



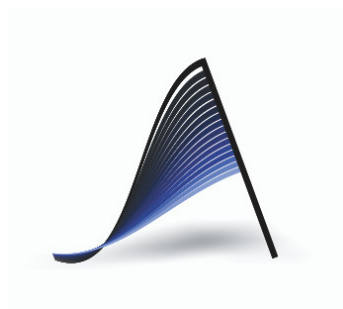
Cadernos do Ateliê

*Estética, Artes e Afetos:
entre questões eternas e desafios do instante*

ISSN: 2596-2566

Cadernos do Ateliê. Vol.1, n.1, fascículo 1, Abril, 2018

<https://atelièdehumanidades.com/cadernos-do-ateliê/>



Cadernos do Ateliê

Fascículo 1. Arte Contemporânea: um dever de radicalização. Reflexões em torno de Nathalie Heinich

André Magnelli - IESP/UERJ
Liz Ribeiro - PPGSA/IFCS-UFRJ

ISSN: 2596-2566

Direção:
André Magnelli
e-mail: direcao.ateliedehumanidades@gmail.com

Contato:
e-mail: ateliedehumanidades@gmail.com
Telefone: (021) 9 7979-3743
Site: www.ateliedehumanidades.com
Redes sociais: [@ateliedehumanidades](https://www.instagram.com/ateliedehumanidades)

Arte Contemporânea: um dever de radicalização

Reflexões em torno de Nathalie Heinich

Por: André Magnelli & Liz Ribeiro

A arte contemporânea desperta paixões opondo detratores e defensores. Ela teve lugar cativo entre os diagnósticos de crises e os anúncios de fins das últimas décadas. Filósofos, sociólogos, antropólogos, estetas, críticos e profissionais de arte envidaram esforços para interpretá-la e, mesmo, para estabelecer novos parâmetros para julgar o que é a arte e uma obra de arte. O que é, afinal, a arte e o que há de arte contemporânea?

Os Cadernos do Ateliê trazem, em parceria com o Blog do Sociofilo, um texto em torno do livro *O Paradigma da Arte Contemporânea* (Gallimard em 2014), de Nathalie Heinich, que é uma das principais sociólogas da França com uma vasta obra sobre sociologia da arte. Sendo uma produção do Plano “Estética, Artes e Afetos” do Ateliê de Humanidades, ela se propõe a ser a primeira publicação sobre o tema, a que se espera seguir outras, de cunho teórico e empírico, sobre arte contemporânea e artistas, obras de arte e movimentos artísticos atuais.

Parceria:

Ateliê de Humanidades - Espaço de livre estudo, pesquisa, escrita e formação

Blog do Sociofilo - (Co)Laboratório de Teoria Social

Os conflitos em torno da arte contemporânea são hoje um bom exemplo destas situações em que detratores e defensores não apenas não compartilham os mesmos valores, mas, sobretudo, não aplicam os mesmos registros de valores aos mesmos objetos (HEINICH, Nathalie, 1998b, p.44)

“Blasfemos de imagens religiosas”, “desconstrutores da família tradicional”, “propagandistas do gênero”, “banalizadores do corpo nu”, “performers pedófilos”, “incitadores de zoofilia”, “mercenários disfarçados de artistas” - não faltam acusações aos artistas contemporâneos e querelas em torno da arte.

Evidentemente, tais discussões atuais são um efeito da extrema polarização política que vive o Brasil e do relativo desconhecimento das linguagens da arte por parte do público. Mas a problemática sobre os limites da arte atravessa os tempos e, na modernidade, se tornou, com o modernismo, intrínseca à sua dinâmica. Nas últimas décadas, ela se acentuou com as querelas em torno de uma “crise” ou “fim da arte”, que fez emergir um debate sobre a existência ou não de uma arte contemporânea que seria distinta da moderna. Tal discussão está estreitamente vinculada àquela da crise da própria modernidade, de tal modo que a análise das

mutações da arte, a partir da década de 1960, se tornou um meio privilegiado de discutir a tese da entrada em uma era pós-moderna.¹

Sendo a arte contemporânea mobilizada pelo próprio questionamento das fronteiras entre arte e não-arte, o fato é que as contendas lhe são intrínsecas. Perante a manifesta crise e suas grandes comoções, foram envidados vários esforços, por parte de filósofos, estetas, críticos de arte e profissionais artísticos rumo a uma interpretação do que acontece nas últimas décadas e, também, do estabelecimento de novos parâmetros filosóficos e estéticos a partir dos quais descrever ou julgá-la.² Mas é necessário, além disso, que haja um espaço para compreendê-la também *de um novo ponto de vista*

¹ Estudos sociológicos clássicos sobre tal questão são os de HARVEY, David, 2010 [1989]; JAMESON, Fredric, 1997 [1991]; LASH, Scott, 1997 [1990]. Uma análise das teses sobre o declínio da modernidade (sobretudo de Theodor Adorno e Clement Greenberg) e a narrativa pós-modernista é feita por JIMENEZ, Marc, 2004. p. 109-145.

² Sobre as querelas em torno da arte contemporânea e tais esforços em busca de novos parâmetros existem contribuições muito distintas, dentre as principais: ROCHLITZ, 1994, 1998; MICHAUD, Yves, 2003; JIMENEZ, Marc, 2004; VERLAINE, Julie, 2012; BUSKIRK, Martha, 2003. É de se ressaltar o quanto ascenderam, na esteira da crise da estética moderna, as abordagens da filosofia analítica da arte. A principal referência é sem dúvida DANTO, Arthur, 1983, 2014 [1986], 1997. Para uma exposição crítica da abordagem analítica, ver JIMENEZ, Marc, 2005. p. 181-260.

sociológico, sem o qual se torna difícil entender o que se passa no mundo da arte de nosso tempo.

Para tanto, [Nathalie Heinich \(1955 - \)](#) contribui significativamente, ao sair da abordagem prevalecente até então na sociologia francesa da arte - aquela da sociologia crítica de seu antigo orientador, Pierre Bourdieu -, em defesa de uma sociologia da arte inspirada na sociologia pragmática de Luc Boltanski e na teoria do ator-rede de Bruno Latour, estando também com certa proximidade da filosofia analítica da arte. Recusando, explicitamente, a abordagem crítica da arte e, implicitamente, a sua interpretação a partir da problemática da *modernidade* e da *pós-modernidade*, em sua última obra de sociologia da arte *Le paradigme de l'art contemporain: Structures d'une révolution artistique* (2014)³, Nathalie Heinich propõe que concebamos a arte contemporânea como um "paradigma".

A socióloga francesa tem muitas credenciais para enfrentar tal desafio. Tendo uma vasta obra com

³ HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain: Structures d'une révolution artistique* [O paradigma da arte contemporânea: Estruturas de uma revolução artística]. Paris: Éditions Gallimard, 2014a (sem tradução para o português).

característica fortemente interdisciplinar, englobando temas como teoria social, epistemologia das ciências sociais, identidade feminina, relações filiais e sociologia dos valores, sua maior parte foi dedicada à sociologia da arte, tendo se firmado como uma das mais competentes especialistas francesas do campo. Foram desenvolvidas por ela, no tocante às artes moderna e contemporânea, várias linhas de investigação, tratando de temas como sociologia histórica da arte, o estatuto social dos artistas (clássico, moderno e contemporâneo), as lógicas de reconhecimento no campo artístico, os processos de artificialização/desartificialização e as características e dinâmicas da arte contemporânea.

Le paradigme de l'art contemporain pode ser visto, neste sentido, como sendo resultado de uma pesquisa sobre questões em torno da arte contemporânea, empreendida ao longo de duas décadas, durante as quais foram produzidas obras como: *“Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques”* (1998b) e *“L'Art contemporain exposé aux rejets. Études de cas”* (2012c), passando por *“Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain”* (2000) e *“Guerres culturelles et art contemporain. Une comparaison franco-américaine”* (2010), até chegar, agora, a *“Le paradigme”*.

Ao longo do percurso, a autora desenvolveu alguns conceitos que caracterizariam mais precisamente a arte contemporânea. Nos seus textos de final dos anos 1990 (Heinich, 1998b, 1999b, 2000a, 2012c), ela interpretava a arte contemporânea como sendo um “gênero” artístico dentre outros, que se ocuparia com uma desconstrução de princípios canônicos, transgredindo sistematicamente fronteiras das mais variadas (materiais, institucionais, éticas, morais, jurídicas, etc.). Transgredindo os limites tanto do senso comum sobre a arte, quanto da própria arte, ela seria fonte de grandes comoções sociais e alvo de “rejeições” por parte do público. Em investigações de estudos de casos os mais diversos (2012c) e também em estudos comparativos entre França e EUA (2010), Heinich fez um inventário de argumentos e registros de valores mobilizados em *affaires*, escândalos e acusações do público em relação à arte contemporânea.

Buscando uma interpretação sistemática de tal dinâmica, ela propôs, neste tempo (1998b), uma interpretação do “triplo jogo da arte contemporânea” - composto por artistas, público e mediadores especializados - que leva a uma situação denominada,

por ela, de "paradoxo permissivo"⁴. Nele, os artistas transgridem as fronteiras da própria arte, gerando inicialmente grandes comoções do público e dos mediadores especializados, mas, posteriormente, têm suas transgressões acolhidas pelos próprios mediadores, o que produz um alargamento das fronteiras da arte e fomenta novas transgressões, agora institucionalizadas e cada vez mais radicais, o que aumenta, por sua vez, a distância entre leigos e iniciados, entre o público e o campo artístico.⁵

Tal ciclo pode bem nos auxiliar no entendimento das comoções mencionadas no início do presente texto. Ao longo de suas pesquisas, Heinich manteve tal tese sobre a dinâmica artística, mas ela revisou sua interpretação de conjunto, não mais vendo na arte contemporânea um "gênero", mas sim um "paradigma". É neste sentido que ela permite contribuir de forma mais ampla para o debate contemporâneo: ao invés de

⁴ cf. 1998b, p. 338-350.

⁵ A discussão acerca do "paradoxo permissivo" é retomada, em "*Le Paradigme*" (2014b) no capítulo 2 (p. 56-7): "estando dada a própria lógica do regime de singularidade, o princípio transgressivo encadeia inevitavelmente sua radicalização, a partir do momento, então, que as produções são socializadas, integradas, aceitas; aqui, é o efeito - a radicalização do singular - que nos dá a causa - sua normalização [do singular]" (p.73).

apressarmo-nos em uma crítica da arte contemporânea a partir dos cânones da arte clássica ou dos marcos da arte moderna, a autora incita-nos a recuar e a nos dispor a compreender o processo de “revolução paradigmática” que interpôs entre as artes clássicas, modernas e contemporâneas uma diferença incomensurável que deve ser analisada em seus princípios ontológicos, axiológicos e sociais.

O Paradigma da Arte Contemporânea

Em “*Le Paradigme*” (2014a), ela se volta, assim, para a análise das “estruturas profundas da arte contemporânea”. O livro é composto de vinte capítulos, nos quais são investigados minuciosamente os mais diversos aspectos da produção artística. Infelizmente, por causa da falta de divisão do livro em partes, pois há apenas uma sucessão ininterrupta de pequenos capítulos, a apreensão da estrutura da obra torna-se difícil para o leitor.⁶ Contudo, podemos dividi-lo, em um esforço

⁶ No tocante a tal parte editorial, há de se ressaltar, além disso, que a falta de reproduções de imagens em um livro sobre arte contemporânea prejudica seus relatos e exemplos sobre artistas e obras, tendo por resultado uma perda de comunicação com o leitor. Mas a autora deu explicações para tal fato, dizendo que, dada a desmaterialização da arte contemporânea, sobre a qual trataremos,

hermenêutico arriscado, em 4 partes. (1) Uma parte introdutória que apresenta a problemática, os conceitos centrais e as características gerais da arte contemporânea (cap.1 e 2); (2) uma análise - na perspectiva do artista, da obra e de sua forma de produção - das características da revolução artística contemporânea (cap.3-9); (3) uma investigação das mediações operadas na arte contemporânea, tratando (3.1.) primeiramente (cap.10-12) do lugar do discurso, dos mediadores especializados e dos círculos do reconhecimento, para, posteriormente (cap.13-17), tratar (3.2.) da gestão material das obras e de sua "cadeia de distribuição" (exposição, coleção, conservação, restauração e transporte); (4) uma conclusão, por fim, que (4.1.) discorre sobre a relação da arte contemporânea com o espaço e com o tempo (cap.18-19) e (4.2.) sobre as novas formas de controvérsias em torno dela (cap.20). Apresentaremos, agora, o conjunto da obra, para, ao final, passarmos a algumas reflexões críticas acerca dela.

as imagens se tornam menos importantes; pois a arte contemporânea não se reproduz, mas sim "se narra" (p.153). No seu primeiro ensaio de conjunto, *Le Triple Jeu*, ela já defendia tal posição, argumentando que a imagem da obra não expressava a interação e a recepção da obra pelo espectador, gerando uma falsa impressão de se "ver a obra".

(1) *Uma revolução paradigmática*

Como dissemos, Heinich propõe a tese de que a arte contemporânea é um “paradigma”, e não um gênero artístico. Ainda que não seja a primeira a sugerir tal hipótese, ela reivindica ser a primeira a fazer de forma consistente, inspirando-se, como quase sempre nestes casos, em Thomas Kuhn (1962).

No capítulo 1, as características paradigmáticas são estabelecidas. Ela define “paradigma” como um “suporte cognitivo partilhado por todos” e considera que há três condições básicas para que haja uma “revolução paradigmática” (ibid., p.45): (a) a existência de um coletivo; (b) o fato de este coletivo tomar a forma de um grupo relativamente restrito (e não de uma ampla comunidade); e, por fim, (c) a existência de um conflito (*différend*, termo emprestado de Jean-François Lyotard) capaz de levar a uma mutação paradigmática, ou seja, de um desacordo em relação não apenas à resolução de um problema, mas também ao próprio modo de pô-lo. Uma vez tendo emergido um novo paradigma, ele será “incomensurável” com o anterior, mas existe sempre a possibilidade de uma coexistência efetiva de paradigmas,

pois uma “arte normal” não suprime a possibilidade de existência de outras num dado tempo.

Tal coexistência de paradigmas se aplica, perfeitamente, à nossa atualidade, tendo em vista que o campo artístico hoje é fragmentado e plural, fazendo coexistir, sincronicamente, as artes tradicionais, as modernas e as contemporâneas: as tradicionais (ou acadêmicas), em nichos bem estabelecidos e em instituições tradicionais; a moderna, em uma ostensiva posição consagrada e muito bem cotada entre investidores e curadores; e, por fim, a contemporânea, que reúne a esmagadora maioria do que é produzido e exposto naquelas instituições voltadas a apresentar o que existe hoje de artistas e o que é feito atualmente de arte.

Para compreender melhor as diferenças paradigmáticas entre a arte clássica, a moderna e a contemporânea, Heinrich estabelece dois eixos principais a partir dos quais ela as compara. O primeiro se refere à *ontologia da obra*, isto é, “a maneira pela qual se considera as obras”, seja como “produção” ou “expressão”. Já o segundo eixo se encontra a sua *axiologia*, sendo o valor principal pelo qual se julga uma obra, que pode ser tanto através da “singularidade” quanto da “beleza”. Pelo entrecruzamento dos dois eixos, a autora visa uma

reconstrução ontológica e axiológica das estruturas estéticas e do modo de produção artística, que são acessados, de modo pragmático, caso “sigamos os atores” (muito embora eles possam não estar conscientes do que fazem).

A partir de tais eixos ontológico e axiológico, Heinich localiza os três paradigmas. Diferentemente da arte clássica, que se baseava na representação figurativa segundo os cânones acadêmicos, primando pela expressão artística da exterioridade da natureza e pela beleza, a arte contemporânea considera as obras como uma produção capaz de refletir singularidade (da produção, não do artista em si). E diferentemente da arte moderna, que buscava romper com tais cânones clássicos priorizando a singularidade da obra como expressão da interioridade do artista, a arte contemporânea rompe com a própria concepção de arte, visando cada vez mais um “inexpressionismo” tanto da exterioridade quanto da interioridade.

O paradigma contemporâneo se afasta do clássico e do moderno também em outros âmbitos, como na ausência de distinção entre belas artes e artes figurativas e de uma tipificação bem definida das artes. A arte clássica era pautada pela norma das belas artes e

pela distinção entre os seis tipos, mas a arte moderna embaralhou tal distinção tipológica e rompeu com as belas artes por meio das vanguardas artísticas, que se sustentavam em uma distinção entre arte e não-arte. Tal distinção se fazia negociando-se uma distância do campo artístico em relação ao público e ao mercado, em que a arte se afirmava como possuindo uma autonomia que a diferenciava tanto da cultura popular quanto da cultura de massas. Contudo, com a arte contemporânea, tais distinções de fronteiras tornam-se crescentemente fluidas e mesmo desnecessárias.

Isso se mostra de forma clara quando a autora traduz tais diferenças recorrendo à sociologia pragmática de Boltanski e Thévenot (1991). Falando, com eles, no registro dos regimes de *cités*, Heinich traça um paralelo com cada paradigma artístico (p.71). A arte clássica é entendida então como orientada pelo “mundo de comunidade ou doméstico” e a moderna, pelo “mundo inspirado”⁷. Por sua vez, a contemporânea se encontra em uma interseção entre, ao menos, três mundos: o “*mundo mercantil*”, em que se orienta pelo interesse e

⁷ A representação do artista como um gênio que produz sob o regime de singularidade foi estudada em sua gênese em sua “antropologia da admiração” (1993a) a partir de [Vincent Van Gogh \(1853-1890\)](#).

pelas trocas, o “*mundo industrial*”, voltado à eficácia despersonalizada; e o “*mundo do renome ou opinião*”, em que se está em jogo a busca de reputação ou celebridade.⁸

O fato, digno de nota, é que a saída do regime de “*mundo inspirado*”, efetuada pela arte contemporânea em relação à moderna, não acarretou a perda do referencial maior da última, a saber: o da obra de arte como detendo o “*valor da singularidade*”. Tal valor não apenas não é suprimido, como também é “*embalado*” e “*radicalizado*”, tornando-se o próprio princípio de criação artística, e não somente de sua apreciação e recepção. Só que agora a singularidade não é dada pela expressão da interioridade do artista, nem também pela materialidade original e irreprodutível da obra, mas sim de outro lugar, identificável por ela com sutileza ao longo do livro.

O ponto principal é que sua lógica a torna uma experiência dos limites, quase que orientada por um novo ethos aristocrático: “*radicalisation oblige*” (p.68). “*Institucionalizando a anomia*”, para falarmos com Pierre

⁸ Curiosamente, ela não menciona o “*mundo cívico*”, nem, também, aquela *cité* inserida mais recentemente por Boltanski ao tratar do “*novo espírito do capitalismo*”, a saber, a “*cité por projetos*” (2009 [1999]).

Bourdieu (1992)⁹, as exigências de radicalização do artista se voltam contra o próprio campo artístico e a própria obra de arte, de tal modo que os referenciais ainda vigentes da qualidade da arte, do artista e da obra são postos em xeque e explorados, até o limite de sua pura e simples anulação cínica, tal como em um [Jeff Koons](#) (1955-). Para a autora, fazem cada vez menos sentido requisitos como: a exigência ética do sério e da sinceridade do artista, o desinteresse na criação da obra, os princípios do bom gosto e do belo, o ideal de expressividade, de criação artística e da própria forma da obra, e, enfim, a ideia de autoria e, com ela, os referenciais de direito autoral e de propriedade artística.

(2) Conceitos, Performances e Instalações: uma arte desmaterializada

A “revolução artística” operada no paradigma da arte contemporânea envolve questões muito variadas, a começar pelo fato de que boa parte de sua dinâmica precisa, para ser compreendida, de uma análise da forma como ela se articula com os mundos mercantil, industrial e do renome. Como bem mostraram, mais recentemente, Boltanski & Esquerre (2016), formou-se em

⁹ Em especial II Parte, cap.2; cf. tb. Bourdieu, 1989. p.255-280.

torno da arte uma autêntica “economia do enriquecimento”. Heinech discorre, de seu lado, sobre a “bolha artístico-financeira” ocorrida em meio à mercantilização da arte e seu concomitante inundamento pela cultura da celebridade.¹⁰ Mas ao invés de voltar sua análise para o papel fundamental do mercado e do mundo midiático no dinamismo das artes de nosso tempo - o que ela faz em outra obra (2012a) -, ela centra nas transformações ontológicas da arte e do artista decorrentes da mudança de suas convenções internas de produção.



[Fontaine \(1917\)](#) e Roue de bicyclette (1913). Ready-mades de Marcel Duchamp (1887-1968)

¹⁰ cf. cap.3; cap. 12, p.223-227; e especialmente Nathalie, 2012a.

A autora começa, para tanto, com uma análise dos quatro maiores gêneros da arte contemporânea - [Ready-made](#), [arte conceitual](#), [performance](#) e [instalação](#) - para assim desvendar suas peculiaridades. De início, ela se depara com processos de desmaterialização e conceitualização das obras¹¹, os quais tornam a representação material de pouca ou nenhuma importância para o contexto de produção. Na arte contemporânea, a obra está para além do objeto - isso quando ele sequer existe -, tendo na ideia concebida pelo artista a fonte de seu valor. Como se vê desde os ready-mades de Duchamp e a arte conceitual dos anos 1960, a arte se constitui por sua conceitualização e, principalmente, um discurso artístico que lhe dá suporte (sobre o qual comentaremos adiante).

Tais fatores conduzem a uma "integração do contexto"¹², isto é, à necessidade de haver determinadas circunstâncias (sejam elas internas ou externas à obra) para que uma obra de arte seja assimilada ou, mesmo, adquira um sentido. Neste processo de integração do contexto, vemos dois movimentos centrais: a integração do mundo ordinário num contexto artístico e a

¹¹ cf. cap.4, p.92-6

¹² cf. cap. 5.

externalização em relação ao museu. Fato que acarreta, segundo a autora (sem que realize qualquer julgamento crítico a respeito disso), uma *heteronomia* da obra de arte contemporânea. Isso porque, para ela, como também para os críticos da desdiferenciação da arte em relação às demais esferas e ao mundo da vida (de Habermas a Scott Lash), a integração da arte ao contexto significa uma dependência e uma baixa diferenciação tanto do campo quanto da obra em relação ao que não é do campo artístico ou do que não é obra de arte.

Tal problemática se apresenta nos capítulos subsequentes, quando são tratados os *processos de hibridização e efemerização*¹³, que são típicos dos outros dois gêneros da arte contemporânea: as instalações e as performances. De um lado, a justaposição de materiais e técnicas diversas¹⁴ é o que transforma as *instalações* num híbrido, impossibilitando até mesmo sua classificação enquanto escultura, pintura ou qualquer outra denominação. De outro, as performances e os *happenings* possuem um caráter efêmero. Feitos para públicos limitados - ainda que sejam ao ar livre -, num espaço de tempo determinado, tais gêneros representam

¹³ cf. cap.4, p.96-101

¹⁴ cf. cap.6, p.130-134

o que há de mais fluido na arte contemporânea: não produzem uma materialidade que transmita e faça durar a experiência vivida.¹⁵

É nesse cenário que Heinich introduz a problemática das *reproduções*¹⁶ na arte contemporânea. De um lado, quando tratamos dos ready-mades de um Marcel Duchamp e dos monocromos de um Yves Klein, ambos facilmente replicáveis, pergunta-se: o que diferenciam tais obras de arte dos objetos de uso comum? Por outro lado, sendo as performances e instalações praticamente impossíveis de serem reproduzidas, coloca-se a questão: como é possível preservar tais manifestações artísticas? Segundo a autora¹⁷, nestes casos, a documentação através de fotografias e vídeos não é suficiente, pois ela não permite que se veja a obra como um todo. Ao fim ao cabo, somente aprecia tal obra de arte quem a experimenta em seu contexto.

Para Heinich, isso significa que as obras ultrapassaram seu regime de objeto, tornando-se híbridos

¹⁵ Fato que faz com que outra autora, Martha Buskirk (2003), defenda a tese da "contingência da obra de arte contemporânea".

¹⁶ cf. cap. 8

¹⁷ cf. cap. 4, p.101-104

em meio a ready-mades, artes conceituais, performances e instalações; ora, tal situação impõe ao próprio artista se tornar um híbrido, pois ele deve ter conhecimentos das mais diversas áreas para que seja capaz de criar suas obras, e demanda o trabalho de diversos profissionais para realizá-la. Esse movimento é denominado por ela como "multiplicação das competências"¹⁸. Forma-se aí uma efetiva divisão social do trabalho artístico, em que boa parte da produção da obra de arte é industrializada, delegada a técnicos das mais diferentes expertises; em alguns momentos, parece ocorrer uma espécie de revivescência do antigo modelo renascentista de ateliê do artista, em que a obra se torna de autoria coletiva, muito embora a sua assinatura seja em nome do artista que a concebe e que lidera sua equipe. No limite, o artista nem mesmo chega a participar da execução da obra e o que lhe é mais exigido é, além da concepção do projeto, a capacidade de ser um excelente administrador de pessoas. Como consequência de tal processo, ocorre a supracitada diluição das fronteiras entre os tipos genéricos de arte¹⁹, acarretando, sobretudo, um declínio

¹⁸ cf. cap.6, p.135-136

¹⁹ Cf. cap.6., p.137-141

da pintura e fazendo ascender em seu lugar uma polivalente e poliforme "artes plásticas"²⁰.

A série de transformações da produção artística tem como uma de suas principais expressões um processo de "alografização".²¹ Utilizando-se da distinção de Nelson Goodman entre artes "autográficas" e "artes alográficas"²² - e não sem lembrar vagamente o diagnóstico já antigo de Walter Benjamin²³ -, Heineich diz

²⁰ Cf. cap.7.

²¹ Cap.4, p. 104-109

²² A distinção de Goodman entre arte autográfica e arte alográfica é feita da seguinte forma: "Chama-se *autográfica* a uma obra de arte se, e só se, a distinção entre original e falsificação é significativa, ou melhor, se, e só se, mesmo a mais exacta duplicação da obra não conta imediatamente como genuína. Se uma obra de arte for autográfica, podemos também chamar autográfica a essa arte. Assim, a pintura é autográfica e a música não é autográfica: é *alográfica*. Introduzem-se estes termos unicamente por uma questão de conveniência; nada se segue relativamente à individualidade de expressão exigida ou alcançável nestas artes. Ora, o problema para nós é explicar o facto de que algumas artes, mas não outras, são autográficas." (GOODMAN, 2006 [1976], p.136, grifos nossos).

²³ Estamos pensando no famoso texto de Walter Benjamin sobre a perda da "aura" da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica (1987 [1935/1936]). Como se sabe, Benjamin se propôs a interpretar a transformação das artes a partir da modificação de suas condições de produção e reprodução, vendo como um efeito da aquisição da reprodutibilidade técnica das obras a perda do efeito quase mágico existente na experiência artística clássica, e com ela o sentido da diferença entre o "original" e a "cópia".

que, na arte contemporânea, as obras se tornam alográficas, no sentido de que a distinção entre original e cópia é, na maioria dos casos, quase impossível, de forma que a questão da "autenticidade da obra" tende a sair de cena. Considerando os processos de conceitualização e multiplicação das competências em conjunto com a tendência à alografização, pode-se perceber que a singularidade das obras está presente, principalmente, segundo a autora, na sua concepção e no seu projeto, e não na sua execução e na sua materialidade.

Contudo, não é somente de concepção e de projeto que vive o artista, pois ele se torna igualmente, em muitos casos, um *performer*. Todo o processo de execução da obra se transforma num grande espetáculo, uma experiência por ele proporcionada, aproximando-se da lógica das "artes do espetáculo vivo" e distanciando-se daquela das "artes plásticas". Heinich retoma inclusive uma citação de Yves Michaud (2003), que coloca o artista no patamar de um "produtor de experiências, ilusionista, mágico, engenheiro de efeitos", como fato que indicaria o "fim do regime de objeto da arte" (p.106).

O processo de desobjetivação da obra de arte é inteiramente paradoxal. Isso porque, se as atitudes dos artistas se tornam a própria forma da arte,

desobjetivando-a, para que sejam identificadas, signifiquem e durem, é necessário, ao mesmo tempo, que elas sejam fortemente enquadradas em suportes objetivos exteriores a elas - que podem ser rituais quase religiosos (como no teatro e na música clássicas) ou objetos padronizados (como na literatura); em suma, a arte contemporânea é desobjetivada por um processo de subjetivação que se materializa sobre-objetivando-se em quadros institucionais e cadeias de mediadores. Assim, falando de forma quase filosófica, ela conclui que "a desobjetivação da obra vai no mesmo passo que uma sobre-objetivação - ou uma "ascensão em objetividade" - de suas condições de existência" (p.106).

(3.1.) *Mediações da Arte*

A compreensão das mediações no paradigma contemporâneo é muito mais necessária do que no clássico e moderno, pois a "sobre-objetivação" provocada pela conceitualização e desmaterialização conduz a um papel crescente dos mediadores.

A primeira mediação necessária é a do *discurso* (cap.10). A partir do momento em que as fronteiras e os limites da arte se tornam problemáticos, é imprescindível

um discurso ou uma narrativa que realize uma tarefa com efeito duplo: primeiramente, *hermenêutico*, que é o de estabelecer o significado da obra; em segundo lugar, *pragmático*, que é o de realizar a obra enquanto tal no próprio momento em que lhe atribui uma significação. Ocorre, com isso, um fato não refletido: no discurso artístico, dar uma significação à obra, ou seja, interpretá-la e decodificá-la, torna-se o mesmo que valorá-la. Heinrich fala, a respeito disso, que se desencadeia um processo de furor hermenêutico (*acharnement herméneutique*), ou seja, uma busca insistente e sistemática pela significação nas próprias obras de forma a estabelecê-las como artes dignas de valor (p.185-187).

O comentário que interpreta a obra de arte acaba por vir do discurso do artista antes mesmo daquele do crítico. O discurso interpretativo adquire tamanha centralidade na arte contemporânea que ele se torna muitas vezes o próprio realizador da obra de arte, fato que fortalece-se a tendência à alografização. Para a autora, reforça-se aí uma tendência de autorreferência artística e de intelectualização da arte - ou seja, uma crescente autorreflexividade que não remete tanto à sensorialidade ou à emoção da experiência estética. Poderíamos dizer, com ela, que o crescente discurso sobre

a *estética* não significa, necessariamente, um aumento da experiência estética, mas sim que pode ser expressão de intelectualização da arte na qual mais importante do que a própria obra é o discurso sobre ela mesma. Vemos isso quando vamos a uma exposição e ficamos uma boa parte do tempo a ler a respeito da obra, ao invés de experimentá-la.

A autorreflexividade da arte, articulada a sua experimentação dos limites e à centralidade do discurso sobre a obra, faz com que seja somado ao dever de radicalização um outro de *postura crítica* em relação à arte. É como se fossem uma forma obrigatória do repertório da singularidade (p.72). Heinrich batiza tal postura de "hermenêutica interrogativa" (p.188), pela qual a própria arte está a todo o momento se perguntando a respeito do que ela é e criticando a si mesma.

Tais discursos entram em um ciclo amplo de mediadores que modelam em grande parte o que ocorre no campo artístico contemporâneo. A autora se dedica, nos cap. 11 e 12, a uma análise detida disso, mostrando como os papéis dos mediadores se alteram, modificando as regras do jogo e das lutas por *reconhecimento*.

De um lado, o comissário se afasta das funções de conservar e apenas organizar as exposições, aproximando-se mais de um crítico de arte, que faz a seleção e produz discursos sobre as obras que expõe, tendo um trabalho que se autonomiza e se especializa cada vez mais enquanto “curadoria”. Por outro lado, temos, na esfera pública, a figura do conservador de museu que é substituída, aos poucos, pelo “diretor de instituição”. Tal mudança se dá pelo fato de que boa parte da arte contemporânea já se encontra fora do museu, ou pelo menos da sua lógica tradicional, exigindo uma amplitude de competências não mais satisfeitas pelo simples conservador. Por fim, na esfera privada, ocorre uma terceira transformação, em que o antigo *marchand* (do português *negociante*) perde sua conotação ostensivamente mercantil para receber a alcunha de “galerista”.

Heinich se utiliza da imagem de círculos concêntricos, elaborada pelo historiador da arte e antigo diretor da [Tate Gallery](#), [Alan Bowness \(1928- \)](#), para tratar das dinâmicas de reconhecimento na arte contemporânea. No sentido do círculo menor (mais próximo dos artistas) para o círculo maior (mais afastado), Heinich identifica que o reconhecimento se dá

primeiramente pelos pares, seguidos pelos críticos, conservadores e comissários - que são os representantes da esfera estatal -; depois pelos *marchands* e colecionadores - da esfera privada - e, por fim, pelo público.²⁴ Assim, a esfera estatal se antecipa em relação à esfera privada, o que é, segundo a autora, uma particularidade do paradigma contemporâneo, visto que, no moderno, era necessário obter reconhecimento primeiramente dos colecionadores e *marchands*, para somente após ganhar aquele das instituições e agentes públicos.

A inversão destes dois círculos de reconhecimento marca a principal diferença entre a arte moderna e a contemporânea, valendo-se ressaltar que tal fato se aplica à realidade da França. Grande parte dos mediadores são invisíveis para o público. Tal invisibilidade é, segundo a autora, uma condição de eficácia de suas funções, pois, no mesmo momento em que a mediação é integrada na própria criação, ela joga com as condições de recepção da obra. Desta forma, todos os partícipes da produção e dos discursos na arte contemporânea - o

²⁴ É importante ressaltar que essa ordem de processos é característica da trajetória de novos artistas, ainda não consagrados pelas instituições.

artista, o curador, os pares, os críticos, etc. -, formam um ciclo interno e integrado de reconhecimento e de legitimação. Ainda que possamos diferenciar os círculos, o fato mais marcante é a sua "interpenetração", que possui o risco de gerar um "entre-si dos intermediários".

Neste diagnóstico de um "entre-si", a autora se esforça em apresentar uma série de efeitos perversos (ou seja, não-intencionais). Em primeiro lugar, o ciclo de mediadores pode se tornar um "esporte de combate" no qual a mediação co-produz as obras com os artistas, em uma parceria que é, ao mesmo tempo, dialogal e agonística e que tende a conduzir as regras do jogo da mediação de uma forma que exclui o público não iniciado. Em segundo lugar, as regras de jogo da criação arriscam esterilizar as capacidades criadoras dos artistas em um terreno que é rico em possibilidades, mas que se torna bastante fechado nele mesmo; sobretudo porque a forte homogeneização dos intermediários da arte conduz à perda de diversidades das proposições artísticas. Em terceiro lugar, há uma tendência a certa promiscuidade entre privado e público, em que o sucesso do artista (e sua manutenção) passa pela sua capacidade de se fazer reconhecer e de manter seu reconhecimento diante do Estado. Em quarto e último lugar, ao realizar um curto-

circuito no reconhecimento pelo mercado, o jogo leva a uma desvantagem na promoção dos artistas para além do domínio institucional e em favor de jovens desconhecidos.

Todos estes efeitos perversos reforçam aquilo que a autora já havia identificado no “paradoxo permissivo”: a acentuação de um hiato em relação ao público, que pode conduzir aos desentendimentos e incompreensões que estão nas origens das acusações e detrações.

(3.2.) Gestão material das obras e cadeia de distribuição

Os atributos ontológicos da arte contemporânea repercutem também na questão da gestão material das obras e da cadeia de distribuição. Dos capítulos 13 ao 17, ela trata das questões em torno dos modos de expor, colecionar, conservar, restaurar e transportar na arte contemporânea. Trataremos rapidamente delas porque elas não são muito importantes para o que nos importa.

De início, a relação entre a arte contemporânea e os Museus tem a marca do paradoxo permissivo, pois estes últimos têm que se adaptar recorrentemente aos limites cada vez mais amplos da arte. A começar pela

curadoria de uma exposição, que deve agora ser mais cenográfica, com um tema que una todas as obras e crie uma fluidez entre elas, ainda que não pertençam ao mesmo artista. Às vezes, o trabalho do curador, ao mesmo tempo material e conceitual, pode ser alçado ao mesmo nível que o dos artistas.

Apesar dos limites alargados, há uma divergência ontológica entre o museu e o paradigma da arte contemporânea. A desmaterialização e efemerização das obras impõe um impasse muito grande para as instituições museais (e também para os colecionadores): como conservar (e comprar) uma obra que não é material? Quais são as garantias de legitimidade das obras? Tal efemeridade entra em conflito com a intenção original do museu, que é a de conservação. Obviamente, tal fato repercute também na restauração. Num contexto de diversificação de materiais e conceitualização das obras, este trabalho se torna muito mais complexo, pendendo ora para uma manutenção do conceito original da obra, ora à sua primeira versão. Enquanto a segunda prática revela uma tendência clássica dos restauradores, o paradigma contemporâneo exige que haja uma reinterpretação constante das obras,

tendo em vista o conceito e sentido dados a elas pelos artistas.

Tais questões surgem igualmente quando é necessário realizar o *transporte* das obras. Em dois sentidos. Primeiro, a imaterialidade impõe dificuldades sobre como transportar, taxar e fazer seguros que protejam a obra (danos à sua integridade física e conceitual), o ambiente (danos causados nas operações de deslocamento) e os agentes (eventuais danos morais ou ao direito autoral). Segundo, no tocante às instalações e diversidade de materiais, que envolve diversos e complexos componentes, há a exigência, às vezes, de um nível muito alto de meticulosidade na montagem e desmontagem, chegando-se mesmo a julgar melhor, por causa da dificuldade ou do custo, a decisão de destruí-la para construir outra em outro lugar.

Ainda que tais questões sejam importantes para quem queira abordar os aspectos institucionais e a cadeia de mediadores na arte contemporânea, optamos por apenas mostrar como elas se articulam com seus aspectos mais paradigmáticos - desmaterialização, conceitualização, efemerização, etc. -, a fim de encaminhar agora para a parte conclusiva do livro da autora.



The Pont Neuf Wrapped, 1975 - Christo e Jeanne Claude

(4.1.) O novo espaço-tempo

Após tratar das mediações e da gestão material, Heinrich encaminha sua conclusão abordando, nos capítulos 18 e 19, a nova relação espaço-tempo da arte contemporânea e, encerra, no capítulo 20, tratando das novas querelas em torno da mesma.

No que diz respeito ao espaço, Nathalie trata da crescente internacionalização e ramificação dos centros artisticamente influentes. Se, classicamente, Paris estabelecia os parâmetros da arte mundial, e, na primeira geração da arte contemporânea, o bastão foi

pego por Nova Iorque, hoje já não se pode determinar cidades que tenham este papel, porque todas se influenciam mutuamente em uma "pluralidade de centros" (p.313).

Quanto à nova forma de relação com o tempo, o regime de singularidade exige uma constante inovação não apenas dos artistas entre si, mas do artista em relação ao seu próprio trabalho, em um presentismo liberado do passado e do futuro. Num contexto fortemente midiático, o imediatismo de tais inovações faz com que o processo de consagração de um artista - que nas artes clássica e moderna era muito longo e penoso - seja cada vez mais rápido. Reconhecendo uma distinção persistente na história das artes entre artistas "experimentados" (*old masters*) e artistas "conceituais" (*young geniuses*), ela diagnostica uma predominância dos segundos, que está vinculada ao próprio presentismo dissociado do passado e valorizador do conceitual, do experimental e da versatilidade, mais do que da longa experiência e maturação em um ofício. Isso não deixa de levar a fardos sobre os jovens artistas, exigindo-lhes um precoce reconhecimento e uma necessidade de mantê-lo ao longo do tempo "durando" enquanto artista.

(4.2.) *Velhas e novas querelas da Arte Contemporânea*

Nathalie Heinich conclui discorrendo sobre as novas querelas e as renovações das contestações em torno da arte contemporânea. Aqui é retomado o problema intrínseco à sua ontologia, que se volta para uma experimentação dos limites.

As críticas atuais à arte contemporânea possuem alvos novos em relação às querelas de décadas anteriores. Tratando da situação francesa (mas não sem semelhança com a brasileira de hoje), Heinich diz que, antes, na década de 1990 com a esquerda no poder, as críticas se centravam no financiamento estatal da arte, vista muitas vezes como “ridícula”, insignificante ou não representativa da nacionalidade. Mas, mais recentemente, em contextos europeu e americano notadamente, o foco da crítica está na articulação entre arte e mercado, com sua financeirização (*financial art*) e midiaticização, vista como oscilando em conformidade com especulações, sensacionalismos e modas. Ironicamente, os críticos franceses da arte contemporânea não têm mais espectro ideológico bem definido, podendo ser de esquerda ou de direita. No caso brasileiro, com a ascensão do conservadorismo nos

últimos anos, parece haver uma dominância de crítica de direita contra uma arte desviada de princípios morais ou estéticos e, também, contra uma arte sustentada por financiamento estatal (acusado seja de financiar o “insignificante”, seja “o enviesado ou amigado politicamente”). Mas, independentemente disso, podemos encontrar também críticas de esquerda à sua “mercantilização”, “superficialidade” e “perda de autonomia” ou de “orientação vanguardista”.

São muitos os registros de valores acionados nas querelas contemporâneas: “Chegando até a suspeita de submissão à moda e ao tempo presente, de incapacidade de resistir à prova do tempo longo e da perenidade, estas contestações se desdobram portanto sobre uma grande variedade de registros de valores: estético, ético, cívico, estésico, puro, místico, hermenêutico” (p.336-337). Para a autora, o valor da beleza está fora de moda na crítica às artes, ao passo que o valor de moralidade surge de vez em quando (como podemos ver no Brasil contemporâneo). Para ela, é mais comum, hoje, acusar a arte contemporânea assumindo dois outros pontos de vista: de um lado, os da responsabilidade democrática e do desinteresse, e, de outro, os da sensorialidade e do prazer, da autenticidade e da inspiração e,

principalmente, da necessidade ou da significação das obras.

Curioso nisso tudo, ressalta Heinich, é que tais querelas estão “aquém do princípio de prazer”. Grande parte dela ocorre em meio a um público que não está envolto naquilo que experimentam aqueles que se envolvem com a arte contemporânea, embebidos que estão em experiências lúdicas, intelectuais, sensoriais e emocionais. Para esses profissionais, as querelas acabam por lhes parecer externas, enquanto fruto de um desentendimento e causadora de certa indiferença por parte deles - a não ser quando são afetados pessoalmente, como foi no caso do artista brasileiro Wagner Schwartz acusado e hostilizado, sem qualquer fundamento plausível, [no final de 2017, de “pedofilia” pela sua performance no MAM](#); ou quando estão interessados em provocá-las com o fim de despertar os alertas midiáticos e estimular os interesses de investidores e colecionadores.

**Tecnologias, interações, coletivos e valores:
questões críticas**

Como especialista que trabalha há décadas com arte, Heinrich fez um mapeamento muito detalhado das estruturas do paradigma contemporâneo, do que todos os que se dedicam às artes devem lhe ser muito gratos. Contudo, no nosso entender, o livro é marcado por três lacunas na interpretação empírica e uma pequena insuficiência em relação a seu posicionamento epistemológico no tocante aos valores.

1. A autora foca, certamente, sua análise nas novas formas de produção, mediação e recepção da arte. No entanto, ainda que o faça, ela acaba ironicamente deixando de lado o papel essencial que as técnicas e as tecnologias possuem no processo produtivo e na experimentação artística. Ainda que trate, por exemplo, da diversidade de materiais e do surgimento de novas técnicas e objetos técnicos, sua análise foca, sobretudo, nas mudanças no regime discursivo e nas práticas sociais, subdimensionando, ao nosso entender, as mudanças nas práticas materiais e o impacto da introdução de novas tecnologias na produção e experiência artísticas.

Sendo assim, o cruzamento entre a criação artística e as novas tecnologias, que é uma característica notável da arte contemporânea, é pouco considerado durante todo o livro, sendo bastante escassos nele

exemplos e análises de obras de arte que envolvam tecnologia digital, robótica, biotecnologias, etc. Com isso, ela deixa entender que tais práticas são pouco significativas nas artes contemporâneas, ao passo que, atualmente, proliferam movimentos tecnoartísticos que expressam justamente o contrário, com feiras e bienais de arte robótica, digital, cinética, etc. Muito embora a autora tenha analisado, em outros textos (2012b), o processo de artificação dos games, considerando-o consumado, ela parece manter seu referencial do que é arte em uma perspectiva mais clássica pouco atenta à presença do multimídia, da eletrônica, da robótica e das biotecnologias nas “artes plásticas”.

Teríamos, então, que nos perguntar: qual é, de fato, o lugar das tecnologias na arte contemporânea e qual é sua relação com o paradigma vigente? Um de nós, que pesquisa arte robótica, propõe a hipótese de que, além desta prática acionar todos os principais questionamentos do paradigma contemporâneo - transgressão de fronteiras ontológicas e axiológicas, performance, efemeridade, diversidade de materiais, etc. -, ela ainda introduz novas perplexidades para a criação artística. Entre elas estão: o dinamismo e o comportamento da obra de arte, o constante

questionamento da natureza própria dos robôs e dos humanos e os limites humanos em relação aos robôs. Isso faz com que indagações como o que é arte, o que caracteriza um artista ou como se dá a criação artística sejam repostas, renovadas ou, mesmo, radicalizadas.



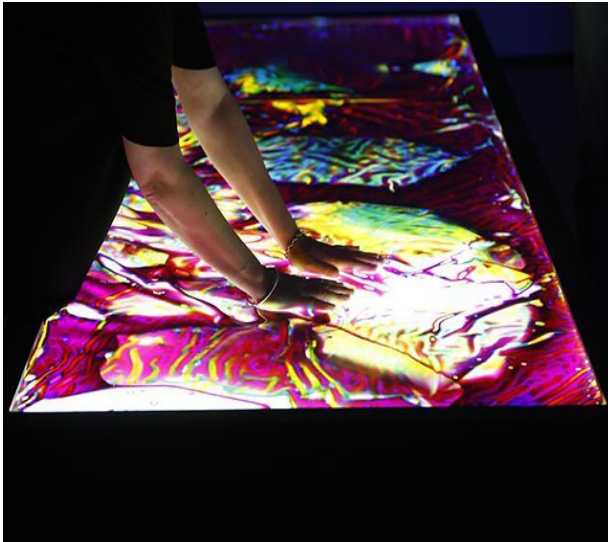
TV Buddha, 1976 - Nam June Paik

2. Ao longo de sua obra, Heinrich trata com profundidade da "desmaterialização da obra de arte" típica do paradigma contemporâneo, mas parece

desconsiderar a "materialização da experiência artística" - ou, ao menos, a "centralidade da materialidade no discurso artístico" -, com um centramento no caráter interativo da produção e recepção artísticas e a centralidade do corpo, tão presente no discurso sobre "estética". É extremamente comum hoje, nos museus e exposições artísticas, que o público seja convidado a tocar, andar, deitar, ser encoberto, intervir de alguma maneira na obra; e, às vezes, até a participar da construção de um filme, foto, desenho, etc. Parte-se do princípio de que a arte já não deve mais ser apenas contemplada, mas que tem que ser afetada e modificada pelos corpos que entram em contato com ela, seja um artista profissional ou um mero frequentador de museu. Tal uso da interação revela aspectos fortemente contemporâneos como efemeridade, performance e construção coletiva da obra de arte, contribuindo para o regime de singularidade ao tornar cada experiência - fruto de uma conjunção de inúmeras influências - única e irreproduzível.

Desta forma, embora Heinech tenha assinalado todas estas características paradigmáticas da arte contemporânea, ela pouca ênfase deu às mudanças no regime de ação, desconsiderando, em grande parte, as

performances interativas e corporais, assim como as novas concepções e práticas museológicas, com a expansão da interatividade, do lúdico, do multisensorial e do multimídia. E também não prestou devida atenção, parece-nos, nas mudanças de regime do discurso com a tendência de falas sobre as obras oscilando em um campo semântico sensório-materialista, falando-se em “estética”, “afetos”, “corpos” e “intensidades”, muitas vezes apropriando-se, para tanto, de filosofias do pós-estruturalismo francês, como, por exemplo, Gilles Deleuze.



*Kalejdoskop: instalação para brincar com tinta sem se sujar.
Foto: Helcio Nagamine/Fiesp*

3. O terceiro ponto que desejamos ressaltar é o fato de a autora não tratar, quase em nenhum momento, do fenômeno dos "coletivos" de artistas. Pareceu-nos estranho, dado que, além de ser um fato expandido por todos os setores de nossas sociedades em rede ou conexionista, esta é uma tendência forte no modo de organização dos produtores de arte contemporânea, ao menos no Brasil; o que indica, talvez, uma característica paradigmática.

Neste sentido, os coletivos podem ser analisados em dois aspectos. Primeiramente, eles podem sinalizar uma mudança ontológica, a saber, uma transformação na organização da atividade artística correspondente à passagem para um regime de singularidade dissociado da "expressão autoral". Seriam os coletivos uma forma de articular os dois regimes que tensionam a arte moderna, o de singularidade com o de comunidade? Da mesma forma que existe hoje um quase retorno ao regime de ateliê de artista renascentista - onde o trabalho artístico é feito coletivamente e assinado pelo sobrenome -, podemos pensar que os coletivos de arte são um outro desenvolvimento possível - em que nem mesmo o nome do artista individual seja um demarcador simbólico de valor da obra.

Em segundo lugar, eles podem ser analisados por um aspecto mais sociológico, a saber, trabalhando com a hipótese de que os coletivos são uma dinâmica associativa nas lutas por acesso de artistas, sobretudo jovens, a posições no interior do campo artístico, sendo, neste caso, um meio de fortalecimento de posições frágeis na disputa por um lugar ao sol. Por esta mesma razão, eles podem utilizar-se de um ou outro artista que já obteve certo reconhecimento para se “capitalizarem simbolicamente”. Em suma, seja como um regime alternativo de criação e solidariedade, seja como uma forma de “acumulação primitiva” de capital em um campo com lutas por reconhecimento e acesso a recursos materiais e simbólicos escassos, o fato nos parece ser que os coletivos são um fenômeno social presente na arte contemporânea, subdimensionado, contudo, na análise de Heinich.

4. Quem conhece a biografia da autora, está bem ciente do quanto ela é *engajada em uma neutralidade axiológica* que a distancia criticamente da sociologia crítica de seu antigo orientador, Pierre Bourdieu. Contra ele, ela defende uma postura “anti-reducionista” e “a-crítica”²⁵. Ao invés de fazer uma sociologia *contra* a

²⁵ Heinich, 1998a, cap. I e II.

autocompreensão dos artistas ou, inversamente, fazer uma reflexão estética *contra* o reducionismo sociológico, ela se propõe, com uma postura própria da sociologia pragmática, a estudar a arte tal como é vivida pelos autores, pondo em evidência a pluralidade dos regimes de ação e axiológicos: como os autores a constroem, a justificam e a põe em obra nos discurso e nos atos? A sociologia da arte não é, para ela, uma via de mão única, feita na forma de ensinamentos de sociólogos combatentes a artistas ingenuamente fetichistas. Ao contrário, ela se pergunta antes de tudo: o que a arte pode fazer para a sociologia geral? (1998a).²⁶ Ao que

²⁶ Neste sentido, o livrinho da autora sobre *Ce que l'art fait à la sociologie* (1998b), escrito em tempos em que Bourdieu vivia sua glória final, vai direto ao ponto: "Nós vamos observar, portanto, não mais o que a sociologia faz à arte, mas o que a arte pode fazer à sociologia, desde que se toma por objeto o modo pelo qual ele é percebido pelos atores [...] esta tomada de perspectiva se quereria também, para o sociólogo da arte, como um modo de sair de seu domínio de especialização, não para abandoná-lo, mas, ao contrário, para desenclavá-lo, para retirá-lo ao prestigioso, mas bem pequeno, gueto no qual está confinado: enclave e isolamento cujas causas devem ser buscadas naquilo mesmo que contribui para fazer da arte [...] uma espécie de objeto-crítico da sociologia, revelando em que isso não é, mais frequentemente, senão uma ideologia do social - uma sócio-ideologia (p.8-9) [...] de forma que o sociólogo que busca revelar o geral atrás do particular, denunciar a ilusão da individualidade do ato criador, cessa de ser um pesquisador para

responde com a proposta de uma sociologia da arte que seja descritiva, explicitativa, pluralista e relativista, e não normativa, explicativa e denunciadora de ilusões por meio de reduções sociologizantes.

Certamente, ir para além das querelas da arte contemporânea a fim de compreendê-la a partir do que os próprios artistas fazem é a grande contribuição de seus livros dedicados a ela. É um empreendimento de uma ascese louvável, inflexível a qualquer "populismo crítico" tão comum nos meios acadêmicos mundo afora. Mas a "neutralidade axiológica", mesmo que "engajada" como ela diz, não é o mesmo que uma desejada "liberdade em relação aos valores" (*Wertfreiheit*) defendida classicamente por um Max Weber. A *Wertfreiheit* weberiana implica explicitar as relações aos valores, incluindo a do próprio intérprete. Mas, no texto da autora, temos a impressão, por vezes, de que ela faz julgamentos sem dizer que o faz, relutando em explicitar suas posições de valor. Talvez por isso que ela evite dialogar com as interpretações alternativas do mesmo fenômeno, visto que isso lhe exigiria assumir posições de valores mais explícitas.

adotar a postura de um ator entre outros, defendendo um sistemas de valores" (p.18).

Contudo, ao buscar se manter no nível da “descrição”, “interpretação” e “crítica técnica” dos valores, com suas demonstrações dos “paradoxos” e dos “efeitos perversos” -, ela nos faz perder uma parte significativa da interpretação do que é a arte contemporânea: a de sua correlação com as transformações das sociedades modernas. Neste ponto, a sociologia da arte contemporânea, presente em *Le Paradigme*, desconecta-se com a sociologia histórica e nos faz perder, em parte, a interpretação de conjunto do que nos acontece.



Yves Klein - Salto para o vazio, 1960

(Além) do dever de radicalização permanente

Radicalisation oblige: um dever de radicalização permanente da singularidade. As más compreensões, assim como as experimentações dos limites e as irritações (intencionais ou não) do público, são realidades incontornáveis da arte contemporânea. Goste-se ou não do que as artes contemporâneas são ou virão a ser, com a obra de Nathalie Heinich tornamo-nos, sem dúvidas, instruídos para compreendê-la em seus próprios termos para além dos lugares comuns e das tempestades das grandes comoções entre reivindicadores de censores e acusadores de censuras.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter (1935/1936) A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, volume 1 - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p.165-196.

BOLTANSKI, Luc; THÉVENOT, Laurent. *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard, 1991.

BOLTANSKI, Luc; ESQUERRE, Arnaud. *Enrichissement. Une Critique de la marchandise*. Paris: Gallimard, 2017.

BOURDIEU, Pierre. A Institucionalização da anomia (1987). In: *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Difel, 1989. p.255-280.

----- . *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOWNESS, Alain. *The Conditions of Success. How Modern Artists rise to Fame*. Londres: Thames and Hudson, 1989.

BUSKIRK, Martha. *The Contingent Object of Contemporary Art*. London, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003.

CLIGNET, Rémi. *The Structure of Artistic Revolutions*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985

DANTO, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. New York: Harvard University Press, 1983.

----- . *O Assujeitamento filosófico da arte*. São Paulo: Autêntica, 2014 [1986].

----- . *After the End of Art. Contemporary Art and the Fate of History*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

GALENSON, David W. *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006 [1976].

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 2010 [1989].

HEINICH, Nathalie. 1991. *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique » 1993a.

----- *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993b.

----- *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1996a.

----- *Être artiste: Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris: Klincksieck, 1996b.

----- *La Sociologie de Norbert Elias*. Paris, La Découverte, coll. « Repères », 1997.

----- *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998a.

----- *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998b.

- . *L'Épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*. Paris, La Découverte, coll. « L'Armillaire », 1999a.
- . Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain. *Le Débat*, 104, 1999b.
- . *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*. Paris, L'Échoppe, 2000a.
- . *La Sociologie de l'art*. Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001.
- . (avec Bernard Edelman) *L'Art en conflits*. Paris, La Découverte, coll. L'Armillaire, 2002a.
- . (avec Jean-Marie Schaeffer). *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*. Paris, Jacqueline Chambon, 2004.
- . *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.
- . *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*. Paris, Les Impressions nouvelles, 2009b
- . *Guerre culturelle et art contemporain. Une comparaison franco-américaine*, Paris, Hermann, 2010.
- . *De la visibilité: Excellence et singularité en régime médiatique*. Paris: Éditions Gallimard, 2012a.
- . (avec Roberta Shapiro) *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris, éditions de l'EHESS, 2012b.

----- *L'art contemporain exposé aux rejets: Etudes de cas.* Paris: Fayard/Pluriel, 2012c [1a edição 1997].

----- *Le paradigme de l'art contemporain : Structures d'une révolution artistique.* Paris: Éditions Gallimard, 2014a.

----- (co-direction avec Jean-Marie Schaeffer et Carole Talon-Hugon). *Par-delà le beau et le laid. Les valeurs de l'art.* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014b.

----- *La Sociologie à l'épreuve de l'art, entretiens avec Julien Ténédos.* Bruxelles, Les Impressions Nouvelles (réédition de 2006), 2015.

----- *Des valeurs. Une approche sociologique.* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2017.

KUHN, Thomas. *A Estrutura das revoluções científicas.* São Paulo: Perspectiva, 2000 [1962].

LASH, Scott. *Sociologia del pos-modernismo.* Buenos Aires, Arnotorru, 1997 [1990].

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.* São Paulo: Editora Ática 1997 [1991].

JIMENEZ, Marc. *La querelle de l'art contemporain.* Paris: Gallimard, 2005.

MICHAUD, Yves. *L' Art à l'état gazeaux. Essai sur le triomphe de l'esthétique.* Paris: Stock, 2003.

ROCHLITZ, Rainer. *Subversion et subvention. Art Contemporain et argumentation esthétique*. Paris : Gallimard, 1994.

----- . *L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique*. Paris: Gallimard, 1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'expérience esthétique*. Paris: Gallimard, 2015.

VERLAINE, Julie. *Les Galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*. Publications de la Sorbonne, 2012.

WALRAVENS, Nadia. *L'œuvre d'art en droit d'auteur. Forme et originalité des œuvres d'art contemporaines*. Economica, 2005.