

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS: PINTURA GRAVURA E ESCULTURA

OS IMPACTOS DE WITTGENSTEIN NO CAMPO DAS ARTES E A CRIAÇÃO DE CONCEITOS NA OBRA DE JASPER JOHNS E JOSEPH KOSUTH

Orientanda: Giovanna Figueiredo Endrigo

Orientador: Leandro Roman

RESUMO

O presente artigo propõe traçar as principais influências do Tractatus Logico-Philosophicus e do Investigações Filosóficas de Wittgenstein no contexto artístico. Estruturando as noções de imagem, conceito e significado na pesquisa de Lev Vygotsky, busca-se apontar o impacto do filósofo tanto na teoria e filosofia da arte no século XX, quanto sua presença nas obras de Jasper Johns, de Joseph Kosuth e na tendência conceitual da década de 60.

PALAVRAS-CHAVE: Wittgenstein. Vygotsky. Arte conceitual. Jasper Johns. Joseph Kosuth.

ABSTRACT

This article aims to outline the main influences of Wittgenstein's Tractatus Logico-Philosophicus and Philosophical Investigations on an art context. Structuring the notions of image, concept and meaning on Lev Vygotsky's research, the article seeks to point out the philosopher's impact on art theory and philosophy in the 20th century, as well as his presence in Jasper Johns and Joseph Kosuth's work and on the conceptual tendency from the 60s

KEYWORDS: Wittgenstein. Vygotsky. Conceptual art. Jasper Johns. Joseph Kosuth.

INTRODUÇÃO

O presente artigo busca traçar alguns paralelos presentes nas obras *Tractatus Logico-Philosophicus* e *Investigações Filosóficas* de Ludwig Wittgenstein e a relação objeto-significado. Apoiando-se essencialmente na teoria de Lev Vygotsky sobre como conceitos são criados, é possível perceber forte influência desses pensamentos na teoria e na prática artística do século XX, em especial na chamada tendência conceitual, inaugurada por Duchamp. Além disso, o artigo optou por apresentar a presença da filosofia wittgensteiniana na obra de Jasper Johns e Joseph Kosuth, trazendo à tona a discussão do que é conceitualismo e da possibilidade de esvaziar ou supersaturar a significação de objetos artísticos.

A definição de “conceito” remete à mente, ao ponto de vista, à forma de compreender algo. Ao usarmos essa palavra, tendemos a expressar um significado amplo e muitas vezes individual.

No campo das artes, a palavra “conceitual” diz respeito a uma tendência, mas tendência do que? Ao entendermos como conceitos se formam, o emprego da palavra pode dizer respeito a qualquer produção que, dentro de um contexto artístico, expanda a experiência que relacionamos à palavra. Muitas vezes, de forma equivocada, a arte conceitual é vinculada apenas à palavra ou à falta de materialidades, como obras que apenas existem no mundo das ideias.

Wittgenstein, ao apontar a confusão linguística originada nas divergências de significações, indica a complexidade e importância de elucidarmos conceitos. Antes de elucidar conceitos específicos, tanto no campo da filosofia, como bem salientado durante a virada linguística pelos analíticos, quanto no campo das artes – que após Duchamp ganharam uma característica conceitual inegável –, é importante compreender como conceitos se formam e como criamos significações e paralelos entre o real e o simbólico. Acredito que essa é uma contribuição importante para, adiante no artigo, entender a proposta de Kosuth da arte enquanto tautologia.

A ELUCIDAÇÃO DE CONCEITOS EM VYGOTSKY

Para assimilar de forma mais clara como ocorre a aquisição de conceitos, recorreremos ao psicopedagogo Lev Vygotsky. Dando continuidade à pesquisa de Jean Piaget, Vygotsky estudou no início do séc. XX a aquisição da linguagem de forma revolucionária, realizando experimentações práticas para descobrir o funcionamento da criação de significados na primeira infância.

O homem racional é, por definição, aquele que tem a capacidade de simbolizar suas experiências vividas. É exatamente a função simbólica que permite ao homem a vida em comunidade. Desse ponto de vista, a linguagem não é apenas uma ferramenta humana, mas uma forma de se classificar um mundo externo à nós. Esse mundo pode se enquadrar em três categorias sequenciais: o mundo real, o mundo dos extensos sistemas de linguagem e o mundo onde, através das representações simbólicas e linguísticas, criamos nossa própria representação internalizada do mundo real. Ou seja, o mundo que conhecemos e interagimos é um mundo conceitualizado.

Em seu livro *Pensamento e Linguagem*, publicado na década de 30, Vygotsky esclarece que “uma palavra não se refere a um objeto isolado, mas a um grupo ou classe de objetos; portanto, cada palavra já é uma generalização” (VYGOTSKY, pg. 4). Com isso, Vygotsky quer dizer que o significado e conceito que damos a algo não diz respeito a uma mera associação mecânica som-objeto, mas uma generalização de toda nossa experiência de vida com aquele objeto. Um bom exemplo é a palavra “copo”: chamamos diversos objetos de copo, com diversos formatos e materiais, mas todos estão associados a nossa experiência de ingerir líquidos.

É essa característica generalizante dos conceitos que tem potencial de produzir significados distintos para uma mesma coisa, de gerar a confusão filosófica apontada por Wittgenstein e de criar os mais maravilhosos questionamentos sobre percepção dentro do campo das artes. É essa característica generalizante e múltipla da significação que marca a tendência da arte conceitual e mais amplamente, da arte pós-duchampiana.

Sendo tal generalização a essência do significado da palavra e o significado um ato pleno de pensamento e, simultaneamente, uma parte alienável da palavra, pode-se concluir que pertence a ambos os domínios:

linguagem e pensamento. Ao apontar que a chave do estudo era no significado, Vygotsky parte para o entendimento da construção desse significado, para entender plenamente como conceitos são criados.

O primeiro estágio apresentado na formação de um conceito é a agregação desorganizada de objetos, agrupados sem qualquer fundamento. Esse amontoado sincrético se caracteriza por pequenas etapas também: a etapa da tentativa e erro, onde os objetos agrupados são suposições e são dados ao acaso; pela etapa de organização pelo campo visual da criança, que é determinada pela disposição dos elementos isolados como resultado a continuidade no tempo ou no espaço; e, finalmente, pela composição de elementos tirados de grupos ou amontoados diferentes que já haviam passado pelas etapas anteriormente descritas. A última etapa continua sendo uma “icoerência coerente”, mas é considerada uma evolução das outras por ser dividida em duas partes.

O segundo estágio essencial para a formação de conceitos é caracterizado pelo que chamamos de “pensamento por complexos” e diferente da aleatoriedade da primeira fase, esse estágio considera relações verdadeiramente existentes entre objetos. Vygotsky afirma que no próprio pensamento adulto existem resquícios do pensamento por complexos.

Em complexos, as ligações feitas pela criança são “concretas e factuais, e não abstratas e lógicas”. O que distancia esse tipo de pensamento do pensamento por conceitos é a diversidade do elo de união, podendo existir cinco tipos básicos de se combinar os objetos: o tipo associativo, o complexo por coleção, o complexo em cadeia, o complexo difuso e o pseudoconceito. O nome “pseudoconceito” se dá pela aparente semelhança com o pensamento por conceitos, mas ao analisarmos sua origem psicológica, pode-se averiguar que trata-se de um complexo. A análise experimental de Vygotsky mostra que nesse estágio a criança se orienta pela semelhança concreta visível, criando um complexo associativo restrito a um determinado tipo de conexão perceptual.

“Os complexos que correspondem ao significado das palavras não são desenvolvidos espontaneamente pela criança: as linhas ao longo das quais um complexo se desenvolve são predeterminadas pelo significado que uma

determinada palavra já possui na linguagem dos adultos” (VYGOTSKY pg. 58).

A generalização, portanto, do pensamento por complexos, acaba por ter um produto quase que idêntico a do pensamento conceitual, diferindo-se apenas em sua essência de constituição. É ilusória a ideia de que crianças e adultos se entendem, mas a criação de um conceito é um processo mental extremamente complicado e que carece de amadurecimento na infância.

O terceiro estágio do pensamento, o pensamento por conceitos, propriamente dito, também pode ser destrinchado em algumas partes ao ser estudado. Mesmo sendo um ato de generalização, seus significados tendem a evoluir ao longo da idade, sendo primeiramente uma generalização do tipo mais primitiva e vai se elevando com o desenvolvimento do intelecto da criança.

“O mundo da experiência precisa ser extremamente simplificado e generalizante antes que seja traduzido em símbolos. Só assim a comunicação torna-se, de fato, possível, pois a experiência do indivíduo encontra-se apenas em sua própria consciência e é, estritamente falando, não comunicável” (SAPIR apud VYGOTSKY pg. 5).

Com os estudos de Vygotsky é possível concluir que a significação só pode ser alcançada pela elucidação de conceitos. Para isso, é necessário estabelecer significâncias unívocas para evitar drástico equívoco nas palavras.

WITTGENSTEIN: TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS E INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS

O equívoco na significância das palavras é material de estudo de diversas áreas. Na história da filosofia da linguagem, por exemplo, a filosofia analítica foi de extrema importância para opor-se à metafísica ao propor uma linguagem logicamente perfeita. Independente da validade da teoria analítica, os impactos de Wittgenstein são visíveis no pensamento do século XX e na arte chamada de conceitual.

Para traçar um paralelo entre a criação de conceitos em Vygotsky e as ideias de Wittgenstein na arte, é importante compreender suas duas fases: a do

Tractatus Logico-Philosophicus (1921) e a de Investigações Filosóficas (1953). Wittgenstein é um filósofo controverso e de escritos contraditórios. Cria-se até uma distinção identitária entre o primeiro Wittgenstein, o do Tractatus, e o segundo Wittgenstein, que teve suas ideias postumamente publicadas em Investigações Filosóficas.

No ensaio introdutório do Tractatus, compreende-se que o problema abordado data da antiguidade. Há registros sobre filosofia da linguagem em textos pré-socráticos, como em Heráclito, em Zenão e Parmênides da escola Eleática e nos dizeres do sofista Górgias. Platão também ocupou-se do tema ao se questionar o que une a realidade com a nossa concepção dela, discute a lógica proposicional, mesmo antes do nascimento da própria lógica. Aristóteles, em seu tratado Da Interpretação, formula sistematicamente a primeira doutrina lógica, ao ilustrar que há uma cadeia de símbolos que significam pois simbolizam algo. Esses símbolos podem existir de forma separada, ou articulados através de uma proposição. Se a articulação dos símbolos corresponder à articulação real, a proposição é verdadeira.

Entre as influências do pensamento wittgensteiniano destacam-se os filósofos analíticos Gottlob Frege e Bertrand Russel. A escola analítica é uma vertente da filosofia contemporânea que busca resolver os problemas relacionados a mente através de uma linguagem e análise lógica de fatos. Wittgenstein, em sua primeira fase, acreditava que a filosofia devia se pautar na análise lógica da linguagem, pois é a sua má formulação e compreensão que origina os problemas filosóficos.

A virada linguística, que se deu no início do séc. XX, foi em parte impulsionada pelo Tractatus Logico-Philosophicus. Em não mais de oitenta páginas de aforismos, Wittgenstein busca esclarecer finalmente a essência lógica do mundo. O autor do Tractatus não deseja apenas invalidar um dos aspectos do pensamento filosófico, mas toda formulação de qualquer problema enfrentado pela filosofia, buscando representar de forma correta os objetos do mundo.

Sintetizando as ideias apresentadas no livro, pode-se dizer que Wittgenstein entende a realidade como constituída inteiramente por fatos simples ou fatos atômicos independentes. O que o filósofo quer dizer é que o mundo é composto por fatos, ou o que ele chama de “estado das coisas”, que

por sua vez são formados por objetos que se conectam uns aos outros de forma lógica através da linguagem. Para averiguar se uma proposição é verdadeira, portanto, devemos compara-la com a realidade.

Muitos veem a proposta de análise lógica de Wittgenstein como uma negação total da metafísica, mas não foi isso que o filósofo buscava. O autor do *Tractatus* desejava salientar que sobre aquilo que não podemos falar, nós não o podemos por ser indizível. Com isso, o filósofo cria um paradoxo místico onde existe um mundo para além da linguagem, um mundo que permanece silencioso.

Qual o alcance representativo da linguagem? Essa é uma das perguntas centrais do trabalho de Wittgenstein, que se contraria anos depois com o compilado de pensamentos publicados em *Investigações Filosóficas*. A segunda fase do filósofo é a de maior importância para o contexto artístico, pois são as ideias de função apresentadas nele que não só reafirmam a autonomia da arte de Duchamp do início do século, como também impulsionam o chamamos de tendência conceitual.

Investigações Filosóficas parte da discussão de Santo Agostinho acerca da base da linguagem. Nela, é abordada a relação da criança com o discurso dos adultos, que como vimos anteriormente em Vygotsky, não são conceitualizados da mesma forma. Santo Agostinho acreditava que ao apontar para um objeto enquanto reproduzia-se determinado som, seria possível tornar o significado do objeto mais claro para a criança. Wittgenstein, assim como Vygotsky, ressalta que isso não elucida conceito nenhum, mas gera uma linguagem simplificada que associa som-imagem, criando o que o filósofo chama de “jogo de linguagem”. Um jogo, por sua vez, é apontado como mover objetos em uma superfície de acordo com determinadas regras.

Para o segundo Wittgenstein, definir e nomear objetos não atribui significados, principalmente por não compreendermos o contexto total do significado isolado e muito menos por não compreendermos como o outro criou o conceito prévio da palavra a nomear. Com isso, o filósofo diz que “Para uma grande classe de casos de utilização da palavra “significado” – se bem que não para todos os casos da sua utilização – pode-se explicar assim essa palavra: o significado de uma palavra é o seu uso na linguagem” (WITTGENSTEIN, pg. 42).

Como o autor aponta as possibilidades da linguagem e da significação como não fixas, novas linguagens e novos jogos de linguagem podem surgir,

enquanto outros podem deixar de existir. Como jogos de tabuleiro, podem haver similaridades entre eles, mas cada um contém suas regras. A similaridade entre os jogos de linguagem é o que Wittgenstein chama de “semelhanças de família”, um conceito que também adentra a filosofia da arte nas décadas seguintes.

De forma sintética, o estado das coisas no *Tractatus* deveria ser expresso de um ponto de vista lógico e único através da proposição correspondente e o trabalho do filósofo era de revelar a estrutura lógica das proposições. Em *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein rejeita a noção de que os fatos carregam estruturas lógicas e inalteráveis, colocando a linguagem não em uma posição representativa da realidade passiva de verificação, mas uma ferramenta de múltiplos usos, cada um correspondendo a um significado diferente.

No campo das artes, que é o foco dessa pesquisa, há poucos escritos diretos de Wittgenstein sobre o tema, deixando os teóricos a mercê de algumas notas e principalmente suas palestras sobre Estética, Psicologia e Religião da década de 30. O filósofo ressalta que a noção de beleza é raramente pertinente aos julgamentos estéticos e propõe o que Noel Carroll, em seu ensaio “Arte no campo expandido”, chama de crítica demonstrativa e comparativa.

A crítica comparativa se resume em mostrar o seu ponto de vista comparando o trabalho artístico em questão com outros trabalhos do mesmo ou de outros artistas. Carroll acredita que os filósofos da arte deveriam ter focado seus estudos no que foi dito diretamente sobre arte por Wittgenstein, mas os pesquisadores da área preferiram se fixar à pergunta “o que é arte?”, destrinchando especialmente os parágrafos de *Investigações Filosóficas* e trazendo para a discussão perspectivas que não foram, a princípio, direcionadas ao contexto artístico. Essa fixação faz com que muitas análises sejam equivocadas ou simples distorções das principais ideias de Wittgenstein.

Além disso, o autor acredita que no campo da estética, as observações de Wittgenstein não só estão incompletas, como não são inovadoras da forma que filósofos da arte acreditam ser. Nos resta então o questionamento de porquê um filósofo que teve tão pouco a dizer sobre arte, teve uma repercussão aparentemente significativa na filosofia da arte e na tendência conceitual.

NA FILOSOFIA DA ARTE

Dando continuidade às ideias apresentadas por Carroll em *Arte no Campo Expandido*, são examinadas três diferentes abordagens na filosofia da arte que apontam suas origens no pensamento de Wittgenstein.

A primeira análise é frequentemente associada a Morris Weitz e ao seu artigo “The Role of Theory in Aesthetics”. O artigo, quase que como uma hipérbole das ideias de Wittgenstein, propõe uma forma de identificar o que é uma obra de arte. A proposta de Weitz sugere um método de identificação de arte que parte de identificar “*semelhanças de famílias*” entre as obras. Criando um paralelo entre a discussão de jogos de linguagem de Wittgenstein, Weitz estrutura uma comparação de certa forma incompleta e que carece de aprofundamento.

A segunda análise apresentada por Carroll é do estudioso da estética Berys Gaut. Gaut é adepto de uma *abordagem por grupos ou aglomerados* e declarou que desenvolveu tal conceito com base na discussão de Wittgenstein sobre nomes próprios. Segundo ele, a abordagem é caracterizada por um julgamento de múltiplos critérios, negando que há condições específicas para a definição de um status artístico. Aos olhos de Noel Carroll, a abordagem por aglomerados de Gaut, não é uma definição real nem necessária. Por outro lado, o abundante número de critérios (como propriedades estéticas, expressividade das emoções, intelectualmente desafiador, capacidade de significar ideias complexas, ter ponto de vista, resultado de exercício de imaginação ou técnica, intencionalmente ter sido produzido como obra de arte) situa a arte em um campo expandido.

Carroll, buscando mostrar quão incompleta é a análise de Gaut, aplica seus múltiplos critérios aos *readymades* de Duchamp:

“Há interpretações dos *readymades* de Duchamp que negam que Duchamp os entendia como algo além de pegadinhas para o mundo das artes. Ou seja, ele não pretendia criar obras de arte que fizessem declarações desafiadoras nem complexas. Ao mesmo tempo, algo como seu pente produzido industrialmente, carece de qualidades estéticas positivas, não exige grande habilidade em sua produção, não expressa nenhuma emoção, falta estrutura formal relevante, não pertence a nenhuma forma de arte reconhecível e não possui ponto de vista. Suponha que tudo isso, como

alguns sustentam, seja verdade. Mesmo assim, ainda foi atribuído a essas obras o status de arte” (CARROLL, PG. 20, tradução do autor)

A terceira e última abordagem presente no artigo é de Richard Wollheim, filósofo britânico famoso pelo livro *A Arte e Seus Objetos*, escrito no final da década de 60. Wollheim declara na obra que a arte, sob uma ótica wittgensteiniana, é uma *forma de vida (Lebensform)*, resgatando as ideias apresentadas pelo filósofo em *Investigações Filosóficas*.

Assumir que a arte é uma forma de vida pode ser uma interpretação controversa, mas que também culmina em curiosas interpretações sobre a noção de arte. A primeira e mais importante consequência de aceitar tal definição é de que, por consequência, a arte se torna essencialmente histórica. Para Wollheim, portanto, é necessário compreender a história da arte para compreender sua essência.

O método explica que, primeiramente, devemos escolher objetos como obras de arte primárias e enumerar características e regras que podem apontar obras de arte que originaram disso. Mais uma vez, é possível mencionar a analogia wittgensteiniana do jogo de xadrez, aonde regras gerais são estipuladas e a estrutura possibilita inúmeros movimentos. Nas palavras de Carroll: “Dentro da forma de vida no mundo artístico, o curso do desenvolvimento artístico é ao mesmo tempo facilitado e restringido pelas condições históricas que antecederam” (CARROLL, pg. 23, tradução do autor).

Dando continuidade às ideias de Wollheim, o autor aponta alguns movimentos possíveis no jogo de identificação de obras de arte. Entre eles: repetição, onde narrativas e elementos de obras de arte passadas emergem na contemporaneidade, reafirmando o processo dialético de sua construção. Outro caminho possível é o da amplificação, onde obras de arte recentes incorporam elementos que perturbavam ou chamavam a atenção em obras posteriores. Nesse caso, o autor usa o trabalho de Pablo Picasso como exemplo. O terceiro caminho apresentado é o de hibridização de linguagens e obras passadas e por último, Carroll introduz o movimento em que se identifica a obra de arte a partir de sua negação com todas as formas anteriores. Essa última caracterizaria uma arte revolucionária, uma tendência que podemos ver emergir em Marcel Duchamp e ganhar força no final da década de 50.

Ressalto novamente que esse não é o único caminho que os autores acreditam ser possível identificar uma obra de arte e o chamado “campo expandido” se expande ainda mais com a autonomia artística da tendência conceitual. O mais importante sobre o impacto de Wittgenstein nesses teóricos da arte pode ser apontado como a forma que eles buscaram conectar as semelhanças entre os objetos de arte. Cada criação artística, portanto, pode ser marcada por escolhas feitas por parte do artista e são essas escolhas que Weitz, Gaut e Wollheim buscaram analisar.

Me parece muito interessante, contudo, como as conexões feitas em muito se assemelham com a evolução dos significados proposta por Vygotsky. O pensamento por complexos, apresentado por Vygotsky, busca agrupar famílias de significações afim de elucidar conceitos. A filosofia da arte em parte ocupa-se do mesmo, buscando formas de conectar obras de arte e compreender seus movimentos para elucidar o conceito de arte. Entender cada obra como um agente constituinte do conceito de “arte”, faz dela uma tautologia, reflexão abordada mais a frente com o artigo A Arte Depois da Filosofia de Joseph Kosuth.

O LEGADO DE WITTGENSTEIN EM JOSEPH KOSUTH E JASPER JOHNS

O papel de Wittgenstein nas artes visuais não é claro, especialmente porque como dito anteriormente, o filósofo nunca se ocupou em discorrer profundamente sobre o tema. Além disso, sua principal contribuição foi com a noção de que “o significado é o uso”, mas esse conceito também pode ser encontrado na teoria de generalização da realidade de Vygotsky e sua influência também pode confundir-se com o impacto dos *readymades* no contexto artístico.

Por conta disso, a presente pesquisa optou por ocupar-se de um estudo de caso do impacto de Wittgenstein na obra de Joseph Kosuth e Jasper Johns. A escolha foi feita em especial pelos dois artistas terem declarado que os escritos do filósofo tiveram grande influência em sua produção. Por outro lado, também é um paralelo interessante, pois Kosuth é visto como um artista conceitual, enquanto Johns é habitualmente ligado à arte pop.

Primeiramente, é impossível falar sobre arte no século XX sem fazer menção a Marcel Duchamp, citado algumas vezes no decorrer do artigo. Vale

também usar como referência o livro *Arte Conceitual* de Paul Wood, que resume de forma clara todos os precedentes para que a arte de Kosuth e Johns fosse possível.

O final do modernismo se dá por volta das décadas de 50/60, quando as características inauguradas por Cézanne perdem completamente suas forças. Entretanto, antes disso tendências conceituais já tornavam-se populares. Como aponta Henry Flynt, a arte chamada conceitual é um tipo de arte aonde o material é a linguagem. Cabe também dizer que “na luta entre o conceito e a imagem que deu origem ao nome, a imagem gradualmente desaparece; desaparece da consciência e da memória, e o significado original da palavra é finalmente obliterado” (VYGOTSKY, pg. 64).

Artistas como Malevich, Mondrian e Kandinsky trabalharam a escrita para complementar o trabalho prático. No cubismo, a palavra estava presente na pintura e na colagem. O dada foi todo desenvolvido entorno da desconstrução da linguagem, sem mencionar que as vanguardas históricas são, antes de tudo, também vanguardas literárias. O que aproxima então, de forma a criar uma coisa só, arte e linguagem no chamado conceitualismo?

Entre os artistas que inauguraram a tendência conceitual, destaca-se Marcel Duchamp, que entende, mesmo no início do século XX, a necessidade da arte de obter sua autonomia da estética e tornar-se uma ferramenta a serviço do pensamento.

“Na França há um velho ditado, “burro como um pintor”. O pintor era considerado burro, mas o poeta e o escritor eram considerados muito inteligentes. Eu queria ser inteligente. Eu tinha que ter a ideia de invenção. Não é nada fazer o que o seu pai fazia. Não é nada ser outro Cézanne” (DUCHAMP apud KOSUTH pg. 226).

Os *readymades* de Duchamp tratam-se de objetos que tornam-se obras ao serem introduzidos no ambiente da arte. O objeto descontextualizado incomoda, ele torna difusa a aquisição do conceito que desenvolvemos acerca do objeto, criando uma gama de experiências que generalizaremos em sequência, afim de conceitualizar novamente objeto e significado – agora de forma expandida. Duchamp ilustrou a frase de Wittgenstein “o significado é o uso”, antes mesmo dele tê-la escrito.

Jasper Johns entrou em contato com o trabalho de Duchamp em 1959 e em 1961 com os escritos de Wittgenstein. Essas duas influências em específico criaram marcos visíveis na arte de Johns. O primeiro momento que podemos discutir é a sua produção durante a década de 50, essencialmente marcada pela pintura de objetos que se aproximavam da discussão da natureza da pintura. Podemos ilustrar esse período com as pinturas de bandeiras, alvos, letras e algarismos realizadas por Johns. No artigo "*Jasper Johns and the Influence of Ludwig Wittgenstein*", Peter Higginson pontua que desde suas primeiras obras a ambiguidade e possibilidade interpretativa esteve presente na obra de Johns, assim como um diálogo entre o contemplativo e o funcional. Nas palavras do artista: "Eu certamente não estou colocando números para qualquer uso, números são usados o tempo todo, e o que está sendo feito é algo para ser visto" (tradução do autor).

No final dos anos 50 Johns entra em contato com a obra de Marcel Duchamp, mas relacionar os dois de forma profunda resultaria em um artigo por si só. Me contenho então em dizer que Duchamp motivou Johns a estudar mais a fundo como linguagem, visão e pensamento se correlacionavam. O impacto é visível com a produção de *False Start* (1959), que aprofunda a ideia de neutralidade da imagem com o questionamento "como fazer um objeto que não pode ser facilmente definido enquanto objeto?"

Após ler as memórias de Norman Malcolm sobre Wittgenstein em 1961, o artista tornou-se um estudioso da filosofia wittgensteiniana. Segundo Barbara Rose, *Investigações Filosóficas* foi a leitura de cabeça de Johns durante a década de 60. Na mesma época, Johns declarou que: "significar implica que algo está acontecendo; pode-se falar que o significado é determinado pelo uso da coisa, pela maneira que a audiência utiliza uma pintura quando ela tornar-se pública" (tradução do autor).

Entre os teóricos que buscaram compreender a relação entre Wittgenstein e a obra de Johns, destacam-se Max Kozloff e Rosalind Krauss. Nicolas Calas também teve algumas considerações sobre o assunto. Entretanto, o principal problema, como aponta Higginson em seu artigo, é que tanto Kozloff quanto Krauss fizeram uma leitura equivocada dos escritos de Wittgenstein, muitas vezes até misturando as ideias do *Tractatus* com as de *Investigações Filosóficas*.

Na obra *By The Sea* (1961), por exemplo, Kozloff acredita que as palavras escritas por Johns traçam um paralelo com Wittgenstein por serem tautologias ou contradições, Higginson, por outro lado, acredita que essa é um entendimento errôneo do que o filósofo quis dizer por “tautologias” e “contradições no Tractatus. Krauss vai além, citando uma passagem de Investigações filosóficas para sustentar a noção de que Johns buscava demonstrar a impossibilidade de se separar elementos significativos de objetos:

“Se alguém me explica o nome de cores enquanto aponta para uma amostra e diz “Esta cor se chama ‘azul’, esta ‘verde’...”, então esse caso pode ser comparado, em muitos pontos, a ele me dar uma tabela nas mãos em que debaixo das amostras de cores estão as palavras. – Mesmo que essa comparação possa ser enganosa de muitos modos. – Agora está-se inclinado a estender a comparação: ter compreendido a explicação significa ter na mente o conceito do explicado, e isso é uma amostra ou uma imagem” (WITTGENSTEIN, #73).

Outro trabalho importante é *The Critic Sees* (1961), onde Johns coloca em pauta o papel da crítica, apontando o ato de olhar como um mero meio para o fim – que seria falar sobre o que foi observado. Segundo Higginson, essa obra tem relação direta com a diferenciação entre “a sensação de ver” e o “descrever da sensação” presente em Investigações Filosóficas. Os aspectos de uma pintura, portanto, podem ser descritos, mas não explicados, pois explicar é atar um significado e uma função. Com isso, Johns deseja revisar o hábito de olhar, resumido nas palavras de Calas como “quando críticos tratam a imagem como texto e não como imagem, espera-se que o público veja a arte em termos de problemas e soluções” (tradução do autor)

No ano seguinte Jasper Johns produz *Fool's House* (1962), visto como um tipo de sucessor de *L'Atelier* do Courbet e de *White Painting* do Rauschenberg. A pintura nos coloca de frente com a ironia fundamental do ato de nomear objetos. Há pintada uma vassoura, uma xícara, uma toalha e setas indicando o nome do objeto para ressaltar a noção errônea de que sons (nomes) geram significados.

Watchman (1964) também é uma obra diretamente ligada a Wittgenstein, quase que como uma versão mais ampla de *The Critic Sees*. Watchman fala

sobre o observador comum e funciona como um manifesto do artista acerca da percepção. A pintura é vista como resultante de influências de Wittgenstein e Duchamp em especial pelas notas de Johns em seu caderno:

“The watchman falls ‘into’ the ‘trap’ of looking. The ‘spy’ is a different person. [...] the watchman leaves his job and takes away no information. The spy must remember and must remember himself and his rememberings. The spy designs himself to be overlooked. The watchman ‘serves’ as a warning. Will the spy and the watchman ever meet?”

Finalmente, temos *According to What* (1964), a pintura mais importante e desafiadora de Johns para a criação de um paralelo com o autor de *Investigações Filosóficas*. Ela é composta por sete telas que formam coletivamente uma grande apologia à própria pintura e muitos acreditam que é uma homenagem a Duchamp. Certamente Duchamp influenciou Johns, mas ao olharmos as notas em seu caderno, podemos perceber que *According to What* não é essencialmente sobre isso.

Segundo Peter Higginson, o título da obra, *According to What* ou “De acordo com o que?” cria um questionamento. “De acordo com a interpretação de Johns?” “De acordo com a sua interpretação?” “Com a de Duchamp?” “Com a de tal crítico?” “Com a interpretação X, Y ou Z?”. O título é também uma afirmação: “*The work has been done according to ‘what’*” (O trabalho foi feito de acordo com o “que”). “Que” não significa nada específico, portando podemos usa-la da forma que desejarmos.

Como em investigações Filosóficas, Wittgenstein não busca solucionar os problemas e responder perguntas, mas mostrar como eles nunca existiram em primeiro lugar. Johns deseja rearranjar através da pintura, uma realidade que nós sempre conhecemos. Segundo John Cage: “[Johns] não está interessado em trabalhar, mas apenas em jogar jogos”.

Paralelamente, durante a década de 60, a tendência conceitual ganhava força no mundo das artes, marcado por nomes como Sol LeWitt, Yoko Ono, Joseph Beuys, Cildo Meireles, Marina Abramovich, On Kawara e outros. Entre os artistas mais marcantes do conceitualismo na arte, encontra-se Joseph Kosuth que também alega ter sido fortemente influenciado por Ludwig Wittgenstein.

Kosuth, assim como Johns, também ocupava-se da escrita para a construção de seu trabalho. Famoso pela série de obras *Titled (Art as Idea as Idea)* que apresentam definições de palavras, por *Uma E Três Cadeiras* (1965), *Quatro Palavras Quatro Cores* (1966) e outras obras intrinsecamente ligadas à linguagem, Kosuth acreditava veementemente que produzir arte é produzir significação. Além disso, também há o artigo “A Arte Depois da Filosofia” de 1969, foco da presente pesquisa, para o entendimento do papel de Wittgenstein no pensamento de Kosuth e de seus contemporâneos da tendência conceitual.

É importante pontuar que Kosuth era, antes de tudo, artista. O aprofundamento dele na obra de Wittgenstein é muitas vezes limitado, principalmente pelo filósofo ser notoriamente pouco acessível e de difícil entendimento, criando assim, análises muitas vezes equivocadas sobre o que é dito no *Tractatus* e em *Investigações Filosóficas*.

Em *A Arte Depois da Filosofia*, Kosuth declara que há uma passagem no século XX que determina o final da filosofia e o início da arte. Não há momento exato aonde isso ocorre e para compreender esse movimento é preciso compreender a arte que estava sendo produzida na época. Para isso, é preciso, antes de mais nada, criar uma distinção clara entre estética e arte.

A estética é um campo que lida com a percepção em geral, a “beleza” e as preferências pessoais – que também são norteadas pelo contexto social e histórico. A confusão entre estética e arte se deu porque no passado a arte era vista como função decorativa, criando um vício que associa conceitualmente esses dois componentes. A arte, portanto, tem uma função na modernidade, e se há julgamento estético é um fator irrelevante para a arte enquanto objeto. Na arte formalista a função do objeto era reduzida, mas ao observarmos a arte contemporânea, percebemos que isso não ocorre. Citando Donald Judd: “se alguém chama de arte, é arte”.

Kosuth acredita que a função da arte foi proposta pela primeira vez por Marcel Duchamp. Obras anteriores à Duchamp, mesmo que tendendo para a auto-identificação da arte (como vemos em Manet ou Cezanne), eram conectadas à arte tradicional pela sua morfologia. Até então, a linguagem da arte permanecera a mesma, mesmo que tenha dito coisas novas. A ideia de uma nova linguagem que fizesse sentido no cenário artístico surgiu com os *ready-mades* de Duchamp, dando enfoque à mensagem sobre a forma. Para Kosuth,

esse foi o marco que deslocou o foco da morfologia à função; da aparência à concepção; do moderno ao conceitual. Para o autor, toda arte depois de Duchamp é conceitual, pois a arte só existe conceitualmente.

O “valor” de uma obra ou artista, portanto, passa a ser quanto ele questiona a natureza da arte, citando Kosuth: “o que eles acrescentam à concepção da arte”. *A natureza da arte é questionada quando o artista apresenta novas proposições quanto à ela mesma.* O autor acredita que a matéria da arte, em sua essência, está relacionada à inserção de novas proposições nesse contexto. “[Vou] afirmar que a arte é análoga a uma proposição analítica, e que a existência da arte como uma tautologia é o que permite à arte permanecer ‘indiferente’ com relação às conjecturas filosóficas” (KOSUTH, pg. 214). Kosuth ainda adiciona ao seu pensamento que:

“Se dermos seguimento à nossa analogia das formas que a arte assume como sendo a linguagem da arte, é possível perceber que uma obra de arte é um tipo de proposição apresentada dentro do contexto da arte, como um comentário sobre a arte” (KOSUTH, pg. 219)

Seguindo as avaliações de A. J. Ayer acerca da distinção entre proposições analíticas e sintéticas proposta por Kant, uma proposição é analítica quando sua validade depende unicamente das definições dos símbolos que ela contém. Isso leva Kosuth a traçar um paralelo entre a condição da arte e a condição de proposições analíticas.

O artista acredita que tal analogia é aceitável pois quando observamos um objeto de arte dentro de seu contexto, ele não fornece informação nenhuma sobre fato nenhum. Diferente da proposição sintética que é validada pelos fatos da experiência. A polêmica declaração do artista minimalista Don Judd de que “se alguém chama isso de arte, é arte” torna-se verídica na análise de Kosuth. Ao apresentar um objeto artístico como arte, o artista está criando uma definição para o que é arte e conseqüentemente, expandido o conceito para que a palavra “arte” possa ser generalizada com um novo significado. Uma obra é, segundo a análise de Kosuth, uma tautologia.

“A validade das proposições artísticas não é dependente de qualquer pressuposição empírica, muito menos de qualquer pressuposição estética

acerca da natureza das coisas. Pois o artista, como um analista, não se preocupa diretamente com as propriedades físicas das coisas. Ele se preocupa apenas com o modo 1) como a arte é capaz de desenvolver-se conceitualmente e 2) como as suas proposições são capazes de seguir logicamente esse desenvolvimento” (KOSUTH, pg. 220).

Para Kosuth, portanto, o importante não é adotar o que já existe no contexto artístico, mas ampliar a sua concepção. O artista resgata Duchamp e ainda acrescenta nomes como Malevich, Pollock, Jasper Johns, Warhol, LeWitt e outros, todos dialogando diretamente com o “uso” e o contexto.

Sobre a definição de arte conceitual, pode-se dizer que é uma investigação acerca do conceito da arte. Tal definição, contudo, aproxima-se de todo tipo de obra no momento em que consideramos uma criação como a própria definição de arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se, com o presente artigo, que a filosofia de Wittgenstein exerceu um papel de destaque na reflexão imagem-significado ao longo do século XX. Acredita-se, contudo, que a presença do filósofo no campo das artes se deu, em especial, pela fama atribuída a Wittgenstein enquanto pensador complexo e contraditório. Muitas das suas contribuições, como visto anteriormente, poderiam ter partido também de uma influência de Duchamp ou até mesmo da escola soviética com Vygotsky, mas foi a popularização da sua célebre frase “o significado é o uso” que deixou marcas visíveis na tendência conceitual.

Além disso, concordando com o que foi dito anteriormente por Carroll, a contribuição de Wittgenstein poderia ter sido feita de forma mais assertiva no campo teórico, se filósofos da arte tivessem focado em o que Wittgenstein propriamente disse. Percebe-se, portanto, um tipo de culto e mistificação entorno dos escritos do filósofo e uma fixação em reproduzir sua teoria de forma expandida.

A leitura de Investigações Filosóficas, com o auxílio da pesquisa de Vygotsky, também nos mostra a possibilidade da arte de definir-se, sustentando o marco que Kosuth indica como “o final da filosofia e o começo da arte”. Kosuth coloca o artista de tendência conceitual como uma espécie de filósofo,

responsável por questionar e ao mesmo tempo adicionar algo à função generalizante do significado.

Ademais, também é interessante para esse artigo o paralelo feito entre um artista dito conceitual, como Kosuth, e um artista muitas vezes enquadrado no movimento da arte pop, como Johns. A grosso modo, a arte pop se mostra de forma crua, ela é exatamente o que se está vendo, quase que como esvaziada de significação. A tendência conceitual, por outro lado, é popularmente entendida como lotada de significado, tendo a própria linguagem como matéria. Colocando Johns e Kosuth lado à lado (mesmo Johns sendo um artista pop não convencional), entende-se a estranheza do significado. O completo esvaziamento, a imagem enquanto coisa, abre um infinito leque de possibilidades. Entender a obra de ambos os artistas sob uma ótica wittgensteiniana, portanto, é afirmar as semelhanças entre o esvaziamento e a supersaturação de significar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARROLL, N. *Art in a Expanded Field*. The Nordic Journal of Aesthetics No. 42 (2011) pg. 14-31.

Estado da Arte, Wittgenstein e o lugar da filosofia. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/wittgenstein-lugar-filosofia-soutif/>> Acesso em 2 de julho de 2020.

FASBAM, Panorâmica histórica da filosofia da linguagem. Disponível em: <<https://fasbam.edu.br/2012/05/29/panorama-historia-da-filosofia-da-linguagem/>> Acesso em 15 de julho de 2020.

HIGGINSON, P. *Jasper Johns and the Influence of Ludwig Wittgenstein*. University Of British Columbia, 1974.

KOSUTH, J. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, G. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006

LYCAN, W. *Gombrich, Wittgenstein, and the Duck-Rabbit*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Winter, 1971, Vol. 30, No. 2 (Winter, 1971), pp. 229-237.

SCHWARTZ, S. Uma breve história da filosofia analítica: de Russell a Rawls. São Paulo: Loyola, 2017, 344 p.

VYGOTSKY, L. Linguagem e Pensamento. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WITTGENSTEIN, L. Investigações Filosóficas. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.

WITTGENSTEIN, L. Tractatus Logico-Philosophicus. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

WOOD, P. Arte conceitual. São Paulo: Cosacnaify, 2002.