

* Tradução, de David Harrad, autorizada do artigo *When is artification?*, originalmente publicado em *Contemporary Aesthetics*, Special volume 4, 2012

1. Socióloga do Institut Interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain (LAHIC-IIAC) da Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), em Paris. Atua nas áreas de arte, sociologia cultural e sociologia urbana. Já publicou diversos artigos sobre o casamento e a cidade, formas culturais e mudança social e é coeditora de *L'artiste pluriel* (Septentrion, 2009). E-mail: roberta.shapiro@cee-recherche.fr

2. Diretora de Pesquisas em sociologia no Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Paris. É associada do Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) da Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS). Suas principais áreas de pesquisa são a sociologia da arte, a sociologia dos valores e a sociologia da identidade. Já publicou um número grande de artigos em revistas científicas e quase 30 livros, incluindo *The Glory of Van Gogh*. *An Anthropology of*

Quando há Artificação?*

Roberta Shapiro¹
Nathalie Heinich²

Resumo: Como as pessoas fazem ou criam coisas que passam a ser vistas como obras de arte? Em outras palavras, quando há artificação? A resposta a essa pergunta é, ao mesmo tempo, simbólica, material e contextual. Tem a ver com significados, objetos, interação e instituições. Não procuramos definir o que é arte ou como ela deve ser considerada, mas como e sob quais circunstâncias ela ocorre por meio de observação metódica e pesquisa em diversos campos. Acrobatas de circos, dançarinos de breakdance, estilistas, chefes de cozinha, grafiteiros, tipógrafos, fotógrafos e músicos de jazz são alguns dos exemplos que exploramos. Essa perspectiva pragmática e empírica permite que possamos apresentar uma tipologia das formas de artificação e examinar suas fontes, bem como as questões de des-artificação e os obstáculos à artificação.

Palavras-chave: Arte, Artificação, Artistas, Categorias, Legitimação, Sociologia pragmática, Reconhecimento, Mudança social, Avaliação

Abordando uma velha questão de maneira nova

Nosso título presta homenagem ao famoso artigo de Nelson Goodman, publicado em 1977, "When is Art?" ("Quando há arte?")³. É indicativo da tendência descritiva na filosofia analítica que ocorria naquele momento no campo da estética. Ao negar que a arte possa ser definida por sua essência, Goodman argumenta que a arte é uma categoria que há de ser definida por meio da referência a contextos e estilos.

Como sociólogos, somos muito favoráveis a essa perspectiva porque redefine as coisas e os seres em termos de processos e contextos. Ao perguntar "Quando há artificação?", gostaríamos de avançar mais um passo com a posição pragmática. Isso tem uma consequência específica para nossa própria convicção profissional; coloca a ação em primeiro lugar, por seu próprio mérito e também como um medidor dos valores e significados que são relevantes para os atores. Ao tomar essa posição, também enfocamos como a arte está engajada na mudança social, em pé de igualdade com muitas outras atividades sociais.

Buscar entender que tipo de arte as pessoas apreciam e admiram há muito tem sido um importante campo de ação da Sociologia das artes. Embora isso, sem dúvida, seja de interesse, não é nossa principal questão. Adotamos uma visão materialista e observamos primeiro o que as pessoas

fazem e como o fazem, as coisas que utilizam, os locais aonde vão, as pessoas com quem interagem, as coisas que falam e as normas que seguem. Como, por meio desse nexo de ação e discurso, as pessoas fazem ou criam coisas que gradativamente passam a ser definidas como obras de arte?

Não há uma resposta simples a essa pergunta. A solução encontra-se em muitos níveis interligados e é simbólica, material e contextual ao mesmo tempo. A arte surge no decorrer do tempo como a soma total de atividades institucionais, interações cotidianas, implementações técnicas e atribuições de significado. A artificação é um processo dinâmico de mudança social, por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas e por meio do qual relações e instituições são transformadas. A fim de poder entender esse processo, em primeiro lugar, precisamos descrevê-lo, e isso somente pode ser feito por meio de observação metódica e pesquisa de campo. Assim, nossa posição não é nem essencialista e nem normativa, mas, sim, descritiva e pragmática. Não buscamos definir o que é a arte e nem como ela deve ser considerada, mas como e sob quais circunstâncias ela ocorre. Queremos mapear os processos por meio dos quais objetos, formas e práticas são construídos e definidos como obras de arte e também queremos ver quais as consequências deste surgimento. Como se desenvolvem esses processos? Quais atores e instituições específicos estão envolvidos? Como dão à luz produções que têm significado não apenas para grupos minoritários especializados, como artistas, patrocinadores, curadores e sociólogos, mas têm significado a tal ponto que sua condição enquanto arte torna-se conhecida por todos e não é questionada?

O exemplo perfeito de uma transformação social dessa natureza é o advento da própria noção do que é arte e a elevação de um grupo de pintores profissionais ao status de artistas altamente valorizados, primeiro nas cortes reais da Itália do Renascimento, depois na França e em seguida em toda a Europa. Durante a Idade Média, escultores e pintores pertenciam a guildas e faziam parte das artes mecânicas. Eram artesãos situados nos escalões inferiores de uma ordem social muito hierárquica. À medida que lutavam para ganhar independência das guildas e, assim, serem definidos como praticantes das artes liberais, passaram a ser comparados a poetas em vez de serem considerados como trabalhadores manuais⁴. Seu valor pessoal foi reconhecido gradativamente; ganharam status e prestígio no decorrer de vários séculos. O sistema moderno das artes, baseado em conceitos do artista enquanto gênio e na unicidade da experiência estética, estabilizou-se com novas instituições dedicadas às artes e ao desenvolvimento de um mercado especializado controlado por intermediários no século XIX⁵.

Desde então, inumeráveis outros grupos de pessoas, objetos e atividades passaram por evoluções transformadoras, que podem ser comparadas com esse processo inaugural. Até muito recentemente, caracterizava somente os arranjos

Admiration (Princeton University Press, 1996). E-mail: heinich@ehess.fr

3. Nelson Goodman, "When is Art?." In Perkins, D.; Leondar, B. (eds.) *The Arts and Cognition*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977.

4. Martin Warnke, *The Court Artist: On the Ancestry of the Modern Artist* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993); Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique* (Paris: Minuit, 1993).

5. Harrison e Cynthia White, *Canvases and Careers. Institutional Changes in the French Painting World* (Chicago: University of Chicago Press, 1965, 1992); Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History* (Chicago: University of Chicago Press, 2001).

6. Nathalie Heinich and Roberta Shapiro (eds.). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (Paris: Ehess, 2012).

7. Nathalie Heinich. *L'Art contemporain exposé aux rejets. Études de cas* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1998).

institucionais das sociedades ocidentais, mas agora se expandiu amplamente. A artificação continuou e continua ocorrendo diante de nossos próprios olhos. Como sociólogos, é nossa tarefa realizar pesquisas, e em seguida analisar e modelar os dados que documentam esses casos, e depois procurar entender suas limitações. Assim, tentamos construir uma teoria da artificação enquanto mudança social com base no maior acúmulo possível de dados empíricos.

Grande parte dos dados com os quais nos baseamos vem de monografias originais, discutidas nos seminários de investigação que realizamos sistematicamente em Paris, entre 2004 e 2008. Muitas destas vão ser publicadas em um livro no qual o presente artigo baseia-se⁶. Outros dados são advindos de nossas leituras da literatura da Sociologia, da Antropologia e da História Cultural. Como um todo, nossos materiais constituem um corpus de pesquisas sobre as mudanças que afetam a pintura, a impressão, os artifícios, os desenhos animados, o grafite, a arte tribal, a arte marginal (outsider art), os objetos de culto, o patrimônio nacional, a fotografia, o cinema, o teatro, o circo, o breakdance, a mágica, a moda de luxo, a gastronomia e o jazz, uma coleção aparentemente heterogênea de fenômenos que esperamos demonstrar ser, na verdade, ligados por uma coerência que chamamos artificação.

Neste artigo, não tratamos substantivamente das questões mencionadas anteriormente; estas são abordadas em detalhe nas monografias. O que segue é uma tentativa de teorizar, com base nos dados, para descobrir o que é e o que não é o processo de artificação, de onde vem e como classificar suas manifestações, para depois concluir com algumas considerações sobre tendências contrárias como a des-artificação.

O que a artificação não é

Antes de avançar mais, fazem-se necessárias algumas palavras sobre nosso conceito do que a artificação não é. Primeiramente, não utilizamos a artificação como uma metáfora, desconsiderando assim asserções que comparam as coisas com a arte ou as pessoas com os artistas. Embora a importância histórica da categoria da arte explique o sucesso de tais comparações, a observação no campo tem demonstrado que seu impacto prático é mínimo⁷. A capacidade das metáforas de institucionalizar a arte é quase zero.

Em segundo lugar, nossa investigação deve ser diferenciada de pesquisas recentes que enfocam visões de mundo especificamente exclusivas, baseadas em percepções acadêmicas da arte. Em contraste, nosso trabalho tem um escopo mais amplo, incluindo o discurso e a prática tanto no nível popular quanto no

nível refinado. Assim, o problema da artificação tem pouco a ver com a “artialização (artialization),” um termo criado pelo filósofo Alain Roger para definir uma visão de mundo especializada que constrói a natureza dentro da paisagem por meio da matriz perceptiva da arte⁸. Da mesma forma, tomamos o livro extraordinário de Edouard Pommier sobre o discurso acadêmico a respeito da arte no Renascimento como uma de muitas fontes que documentam diferentes tipos de mudança naquele período⁹.

8. Alain Roger, *Court traité du paysage* (Paris: Gallimard, 1997).

9. Édouard Pommier, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance* (Paris: Gallimard, 2007).

10. Howard Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1984).

Além disso, nosso corpus não inclui casos controversos que fazem parte de um mundo artificado (artified), e que são comuns no campo da arte contemporânea. Nossa pesquisa também não trata diretamente da sociologia do gosto. Com efeito, nossas hipóteses não são moldadas pela axiologia, com base no valor que os atores sociais atribuem às coisas, e sim pela descrição pragmática. Como o elenco inteiro dos atores envolvidos define essas coisas?

Por último, e esta provavelmente seja a mais importante distinção de todas, a artificação não deve ser confundida com a legitimação. Esse é um ponto que não podemos enfatizar o suficiente. Apesar de uma semelhança aparente, os dois conceitos são bastantes diferentes. Com efeito, afirmamos que o conceito de artificação é um avanço teórico e empírico em relação à legitimação, e gostaríamos de demonstrar isso aqui.

O paradigma predominante de legitimidade gostaria que estudássemos várias graduações de valores que são indicadores da baixa cultura versus a alta cultura. Não estamos tratando disso aqui. Estamos dirigindo nossa atenção a uma fase anterior durante a qual a não arte é transformada e construída em arte. É por isso que nosso corpus não inclui material sobre artes comumente consideradas de baixo escalão, como a pintura naïf ou a arte pop, ou o processo da modificação da rotulagem que levou ao seu reconhecimento como alta cultura, ou monografias, como a de Howard Becker, sobre artistas marginais e dissidentes e seu reconhecimento subsequente como artistas legítimos¹⁰. Também deixamos de lado uma grande porção da sociologia da arte e da cultura, como a teoria de Bourdieu sobre dominação e a teoria cultural. Bourdieu utilizou o conceito de legitimação (ou canonização) como um critério para seu trabalho no campo artístico, enquanto a pesquisa na teoria cultural tende a insistir em delimitações e hierarquias simbólicas. A principal limitação dessas obras importantes é seu enfoque quase exclusivo na classificação, daí suas dificuldades em explicar a mudança.

O paradigma de artificação que propomos põe ênfase em aspectos materiais e situações concretas de mudança, em uma orientação dinâmica e pragmática, baseada na observação de ações, relações, modificações materiais e organiza-

11. Stephen Men-
nell, Anne Murcott
and Anneke van
Otterloo, *The Socio-
logy of Food* (Lon-
don: Sage, 1992),
p. 17.

12. Para uma descri-
ção mais completa,
vide N. Heinich and
R. Shapiro, "Postfa-
ce. Quand y a-t-il
artification?" in *De
l'artification*, op. cit.
(2012).

cionais. Com efeito, consideramos que a artificação é um processo de mudança que engloba tudo, tanto prático quanto simbólico, do qual a legitimação é me-
ramente uma parte e uma consequência. A atribuição de significado, reconheci-
mento e legitimação, é o resultado de transformações concretas. "Significado é
a consequência de atividade"¹¹.

Além disso, a avaliação da arte cria um processo de causação circular. A artifi-
cação de um objeto necessariamente resulta na legitimação deste. Por outro
lado, o desejo de garantir a legitimidade para uma prática que alguém considera
injustamente subvalorizada pode, por sua vez, impulsionar um processo de arti-
ficação. Não obstante, a artificação e a legitimação continuam sendo processos
distintos; a primeira, enraizada na materialidade, engloba a segunda.

Processos de artificação

Então, o que é artificação? Nós entendemos a artificação como um processo de
processos. Identificamos dez processos constituintes: deslocamento, renomea-
ção, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, conso-
lidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, dissemina-
ção e intelectualização. Sem entrar na descrição e análise completas desses dez
processos e nem examinar todos eles, daremos alguns exemplos breves¹².

Extrair ou deslocar uma produção de seu contexto inicial é um pré-requisito para
a artificação. Isso ocorreu quando o jazz foi transcrito pela primeira vez na forma
de notação musical, quando os filmes deixaram seu lugar inicial nos parques de
diversão, quando o grafite foi fotografado e publicado em livros, e quando os
dançarinos de breakdance trocaram a rua pelo palco.

A mudança terminológica é uma segunda modificação. No caso da pintura na
França, a palavra *imagiers* (criadores de imagens), que designava artesãos, foi
progressivamente substituída pela palavra *artistes* no decorrer do século XVIII.
Esse exemplo também destaca a mudança institucional vista na transição das
guildas para a Academia Real e mudanças na classificação, como a transição das
artes mecânicas para as artes liberais e mudanças na hierarquia dos gêneros
pictóricos. No sistema da Academia, o rei concedia pensões a uma elite muito
restrita de pintores; hoje, a institucionalização de bolsas governamentais possi-
bilita o pagamento de dotações. Esses sistemas de apoio reforçam a percepção
de uma diferença ontológica entre arte e as atividades julgadas indignas de tal
apoio pecuniário oficial. Na França, hoje, o apoio governamental favorece a arti-
ficação do circo, da mágica e do breakdance.

A consolidação jurídica é outro passo importante. Os pintores franceses confirmaram seu novo status nas cortes no século XVII; aos escritores e compositores foi concedida a propriedade intelectual de suas obras no século XIX. Nos Estados Unidos, decisões jurídicas que culminaram no fim de restrições de censura nos anos 1960, favoreceram a artificação do cinema.

Outro processo significativo é a individualização do trabalho. À medida que a pintura saiu do atelier do mestre e entrou no estúdio do pintor, passou por um processo continuado de individualização; até o século XIX, uma atividade que antigamente era coletiva tornou-se solitária progressivamente. Quando o breakdance apareceu inicialmente no palco na França, a maior parte da coreografia era coletiva; hoje, auteurs individuais fazem a coreografia do balé hip-hop.

Por último, o reforço discursivo e a intelectualização da prática são parte essencial da artificação. Biografias de pintores foram publicadas pela primeira vez no Renascimento; a crítica da arte foi publicada pela primeira vez no século XVIII; e a história da arte acadêmica desenvolveu-se dramaticamente no decorrer do século XIX. Esses elementos intensificaram a tendência crescente da intelectualização da relação que os espectadores e os pintores têm com os quadros. Na França, o discurso da mídia sobre o breakdance havia adquirido um tom estético já em 1992, quando os jornalistas referiam-se à arte e à história da arte em vez das características sociais e culturais dos dançarinos. Por sua vez, o conteúdo dos balés hip-hop tem se tornado cada vez mais reflexivo.

As muitas origens da artificação

Quais são as esferas da vida social em que as condições têm se comprovado mais favoráveis à artificação? Como veremos, as práticas de artificação surgem de fontes múltiplas.

O artesanato é o que vem primeiro à mente. Como já mencionamos e como já é bem conhecido, a pintura serviu como modelo para o sistema moderno das artes baseado na autonomia do artista. O pré-requisito para isso foi a recusa pelos pintores de serem considerados operários servís e seu rompimento coletivo com as guildas artesanais no período do Renascimento. Os escultores seguiram seu exemplo. Séculos mais tarde, o artesanato tradicional foi novamente a fonte a partir da qual surgiram artes e ofícios, assim como ocorreu com a fotografia no século XIX e com as artes gráficas no século XX. A evolução do artesanato até a arte implica profissionalização, intelectualização e uma tendência de autorização, isto é, a individualização da produção. Entende-se que os objetos expressam a intenção pessoal; são nominais e originais; e a assinatura de seu produtor aparece como um marcador sintético desses mecanismos.

13. Shyon Baumann, *Hollywood High-brow*. From *Entertainment to Art* (Princeton: Princeton University Press, 2007).

14. Aaron Smuts, "Are Video Games Art?" *Contemporary Aesthetics*, 3 (2005); Grant Tavinor, "Definition of Videogames," *Contemporary Aesthetics*, 6 (2008); Grant Tavinor, "Video Game as Mass Art," *Contemporary Aesthetics*, 9 (2011).

15. Pierre Bourdieu et alii, *Photography. A Middle-Brow Art*, publicado originalmente em 1965 (Stanford University Press, 1990).

16. Véronique Moulinié, "Des 'ouvriers' ordinaires. Lorsque l'ouvrier fait le/du beau," *Terrain*, 32 (1999); Gary A. Fine, *Everyday Genius. Self-Taught Art and the Culture of Authenticity* (Chicago: The University of Chicago Press, 2004).

17. Benoît de l'Estoile, *Le Goût des Autres. De l'exposition coloniale aux Arts premiers* (Paris: Flammarion, 2007).

A artificação também surge da indústria. Os filmes começaram como um empreendimento modesto nos parques de diversão e transformaram-se rapidamente em uma indústria milionária nos anos 1920. Embora tenha havido tentativas de produzir filmes artísticos logo no início do cinema, muito antes da Primeira Guerra Mundial, só foi muito mais tarde, no século XX, que o público em geral começou a considerar filmes cinematográficos como arte. Isto aconteceu primeiramente na Europa e depois nos Estados Unidos, nos anos 1950, quando os diretores de filmes adotaram progressivamente novas normas estéticas antes de deixar para trás o sistema de estúdios industriais. A produção independente de filmes cresceu e os diretores ganharam mais controle sobre o processo de produção. Ao comparar as resenhas de filmes feitas por críticos profissionais na década de 1930 com resenhas publicadas quarenta anos mais tarde, Shyon Baumann demonstrou a mudança ocorrida no decorrer do tempo e como as avaliações contemporâneas de filmes agora são informadas pela matriz conceitual da arte¹³.

Os videogames são outra indústria que parece estar passando pela artificação diante de nossos olhos. Alguns criadores são indivíduos célebres formados em grandes escolas de arte, ganhadores de agraciamentos importantes (os três autores de videogames nomeados *Chevaliers dans l'Ordre des Arts et des Lettres* pelo ministro da cultura da França em 2006), e seus produtos são identificados como corpos coerentes de obras originais. Historicamente, os produtos têm avançado do simples ao intelectual, de fliperamas fajutos frequentados por adolescentes até jogos sofisticados para adultos em ambientes domésticos. O discurso crítico tem se desenvolvido na academia e em vários canais da mídia, e há uma discussão acadêmica contínua sobre a natureza artística dos videogames, inclusive nesta revista¹⁴.

As esferas do lazer, da diversão, do tempo livre, das viagens e do turismo deram origem à artificação, também. A fotografia enquanto "art moyen", estudada por Pierre Bourdieu e associados¹⁵, surgiu de atividades como essas. Até certo ponto, também é o caso do art brut e da arte do artista autodidata¹⁶. Considerar a "arte tribal" e a "arte primitiva" como obras de arte por seus próprios méritos tem resultado na rejeição da matriz perceptiva que os coletores ocidentais de raridades e lembranças de viagem vinham impondo havia muito tempo¹⁷.

O entretenimento é uma fonte importante de artificação e muitas atividades seguem o caminho que transforma o entretenimento em arte. Os primeiros filmes eram de curta-metragem e exibidos em peep shows em parques de diversão na década de 1890. Mesmo depois de os avanços tecnológicos e de a complexidade organizacional terem conferido maior autonomia a essa mídia, durante décadas os filmes cinematográficos eram considerados como uma diversão vulgar total-

mente destituída de qualidades artísticas. De forma parecida, o jazz, a mágica, o circo e o breakdance foram definidos durante muito tempo como passatempos singelos; agora, são vistos como artes cênicas. O jazz, em especial, passou por grandes transformações na época da Segunda Guerra Mundial. A complexidade artística, o surgimento do virtuoso solista, a crescente importância do discurso crítico e outras transformações contribuíram para a redefinição do jazz como arte¹⁸. Nos últimos anos, a mágica, o circo e o breakdance deixaram de ser definidos como atividades puramente lúdicas e infantis e passaram a integrar os cânones da representação teatral e coreográfica¹⁹.

Mecanismos parecidos estão atuantes nas artes visuais. Os livros de histórias em quadrinhos, antigamente do domínio exclusivo das crianças, metamorfosearam-se em “novelas gráficas”, e alguns receberam notáveis críticas favoráveis²⁰. O grafite também se tornou mais refinado, tendo ao mesmo tempo um maior alcance sociodemográfico do que tinha no início, além de ter envolvido uma gama de instituições no mundo da arte, como galerias, museus e editoras. Em todos esses casos, a artificação coincide com a elevação social, a sofisticação e a maioria, tanto dos produtores quanto dos consumidores, a individualização da produção e o advento do autor. As obras são avaliadas em termos de critérios objetivos de “beleza”²¹, e não somente em termos do prazer subjetivo que proporcionam, e isso forma a base para uma nova experiência nessas esferas: a apreciação estética.

Várias das práticas que temos observado perpassam as esferas do lazer, do talento da apresentação (showmanship) e dos esportes. De modo geral, praticantes do trapézio²², quem anda em pé em cima de um cavalo no circo²³, ou praticantes do breakdance²⁴ precisam coordenar suas ações de acordo com convenções sociais diferentes das que se qualificam como ginástica ou bufonaria, caso almejem ser definidos como artistas. A proeza física, a virtuosidade pura ou a ironia total são prejudiciais para a transfiguração de uma prática em uma arte. No teatro, assim como nos esportes, a virtuosidade precisa se transformar em uma estética, e os gestos precisam impor graça para que a técnica incorporada do ars ou a realização habilidosa transforme-se no alcance da beleza que chamamos de arte. Os mágicos e as rotinas do circo passam a ser individualizados e são atribuídos ao gênio criativo de atores específicos; as façanhas de destreza são reformuladas como criações e interpretações. Assim, a consolidação do solo de jazz improvisado nos anos 1940 consagrou o amplo reconhecimento social de que os músicos negros possuíam sensibilidade artística (chamada “soul” [alma]).

A técnica aponta para a destreza manual, mas também assinala a perícia necessária no manuseio de ferramentas, maquinaria e equipamentos. Para que seja

18. Paul Lopes, “Diffusion and Syncretism. The Modern Jazz Tradition,” *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 566 (1999), p. 25-36; Olivier Roueff, “Domestication du goût et formation du champ du jazz en France, 1941-1960,” *Actes de la recherche en sciences sociales*, 181-182 (2010), p. 34-59.

19. Graham M. Jones, *Trade of the Tricks. Inside the Magician's Craft* (Berkeley: University of California Press, 2011); Roberta Shapiro, “The Aesthetics of Institutionalization: Breakdancing in France,” *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 33, 4 (2004), 316-335; Magali Sizorn, “De la course au trapèze aux Arts Sauts,” in *De l'artification*, op. cit. (2012).

20. Maus por Art Spiegelman (New York: Pantheon Books, 1986), o único livro de histórias em quadrinhos a ganhar o Prêmio Pulitzer (em 1992) é o exemplo mais evidente. Vide: Thierry Groensteen, *The System of Comics* (Jackson: University Press of Mississippi, 2007); e Vincent Seveau, “La Bande dessinée,” in *De l'artification*, op. cit. (2012).

21. Nesta seção,

utilizamos a palavra “beleza” como um compêndio para todas as qualidades estéticas conforme vistas a partir da perspectiva do observador.

22. Magali Sizorn, op. cit. (2012).

23. Caroline Hodak, *Du Théâtre équestre au cirque. Commercialisation des loisirs, diffusion des savoirs et théâtralisation de l’histoire en France et en Angleterre, 1760-1860*, Thèse d’histoire (Paris: EHESS, 2004).

24. Roberta Shapiro, op. cit. (2004), and Roberta Shapiro, “Du smurf au ballet, l’invention de la danse hip-hop,” in *De l’artification*, op. cit. (2012).

25. Larry Shiner, op. cit. p. 81-86.

26. Béatrice Fraenkel, “L’improbable artification de la typographie,” in *De l’artification*, op. cit. (2012).

27. François Brunet, *Photography and Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 2009); and “La photographie, éternelle aspirante à l’art,” in *De l’artification*, op. cit. (2012).

28. Sophie Maisonneuve, “Between History and Commodity: The Production of A Musical Patrimony through the Record in the 1920-

metamorfoseada em arte, de modo geral, a técnica precisa se tornar invisível. Isso é evidente no caso da arquitetura e dos “artefatos enquanto belas artes (fine art crafts).” A arquitetura foi classificada como uma bela arte nos vários ramos de conhecimento criados durante o século XVIII²⁵. Mas de acordo com o entendimento contemporâneo do mundo, não se pode dizer que nem a arquitetura e nem os artefatos estejam conseguindo um processo de artificação. Em vez disso, estão em um estado de tensão perpétua entre a arte e a técnica, e são reconhecidos como arte (e não como artes) apenas parcialmente. Béatrice Fraenkel, que entrevistou os tipógrafos altamente qualificados da Imprimerie Nationale em Paris, em 1997, antes de seu desmantelamento, demonstrou que limitações de técnica e na divisão do trabalho criam obstáculos insuperáveis para a artificação da composição tradicional²⁶.

A fotografia é um exemplo interessante do contrário, visto que um dos fatores que contribuiu para que a fotografia alcançasse a condição de arte parece estar fundamentado em uma emancipação pelo menos parcial das limitações técnicas. Logo após, a invenção desse meio, em 1839, os fotógrafos começaram a utilizar o foco suave, distanciando-se, assim, da convenção da nitidez na representação. Esse método particular de produção de imagens desfocadas passou a significar a maneira convencional de imbuir uma qualidade artística nas imagens²⁷. Por último, técnicas novas utilizadas em dispositivos novos dão à luz novos objetos e práticas artísticas, conforme comprovado por pesquisas sobre fonógrafos²⁸, vídeo e arte na Internet²⁹.

A artificação também deriva da Ciência, às vezes entrelaçada com interesses de grupos. A fundação do Musée du Quai Branly em Paris foi marcada por um debate público acalorado. Os interesses políticos do governo central francês, em particular os de Jacques Chirac, Presidente da República de 1995 a 2007, aprisionaram antropólogos e historiadores da arte com visões opostas em lutas de poder. O resultado final foi o desmantelamento do museu etnológico, o Musée de l’Homme, fundado em 1937, em favor do Musée du Quai Branly e uma nova política museológica. O novo museu exhibe como arte coisas como ferramentas, bugigangas, artigos domésticos e outros objetos afins que a instituição anterior havia definido como artefatos etnográficos³⁰. No domínio da arte contemporânea, a museologia é outro exemplo. À medida que os curadores afirmam-se como os autores das exposições que organizam, essa área de perícia demonstra uma tendência crescente de artificação³¹. A culinária é mais um exemplo nessa esfera. Avanços recentes na Física e na Química, derivados da indústria de alimentos, são fontes essenciais de artificação na haute cuisine contemporânea, com a racionalização científica da produção culinária servindo de base para as criações avant-garde inventadas por chefes de cozinha como Ferran Adrià, Pierre Gagnaire e Heston Blumenthal³².

A religião é uma fonte evidente de artificação. No entanto, embora a transformação de artefatos e atividades religiosos tenha sido estudada em abundância no caso da Europa, desde a Antiguidade até o Renascimento, essa transformação carece de reconhecimento em outras épocas e outros locais, se bem que um processo contínuo de artificação afete objetos e práticas de devoção em sociedades no mundo inteiro. Frank Myers tem demonstrado como a transformação complexa de objetos rituais de povos aborígenes em arte australiana contemporânea representa a “colaboração híbrida de muitos agentes”³³. De forma parecida, Gilles Tarabout descreve as metamorfoses de práticas de cultos no sul da Índia e sua elevação à condição de arte³⁴. Em ambos os exemplos, como no caso do apoio concedido pelo Canadá à escultura Inuit³⁵, entidades políticas e governos nacionais têm altos interesses na artificação. Assim, produções culturais que antes eram conhecidas apenas dentro das divisas de comunidades pequenas e, às vezes, por alguns acadêmicos e peritos, agora são novas formas de arte celebradas mundialmente; passaram a representar o status e a identidade de nações. Em contraste interessante com essas situações, Emilie Notteghem observou em escala infinitamente menor a artificação de objetos de cultos na França contemporânea. O processo é complexo (além de serem dessacralizados, os objetos também precisam ser esteticizados), mas aqui não há fortes interesses comunitários, econômicos ou políticos. Isso talvez explique porque a artificação é frágil nesse caso e porque alguns objetos que ela observou voltam periodicamente a ganhar seu status ritual³⁶.

Os artefatos projetados para fins políticos podem ser reconstruídos como arte quando sua função primária de agitprop começa a minguar, como no caso dos murais³⁷. O serviço social, que é uma esfera relacionada, tem uma longa história enquanto fonte de tendências de artificação. Agentes comunitários e assistentes sociais incentivam seus públicos a realizarem várias práticas para fins do melhoramento social. Algumas práticas tendem a se tornar artificadas, como o grafite³⁸, o teatro³⁹, a dança moderna⁴⁰ e o breakdance⁴¹. As ligações pessoais de certos assistentes sociais com o mundo da arte e sua visão de mundo profissional, relativa à arte enquanto bem social, contribuem para essa tendência.

Por último, infrações ou atos criminais podem acabar sendo envolvidos em um processo de artificação. O grafite é um exemplo disso⁴². O grafite está passando por um processo complexo de sustentabilidade, esteticização, individualização e legalização à medida que seu status muda progressivamente do vandalismo para a arte.

Nesta seção, temos abordado brevemente as esferas do artesanato, da indústria, do lazer, do entretenimento, dos esportes, da técnica, da ciência, da re-

1930,” *Poetics*, 29 (2001), p. 89-108.

29. Nathalie Heinich, “La vidéo est-elle un art?,” *Giallù. Revue d’art et de sciences sociales*, 5 (1995); Jean-Paul Fourmentraux, *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création* (Paris: Cnrs, 2005); Frank Popper, *Art of the Electronic Age* (London: Thames & Hudson, 1997).

30. Benoît de l’Estoile, *op. cit.*

31. Nathalie Heinich and Bernard Edelman, *L’Art en conflits. L’œuvre de l’esprit entre droit et sociologie* (Paris: La Découverte, 2002); Nathalie Heinich, “From Museum Curator to Exhibition Author: Inventing a Singular Position,” in *Thinking About Exhibitions*. Reesa Greenberg, Bruce Ferguson and Sandy Nairne (London: Routledge, 1996).

32. Isabelle de Solier, “Liquid nitrogen pistachios: Molecular gastronomy, eBulli and foodies,” *European Journal of Cultural Studies*, 13 (2010), 155-170.

33. Fred Myers, *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art* (Durham: Duke University Press, 2002).

34. Gilles Tarabout, “Passages à l’art. L’adaptation

d'un culte sud-indien au patronage artistique," in *L'Esthétique: Europe, Chine et ailleurs*, eds. Y. Escande and J. M. Schaeffer (Paris: You-Feng, 2003).

35. Nelson Graburn, *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World* (Berkeley: University of California Press, 1976).

36. Emilie Notteghem, "Frontières et franchissements. Les objets du culte catholique en artification," in *De l'artification*, op. cit. (2012)

37. Francesca Cozzolino, "Les murs ont la parole: Sardaigne," *Le Tigre*, n° 1, March (2007), 50-55.

38. Virginie Milliot, "Quand l'art interroge l'espace public. Le graf, le travail social, l'art contemporain et le politique," in *L'art contemporain, champs artistiques, critères, réception*, eds. Jean-Pierre Saez and Thierry Raspail (Paris: L'Harmattan, 2000).

39. Serge Proust, *Le comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, (Paris: Economica, 2006).

40. Emily E. Wilcox, "Dance as l'Intervention. Health and Aesthetics of Experience in

ligião, da política, do serviço social e das práticas ilegais. Assim, observamos que há muitos elementos da vida social a partir dos quais a artificação pode se derivar (identificamos em torno de uma dúzia) e que a artificação não é marginal, mas, sim, um mecanismo muito mais forte e diversificado do que talvez tenhamos pensado inicialmente. Então, agora vamos examinar as maneiras específicas em que esse mecanismo opera e observar os resultados que produz.

Uma tipologia da artificação e a resistência à artificação

Identificamos quatro tipos de artificação: durável, parcial, contínua e inalcançável. O primeiro tipo é simplesmente o que definimos hoje como arte, porque é, de fato, o desfecho de um processo de artificação que tem se comprovado tanto abrangente como duradouro. É o caso da pintura, já mencionado acima. Vamos acrescentar a literatura, a música e a dança. Estas já faziam parte das artes liberais, e quem as produzia não teve tantas dificuldades quanto os pintores e escultores, desde o Renascimento até o século XVIII, em asseverar seus poderes criativos. Não obstante, lutaram por muito tempo para ter a autonomia, como tão bem ilustra o estudo de Norbert Elias sobre Mozart⁴³. Durante o Iluminismo, os artistas dessas disciplinas centrais passaram por um processo de consagração⁴⁴, e durante o período Romântico, essas artes foram redefinidas como vocacionais e fundamentadas num requisito de individualidade artística⁴⁵. No mundo ocidental, seu status enquanto arte agora é aceito sem questionamento em toda a sociedade.

O segundo tipo compreende casos estabilizados de artificação parcial. Em algumas situações, a artificação é incompleta e não parece ter razão para avançar mais sem ter condições favoráveis. É o caso da Arquitetura, que nunca alcançou plenamente o status de bela arte devido a limitações técnicas e utilitárias. Também é o caso de muitos ofícios que ficaram sempre no limbo entre arte e artesanato, ou arte e indústria, como no caso da encadernação de livros ou a fabricação de vitrais coloridos. Em outras situações, o que está em jogo é o reconhecimento e não a utilidade. O artista já atravessou os quatro círculos de reconhecimento por pares, críticos, mercadores e coletores, além de ser aclamado publicamente, conforme definido pelo historiador da arte Alan Bowness⁴⁶, mas é reconhecido apenas por parte de sua produção ou apenas por parte do público em potencial. Por exemplo, apenas os setores da fotografia rotulados como "fotografia artística (fine art photography)" ou dos filmes rotulados como cinema d'auteur são reconhecidos como arte. Outros gêneros são definidos por diferenças intragrupo profundas. Os leitores de livros de histórias em quadrinhos variam desde consumidores adolescentes quaisquer até coletores altamente cultos de livros raros. O mundo das touradas é caracterizado por uma

alienação intransigente entre aficionados estéticos e opositores militantes⁴⁷.

O terceiro tipo envolve casos de artificação que são recentes, quase concluídos ou que estão em andamento. A arte marginal (outsider art) e a art brut enquadram-se nessa categoria, assim como objetos de arte industrializados (readymades). Todos ganharam o reconhecimento de críticos e museus apenas uma ou duas gerações depois de terem aparecido na esfera pública. Em atividades como a curadoria de exposições de arte contemporânea, o breakdance e o grafite, o processo de artificação parece estar quase concluído; está acontecendo diante de nossos olhos. Nestas situações, o conceito de artificação manifesta sua relevância em especial ao revelar fenômenos que, de outro modo, teriam passado despercebidos.

Por último, há casos em que o processo defronta-se com obstáculos que parecem ser insuperáveis, em que parece ser impossível alcançar a artificação nas condições atuais. Com efeito, algumas práticas hospedam movimentos esporádicos de artificação que não se concretizam devido a arranjos socioeconômicos contrários às características que historicamente têm constituído a arte como uma instituição. Assim, podemos nos atrever a dizer que atividades como a topografia, a gastronomia, a enologia, a jardinagem ou a perfumaria, embora talvez sejam qualificadas como arte, num sentido metafórico, não trarão reconhecimento para seus produtores enquanto artistas verdadeiros, de maneira duradoura, institucional e universal, num futuro próximo; e suas obras tampouco serão reconhecidas de forma generalizada na sociedade como *oeuvres* a serem apresentadas tão somente para apreciação artística⁴⁸.

Assumindo-se que a artificação é um processo dinâmico e contínuo, essa tipologia é aberta a possibilidades. Qual exemplo pertence a que tipo é uma questão fluida e pode mudar dependendo de uma variedade de contextos. Se a economia de mercado deixasse de existir e os restaurantes não precisassem mais obter lucros, ou se surgisse uma nova forma de produção da haute cuisine, uma artificação consumada da gastronomia talvez pudesse perdurar. É possível imaginar que, se houvesse a inclusão em grande escala da arte marginal (outsider art) e do grafite em museus de belas artes, e se seus produtores pudessem controlar a disseminação e as vendas, passariam a ser completamente artificados. No entanto, tendências opostas também poderiam prevalecer, e o processo de artificação poderia ficar impedido.

Isso leva-nos a uma última pergunta importante: há processos contrários, processos contra ou de des-artificação? Somos capazes de identificar casos em que uma arte legítima perdeu seu status já reconhecido? Embora pareça haver bem poucos casos dessa natureza, pode ser que nossos procedimentos de pesquisa tenham alguma falha. A caligrafia, a jardinagem⁴⁹ e a elocução podem muito

French Contemporary Dance," *Body and Society*, 11, 4 (2005), 109-139.

41. Roberta Shapiro, op. cit. (2004) and (2012).

42. Marisa Liebaut, "L'artification du graffiti et ses dispositifs," in *De l'artification*, op. cit. (2012).

43. Norbert Elias, *Mozart. Portrait of a Genius 1791* (Berkeley: University of California Press, 1993).

44. Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* (Paris: José Corti, 1973).

45. Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* (Paris: Gallimard, 2005).

46. Alan Bowness, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame* (London: Thames and Hudson, 1989).

47. Nathalie Heinich, "Framing the Bullfight: Aesthetics versus Ethics," *The British Journal of Aesthetics*, 33, 1 (1993), 52-58.

48. Há um corpo de literatura, sobretudo no campo da "estética cotidiana", que mantém que produções como essas são arte. Ainda que falte espaço para desenvolver uma discussão com-

pleta desse ponto, há várias razões por que discordemos do raciocínio que leva a essa conclusão. Primeiramente, o argumento é normativo e essencialista. Pede-se que reconheçamos a arte como a verdade oculta das atividades do dia a dia. Em segundo lugar, não é realista. As condições de trabalho, o status jurídico e simbólico na sociedade, as organizações e instituições, o discurso crítico, o intercâmbio econômico e aspectos parecidos

49. Acima, mencionamos jardins em referência a uma discussão permanente no campo da estética da vida cotidiana. A experiência de jardins justifica nossa definição deles como sendo arte? (Vide Thomas Leddy, Mara Miller, David E. Cooper) Aqui, mencionamos jardins pela segunda vez, mas a partir de uma perspectiva histórica; os jardins, assim como a arquitetura, foram classificados como belas artes nos ramos de conhecimento do século XVIII.

50. Diana Crane, "La mode," in *De l'artification*, op. cit. (2012).

51. Para uma discussão detalhada dessa questão muito complexa, vide Pierre Centlivres, "The Controversy over the Buddhas of Ba-

hem ser práticas des-artificadas, contanto que pesquisas históricas estabeleçam que eram, de fato, artes institucionalizadas e não artes, isto é, habilidades virtuosas que exigem altos níveis de destreza, mas que não são definidas por reivindicações de originalidade. Não obstante, pesquisas recentes revelam casos de des-artificação, embora seja difícil avaliar até que ponto são definitivos. Diana Crane descreveu como a transformação da haute couture francesa em uma indústria de luxo para a elite, agora controlada por conglomerados financeiros internacionais, tem resultado numa perda de autonomia artística pelos estilistas⁵⁰. Emilie Notteghem, em seu estudo de objetos do culto católico na França contemporânea, revelou o quanto é flexível o sistema de artificação, em se tratando de objetos de reverência religiosa. Há itens que entram e saem do sistema; podem voltar por um tempo ao mundo do ritual, para depois entrarem novamente no sistema da arte e serem redefinidos como peças de museu.

Esse caso de artificação, intermitente descoberto por Notteghem, relembra uma situação comparável em uma sociedade muito diferente: a transformação intermitente em patrimônio cultural observada pelo antropólogo Pierre Centlivres, no Afeganistão. Centlivres notou como, em algumas ocasiões que consideravam apropriadas, os anciões tribais retomavam emprestados artefatos que suas tribos haviam doado para o Museu Nacional de Cabul e que estavam em exposição lá. Esses exemplos destacam a importância do processo geral da resistência contra a artificação (e, do mesmo modo, a resistência contra a transformação em patrimônio cultural). A resistência à artificação é um componente embutido e estrutural do processo de artificação.

Um dos exemplos mais dramáticos de uma tendência dessa natureza resultou da destruição em patrimônio e da des-artificação aguçadas por destruição voluntária em 2001, quando o governo talibã explodiu com dinamite os Budas monumentais de Bamiyan, no Afeganistão, alegando que eram ídolos. Evidentemente, o resultado da transformação em patrimônio cultural e da artificação pode ser altamente volátil em determinados contextos. No caso dos Budas, dependia-se de muitos fatores: a visão geral do mundo adotada pelo talibã, a maneira como religiosos radicais definiram determinada produção cultural (os Budas), questões de poder entre grupos étnicos e regiões, e a política no âmbito internacional. Lá, ações contra a artificação podem ser entendidas, entre muitos outros significados, como alavancagem em lutas de poder e um exemplo específico de ação contra a ocidentalização⁵¹.

A resistência à artificação pode ser interna ou externa. Em casos com os quais estamos mais familiarizados, como os localizados na França contemporânea, a observação sugere que a resistência interna deriva de artistas em potencial e alguns de seus familiares, enquanto a resistência externa vem de patrocinadores ou administradores e está arraigada em uma variedade de valores. Quando os

produtores e seus parentes mais próximos rejeitam a tendência de transformação em arte, tipicamente o fazem em nome de valores familiares (arte marginal [outsider art]), valores da classe trabalhadora (arte marginal, jazz), e solidariedade entre pares (breakdance). Em todos esses casos, para os atores sociais a artificação parece como o processo de diferenciação e estratificação que de fato é. Eles prefeririam evitar isso porque na artificação veem um risco para a coesão do grupo. Atores institucionais ou empresariais também podem levantar obstáculos contra a artificação, muitas vezes em nome da qualidade e conformidade (“mantendo as normas”), a fim de defender os interesses do grupo (manter os marginais do lado de fora).

Na França, a prática burocrática governamental é um exemplo interessante da des-artificação. A categoria de patrimônio nacional (le patrimoine) implementada pela administração pública do l’Inventaire (um departamento do Ministério da Cultura) foi inventada inicialmente para realizar um censo dos monumentos históricos considerados obras-primas artísticas. Foi progressivamente ampliada para incluir objetos não artísticos, como marcos miliários, casas de fazenda e vários artefatos populares, como lápides⁵².

Quais as condições necessárias para a artificação e quais os obstáculos para sua efetivação? Atividades de luxo e de classe alta que produzem objetos que são de fácil transportação, aprimoram a individualidade e garantem a autonomia de quem os fabricou parecem estar entre as principais condições para a realização da artificação, como no caso da pintura de cavalete e da moda de luxo. No entanto, é verdade que as práticas de grupos das camadas populares, ou de grupos parcialmente socializados, como a juventude e os reclusos, também passam por artificação. É o caso do jazz, do hip-hop, do grafite ou da arte do artista autodidata. Nesses exemplos, as circunstâncias favoráveis parecem ser uma rede fortemente unida de cooperação, organizações coletivas e um rico corpus de discurso crítico. Iniciativas avant-garde dão ímpeto e visibilidade. Apoio governamental e políticas culturais de longo prazo consolidam o processo de artificação.

Não obstante, o status social inferior de quem a pratica, de seus espectadores ou de seu público é de fato um obstáculo para a artificação e parece frear seu progresso. Outros fatores que atrapalham são a natureza utilitária de uma determinada prática (artesanato, arquitetura), a dependência em uma clientela (arquitetura, gastronomia, moda), as restrições técnicas que priorizam a proeza física mais que a arte (esportes, mágica), ou as limitações de transportabilidade (jardinagem, grafite). Assim, a artificação parece como um grande indicador de uma tendência geral de valorização da arte nas sociedades ocidentais modernas, tanto em termos do bom senso quanto para a investigação filosófica⁵³.

Nossas investigações da artificação seguem uma orientação não substantiva, co-

miyan,” *South Asia Multidisciplinary Academic Journal* (2008), <http://samaj.revues.org/document992.html>.

52. Nathalie Heinich, *La Fabrique du patrimoine* (Paris: Maison des sciences de l’Homme, 2009).

53. Jean-Marie Schaeffer, *L’Art de l’âge moderne. L’esthétique et la philosophie de l’art du XVIIIe siècle à nos jours* (Paris: Gallimard, 1992).

54. Agradecemos aos editores Ossi Naukkarinen e Yuriko Saito por sua leitura crítica e seus comentários instigantes sobre este artigo.

mum à Filosofia analítica e às Ciências Sociais. Segundo essa perspectiva, não existe a “arte em si” (*en soi*), baseada em uma definição essencialista que nos permitiria descrever como os atores sociais vivenciam a “arte para si” (*pour soi*), mas apenas concepções historicamente situadas, coletivamente aceitas e relativamente estabilizadas do que os atores sociais entendem da palavra “arte”. A tendência nominalista na Filosofia analítica tem desmembrado a pergunta “o quê?” em uma gama de questões como “para quem?,” “em quais condições?,” e “quando?”. Nessa perspectiva, a arte não é uma determinada operação da artificação, mas, sim, a soma total de todas as operações possíveis da artificação. Retornando a Nelson Goodman, podemos agora avançar apenas um passo além da nossa pergunta inicial. Há arte quando a artificação já aconteceu⁵⁴.