exceder os seus limites. Na frente de um quadro, o corpo está imóvel, situado num ponto do espaço determinado pelas regras de proxémica e de perspectiva utilizadas no enunciado, ao passo que, ao percorrer um mosaico, o corpo oculta as porções que estão sob os seus pés ou atrás de si.

Consideremos, por exemplo, as armas de Portugal que se encontram no pórtico ocidental da Igreja Santa Maria da Vitória, na Batalha. O pequeno braço é colocado discretamente sobre a mísula da primeira estátua do pilar sul, o mais próximo possível da entrada. No fecho da abóbada do mesmo pórtico, está a Virgem coroada.

Consideremos agora um outro pórtico ocidental, desta vez o do Mosteiro dos Jerónimos, em Belém (Lisboa). Aí, encontramos o mesmo escudo, mas muito maior e, desta vez, mesmo no centro do arco da porta. Esta deslocação e esta ampliação são os indicadores de uma mudança semiótica na construção da ordem do mundo. Enquanto D. João I, após a batalha de Aljubarrota, em 1385, concebia a sua vitória como prova da benevolência divina, dois séculos mais tarde, D. Manuel manifestava o seu orgulho laico face a essa espectacular aventura a que agora chamamos as Grandes Descobertas. O primeiro expressava a sua submissão grata à intenção divina que lhe atribuíra a vitória, colocando a Virgem no ponto mais elevado possível do pórtico, enquanto o segundo considerava o céu como testemunha do valor dos seus feitos e, em boa lógica, colocou as armas de Portugal no lugar mais adequado. Discutiremos noutro lugar esta magnífica audácia. Constatemos, por ora, que esta articulação entre o plano da enunciação e o plano do enunciado nos revela uma mudança fundamental de paradigma na história do Ocidente: a chamada *entrada na modernidade*.

Qualquer que seja o contexto de produção, época, lugar ou género, é porque a imagem é um semióforo que as condições de enunciação interferem *de facto* sobre a inteligibilidade do enunciado, e depois sobre a interpretação da representação. Essas condições incontornáveis são apreendidas pelo exercício semiótico sobre elas operado, propondo uma retórica tão complexa quanto variada, privilegiando a ocultação ou a explicitação. O plano da enunciação é explícito, por exemplo, quando a imprensa dos Estados Unidos coloca nas primeiras páginas de numerosos jornais o retrato de Saddam Hussein, aquando da sua captura em Dezembro de 2003. Colocados em expositores no espaço público, esses jornais assinalam uma forma de celebração concebida em função do espaço da enunciação. O sentido atribuído à captura de Saddam Hussein teria sido

completamente diferente se o mesmo retrato tivesse sido reproduzido apenas nas páginas interiores dos periódicos.

O plano da enunciação é mascarado, quando, por exemplo, os estudos cinematográficos estabelecem a condição necessária da crença na ficção. Aquilo a que chamamos *o olhar para a câmara* é uma revelação do plano de enunciação e, a esse título, é banido do cinema clássico hollywoodiano para não *estragar a ficção*. Ocultar o plano da enunciação é também a condição necessária para produzir o fora-de-campo, sem o que o universo do filme, hollywoodiano ou não, fique arruinado pela intromissão das condições de visionamento. Além disso, em qualquer narrativa por imagens, essa retórica torna possível a construção da elipse, essencial à inferência da duração e das articulações espaço-temporais. Os estudos em narratologia visual discutiram abundantemente todas estas questões e nós voltaremos, no âmbito destas notas, às incidências que essa retórica pode ter, num contexto de comunicação, sobre a natureza das transacções nele implicadas.

III – A imagem como performance

A imagem figurativa, como objecto real, pode dar lugar a *usos, manipulações ou ritos*, como bem o descreve Jérôme Baschet (1996: 9), e é nessa dimensão que a vamos finalmente considerar. A imagem participa num processo da comunicação. É um factor desse processo, a *mensagem*, ao lado dos necessários protagonistas, código, canal e contexto, de acordo com a nomenclatura de Jakobson (1963). Como *signo*, a imagem preenche a *função poética* no dispositivo da comunicação, e, como *objecto tangível*, liga-se ao objectivo da realização de uma transacção. Ela preenche, *por conseguinte*, uma *função performativa*.

A partir daqui, é possível elencar algumas configurações, das quais uma primeira é a identificada por Carlo Ginzburg quando discute a *efígie*, utilizada nos funerais dos monarcas ingleses ou franceses do antigo regime (2001 [1998]). Hoje, temos o equivalente no derrube das estátuas de Saddam Hussein, após a ofensiva dos Estados Unidos, em 2003 no Iraque: a queda das estátuas de bronze consagrou a queda do ditador.

Um tal ritual ilustra o entendimento da efígie como ocupando o lugar do que é representado, no sentido em que *o que afecta a efígie afecta o que ela representa*. Em relação a esta configuração da efígie, mas no que respeita às imagens bidimensionais e figurativas, um *fait divers* da sociedade civil do Quebec animou o início do Outono de 2003. No primeiro dia de aulas, um professor de uma escola secundária fez pisar pelos seus alunos uma fotografia do primeiro-ministro, ampliada, plastificada e colocada como uma esteira à entrada da sala de aula. "Se não podia ir vê-lo para lhe dizer na cara o que pensava, [o professor] podia, pelo menos, pisar a sua cara", testemunhou um aluno (jornal *La Presse*, Montreal, 9 de Setembro de 2003). Com a aprovação geral, o director geral da Comissão Escolar suspendeu o professor das suas funções e fez o seguinte comentário: "É um gesto odioso pisar o rosto de uma pessoa com cujas ideias não se concorda" (*ibid.*). É notável ouvir-se esse director declarar "pisar o rosto de uma pessoa" em vez de "pisar a fotografia do rosto de uma pessoa": esta confusão revela a mistura deliberada entre a imagem e o seu objecto.

Prossigamos a elencagem das configurações com a *reliquia*, *o que resta de*: investida de um forte valor moral, religioso ou afectivo, ela estabelece com aquilo para que remete uma relação indiciária indispensável. Esse valor primordial deu lugar aos tráfegos que se conhecem durante o período medieval, e explica, por exemplo, a consagração como santuário do lugar onde naufragou o Titanic.

Encontramos a relíquia subentendida numa passagem famosa da obra de Roland Barthes, a propósito de uma fotografia da sua mãe: "ao contemplar uma fotografia onde ela me aperta, criança, contra o peito, consigo despertar em mim a doçura do crepe da China e o perfume do pó-de-arroz (1980: 102). A fotografia, pela sua dupla relação indiciária e icónica, preenche facilmente esta função de relíquia: nos dias que se seguiram, em 2001, ao desmoronamento das Torres Gémeas, os bilhetes-postais ficaram literalmente esgotados. Pelas mesmas razões, a Smithsonian Institution de Washington, o Museu Nacional de História, e outras instituições americanas recolheram, junto das testemunhas, dos sobreviventes e dos parentes das vítimas, para além de objectos (sacos de mão, capacetes amassados, arquivadores de escritório, sandálias, limpavidros, etc.) e dos registos dos gravadores de chamadas telefónicas, os seus registos videográficos e as suas fotografias de amadores.

Acrescentemos agora o *troféu*, aquilo que celebra uma *performance*, que é uma parte daquilo por que se lutou quando se alcançou uma vitória. Despojos, símbolos, partes de corpos: são as armas gaulesas nos triunfos de Júlio César; as colecções de orelhas vietnamitas feitas pelos *marines* durante a guerra do Vietname; a cabeça do alce em cima do automóvel durante a estação de caça no Canadá. É, também, o grande plano do rosto de Saddam Hussein nas primeiras páginas de toda a imprensa norte-americana, no dia seguinte à sua captura. Mais do que o valor indiciário, é a retórica da dimensão, no plano icónico, que constrói o troféu. O grande plano sobre o rosto, sinédoque da pessoa, torna-se, em analogia perfeita, o troféu dos caçadores de cabeças.

Assinalemos, ainda, a *prova*, aquilo que serve para estabelecer que uma coisa é verdadeira. É a função, provavelmente a mais banalizada, da fotografia documental: ela desencadeou a Crise dos Mísseis em 1961, na sequência de uma fotografia aérea da ilha de

Cuba. A fotografia *auxiliar* constitui um subgénero da fotografia documental e serve, por exemplo, desde o século XIX, para os serviços de polícia construírem ficheiros antropométricos. É útil também aos dentistas, aos cirurgiões, aos historiadores da arte, aos directores de fotografias, aos museólogos, para quem são essenciais os arquivos visuais. As fotografias das torturas de Abou Ghraib, ao mesmo tempo relíquias e troféus nos álbuns de recordações pessoais dos soldados do respectivo contingente, preencheram, no espaço público, a função implacável da prova. Pouco importava a mediocridade dos *clichés* ou a falta de crédito dos seus autores: fora de qualquer dúvida, e parafraseando Roland Barthes, *aquilo tinha sido assim*.

Destaquemos, também, o *emblema*, *aquilo que serve para exprimir uma quinta-essência*, que é um signo cuja remitência tem um alcance paradigmático. A fotografia de Kim Phuc, queimada por napalm em 1972, remete para todas as vítimas de todas as guerras. Na mesma ordem de ideias, a fotografia do templo de Hashepsout esvaindo-se em sangue reenvia-nos para a totalidade da civilização ocidental agredida pela barbárie.

Finalizamos este inventário incompleto com o *simulacro*, aparência sensível que se toma por uma realidade, que simula uma relação de *remitência* com um real supostamente pré-existente. Se há signo, então há referente. O carácter total do cinema de ficção e dos jogos de vídeo ditos interactivos assenta na capacidade da imagem para preencher essa função. Enquanto instrumento didáctico ou auxiliar científico, o simulacro permite o fabrico de modelos e, para os arqueólogos, a reconstituição de edifícios desaparecidos. Num caso como no outro, está inscrito no dispositivo comunicacional um contrato relativo à crença, a que chamamos suspensão da incredulidade, no caso da ficção ("Era uma vez..."); formas do condicional, no exercício científico (como a retirada deliberada de

todas as marcas indiciárias, as restrições à utilização da ilusão icónica, os usos inverosímeis, por exemplo, da cor ou dos materiais, etc.). Quando as marcas do contrato não estão presentes no dispositivo, o simulacro torna-se uma *falsificação*. Foi o que aconteceu no jornal sensacionalista *Blick* (cf. *supra*).

Estas funções performativas da imagem, simultaneamente signo e objecto tangível, permitem compreender em que medida as condições de enunciação e a natureza semiótica da remitência, indiciária ou icónica, tornam possíveis e condicionam o desempenho comunicacional. Elas permitem também, sem dúvida, compreender melhor em que medida o sentido é inelutavelmente provisório. Para que o gesto de derrubar por terra uma estátua de Lénine ou de Saddam Hussein tenha um alcance simbólico efectivo, é necessária uma cumplicidade, partilhada pelos protagonistas dessa transacção. O movimento da semiose permite admitir que essas mesmas estátuas possam um dia ser restauradas e criteriosamente expostas num museu: elas não serão mais efígies, mas vestígios. A compreensão semiótica explica assim, *in fine*, por que razões uma estátua de Adolf Hitler não pode ser, ainda em 2006, uma peça de museu.

O movimento oposto é igualmente possível. As fotografias dos monumentos de França encomendadas à Missão Heliográfica, em finais do século XIX, mudaram de estatuto. Documentos em sentido estrito, graças às performances indiciárias e automáticas da nova fotografia, de acordo com a concepção positivista da época, elas tornaram-se hoje verdadeiras relíquias, cuja dimensão icónica é valorizada ao ponto de lhes terem sido atribuídos, em 2005 e 2006, os lugares de destaque do Museu da Caridade, em Marselha e do Museu de Belas-Artes de Montréal, no âmbito da exposição *Debaixo de sol, exactamente – A paisagem na Provença, do classicismo à modernidade (1750-1920)*.

Enquanto objectos portadores de signos, enquanto signos-objecto vectores de transacções comunicacionais, as imagens, como todos os signos, só em sociedade são produzidas, agem e encontram o seu sentido.

Referências:

- BASCHET, Jérôme (1996) *Introduction: l'image-objet*, in J. Baschet & J.-C. Schmitt (dirs.) *L'image – fonctions et usages dans l'occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or: 6-25.
- BARTHES, Roland (1980) *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil.
- ECO, Umberto (1992 [1990]) *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.
- ECO, Umberto (1988 [1984]) *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses Universitaires de France.
- ECO, Umberto (1985 [1979]) *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- FREGE, Gottlob (1971 [1892]) *Sens et dénotation*, in *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil.
- GINZBURG, Carlo (2001 [1998]) *Représentation - le mot, l'idée, la chose*, in *Idem, À distance, neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard.
- GROUPE Mu (1992) *Sémiotique et rhétorique du cadre*, in *Le signe visuel*, Paris, Seuil: 377-399.
- JAKOBSON, Roman (1963) *Linguistique et poétique*, in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit: 209-250.
- MORIN, Edgar (1991) *L'arrière-pensée (paradigmologie)*, in *La méthode, 4. Les idées, leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation*, Paris, Seuil: 211-219.
- PEIRCE, Charles S. (1978 [v.1878-1914]) *Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle, Paris, Seuil.
- POMIAN, Krystof (1997) *Histoire culturelle, histoire des sémiophores*, in Jean-Pierre Rioux & Jean-François Sirinelli (dirs.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil: 73-100.

- SAOUTER, Catherine (2005) "New-York, Kaboul, Bagdad : des images de routine, des paradigmes de choc", *Revista Fronteiras-estudos midiaticos*, Rio Grande do Sul.
- SAOUTER, Catherine (1998) *Le langage visuel*, Montréal, XYZ.
- SAOUTER, Catherine (1998) "Les Ménines de Velázquez, de Palomino à Internet: étude sémiotique et sémiosique", in *Protée*, Chicoutimi: 19-28.
- SHAPIRO, Meyer (1982 [1969]) *Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques*, in *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard.
- STOICHITA, Victor I (1993) *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- SAUSSURE Ferdinand de (1974) *Rapports syntagmatiques et associatifs*, in *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot: 170-175.