



Andy Warhol. *Liz*, serigrafía sobre tela, 106 x 106cm, 1965

## Aparência pop – uma leitura a partir de *Teoria Estética*, de Adorno

Danrlei de Freitas Azevedo\*

O artigo se propõe a pensar a Pop Art a partir da idéia de negação da aparência estética, conforme desenvolvida por *Teoria Estética*, de Theodor Adorno. A produção artística da Pop é avaliada, portanto, tendo em vista o vínculo que estabelece com aquela dinâmica da arte moderna que Adorno identificou com um processo de recusa da síntese estética. Na medida em que a Pop Art representa um desdobramento desse processo, não se pode desvinculá-la do problema da aparência estética – como o faz Arthur Danto, em nome de uma abertura para a essência filosófica da arte – sem que se atrofie o seu horizonte de compreensão.

Pop art, Theodor Adorno, aparência estética

I. O caráter pernicioso da aparência artística é assinalado em *A República*, de Platão, em que o poeta é banido do Estado idealmente projetado. A obra de arte, pelo efeito da *mimesis*, entendida como imitação de objetos, estaria destinada a provocar o afastamento do conhecimento das coisas em si mesmas. “Desse modo, o autor de tragédias, se é um imitador, estará por natureza afastado três graus do rei e da verdade, assim como todos os outros imitadores”.<sup>1</sup> Nas palavras de Sócrates, são enumerados os motivos pelos quais a aparência estética deve ser depreciada: o artista reproduz as coisas sem conhecer verdadeiramente como vieram a ser, copiando a obra do artesão sem dominar seu ofício ou possuir a capacidade para julgá-la; imita caracteres e estados de alma inferiores, propensos à fraqueza das paixões; corrompe ao provocar prazer mediante a apresentação de ações e condutas que nada têm de exemplar. Em suma, “o criador de imagens, o imitador, não entende nada da realidade, só conhece a aparência”.<sup>2</sup>

É possível dizer que a arte moderna reflete a explosão de tal hierarquia delineada por Platão, na qual se afirma a disparidade entre o conhecimento filosófico e o produto artístico. Com Kant, confere-se ao domínio estético a devida autonomia frente aos demais, ao mesmo tempo em que desmorona a relação platonicamente estabelecida entre ser e conhecimento. Conforme assinala Nietzsche, “a enorme bravura e sabedoria” que desponta com a filosofia kantiana

\* Danrlei de Freitas Azevedo é bacharel em Teoria do Teatro, UNIRIO; mestre em História Social da Cultura, PUC-Rio; doutorando em História Social da Cultura, PUC-Rio. Atualmente é professor assistente de Estética e Teoria do Teatro, do Departamento de Teoria do Teatro na UNIRIO. Este artigo contou com o apoio do CNPq.

1 Platão, 2000, p. 324.

2 Idem, ibidem, p. 328-329.

revela-se no fato de “expor os limites e condicionamentos do conhecer em geral”, reconhecendo como tal “aquela idéia ilusória que, pela mão da causalidade, se arroga o poder de sondar o ser mais íntimo das coisas”.<sup>3</sup> Com base em tais limites instaurados pelo pensamento de Kant, o autor de *O Nascimento da Tragédia*, arriscando um passo adiante, chega a inverter aquela ordem promulgada por Platão, elevando a arte acima da perspectiva teórica. Esta última é a que de fato estaria submetida ao poder das aparências, encobrendo com ideais e verdades eternas a real condição de uma existência precária, fatalmente destinada ao mundo dos fenômenos, terminando por “fazer adormecer ainda mais profundamente o sonhador”.<sup>4</sup> Uma existência regida, ao contrário, por uma “sabedoria estética”, trágica, enfrentaria com o “destemor do olhar” seu próprio destino, sem se apoiar em verdades situadas além da esfera das aparências. A arte mantém, para Nietzsche, um contato mais legítimo com o ser justamente por assumir seu caráter de aparência: ela não aparenta ser mais do que é, como o faz a “ciência”. E, se a tragédia é o evento artístico por excelência é porque nela se sustenta a tensão entre Apolo e Dioniso, quer dizer, entre a configuração da aparência artística e o princípio de sua dissolução. A potência máxima da arte é alcançada no próprio instante em que se manifesta a realidade ilusória de seu ser; a exposição de seu poder de ilusão – seu desmascaramento, portanto – é também o sinal de sua proximidade da verdade.

*Teoria Estética*, de Adorno, assinala a incorporação desse aspecto problemático pela arte moderna, que, embora se desvencilhando da subordinação a verdades mais elevadas, abre-se àquela tensão que simultaneamente proporciona a justificação e a transfiguração do ser. O preço da autonomia da arte é, conforme indicado pelo filósofo, o investimento contra seu próprio caráter de aparência, na medida em que nesse repercute não só a fidelidade à verdade, mas ainda sua falsificação. “A dialética da arte moderna é, em larga medida, a que deseja desembaraçar-se do caráter de aparência, como os animais dos chifres acumulados”,<sup>5</sup> pois o meio pelo qual as obras de arte “se tornam um desdobramento da verdade é ao mesmo tempo o seu pecado capital e dele não se pode absolver a arte”.<sup>6</sup> Esta não se torna emancipada do jugo do conhecimento teórico meramente por lançar em descrédito a acusação proferida por Sócrates, mas por mostrar-se capaz de absorver aquela velha crítica, desdobrando-a internamente e realizando-se em função dessa contradição. Nesse sentido, a arte moderna, enquanto arte da época do esclarecimento,

3 Nietzsche, 1992, p. 110.

4 Idem, ibidem, p. 111.

5 Adorno, 1988, p. 122.

6 Idem, ibidem, p. 123.

atinge um grau de consciência que a faz voltar-se contra sua própria essência, isto é, contra sua característica fundamental de ser aparência. Segundo Adorno, a ambigüidade envolvida na aparência estética diz respeito à arte enquanto tal, sendo que na modernidade ela chega à reflexão artística, conduzindo a uma situação em que a arte só faz justiça a sua verdade ao trazer consigo o estigma de sua própria morte. A arte moderna é aquela em que a aporia da aparência estética é reconhecida intrinsecamente. Ela sobrevive e retira sua força, porém, dessa denúncia que imputa a si mesma, fomentando e negando num mesmo golpe a possibilidade de reconciliação:

Em consideração a sua verdade, a arte deve voltar-se contra o princípio da síntese estética. 'A negação da síntese torna-se o princípio da figuração artística'. O que esta formulação paradoxal está dizendo é que a arte só pode sobreviver e permanecer autêntica se consegue articular a negação da síntese como seu sentido estético, e produzir com isso a síntese estética no próprio processo de negá-la. A obra de arte moderna deve, num único lance, produzir e negar o sentido estético; ela deve articular o sentido como a negação do sentido, equilibrando-se, por assim dizer, no fio da navalha entre a aparência afirmativa e uma antiarte que é privada de aparência.<sup>7</sup>

A "crise da aparência estética" não se coaduna, de acordo com a visão de Adorno, com a idéia hegeliana de uma superação da arte compreendida como necessária ao processo de realização do espírito, o qual abandonaria o meio de expressão sensível para conformar-se àquele que lhe é mais próprio, o conceito. A negação da aparência é ainda um modo paradoxal de afirmação da arte, um modo que se contrapõe à aparente identificação entre espírito e realidade. A obra de arte resulta de uma relação em que o espírito não procede, como na razão teórica, conceitual, subsumindo o particular no universal, mas resguarda aquilo que existe de diverso ou não idêntico nas coisas. A rejeição da aparência por parte da arte moderna corresponde à recusa explícita do espírito em adequar o múltiplo da natureza a uma suposta unidade, ainda que estética, de forma que a arte deve exercer, conseqüentemente, para Adorno, um papel de extrema negatividade numa época que se distingue por um intenso processo de racionalização:

Toda obra de arte aspira por si mesma à identidade consigo, que, na realidade empírica, se impõe à força a todos os objetos, enquanto identidade com o sujeito e, deste modo, se perde. A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade.<sup>8</sup>

7 Wellmer, 1993, p. 10.

8 Adorno, op. cit., p. 15.

O potencial negativo da arte moderna pode ser verificado não apenas na revolta contra a aparência estética, como também na recorrente oposição dos ideais artísticos à ordem social vigente. A expansão da cultura capitalista significa o predomínio de uma razão instrumental cuja lógica de abstração e sistematização violenta o que é vivo, o não idêntico que a arte quer preservar. Adorno vê na forma-mercadoria a antítese da essência da obra de arte, uma vez que ela permite igualar o que seria o diverso das coisas, pela recorrência a um valor de troca. Com o dadaísmo, a arte assume radicalmente a contradição de sua existência no seio do capitalismo, só obtendo sentido enquanto antiarte. O caráter ideológico da aparência estética evidencia-se à medida que contrasta com a ordem do real: "Perante aquilo em que se torna a realidade, a essência afirmativa da arte, esta essência inelutável, tornou-se insuportável".<sup>9</sup> O *ready-made* de Duchamp exhibe artisticamente o que é de fato a obra de arte lançada no mundo, algo que sua aparência deveria transcender: um objeto como outro qualquer, porque no fundo sujeito à mesma disponibilização que os demais. Mas *Teoria Estética* lança luz ainda sobre a ambigüidade de tal manobra artística, mostrando que ela vive da tensão de ser tanto uma supressão quanto uma concessão da aparência estética, a qual buscaria resgatar e reconciliar com o espírito os produtos de sua mais extrema reificação. Se parece difícil enxergar nos *ready-mades* de Duchamp um movimento nesse segundo sentido, ou seja, o impulso de espiritualizar os objetos mundanos, as montagens de Schwitters, por exemplo, que reúnem elementos não menos cotidianos, indicam abertamente retirar seu potencial estético de tal espiritualização do que é ordinário, de utensílios e fragmentos de objetos comuns, apreendendo-os no momento em que, já descartados como detritos, ensaiam um retorno à matéria que os libertaria da manipulação.

A arte gostaria, por uma cedência aos materiais brutos, visível e por ela realizada, de reparar um pouco o que o espírito, o pensamento como a arte, faz soírer ao *outro*, aquilo a que ele se refere e gostaria de fazer falar. É o sentido determinável do momento absurdo e anti-intencional da arte moderna, até às artes marginais e aos happenings. Deste modo, não se faz tanto um processo farisaico-arrivista à arte tradicional quanto se tenta absorver ainda a negação da arte com a sua própria força.<sup>10</sup>

A aparência das obras de arte não é sua *characteristica formalis* nem se refere fundamentalmente a seu momento sensível, mas, segundo Adorno, "promana da sua essência espiritual",<sup>11</sup> da qual

9 Idem, ibidem, p. 12.

10 Idem, ibidem, p. 288.

11 Idem, ibidem, p. 128.

provém a aparência de um em-si que se opõe a sua realidade de artefato. Se “as obras modernas abandonam-se mimeticamente à reificação, ao seu princípio de morte”,<sup>12</sup> esse abandono é também um processo de espiritualização. A migração de elementos originariamente não estéticos para o interior da obra de arte deve-se ao movimento histórico do espírito que busca a integração com seu outro sem o submeter à identidade consigo. “Pois enquanto negação do espírito dominador da natureza, o espírito das obras de arte não surge como espírito. Inflama-se naquilo que lhe é oposto, na materialidade”.<sup>13</sup> A crise da aparência estética não denota, portanto, unicamente um processo de autonegação por parte da arte, ela é também consequência de uma aproximação em relação ao mundo, por meio da qual componentes e fragmentos representantes da própria reificação são convocados a adentrar o âmbito da obra. Pois é precisamente em sua incompatibilidade com o espiritual que se encontra a possibilidade de se fazer reviver a velha estranheza entre espírito e natureza – e não em alguma noção idealizada desta última –, e então fomentar uma reconciliação. As formas da reificação resistiriam à identidade do sentido humano tal qual o não idêntico da natureza. Elas se aproximam do natural no que diz respeito a uma participação no inumano, naquilo de que o espírito não pode se apropriar. Desse modo, na condição artística moderna, segundo palavras de Adorno, “o que é sensualmente desagradável possui uma afinidade com o espírito”.<sup>14</sup>

A despeito do fato de a Pop Art ser freqüentemente associada a uma superação dos limites do moderno, é notável como os traços que *Teoria Estética* confere ao modernismo não só continuam presentes como também exercem papel fundamental no âmbito de sua produção. Não surpreenderia se a desconsideração desses traços, em nome de uma ruptura ou entrada na pós-modernidade, resultasse, em vez de na demarcação de um novo paradigma artístico, no atrofiamento do horizonte de compreensão da Pop. Ao contrário do que alega Arthur Danto, para quem o grande mérito da Pop Art – mais exatamente por intermédio da figura de Andy Warhol – foi o de ter finalmente descerrado a natureza filosófica da arte, “mostrando que nenhum critério visual poderia servir ao propósito de definição da arte”,<sup>15</sup> a questão da aparência estética não ocupa de modo algum um lugar dispensável, ou mesmo acessório, junto a esse movimento artístico; ela sofre apenas um deslocamento de sentido em comparação ao que obtinha em meio ao ímpeto de negação das vanguardas. Importante, contudo, é perceber que, apesar desse deslocamento,

12 Idem, *ibidem*, p. 154.

13 Idem, *ibidem*, p. 138.

14 Idem, *ibidem*, p. 222.

15 Danto, 1997, p. 287.

não é completamente desfeito o nexos com a recusa da síntese estética, que, para Adorno, distingue arte moderna e tradição.

Por outro lado, é preciso reconhecer que a maior resistência para se pensar a Pop Art a partir de conceitos de *Teoria Estética* seja talvez causada por esta última, ou melhor, seja provocada por noções difundidas acerca da visão estética de Adorno, as quais, certamente, não são de todo infundadas. Já em *Dialética do Esclarecimento*, o ensaio A Indústria Cultural evidenciava o contraste marcante entre os produtos consumidos na cultura de massas e a obra de arte. Aqueles, mesmo quando desejando aparentar o contrário, consistiriam na expressão da lógica da identidade a que a produção verdadeiramente artística se opõe. Enquanto as obras de arte preservam o particular frente ao universal, os produtos da indústria cultural, desde o início a serviço do valor de troca e da padronização, eliminam a tensão entre esses pólos: "o universal pode substituir o particular e vice-versa".<sup>16</sup> Entretanto, uma vez que o domínio da indústria cultural – e, por conseguinte, as leis da troca – atinge a sociedade como um todo, a análise de Adorno estabelece uma situação tal que a legitimidade da obra de arte dependeria de sua orientação negativa em relação à ordem social, então degenerada em reino da identidade. Inversamente, isso levanta suspeitas sobre qualquer manifestação pretensamente artística que obtenha imediata repercussão ou que se propague com sucesso dentro dos limites da indústria cultural. É o que acontece com o cinema da época e com o jazz, que têm sua realidade artística rejeitada praticamente em bloco pelos autores de *Dialética do Esclarecimento*.

Justifica-se, portanto, que a idéia de negatividade, bem como a de uma certa incomunicabilidade das obras de arte modernas, seja referida ao pensamento de Adorno. Ambas se reúnem na idéia de uma negação de sentido por parte das obras, que, assinala Albrecht Wellmer, constitui uma "resposta da consciência estética emancipada ao inautêntico e violento aspecto das totalidades de sentido tradicionais".<sup>17</sup> Porque a lógica do sistema social vigente é, na verdade sem sentido, porque a linguagem que nele predomina é a da alienação, as obras, ao se furtarem a essa lógica ou ao se erguerem em protesto direto contra ela, aparecem como estranhas, ilegíveis, mudas, enfim, como desprovidas de sentido. Logo, a carência de sentido não é, para Adorno, um atributo fundamental da arte moderna, mas principalmente da própria realidade contra a qual ela se choca. Permanece, de qualquer modo, delineada uma oposição que continua ecoando em *Teoria Estética*: "a arte é a antítese social

16 Adorno e Horkheimer, 1985, p. 122.

17 Wellmer, op. cit., p.19.

da sociedade e não deve imediatamente deduzir-se desta".<sup>18</sup> Por isso, a expressão artística genuína deveria, na visão de Adorno, refletir essa condição antitética e devolver à realidade sua própria imagem, recusando integrar-se a ela:

Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte, que não querem vender-se como consolação, deviam tornar-se semelhantes a eles. Hoje em dia, a arte radical significa arte sombria, negra como sua cor fundamental. Grande parte da produção contemporânea desqualifica-se por não atender nada a este fato, comprazendo-se infantilmente nas cores. O ideal do negro constitui, conteudalmente, um dos mais profundos impulsos da abstração.<sup>19</sup>

Tais palavras realmente não deixam dúvidas quanto ao grau de divergência que se pode apresentar entre as concepções estéticas de Adorno e a produção artística da Pop. Enquanto não haveria dificuldades em fazê-las concordarem, por exemplo, com boa parte da poética do expressionismo abstrato, a negatividade que pressupõem não parece corresponder à relação que a Pop Art estabeleceu com o contexto cultural de que participava. "Se Adorno tivesse voltado sua atenção para a arte, a pintura e a escultura, teria recorrido – só poderia ter recorrido – às fontes do expressionismo abstrato para atingir seus objetivos", atesta Jay Bernstein,<sup>20</sup> ao passo que seria inviável declarar tão categoricamente o mesmo acerca da Pop Art. Não é exagero, aliás, dizer que quase há consenso quanto à existência de profundas diferenças entre as propostas artísticas dos dois movimentos, de maneira que a suposta proximidade do expressionismo abstrato indicaria naturalmente o quanto a perspectiva estética de Adorno passaria longe da Pop. Com esta, declinaria aquele potencial negativo próprio às vanguardas modernas, que, no expressionismo abstrato – talvez a última clara manifestação desse potencial –, estaria associado ao impulso de abstração e à identificação da arte com o lugar em que obteria sua mais plena expressão uma subjetividade ameaçada pelo crescente processo de reificação. Em resumo, não é possível encarar a Pop Art como antítese da indústria cultural, "respondendo em negro" ou numa linguagem ininteligível à lógica do sistema, quando ela mantém um intenso diálogo com os próprios elementos dessa indústria, reproduzindo seus símbolos, sugerindo adaptar-se a seus esquemas de produção ou, mesmo, "comprazendo-se infantilmente nas cores".

Esse hiato, que se impõe com nitidez entre a produção artística da Pop Art e *Teoria Estética*, de Adorno, não constitui, porém, obstáculo intransponível. Ele, ao contrário, começa a se dissolver

18 Adorno, op. cit., p. 19.

19 Idem, ibidem, p. 53.

20 Bernstein, 1998, p. 82.

assim que se atenta, com o devido rigor, para dois pontos principais. O primeiro deles diz respeito ao caráter ambíguo da relação que se efetua entre a Pop Art e seu horizonte cultural. Se é verdade que a Pop jamais se encaixaria tão bem quanto o expressionismo abstrato àquele padrão de negatividade atribuído por Adorno à arte moderna, seria, por outro lado, um erro passar imediatamente para o extremo oposto e dotá-la de um impulso meramente afirmativo, dizendo-a motivada por uma “celebração do ordinário”.<sup>21</sup> Para que um tal equívoco seja evitado, basta perceber que a dinâmica de negação da aparência estética – cerne do potencial negativo da arte para Adorno – não é banida do terreno da Pop Art, e que, portanto, esta não pode ser realmente compreendida quando circunscrita à idéia de celebração, por exemplo. O que é necessário colocar em questão é o modo como se dá esse processo de negação da aparência estética no âmbito da produção artística da Pop, visto que ele parece ocultar sua própria negatividade.

O ponto seguinte está ligado ao fato de *Teoria Estética* tanto destacar o potencial negativo da arte moderna quanto torná-lo relativo. Se, de acordo com Adorno, a arte se constitui enquanto um Outro da realidade, chegando a ser concebida como sua antítese, vale lembrar que o movimento pelo qual ela se volta contra sua própria aparência de arte é também um movimento em direção ao que lhe seria mais estranho, quer dizer, ao Outro. Isso significa que a arte é levada a acolher justamente aquilo de que deveria se diferenciar, o que, em conseqüência, compromete seu poder de negação. Não pode haver dúvida de que Adorno tinha plena consciência disso:

Se, após o começo da modernidade, a arte absorveu objetos estranhos à arte que se integram na sua lei formal não inteiramente modificados, a mimese da arte abandona-se até à montagem, ao seu contrário. A arte é forçada a isso pela realidade social. Embora se oponha à sociedade, não é contudo capaz de obter um ponto de vista que lhe seja exterior; só consegue opor-se, ao identificar-se com aquilo contra que insurge.<sup>22</sup>

Essa constatação demonstra não ser estranho a *Teoria Estética* o tipo de relação instaurada pela Pop Art com seu contexto cultural. A arte compactua inevitavelmente com a realidade de que faz parte, e negar essa condição deve ser tão falso quanto aceitá-la inteiramente. Não há diferença entre uma arte que se entrega totalmente ao sistema e outra que se quer totalmente apartada dele, pois ambas se ajustariam ao ideal de uma realidade sem contradições. A arte só tem o poder de negar a realidade ao negar a si mesma enquanto tal,

21 Danto, op. cit., p. 130.

22 Adorno, op. cit., p. 155.  
concinnitas

ou seja, enquanto realidade autônoma, e isto ela só pode fazer ao acolher a própria realidade, identificando-se com ela. Na Pop Art, essa tensão entre oposição e identificação, apontada por Adorno, não é desfeita, mas desdobrada e talvez conduzida ao extremo. De qualquer forma, é sobretudo a sua renovação o que garante a peculiaridade e a relevância desse movimento artístico.

II. É quase impossível não associar as estratégias de produção da Pop Art, a apropriação de imagens, logomarcas e ícones culturais amplamente divulgados, com o desenvolvimento da sociedade capitalista que levou a uma configuração à qual Guy Debord aplicou o conceito de espetáculo: “Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana – isto é, social – como simples aparência”.<sup>23</sup> Sem dúvida, a Pop Art se relaciona abertamente com o novo universo de profusão de imagens que lhe é contemporâneo. No entanto, ao se integrarem ao campo da obra de arte, os elementos tomados do “espetáculo” cumprem uma função particular em comparação aos procedimentos de apropriação tão recorrentes na arte moderna. Essa função não pode ser de todo equiparada à que os objetos e fragmentos do real desempenhavam junto às colagens cubistas ou às montagens de Schwitters, por exemplo, nem tampouco aos objetos dadaístas ou ao *ready-made* de Duchamp. Tanto no caso do cubismo quanto no de Schwitters, os elementos eram retirados da realidade e submetidos a uma rigorosa organização formal mediante a qual se deslocava seu aspecto de fragmento para o de parte de um todo estruturado. O fato de serem em geral fragmentos, pedaços de papel, tecido ou madeira, contribuía para que a unidade final a ganhar evidência fosse a da totalidade da obra, no interior da qual esses componentes funcionavam como planos integrando uma mesma superfície. Já das *assemblages* de Rauschenberg, embora algumas delas lembrem bastante as obras de Schwitters, não se pode dizer o mesmo, pois parece que a totalidade da obra não obedece a um princípio associativo que reúna suas partes. Alguns elementos permanecem “soltos” em relação aos demais, exibindo unidade própria, como se tivessem sido agrupados porém não completamente integrados. As próprias imagens utilizadas por Rauschenberg, e combinadas por vezes com elementos não imagéticos, inserem-se na obra com uma moldura própria, na forma de fotografias, o que compromete sua associação como parte de um todo. Essa diferença faz-se ainda mais palpável, contudo, em obras como as de Johns e

23 Debord, 1997, p. 16.

Warhol, em que imagens ou ícones culturais apropriados pelos artistas aparentam coincidir com a unidade da obra, como se dá com as “bandeiras” e “alvos” do primeiro ou com os “retratos” de personalidades notórias realizados pelo segundo. Aí chega a ser problemático falar em componentes da obra, na medida em que sugerem conferir-lhe sua aparência integral, de modo que remetem ao conceito paradoxal de *ready-mades* pintados.

Entretanto, tais produções da Pop Art distinguem-se do *ready-made* duchampiano – a inserção de um objeto cotidiano no universo da arte – sobretudo por se mostrarem apropriações da aparência, justo daquilo de que originariamente o *ready-made* indicava querer livrar-se. Se fazia parte da dinâmica artística moderna, segundo Adorno, privar-se da aparência estética flertando com o princípio de reificação, ela agora regressa à aparência, mas a uma aparência já reificada. Isso torna suspeita qualquer tentativa de enxergar na Pop Art os sinais de uma relação meramente afirmativa entre arte e mundo, pois a aparência estética enquanto tal continua a sofrer um processo de negação ao se dissolver em outra que não é o produto da arte. Nesse sentido, mostra-se também um equívoco compreender a Pop Art como algum retorno à figuração, visto que as imagens que nela surgem não são fruto de uma síntese estética, e sim a marca radical de sua ausência. Paradoxalmente, o último resquício da aparência, a aparência de sua própria negação, é extirpado por uma afirmação da aparência que não é posta pela obra, mas que, do exterior, a ela se impõe.

Aquele movimento denunciado pela teoria estética de Adorno, segundo o qual o espiritual na arte moderna busca reconciliar-se com seu outro não tanto o espiritualizando, mas assemelhando-se a ele, confirma-se de modo extremo na Pop Art, em que o próprio espírito ensaia submergir entregando-se a uma aparência totalmente alheia a sua manifestação. Não deixa de ser lógico que a aparência estética, concebida como aparência do espírito, se negue mais radicalmente por uma aparência que é só aparência, isto é, que, como assinala Guy Debord, é sua própria realidade. Ao se fazer simplesmente aparência é que a obra de arte mais se aproxima de uma condição de objeto. Prosseguindo seu paradoxo, dá à imagem a materialidade que lhe falta e, de aparência de realidade, passa a realidade da aparência. As imagens que habitam a Pop Art não são produzidas pela obra; são, antes, seu material, mas sua potência estética reside em conseguir transfigurá-las em sua matéria, e, por conseguinte, nessa transfiguração é que se encontra sua verdadeira aparência. Tais obras da Pop são como *ready-mades* em processo e, portanto, sua negação: elas obtêm sua aparência

da materialização da aparência de que se apropriam. Adentrando o campo da obra e nela fixando-se, a imagem, ao materializar-se, tem necessariamente negado seu ser. Logo, não há real identidade entre a aparência da obra e a da imagem de que ela se apropria, pois a primeira se concretiza em função da dissolução do ser imagético da segunda. A aparência estética da obra habita essa diferença e não coincide nem com a imagem apropriada, nem com a recusa do estético que é própria ao *ready-made* de Duchamp. Esse processo se faz visível em várias obras de Andy Warhol, por exemplo, nas quais as imagens freqüentemente apresentam um aspecto de deterioração, ou ameaçam diluir-se em manchas de cor.

Embora Arthur Danto pense o contrário, é fundamental que as caixas de *Brillo Box*, que para ele representam o momento em que “o problema filosófico da arte foi clarificado a partir do interior da arte, em que aquela história havia chegado a um fim”,<sup>24</sup> tenham sido reconstruídas por Andy Warhol, pois não faria sentido ter a presença do próprio objeto, mas apenas sua imagem, sua aparência pura. Alegar que os gestos de Duchamp e de Warhol são distintos porque este celebraria o ordinário enquanto aquele ainda estaria “reduzindo o estético e testando as fronteiras da arte”<sup>25</sup> deixa, na verdade, implícito que eles são no fundo equivalentes. De fato, para Danto, tanto Warhol quanto Duchamp, ao apresentarem um objeto comum como arte, algo originariamente desprovido de atributo estético – seja um urinol, uma pá, ou caixas de sabão – estão comprometendo a aparência da obra, fazendo com que sua existência se sustente em algo mais que sua forma sensível. Mas, com essa interpretação, a distinção entre o *ready-made* e as *Brillo Box* termina se situando na espécie de relação que as obras estabelecem, no efeito que são capazes de provocar: ambos os gestos se explicam como a inserção de um objeto comum no universo da arte, como a supressão da particularidade estética (sensível) da obra, sendo que um deles produz um efeito de transgressão, de questionamento dos limites da arte, e o outro, um efeito de celebração pela transfiguração do ordinário.

Ao que parece, Danto não percebe que os dois gestos, e com eles a natureza das obras que mobilizam, são intrinsecamente diferentes, ainda que não se refute a especificidade da relação que cada um estabelece com o contexto artístico ou cultural. Certamente, o *ready-made* suprime a particularidade estética da obra de arte, por meio da exposição de um objeto cotidiano; com as *Brillo Box*, num sentido quase inverso, o que se tem não é nenhum objeto, mas apenas sua aparência. Se um dos significados principais do *ready-made* de Duchamp foi o de ter mostrado não haver diferença constitutiva entre uma obra de arte e um objeto

24 Danto, op. cit., p. 125.

25 Idem, ibidem, p. 132.

qualquer, Warhol desarma esse significado ao revelar que a realidade de nenhuma *Brillo Box* pode ser sustentada pela categoria de objeto. O que dá legitimidade a uma *Brillo Box* diante de uma outra caixa com os mesmos atributos físicos é sua aparência. O importante, nesse caso, é notar que a aparência não pertence ao objeto; ela não é um atributo seu, mas, ao contrário, sustentando a realidade de seu ser, ela é algo independente dele. Nenhum objeto, nenhuma caixa de sabão Brillo em particular é a *Brillo Box*, e, no entanto, o oposto não é verdadeiro, pois a *Brillo Box*, enquanto imagem, ícone, abarca com seu ser todas as caixas de sabão Brillo. Desqualificada a categoria de objeto, Warhol lança para um outro nível o problema colocado por Duchamp e devolve à arte a possibilidade de ter a realidade de seu ser fundamentada na aparência. Isso basta para tornar claro como é contraditório querer descartar da Pop Art o papel da aparência estética, por mais frágil ou problemática que se constitua sua presença.

O que talvez gere dificuldades na compreensão da Pop Art, volta e meia também provocando equívocos, é o fato de que em suas produções o componente estético da obra não é nem evidente nem privado de aparência, mas encoberto justamente por ela. Se a arte moderna se caracterizava, de acordo com Adorno, por uma renúncia à síntese estética, ainda que a devesse produzir no próprio ato de negá-la, na Pop Art a realização dessa síntese é mera aparência, funcionando como o paradoxal processo de construção de um *ready-made*. Os alvos ou as bandeiras pintados por Jaspers Johns não são realmente configurados por suas pinceladas, mas têm suas imagens públicas ou extremamente convencionais materializadas por meio do ato pictórico. Indispensável é perceber que essas imagens, que proporcionam unidade à obra, não resultam de modo algum de uma síntese estética, pois são retiradas pelo artista de um domínio público, como se fossem *ready-mades* que necessitam ser paradoxalmente pintados. Pelo uso da imagem, a Pop Art transforma a criação do *ready-made* em um processo, e, com isso, sua obra consiste em algo mais do que a imagem apropriada. Sem dúvida, ela confere, inevitavelmente, sua aparência à obra de arte, que, entretanto, não coincide com a aparência estética, a qual foi engendrada performaticamente e exibe as marcas do processo de materialização da imagem – ainda que essas marcas sejam mínimas, como nas serigrafias de Warhol. Isso implica dois fatores estritamente relacionados e, no mínimo, curiosos: o estético é, na Pop Art, retirado de um *ready-made*, e a própria aparência estética da obra passa a ter também uma aparência.

O impulso moderno de negação da síntese estética permanece, portanto, em vigor, uma vez que a unidade da obra é propiciada por aquilo que não seria o estético, ou seja, por uma imagem já reificada. Há, contudo, uma considerável transformação nesse impulso, pois a pintura de Jasper Johns, por exemplo, não efetua uma síntese no próprio ato de negá-la – como se poderia dizer de Pollock –, ela a desfaz no ato de afirmá-la. Cada pincelada do artista é a negação da construção de uma bandeira, porque de fato sua imagem já está pronta, antecipando a unidade da obra. O trabalho artístico não opera em direção à síntese da imagem, nem tampouco contra ela, porque sua aparência é a condição para uma unidade da obra que não seja fruto do estético. A ironia que recai sobre Arthur Danto quando ele negligencia esse jogo entre a aparência estética e sua recusa, em nome de uma natureza filosófica da arte, é que ele acaba aderindo justamente à aparência mais imediata da obra. Ao proclamar que não há diferença perceptual entre as obras da Pop Art e “alguma coisa que não é uma obra de arte”,<sup>26</sup> e que os elementos então tomados do cotidiano servem a uma celebração do ordinário, Danto identifica a aparência apropriada pela obra de arte com sua totalidade. Só é viável falar em celebração na medida em que se entende a apropriação de imagens e de ícones pela Pop num sentido exclusivamente afirmativo, menosprezando o processo de negação da aparência que ocorre no próprio momento de sua materialização. Mas, com isso, ao descuidar do estético que assoma desse processo, Danto confunde a aparência apropriada e a obra como um todo. Em suma, para sustentar a idéia de essência filosófica da arte e a conseqüente irrelevância do atributo sensível, Danto tem de ficar preso àquela aparência que talvez seja a mais “aparente”, porque, conferindo unidade à obra, envolve sua própria aparência estética.

É ainda esse problema ligado à unidade da obra, à constituição da síntese estética, o que ilumina a necessidade de se pensar a lógica de produção da Pop Art em relação não só com o dadaísmo, mas também com o expressionismo abstrato. Se as imagens de Johns e Warhol e a forma-quadrinho de Lichtenstein remetem a estratégias de apropriação similares às da criação do *ready-made*, elas também não deixam de fazer menção ao *all over* de Jackson Pollock. Enquanto Duchamp tornou problemática a síntese estética por meio de um gesto singular, suprimindo a particularidade sensível da obra de arte, Pollock o realizou de um modo performático. Em ambos os casos, a constituição da unidade da obra de arte é radicalmente comprometida, seja pelo fato de ela estar pronta antes de sua própria construção, seja porque o artista já não é capaz de apreendê-la enquanto tal, enquanto totalidade. É legítimo associar essas instâncias criativas tão

26 *Idem*, *ibidem*, p. 35.

distintas para fazer justiça ao modo como as imagens adentram as obras da Pop Art, pois elas não são simplesmente fruto de um gesto voluntário que, manipulando-as, as retira do mundo e as lança no universo da arte; antes, impõem-se como *ready-mades*, representando um desdobramento da condição expressada por Pollock ao configurar suas telas a partir de dentro delas: o artista Pop encontra-se numa posição tal que é envolvido pela totalidade da obra, não sendo mais possível projetar sua unidade, nem mesmo enquanto negação de uma síntese. Na Pop Art, o ser lançado no mundo característico do expressionismo abstrato é agravado até um ponto em que à arte já não cabe furtar-se às próprias imagens da reificação sem falsificar sua condição, nem tampouco se manter distanciada do sistema de produção vigente, como se apresentasse um produto completamente diferenciado. Confirma-se aquele movimento de aproximação com o mundo destacado por *Teoria Estética*, de Adorno, ao mesmo tempo em que o impulso de negação da aparência é renovado de forma paradoxal – acolhendo as imagens da cultura de massas, a arte investe contra o que ainda restava de particular em sua aparência: a aparência de negatividade.

A identificação entre linguagem artística e sociedade, conforme ressaltada por Adorno, chega, com a Pop Art, a um momento extremo. Tanto que Rosalind Krauss, ao abordar a escultura minimalista e certas obras de alguns artistas Pop, como Johns e Warhol, observa com razão uma mudança em sua lógica sintática, caracterizada pela renúncia sistemática à expressão de conteúdos de uma linguagem privada que remeteria à subjetividade do artista. Em vez disso, tais obras buscariam corresponder aos elementos e convenções de uma linguagem pública, o que, sem dúvida, está basicamente de acordo com aquela dinâmica moderna de aproximação da obra em relação ao mundo. Porém, apesar de Rosalind Krauss articular essa tendência com a produção do *ready-made*, ela a contrapõe à poética do expressionismo abstrato, por entender que, neste último, a atividade artística é concebida sobretudo como projeção de conteúdos subjetivos, ou seja, de uma linguagem privada.

O *Alvo* de Johns, ou suas *Latas de Cerveja Ale*, ao negarem a internalidade do quadro expressionista abstrato, rejeitam, ao mesmo tempo, a interioridade de seu espaço e o caráter particular do eu para o qual esse espaço servia de modelo. A rejeição por ele manifestada referia-se a um espaço ideal que existe anteriormente à experiência, esperando para ser preenchido, e um modelo psicológico segundo o qual o eu existe repleto de seus significados, anteriormente ao contato com seu mundo.<sup>27</sup>

Tal oposição armada pela autora é decorrência, contudo, de uma leitura insuficiente do expressionismo abstrato, o qual não se enquadra

27 Krauss, 1998, p. 309.

de nenhum modo aos limites impostos pelos conceitos de interioridade ou linguagem subjetiva. Mesmo que as obras desse movimento artístico façam alusão a um embate entre sujeito-artista e mundo, o que elas manifestam não é, afinal, a vitória de uma subjetividade cuja expressão se preserva na obra, e sim a impossibilidade da arte em efetuar uma síntese cuja unidade corresponda à da realidade. Essa impossibilidade culmina na fusão da superfície da obra com a da realidade, na imagem do artista dentro da tela indicando o fim de toda a distância projetiva. O que se insinua como exclusivamente particular, como uma assinatura individual, significa, na verdade, o sinal da mais aguda dissolução da síntese pictórica. Na Pop Art, ocorre o desdobramento dessa condição, dando-se nada mais que a aparência de uma síntese.



Jasper Johns. *Target*, encáustica e colagem sobre tela, 40,6 x 40,6cm, 1974

Por outro lado, Rosalind Krauss deixa escapar o que no fundo é o mais alto indício de uma abertura à linguagem pública ao preferir abordar o assunto a partir dos minimalistas, com a justificativa de que esses exploravam “a idéia do *ready-made* de uma forma bem menos anedótica do que os artistas pop, considerando antes suas implicações estruturais do que suas implicações temáticas”.<sup>28</sup> Mas são exatamente os aspectos que a autora chama de temáticos os responsáveis pelas dimensões, até então sem par, adquiridas pelo

28 *Idem*, *ibidem*, p. 300.

público no âmbito da Pop Art. Observar que no minimalismo o aspecto público estava quase sempre ligado a implicações estruturais equivale a dizer que ele era incorporado fundamentalmente ao domínio sintático da obra, de modo que os artistas “se valiam de elementos aos quais nenhum tipo específico de conteúdo fora conferido”.<sup>29</sup> O erro, contudo, é daí concluir que a publicidade das obras da Pop estaria relegada a um nível mais superficial, porque não exerceria papel determinante junto à estrutura da obra. Em vez disso, a radicalidade da linguagem pública da Pop Art é precisamente aquela que rompe com essa diferenciação entre temático e estrutural, a qual está fatalmente comprometida com a perspectiva modernista que postula a separação entre a lógica lingüística da arte e a da realidade. Com a Pop Art, os aspectos temáticos ocupam a obra enquanto os próprios componentes de sua sintaxe. A publicidade do real invade a obra de arte Pop de tal maneira, que seus temas se transformam simultaneamente nos signos com os quais ela efetua sua elaboração sintática. Diluem-se explicitamente as fronteiras entre o sintático e o semântico.

Talvez esta seja a mais surpreendente transformação da linguagem artística promovida pela Pop Art: tornar inviável falar na obra de arte em termos de sintaxe ou de tema, separadamente, extrapolando, com isso, o círculo de qualquer crítica que se baseie na dissociação dessas categorias. Pois as imagens da Pop não são uma referência ao mundo nem tampouco podem ser dispensadas como algo secundário; elas são os próprios constituintes de uma linguagem artística agora indissociável de uma linguagem pública. A referência à realidade não é obra da Pop, mas seu ponto de partida inelutável.

Todavia, esse vínculo inegável com o mundo é ele mesmo negado, quebrado, por se fazer aparência ao chegar ao plano da obra de arte. Se aquele movimento, descrito por *Teoria Estética*, de Adorno, que levava à identificação das obras modernas com a própria realidade a que se opunham parece atingir um ponto máximo na Pop, não se deve perder de vista seu complemento. Este, enquanto oposição da arte em relação ao real e também a si mesma, mostrou-se presente no modo como a aparência estética da obra é encoberta por uma aparência já reificada. Com isso, a arte prossegue negando a autonomia de sua síntese estética e ainda exhibe o mero caráter de aparência daquilo que no cotidiano poderia ter força de realidade. E na medida em que os elementos provenientes do real conferem a própria unidade às obras da Pop, esse processo deixa-se compreender como a transformação de um *ready-made* em aparência estética – algo que tem seu paradigma nas latinhas de cerveja de Johns.

29 Idem, *ibidem*, p. 298.

Mas se a aparência estética retorna na Pop Art arrancada de um *ready-made*, a aparência Pop deve ter algo da aparência de um morto. Tal aparência – que lança uma vasta sombra sobre qualquer idéia de “celebração Pop” – talvez obtenha sua expressão mais evidente nas obras de Warhol, repletas de imagens de personalidades que sofreram morte violenta, de cenas de acidentes de carros, suicídios ou cadeiras elétricas. O intrigante na produção artística da Pop, supondo que se queira destacar seu traço realmente antimetafísico, não é que a arte, tendo alcançado seu fim, seja despida do atributo sensível, e sim que ela, após sua morte, continue a ter aparência.

### **Bibliografia**

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BATTOCK, Gregory (org.). *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BERNSTEIN, JAY. A Morte das Particularidades Sensíveis: Adorno e o Expressionismo Abstrato. *Revista Novos Estudos*, n. 52. São Paulo: Cebrap, 1998.

DANTO, Arthur Coleman. *After the End of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

HEGEL, Gorg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1996.

HUHN, Tom; ZUIDERVAART, Lambert (ed.). *The Semblance of Subjectivity: essays in Adorno's Aesthetic Theory*. Cambridge, London: The MIT Press, 1997.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Abril Cultural, 2000. Os Pensadores.

PENSKY, Max (ed.). *The Actuality of Adorno: critical essays on Adorno and Postmodern*. New York: State of University of New York Press, 1997.

WALLIS, Brian (ed.). *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

WELLMER, Albrecht. *The Persistence of Modernity: essay on aesthetics, ethics and postmodernism*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993.