



---

ÁREA TEMÁTICA: Arte, Cultura e Comunicação

---

Ensino de *pintura contemporânea* e processos de diferenciação

---

DABUL, Lúgia

Doutora em Sociologia

Universidade Federal Fluminense

ldabul@uol.com.br

---

### Resumo

Nesta comunicação pretendo focar uma situação de aprendizagem da *pintura* em uma instituição voltada para o ensino e a produção da chamada *arte contemporânea*, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, a maior da cidade do Rio de Janeiro, Brasil. Tratando a *pintura contemporânea* como prática social, a análise da sua aprendizagem revela o quanto está referida a outras práticas porque colocada pelos atores sociais envolvidos em continuidade ou em incompatibilidade com elas. Na investigação de como estes atores sociais adquirem ou atualizam disposições que permitem ou inviabilizam a prática da *pintura contemporânea*, são estudados processos de constituição de identidades de *artista*, processos considerados na sua diversidade e no seu caráter circunstancial. Para tanto, são abordadas as relações sociais estabelecidas pelos atores na situação estudada, bem como os diferentes significados que atribuem à sua prática. A constituição de identidades de *artista* pode ser assim analisada como conjunto de processos ao mesmo tempo de supressão e de atribuição de capacidade de produção de significado através da/sobre a *pintura*, produção voltada para públicos concebidos como desigualmente aptos para o reconhecimento de um valor artístico da produção pictórica dos alunos.

Palavras-chave: artista; arte contemporânea; identidade social; diferenciação social; pintura





Nesta comunicação pretendo apresentar as propostas e alguns resultados de pesquisa sobre a produção de identidades de *artista* e os mecanismos que, ao mesmo tempo, inviabilizam a constituição dessa identidade. Partia da questão de como um ator social torna-se *artista* em nossa sociedade. Indagava no que consiste, quais as condições, como ocorre esse processo e qual o significado dele.

Sobretudo quanto à chamada *arte contemporânea*, observava que a literatura em ciências sociais tomava *artistas* já consagrados e sua produção como referências para pensar a *arte*. A escolha de uma situação de aprendizagem para pesquisa empírica teve a ver com essa constatação: durante quase dois anos participei regularmente de um dos cursos de iniciação à *pintura* da Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, no Jardim Botânico, o maior centro de ensino de *artes visuais* do Rio de Janeiro, uma escola sem currículo fixo onde cerca de 700 pessoas semestralmente procuram cursos de arte e onde diversos *artistas* hoje consagrados tiveram sua formação. Poderia ter acesso diretamente às experiências de indivíduos que se envolviam com a produção artística sem serem vistos como consagrados. A escolha da *pintura* teve relação com o foco que lhe é dado por aquela literatura, com a enorme procura que cursos de *pintura* têm naquela instituição e por tratar-se de prática extremamente difundida e extensiva aos mais diversos estratos sociais.

Também, e especialmente em relação à *antropologia da arte*, observava que o centro das reflexões sobre a *arte* localiza-se no objeto artístico, os atores sociais envolvidos na sua produção não costumando constituir foco de preocupações nesta literatura. Esses atores sociais, os produtores de objetos artísticos, aparecem em geral como viabilizadores de mensagens que uma cultura ou sociedade ou categoria social comunicariam por meio destes objetos. Observar uma situação em que indivíduos envolviam-se com a prática da *pintura* sem que os resultados de suas atividades fossem percebidos como artísticos, sem que naquela situação fossem vistos ou se vissem como plenamente capacitados para a produção de objetos artísticos, permitiu que já me perguntasse sobre o significado destas atividades nelas mesmas, tomando-as como práticas sociais. Com a observação etnográfica, acompanhando seus comportamentos e suas interações, pude perceber as relações e os processos que viabilizavam esses atores sociais virem a tornar-se *artistas* naquele ambiente, isto é, a tornarem-se capacitados ou incapacitados para produzir objetos considerados ali artísticos.

Tomar a *pintura contemporânea* como prática social permitiu o reconhecimento de outras práticas atualizadas naquele curso por meio de procedimentos de *pintura* que nem sempre correspondiam aos preconizados pelo professor e por alunos vistos como mais adiantados. Algumas dessas práticas não eram consideradas ali por alguns atores sociais como *pintura contemporânea*, porque classificadas por eles como *pintura acadêmica*, *artesanato*, *ilustração*, *decoração* etc. embora seus praticantes em diversos contextos não reconhecessem essa sua inferiorização ou mesmo sua incompatibilidade com a *pintura contemporânea*. De outro lado, alunos que aderiam ao modo de pintar preconizado no curso experimentavam durante o treinamento rupturas com práticas sociais muito difundidas, como escrever, desenhar e colorir. Ainda, a *pintura* sobre parede aparecia como prática que favorecia a atualização de procedimentos de *pintura* próprios da *pintura contemporânea*.

Essas continuidades e descontinuidades de práticas sociais em relação à *pintura contemporânea* demarcavam as possibilidades dos alunos virem a constituir carreiras artísticas ali autorizadas, e de virem a ser reconhecidos, já ali, como *artistas*. E tais continuidades e descontinuidades estavam ligadas à dificuldades ou facilidades dos atores sociais adquirirem disposições, sobretudo corporais, adequadas a um modo de pintar identificado como *pintura contemporânea*. Enfocando e qualificando estas disposições, as já adquiridas e as que os alunos adquiriam no curso, pude caracterizar os elementos que concorriam para sua hierarquização, dando conta da enorme diversidade e variabilidade de atribuição de significado à sua



prática. Essa hierarquização está associada a outras práticas sociais significativas, mas também a um tempo de *pintura* e à feita ou não de *exercícios de pintura* durante o curso.

Os mecanismos que permitem a aquisição e a atualização de disposições relativas à prática da *pintura* são ao mesmo tempo aqueles que viabilizam a localização do aluno quanto à sua capacidade de produção de significado por meio da *pintura*, suposto e desejo que dirige o sentido atribuído por todos os alunos às ações que empreendem durante as aulas e em torno do qual seus procedimentos de *pintura* são levados a cabo. Com a observação visualizei os processos que resultam na construção e na distribuição desigual dessa capacidade de significação, e a relação direta que têm com as disposições, sobretudo corporais, que os alunos trazem ou adquirem ao longo do curso. Na análise de atos costumeiros ocorridos durante as aulas, muitas vezes vistos pelos atores sociais como medidas voltadas para a orientação e formação *técnica* dos alunos, foi possível especificar como é constituída uma posição, a do professor, de onde são desaprovados, aprovados e criados significados e um discurso que os torna lisíveis, e, sobretudo, de onde é reconhecida ou não a capacidade dos alunos produzirem significado por meio da *pintura*.

Em que medida posições relativas ao poder ou não produzir significados, relacionadas de modo direto às disposições práticas adquiridas ou atualizadas no curso, estariam referidas a grupos ou classes sociais, já sabia tratar-se de questão que não poderia responder numa pesquisa com estas características, circunscrita à observação direta das práticas de *pintura* de um número reduzido de atores sociais. Assim, não associei a *habitus* específicos as posições que percebia serem ali significativas. Na verdade, o que foi possível afirmar com os dados coletados é que os procedimentos de *pintura* já carregam vetores indicativos dos atores sociais para os quais a significação que se pretende construir está dirigida. A correlação procedimentos *técnicos*/vetores de comunicação de significado foi sondada, e junto dela a maneira como proposições e exclusões *técnicas* consistem em proposições relativas a que público - grupo ou classe social - é ou não visto como competente para estimar o valor artístico da produção pictórica.

\*

Ponto inicial e de chegada desta pesquisa foi a reflexão sobre as aproximações sociais que viabilizaram a pesquisa de campo. Facilidades e dificuldades de inserção e de observação possuem desdobramentos metodológicos, e estão relacionadas com a temática da pesquisa, *arte*, e com o lugar social a partir do qual eu pretendia observar meu objeto empírico. Ao lado do controle das condições em que foram delineados os traços fundamentais da estratégia de investigação, tentei esclarecer problemas muito concretos da pesquisa etnográfica, situada sempre em torno de uma temática e de um pertencimento social do pesquisador que estendem, enganam e filtram o olhar que dirige para a vida social.

O tratamento da *pintura* como prática social foi iniciado, na pesquisa empírica, com a atenção ao modo como os corpos dos alunos envolvem-se nas atividades de *pintura* relacionando-se com o espaço ocupado pelo conjunto deles durante as aulas e no trânsito costumeiro pelos espaços socialmente diferenciados da EAV. Algumas disposições corporais consistem em formas de localização e apropriação do espaço. Itens do mobiliário e da infra-estrutura do espaço das aulas, bem como o material que os alunos dispõem para pintar, estão incluídos nestas operações "físicas" da prática da *pintura*. Tomando agora como cultura material não o produto, mas todos os itens mobilizados pelos alunos na prática artística, pude então refletir sobre como se apropriavam diferencialmente destes itens e do próprio espaço que ocupavam para a *pintura*, e que posições sociais poderiam ser derivadas destas distinções. Este foi o ponto de partida e foco de boa parte de minhas observações empíricas junto àquela turma de *pintura*.

Essas disposições corporais foram também abordadas nos procedimentos de *pintura* a que estão associadas. Observando e descrevendo esses procedimentos, diferenciações significativas entre os alunos foram percebidas. Inseri essas diferenciações na análise das implicações da adoção de certos procedimentos para a constituição de uma capacidade de significar por meio da *pintura* e para a construção



de carreiras artísticas. Uma formação em *pintura* ou em área afim, ou prática do *artesanato* anteriores ao curso remete para outras circunstâncias a inculcação de algumas disposições que favorecem ou impedem que procedimentos propostos no curso sejam adotados pelos alunos. Procedimentos propostos e adotados como *técnicos* associam-se a dimensões simbólicas da sua realização e ao fato de apresentarem-se como conjugação de procedimentos. Com a análise do modo como esses procedimentos *técnicos* são tratados durante a aprendizagem da *pintura*, pude acompanhar a constituição de posições diferenciadas de alunos e professor em torno da capacidade de significação e perceber o quanto a definição desta capacidade inclui a aceitação do público ao qual o aluno dirige o significado que tenta construir por meio da *pintura*. Formas de conferir o valor artístico de sua produção pictórica prescindindo das avaliações do professor, e critérios variados de avaliação desta produção, indicam que a adoção de procedimentos de *pintura* inadequados frente aos propostos como interessantes na EAV não se devem a automatismos destituídos de intenções de produção de significado e da busca de posições sociais a partir das quais esta produção é possível.

A descrição dos procedimentos de *pintura* dos alunos foi completada com o enfoque daqueles que se inserem no curso sem ter anteriormente adquirido disposições associadas a uma prática que lhes permitisse produzir objetos que considerassem artísticos. Ao descrever os *exercícios* de *pintura* aos quais se submetem no início do curso, abordei algumas outras disposições relativas a práticas socialmente relevantes, acionadas por eles junto às que estão adquirindo. Esta aquisição suprime a capacidade do aluno produzir significado por meio da *pintura* e coloca como necessário o reconhecimento, por ele, de determinado público como apto para a avaliação de sua produção pictórica. Tratei dos mecanismos de percepção da existência de uma *linguagem* nessa produção, analisando o modo como a capacidade de construção desta *linguagem* é apreendida pelos atores sociais como derivação espontânea de uma *atitude* frente à *pintura*.

Por que e como alguns alunos podem constituir diferentes identidades de *artista*, e que mediações são necessárias para que sejam considerados capazes de produzir significados por meio da *pintura*, foram questões que persegui ao longo da pesquisa. Há um tempo, demarcado por determinados procedimentos que adotam e eventos dos quais participam, que opera também como hierarquizador dos alunos e referencial para que carreiras artísticas sejam montadas. Poder apresentar uma carreira e manipular um discurso autorizado sobre objetos pictóricos que confeccionam são fatores viabilizadores da constituição, entre os alunos, de algumas identidades de *artista*. E estão correlacionados, em diferentes circunstâncias de sua produção, aos procedimentos de *pintura* que levam a cabo. Dispor de uma carreira e de um discurso valorizados naquele contexto são proporcionados por relações que atualizam posições sociais desiguais quanto à legitimidade de produção de significado por meio da/sobre a *pintura*.

Partindo da situação estudada chego a problemas relativos às razões e implicações do enfoque que a chamada *antropologia da arte* costuma imprimir ao fenômeno artístico. Estes problemas são tratados na avaliação crítica de uma literatura que define e narra a história da *antropologia da arte*. Tento demonstrar que, menos que decorrente de um olhar científico e não etnocêntrico que a antropologia pretenderia lançar sobre a arte, a ênfase no objeto artístico vincula-se à precedência de um olhar estético que reconhece e atribui um valor artístico à forma embutida neste objeto. Este olhar, que localiza socialmente quem o promove, é homólogo ao que diversos atores sociais abordados nesta pesquisa lançam sobre os objetos que produzem. O discurso que a antropologia produz sobre o fenômeno artístico, assim, tende a constituir uma produção de significado acerca da arte, que, antes de tudo, qualifica o antropólogo como consumidor de produtos artísticos.

Uma contribuição efetiva desse trabalho talvez seja a de ter questionado a separação entre as esferas de produção e de consumo artístico. Nesta pesquisa privilegiei as relações estabelecidas diretamente entre os atores sociais envolvidos com a prática artística, abordados nas posições que ocupavam, delineadas segundo sua capacidade de produção de significado por meio da/sobre a *pintura*. No caso dos alunos, os fatores que de modo decisivo correlacionavam-se com esta capacidade (tempo de *pintura*, treinamento e experiência prévia) foram analisados detidamente e associados à constituição de



identidades de *artista*, e a generalização de anseios de comunicação por meio da *pintura* pôde ser constatada. Esta comunicação foi, em diferentes momentos, qualificada: todo consumo é ao mesmo tempo produção de significado; e toda produção é sempre consumo, se como tal entende-se a manipulação, isto é, a atualização de determinados significados acerca da *arte*, da *pintura* e/ou da própria produção artística, significados distintos e desigualmente valorizados.

Creio também ter podido demonstrar que a capacitação para produzir significados inclui itens imperceptíveis caso apenas o produto, ainda que na sua avaliação direta pelos atores sociais, seja levado em conta. Comportamentos e pertencimentos sociais compõem todos os procedimentos de *pintura* empreendidos pelos alunos de *pintura* tanto quanto o que “materialmente” chegam a fixar num *trabalho* ou o que “simbolicamente” acabam por comunicar por meio dele num ou noutro contexto. Afastar a sedução pelo produto e pela técnica artística, pelo discurso e pela produção de discurso a seu respeito, de resto compartilhada pelos atores sociais abordados, ao menos possibilita que perguntas sejam formuladas sobre o sentido, ou sentidos, da prática artística e do tornar-se *artista* numa situação em que a *pintura contemporânea* é prática valorizada.