

L'arte dell'istruzione

Daniel Birnbaum

- 1- "l'ignoranza è un tesoro dal prezzo infinito" (P.Valéry). Molti di noi hanno tanto da disimparare.
- 2- Artisti chiave che sono anche grandi insegnanti sono rari. Trova loro, e ne scaturirà molto. Non hanno bisogno di essere d'accordo con niente e devono rappresentare solo se stessi.
- 3- Cose meravigliose possono accadere (nello scambio) tra discipline, non c'è bisogno di buttare giù le pareti. Ci sono le porte. (Devi solo lasciarle aperte)
- 4- Qualcosa accade ad un oggetto quando viene mostrato. Una scuola d'arte non è un'esibizione, ma gli studenti dovrebbero stare vicini alle esibizioni.
- 5- Il cibo può essere importante come la filosofia; il miglior insegnamento può avvenire durante i pasti. (una buona cantina è di aiuto)
- 6- il denaro non è male, ma non dimenticare: ci sono cose molto più interessanti che vendere un'opera. Non è forse la scuola ideale un monastero o un bazaar? Sì
- 7- Non c'è solo un modo di fare arte. John Baldessari e Thomas Bayrle (my heroes) lo hanno dimostrato nel loro insegnamento e i loro studenti nel mondo continuano a provarlo. ("Ovunque uno non possa parlare, di conseguenza un altro deve tacere" disse Wittgenstein, ma ciò che non può essere detto può essere mostrato, *just do it!*)

Sette anni fa sono stato nominato rettore, o meglio *Rektor* di una scuola d'arte in Francoforte: la Stadelschule. Non ho mai composto una dichiarazione di intenti o un piano di insegnamenti per questo compito ma il lavoro nonostante ciò mi è stato confermato, immagino perché ho fatto cose da critico e da curatore che è sembrato rilevante per l'educazione dell'arte. Il mio divertimento di oggi sarà di scrivere una specie di "manifesto retroattivo" per usare i termini di Rem Koolhaas. Dopotutto, secondo gli insegnamenti nascosti di Rudolf Steiner, la vita è strutturata in cicli di sette anni, perciò questo è un momento giusto per guardare indietro. Le sette brevi note sono solo un piccolo risultato di tutti questi anni ma non abbastanza per essere un vero e proprio programma. Comincerò da un'altra parte. Il primo nuovo insegnante che ho invitato è stato Tiravanija. Durante il corso dei due anni 2001 e 2002 ha fatto 3 cose: ha insegnato alla scuola (che nel caso di T. significa aver incontrato gli studenti averci cucinato, mangiato e parlato); ha messo su uno spettacolo alla galleria della scuola: la Portikus, incentrando al conversazione intorno ad una piattaforma di legno (sulla quale la gente si incontrava cucinava, mangiava e parlava) e nell'estate ha iniziato un Workshop che ha trasformato la scuola in un ristorante, un Gasthof, come è stato chiamato l'evento. Insieme con gli studenti centinaia di artisti e studenti da altre scuole invitati a stare nei nostri spazi si sono incontrati hanno mangiato e hanno parlato per tutta la settimana.

Ha T. trasformato tutta la scuola in un'opera d'arte? Così è come hanno interpretato alcune persone, non solo perché elevare il sito stesso di produzione ad opera d'arte è la conseguenza logica in molti sviluppi recenti dell'arte contemporanea ma anche perché "gasthof" sembra rappresentare l'essenza di quell'arte che N. Bourriaud battezzò "estetica relazionale" nei tardi anni 90. Per T. e altri artisti relazionali che Bourriaud discusse, lo

scambio sociale non è solo un effetto laterale o un ritorno ma il vero cuore dell'opera, uno standard secondo il quale la scuola d'arte, dove è necessario che avvenga una certa dinamica di gruppo e dove modalità collaborative di produzione sono a portata di mano, sembrerebbe un luogo esclusivamente tagliato per tali dinamiche.

Nonostante ciò Gasthof, piuttosto che essere un'opera d'arte in sé, ha semplicemente evidenziato cosa era già nella scuola e ha fatto più cospicuo il dai-ricevi che costituisce le basi della condizione educativa. Un progetto simile che ha fatto partecipare molte delle stesse persone fu presentato come un'esposizione alla biennale di Venezia 2003 (utopia station) e sembrò molto differente nei suoi effetti. In Gasthof, ognuno presente era parte dell'ingranaggio; U.S., all'opposto, introdusse lo scambio collettivo ed interattività in una biennale nella quale queste cose apparivano ancora un po' aliene.

Guardare alla scuola come un tipo di esposizione e alle attività che avvengono all'interno di essa come arte è, dunque, solo una delle possibili strade di comprensione della situazione, e non sempre la più appropriata. A dispetto dell'odierno desiderio feticistico verso la presentazione, dovremmo accettare l'esistenza di cose che non possono essere oggettivate in termini di esposizione, per esempio, l'atto educativo in sé. Il primario obiettivo della scuola d'arte rimane quello di educare gli studenti, non di metterli, o mettersi, in vetrina.

In questo contesto, investigazioni nella condizione di arte e educazione e la negoziazione del nesso tra di esse meritano di essere considerate più a fondo, e uno ha certamente tale opportunità in un'istituzione come la Staedelschule che è una scuola d'arte con uno spazio espositivo collegato. L'ibridazione che è nata dalla prossimità di educazione, produzione ed esposizione ha permesso di presentare pubblicamente (in Portikus) il risultato ogni numero di produzione collettiva instigata alla scuola sia dall'educatore che dall'artista in visita: si va dai risultati degli studenti del quasi-haiku "instruction pieces" di Yoko Ono alla loro presentazione di una vasta cosmologia con Matthew Ritchie; dall'installazione di un matta-clark esposto dietro ad una parete composta interamente di pagnotte di pane cotte dagli stessi studenti sotto la supervisione di Tiravanija, Pierre Huyghe e la storica dell'arte Pamela M. Lee fino alla collisione di discipline di John Bock, dove egli ha proiettato un nuovo film in una struttura barocca progettata dall'architetto Ben Van Berkel e costruita dalla sua classe in poche settimane.

Per acquisire qualche punto di vista su tale questione di relazione tra istituzione dell'istruzione e arte, tuttavia, faremmo bene a andare indietro al saggio di Thierry de Duve "When form has become attitude, e dopo" che è stato scritto nel 1993 pressapoco nello stesso momento nel quale l'arte relazionale stava avendo inizio.

Nell'analisi di De Duve, la scuola d'arte contemporanea è un successore impoverito del modello modernista, che enfatizzava la creatività (piuttosto che il talento come era sempre stato nel precedente modello educativo), le qualità inerenti al medium (piuttosto che le tecniche artistiche) e l'invenzione (piuttosto che l'imitazione). Nella scuola d'arte moderna Ruve argomenta, questi concetti sono stati invece sostituiti ed estirpati da programmi teorici che enfatizzano l'atteggiamento, la pratica e la decostruzione. "Cosa credo è apparentemente organizzare la più avanzata scuola d'arte" scrive "e la disincantata, forse nichilistica, immagine residua del vecchio paradigma del Bauhaus". Sebbene egli conceda che i sistemi organizzativi della scuola d'arte moderna possano produrre arte "forte", egli reclama il fatto che essi sono sterili riguardo all'insegnamento dell'arte. Infatti la staedelschule è probabilmente un caso paradigmatico che dimostra dove porta un programma basato sulla pratica e sulla "attitude". (la dominanza della "decostruzione" è stata apparentemente abbattuta, almeno in certi punti, da quando De Duve ne ha scritto). In tempi recenti la staedelschule ha incluso un numero di artisti che interrogano i loro medium dall'interno: filmmakers che non fanno films, architetti che non costruiscono, pittori che mettono in discussione la praticabilità della pittura. Ed è ancora impossibile ridurre

l'insegnamento ad alcun tipo di dottrina, perché l'istituzione è sempre stata incentrata sull'input di piccoli numeri di forti professori, ognuno di differenti, alle volte opposte, visioni: da Herman Nitsch Peter Cook e Thomas Barby nel passato recente, a Simon Starling, Isabelle Graw Wolfgang Tillmans, Michael Krebber e alcuni altri oggi. Una scuola d'arte di successo deve coinvolgere artisti importanti, come insiste Baldessari. Una grande facoltà attrae studenti interessanti che si formano a vicenda. Si tratta più della partecipazione in una sfera collettiva di competizione e scambio critico piuttosto che indottrinare tecniche specifiche. Tobias Rehberger, il nostro vice direttore, sottolinea l'importanza di rimuovere il kitsch ed i clichés sull'arte e sul ruolo dell'artista come un primo passo necessario, seguito da qualcosa di costruttivo che è ancora più difficile da specificare: "non è come martellarli e lasciarli raccogliere i pezzi da loro stessi, perché è pur sempre una scuola ed uno spazio protettivo." (quest'ultimo pezzo è importante da ricordare: è proprio ciò che viene sacrificato quando la scuola viene trasformata in un'opera o in un'esibizione soltanto).

Ma cosa accade quando il kitsch è rimosso? Rehberger suggerisce di dire agli studenti "Mi dovete promettere. Che andrete oltre a quello che io vi dirò. Altrimenti potrete soltanto raggiungere il mio livello e ciò non è molto interessante perché voi ci siete già" Come è possibile questo passo? La risposta può sembrare troppo semplice: "Se siete abili di sbarazzarvi del kitsch che vi portate dietro, allora quasi automaticamente ci arriverete". Questo è probabilmente il tipo di ottimismo che è necessario per chiunque lavori nel campo dell'insegnamento, ma è anche vero che esce fuori un metodo di insegnamento che insiste sulla necessità di una cura individuale. Tuttavia lo strumento per la rimozione del kitsch varia radicalmente. Quando il tardo Jason Rhoades, il grande virtuoso dell'esagerazione, qualcuno che voleva sempre spingere le cose al loro estremo; fu visitor artist alla staedelschule, mise il processo stesso in vista. Per *Costner Complex*, 2001, la sua installazione al Portikus, trasformo la galleria in un impianto di produzione per condimenti da insalata, che era stata precedentemente preparata dagli studenti e poi assegnata al "essenza" di Kevin Costner tramite la "KC Centrifuge", che consisteva in un banco di monitor video che trasmettevano tutti i film nei quali ha recitato l'attore. Ciò che Rhoades cercava era una certa beatitudine collettiva, un momento in cui tutti lavoravano in "perfetta armonia", comportandosi "con tranquillità ed efficacemente, arrendendosi al compito..... Ma non significa che vada visto come un oggetto una performance o un'attiva con un obiettivo, ma semplicemente come un processo perfetto". Sebbene sono sicuro non tutti gli studenti che hanno partecipato si siano sentiti nello stesso modo, il lavoro certamente ha dimostrato che cosa fosse possibile nel contesto scolastico (specialmente quando non c'è nessuno che elargisce qualche mazzetta dall'alto quando ce n'è bisogno).

Alcuni tipi di arte sono possibili solo in una scuola d'arte, e questo non è niente di nuovo. L'esempio più famoso è probabilmente Still e Chew Art and Culture, per il quale John Latham e il suo studente Barry Flanagan organizzarono un partito nel quale gli invitati masticavano una pagina del libro di Clement Greenberg *Art and Culture at Saint Martins College of Art di Londra*. De Duve cita questo avvenimento come un marcatore simbolico del ridirezionamento radicale della scuola d'arte allontanandosi dal formalismo e dal modernismo verso innovazione e sovversione. Latham fu licenziato quando cercò di riportare un liquido fatto di pagine masticate e saliva nel posto della libreria che occupava in precedenza; oggi, De Duve proclama, un artista "dovrebbe poter fare la stessa performance con la benedizione del rettore e il librario non dovrebbe minimamente scomporsi nel mettere a posto *Art and Culture*".

Un altro caso interessante chiarisce quanto siano differenti le istituzioni oggi.

Nel 1968 Michael Ballhaus si licenziò a seguito dell'espulsione di tutti i suoi studenti del seminario di cinema per aver preso parte alla realizzazione di un video nel quale una bandiera rossa veniva portata in staffetta per tutta la città di Berlino e poi introdotta

illegalmente nel municipio e fatta sventolare dalla facciata. Trentanni dopo Felix Gmelin, figlio di uno dei partecipanti ha rimesso in scena la performance e contrapposto i due video, questo lavoro escludendo tutti gli intenti politici storici e culturali aveva il fine di dimostrare che i tempi sono cambiati, Felix Gmelin rimane infatti un importante professore, ha partecipato alla biennale del 2003 ed il lavoro è ora parte di una importante collezione museale.

Tuttavia, parole come scuola e accademia hanno raramente sprizzato entusiasmo nei circoli progressisti. Interrogato se la black mountain school fosse una scuola d'arte John Andrew rice rispose "Dio, no. Questa è l'ultima cosa che voglio. Le scuole sono il posto peggiore al mondo". E facendo eco a generazioni di artisti di avanguardia desiderosi di esprimere il loro odio per le scuole d'arte come simboli paradigmatici di conservatorismo dell'establishment culturale, Gerhard Richter nel 1983 dichiarò che il più triste e miseramente artistico...."

Ma gli atteggiamenti cambiano, e naturalmente ci sono ora molti tipi differenti di attività che avvengono nelle scuole d'arte così come differenti tipi di luoghi che si fanno chiamare scuole d'arte. Lo scorso anno sono stato testimone di un inusuale esempio, non proprio di una scuola d'arte ma di un eccellente modello educativo, nello studio di O. Eliasson a Berlino. Nel suo piacevole e non troppo ordinato giardino un gruppo di giovani artisti e architetti stavano costruendo un incredibilmente complessa struttura geometrica di legno e metallo. All'interno, un altro gruppo stava producendo disegni sui computers mentre ancora altri stavano ricercando le vibrazioni e le onde in fisica, ottica e musicologia. Il giorno prima un simposio aveva preso luogo in giardino, coinvolgendo un violinista islandese vari artisti e scrittori e Sanford Kwinter, il visionario teorico dell'architettura americana. Sebbene sia una specie di fabbrica dove le opere sono costruite per esposizioni in tutto il mondo, tuttavia, lo studio di Eliasson è un laboratorio dove ogni tipo di tecnologia e strumento viene provato anche solo per curiosità, e dove discipline differenti entrano in un dialogo produttivo.

Un numero di giovani artisti hanno lavorato per Eliasson; alcuni, come Jeppe Hein e Thomas Saraceno, sono andati avanti da loro stessi. Il luogo mi appare come inusualmente ispirante dal punto di vista educativo. Per molti, cosa offre è una moderna versione dell'apprendistato vecchio stile, che accade a volte tra il periodo di ricerca della scuola d'arte e il periodo di produzione della carriera d'artista. Eliasson sembra abbia usato il successo finanziario nel mercato per creare la sua oasi temporanea i quali valori sono antitetici a questo modo di pensare, una zona privilegiata di sperimentazione e ricerca non strumentalizzata.

Un rinnovato interesse nella teoria e nella pratica dell'educazione dell'arte è recentemente diventato evidente. Tra molti altri esempi, la Fondazione Anaphiel ha organizzato una serie di simposi, con il titolo "una scuola d'arte per il 21esimo secolo" dedicati alla ricerca su dove sia destinata l'educazione dell'arte, quale curriculum potrebbe essere il migliore, come dovrebbe essere il professore, quale la più appropriata struttura, l'equipaggiamento, e i workshops. Tuttavia, in generale, è la scuola sperimentale che sembra attirare più l'attenzione del mondo dell'arte. I precedenti storici: dal Bauhaus ed altri esempi modernisti fino a Pontus Hulten e Daniel Buren con il loro Institut des Hautes Etudes en Art Plastique di Parigi o la proposta visionaria di Cedric Price che stabilì una scuola mobile su di un vagone di un treno che univa le città di ceramisti dello Staffordshire; tutti questi esempi vengono riesumati dagli archivi e sembrano acquistare nuova importanza. Ci sono state alcune altre alternative alle accademie tradizionali che, sebbene di breve durata, hanno promosso iniziative degli artisti e progetti curatoriali.

Di fatti, il più ovvio esempio del nuovo status della scuola è stato il crescente successo del modello di scuola come esibizione. Un esempio corrente, United Nations Plaza, è un'esibizione come scuole della durata di un anno organizzata da Anton Vidokle a Berlino. È simile nello spirito alla sesta pianificata Manifesta, che sulla più larga scala, intendeva dare forma ad un tipo di scuola, ma è stata annullata per problemi politici. Il curatore ha

ugualmente pubblicato un libro "Notes for an art school" in cui spiega alcuni dei loro temi. Secondo Mai Abu EIDahab, uno degli organizzatori tutte le domande poste normalmente in una biennale- quanti biglietti? Quanti nuovi lavori? Quante recensioni? Quanti ospiti internazionali?- danno per scontato una logica che è totalmente opposta a quella dell'innovazione. "per avere successo" dice " il progetto deve mancare gli standards dell'industria dell'esibizione". Resistendo al linguaggio dei burocrati e ai mercanti scrive:" la produzione culturale deve mantenere e difendere la sua autonomia di spazio dove la libertà di sperimentare, di negoziare posizioni ideologiche e di fallire non solo è accettata ma ne è la definizione." dove troviamo un tale spazio di sperimentazione oggi? Certamente non nel museo corporativo alla fiera d'arte o nel circuito globale di show da blockbuster con l'intento di attirare la grande massa. Quindi , dice EIDahab, è necessaria una nuova filosofia basata sul modello educativo.

La scuola d'arte promette cose che il resto delle istituzioni del mondo dell'arte mancano sempre maggiormente, il che le ha fatte diventare una sorta di schermo di proiezione e fantasia. L'attrazione delle scuole amplifica quella parte del processo artistico che non produce niente di concreto(lo scambio di idee, la pratica e il fallimento della sperimentazione). La fame di alternative sta diventando maggiore in reazione ad un sempre più forte mercato e alla crescente richiesta di beni. Infatti, sembra spesso che la sfera dell'educazione sia una delle poche zone dove la sperimentazione è ancora possibile. Ho comunque alcune riserve sull'ibridazione tra scuola e format espositivo: la scuola non può essere la soluzione a tutti questi problemi e sono preoccupato di come ciò possa accadere alla scuola d'arte quando ciò è impacchettato e esposto.

Tutto ciò non vuol suggerire che le scuole si dovrebbero trasformare in monasteri che difendono gli studenti dalle forze maligne all'esterno. Anche la pressione dal mondo esterno da frutto all'interno della scuola; o meglio la visione di un interno e di un esterno è ancora troppo semplicistica. Cosa c'è "fuori" è infatti di grande interesse, non ultimo per intenti pedagogici. È una questione di prospettive, piuttosto che di contenuti. Gli studenti sono schiacciati tra due mondi incompatibili, che lo capiscano o no. Noi viviamo in un momento asincronico quando la vecchia accademia, il modello modernista, e la "scuola d'arte avanzata" come descritto da De Duve vivono fianco a fianco in un mondo crescentemente guidato dagli interessi di mercato. Dovremmo ricordare che la scuola è uno spazio temporaneo, inteso per dare ai giovani artisti gli strumenti teorici e pratici che necessitano per navigare un presente in continuo mutamento da loro stessi. Alla fine la capacità di navigare da soli è il nocciolo. Veramente, non conta niente altro. Per questo la scuola può essere uno scafo, un qualcosa che viene gettato quando si è scalato fino alla cima.