

NATHALIE HEINICH



As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea

Tradução: Sonia Táborda

RESUMO

“Carreiras, identidades e mercados”: estas questões não se apresentam de modo igual no mundo artístico e no mundo das “ocupações”. Porém, conforme as épocas, não se apresentam também da mesma maneira: o estatuto de artista foi extremamente modificado na época moderna e, mais ainda, contemporânea. Tentarei demarcar aqui algumas das modificações introduzidas pela instauração do que chamei de “um regime de singularidade” em arte, examinando sucessivamente suas repercussões sobre a identidade artística, sobre o lugar do mercado da arte e sobre a noção de carreira de artista.

PALAVRAS-CHAVE

Arte moderna, arte contemporânea, estatuto do artista e mercado de arte.

AS RECONFIGURAÇÕES DO ESTATUTO DE ARTISTA NA ÉPOCA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

Identities

Tentei mostrar, em *Du peintre à l'artiste*¹, como, ao regime “artesanal” do artista medieval sucedeu o regime “profissional” do artista acadêmico, próprio da época clássica, depois o regime “vocacional” do artista romântico: não voltarei às transformações objetivas do estatuto, as quais caracterizam esses três regimes de ocupações. Gostaria, antes, de insistir mais sobre as transformações das representações e dos valores que acompanham o ingresso, no curso do século XIX, do também chamado de “regime de singularidade”.

O ingresso em “regime de singularidade”

A singularidade que então é exigida do artista moderno é feita a um mesmo tempo de personalização – ninguém se assemelha ao outro – e de excentricidade – cada um explora caminhos inéditos, bizarros, paradoxais, na arte e no modo de ser um artista. Este imperativo de singularidade confere sua unidade à imagem comum do artista, suficientemente rica de significado e propagada para que, no imaginário do senso comum, a palavra “artista” evoque representações análogas.

O que aparece com a singularização do estatuto, não é só a possibilidade de uma correlação entre grandeza e singularidade de um procedimento artístico: essa possibilidade já tinha sido encarnada por alguns grandes nomes da Renascença – pensemos em Da Vinci ou Michelangelo – ou pelos gloriosos párias que foram, em seu tempo, Cellini ou Caravaggio. É sobretudo a necessidade de tal correlação: não há doravante artista verdadeiramente grande que não deva inventar um procedimento fora da norma em sua obra e, se possível também, em sua própria vida. Onde a singularidade de uma arte (seu caráter único e insólito, sua capacidade de inovação em relação aos cânones) não era senão uma eventualidade, um caso-limite, uma figura de exceção destinada mais freqüentemente ao fracasso, ela se torna o que se chama em história das ciências um “paradigma”, um esquema que define o sentido comum da normalidade – mesmo que sua realização resulte, nos fatos, excepcional.

Minuit, Paris, 1993. Cf. também *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Klincksieck, Paris coleção *Études*, 1996.

Formula-se, então, uma pergunta eminentemente sociológica: como fazer da anormalidade uma regra? Como construir um “modelo” singular? Ou, como se pode escapar dos modelos (o que é próprio da singularidade) tornando-se um deles?

Há dois grandes modos de singularização na época moderna: o coletivo e o individual. O modo coletivo consiste em fazer grupos singulares ou, preferindo-se, em fazer grupo na singularidade – em ser excêntricos em vários. Surgidos na era romântica, sob o efeito do abandono das estruturas tradicionais, os grupos de artistas continuaram a ser criados no século XX, cada um desaparecendo para ser substituído por outros, pois seu tempo de vida é forçosamente efêmero. Com efeito, tais grupos vanguardistas podem ser apenas fracamente formalizados: a lógica da singularidade interdiria formas de agrupamento formalizadas, estabilizadas, ritualizadas, como nos partidos políticos. Na ética da vanguarda, o movimento artístico pode ser tão somente um “movimento *flo*” - e o fracasso das tentativas de “endurecimento” do grupo surrealista por Breton, ao contrário, foi uma prova disso. Pode-se imaginar diferentemente de uma caricatura o que seria um grupo artístico devidamente formalizado, com adesão, programa detalhado, escritório e delegação de poderes, reuniões com convocação, papel timbrado, emblemas, etc.? Esta dupla necessidade de agrupamento e de imprecisão impõe uma nova forma de publicidade: é o manifesto, graças ao qual pode existir publicamente um grupo que – singularidade obriga – não poderia jamais se apresentar de maneira mais formal².

O segundo modo de singularização, individual e não mais coletivo, consiste em construir um modelo de singularidade que passe pela invenção biográfica: eis aí uma forma rara, mas muito eficaz de normalização do singular, reservada a alguns indivíduos marcantes. Há aí uma personalização do estatuto que é uma das características principais da modernidade. Após o deslocamento para as carreiras, evocado por Harrison e Cynthia White a propósito da segunda metade do século XIX³, produz-se, na primeira metade do século XX, um deslocamento das obras para as pessoas. Assim, surgiram as biografias e autobiografias de artistas, a edição de suas correspondências, suas fotografias amplamente difundidas, que contribuem para fazer dos grandes artistas, homens “marcantes”, em todos os sentidos da palavra – podendo sua pessoa tornar-se tão célebre, senão mais, que suas obras. Duchamp, Dali, Picasso, ou ainda Josef Beuys: o artista, cada vez mais, não será mais só aquele que produz obras de arte, mas, sobretudo, aquele que consegue fazer-se reconhecer como artista. Daí a importância dos investimentos ligados ao estatuto de artista, objeto, ao mesmo tempo, de incerteza e de fascinação.

Valorização vanguardista da inovação, valorização modernista da personalização: o ingresso em regime de singularidade marca o triunfo da originalidade, no duplo sentido do que é novo e do que pertence exclusivamente a uma pessoa, irreduzível a qualquer outra. E a originalidade vai junto com a transgressão dos cânones, com a aceitação, até mesmo a valorização da anormalidade, de sorte que é o fora da norma que tende a



Cf. Nathalie Heinich, “Comment être plusieurs quand on est singulier: les manifestes et l’avant-garde artistique”, em *Le texte, l’oeuvre, l’émotion*, Bruxelles, La lettre volée, 1994.



Cf. Harrison e Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionistes*, 1965, Flammarion, Paris, 1991.

tornar-se a norma. Deslocamento da obra para a pessoa, da normalidade para a anormalidade, da conformidade para a raridade, do sucesso para a incompreensão, do presente para a posteridade e, mais geralmente, do regime de comunidade para o regime de singularidade: assim se apresenta o novo paradigma do artista, encarnado pela figura popularizada de Vincent Van Gogh⁴.

Arte contemporânea e reconfiguração das identidades

A situação atual conhece um grau suplementar nesta reconfiguração da identidade de artista. Existe hoje, na verdade, uma grande diversidade nos modos de ser artista – e aqui falo apenas dos artistas plásticos. Pintor ou escultor, ator ou cenógrafo, urbanista, fotógrafo, cineasta, videasta, até mesmo poeta? O termo “plástico” está aí para marcar o que há de comum nos procedimentos próprios daquilo que hoje se chama a “arte contemporânea” e que não se reduzem mais à arte de fabricar imagens em duas ou três dimensões. Eles não conservam menos ligações com o universo das artes plásticas no qual quase sempre se originaram seus criadores e onde eles evoluem graças aos museus, às galerias, às revistas de arte e às diversas instituições artísticas que permitem que suas propostas circulem.

Tem-se aí um exemplo da influência direta da criação plástica sobre o estatuto de artista: com efeito, a renovação dos modos de expressão, criada pelo sistema de transgressões das expectativas de senso comum⁵ tornou necessária uma mudança de definição do estatuto, significada pelo vocabulário. Mas a questão a saber é se o inverso não é totalmente verdadeiro: não foi igualmente a fragmentação do estatuto de artista pelo deslocamento do trabalho de criação da obra para a própria pessoa do criador, que acarretou essa fragmentação das modalidades da criação, de seus suportes e até de sua própria definição?

A verdade é que se tornou particularmente difícil impor uma definição do artista, suscetível de incluir hipóteses tão variadas. E essa dificuldade aumenta pelo fato de se tratar de um estatuto prestigioso, que, desde a Renascença, não cessou de aumentar seu poder de fascinação, quando o produtor de imagens era ainda tão somente uma forma superior do artesanato. Um indício notável desta elevação do estatuto é o aumento, desde o século XIX, da população dos artistas, que não cessa de se acentuar atualmente: na França, o número de artistas recenseados dobrou nos últimos quarenta anos⁶. Ora, marcar as fronteiras de uma categoria simultaneamente prestigiosa, portanto cobiçada, e tornada indistinta pela pluralidade de suas acepções, é uma tarefa tão árdua quanto necessária: e, no plano material, pois as diversas ajudas atribuídas aos artistas não poderiam multiplicar-se indefinidamente, sem um controle da qualidade de seus beneficiários; e, no plano moral, pois o prestígio ligado a um estatuto só tem sentido se este não é concedido a todas as pessoas.

A fronteira que permite determinar quem é artista se organiza hoje de duas maneiras diferentes: seja pela distinção entre arte e ofícios de arte, que diferencia categorias de

Cf. Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris: Minuit, 1991 (tradução Princeton University Press, 1996).

Cf. Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris: Minuit, 1998, bem como *L'art contemporain exposé aux rejets*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998.

Cf. Raymonde Moulin *et alii*, *Les artistes, Essai de morphologie sociale*, La Documentation française, Paris: 1985.

atividades, seja pela distinção entre profissionais e amadores, que diferencia, no interior de uma mesma atividade, graus de implicação da pessoa. Em ambos os casos, há uma hierarquia própria a essas duas grandes categorias de critérios: tradicionalmente, a “arte” é considerada mais nobre que os “ofícios de arte” (hierarquia que certamente muitos contestam, o que é a porção de toda hierarquia), e o “profissionalismo” é considerado como mais sério, mais autêntico que o “amadorismo”.

Quaisquer que sejam os critérios, mais ou menos formalizados, que permitem a classificação de parte e de outra dessas fronteiras, é necessário admitir que a arte se tornou o princípio de uma forma de elite. Neste sentido, ela deve forçosamente suportar um controle na entrada, uma seleção daqueles que têm qualidade para valer-se dela. Salvo para declarar que qualquer pessoa é artista, o que fará, sem dúvida, prazer a todos, mas não resolverá a questão do grau em que se cumpre este estatuto, portanto, da hierarquia interna da categoria, por conseguinte, da seleção. Uma vez que não há valorização sem critérios de valor.


Mercados

Parece-me que é em torno desta fronteira, que permite determinar quem é artista, que se reconfigura atualmente a problemática do sucesso artístico. Eis o que relativiza a questão do mercado, importante com certeza, mas que sofreu também profundas transformações.

Os círculos do reconhecimento

Produziu-se, na verdade, uma inversão dos segundo e terceiro “círculos do reconhecimento”, conforme a expressão de Alan Bowness⁷: aqueles que, do tempo da arte moderna, formavam o “segundo círculo” – colecionadores e galeristas, isto é, os atores do mercado privado – passam hoje em seguida ao “terceiro círculo” constituído então pelos críticos de arte e curadores de museu. Estes se tornaram – após o ‘primeiro círculo’, pares – os principais atores do reconhecimento em arte contemporânea, colocando em primeiro plano as instituições públicas, especialmente na França dos últimos vinte anos.

Assiste-se, então, a uma nova prioridade do setor público sobre o setor privado e, correlativamente, das formas de reconhecimento identitário – ser ou não ser considerado artista – sobre as formas de reconhecimento material – a cotação das obras no mercado. Esta mudança é acompanhada por um corte cada vez mais pronunciado entre “a arte orientada para o museu” e “a arte orientada para o mercado”, para retomar a análise de

 Cf. Alan Bowness, *The conditions of success. How the modern artist rises to fame*, Thames and Hudson, Londres, 1989.

Raymonde Moulin⁸. E é igualmente correlativa de um fosso cada vez mais profundo entre os especialistas pertencentes aos três primeiros círculos do reconhecimento e o grande público, mesmo o público culto dos amadores de arte, que constitui o “quarto círculo”.

Sucesso e fracasso

Eis o que contribui para redefinir a própria noção de sucesso artístico: vender suas obras o mais caro possível, ver sua reputação crescer no espaço e no tempo não são mais os únicos critérios, pois antes mesmo de existir no mercado privado e na cultura dos amantes da arte, pode-se ser reconhecido como um artista, no meio muito fechado dos especialistas de arte contemporânea, e dela viver – mesmo mal – graças ao sistema de auxílios e de encomendas públicas.

Inversamente, a forma moderna do insucesso em arte – o fracasso artístico – desqualifica não só a capacidade de as obras serem reconhecidas como artísticas, mas também a capacidade de seu produtor em ser reconhecido como artista: fracassar não é mais ser acusado de ser mau artista, é ser acusado de não ser um artista ou, melhor, fracassar em ser reconhecido como tal. E a sanção do fracasso tem implicações que não são só financeiras, mas também identitárias, visto que elas concernem à “qualidade” (no sentido de estatuto) da pessoa, tanto quanto à “qualidade” (no sentido de valor) da obra. Ser ou não ser um artista: esta é a sanção final do sucesso, muito mais radical que as questões de riqueza, de notoriedade e de estima que constituíam os investimentos essenciais dos regimes anteriores. É por que o verdadeiro descrédito não passa mais, hoje, pela depreciação, mas pelo silêncio: há um século apenas, os críticos falavam mal de um artista quando o achavam ruim; hoje eles se contentam de não falar dele⁹.

Na outra extremidade da escala do sucesso – aquela que designa um “grande artista” –, um critério muito importante na hora atual é a presença do artista nas grandes instituições públicas: museus, bienais, exposições internacionais. Porém esta prova de sucesso artístico é uma prova ambígua, pois sempre desacreditada em nome dos valores de interioridade e de autenticidade que regem o universo artístico em regime de singularidade. E ela é desacreditada até pelo próprio artista, dividido entre o desejo de “ter sucesso” no mundo e a consciência do fato de que um sucesso demasiadamente mundano pode, ao fim, significar a incapacidade de ver seu trabalho perdurar para além da simples notoriedade entre os contemporâneos, para além dos limites deste mundo, para além de sua própria morte: na posteridade que só sanciona legitimamente os valores de criação. É por isso que uma carreira exitosa, para um artista de hoje, não passa somente pela possibilidade de impor a seus pares e a seus sucessores soluções estéticas incontornáveis: ela consiste também em poder propor às futuras gerações um verdadeiro “modelo” no qual a pessoa, ao mesmo tempo que a obra, têm seu papel a desempenhar.

Cf. Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris: 1992.

Cf. Nathalie Heinich, “La faute, l'erreur, l'échec: les formes du ratage artistique”, *Sociologie de l'art*, nº 7, 1995.

Assim, os artistas atualmente se debatem em contradições bem reais numa época em que, segundo as palavras de Bob Dylan “todo sucesso é um fracasso, todo fracasso é um sucesso”, pois, na lógica vanguardista que se tornou a norma na época contemporânea, a excelência pode ser medida no futuro, tanto quanto no presente, junto ao pequeno número, mas igualmente ao grande público, na circulação confidencial de um nome como na fetichização ardente de uma obra e a heroicização massiva de seu autor. Assim, os critérios do fracasso podem ser interpretados como provas de sucesso – e o contrário. Desta situação estranha e, sem dúvida, inédita na história de nossa sociedade, os artistas são os primeiros a se beneficiarem, bem como a perderem uma vantagem.

Carreira

A própria noção de “carreira” artística também evoluiu paralelamente à identidade de artista e ao lugar do mercado nos critérios do sucesso. De fato, a economia propriamente “vocacional” se caracteriza por uma inversão dos meios e dos fins em relação à economia habitual: ganhar a vida é, para um artista, o meio de exercer sua arte, muito mais que o exercício de sua arte não é – como na maior parte das atividades – o meio de ganhar dinheiro. Nestas condições, pode-se então falar de “carreira” de artista, ainda que este termo, em sua definição classicamente “profissional”, remeta a estes universos em que o sucesso passa pela realização de uma trajetória padronizada, de postos em postos, em uma progressão hierárquica formalizada?

Essa padronização das trajetórias biográficas e das formas do sucesso, a qual encontra sua realização por excelência na diplomacia, implica uma certa despersonalização, como bem o indica, aliás, o próprio termo “posto”, típico das ocupações burocráticas em que a posição ocupada se acha definida anteriormente à pessoa que a ocupa e independentemente dela. Essa despersonalização dos meios do sucesso não exclui, contudo, uma evidente personalização de seus fins. Porque o que está em jogo em uma carreira é essencialmente uma ambição individual que visa a aumentar a grandeza da pessoa. Essa ambição poderá ser desacreditada como “carreirismo”, exercendo-se em detrimento de uma grandeza de interesse geral: seja a grandeza coletiva de uma instituição, de uma nação, de uma causa (na qual a pessoa se apaga atrás de sua missão), seja ainda a grandeza duradoura de uma obra – uma obra na qual a pessoa tende a se encarnar em um objeto cuja grandeza é medida por sua capacidade de resistir à degradação do tempo¹⁰.

Foi somente com a evolução das profissões da imagem para uma organização não mais corporativa, mas acadêmica, que se tornou possível falar, para os pintores e escultores, de “carreira” neste sentido restrito. Com efeito, no quadro das academias nas quais se institucionalizaram as “artes do desenho”, a partir da Renascença, a sucessão

¹⁰ Cf. Nathalie Heinich, “Peut-on parler de carrière d’artiste? Un bref historique des formes de la réussite artistique”, *Cahier de recherche sociologique*, n° 16, 1991.

regrada dos postos pedagógicos e administrativos, formava o quadro em que era lícito a um aspirante-pintor sonhar com seu futuro: de aluno-acadêmico a acadêmico, até mesmo professor e adjunto, “funcionário”, reitor, diretor. Aí, como em qualquer “profissão” (no sentido dos professores intelectuais e das profissões liberais), os títulos administrativos que atestam o reconhecimento por seus pares vinham sancionar a conformidade do trabalho a normas de qualidade coletivamente admitidas, assegurando fontes de proveito material, pelas garantias e, freqüentemente, pelas encomendas oficiais ou privadas trazidas pela ascensão na carreira. Sabendo que esta noção tem seu modelo por excelência na diplomacia, compreende-se ainda melhor por que às maiores “carreiras” de pintores na época – pensemos, por exemplo, em Rubens – estavam freqüentemente associadas missões diplomáticas.

Porém a dupla e contraditória característica da carreira – despersonalização dos meios pela padronização, personalização dos fins pela ambição – diz respeito fundamentalmente aos valores que os artistas encarnam por excelência, hoje. Já foi visto que, de uma parte, é o valor de singularidade que faz da pessoa do criador, autenticada pela assinatura, o portador privilegiado de toda inovação, de toda invenção, seguindo o modelo das vanguardas, tais como se impuseram há um século: singularidade que é, evidentemente, oposta a toda padronização. E é, de outra parte, o valor de intemporalidade, no qual a capacidade de resistir à degradação dos corpos e à contingência dos momentos de uma vida se mede pela perenidade de um objeto constituído em obra e, como tal, destinado a sobreviver, na posteridade, à pessoa de seu autor e assim a superá-la: intemporalidade à qual a mais bem sucedida das carreiras não pode certamente pretender – salvo a transformar-se em “destino” heróico, prometido à lenda.

É por isso que o sucesso artístico, desde o momento em que comporta uma exigência de singularidade em seu procedimento e de intemporalidade em seus resultados, implica simultaneamente a personalização dos meios pela invenção de caminhos novos abertos por um indivíduo isolado ante a tradição, e a despersonalização dos fins do sucesso, pela criação de objetos chamados a cristalizar duradouramente valores reconhecidos muito além da pessoa do autor. Esta é, certamente, uma maneira bem particular – reservada tradicionalmente aos santos e aos heróis – de um artista fazer “carreira”, “fazendo época”, como se diz, na história da arte. É, por conseguinte, esta forma que vai tomar, na época contemporânea, a realização por excelência do sucesso artístico: sucesso que, desde então, não poderá mais ser assimilado a uma “carreira” no sentido tradicional, visto que se trata da invenção, por um indivíduo singular (pensemos, por exemplo, no caso de Marcel Duchamp), de um itinerário estético que lhe seja próprio, em uma biografia que, ela própria, pelos obstáculos e fracassos acumulados no caminho do criador, garante sua irredutibilidade aos cânones, sua incurável marginalidade, sua capacidade radical a se moldar em qualquer tradição.

Para uma sociologia da singularidade

As atividades de criação se tornaram o lugar por excelência da prática profissional dos valores de singularidade. Elas possibilitam também uma opção para a observação desta tensão entre dois princípios de grandeza, duas maneiras de construir valor: o regime de comunidade, que repousa sobre um imperativo de equidade, privilegia o social, o geral, o coletivo, o impessoal, o público; e o regime de singularidade, que repousa sobre um imperativo de autenticidade, privilegia o sujeito, o particular, o individual, o pessoal, o privado. Pois se pode ser grande sendo múltiplo ou, ao contrário, único – podendo estes dois princípios de grandeza coexistir no seio de uma mesma atividade, até de um mesmo sujeito.

Isso não significa, com certeza, que tudo o que se produz em arte seja singular nem que a singularidade seja uma qualidade possuída exclusivamente por uma categoria superior de obras ou de artistas: significa que o processo de admiração, de valorização, de consagração artística, repousa muito geralmente (portanto para o senso comum e não mais somente para uma elite de especialistas) sobre a imputação, ao objeto em questão, de qualidades próprias a singularizá-lo – o que não era o caso do tempo em que a atividade artística era julgada, antes de tudo, em função de sua conformidade a cânones e de sua capacidade de ser aceita por todos. Deve-se ressaltar, todavia, que este trabalho de imputação de singularidade tem todas as chances de estar, ele próprio, no oposto de toda singularidade, feito de estereótipos e de imperativos de obediência a esta norma paradoxal que é a obrigação de não-conformidade.

Deve-se concluir daí que se trataria daquilo que os sociólogos chamam de situação de “anomia”, isto é, de derrelicção das regras, de confusão dos limites, de ausência de qualquer critério e, notadamente, de critério de excelência? Não, bem ao contrário, pois, de uma parte, o regime vocacional – que é, em matéria de ocupação ou de atividade remunerada, o regime por excelência da singularização dos valores – é, como o regime profissional e o regime artesanal, devidamente estruturado, com critérios de excelência que são deixados ao arbitrário ou à recomposição perpétua. De outra parte, a demarcação entre grandes, médios e medíocres artistas, continua, em regime de singularidade, um investimento importante, que ocupa um certo número de críticas, sem contar os próprios artistas e seus parentes, freqüentemente inquietos com seu valor não só no mercado de arte, mas no panteão da história da arte, portanto, no oposto de uma renúncia “anômica” à organização, às hierarquias, às categorizações.

Por outro lado, as formas de valorização centradas na singularidade repousam em uma relação ao tempo muito específico e também devidamente estruturado, visto que integra não só o presente da atividade artística e o passado das referências que organizam a construção dos valores, mas também, e sobretudo, o futuro. Com efeito, uma dimensão fundamental do reconhecimento do singular na modernidade reside em seu caráter

inovador, que garante a ruptura com as tradições anteriores: ruptura que corre o risco de condená-lo à marginalidade, salvo a ser considerado como ponto de partida de movimentos ulteriores, pivô em torno do qual a tradição se anula para dar lugar ao que se tornará uma nova tradição.

Estas diferentes características que ordenam o funcionamento de uma ética da raridade fazem do regime de singularidade um regime bastante complexo, pelo menos em relação ao regime “normal” que é aquele no qual evolui a maior parte dos trabalhadores. Mas sua complexidade não significa em nada, ter-se-á compreendido, ausência de estruturas, ilogismo, desordem, contradições: ela está simplesmente no início de uma estruturação que integra dados diferentes e, às vezes, opostos àquelas que ordenam o mundo familiar das atividades com finalidade essencialmente econômica.

Contudo, se o mundo da criação, na época moderna e contemporânea, constitui um terreno de escolha para uma sociologia da singularidade, é um terreno minado, pela possibilidade excepcionalmente favorável que ele oferece ao empreendimento de redução, particularizante ou generalizante: o sociólogo aí se expõe, mais do que em qualquer parte, aliás, a um duplo mal-entendido, tendo de se defender, ao mesmo tempo, da leitura “singularizante”, espontaneamente praticada pelos adeptos dos valores artísticos e literários, e da leitura “dessingularizante”, própria dos adeptos do “social” e dos práticos da sociologia crítica¹¹.

A esta dificuldade criada por uma leitura espontaneamente normativa se acrescenta o peso da tradição sociológica que inscreveu a oposição do geral e do particular em categorias interpretativas que se supõe explicarem a efetividade das condutas: “a sociedade” oposta ao “indivíduo”; o “sistema” oposto ao “ator”; o “holismo” oposto ao “individualismo” (e o caráter aparentemente descritivo dessas dicotomias não impede evidentemente seu uso normativo, como testemunham as intermináveis querelas ideológicas que atravancam as publicações especializadas). Ora, a oposição entre “regime de singularidade” e “regime de comunidade” não designa categorias de ações ou de relações efetivas, mas sistemas de valores e de representações: trata-se de saber não o que os atores experimentam realmente (provavelmente uma mistura de experiências mais ou menos singulares e mais ou menos comuns), mas o que eles valorizam, o que eles privilegiam em suas representações e suas avaliações.

Em suma, trata-se de regimes axiológicos e não de condutas. Ao contrário de qualquer behaviorismo, uma sociologia da singularidade não é, de maneira alguma, redutível a uma sociologia da distinção (nem uma sociologia da comunidade, redutível a uma sociologia da imitação): primeiro porque a segunda tem por objeto condutas (práticas, compras, gostos) e não sistemas de valores; em seguida, porque ela atribui a essas condutas um julgamento crítico, próprio a denunciar o “esnobismo” das pessoas que “procuram distinguir-se¹²”. Ao contrário, esta sociologia normativa das condutas, a sociologia da singularidade tal como eu a entendo, pretende-se uma sociologia descritiva

Cf. Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Minuit, Paris: 1998.

Cf. Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris: 1979.

dos valores – esses valores que subentendem os julgamentos, as representações, as ações, e graças aos quais, os comportamentos dos indivíduos não são redutíveis nem a puras interações nem a impuros interesses.

Mas este mundo onde reina o singular é, por definição, recalcitrante à generalização implicada por toda enquete sociológica. A irregularidade é a regra, da mesma forma que a indeterminação é nela determinante, tornando difícil esta busca de coerência que faz a competência profissional do pesquisador. Além do mais, o “avanço em generalidade” não é aí a única condição da grandeza, que exige, a um só mesmo tempo, um “avanço em objetividade”¹³. Esta traz consigo o paradoxo de que a grandeza do singular vai de par com uma dessingularização: demasiada admiração mata o objeto de admiração, a mediatização é suspeita e o sucesso denunciável, de sorte que acumular as provas da grandeza do singular é uma estratégia ambivalente, tendente a transformar o modelo em objeto da moda; a adulação das multidões, em signo de vulgaridade; a sedução em indício de inautenticidade. Em suma, não há singularidade sem crítica, portanto, nem sociologia do singular que não assuma o risco de um objeto problemático, ambivalente. Porém é também o que faz da singularidade um objeto incomparavelmente fecundo para a sociologia: por seus paradoxos, ele a empurra para seus próprios limites. É, ao menos, o que espero ter sugerido a vocês hoje.



NATHALIE HEINICH é socióloga, diretora de pesquisa no CNRS, é autora de numerosos artigos publicados em revistas científicas e culturais e de livros traduzidos em diversas línguas tratando sobre questões do estatuto do artista e sobre a noção de autor, arte contemporânea, questões de identidade.



O termo “ascensão em generalidade” é retomado a Luc Boltanski e Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, Paris: 1991. A necessária conjugação da “ascensão em generalidade” e da “ascensão em objetividade” foi evocada em *Le triple jeu de l’art contemporain* e *Ce que l’art fait à la sociologie* (op. cit.), e desenvolvida em *L’identité d’écrivain. Création, critique et singularité*, La découverte, Paris: 2000.