





MANE, THECEL, PHARES.<sup>1</sup> Livro de Daniel (5-25)

Quatro palavras feitas de letras coloridas luminosas de néon de doze centímetros de altura, afixadas na parede no nível de nossos olhos, em um metro e oitenta e cinco centímetros, escrevem um texto que assim pode ser lido: *FOUR COLORS FOUR WORDS*. Cada uma das quatro palavras tem sua cor: *FOUR* é uma vez verde e outra vez vermelha, *COLORS* é branca e *WORDS* azul. Entre as palavras podem ser vistas as conexões elétricas e, entre as letras, a parte do tubo de vidro tampada por fita adesiva preta. A cada extremidade da frase uma linha elétrica a liga com o necessário transformador inserido numa caixa oblonga de metal cinza, uma linha ligando a caixa à tomada. A luz emitida pelos tubos néon banha a parede e o ambiente ao redor da frase num halo colorido.

Trata-se de uma obra de Joseph Kosuth realizada em 1966, cujo título repete o texto apresentado. Faz parte de uma série extensa de frases escritas em letras luminosas, todas adotando o procedimento de inscrever a definição mesma da realidade apresentada: *FOUR COLORS FOUR WORDS, A FOUR COLORS SENTENCE, NEON ELECTRICAL GLASS SENTENCE...* De fato, o texto realizado em letras de néon descreve – pelo menos em parte – a obra que ele constitui. O texto lido inscreve o que é visto. O título da obra é o texto mesmo. Temos uma transparência aparentemente absoluta entre o texto e sua exposição. Uma intermedialidade está em obra que transfere o enunciado em sua materialidade e num retorno a ele mesmo, uma intermedialidade de mão dupla, que, ao mesmo tempo, aventura-se em terrenos poucos conhecidos: do texto à imagem que é o texto mesmo, num tipo de *ecfrasis* em círculo. Mas não se trata de uma imagem realmente, mesmo se o modo de

Fig. 1

*FOUR COLORS FOUR WORDS*, Joseph Kosuth,  
1966. neon. 12.7 x 185.4 x 5.1 cm

<sup>1</sup> Contado, pesado, dividido. Inscrição que apareceu em letras de fogo na sala do banquete do rei Baltazar a partir da qual Daniel fez a profecia da morte do soberano.

<sup>2</sup> “Le sophiste trompe ou par des choses fausses, ou par des paradoxes, ou par le solécisme, ou par la tautologie.”

exposição, a cor, a qualidade ambiental remetem às lembranças da pintura ou do que sobrou dela na arte da instalação. Trata-se de uma escrita que talvez tenha a ver com a tradição das inscrições em monumentos, nos quais o texto gravado na pedra ou no bronze assinalava o fato ou o personagem a ser lembrado ou honrado através do monumento que a escrita encobria, mas aqui nenhuma memória está em jogo, uma imediação entre o texto,

## UMA TAUTOLOGIA ESTÁ AQUI EXPOSTA E DEFINIDA POR SUA PRÓPRIA EXPOSIÇÃO

---

<sup>3</sup> 6.1 “Die Sätze der Logik sind Tautologien.” Todas as traduções para o português neste ensaio são nossas, com a generosa assistência do Pr Claus Cluver para os textos em alemão (menos as frases citadas no livro de Didi-Huberman, p. 5)

<sup>4</sup> 6.1262 “Proof in logic is merely a mechanical expedient to facilitate the recognition of tautologies in complicated cases.”

<sup>5</sup> 7. “Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.”

<sup>6</sup> “Art is analogous to an analytic proposition, and that it is art’s existence as a tautology that enables art to remain ‘aloof’ from philosophical presumptions.”

seu sentido e a matéria de sua realização abole o tempo e sua profundidade memorial. Uma tautologia está aqui exposta e definida por sua própria exposição. Uma tautologia que se estabelece entre três instâncias da obra: seu título, seu texto e a matéria de sua realização, numa intermedialidade que a demonstra e a coloca em perigo ao mesmo tempo.

A tautologia, termo de retórica – do grego *tautos logos*: o mesmo discurso – consiste em repetir uma mesma ideia em termos diferentes. Seu uso em filosofia foi considerado como nocivo ou errado. Assim Diderot refuta as proposições dos sofistas, qualificando-as como um instrumento de engano: “O sofista engana ou por propostas falsas, ou por paradoxos, ou pelo solecismo ou pela tautologia” (DIDEROT, 1772).<sup>2</sup> No entanto, a lógica, particularmente em Ludwig Wittgenstein, vê na tautologia uma das duas bases do enunciado – a outra sendo a contradição. “As proposições da lógica são tautologias”<sup>3</sup> (WITTGENSTEIN, 1922, 6.1). A tautologia, para Wittgenstein, constitui a essência da verdade lógica em geral. “A demonstração em lógica não é mais que um meio mecânico para reconhecer com mais facilidade a

tautologia quando esta é complexa”<sup>4</sup> (WITTGENSTEIN, 1922, 6.1262). O resto, o que está além das tautologias e do trabalho da lógica que esclarece suas complexidades, não poderia ser dito, como adverte o último aforismo do *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein: “O que não se pode dizer, há de ser silenciado”<sup>5</sup> (WITTGENSTEIN, 1922, 7). Assim Wittgenstein pretende acabar com as pretensões da filosofia em revelar o sentido do mundo sensível, segundo ele em grande parte inefável. É na herança de Wittgenstein que Kosuth estabelece seus trabalhos tautológicos. Herança que ele assume claramente em seu texto manifesto “Art after philosophy”, de 1969, onde afirma que “a arte é análoga a uma proposta analítica, e que é a existência da arte como tautologia que lhe permite ficar à distância das presunções filosóficas”<sup>6</sup> (KOSUTH apud HARRISON; WOOD, 2002, p. 852).

Retomando o aforismo definitivo de Donald Judd: “Se alguém chama alguma coisa de arte, é arte”, Kosuth recusa a estética dominante nos anos

1950, baseada na opinião do gosto tal como defendida por Clément Greenberg, ou as definições da obra de arte submetidas ao formalismo de sua realização, para abrir o campo das artes às propostas conceituais.

A obra *FOUR COLORS FOUR WORDS* formula uma proposta claramente analógica, através da analogia absoluta entre o título da obra e o texto que ela apresenta: transparência do signo, tentativa de analogia entre o texto apresentado e a materialidade da obra, esta última tendo a potencialidade de ultrapassar a analogia por um conjunto de dados que o texto e o título da obra não abrangem, colocando algumas opacidades na transparência. A analogia se estabelece tautologicamente entre o título e o texto, entre o texto e a materialidade da obra, e metaforicamente à arte.

A tautologia como procedimento necessário e suficiente da obra de arte e da arte como um todo é trabalhada e declarada por diversos artistas norte-americanos nos anos 1960. Já citamos Donald Judd, cujo aforismo foi empregado por Kosuth. Ad Reinhardt, no artigo "Art as Art" (REINHARDT, 2003, p. 821), publicado em 1962 na revista *Art International*, iniciou esta série de asserções: "A Arte como Arte não é nada que não seja arte. A Arte não é o que não é arte"<sup>7</sup> (REINHARDT, 2003, p. 821).

Asserção absolutamente tautológica, que define o domínio específico da arte pela negação das qualidades, funções, caracteres que lhe eram comumente reconhecidos. Um trabalho de erradicação das atribuições tradicionais da arte – decoração, comunicação, subjetividade, gosto estético, valor mercadológico... – para estabelecer a arte num domínio exclusivo, aquele em que certa inefabilidade garante sua autonomia:

O único padrão em arte é a unicidade e excelência, certeza e pureza, abstração e evanescência. A única coisa a ser dita sobre a arte é sua ausência de sopro, ausência de vida, ausência de morte, ausência de conteúdo, ausência de forma, ausência de espaço e ausência de tempo. Isto sempre é a finalidade da arte.<sup>8</sup> (REINHARDT, 2003, p. 824)

Ao enumerar essa lista (infinita?) de ausências, ao escavar a definição da arte pela negatividade, Reinhardt nos lembra o *Tractatus logico-philosophicus*, que é, segundo seu autor, a contrapartida do "que não se pode dizer (e que) há de ser silenciado". Num lugar exclusivo, a tautologia não pode mais impor-se como estabelecimento do dizível. Uma mesma ausência formula a essência do inefável.

<sup>7</sup> "Art as Art is nothing but art. Art is not what is not art."

<sup>8</sup> "The one standard in art is oneness and fineness, rightness and purity, abstractness and evanescence. The one thing to say about art is its breathlessness, lifelessness, deathlessness, contentlessness, formlessness, spacelessness and timelessness. This is always the end of art."

<sup>9</sup> 2.1 “Wir machen uns Bilder der Tatsachen..”

Frank Stella, por sua vez, ao responder em 1964 a uma pergunta do crítico Bruce Glaser sobre as soluções a encontrar ou os problemas a resolver em pintura, declarou: “A única coisa que desejo que obtenham de minhas pinturas e que de minha parte obtenho é que se possa ver o todo sem confusão. Tudo que é dado a ver é o que você vê (*what you see is what you see*)” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 55). Georges Didi-Huberman, ao apontar o caráter indubitavelmente tautológico das caixas paralelepípedicas de Donald Judd, abre a temporalidade renovada dessa asserção. O presente no qual elas se estabelecem é estável e permite ser renovado a cada confronto na repetição. Segundo Didi-Huberman, Joseph Kosuth, ao introduzir o jogo da linguagem em suas obras, estabeleceria “uma espécie de redobramento tautológico da linguagem sobre o objeto reconhecido” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 57).

Fig. 2



No entanto, a proposta de Kosuth, pelo seu recurso à linguagem e pela atuação de uma intermedialidade, retorce o aforismo de Judd. Do “*what you see is what you see*” original passaríamos a um hipotético “*what you see is what you read*” (“tudo que é dado a ver é o que você lê”, para continuar com a interpretação dada por Didi-Huberman). Da simetria absoluta da primeira afirmação passamos para o confronto de dois termos que ecoam mas não se equivalem, tanto que, ao tentar inverter os termos num “*what you read is what you see*” (tudo que é dado a ler é o que você vê), não obteríamos o mesmo sentido. A primeira asserção privilegia o visível, fazendo da leitura um ato subalterno à visão, enquanto a segunda reduz a proposta a uma visualidade do texto oral. A intermedialidade introduz uma bifurcação do sentido que desdobra a tautologia colocada em obra. “O redobramento tautológico da linguagem sobre o objeto reconhecido”, identificado por Georges Didi-Huberman no trabalho de Kosuth, efetua uma troca de sentidos em mão dupla, onde se aprofunda a proposta verbal na materialidade da obra e reciprocamente. O que você lê é o que é dado a ver: da materialidade do objeto reconhecido surge o sentido linguístico. O que você vê é o que você reconhece por lê-lo, o sentido linguístico orienta seu olhar a reconhecer o objeto. Desse modo, sentido e materialidade se reforçam e se aprofundam numa tautologia infinita e redundante. Uma transparência de espelhamento.

Essa transparência absoluta proposta por Kosuth remete às definições da figuração enunciadas no *Tractatus logico-philosophicus*, particularmente no que segue o aforismo 2.1: “Figuramos os acontecimentos para nós mesmos”<sup>9</sup> (WITTGENSTEIN, 1922, 2.1) e isso com uma adequação extrema, como, por exemplo, o aforismo 2.161: “Há de haver algo de idêntico entre a figuração

e o figurado, a fim de que uma possa ser, de modo geral, figuração do outro”<sup>10</sup> (WITTGENSTEIN, 1922, 2.161).

A figuração, como operação lógica, estabelece-se numa quase tautologia – o idêntico –, que se apresenta entre os dois momentos: figurado e figuração. O idêntico que assegura a figurabilidade está entregue ao jogo da intermedialidade. Idêntico, mas específico a cada uma das mídias, idêntico na disparidade. Idêntico numa instância suplementar à qual Wittgenstein não faz referência e que chamaríamos de “figurável”, aquilo que há de ser figurado, aquilo que é objeto da figuração e que por ela se apresenta. Nessa obra de Kosuth, a identidade faz transitar as três instâncias da figuração, do figurado e do figurável entre o texto, o título e a materialidade da obra. *FOUR COLORS FOUR WORDS* idênticos na enunciação do título, no texto lido e na inscrição em letras de néon, figuração redundante ao infinito. Relação intermediática que se esclarece de forma mútua, ou, nos termos de Wittgenstein, “a forma da figuração é a possibilidade de as coisas serem relacionadas umas com as outras do mesmo modo que os elementos da figuração”<sup>11</sup> (WITTGENSTEIN, 1922, 2.151)

A esse extremo da figuração apresentado pela proposta de Kosuth podemos opor os limites estabelecidos por Wittgenstein ao jogo da figuração, quando ele declara:

Uma figuração representa seu sujeito a partir de uma posição externa a ele. (Seu ponto de vista é sua forma de representação). Isso faz com que uma figuração represente seu sujeito corretamente ou não.<sup>12</sup> (WITTGENSTEIN, 1922, 2.173)

Kosuth leva ao limite essa posição do ponto de vista externo para aproximá-lo ao máximo da parte de dentro, da identidade absoluta, da colusão íntima entre figuração, figurado e figurável.

No entanto, esse ciclo de relações infinitas entre materialidade da obra e sentido linguístico, numa aparente transparência, esconde e revela algumas opacidades. Retomamos o texto do título da obra, texto que pode ser lido exposto na obra mesma: *FOUR COLORS FOUR WORDS*, quatro cores então, mas quais? O texto não as define, é unicamente na materialidade da obra que elas se revelam respectivamente verde, branco, vermelho, azul. O texto não diz nada do modo de inscrição das palavras: tubo luminoso de néon. O texto não diz nada da luz emitida pela inscrição. O fenômeno cromático e luminoso da obra ultrapassa o enunciado, transborda a tautologia. Não se



Fig. 3

NEON ELECTRICAL LIGHT ENGLISH GLASS LETTERS –  
Joseph Kosuth, 1966. neon.

<sup>10</sup> 2.161 “In Bild und Abgebildetem muss etwas identisch sein, damit das eine überhaupt ein Bild des anderen sein kann.”

<sup>11</sup> 2.151 “Die Form der Abbildung ist die Möglichkeit, dass sich die Dinge so zu einander verhalten, wie die Elemente des Bildes.”

<sup>12</sup> 2.173 “Das Bild stellt sein Objekt von ausserhalb dar (sein Standpunkt ist seine Form der Darstellung), darum stellt das Bild sein Objekt richtig oder falsch dar.”

<sup>13</sup> “Forms of art that can be considered synthetic propositions are verifiable by the world, that is to say, to understand these propositions one must leave the tautological-like framework of art and consider ‘outside’ information. But to consider it as art it is necessary to ignore this same outside information, because outside information (experiential qualities, to note) has its own intrinsic worth. And to comprehend this worth one does not need a state of ‘art condition.’”

<sup>14</sup> “From this it is easy to realize that art’s viability is not connected to the presentation of a visual (or other) kind of experience.”

<sup>15</sup> 1. “O mundo é tudo o que é acaso.” “Die Welt ist alles, was der Fall ist.” (WITTGENSTEIN, 1922, 1).

trata aqui de um acaso ou de um acidente, mas de uma verdadeira intenção de Joseph Kosuth. Alguns índices permitem discernir essa intenção: Kosuth produziu nesse mesmo ano de 1966 algumas obras segundo o mesmo procedimento, obras onde a cor do texto é revelada pelo título da obra e o texto que ela inscreve como *FIVE WORDS IN GREEN NEON*. Uma outra obra, intitulada *NEON ELECTRICAL LIGHT ENGLISH GLASS LETTERS*, revela pelo seu título o fenômeno luminoso, e o texto que ela inscreve define a cor.

Essa última obra, que não estabelece uma tautologia transparente entre seu título e o texto que ela inscreve, apresenta uma variação sobre a cor similar à da obra da qual tratamos: o texto é realizado em três linhas sucessivas segundo seu tamanho, cada uma de uma cor verde, azul e vermelho. Essas três cores primárias do sistema de síntese aditiva correspondem às três frequências às quais o olho humano é sensível e sua percepção conjugada formula a sensação do branco. Em *FOUR COLORS FOUR WORDS* as três cores primárias são atribuídas às palavras *FOUR* (verde), *FOUR* (azul) e *WORDS* (vermelho). A palavra *COLORS* efetua a síntese e é branca.

Temos aqui, colocada em obra pela operação intermediária que sustenta a tautologia transparente entre texto e inscrição, a produção de um fenômeno cromático e luminoso, sua demonstração e sua percepção. O halo que resulta dessas quatro palavras – fontes luminosas – ilumina o ambiente onde o espectador constata a intenção tautológica em sua transparência, como percebe o fenômeno numa experiência que se mantém do lado do não dito, do silenciado. Essa dimensão da experiência sensível é claramente recusada por Kosuth em seu texto “Art after philosophy”, onde declara:

As formas de arte que podem ser consideradas como proposições sintéticas são verificáveis pelo mundo, quer dizer, para se entender essas proposições, deve-se deixar de lado o quadro similar à tautologia da arte e considerar a informação “externa”. Mas, para considerá-lo como arte, é preciso ignorar essa mesma informação externa, porque a informação externa (qualidades experimentais, notadamente) tem seu valor intrínseco. E para se entender esse valor não se precisa do estado de “condição da arte”.<sup>13</sup> (KOSUTH, 2002, p. 858)

Devemos lembrar que as “condições da arte” às quais Joseph Kosuth se refere são as da exposição da arte: ambientais, espaciais, sociais, comerciais, estatutárias, incluindo as condições da experiência sensível. Descartada como insuficiente ou até poluente para se entender a questão da arte, apesar de sua necessidade, Kosuth continua, a respeito da experiência: “A partir daí é fácil compreender que a viabilidade da arte não é conectada à apresentação de um tipo de experiência visual (ou outra)”<sup>14</sup> (KOSUTH, 2002, p. 858).

No entanto, se a materialidade da obra estabelece as condições de sua enunciação como obra de arte, se torna aparente a arte, não pode ser absolutamente descartada. Ela opera uma intermedialidade entre o texto e a plasticidade que determina seu acesso ao domínio da arte. No caso da obra aqui estudada, o fenômeno cromático e luminoso, transbordando o sentido, trazendo uma opacidade à transparência absoluta da tautologia (o texto é a obra – a obra é o texto), abre para o campo de uma experiência do não dito, inefável. Nessa parte da obra que não pode ser dita, que há de ser silenciada, reside uma parte não menosprezível da arte. Kosuth, leitor atento de Wittgenstein, toca aqui no mistério do sétimo e último aforismo do *Tractatus logico-philosophicus*. Mistério do resto, da contrapartida do mundo<sup>15</sup>

(WITTGENSTEIN, 1922, 1), da sobra do trabalho da lógica, do inefável, do silêncio que, no entanto, é...: “Há, de certo, coisas inefáveis. Elas se manifestam. É o místico”<sup>16</sup> (WITTGENSTEIN, 1922, 6.522).

Um texto feito de letras coloridas luminosas de néon está afixado na parede no nível de nossos olhos, em quatro linhas de quase quatro metros de comprimento. Ele diz:

276. But don't we at least *mean* something quite definite when we look at a colour and name our colour-*impression*? It is as if we detached the colour-*impression* from the object, like a membrane. (This ought to arouse our suspicions.)

Entre as palavras, podem ser vistas as conexões elétricas e, entre as letras, a parte do tubo de vidro tampada por fita adesiva preta. Das frases descem linhas elétricas ligadas com quatro transformadores inseridos em caixas oblongas de metal cinza, uma linha ligando o conjunto de caixas à tomada. A cor única do néon, violeta clara, quase um lilás, banha a parede e o ambiente ao redor da frase num halo colorido.

Trata-se de uma obra de Joseph Kosuth realizada em 1990. Ela retoma o procedimento formal da obra analisada anteriormente, com 24 anos de distância. No entanto, ela não opera na forma tautológica direta que analisamos. Seu título é: “276 (on color, violet)”. O número 276 se refere a um aforismo de Ludwig Wittgenstein extraído de suas *Philosophical investigations (Philosophische Untersuchungen)*, escritas na sua segunda fase de produção filosófica, cerca de dez anos depois da publicação do *Tractatus logico-philosophicus*, ao qual nos referíamos para analisar a obra anterior de Kosuth. Toda a segunda parte da obra de Wittgenstein retoma, discute e, muitas vezes, refuta as alegações do *Tractatus logico-philosophicus*.

O texto nos diz:

276. Mas afinal não significamos alguma coisa quase definitiva quando olhamos para uma cor e nomeamos nossa cor-impressão? Como se destacássemos a cor-impressão do objeto, como se fosse uma membrana. (Isso deveria despertar nossas suspeitas.)<sup>17</sup> (WITTGENSTEIN, 2001, 276)

Em relação à obra analisada anteriormente e ao grupo ao qual ela pertence, essa proposta parece tomar conta de uma parte do não-dito, ou da parte que a tautologia absoluta deixava para trás, não conseguia enunciar

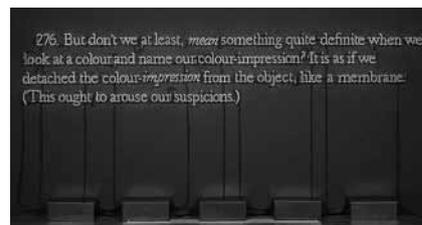


Fig. 4  
276 (on color, violet), Joseph Kosuth, 1990.  
neon, transformer. 72,4 x 398,8 x 5.1 cm

<sup>16</sup> 6.522 “ Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das. Mystische.”

<sup>17</sup> 276. “ Aber meinen wir denn nicht wenigstens etwas ganz Bestimmtes, wenn wir auf eine Farbe hinschauen und den Farbeindruck benennen?” Es ist doch förmlich, als lösten wir den Farbeindruck, wie ein Häutchen, von dem gesehenen Gegenstand ab. (Dies sollte unseren Verdacht erregen.)”

e colocava do lado do inefável. De fato, trata-se aqui da questão da cor e da cor-impressão. Quando Kosuth escolhe a cor violeta-lilás, para fazer aparecer essa frase na parede, quando ele inunda o ambiente com o halo da cor violeta-lilás, ele reforça a ambiguidade deixada de lado, recalcada 24 anos antes. A cor violeta, por ser uma das cores intermediárias entre as cores reconhecidas como primárias, por oscilar entre o azul e o vermelho, por ser uma cor cujo valor é sempre difícil de discernir, por não remeter automaticamente a uma cor preestabelecida no imaginário comum, é uma cor que tem má reputação, cujo sentido simbólico é sempre equívoco. Escolher a cor violeta para inscrever esse aforismo sobre a nomeação da cor e sua relação com a impressão reforça o caráter unívoco da experiência, reforça nossas suspeitas. Mesmo se Wittgenstein, em suas *Investigações filosóficas*,

A OBRA DE KOSUTH COLOCA EM ATO O QUE SERIA NOSSA NOMINAÇÃO DA COR-IMPRESSÃO,  
INVERTENDO A DINÂMICA PARA NOS VESTIR DESSA MEMBRANA, FAZER DELA NOSSA PELE,  
NOS TORNAR O OBJETO.

---

não está interessado na realidade da cor e das impressões, mas muito mais na maneira como as nomeamos e as articulamos, Kosuth nessa obra deve absolutamente passar pela impressão e tomar conta dela em toda a sua ambiguidade, para manifestar e tornar inteligível a força do aforismo e as dúvidas ou suspeitas que ele levanta. O trabalho de intermedialidade elaborado por Kosuth revela, colocando-o em ação-sensação, demonstrando a cor-impressão, a força do aforismo de Wittgenstein. Revela, mas também transgride. Ao usar uma cor luminosa, Kosuth a faz extravasar a qualidade própria de pele, de superfície, de membrana que a cor classicamente tem na sua relação com os objetos plásticos da arte. Aqui a cor se difunde num halo que, quase por força própria, emana do objeto. Ela não pode mais ser considerada como uma membrana que, pela sua nomeação, destacaríamos do objeto. É ela própria que, difusa, vem se pôr sobre nossa própria pele, colorir-la, e se torna nossa membrana. A obra de Kosuth coloca em ato o que seria nossa nomeação da cor-impressão, invertendo a dinâmica para nos vestir dessa membrana, fazer dela nossa pele, nos tornar o objeto. Isso desperta ainda mais profundamente nossas suspeitas.

Uma palavra entre aspas feita de letras coloridas luminosas de néon de doze centímetros de altura está afixada na parede no nível de nossos olhos, em vinte e oito centímetros de altura. Ela diz: (Red). Entre as letras,

pode ser vista a parte do tubo de vidro tampada por fita adesiva preta e, atrás das aspas, as conexões elétricas. Das aspas descem linhas elétricas ligadas a um transformador inserido numa caixa oblonga de metal cinza, uma linha ligando o conjunto de caixas à tomada. A cor única do néon é vermelha. Ela banha a parede e o ambiente ao redor da palavra num halo colorido.

Trata-se de uma obra de Joseph Kosuth realizada em 1989. Seu título, *Wittgenstein's Color*, não repete a tautologia das primeiras obras, mas revela a ligação dessas obras com a filosofia de Wittgenstein. A "Cor de Wittgenstein" seria o vermelho? Ou talvez seja de novo entre o intitulado e a materialidade da obra que se estabelece o jogo da intermedialidade no qual as duas obras anteriormente abordadas nos iniciaram.

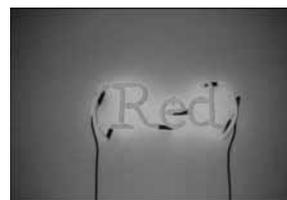
Em suas *Investigações filosóficas* Wittgenstein cita várias vezes a cor vermelha, particularmente em duas ocorrências que parecem responder ou indiciar a obra de Kosuth. O primeiro aforismo diz assim:

239. Como se sabe qual cor escolher quando se ouve a palavra "vermelho"? – É simples: há de pegar a cor cuja imagem aparece quando se ouve a palavra. – Mas como saber qual é a cor "cuja imagem aparece"? Será que um critério suplementar se faz necessário para isso? (Existe de fato tal procedimento: escolher a cor que aparece quando se ouve a palavra "...")

"Vermelho" significa a cor que me aparece quando ouço a palavra "vermelho" – seria uma definição. Não uma explicação de o que é usar uma palavra para designá-la [a cor].<sup>18</sup> (WITTGENSTEIN, 2001, 239)

Quando Kosuth enuncia, ao mesmo tempo, a palavra "vermelho" e a demonstra em sua materialidade luminosa, ele curto-circuita o enunciado de Wittgenstein e ao mesmo tempo o ativa. Em que esse vermelho cor-impressão – que também nos avermelha pelo seu halo luminoso – corresponde ao vermelho cuja imagem aparece ao ler a palavra "vermelho" escrita na parede? Em que a sensação se funde à definição? A operação de designação efetuada por Kosuth questiona nossa escolha, nossa própria operação de definição da cor ao ler a palavra "vermelho". O fenômeno luminoso de novo faz transbordar a possibilidade de definição.

O segundo aforismo de Ludwig Wittgenstein, extraído de suas *Investigações filosóficas* e que pode esclarecer essa obra de Kosuth, que talvez se refira a ele, diz:



*Wittgenstein's Color*, Joseph Kosuth, 1989. neon, transformer.28x12 cm

<sup>18</sup> 239. "Wie soll er wissen, welche Farbe er zu wählen hat, wenn er 'rot' hört? – Sehr einfach: er soll die Farbe nehmen, deren Bild ihm beim Hören des Wortes einfällt. – Aber wie soll er wissen, welche Farbe das ist. 'deren Bild ihm einfällt'? Braucht es dafür ein weiteres Kriterium? (Es gibt allerdings einen Vorgang: die Farbe wählen, die einem beim Wort .... einfällt.) 'Rot' bedeutet die Farbe, die mir beim Hören des Wortes 'rot' einfällt" – wäre eine Definition. Keine Erklärung des Wesens der Bezeichnung durch ein Wort."

19 273. “ Wie ist es nun mit dem Worte ‘rot’ – soll ich sagen, dies beseichne etwas ‘uns Allen Gegenüberstehendes’, und Jeder solltes eigentlich außer diesem Wort noch eines haben zur Bezeichnung seiner eigenen Empfindung von Rot? Oder ist es so: das Wort ‘rot’ bezeichnet etwas uns gemeinsam Bekanntes; und für Jeden, außerdem etwas nur ihm Bekanntes? (Oder vielleicht besser: es bezieht sich auf etwas nur ihm Bekanntes.)”

20 Referimo-nos a seu ensaio *Art after Philosophy* de 1969 (KOSUTH, 2003).

273. O que tenho a dizer a respeito da palavra “vermelho”? – Que ela designa alguma coisa que “se confronta a todos nós” e que cada um de nós deveria realmente ter uma outra palavra, além desta, a fim de significar sua própria sensação de vermelho? Ou seria assim: a palavra vermelha designa alguma coisa conhecida de todos; e também, para cada pessoa, designa alguma coisa conhecida somente por ela? (Ou talvez melhor: ela se refere a alguma coisa conhecida somente por ela).<sup>19</sup> (WITTGENSTEIN, 2001, 273)

Kosuth estabelece essa coisa que “se confronta a todos nós” na sua materialidade luminosa. Ele confronta diretamente a palavra e seu caráter universal com a sensação *própria* que cada pessoa tem da cor que a palavra nomeia. Banhando-nos no halo de luz vermelha que emana da palavra inscrita na parede, Kosuth anula o caráter pessoal da escolha, da referência que cada um efetua ao ler a palavra. Todos nós temos, assim, de nos confrontar com o vermelho de Wittgenstein. Reservada, colocada entre aspas, com maiúscula, a palavra inscrita por Kosuth refere-se à cor de Wittgenstein, como nos diz o título que ele deu à obra, mas o fenômeno da cor luminosa emitida pelo tubo néon que materializa a palavra faz transbordar essa reserva, destrói a exclusividade, abre para o compartilhamento da sensação.

Kosuth, integrando o pensamento de Wittgenstein ao jogo da intermedialidade numa arte que se queria posterior à filosofia,<sup>20</sup> como o primeiro Wittgenstein desejava acabar com a filosofia em nome da lógica em seu *Tractatus logico-philosophicus*, propulsa as tautologias inerentes à lógica e à arte no mundo da percepção. Os recursos empregados por ele nessas obras – letras luminosas de néon e cores, os veículos da intermedialidade – ultrapassam a relação estreita entre o título, o texto e a materialidade da obra para abrir ao mis-

tério do inefável, da sensação invasiva e indizível. Se nas obras de 1966, essa invasão aparece como accidental, incontrolada, nas obras posteriores dos anos 1990 Kosuth joga com ela com ironia e controle. Temos aqui um forte paralelo entre essas duas fases do trabalho de Kosuth e o trabalho de reavaliação de sua filosofia que Wittgenstein empreendeu na segunda fase de sua obra.

## REFERÊNCIAS

ALEMBERT, J. d’ ; DIDEROT, D. (1772) *Opinion des anciennes philosophies*. In: *Encyclopédie, dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/encyclopedie.htm> Acesso: 25 de setembro de 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

GRAYLING, A. C. (1988) *Wittgenstein*. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Loyola, 2002.

GUIMARÃES, L. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Org.). *Art in theory, 1900-2000, an anthology of changing ideas*. London: Blackwell, 2002.

KOSUTH, J. (1969) *Art after philosophy*. In: HARRISON, C.; WOOD, P. (Org.) *Art in theory, 1900-2000, an anthology of changing ideas*. London: Blackwell, 2002. p. 852.

REINHARDT, A. *Art as Art*. In: HARRISON, C.; WOOD, P. (Org.). *Art in theory, 1900-2000, an anthology of changing ideas*. London: Blackwell, 2002. p. 821.

WITTGENSTEIN, L. (1921) *Logisch-Philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

WITTGENSTEIN, L. (1921) *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução para o inglês: C.K. Ogden. Disponível em: <http://www.kfs.org/~jonathan/witt/tlph.html> Acesso: 25 de setembro de 2008.

WITTGENSTEIN, L. (1945) *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.

WITTGENSTEIN, L. (1945) *Philosophical investigations*. Tradução para o inglês: G. E. M. Anscombe e Rush Rhees. 3.ed. Oxford: Basil Blackwell, 1967.

WITTGENSTEIN, L. *Anotações sobre as cores*. Trad. Filipe Nogueira e Maria João Freitas. Ed. bilíngue. Lisboa: Edições 70, 1977.

