

La collezione del British Council: una breve panoramica
Andrea Rose

Molti dei lavori selezionati per questa mostra di opere appartenenti alla collezione del British Council hanno fatto parecchia strada per giungere fin qui. *Hill Houses* di Peter Doig è venuto dal Sudafrica, *Painting with Shit on It* di Chris Ofili dalla Nigeria, *Apotryptophanae* di Damien Hirst dal Portogallo e *View Inside a Cave* di Patrick Caulfield dall'India. *Cornish Landscape* di Matthew Smith è stato riportato dagli Stati Uniti e *1935 (White Relief)* di Ben Nicholson è partito dalla Spagna facendo tappa a Kendal e a St Ives, dove la Tate ha generosamente accettato di spostarlo dalla personale di Nicholson attualmente in corso.

Non sono in molti a sapere che il British Council possiede una collezione, eppure si tratta di una delle più grandi raccolte di arte moderna e contemporanea britannica esistenti. Dei circa 3000 musei e gallerie elencati nel *Museums & Galleries Yearbook*, solo la Tate Britain e l'Arts Council possono vantare una collezione di entità paragonabile, estesa all'arte britannica del secolo scorso, con opere di quasi tutti i maggiori artisti del Regno Unito e ricca di esempi di pittura e scultura, disegno e acquerello, grafica, arte applicata, fotografia e, di recente, video arte.

È da 75 anni che il British Council promuove i rapporti culturali tra il Regno Unito e altri paesi, favorendo la conoscenza del pensiero, dell'esperienza, delle realizzazioni e della competenza britannici. L'attività che svolge nei 110 paesi in cui opera è in larga parte intangibile, giacché implica lo scambio di persone, il trasferimento di capacità e la costruzione di ponti intellettuali: educativi, scientifici, accademici e artistici. La collezione merita un discorso a parte: iniziata nel 1935 - appena un anno dopo la fondazione del British Council - è una prova vivida e concreta di un'attività culturale che si è sviluppata parallelamente alle operazioni più ordinarie del Council e costituisce un aspetto permanente, ancorché diverso, della sua identità.

La prima opera acquisita nella collezione, che attualmente conta oltre 8500 esemplari, è *St Mark's, Venice* di Sickert (1896-1897). Questa splendida rappresentazione della facciata frontale della basilica veneziana (nel momento in cui scrivo inclusa nella mostra *Sickert in Venice* in corso alla Dulwich Picture Gallery) è un appello a realizzare un'arte che non sia timida ed eviti il "buongusto". "Il gusto è la morte del pittore" diceva Sickert. "Quanto più l'arte è seria, tanto più tenderà a evitare il salotto e a restare confinata in cucina" ("The Art News", 12 maggio 1910).

A questa istanza aderiscono altre opere acquisite nei primi anni di vita della collezione, quando nell'arte britannica si avvertono i primi fermenti del modernismo. *Composition* di Frederick Etchells (1914) è un vibrante scontro su carta eseguito quando l'autore era membro del Rebel Art Centre, un'associazione di artisti e scrittori ansiosi di

sconvolgere le ortodossie prevalenti. Il dipinto fu probabilmente realizzato per la copertina della seconda edizione di "Blast", la rivista fondata da Wyndham Lewis alla vigilia della prima guerra mondiale come manifesto di un'arte progressista. Lewis dimostrò la volontà di rottura da cui era animato selezionando una sua versione dell'immagine per la copertina. *Red Nude*, il dipinto che eseguì nel 1919, è entrato a far parte della collezione nel 1949; lo strato di acquerello che delinea le natiche della modella dà un rilievo grafico alle convenzioni accademiche del disegno dal vivo da lui tanto disprezzate.

Altri artisti anteguerra rappresentati nella collezione - Matthew Smith, Gwen John, Spencer Gore e Harold Gilman - furono influenzati dalle innovazioni che vedevano prendere forma in Europa. Smith aveva studiato con Matisse a Parigi e i suoi brillanti paesaggi della Cornovaglia e nudi sensuali - la collezione del British Council ne possiede diversi, tra cui lo straordinario *Fitzroy Street Nude No. 2* (1916) - devono molto all'arte francese. Come le vedute di Camden Town di Gilman e Gore, queste opere sono esempi di un impressionismo anglicizzato in cui all'influenza francese si aggiunge una propensione tutta britannica a sostanzialmente diversamente la realtà.

Il tema dei flussi e riflussi delle influenze esterne attraversa tutta la collezione, mostrando come all'assimilazione si è accompagnata una ridefinizione dei nostri tratti peculiari. L'assorbimento di Sickert, come è accaduto con tanti artisti di origine straniera durante tutto il Novecento, ha contribuito a tenere a bada una tendenza innata all'insularità. Sickert era nato a Monaco da padre danese e madre anglo-irlandese. "Nessuno può essere più inglese di me" amava dichiarare. Dopo la Grande Guerra, tuttavia, quando i primi esperimenti astratti furono quasi superati dalle folli astrazioni dei carri armati e dell'artiglieria, diversi artisti cercarono all'interno una nuova sensazione di ordine e radicamento. William Roberts, che prima del conflitto aveva fatto parte del Rebel Art Centre, dispone le figure rappresentate in *Folk Dance* (1938) secondo un impassibile disegno ritmico che rievoca l'attenzione per i contorni e gli intrecci tipica dell'arte celtica da cui per oltre mille anni la produzione britannica è stata influenzata. David Jones, il cui toccante racconto dell'esperienza come soldato sul fronte occidentale (*In Parenthesis*, 1937) è ricco di poesia, scava in un passato mitico e remoto nell'acquerello *Curtained Outlook* (1932). Questa veduta da una finestra - di una semplicità elementare - è permeata da un senso del tempo passato: innumerevoli spiriti sembrano aleggiare nell'aria mentre la tenda sottile come un velo si solleva e i fiori sul davanzale si piegano a suoni antichi. In Jones, come in Roberts, il debito con un passato celtico - l'arte degli scozzesi, dei cornici, dei gallesi e degli irlandesi - risulta palpabile.

Altri artisti come Stanley Spencer e L.S. Lowry ridefiniscono in maniera personale il concetto di "inglesità". Benché la collezione del British Council non comprenda nessuno dei grandi nudi o dipinti con

figure di Spencer, le opere di cui siamo in possesso testimoniano in parte la sua convinzione che Gerusalemme potesse essere edificata sulla verde terra inglese. In *Port Glasgow Cemetery* (1947), un sito scoperto mentre lavorava come artista ufficiale di guerra ai cantieri navali Lithgow durante la seconda guerra mondiale, Spencer raffigura tombe e lapidi erette o inclinate mentre la luce del crepuscolo proietta ombre nell'erba e nei trasandati cespugli di rose dipinti con meticolosità. L'assoluta mancanza di azione, abbinata alla scrupolosa attenzione per il particolare, sottolinea la vacuità della morte in maniera più incisiva di tante rappresentazioni accorate del dolore. Dal canto suo Lowry, un artista che molti trovano difficile conciliare con gli elementi più progressisti dell'arte contemporanea per via delle sue figure apparentemente stereotipate, mostra in *Industrial City* (1948), come pure nel disegno *City Scene, St John's Parade* (1929), la sua grande capacità di evocare l'attività frenetica nel fuliginoso paesaggio industriale di Manchester. Questi maestri tipicamente inglesi convivono felicemente nella collezione con artisti quali Ben Nicholson, Paul Nash e Henry Moore, che negli anni trenta sintetizzavano gli elementi fondamentali della natura per rielaborarli in composizioni astratte di estrema chiarezza e semplicità. L'ecllettismo della raccolta riflette queste complessità, dall'attrattiva magnetica esercitata dalla sperimentazione e dall'innovazione formale che venivano da fuori a quel profondo *sense of place* ispirato dalla nostra storia, geografia e mitologia. La capacità di fondere questi due impulsi è forse una delle ragioni per cui Moore è ritenuto una figura tanto significativa nella storia dell'arte britannica del Novecento (come in quella della collezione del British Council): le composizioni e i nudi scolpiti inclusi nella collezione, per quanto influenzati dalle sculture africane e precolombiane che aveva visto al British Museum negli anni venti, richiamano l'ambiente fisico dell'Inghilterra in cui Moore lavorava: le grandi falde di terreno che emergono dal mare, le morbide colline, i monoliti e le rocce della campagna.

Nell'autobiografia *I miracoli della vita*, J.G. Ballard esprime un giudizio severo su figure come Moore e Hepworth. "All'epoca", scrive, "gli artisti più in auge presso l'Arts Council, il British Council e i critici accademici di allora erano Henry Moore, Barbara Hepworth, John Piper e Graham Sutherland, che insieme formavano un universo chiuso concentrato principalmente sulla sperimentazione formalista. La luce della realtà quotidiana non brillava mai nell'asettico biancore della loro immaginazione confinata tra le mura di uno studio". Correva l'anno 1956 e Ballard era un giovane di ventisei anni. Aveva visto da poco *This Is Tomorrow* alla Whitechapel Art Gallery di Londra e ne era rimasto folgorato. Quell'arte non era affatto confinata tra le mura di uno studio (o perlomeno così sembrava), ma traboccava di ottimismo riguardo alla cultura popolare e ai beni di consumo. Richard Hamilton si era impadronito del Robot Robby (quello del film *Il pianeta proibito*) e l'aveva incluso nell'installazione che incarnava la sua visione del futuro. Lo scozzese Eduardo Paolozzi, figlio di immigrati

italiani, aveva lavorato con gli architetti Peter e Alison Smithson per creare un rifugio post-nucleare che consisteva in una distesa di sabbia e lo stretto indispensabile per la sopravvivenza: un trapano elettrico, la ruota di una bicicletta e un fucile. Le opere di Hamilton e Paolozzi presenti nella collezione conservano intatta tutta l'effervescenza e l'eccitazione che portarono alla Whitechapel nel 1956. Le tre "riproduzioni del Guggenheim" in vacuform realizzate da Hamilton sono un luminoso esempio di tecnologia utilizzata per creare un'idea rivoluzionaria di "stampa", nella fattispecie un affascinante ibrido di scultura, architettura, rilievo e arte grafica. *Diana as an Engine I* di Paolozzi (1963-1966) è una dea estatica fabbricata con parti di motore, fiammeggiante come la carrozzeria di un'automobile nuova. Costruita nello stesso periodo in cui l'irruzione della Mini sul mercato rese accessibile a quasi tutti l'acquisto di una macchina, *Diana* sembra riflettere il clima anni sessanta. Le estremità dei rossetti che formano le sue braccia puntano apertamente verso l'esterno, mentre la base giallo sottomarino poggia saldamente a terra.

Questa mostra include solo alcuni esempi della notevole dotazione di sculture britanniche presenti nella collezione. È ben noto che la scultura è stata all'avanguardia dell'innovazione nell'arte britannica del Novecento: Henry Moore e Barbara Hepworth sono considerati i capostipiti di una serie di generazioni di scultori determinate a superarsi nella costante ricerca di idee nuove. Ciò che forse si sa meno è come la profusione di idee e il moltiplicarsi di materiali che caratterizzano gli esiti della scultura britannica novecentesca - dalle foglie di castagno tenute insieme da spine in *Sweet Chestnut Leaf Horn* di Andy Goldsworthy (1987) alle bottiglie di plastica in *Canoe* di Tony Cragg (1982), dalle gerbere rosse di *Preserve Beauty (New York)* di Anya Gallaccio (2003) ai cristalli di solfato di rame in *Discipline* di Roger Hiorns (2002) - sono andati di pari passo con l'assimilazione e l'accettazione di nuove idee estranee alla tradizione occidentale. Anish Kapoor, Shirazeh Houshiary e Mona Hatoum hanno tutti ampliato il vocabolario della scultura nel Regno Unito, internazionalizzandone la visione e impiantando sul suolo britannico tratti che hanno attecchito con straordinario vigore. Poiché la collezione del British Council si sposta sempre più lontano e viene esposta in zone del mondo in cui il bisogno di fare causa comune diventa sempre più cruciale, questa fecondazione incrociata assume particolare importanza. In Iran, dove le opere della collezione sono state presentate nel 2004 nell'ambito di un'imponente mostra sulla scultura novecentesca, *Chant of Blue* di Kapoor si è arricchita di nuove sfumature giacché le sue forme tondeggianti e le sue superfici azzurre parevano riflettere le piastrelle blu delle moschee di Isfahan e le ombre scure proiettate per la strada dalle donne con il chador. E *Gravity* della Houshiary (2004), un cerchio pulsante che si irradia dal centro contratto della tela, sembrava un'immagine adatta da rimandare nel nativo Iran per un'artista originaria di Shiraz che risiede a Londra: esaltazione ed euforia catturati in una spirale di significati.

In questa prima mostra della collezione del British Council al PAC, tuttavia, è la pittura a far la parte del leone. Ciò è dovuto sia a limiti di spazio, sia al fatto che negli ultimi 75 anni la collezione si è ampliata in maniera pragmatica; poiché i dipinti - o le opere piatte - sono in generale più facili da trasportare oltremare rispetto alle sculture, l'idealismo del British Council (originariamente fondato per combattere il fascismo e ora teso a costruire la fiducia nel mondo) è stato affiancato da considerazioni pratiche. Ma la pittura del Regno Unito, affermerei, è straordinaria quanto la scultura. Non c'è artista che non si richiami per qualche aspetto ai suoi predecessori; nel caso dell'arte britannica, il riferimento è soprattutto alla tradizione della pittura classica europea, dichiarata morta tanti anni fa ma riportata in auge con grande determinazione da generazioni di pittori britannici dopo la fine della seconda guerra mondiale. Persino all'apice della pop art nei primi anni sessanta, quando i suoi colleghi guardavano all'America, Patrick Caulfield riesaminava le logore convenzioni della pittura europea: la natura morta, la "veduta", la scena di interno. In *The Blue Posts* (1989) sceglie come ambientazione l'interno di un pub per analizzare gli interessi fondamentali dell'arte europea: l'effetto della luce sugli elementi compositivi, l'organizzazione dello spazio, la combinazione di diversi tipi di visione, dall'immagine fotorealistica della mezza pinta di lager al frammento di carta da parati rosa illuminato da uno spiraglio di luce proveniente da una finestra invisibile. Per i pittori britannici di una generazione precedente, la pittura europea è stata anche il motore di una rivoluzione tutta inglese. Gli artisti generalmente associati alla "Scuola di Londra" - tra cui Francis Bacon, Lucian Freud, Frank Auerbach, Leon Kossoff, Euan Uglow e R.B. Kitaj - si sono concentrati quasi esclusivamente sulla rappresentazione di persone e luoghi conosciuti. Come Sickert, diversi di loro non erano nati in Gran Bretagna. Come Sickert, hanno portato urgenza e mordente nell'arte britannica, con un sano disdegno per la decorazione e il "buongusto". Francis Bacon, che sfortunatamente non è rappresentato nella collezione del British Council, è stato il primo a dimostrare, alla fine degli anni quaranta, che la figura poteva tornare a essere l'elemento principale della pittura, anche se ridotta a una creatura cieca e smembrata che urla di rabbia. Freud, Auerbach e Kossoff hanno rivolto un'attenzione costante alla pittura dal vero. Ciò ha prodotto alcune delle opere più intense e attuali dell'arte britannica: da *Girl with Roses* di Freud (1947-1948) a *Head of J.Y.M. III* di Auerbach (1980) all'esplosivo *View of Dalston Junction* di Kossoff (1974).

È stato Michael Craig-Martin a occuparsi di selezionare le opere per questa mostra della collezione del British Council e gliene siamo infinitamente grati. Craig-Martin ha raffinato le sue scelte concentrandosi sui "primi acquisti importanti", opere comprate in una fase iniziale della carriera di un artista e per somme relativamente modeste (il limitato budget destinato alle acquisizioni della collezione è stato felicemente accompagnato da un "buon occhio").

Insieme ai prezzi corrisposti all'epoca per questi esemplari, qui pubblichiamo anche i loro "passaporti", mostrando non solo la perspicacia dei successivi acquirenti, ma anche il buon utilizzo che è stato fatto di questi pezzi dopo che sono entrati nella collezione del British Council. Date e paesi in cui sono stati esposti appaiono accanto al testo e all'immagine corrispondenti, ma in fondo al catalogo sono elencati i singoli titoli delle mostre alla voce "Storia espositiva". Due opere illustrate nel catalogo non sono esposte al PAC ma sono state sostituite da altre degli stessi artisti: *All Sorts* (2003) di Richard Deacon al posto di *Boys and Girls (come out to play)*, e *Graphite Navigator* (2005) e *Point of Entry* (1989) di Bill Woodrow al posto di *Long Distance Information*. Craig-Martin avrebbe voluto includere altre opere attualmente non disponibili, fra cui tre fotografie della serie *Liverpool Beach Burial* di Keith Arnatt (1968), tra i primi esempi di arte concettuale realizzati con l'ausilio della fotografia, attualmente in prestito all'Henry Moore Institute di Leeds per la mostra *Box, Body, Burial: the Sculptural Imagination of Keith Arnatt*. Tali scelte possono dare soltanto un'idea della profondità e della ricchezza della collezione. Nel corso del prossimo anno, altri curatori interverranno con le proprie selezioni: Jeremy Deller e Alan Kane, compilatori del *Folk Archive*, un compendio di un particolare tipo di "britannicità"; Nicholas Penny, direttore della National Gallery; e infine la pittrice portoghese Paula Rego. Tutti proporranno senz'altro opere diverse e significative, dando alla collezione una veste inedita a ogni nuova mostra. A loro estendiamo il nostro più sentito ringraziamento.

Questa serie di esposizioni offre al British Council una rara opportunità di presentare parte della sua collezione nel Regno Unito. Per la maggior parte del tempo una cospicua porzione di essa (all'incirca il 60 per cento ogni volta) è in mostra in altri paesi, così da ispirare nel pubblico internazionale una passione per l'arte britannica e, per estensione, alla cultura più ampia da cui emana. Da molti anni il Council organizza un programma di mostre tratte dalle dotazioni della collezione; queste hanno coinvolto principalmente zone del mondo in cui il contesto locale rende difficile agli organizzatori allestire esposizioni di opere d'arte originali. Nel momento in cui scrivo, per esempio, si inaugura a Damasco una mostra di video arte basata su recenti acquisizioni della collezione che vedrà coinvolti spazi e luoghi della città vecchia a cui l'arte contemporanea non ha mai avuto accesso. Fino a non molto tempo fa erano una ventina le mostre di questo genere in circolazione nel mondo ogni anno; alcune di esse erano allestite in luoghi remoti raggiungibili solo con viaggi lunghi e spesso difficoltosi, dove i prestatori avrebbero timore a spedire i propri esemplari. Da poco abbiamo ultimato la creazione di una rete di dodici musei e gallerie russi, sei in Siberia, sei a ovest degli Urali. Pochi di questi musei, molti dei quali sono grandiose istituzioni di tipo tradizionale, hanno avuto contatti con l'arte al di fuori della Russia prima d'ora, e ognuno ha selezionato gruppi di opere

della nostra collezione aprendosi così al mondo occidentale. Questo programma implica necessariamente tragitti lunghissimi in luoghi finora poco frequentati dalle opere d'arte britanniche e prestiti che a volte possono durare anche anni. Tutto ciò sembra potenzialmente rischioso, ma ogni esemplare viene valutato attentamente prima di essere ceduto e solo certe opere sono ritenute adatte a certi posti. Ciò premesso, la collezione esiste per viaggiare in maniera avventurosa, nella convinzione che un mondo collegato è senz'altro meglio di un mondo chiuso e ogni rapporto implica inevitabilmente dei rischi.

Nessuna collezione di questa portata avrebbe potuto essere messa insieme senza la collaborazione e la generosità degli artisti stessi. I fondi per la collezione sono sempre stati esigui e il suo ampliamento è dovuto in larga parte agli stretti rapporti professionali tra gli artisti del Regno Unito e il Dipartimento arti visive del British Council, sviluppatosi a partire dal massiccio programma espositivo internazionale organizzato dal Council per settant'anni, con cataloghi pubblicati dal Dipartimento e programmi educativi di supporto. Fino a poco tempo fa, erano circa sessanta ogni anno le mostre sostenute dal Council attraverso il programma di arti visive; alcune di esse, come è già stato detto, erano tratte dalla collezione, ma la maggior parte si componeva di materiale in prestito che in alcuni casi partecipava anche a tre eventi prima di essere restituito. Queste mostre sono state terreno fertile per la collezione, fornendoci suggerimenti, informazioni, accessi privilegiati, conoscenze e, cosa più importante, un rapporto quotidiano con gli artisti che hanno collaborato con noi, il che ha fatto crescere la collezione come un ramo dall'albero.

L'originale invito a esporre la nostra collezione negli spazi recentemente ampliati della Whitechapel Gallery ci ha dato l'occasione di riesaminare il contenuto della collezione e tracciare un bilancio. I temi emersi dai testi dei cinque critici che hanno curato questo catalogo suggeriscono un conflitto latente tra una spinta verso la modernità e la difesa di una specificità locale, tra le pressioni della globalizzazione e l'identità culturale. Il British Council affronta questi temi a tutti i livelli e in tutte le sue aree di attività, studiando come le società bilanciano le istanze del passato con quelle del futuro, come certe regioni del mondo possono "modernizzarsi" senza "occidentalizzarsi", come l'arte e l'educazione possono contribuire a costruire la fiducia tra le persone senza minacciare di destabilizzare l'ordine esistente. Mentre il British Council rivede il proprio lavoro alla luce dei cambiamenti intercorsi nel contesto internazionale, anche i lavori della collezione diventano oggetto di analisi. Nell'era delle comunicazioni telematiche, non possiamo fare a meno di chiederci se abbia ancora senso esporre opere d'arte reali in giro per il mondo. O se valga ancora la pena affiancare l'aggettivo "britannica" alla parola "arte" soprattutto quando, come europei, dovremmo prendere in considerazione un approccio più associativo. L'esperienza che scaturisce dalla collezione è stata sfruttata al meglio e può essere offerta non solo a livello internazionale ma anche nel Regno Unito? E

il commento su *Stone Line* di Richard Long (1979) che mi fece il presidente della Bulgaria quando lo accompagnai a una mostra a Sofia poco dopo la caduta della Cortina di ferro - "Ah", mi disse guardando le ventitré barre di ardesia della Cornovaglia allineate sul pavimento, "come presidente mi sento esattamente così" - può essere considerato una prova del potere dell'arte di commuovere e far riflettere? Una collezione con il nostro nome e la nostra storia non può fare a meno di sollevare questi interrogativi. Proporrei che siano le opere d'arte stesse a fornire la risposta.

Andrea Rose è direttore del Dipartimento Arti Visive del British Council