

A SUBSUNÇÃO DA ARTE NA CULTURA CAPITALISTA

Pedro Mauad¹⁶⁷

Resumo: A partir do diagnóstico de Hegel em seus Cursos de Estética, ministrados durante os anos de 1818 até 1828, sobre o *fim da arte*, realizo uma reflexão sobre as transformações que a Arte sofreu ao longo da Modernidade artística até a Pós-modernidade. E se a Arte não acabou desde que Hegel realizou seu diagnóstico, como hoje podemos ainda verificar, certamente ela passou por profundas transformações que a subsumiu na lógica cultural do capitalismo.

Palavras - Chave: Pós-modernismo. Fim da arte. Cultura. Capitalismo.

THE SUBSUMPTION OF ART IN CAPITALIST CULTURE

Abstract: Based on Hegel's diagnosis in his Aesthetic Courses, given during the years 1818 to 1828, on the end of art, I reflect on the transformations that art has undergone throughout artistic modernity until post-modernity. If Art has not ended since Hegel made his diagnosis, as we can still see today, it has certainly undergone profound transformations that have subsumed it in the cultural logic of capitalism.

Keywords: Postmodernism. End of art. Culture. Capitalism.

Introdução

Em seus Cursos de Estética (1818 - 1828), Hegel, a certa altura diz que

podemos bem ter a esperança de que a arte vá sempre progredir mais e se consumir, mas sua Forma deixou de ser a mais alta necessidade do espírito. Por mais que queiramos achar excelentes as imagens gregas de deuses e ver Deus Pai, Cristo e Maria expostos digna e perfeitamente - isso de nada adianta, pois certamente não iremos mais inclinar nossos joelhos (HEGEL, 2001, p.118).

Certamente nunca mais inclinamos nossos joelhos diante de obras de arte, por mais que as artes tenham progredido. E com certeza a Forma artística deixou de ser a

¹⁶⁷ Mestrando em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Graduado em filosofia pela mesma instituição. E-mail: pedro.mauad@usp.br.

mais alta necessidade do espírito. Mas o que Hegel dificilmente imaginaria é que cento e cinquenta anos depois de seus cursos, as pessoas entrariam em museus de arte, como o Centro Georges Pompidou, em Paris, “convidadas a participar, a simular, a brincar com os modelos.” Mas não só as pessoas “participam e manipulam tão bem que apagam todo o sentido que se quer dar à operação e põem em perigo até a infra-estrutura do edifício.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 34). As palavras são de Baudrillard, em 1981. Mas quando Paul Válerly se colocou a questão, em 1931, “não se sabe bem o que se veio fazer no museu: instruir-se, buscar encantamentos, cumprir um dever ou satisfazer uma convenção?” (VÁLERY, 1960, p. 1292) É porque algo do que Otilia Arantes veio a afirmar, dez anos depois de Baudrillard, em 1991, “já não é mais tão óbvia a distinção entre um museu e um shopping center ” (ARANTES, 1991, p. 56), já começava a se fazer presente ainda que de modo indeterminável. De qualquer maneira, tudo isso parece confirmar uma das teses de Hegel presentes em seus cursos sobre filosofia da arte de que “para nós a arte não vale mais como o modo mais alto segundo o qual a verdade proporciona existência para si”. Ou seja, “ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte como divinas” (HEGEL, 2001, p. 34), tal como eram veneradas nos tempos antigos.

Gostaria de refletir sobre as transformações da arte, desde que Hegel realizou seu diagnóstico do fim de uma *época da arte*¹⁶⁸, a partir de duas perspectivas que considero indissociáveis: uma que poderíamos chamar de *materialista*, que visa compreender a situação da arte no contexto do desenvolvimento das forças sociais, situando-a portanto em relação à sociedade na qual ela foi produzida, e de uma outra que poderíamos chamar de *idealista*, ou seja, levando em conta o desenvolvimento da Idéia de Arte, seus desdobramentos e tensões na tessitura de sua própria história conceituada. Para ser mais preciso, penso que há dois aspectos fundamentais quando olhamos retroativamente para as mutações da arte desde Hegel até nossos dias. Um deles diz respeito ao desenvolvimento da própria noção de arte e do fazer artístico, no interior do que Arthur Danto denominou ‘o mundo da arte’¹⁶⁹, e que foi muito bem identificado por Hegel quando ele previu que daquele momento em diante, cada vez

¹⁶⁸ Considero aqui a interpretação que Marco Aurélio Werle fez em seu livro *A questão do fim da arte em Hegel*. Editora Hedra. São Paulo, 2011.

¹⁶⁹ DANTO, A. *O Mundo da Arte*. Revista *ArteFilosofia*. Número 1. Outro Preto: UFOP, 2006. p. 13 - 25.

mais a “arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento”, isto é, ‘o pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte’ (HEGEL, 2001, p. 35). Já o outro aspecto, seriam as transformações materiais que a sociedade passou nos últimos séculos sob os imperativos capitalistas, de modo que não só deixamos de reverenciar as obras de arte, mas passamos a consumi-las de tal modo que muitas vezes o único aspecto da obra que importa é a capacidade de satisfação pessoal de quem a consome, tal como qualquer outra mercadoria. Isso nos mostra que há uma contradição entre esse desenvolvimento interno da arte e a sociedade da qual ela faz parte. Trataremos disso adiante.

Hegel e os fins da arte

Quando Hegel realiza um diagnóstico sobre o possível fim da arte, há de se compreender o que quer dizer, nesse caso, ‘fim’ e ‘arte’. Acontece que Hegel nunca disse isso nesses termos, não há em seus cursos menção ao fim nem enquanto término (*Ende*), nem enquanto morte (*Tod*). O que há é uma caracterização de um *depois* da arte¹⁷⁰ (*Nach der Kunst*). Assim, por existir um *depois*, é preciso que também compreendamos o que seria o *antes* dessa arte que, de algum modo, chega ao fim.

Hegel irá identificar as raízes dessa passagem de um antes para um depois em uma transição anterior a essa, “realizada pelo espírito desde a arte clássica grega para o Cristianismo, desde a religião da arte para a religião revelada.” Como explica Marco Werle:

Para a arte cristã interessa em princípio a expressão da interioridade que não mais se encontra numa figura sensível perfeita e acabada. A arte passa do domínio exclusivo do belo — da fusão plena entre o interior e o exterior — para o campo em que encontra também lugar o feio, uma vez que “a arte clássica foi a exposição do ideal, mais adequada ao conceito, a completude do reino da beleza. Algo de mais belo não pode haver e não haverá mais (WERLE, 2004, p. 35).

¹⁷⁰ “Deste modo, o *depois* da arte consiste no fato de no espírito habitar a necessidade de apenas se satisfazer em seu interior próprio enquanto a verdadeira Forma para verdade” (HEGEL, 2001, p. 36). E como comenta Marco Werle: “A expressão ‘fim da arte’ não se refere ao fato de que algo, a arte, acabou, chegou ao término, mas indica um conjunto de fatores duradouros. (...) Poder-se-ia dizer que o fim da arte é antes uma ideia, um determinado conceito aberto que compreende nele mesmo um complexo de causas e efeitos. Nele está implicada uma certa dialética entre o presente e o passado da arte” (2011, p. 11).

No entanto, o fim definitivo do Belo só se realizará com o surgimento disso que convencionou-se chamar ‘modernidade artística’, o nome dado ao que Hegel em seu tempo só conseguiu conceber como um ‘depois’. Essa modernidade, porém, não é uma simples oposição ao antigo, mas, como argumenta Rancière, ela é uma oposição ao regime mimético vigente na arte clássica, ou seja, o que se opõem são dois regimes de historicidade, pois a modernidade “não cessa de colocar em cena o passado”, o que a constitui enquanto “um novo regime da relação com o antigo” (RANCIÈRE, 2009, p. 35). Nessa relação, então, o Belo (ordem, harmonia, perfeição) é substituído pela experiência do Sublime (enquanto autotranscendência e busca pelo Absoluto), pois uma vez que já não se busca mais uma *mimesis* representativa da beleza, as tensões com aquilo que é irrepresentável ou contrário à beleza é visto na chave do Sublime e da autonomia da arte. Não surpreende, desse modo, que a perda da sacralidade na arte moderna seja compensada pela busca por uma transcendência que a obra de arte, enquanto expressão da subjetividade do gênio artístico, seria capaz de realizar. “Cada arte afirmaria então a pura potência de arte explorando os poderes próprios do seu medium específico” (RANCIÈRE, 2009, p. 38), ao mesmo tempo em que se passaria a acreditar que “a atividade do pensamento e a recepção sensível se tornam uma única realidade, constituindo algo como uma nova região do ser”, buscando, assim, a “realização sensível de uma humanidade ainda latente no homem” (RANCIÈRE, 2009, p. 39). Com isso, diante de pinturas modernas como as de Kandinsky, por exemplo, “temos que traduzir em pensamento, através da interpretação, o que os sentidos nos mostram. Nós temos que colocar a arte em palavras para apreender o que ela significa” (DANTO, 2013, p. 6).

Por mais que Hegel não tenha previsto o extremamente rico e fecundo período artístico modernista que, grosso modo, poderíamos dizer que vai de Manet a Rothko, o que ele soube prever muito bem foi essa mutação na forma como nos relacionamos com a arte, “o que quer que a arte pudesse fazer por nós agora, isso não poderia mais se comparar ao que ela fez uma vez para aqueles que vieram antes de nós” (DANTO, 2013, p. 6). Mesmo que se buscasse alcançar o Absoluto e o Sublime pela expressão artística, a experiência do sagrado manifestado na arte já não era mais possível; e agora, retroativamente, podemos enxergar como a depuração e decomposição dos seus meios

de expressão, levados ao limite pelas vanguardas no Alto modernismo, aprofundaram as mutações na obra de arte, as mesmas que já faziam Hegel considerar necessária uma filosofia da arte, “muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação” (HEGEL, 2001, p. 35). A diferença, no entanto, é que não foi a filosofia que se voltou para a arte a fim de traduzi-la, mas os próprios artistas que

estavam fazendo o trabalho filosófico que os filósofos não eram capazes de fazer ou não queriam fazer por eles, de modo que não era inteiramente uma caricatura dizer que a arte, pelo menos a arte das vanguardas, tinha se transformado em filosofia por volta da década de 1960 e até a década seguinte (DANTO, 2013, p. 13).

Arthur Danto nomeia esse período artístico (1828 a 1964) subsequente à tese de Hegel, que chamamos anteriormente de modernidade, de ‘Era dos Manifestos’, período em que a filosofia é levada ao centro da produção artística. Por mais que tenha sido um período de uma ‘co-presença de temporalidades heterogêneas’, como assim o definiu Rancière¹⁷¹, é inegável que todas essas temporalidades tinham em comum o fato de que cada manifesto correspondia a um esforço próprio para definir a arte filosoficamente, ou seja, eram, ao seu modo, uma tentativa de definição da verdade da arte. Tal como Hegel já havia alertado,

a arte, considerada em sua vocação mais elevada, é e permanece para nós coisa do passado. Com isso, para nós ela perdeu verdade e vida genuínas, tendo sido transferida para nossas idéias em vez de manter a seu destino primeiro na realidade e ocupado o seu lugar mais elevado. O que agora é estimulado em nós por obras de arte não apenas a satisfação imediata, mas também o nosso julgamento, uma vez que submetemos à nossa consideração intelectual (i) o conteúdo da arte, e (ii) os meios de apresentação da obra de arte, e a adequação ou inadequação de um ao outro. (...) A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com a finalidade de criar arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que a arte é (HEGEL, 2001, p. 11).

Ou seja, a arte moderna já não proporciona ‘satisfação imediata’, seu apelo se dirige também ao juízo, não apenas aos sentidos. Hegel foi cirúrgico em perceber que *depois* da arte, o mundo da arte se consistiria em criar arte com o propósito de saber filosoficamente o que é arte.

¹⁷¹ RANCIÈRE, J. *A partilha do Sensível*. Editora 34. São Paulo, 2009.

Momento paradigmático de todo esse período pode ser localizado da década de 60 do século XX, período de consumação dessa ‘Era dos Manifestos’ e de passagem para um novo momento da arte, convencionalmente nomeado de ‘Pós-modernismo’ e considerado por alguns como um segundo ‘fim da arte’. Danto dirá que a década de 60 foi um *paroxismo de estilos*, aos poucos, “foi ficando claro, primeiro por meio dos *nouveaux realistes* e do pop, que não havia uma forma especial para a aparência das obras de arte em contraste com o que eu havia designado "coisas meramente reais" (DANTO, 2006, p. 8). Pegando como referência a pop arte de Andy Warhol, ele demonstra como, desse momento em diante, nada mais marcava diferença entre a Brillo Box feita por Warhol e as caixas Brillo vendidas nas prateleiras de supermercados. A arte conceitual, por sua vez,

demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual. Isso significava que não se poderia mais ensinar o significado da arte por meio de exemplos. Significava que, no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte e também significava que, se fosse o caso de descobrir o que era a arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. Seria, em resumo, preciso voltar-se para a filosofia (DANTO, 2006, p.8).

Isso chegou ao ponto de, como observado por Danto, caso os textos que acompanhavam as obras não fossem lidos, “mal se poderia entender algo da arte, da qual quase tudo de interesse visual tinha sido expurgado. Quase se poderia supor que os objetos seriam dispensáveis, deixando apenas os textos.” (DANTO, 2013, p. 15).

Porém, para além desse desenvolvimento conceitual da ideia e da obra de arte, como também do fazer artístico - realizados através da conquista da autonomia artística -, é preciso que olhemos para esse período sobretudo da perspectiva da sociedade e do momento histórico em que tudo isso acontece: o nascimento da sociedade burguesa e a efetivação do capitalismo. Não é simples coincidência que a autonomia da arte seja acompanhada de sua integração ao modo de produção capitalista, assim como a passagem da representação do Belo para a busca pelo Sublime denotou uma certa ‘reação’ à perda da experiência do sagrado. “Quando a arte se torna uma mercadoria, ela se liberta de suas funções sociais tradicionais no interior da igreja, do tribunal ou do estado, ganhando a liberdade anônima do mercado” (EAGLETON, 1993, p. 265), nos diz Terry Eagleton. Agora, continua ele, “ela existe, não mais para um público

específico, mas para qualquer um que a possa apreciar e que tenha dinheiro para comprá-la” (EAGLETON, 1993, p. 265). Ou seja, a arte se torna independente na mesma medida em que é tragada pelo mercado e integrada na sua lógica de produção. Tanto é assim que, nesse espaço de tempo em que a arte conquista sua autonomia ao custo de ser assimilada pelo mercado - e a obra de arte, portanto, torna-se mercadoria -, ela também atinge sua consumação na autoconsciência desse período, justamente quando a mercadoria é transformada em arte, com Andy Warhol e suas caixas Brillo, por exemplo. Nas palavras de Rancière, “o pós-modernismo, num certo sentido, foi apenas o nome com o qual certos artistas e pensadores tomaram consciência do que tinha sido o modernismo: uma tentativa desesperada de fundar um ‘próprio da arte’ atando-o a uma teleologia simples da evolução e da ruptura históricas.” (RANCIÈRE, 2009, p. 41).

Em outro sentido, no entanto, temos nesse instante o que Frederic Jameson considerou ser um segundo fim da arte. Na medida em que

a função de uma parte da arte, a do Sublime moderno é tomada pela Teoria, (...) deixa espaço para a sobrevivência da outra parte da arte, a do Belo, que agora passa a tomar conta do âmbito cultural, no momento em que a produção do moderno vai gradualmente se esterilizando. Essa é uma outra face da pós-modernidade, o retorno da Beleza e do decorativo no lugar do antigo Sublime moderno, o abandono, pela arte, da busca pelo Absoluto ou da pretensão de verdade, além da sua redefinição como uma fonte de puro prazer e gratificação (JAMESON, 2006, p. 145).

Entramos, então, naquilo que se consolidou enquanto o período pós-moderno (1970 -), período que tem seus limites borrados pelo contemporâneo, tal como nos quadros de Rothko, em que é sempre difícil determinar onde se dá a passagem entre uma cor e outra, o que significa, de certa maneira, que esse período é também, e ainda, o nosso.

Pós-modernismo e contemporaneidade: a subsunção da arte na cultura capitalista

Se por motivos de uma dialética ou não, não deixa de ser interessante notar como o retorno do Belo a partir da década de 1970 se assemelha ao que Hegel compreendia ser uma negação determinada: a negação do objeto (no nosso caso, a negação do Belo pelo Sublime) é superada por uma nova negação que (re)determina o

objeto que havia sido negado. No entanto, as determinações desse retorno foram realizadas sob os imperativos sistêmicos do capitalismo. Como insistirá Jameson,

o retorno do Belo no pós-moderno deve ser visto exatamente como essa dominante sistêmica: uma colonização da realidade em geral por formas espaciais e visuais, que é, ao mesmo tempo, uma mercantilização dessa mesma realidade, intensamente colonizada, em escala mundial (JAMESON, 2006, p. 146).

E com isso, por fim, a arte adentra um processo de desdiferenciação que a assimila no interior excitante e anódino da cultura capitalista.

Se por um lado a arte contemporânea, ou pós-moderna, também nos convida a contemplá-la por meio do pensamento conceitual, por outro, tal modo de relação com a obra se restringe a um círculo limitado que habita o ‘mundo da arte’, pois as grandes massas e os próprios mecanismos de exposição de arte no presente, como os novos museus¹⁷², cada vez mais a enquadram sob o imperativo do consumo hedonista irrefletido. Uma época de intensa vaidade cultural que acaba por gerar uma imensa aculturação da vida cotidiana e social. O econômico, o político e o social, assim como a arte, também se subsumem no elemento da cultura através da reificação do Belo. Há, segundo Jameson, uma importante relação entre a identificação do pós-modernismo com a concepção de Belo relacionada à educação, à cibernética e à era da informação “que exige que enfatizemos o notável desenvolvimento histórico de nosso próprio tempo, a saber, a imensa expansão da cultura e da mercantilização” (JAMESON, 2006, p. 140) para todos os campos dos quais ela era totalmente diferenciada no período moderno.

Com a passagem, ao longo das décadas de 60 e 70, de um capitalismo ancorado na produção industrial para uma economia financeirizada de consumo e de comunicação de massa, em que os próprios produtos aparecem como facilitadores e intensificadores do processo do qual são efeitos, ocorre uma substituição, como demonstrado por Gilles

¹⁷² “A cultura dos museus teve início em 1977, com inauguração do Beaubourg, o Museu Nacional de Arte moderna do Centro Georges Pompidou, em Paris, de Richard Rogers e Renzo Piano; consolidou-se com a filial do Museu Guggenheim, na cidade de Bilbao, em 1997, de Frank O. Gehry; e atingiu nova fase, de expansão ao Oriente, nos anos 2000, com os projetos de franquias do Beaubourg em Xangai, na China, e do Museu do Louvre, em Abu Dhabi, nos Emirados Árabes Unidos, com inaugurações previstas para 2010 e 2012, respectivamente.” FABBRINI, R. *A Fruição dos novos museus*. Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas. 11, n.19, jan./jun. 2008.

Lipovetsky¹⁷³, de uma sociedade rigorístico-disciplinar por uma “sociedade-moda” completamente reestruturada pelas técnicas do efêmero, da renovação e da sedução permanentes. Devido a seu alcance midiático de massa, o capitalismo de consumo institui o presente enquanto eixo motriz da sociedade nascente. Nas palavras de Lipovetsky:

um presente que substitui a ação coletiva pelas felicidades privadas, a tradição pelo movimento, as esperanças do futuro pelo êxtase do presente sempre novo. Nasce toda uma cultura hedonista e psicologista que incita à satisfação imediata das necessidades, estimula a urgência dos prazeres, enaltece o florescimento pessoal, coloca no pedestal o paraíso do bem-estar, do conforto e do lazer (LIPOVETSKY, 2004, p. 21).

Nesse novo escopo aberto pelo capitalismo em sua fase especulativa e de consumo desenfreado, os sujeitos perdem seu elo unitário de significação interno e passam a se constituir e se articular por intermédio de “um amontoado de fragmentos” de modo aleatório – que muito representam, grosso modo, o consumo de mercadorias a que se lançam. Não mais conseguem, como sugere Jameson, na chave do diagnóstico clínico da esquizofrenia, “estender de forma ativa suas pretensões e retenções em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente” (JAMESON, 2000, p. 86). O indivíduo é marcado por sua dificuldade de enfrentar as aporias de um presente em conexão com um passado e uma perspectiva de futuro. Como já anteriormente assinalado por Lipovetsky, é a dominação do presente puro fragmentado em séries não relacionadas por um e mesmo tempo. E a arte pós-moderna, por sua vez, ao abandonar a busca pela experiência do Absoluto e da expressão de uma pretensa verdade da arte, acaba por ceder a essa nova cultura de celebração da efemeridade e do prazer. A arte dessa nova era, nas palavras de Jameson, “parece ter afundado novamente no antigo status de culinária, o qual desfrutava antes do domínio do Sublime.” (JAMESON, 2006, p. 145).

Nesse ponto reencontramos aquilo que no início do texto utilizamos para contrastar com a afirmação hegeliana de que não dobraríamos mais nossos joelhos diante de obras de arte: os novos museus e a nova maneira de fruição da arte na época pós-moderna. Nos novos museus, as obras de arte e os objetos culturais,

¹⁷³ LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hiper-modernos*. São Paulo, Barcarolla, 2004.

como em outros lugares os objetos de consumo, não têm outro fim que o de nos manterem em estado de massa integrada, de fluxo transistorizado, de molécula magnetizada. É isso o que se vem aprender num hipermercado: a hiper-realidade da mercadoria – é isso que se vem aprender em Beaubourg: a hiper-realidade da cultura (BAUDRILLARD, 1991, p. 9).

Ou seja, como afirma Baudrillard, “o Beaubourg [Centro Georges Pompidou] está para a cultura e para a arte como o hipermercado está para a mercadoria: o operador circular perfeito, a demonstração de qualquer coisa (a mercadoria, a cultura, a multidão, o ar comprimido) pela sua própria circulação acelerada.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 2). A estetização compulsória da vida junto a estilística da existência nos tempos tardios do capitalismo, em que o agenciamento do sujeito no mundo das imagens, acaba por abolir o mundo concreto real que o circunda. Dessa forma, o que encontramos nos novos museus, como aponta Ricardo Fabrini, é uma identificação entre diretor artístico e diretor financeiro; entre manager e curador. Ou seja, uma nova relação entre cultura e economia, em que o patrocínio empresarial e o envolvimento de grupos econômicos acabam por definir até mesmo o que é considerado artístico. Paulo Arantes, por seu turno, nos lembra que “não deve ser à toa que a alta visibilidade de que goza o star system que dita a moda cultural de hoje – das galerias minimalistas aos museus mais espalhafatosos – sublinha ainda mais a qualidade necessariamente sexy que a cultura deve possuir para se tornar enfim mola indutora da acumulação. ” E assim, “a indústria do auto-engano encontrou no culturete o consumidor perfeito, cujo êxtase estético, empresariado por quem de direito, reforça por sua vez a fantasmagoria da economia desmaterializada. ” (ARANTES, 1999, p. 23)

George Yúdice, em seus estudos sobre o que ele denominou de ‘conveniência da Cultura’, nos mostra que

essa culturalização da economia não aconteceu naturalmente, é claro; ela foi cuidadosamente coordenada através de acordos comerciais e de propriedade intelectual, como o GATT e a OMC, de leis que controlam o movimento do trabalho mental e físico [...]. Em outras palavras, a nova fase do crescimento econômico, a economia cultural, também é uma economia política (YÚDICE, 2006, p. 12).

Isto é, a ascensão explosiva da cultura tem motivações estritamente tácitas e estratégicas da política econômica atual. Assim, podemos dizer que algo absolutamente novo está acontecendo quando “quase um milhão de pessoas esperam em filas intermináveis,

depois de pagar doze dólares, para estudar os valores cromáticos de Henri Matisse, como aconteceu em 1992 no Museu de Arte Moderna de Nova York” (ARANTES, 1999, p. 25). E como bem observado por Otilia: “As longas filas que se formam à entrada dessas novas *casas de cultura* nem sempre se devem ao antigo amor à arte” (ARANTES, 1991, p. 34). Isso ocorre, hoje, por ser, como afirma Yúdice,

quase impossível encontrar declarações públicas que não arregimentem a instrumentalização da arte e da cultura, ora para melhorar as condições sociais, como na criação de tolerância multicultural e participação cívica através de defesas como as da UNESCO pela cidadania cultural e por direitos culturais, ora para estimular o crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural urbano e a concomitante proliferação de museus para o turismo cultural, culminados pelo crescente número de franquias de Guggenheim, por exemplo (YÚDICE, 2009, p. 31).

Conclusão

Por fim, então, para que ilustremos o quanto da afirmação de Jameson de que uma crescente expansão da cultura em todo o domínio social, *até o ponto em que tudo em nossa vida social – do valor econômico e do poder do Estado às práticas e à própria estrutura da psique – pode ser considerado como cultural*, consideremos um relatório (de 1997) paradigmático - do Fundo Nacional das Artes (NEA) - da posição que a cultura e as artes ocupam em nossa contemporaneidade:

Não mais restritas unicamente às esferas sancionadas da cultura, as artes poderiam ser literalmente espalhadas por toda a estrutura cívica, encontrando seu lugar numa variedade de serviços comunitários e atividades de desenvolvimento econômico – de programas para a juventude e prevenção ao crime até o treinamento profissional e relações raciais – bem longe das funções estéticas das artes. Esse papel adicional também pode ser visto nas várias novas parcerias que as organizações artísticas assumiram nos últimos anos, quando distritos educacionais, parques e departamentos de recreação, espaços para convenções e visitantes, câmaras de comércio, e um grande número de órgãos de bem-estar social, todas servindo para dar proeminência aos aspectos utilitários das artes na sociedade contemporânea (YÚDICE, 2006, p. 40).

Nas palavras de Paulo Arantes: “A cultura não só ascendeu aos céus do alto consumo, como se converteu no grande lugar comum da vida ideológica contemporânea” (ARANTES, 1999, p. 20). E a arte pós-moderna, no meio disso, é clivada por uma

ambiguidade: ao mesmo tempo que sua conceitualização nos coloca sob um novo regime de relação, em que muitas vezes o texto diz mais sobre a obra do que a própria obra diz por si mesma, confirmando o diagnóstico hegeliano de uma contemplação da arte por meio do pensamento - por mais que tal relação esteja restrita aos curadores, críticos e artistas -, o retorno do Belo na pós-modernidade reabilita uma certa relação imediatista com a arte, só que no lugar da veneração, temos o mero desfrute descompromissado e o consumo irrefletido sob o manto da instrumentalização econômica da cultura. Até porque, se o capitalismo é mesmo uma religião, como sugeriu Walter Benjamin, Deus é o dinheiro e só a ele cabe ser reverenciado.

A arte, porém, não chegou ao fim por ser subsumida pela cultura, restará sempre, é importante lembrarmos, dado seu caráter e potencial negativo, a possibilidade de operar um novo recorte do espaço material e simbólico em que se encontra inserida¹⁷⁴, e com isso produzir dissensos e novos sentidos no interior das sociedades do consenso capitalista¹⁷⁵.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARANTES, O. *Os novos museus*. Novos Estudos CEBRAP N°31. Outubro de 1991.

ARANTES, P. *Sofística da assimilação*. Praga: estudos marxistas 8. Editora Hucitec. São Paulo, 1999.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991.

¹⁷⁴ RANCIÈRE, J. A Estética como política. DEVIRES, Belo Horizonte, V. 7, N. 2, P. 14-36, JUL/DEZ 2010.

¹⁷⁵ “Dessa falência das vanguardas como projeto de emancipação, não resultou entretanto a negação dos poderes de negação da arte, mas a necessidade de pensá-los de outro modo: a arte depois das vanguardas não é nem um índice de possibilidades de alternativas ao real, no sentido da figuração de uma alteridade radical (inseparável do projeto vanguardista de estetização da vida); nem a simples reafirmação da realidade existente no sentido da generalização do estético. (...) No contexto atual de mercantilização e catalogação de signos, ameaçados pelo feitiço, os artistas mais significativos visam diferir os signos visando a uma efetuação de sentido. Não se trata, portanto, de uma aceitação indiscriminada de todas as obras, desde que possam ser comercializadas como defenderia o pluralismo liberal, mas da aceitação das obras que na comercialização, condição de sua existência, indicem sentidos que de algum modo logrem essa mesma lógica”(FABRINI, 2013, p. 181).

DANTO, A. *Após o Fim da Arte, a arte contemporânea e os limites da história*. Edusp. São Paulo, 2006.

_____. *O Mundo da Arte*. Revista *ArteFilosofia*. Número 1. Outro Preto: UFOP, 2006. p. 13 - 25.

_____. *Crítica de arte após o fim da arte*. Cadernos de estética aplicada, v. VII, n. 14 (jul-dez/2013).

EAGLETON, T. *A Ideologia da Estética*. Zahar. Rio de Janeiro, 1993.

FABBRINI, R. *A Fruição dos novos museus*. Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas. 11, n.19, jan./jun. 2008.

_____. *Fim das Vanguardas: estetização da vida e generalização do estético*. Poliética. São Paulo, v. 1, n. 1, 2013.

HEGEL, G. *Cursos de Estética I*. Edusp. São Paulo, 2001.

JAMESON, F. 'Fim da Arte' ou 'Fim da História'?. In: *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 2000.

LIPOVETSKY, G. *Os tempos hiper-modernos*. São Paulo, Barcarolla, 2004.

RANCIÈRE, J. *A partilha do Sensível*. Editora 34. São Paulo, 2009.

_____. *A Estética como política*. DEVIRES, Belo Horizonte, V. 7, N. 2, P. 14-36, JUL/DEZ 2010.

VALÉRY, P. *Le problème des musées*. In: HYTIER, Jean (Ed.). Paul Valéry - Oeuvres II. Paris: Éditions Gallimard, 1960, p. 1290-1293

WERLE, M. *A questão do fim da arte em Hegel*. Editora Hedra. São Paulo, 2011.

_____. *Hegel e W. Benjamin: variações em torno da crise da arte na época moderna*.

KRITERION, Belo Horizonte, n° 109, Jun/2004.

YÚDICE, G. *A conveniência da Cultura – Usos da cultura na era global*. Belo Horizonte. UFMG, 2006.