



Fazendo escola (ou refazendo-a?)

Thierry de Duve

Tradução do francês para o português

Alexânia Ripoll

Revisão técnica

Gaudêncio Fidelis


Associação Brasileira
das Editoras Universitárias


ARGOS
Editora da Unochapecó
Chapecó, 2012

futuros “criativos” e mediadores. Eu diria, com um toque de utopia, que é hora de se lembrar dos sonhos de integração das diferentes disciplinas da *Escola de Ulm* acariciadas pela Bauhaus, o movimento De Stijl ou os construtivistas. Seu erro foi acreditar que a síntese das artes reconciliaria as classes sociais, e ter sonhado que o conjunto da sociedade pudesse viver fora do valor de troca. Contudo, eles estavam certos quando visaram à integração cultural de todas as profissões da criação. Que o mundo da arte contemporânea pareça trocar sinais codificados que não têm aplicação em outros lugares não é saudável, mas estou convencido de que esse é o resultado de uma concepção histórica que apresenta uma visão limitada. Desde que seja substituída por uma atenção à transmissão cultural apoiada sobre o longo prazo, o ensino de primeiro ciclo, dispensado antes que as bifurcações econômicas não se operem entre criadores e “criativos”, pode restaurar o terreno cultural comum aos artistas e aos vários profissionais de arte que não serão artistas. É, em todo caso, o que deveria ser visado a longo prazo. De qualquer forma, zelar pela cultura de noventa por cento dos estudantes, que não vão fazer carreira como artistas, é criar para os dez por cento que conseguirão um ambiente de acolhimento favorável e o núcleo de um público instruído. Os artistas de depois de amanhã, se não os de amanhã, serão recrutados entre esse público instruído, e se esse público não conseguir se consolidar por falta de uma tradição suficientemente exigente, ainda seria entre o público, o “grande público”, que se recrutariam os futuros profissionais de arte, tanto os verdadeiros artistas quanto aqueles que de artistas terão apenas o nome. Esta é a estrutura que define a modernidade. Sem cinismo ou derrotismo, sem otimismo excessivo, todavia sem pessimismo

também, estou confiante a longo prazo quanto ao que a jurisprudência fará no futuro, porque vejo por meio do longo prazo o que a jurisprudência fez no passado.

Uma ética: colocar a transmissão estética em seu devido lugar no mundo da arte

E o presente? Recapitulemos, articulando o problema do ensino da arte no seu contexto sociopolítico contemporâneo. (Inciso de 1994, modificado em 2005 até o final do capítulo:) Minha convicção é de que seria pertinente abordar o problema por intermédio da seguinte questão: como a arte é transmitida de uma geração de artistas para outra em uma determinada sociedade? As escolas de arte nem sempre existiram, e não é certo que devam sempre existir. De certa forma, elas já não existem mais. Sua proliferação é talvez uma ilusão mascarando o fato de que a transmissão da arte hoje está muito longe de ser feita diretamente, de artista para artista, nas escolas. Ao contrário ela transita por canais, extremamente complexos, que acabam por envolver a coletividade em seu conjunto. Na verdade, vivemos em uma sociedade: 1º, em que a profissão de artista (contrariamente a de um arquiteto) não está protegida e qualquer pessoa pode tentar tornar-se conhecida como um artista, sem ter passado necessariamente por uma instituição que conceba um diploma; 2º, na qual os museus, instituições públicas não reservadas aos profissionais, são o principal instrumento de transmissão do patrimônio e de aculturação estética direta da arte; 3º, em que a difusão da arte ao vivo é compartilhada de forma mais ou menos

igual entre os museus e centros de arte contemporânea do setor público e as galerias de arte e fundações que dependem do setor privado, mas são acessíveis a todos; 4º, na qual o convívio com a arte contemporânea exige uma cultura especializada, sofisticada e altamente intelectualizada; 5º, em que uma grande parte desta cultura é transmitida (com diferentes graus de vulgarização) por meio de revistas especializadas, catálogos, livros e a mídia em geral, que são na sua maioria provenientes do setor privado e relativamente pouco do setor educativo; 6º, na qual o aspecto técnico do aprendizado das artes é minimizado em relação aos aspectos intelectuais, históricos e culturais transmitidos precisamente por esses meios de comunicação, bem como em relação aos aspectos estéticos de que se encarregam os museus, centros de arte e galerias.

Há muito tempo que os estudantes que pretendem praticar a arte não são mais aprendizes ligados a um mestre, inscritos em uma cadeia de filiação direta. A escola está longe de ser o único lugar onde a transmissão ocorre. Pode-se até pensar que as escolas de arte são secundárias em relação ao sistema dos museus e dos centros de arte contemporânea, das galerias comerciais e das coleções públicas e privadas, das revistas e dos catálogos, das instituições de mediação cultural. Vivemos uma situação paradoxal em que uma cultura cada vez mais especializada é transmitida pelos canais mais generalistas e circula em lugares onde todos os públicos, incluindo o “grande público”, misturam-se de fato e de direito. É dentro deste público heterogêneo que surge o que é chamado o mundo ou o meio da arte – em inglês *artworld* (em apenas uma palavra), uma expressão que se destacou desde que serviu de título de um influente artigo de Arthur

Danto datado de 1964.⁴³ E é dentro deste meio e suas instituições que as escolas de arte de hoje estão inseridas. As mais adaptadas ao mundo de hoje, que estão sem dúvida entre as melhores, são aquelas que, estando conscientes de sua concepção como peças do dispositivo do *artworld*, escolheram deliberadamente enfatizar sua inserção nele. Assim, no final da década de 1970, NSCAD (*Nova Scotia College of Art and Design*) em Halifax; na década de 1980, CalArts (*California Institute of the Arts*) em Valencia, perto de Los Angeles, ou Goldsmith College, em Londres; na década de 1990 a Jan Van Eyck Academie em Maastricht ou o Villa Arson, em Nice etc. Esta última é uma excelente indicadora de tendência. Como a Städelshule de Frankfurt, que está associada ao centro de arte Portikus, ou como o Chelsea College of Art de Londres, que adquiriu recentemente uma galeria espaçosa (*Chelsea Space*) a dois passos do Tate Britain, a Villa Arson reúne uma escola de arte e um centro de exposições, aos quais se acrescentam, no seu caso, as residências dos artistas. A Villa Arson é a única escola na França que dispõe de um verdadeiro centro de arte, a menos que se diga que é o único centro de arte que tem uma escola – e é essa inversão potencial que me parece indicativa de uma tendência digna de análise.⁴⁴ Muito significativas são as mudanças de nome

43. Danto, Arthur. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, n. 61, 1964.

44. Desde 1962, André Malraux evoca o projeto de uma ambiciosa escola de belas-
-artes aberta para estrangeiros, comportando residências de artistas. Em 1965, a
cidade de Nice oferece ao Estado uma vila que pertencia à família Arson para a
construção da escola. Ela abre em 1970 sob o nome de École Internationale d'Art
de Nice (note a passagem de belas-
-artes à Arte no singular). No ano seguinte,
o estabelecimento acrescentou em anexo o Centre Artistique de Rencontres
Internationales (C.A.R.I.), responsável pela hospedagem de artistas em residên-

pelas quais passou a *Villa Arson* ao longo de sua história (mudanças não só quanto ao plural e singular da palavra “arte”, mas também quanto à distribuição dos epítetos “nacional” e “internacional” e o emprego de palavras como “pesquisa” e “contemporâneo”). Mas há algo mais instrutivo. Em 1994 considerou-se remover o primeiro ciclo da *Villa*, os primeiros três anos devendo ser assumidos por uma escola municipal, restando criá-la e transformá-la em um *Institut national de recherche artistique et pédagogique* (Instituto nacional de pesquisa artística e pedagógica) reunindo um “Departamento de produções artísticas e de exposições” (o centro de arte e as residências de artistas), um “Departamento de Pesquisa” e um “Departamento de Formação”. É interessante notar que, nesse projeto, que não chegou a ser realizado, o conjunto das finalidades designadas como “discursos críticos, cursos, seminários, colóquios, biblioteca” (o que eu chamaria de *ensino*) fazia parte do “Departamento de Pesquisa” em vez do “Departamento de Formação”, e que este último estava destinado apenas às finalidades práticas (o que eu chamaria de

cia e montar exposições, tomando emprestado curiosamente seu novo nome da *École Nationale d'Arts Décoratifs de Nice*, criada em 1881. Nova mudança de nome em 1984: a *Villa* passa a ser chamada de *École Pilote Internationale d'Art et de Recherche* (E.P.I.A.R.), o C.A.R.I. tendo sido rebatizado como *Centre national d'art contemporain*. Este torna-se parte integrante do E.P.I.A.R. em 1986 sob a direção artística de Christian Bernard, que permanecerá até ao final de 1994. Em 2000, as responsabilidades de gestão do Centro e da Escola (renomeada novamente, dessa vez de *École Nationale Supérieure d'Art*) são divididas em uma única direção administrativa, reunidas novamente dois anos depois, quando foi criado um “estabelecimento público nacional de caráter administrativo” chamado simplesmente *Villa Arson* e composto de um “estabelecimento de ensino superior associado a um centro de arte” sob a tutela do Ministério da Cultura.

aprendizagem).⁴⁵ É também interessante notar que o “Departamento de Formação” investiu-se na *divulgação* para possíveis *públicos* potenciais, inclusos por ordem nesta lista: “artistas em residência; pesquisadores; equipe pedagógica permanente; professores de outras escolas (tutores temporários); estudantes de quarto ao quinto ano da *Villa Arson*; estudantes do quarto ao quinto ano de outras escolas (módulos específicos); professores em formação contínua; jovens artistas do terceiro ciclo (bolsistas); decisores culturais e políticos eleitos (sensibilização à arte contemporânea).”⁴⁶ Sem nem mesmo me perguntar se a lista estabelece uma ordem de prioridades, sou obrigado a constatar que, no projeto, a assimilação da formação à *divulgação*, a *confusão* entre os usuários e os atores da *Villa*, o uso estranho da palavra “público” para se referir aos professores, artistas e pesquisadores, a ênfase dada à pluralidade dos públicos, a porosidade que coloca o “público” dos estudantes em contiguidade com a dos decisores culturais e dos eleitos, tudo isso é sintomático de uma *tendência* que se acentuou de forma global desde 1994, embora não tenha sido atualizada na *Villa Arson*. Não era um absurdo designar a população da *Villa* do termo *público* ou *públicos* no plural, desde que no interior desta estrutura o centro de arte estivesse no posto de *comando*. Seria justo no entanto colocá-lo? Seria justo abafar a

45. Tais finalidades foram reagrupadas em: 1º: desenho/pintura/escultura; 2º: vídeo/computação gráfica/foto/som; e 3º: edição/reprodução (gravura, serigrafia, litografia).

46. Esse projeto foi apresentado à Delegação de Artes Plásticas por Christian Bernard, no momento da sua saída da *Villa Arson*, a fim de legar aos seus sucessores uma instituição capaz de dar continuidade à política que ele havia estabelecido. Fui consultado na época para dar minha opinião.

singularidade da escola de arte em uma variedade de funções educativas em pé de igualdade com a publicidade do centro de arte? Duvido. É como se, no mesmo plano, mas em compartimentos separados, a equipe pedagógica permanente tivesse de se dirigir aos estudantes do segundo ciclo, os pesquisadores-teóricos aos seus leitores potenciais, o curador de uma exposição no meio da arte contemporânea, os “formadores de formadores” aos professores em formação contínua, os artistas em residência aos jovens artistas do terceiro ciclo, e o diretor do estabelecimento aos decisores culturais. É como se para a pluralidade dos públicos tivesse que corresponder uma pluralidade de endereços. O projeto continha um fundo de verdade que era importante reconhecer, mas também um grande risco de demissão para a tarefa que permanece, na minha opinião, uma prioridade para ao ensino de arte: a transmissão da tocha de artista para artista. Tudo menos a *divulgação* para diversos públicos.

Há muito tempo que a tocha passa de artista para artista transitando pelo “público” – é este o fundo da verdade deste projeto. Eu já disse e eu não me canso de repetir: no Salão dos Recusados foi à multidão anônima que Manet pediu para legitimá-lo, legitimação que não lhe foi concedida de imediato pela multidão, contudo pelos pintores que vieram depois dele e que mostraram em seu trabalho que o *Almoço na Relva* criou uma jurisprudência. Para citar apenas um: pintores como Cézanne, que fez sua estreia na *École Gratuite de Dessin* em Aix-en-Provence, que foi recusado duas vezes no ingresso da Escola de Belas-Artes, e voltou-se para a Academia Suíça, antes de ser finalmente admitido a seguir um ofício autodidata, copiando os mestres do Louvre. Em suma, os pintores que estavam na escola do Salão e do Museu, os especta-

dores entre a multidão de espectadores. Eu não saberia reiterar o suficiente que a “mensagem” da qual Duchamp foi o mensageiro provocador é que agora o verdadeiro artista é aquele que emana da multidão, quando recebe desta a consagração “com toda demora”, e não aquele que sai de uma Escola de Belas-Artes segurando um diploma. Nestas condições, qualquer um pode ser um artista e tudo pode ser arte, o que não é sem consequências sobre a inteligência que deveríamos ter do *artworld* no qual explicitamente ocupam o lugar as melhores escolas de arte hoje. 1964, ano em que Danto “inventa” o *artworld* após a “revelação” que ele teve de *Brillo Box* de Warhol (é ele mesmo que o diz, livro após livro), é também o ano em que Arturo Schwarz publica réplicas dos *ready-mades* de Duchamp logo após sua retrospectiva de 1963 em Pasadena, que projetou em tempo recorde este caro Marcel à categoria de artista do século, mais influente que Picasso. Essa data tem motivos de nos deixar com a pulga atrás da orelha, pois são nesses anos que a “mensagem” do *ready-made*, embora “postada” em 1917 (data do famoso urinol), chega ao seu destino. Danto é o primeiro a acusar o recebimento da mensagem, na qualidade de filósofo. Na sequência de seu artigo, várias teorias institucionais da arte são criadas (a propósito, diga-se de passagem que a de Danto não é uma delas), todas supostamente tornadas necessárias pelos casos limites como os *ready-mades* de Duchamp ou as caixas de Brillo de Warhol.⁴⁷ Embora sempre tenha existido um “mundo

47. George Dickie, o mais conhecido dos teóricos da arte como instituição, define a sociologia do *artworld* da seguinte forma: “As pessoas que estão na base do mundo da arte são um conjunto vagamente organizado, e no entanto unido,

da arte”, com sua sociologia própria, o que a expressão *artworld* passou a designar, a partir da década de 1960, é um mundo muito mais específico, um “mundo da arte contemporânea”, que é uma fração muito específica do mundo e também do mundo da arte, um mundo da arte muitas vezes caracterizado como pós-duchampiano, porque tomou conhecimento da “mensagem” do *ready-made* mas que, na minha opinião, comete o erro clássico de interpretação de tornar o mensageiro responsável da (boa ou má) notícia. Aos olhos deste mundo de arte, somente as práticas que identificam a arte à arte em geral seriam verdadeiramente contemporâneas (sintoma eminente: a rejeição da pintura por esta parte da crítica que vê na arte conceitual uma ruptura de paradigma). O que é uma condição da prática é entendido como um critério normativo. O resultado é que ouvimos hoje os termos “ambiente artístico” e “ambiente da arte contemporânea” empregados de forma intercambiável, como se as realidades que eles designam fossem congruentes e, ainda pior, como se fosse compreendido que a única arte que importa é a que interpretou

de pessoas, incluindo os artistas (como pintores, escritores, compositores), os produtores, os diretores de museu, os espectadores de museu ou de teatro, os jornalistas da imprensa diária, os críticos que trabalham para todo o tipo de publicações, os historiadores de arte, os teóricos de arte, os filósofos da arte, e outros. Estas são as pessoas que fazem a máquina do *artworld* funcionar e que, dessa forma, garantem a sua existência e a sua continuidade. Além disso, qualquer pessoa que se considera como membro do *artworld* é um membro por esse fato em si.” Dickie, George. *Art and the Aesthetic, An Institutional Analysis* (Ithaca: Cornell University Press, 1974. p. 35-36, tradução realizada por mim). Evidentemente, coloco a ênfase na última frase, que – mas Dickie percebe isso? – desqualifica por si só toda a estética institucional.

a “mensagem” do *ready-made* como uma ruptura radical da qual Duchamp seria o autor. Não acreditamos mais em *tabulas rasas* profetizadas pelos artistas das vanguardas históricas, todavia acreditamos firmemente na que alega que, depois de Duchamp, o próprio conceito de arte mudou irremediavelmente. Todo o falso debate sobre a “crise” da arte contemporânea, que estamos cansados de ouvir na França há 15 anos, provém disso. Alguns, não necessariamente por gosto reacionário, mas recusando a se reconhecer na crítica conceitual supostamente vinda de Duchamp, são forçados a proclamar a sua rejeição da arte contemporânea porque os outros, não necessariamente entusiastas com esta posteridade puramente institucional, identificam arte contemporânea e arte pós-duchampiana ao fazer do mensageiro o responsável da notícia que ele trouxe. E as escolas de arte mais conscientes da situação tomam lugar deliberadamente neste *artworld*, definido como pós-duchampiano. Elas se colocaram inconscientemente na posição de apenas poder transmitir uma tradição voluntariamente cortada de tudo o que precedeu Duchamp. Devemos nos surpreender, depois disso, que eu tenha tanta dificuldade para reabilitar a noção de tradição como transmissão?

A ideia de abrir as funções educativas da *Villa Arson* para uma variedade de públicos diferentes traduz a indeterminação dos canais de transmissão da arte desde Manet e o reconhece. No entanto, a omissão do “grande público” entre os públicos potenciais da *Villa* é, na minha opinião, e infelizmente, uma omissão muito importante, talvez até o lapso por excelência do projeto, pois ele resulta de uma concepção redutora do *artworld*. A causa de tal esquecimento não é a definição sociológica do público da arte contemporânea, mas a

di mensão ética da arte. Quando o Estado investe o dinheiro do contribuinte em instituições culturais como um centro de arte, ligado ou não a uma escola, mesmo que as pesquisas de opinião indiquem que tais equipamentos interessam apenas uma pequena parte da população, ele credencia o direito de que a arte dirige-se a todos, ou seja, a um Outro (*Outro* com o maiúsculo), a um universal não empírico; é a única razão fundamental pela qual os artistas não são simplesmente “profissionais da arte” e que estamos certos ao fazer a distinção entre criadores e “criativos”. E quando o mesmo Estado financia uma escola de arte, ligada ou não a um centro de arte, ele financia um aparelho educativo que deve, sim, formar profissionais, mas ele também mantém um dispositivo de transmissão que deve passar tal dimensão ética da arte de uma geração de artistas a outra. Tenho menos objeções quanto a instituições concebidas como parcerias escola de arte/centro de arte, já que elas reconhecem a indeterminação de uma situação na qual: 1º, as escolas de arte fazem parte integrante do *artworld*, na condição de que o *artworld* estenda-se em direito a todos e a qualquer um; 2º, a profissão de artista não está nem protegida nem circunscrita a gestos técnicos específicos e transmitidos apenas por pessoas exercendo este ofício; e 3º, a cultura necessária à aquisição do “ofício” se distingue dificilmente da que é necessária simplesmente para apreciar a arte contemporânea. Uma vez que assim é a situação, posso facilmente imaginar que a tarefa de sensibilizar os eleitos e os decisores culturais quanto à arte contemporânea é incumbida a uma instituição onde, além disso, também se formam artistas; que o ensino nela praticado conduza eventualmente à formação de críticos de arte e mediadores, bem como profissionais; que este seja um lugar privi-

legiado onde intelectuais, filósofos ou pesquisadores em ciências humanas venham se familiarizar com os problemas específicos que a arte contemporânea representa em sua disciplina, e onde artistas em residência trabalhem em uma comunidade com a qual dividem a mesma paixão; finalmente, que tal comunidade constitua um terreno ideal para o desenvolvimento dos jovens talentos.

A maneira mais fácil de criar o terreno seria dizer alto e bom som que uma instituição assim é uma escola de arte, isto é, uma escola onde se visa formar artistas, uma escola onde é a tradição artística que é transmitida de uma geração de artistas a outra, e não um centro de difusão da arte contemporânea que adapta uma “mensagem” talvez idêntica para “públicos” que têm demandas diferentes. Tal escola é uma escola profissional em um sentido muito paradoxal, uma vez que se destina especificamente a rapazes e moças cuja vocação é destinada a se endereçar a todos. A questão do ou dos públicos é na verdade a questão do endereçamento; do ponto de vista sociológico, é um problema falso. (É a questão do endereçamento que torna às vezes difícil a coabitação das seções Arte, Comunicação e *Design* nas escolas de arte, levando-os ao divórcio, pois somente a primeira visa a transferência muito específica do endereçamento universal.) O endereçamento ao Outro, a um universal não empírico, é o que distingue uma obra de arte qualquer (sobretudo sendo uma *ready-made*) de uma mercadoria (inclusive quando ela se coloca no mercado), ou de um produto de comunicação (mesmo quando ela utiliza meios técnicos e estéticos tomados emprestados da publicidade). Definir a escola como uma escola de arte é tematizar a questão do endereçamento, o que não quer dizer ficar todos os dias martelando que a arte deva se diri-

gir a todos, e sim – e é aqui que encontramos o paradoxo de uma escola profissional que não forma profissionais – organizar toda a escola em função da transmissão de artista para artista. Ora, eu havia dito, essa transmissão não poderia mais ser direta. De nada serve lamentar isso: o que está em questão não é uma transferência de emissor a receptor, mas de endereçador a um endereçado. Pela transmissão de artista à artista, não quero dizer um modo de comunicação, contudo um modo de endereçamento. Quanto mais o favorecemos mais ele retransmite e relança todos os outros (em virtude, precisamente, do paradoxo que faz com que nos enderecemos especificamente a jovens cuja vocação – eu não disse função – é destinada a se endereçar a todos). Tal modo de endereçamento diz que o endereço é o mesmo para todos e ao mesmo tempo que ele não se encontra no mesmo lugar de acordo com o “público” ao qual pertencemos. Concretamente: o artista o escreve de certa forma no envelope; o grande público o recebe ou não; o professor artista o transfere a seus estudantes; o professor de Estética fala e teoriza sobre isso; o crítico de arte julga; o amante da arte o percebe como lhe sendo destinado pessoalmente; o decisor cultural retransmite; o jovem artista em formação acusa o recebimento e responde. Uma escola de arte funciona bem quando a cada um é atribuído o seu devido lugar no que se refere ao endereço, uma vez que, é claro, este lugar se mova. (O decisor cultural sensibilizado é ele mesmo um amante da arte, o professor artista é crítico de arte quando ele critica os trabalhos dos estudantes, artista quando ele trabalha para si mesmo etc.) No entanto, se a questão do endereçamento não é tematizada na escola, todos fazem comunicação. Não há nada além

de endereços, no plural; almeja-se atingir públicos; faz-se difusão de informações; a pedagogia em si se torna uma espécie de estratégia.

Estou disposto a me passar pelo advogado do diabo por um minuto: imaginemos a supressão das escolas de arte. Utilizamos seus recursos para acolher os pesquisadores e os artistas que não têm nenhuma obrigação de transmissão (como na *Villa Médicis*), criamos um centro de conferências e de colóquios, organizamos estágios de sensibilização para os decisores culturais, construímos ao redor do centro de arte uma escola de mediadores como a do *Magasin* de Grenoble – há muitas coisas interessantes a serem feitas. Todavia, deveríamos então nos abster da pretensão de formar artistas nesse lugar, sob pena de confusão entre arte e comunicação, entre a prática da arte e sua mediação. A vantagem da solução inversa salta aos olhos: uma vez que a questão do endereço foi claramente tematizada, nada nos impede de convidar os pesquisadores e os artistas em residência nem de organizar os colóquios e os estágios de sensibilização, nada nos impede também de abrir todas essas atividades aos estudantes da escola que se destinam à arte. Eu nunca afirmei que essa mistura cultural era inútil para a formação dos futuros artistas, muito pelo contrário. Trata-se de desfazer uma confusão que julgo perigosa ao nível dos princípios, não no nível empírico, e que para simplificar eu resumiria dizendo que a tendência dominante parece-me poder se reduzir ao *slogan*: “tudo o que é bom para o mundo da arte é igualmente bom para os futuros artistas”, o que contém uma parte de verdade e um grande risco de renúncia ética. Quanto ao *slogan*, eu me contentaria em invertê-lo: “tudo o que é bom para os futuros artistas é igualmente

bom para o mundo da arte.” A forma de conceber o *endereçamento* aos públicos, não os públicos no sentido sociológico, resulta disso.

Para terminar, vamos um pouco além do que o *slogan* propõe, usando uma analogia: eu me lembro de intermináveis conversas com um amigo crítico de arte no *Libération* que, em cada artigo, explicava de forma muito pedagógica e inteligente a arte contemporânea ao seu público, público que ele julgava, com razão, pertencer ao “grande público”, a quem não se poderia supor *a priori* a cultura necessária. À sua pedagogia eu contrapunha a página de *rock* do *Libération*, redigida de forma deliberada como se ela se dirigisse somente aos fãs do *rock* e ignorasse o resto do público. E eu comentei com meu amigo que eu, que não conheço nada da cultura *rock*, sempre li a página *rock* com paixão porque, ao se dirigir a mim como se eu fosse um conhecedor, ela me dava a vontade de me tornar um deles. A analogia se dá em mais de um aspecto, pois ela contém uma outra, encontrada no *como se*. Se – a fim de sensibilizar os eleitos e os decisores culturais – nos dirigíssemos a eles como se eles já fossem amantes apaixonados de arte contemporânea, e não crianças que devemos educar, tenho certeza que muitas resistências cairiam e que faríamos aliados com mais facilidade. Se montamos exposições concebidas como se o “grande público” esperasse apenas por isso, ao invés de fazê-lo sentir que ninguém entra na arte contemporânea sem possuir a senha (ao risco de ter de explicá-la laboriosamente), ele terá com mais facilidade o sentimento de pertencer a esse “meio”. Se falamos a um auditório de mediadores culturais como se eles estivessem investindo na arte da mesma forma que os artistas, damos a eles o sentimento justificado de serem um elo numa corrente de transmissão, sentimento

que matamos na raiz quando fazemos o contrário e falamos aos artistas como se fossem mediadores culturais. Eu não estou sendo particularmente idealista ao dizer isso, eu mesmo utilizo a comunicação e a estratégia bem-integradas. Ao nos dirigirmos a todos como se cada um fosse um amante de arte, ou artista, liberamos o desejo e o entusiasmo. Mesmo que não fosse pela razão de que uma escola povoada por pessoas apaixonadas é uma escola mais fascinante, e que nada garante melhor a manutenção da paixão do que a chegada anual de rapazes e moças cuja paixão pela arte é contagiante, eu defendo, pelo momento, a manutenção das escolas de arte concebidas como o local onde o *aprendizado técnico*, o *ensino teórico* e a *formação* do julgamento conjugam suas forças em função de uma *única questão de endereço*. Mas não esqueço que as escolas de arte nem sempre existiram, que estão frágeis neste momento, e que não há razão alguma de pensar que elas sempre existirão. Podemos nos perguntar por que Beuys teve até seiscentos estudantes bebendo suas palavras na Academia de Düsseldorf. Ele não falava para eles de outra forma da que fazia quando tinha a tribuna pública na Documenta. Talvez a escola de arte do futuro não seja necessariamente uma instituição de tijolos dirigida por um *corpo docente remunerado*, mas nada mais e nada menos do que um *modo de transmissão da arte que se dirige a todos como se todos fossem artistas*. O dia em que esta escola, que não será mais uma escola, existir, não terei mais nenhuma saudade de *CalArts*, de *Goldsmith* ou da *Villa Arson*, assim como não tenho saudade da Bauhaus ou da velha Escola de Belas-Artes.