

A idéia de obra-prima na arte contemporânea

Arthur C. Danto

O autor discute neste artigo não apenas o estatuto ou conceito, mas a própria possibilidade da existência ou produção de uma obra-prima na arte do século 20, sobretudo a partir de sua segunda metade.

Obra-prima; arte, século 20; arte moderna; arte pós-moderna; arte contemporânea.

Mas tudo o que é muito precioso é tão difícil quanto raro.

Spinoza, *Ética*

Em 1962, Roy Lichtenstein pintou um quadro assimilando, como toda sua produção de então e toda a sua obra seguinte, o estilo e a maneira de uma série de histórias em quadrinhos. Esse quadro tem por título *Masterpiece* (obra-prima). Ele mostra, frente a uma tela da qual só nos é dado a ver o lado de trás, um artista com uma mulher, que presumimos ser sua companheira. A mulher exclama: "Mas, Brad querido, este quadro é uma obra-prima! Acredite em mim, logo toda Nova York estará clamando por seu trabalho!" ("*Why, Brad darling, this painting is a masterpiece! My, soon you'll have all of New York claiming for your work!*"). Os traços de Brad são regulares e bem desenhados; ele é conforme ao estereótipo "piloto" ou "aventureiro" do repertório das histórias em quadrinhos: Superman, Batman ou ainda Capitão Marvel. Ele não pode se desprender da contemplação de sua obra-prima; quanto à mulher – dotada de uma fisionomia de *starlet* de Hollywood: os lábios muito vermelhos e os cabelos platinados –, ela não pára de devorar Brad com os olhos.

O lado de trás da tela nos chama atenção, à maneira do reverso do quadro na pintura de Velázquez *As Meninas*, em que o pintor se representa com o pincel na mão e desviando seu olhar da obra para dirigi-lo em nossa direção. Esse quadro dentro de *As*

Meninas será justamente *As Meninas*? Vemos aí precisamente o verso pintado do quadro do qual olhamos o lado da frente, espectadores admirativos, no Prado? Pelo menos, estamos seguros de que, seja qual for a obra em curso de realização, nós reconhecemos aí a mão de Velázquez – ela se assemelha ao quadro ilustrado aqui – seria alguma coisa no grande estilo barroco da Espanha de Felipe IV. Na pintura de Lichtenstein, o mesmo elo entre o quadro dentro do quadro e o quadro em si se verifica? Haveria, do quadro pintado dentro do quadro às pinturas reais, como de Brad e sua namoradinha às pessoas reais, uma relação equivalente. Brad, fosse ele Pablo, Piet ou Henri, em uma história em quadrinhos sobre vida de Picasso, Mondrian ou Matisse, seu quadro seria necessariamente semelhante a um Lichtenstein. No universo de Lichtenstein, não existe lugar para nenhum outro estilo. Nós ignoramos em que consiste a obra-prima de Brad, mas nós sabemos bem a maneira como Lichtenstein apresentaria muitas obras-primas modernistas – devidas a Mondrian, Picasso ou Matisse. A dita "obra-prima" nos foi revelada na imagem seguinte, e deveria fazer apelo, em toda coerência estilística, às componentes que Lichtenstein tomou emprestadas às histórias em quadrinhos e que são apresentadas em *Masterpiece*. Assim os intérpretes poderiam

se perguntar perfeitamente se o quadro dentro do quadro não seria *Masterpiece*; do mesmo modo como se diz freqüentemente que, em *As Meninas*, Velázquez se representa em vias de pintar *As Meninas*.

Há uma diferença importante. É impossível duvidar de que olhamos uma obra-prima quando olhamos *As Meninas*, seja qual for a outra face do quadro pintado. Haveria motivos a invocar aquilo que os filósofos chamam de caso paradigmático: com efeito, *As Meninas* pertence ao conjunto de obras pelas quais se estabeleceu o significado de "obra-prima". Desde então, é praticamente trivial insistir nisso e ainda mais absurdo negar que se trata de uma obra-prima, por mais empobrecido que esse conceito esteja hoje. Isso é verdade para *Masterpiece*? É possível que a mulher esteja dizendo a verdade? *Masterpiece* pode ser a obra-prima frente a qual ela se entusiasma? Um quadro pintado à maneira de uma história em quadrinhos dos jornais de domingo pode constituir uma obra-prima? De fato, jamais perguntei a Lichtenstein especificamente sobre o tema dessa obra, mas sei que no início dos anos 60 ele se dedicava a reduzir as fronteiras entre a grande arte e a arte popular; não o fazia realizando histórias em quadrinhos à maneira de Ingres ou de Delacroix, ele o fazia levando ao monumental o estilo banal e universal correntemente empregado para descrever o mundo real dirigidos aos espectadores mais familiarizados com a história da arte popular para reconhecer que, se um artista produziu uma obra-prima, logo toda Nova York clamaria por sua produção. Todos os Lichtenstein sendo (mais ou menos) equivalentes estilisticamente, seria Lichtenstein capaz de produzir uma obra-prima? E se ele não o fosse, isso se deveria às limitações inerentes ao estilo vernacular adotado ou seria sobretudo porque o conceito de obra-prima, na arte contemporânea, perdera sua pertinência e não seria remissível senão a uma época passada? Tal era, acredito, a questão tipicamente equívoca de Lichtenstein em *Masterpiece*. A idéia de obra-prima, em 1962, havia se tornado ridícula em Nova York, assim como a idéia de cavalaria se

tornara ridícula na Espanha de Felipe II. Don Quixote é um personagem cômico, assim como, *mutatis mutandis*, é Brad. Se o ridículo não impede que *Don Quixote de La Mancha* seja uma obra-prima, o que impede *Masterpiece* de o ser? Talvez Lichtenstein diga a mesma coisa que falou Hans Belting em tom mais elegíaco, a saber, que a idéia de obra-prima não é mais do que a lembrança de uma estética ultrapassada. Eu penso, ao contrário, que apenas o conceito de obra-prima continua a vincular as artes visuais a sua tradição, todo o resto tendo sido revolucionado, apagado ou transformado. É ainda, me parece, um ideal artístico viável e que permite dar conta, em grande parte, das aspirações dos artistas contemporâneos.

Haveria aí uma restrição que seria imputável ao estilo das histórias em quadrinhos? Na conclusão de *O Banquete*, Platão faz Sócrates dizer que os mesmos princípios regem a composição das comédias e a das tragédias; assim, entre os dois gêneros não se impõe nenhuma diferença de ordem estilística. No prólogo de uma comédia de Plauto, *Amphytrion*, uma divindade se vangloria de seu poder de converter a comédia que o auditório se prepara para ver em uma tragédia, usando as mesmas frases. Nada no estilo das histórias em quadrinhos é engraçado em si. Meus camaradas e eu, crianças, colecionávamos vinhetas militares que encontrávamos no interior das embalagens de chicletes. Elas eram ilustradas com batalhas navais, ataques aéreos... traduzindo, no estilo que Lichtenstein empregou durante 40 anos, todos os horrores da guerra moderna. Hoje ainda, eu não veria sem ficar perturbado um artista evocar, no mesmo estilo, os campos de prisioneiros guardados pelos sérvios em Omarska, onde os muçulmanos da Bósnia são submetidos a tratamentos inqualificáveis. De algum modo, da mesma forma que os músicos populares alemães captados por acaso em nossos rádios frente às linhas inimigas durante a Segunda Guerra Mundial, o estilo das histórias em quadrinhos não poderia senão aumentar o horror. Mas falta ainda qualquer coisa a *Masterpiece* para ser a obra que Brad supostamente teria

pintado, esteja ou não em causa o estilo. Existia três Lichtenstein na memorável exposição intitulada *The Age of Modernism: Art of the XXth Century*, organizada por Christos Joachimides e Norman Rosenthal, inaugurada na primavera de 1997 no Martin-Gropius-Bau, de Berlim, em que os mesmos curadores já haviam montado outras exposições polêmicas e ambiciosas, como *Zeitgeist*, por exemplo, em 1984. *Masterpiece* não estava lá. Se essa omissão relevava uma escolha normativa dos organizadores ou se ela resultava apenas da impossibilidade de obter certos empréstimos pedidos, eu não sei. Nenhum dos três Lichtenstein da exposição era, do meu ponto de vista, uma obra-prima; eram, pelo menos, pinturas representativas da obra de Lichtenstein em seu período (digamos) clássico, e uma exposição tendo por título *The Age of Modernism* deveria forçosamente contar com pelo menos um trabalho do artista. Mas o fato de ter faltado este ou aquele quadro de Lichtenstein, todavia, não autorizaria a crítica a dizer que a exposição omitira uma das obras-primas paradigmáticas do século, como, por exemplo, as *Demoiselles d'Avignon*, o *Grand Verre* ou uma das grandes telas de Pollock dos anos 50, *Lavender Mist*, por exemplo. Que uma dessas obras ao menos pudesse ser considerada uma obra-prima não muda em nada o fato de Lichtenstein ter seguramente contribuído para a definição artística do século 20. Mas nós queremos mais uma obra-prima do que a definição de um período ou uma época. Assim, retornemos a *Masterpiece*.

O que me parece faltar é a impressão de *Masterpiece* ser o resultado de uma prova. Naturalmente, nós não sabemos mais a esse respeito no que concerne a *As Meninas*. Talvez essa obra tenha sido fácil para Velázquez, mesmo que tenha parecido impossível a qualquer outro: está aí um atributo do gênio. Shakespeare, segundo Mark Van Doren, inevitavelmente escreveu suas peças com facilidade, senão elas não poderiam jamais ter sido escritas. Mas, para Lichtenstein, o conceito de gênio estava tão ultrapassado quanto o de obra-prima, e ele talvez tenha assimilado essa atitude a ponto de,

enquanto artista, pouco lhe importar afrontar as dificuldades ou aspirar à obra-prima.

Acredito que uma só vez ele roçou o estatuto de obra-prima: foi na grande pintura mural encomendada para o Equitable Building, em Nova York, sede da Equitable Life Insurance Company; nessa ocasião, parece que ele recuou diante do desafio. Para mim, *Mural with Blue Brushstroke* (1985) é um fracasso. É uma miscelânea dos motivos de Lichtenstein, como se o artista houvesse aí encontrado a ocasião de erigir seu próprio monumento, signo da arrogância que vai de encontro a tudo aquilo que se sabe sobre sua gentileza e a simplicidade de suas maneiras. Essa pintura não estabelece, em todo caso, relação com o edifício. Teria sido preferível aumentar nas mesmas dimensões uma de suas mulheres em lágrimas, por exemplo, *Happy Tears*, que mostra uma jovem chorando com a notícia de que sua apólice de seguro a indenizará inteiramente. Eu adoraria ver *Happy Tears* executada nesse formato grandioso e recuso-me a afirmar *a priori* que essa não daria uma obra-prima pela escala, pela adequação ao local, pelo aporte de uma pertinência e de um conteúdo humanos nas transações cifradas da agência comanditária. Eu não saberia imaginar, em contrapartida, que teria prazer em ver um *Masterpiece* monumental. O quadro dentro do quadro teria sido levado a uma dimensão mais ou menos da pintura existente – 138 x 138cm –, o que deve estar bem próximo de seu limite natural.

O tamanho não é uma condição importante para que exista uma obra-prima, salvo como metáfora da dificuldade e salvo ainda se a grandeza se propõe como uma dimensão inerente à obra-prima considerada – no *Juízo Final*, de Michelangelo, por exemplo. Entretanto, não vejo que a obra de Lichtenstein tenha de modo algum parte ligada com a tentativa, mesmo se, quando encontrou seu estilo característico, ele pintava os pontos a mão ou fazia executar esse trabalho completamente mecânico por seus assistentes. (ele ensinava então em Rutgers). Se não se trata verdadeiramente de uma tentativa, efetua-se ali em todo caso

uma ruptura, acontecimento de qualquer forma inscrito nas normas das biografias de artistas americanos. Eu me surpreendi freqüentemente ao ver quantos estilos novos transfiguraram artistas até então bastante insignificantes em grandes pintores, mas que haviam sido os primeiros a lhes dar seqüência. Basta olhar alguns colossos dos anos 50, como Franz Kline, Willem De Kooning, Mark Rothko, Barnett Newman: o contraste das obras é tal, antes e depois da repentina adesão de cada um ao expressionismo abstrato, que se daria razão à sentença de que o estilo é o homem. As pinturas pré-HQ de Lichtenstein são garatujas modernistas, de interesse hoje em dia no máximo documental. Ele se tornou um grande artista de um dia para o outro, produzindo sua primeira pintura HQ. Isso requeria certa coragem, certamente, se pensarmos na ética do sublime pela qual se definia então a arte de vanguarda – e que lhe forneceu o tema irônico de *Brushstroke* e outras pinturas célebres. Por outro lado, Lichtenstein devia ter seguramente o sentimento de que não era o único e de que pintar Mickey, Donald e Popeye era agora possível, porque outros artistas trabalhavam nesse sentido. Não obstante, não havia dificuldade nisso. E não se dirá tampouco que suas obras parecem enfim o resultado da pesquisa em curso nas mediócras produções anteriores no momento da ruptura. Suas obras eram sem precedentes, a exemplo da grande arte posta em questão. Não se pode sequer dizer que jamais houvera nada semelhante, pois que, há décadas, imagens cujo estilo não se distinguia do seu eram disseminadas pela imprensa americana. Ninguém, contudo, tomava essas imagens por arte ou, pelo menos, por grande arte – não havia, de fato, precedente senão o reconhecimento dessa produção a título de arte popular. E, se seguimos minhas especulações sobre sua obra-prima não pintada, admitiremos que ele demonstrou, pelo menos, que o estilo de uma HQ podia entrar na composição de uma obra-prima, ainda que ele próprio tivesse se afastado desse caminho.

Guardo uma lembrança bastante viva da primeira vez que vi uma de suas obras

reproduzidas na imprensa artística; foi em *Art News*, em março de 1962. O quadro (inédito a ponto de ter sido impresso ao contrário) intitulava-se *The Kiss* (O Beijo). Hoje em dia, em toda exposição que, sob esse título, o aproximaria das obras de Munch, de Canova ou de Brancusi, ele pareceria uma incongruência cáustica. *Art News*, nesses anos, era a revista de arte mais influente em língua inglesa. Essa resenha da primeira exposição de Lichtenstein, acompanhada de uma ilustração, indicava uma aprovação desconcertante por parte de Thomas Hess, então redator-chefe da revista e um dos três principais críticos da época. Estava tão distante de tudo aquilo que se teria esperado nessas páginas, que era necessário concluir que uma nova época começava.

Há alguns anos, Nick Serota e Sandy Naine, da Tate Gallery de Londres, curadores de uma exposição que deveria encarnar a realidade americana, abriram-na com *Wham!* (1963) de Lichtenstein; de maneira semelhante, o Whitney Museum de Nova York tomou *Blam!* para definir o período 1957-1964 na arte nova-yorkina. Ela tinha toda a impetuosidade de um clarinete saudando uma era nova, deliberadamente em ruptura com tudo aquilo que a precedia. O que eu pensava na época é que, se *The Kiss* era pintura, então tudo era possível. Esse foi um momento de vertigem conceitual, após o qual eu me encontrei lançado sobre a via da filosofia da arte, perguntando-me se sua obra provoca legitimamente como o fazia toda a produção do início dos anos 60, as latas de Warhol aí incluídas: por que, se elas pareciam absolutamente idênticas, as pinturas de Lichtenstein são arte enquanto as pranchas de histórias em quadrinhos não o são? Questão que remete à ontologia. (Essa interrogação perde boa parte de seu interesse se se limita à diferença entre a HQ e as belas artes, pois que minha questão, de fato, era saber o que distinguia a arte em geral do domínio daquilo que eu chamava de "coisas simplesmente reais"). A nova época levaria a dúvida a um ponto até então jamais atingido – a arte de vanguarda de nosso tempo desembocando então

sobre um território virgem, da mesma forma que, anteriormente, os entusiastas da quarta dimensão se haviam persuadido de que encontrariam uma nova fronteira e todo um universo maduro para a exploração? Mas estaria ela madura para a obra-prima?

Fui levado a pensar que um traço distintivo da arte do século 20 reside no fato de que a natureza filosófica da arte só se tornou acessível ao espírito nesses tempos. Com uma melancolia evidente, Hegel, em 1828, em suas magníficas lições sobre Belas Artes, notava que:

"A arte é, pois, incapaz de satisfazer a nossa última exigência de Absoluto. Já, nos nossos dias, se não veneram as obras de arte, e a nossa atitude perante as criações artísticas é fria e refletida. (...) Os bons tempos da arte grega e a idade de ouro da última Idade Média são idos. (...) Em todos os aspectos referentes ao seu supremo destino, a arte é para nós coisa do passado. Com sê-lo, perdeu tudo quanto tinha de autenticamente verdadeiro e vivo, sua realidade e necessidade de outrora, e encontra-se agora relegada na nossa representação. (...) O que, hoje, uma obra de arte em nós suscita é, além do direto aprazimento, um juízo sobre o seu conteúdo e sobre os meios de expressão e ainda o grau de adequação da expressão ao conteúdo." 1

Essas idéias marcaram fortemente meus próprios escritos sobre arte, e me parece que elas comportam uma imagem sedutora da arte do atual século, no sentido em que os artistas colaboraram, por sua própria arte, à tarefa de "reconhecer filosoficamente o que é arte". Cada obra maior, cada movimento e cada estilo constituíram uma resposta circunstancial a essa questão. A história da arte do século 20 é, a meus olhos, uma longa conversa cujos meandros encontraram sua conclusão nos anos 60, já que, então, a verdadeira forma da questão filosófica enfim veio à superfície. O que quer que seja arte era arte. Como é, de maneira oblíqua, *Masterpiece*.

Penso que, de certa maneira, isso foi verdadeiro para a própria filosofia. A filosofia entrou no século com a missão paralela de descobrir sua própria e verdadeira

identidade. Os grandes movimentos foram metafilosóficos e programáticos: a fenomenologia, o existencialismo, o pragmatismo, o positivismo lógico, a filosofia analítica e, mesmo em certa medida a desconstrução, foram variadas tentativas para descobrir, por um auto-exame, a verdade profunda da filosofia – da filosofia considerada um problema filosófico em seu todo. Parece que, no período que se seguiu à idéia hegeliana da arte, poder-se-ia dizer a mesma coisa da filosofia: "Os belos dias da filosofia grega, assim como a idade de ouro do fim da Idade Média, estão passados". A esse respeito e, dado o que as ciências nos falam sobre o mundo, via-se mal o que a filosofia poderia acrescentar; a menos que se tornasse ela mesma uma ciência. Além disso, inevitavelmente, apresentou-se a questão da definição do domínio da filosofia como ciência: Wittgenstein sustentava poética e firmemente no *Tractatus* que não existiam fatos filosóficos nem mesmo teorias filosóficas, tudo isso sendo seguramente sem sentido, pois que não havia nada no mundo que os tornasse verdadeiros ou falsos.

Houve obras-primas filosóficas na era da autodefinição da filosofia? Indubitavelmente houve, embora somente algumas (decorrente talvez do conceito de obra-prima que houve). Seria necessário mencionar os *Principia Mathematica*, de Bertrand Russell e Alfred North Whitehead, o *Tractatus Logico-philosophicus*, de Wittgenstein, *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger, e provavelmente *O Ser e o Nada*, de Jean-Paul Sartre. John Dewey foi o grande pragmático do século; sua obra-prima, por mais surpreendente que isso pareça, é sem dúvida *Art and Experience*. Uma vez mais, em paralelo com o que se observa em arte, parece-me que não podemos propor nada que mereça o estatuto de obra-prima na segunda metade do século, salvo, talvez, *A Theory of Justice*, de John Rawls. Em filosofia, o fato é talvez institucional e imputável a fatores externos, relacionados à transferência integral da atividade filosófica ao âmbito da Universidade e às estruturas por ela impostas ao trabalho intelectual. Ao sabor de razões complexas, mas inteiramente

Estabeleço as
obras de
arte

ok

compreensíveis, a medida da produção filosófica, dos anos 50 até nossos dias, teria sido a resenha técnica, constituída sob os auspícios do relatório científico, cujo acesso é praticamente reservado a outros filósofos. Desde um certo tempo, mesmo os livros são em sua maioria compilações de artigos. Um artigo pode ser considerado uma obra-prima? Seguramente existiram artigos importantes nesse século: "On Denoting", de Russell em 1905, "Two Dogmas of Empiricism", de Willard Quine, "Justice to Fairness", de Rawls, e os primeiros trabalhos de Kripke sobre uma semântica de linguagens modais... Mas, por volta do final do século 20, para satisfazer às condições da carreira filosófica, os artigos proliferaram, seus propósitos se fizeram cada vez mais estreitos, a análise conceitual cresceu em uma massa tão ramificada para participar do debate, que é necessário conservar tudo no espírito e ao mesmo tempo perder a esperança de jamais ver resolvidas as questões sobre as quais as pessoas escrevem – da referência, por exemplo, da relação entre a linguagem ética e descritiva ou do problema corpo/espírito. Richard Rorty comparou isso à escolástica – e nada é mais pertinente se pensarmos que no século 16, como se lamentava um professor em Paris, "este maldito Lutero esvaziou os anfiteatros". Poderia nos acontecer algo semelhante: alguém que, por meio da filosofia, nos libertasse da filosofia? Ou será assim perpetuamente?

Lichtenstein é desse século porque ele deu sua opinião no debate sobre os limites filosóficos da arte – sobre a distinção entre as belas artes e a arte popular, por exemplo. Seguindo o sentido de veicula a expressão francesa "chef-d'oeuvre" (obra-prima), nenhum Lichtenstein em particular pode estimar a primazia [le chef] de sua obra; mas nós recusamos o fato de que o conceito de obra-prima se reduza ao melhor do que é capaz um bom artista. Assim, Pollock pintou uma obra-prima depois de outra em 1950, ainda que nenhuma nesse período talvez tenha sido plenamente "obra-prima". A obra-prima deve transcender um corpo de obras. Eu diria mesmo, de maneira absoluta e com certa comoção, que não existe obra-prima

sem transcendência. *Obra-prima* pertence à linguagem do especialista, ao discursos do pedagogo, ao mundo da publicidade. *Masterpiece* não se refere ao trabalho de um artista, mas ao mundo, no qual ele apresenta uma expressão mestra.

Para pintar *Demoiselles d'Avignon*, Picasso, dizem seus biógrafos, havia encomendado uma tela especial que ele queria forrada, seguro que ele estava de que seria uma obra-prima. Pollock utilizou telas que cobriam quase todo seu chão, porque ele não duvidava de que suas obras valiam o dispêndio e o trabalho extraordinário que lhe custariam. O *Grand Verre* foi o resultado de um longo trabalho de pensamento e, em sua execução, provavelmente mais delicada e artesanal do que tudo aquilo que Picasso ou Pollock jamais tentaram. O que distinguia tais obras era a imensa ambição da empreitada. Não estou seguro de que seja possível hoje produzir uma pintura nesse espírito, notadamente porque a pintura afirmou seus limites, que *Demoiselles d'Avignon* e *Autumm Rythm* contribuíram para definir. A pintura, em nossos dias, é uma arte para aqueles que pertencem à cultura-pintura, que não é mais coextensiva ao mundo da arte. O *Grand Verre* é outro assunto, em razão do emprego de um material que o modernismo reservou para a decoração e o artesanato. De fato, se pensamos nos grandes vitrais das catedrais que Hegel deveria ter no espírito, *Grand Verre* assemelha-se a algumas das obras-primas reconhecidas em todos os gêneros. *Grand Verre* anuncia, nós o vemos hoje, a época em que não importa qual material efetivamente pode servir ao artista; as "técnicas mistas" suscitaram obras nas quais os artistas podiam exprimir aquilo que a pintura não pudera fazer sozinha, ao menos facilmente ou sem comentário. É, por uma parte, a favor dessa tomada de consciência que Duchamp é um paradigma do artista contemporâneo, bem mais do que Pollock ou mesmo Picasso não podiam ainda ser.

Sob esse ângulo, eu não teria nenhuma dificuldade de eleger algumas obras-primas da arte depois dos anos 50. A fabulosa instalação de 13 telas pintadas por Cy

Twombly no final dos anos 70, *Fifty Days at Iliam*, no Museu de Arte da Filadélfia, é épica, na medida de sua inspiração homérica; entretanto, para usar um idioma da conservação, esse conjunto está "na linguagem de seu tempo"; suas ranhuras, remendos, garatujas, manchas e aparas de pintura estão tão próximas do grafite quanto Lichtenstein esteve das histórias em quadrinhos. A videoinstalação de Bill Viola, *Stations*, que eu vi há alguns anos no American Center, é para mim uma obra-prima, porque ela tenta colocar a humanidade em uma visão profunda da vida.

Sublime
Krauss

Penso que os artistas californianos Robert Irwin e James Turrell – representantes daquilo que Rosalind Krauss designa como o "sublime californiano" – encontraram no conceito de obra-prima uma idéia reguladora, associando materiais não tradicionais – um vulcão extinto no caso de Turrell, um aeroporto internacional no de Irwin. De Matthew Barney, *Cremator 5* é uma obra-prima imperfeita – mas qual obra-prima não o é?

Tomemos por paradigma a *Ética*, de Spinoza: não existe lugar para os defeitos na idéia de obra-prima, que deve ser a perfeição em seu gênero. Mas é em razão de nossos limites que a imperfeição está ligada à realidade da obra-prima. Nós somos conduzidos a aspirar a expressões cujo alcance não está inteiramente em nosso poder atingir. Toda a filosofia de Kant está fundada sobre a idéia de que a razão é capaz de formular questões cujas respostas excedem em todo caso seus limites constitutivos. É por essa razão que temos necessidade, na filosofia como na arte, do ideal de obra-prima, que deve, como em Twombly, estar "na linguagem de nosso tempo". E isso mesmo se considerações institucionais impõem restrições à prática da arte ou da filosofia. Pois onde, senão na arte ou na filosofia, iríamos buscar uma concepção de conjunto das coisas (a menos que nos contentássemos com a revelação das grandes religiões)? A arte, a filosofia e a religião são, para Hegel, os três (os três únicos) momentos do Espírito absoluto. Por mais especializadas que sejam as análises filosóficas, em todo caso o domínio da

filosofia permanece o único do qual os estudantes podem esperar qualquer inteligência do mundo em sua inteireza.

Pode parecer surpreendente que obras-primas sejam ainda possíveis depois do fim da arte. Uma resposta, certamente insuficiente, é que a maioria das obras-primas que eu poderia citar teriam sido impossíveis em outras condições: elas requereram, com efeito, uma estética e uma tecnologia que não podiam existir quando se estava ainda na época do modernismo. Se, com Clement Greenberg, admitimos a idéia de que o modernismo se define pelo acesso à consciência de si e, por consequência, de que a arte deve ser o tema da arte modernista, estamos, na época pós-moderna, libertos dessa auto-análise e, por consequência, novamente capazes de reatar com a grande tradição da obra-prima, na busca de visões mais formidáveis. Eu adoraria ver isso advir igualmente na filosofia, mas as instituições que enclausuram uma boa parte da filosofia poderiam se opor. Quase toda a filosofia está agora no interior da Universidade. De sua parte, os artistas ligados à ambição de chegar à obra-prima tiveram, às vezes, de contornar a instituição do museu, ainda que o conceito de obra-prima lhe estivesse tão intimamente associado, para inventar outras maneiras de relacionar a arte à vida.

Arthur C. Danto é professor emérito de filosofia da Columbia University e crítico de arte do jornal *The Nation*.

Artigo publicado em Belting, Hans et al., *Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre?*, Paris, Gallimard, 2000: 137-154

Tradução: Guilherme Bueno Revisão técnica: Glória Ferreira Colaboração: Marisa Flório.

Nota

¹ HEGEL. *Estética: a idéia e o ideal*. In: Hegel. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p.18. (coleção: Os Pensadores) [A citação de Hegel no texto de Arthur Danto, traduzido para o francês por Audrey Van de Sandt, traz a indicação de que foi modificada. Seguimos a tradução de Hegel da publicação brasileira acima referida] (NRT)

WHY, BRAD DARLING, THIS PAINTING IS A
MASTERPIECE! MY, SOON YOU'LL
HAVE ALL OF NEW YORK CLAMORING
FOR YOUR WORK!

