



XLV BIENNALE DI VENEZIA

Flash Art International
Aperto '93
Emergency / Emergenza

Project: Achille Bonito Oliva
Coordination: Helena Kontova

GIANCARLO POLITI EDITORE

Flash Art. Aperto '93. Emergency / Emergenza (1993).
Courtesy Flash Art Editore

«All We Are Saying Is Give Pizza Chance» L'effetto YBA e l'irruzione di una nuova generazione alle Biennali degli anni Novanta del Novecento

Diego Mantoan

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The chapter addresses the rise of the Young British Artists (YBA) in their home country and their subsequent international spread during the 1990s as seen in connection with the Venice Biennale occurring between 1993 and 2003. Particularly, the author argues that the *Aperto '93* section devoted to young artists at the Arsenale for the 45th Biennale was an unexpected starting point for the YBAs on the global stage and their first Venetian appraisal convinced home institutions such as the British Council to finance a large program of international exhibitions for this new artistic generation. Throughout the 1990s the Biennale thus became a major stage for the rising YBAs, which in turn deeply influenced the artistic language and installation practices shown at the Venetian exhibition. In conclusion, the chapter intends to present the 1990s at the Biennale as a decade of progressive struggle between different artistic generations – of both artists and curators – that climaxed with the 50th Biennale in 2003 and eventually shaped the new face of the Venetian exhibitions for the new millennium.

Keywords Young British Artists. *Aperto '93*. General Release. Achille Bonito Oliva. Francesco Bonami.

Sommario 1 Rivendicazioni generazionali alla soglia del nuovo millennio. – 2 La giovane Albione ribolle. – 3 Nuove sponde istituzionali in patria. – 4 *Aperto '93* o il primo approdo internazionale. – 5 Giovani artisti britannici sull'altare di Venezia. – 6 La Biennale come specchio d'un avvicendamento generazionale.

1 Rivendicazioni generazionali alla soglia del nuovo millennio

Vi è un curioso aneddoto lagunare su Sarah Lucas, fra gli astri della generazione di artisti britannici che negli anni Novanta vennero definiti young British artists, da cui il celebre acronimo YBA. Esattamente vent'anni prima di quel 2015, anno in cui il Padiglione britannico alla Biennale di Venezia scelse infine di dedicarle una mostra personale, l'artista fu già presente alla kermesse internazionale, ma soltanto come accompagnatrice del nutrito gruppo di coetanei e amici presenti nella compagine giovanile del suo paese per la mostra intitolata *General Release* del 1995. Tra questi figuravano vecchi compagni di studi al Goldsmiths come il pittore Gary Hume con cui la Lucas aveva intessuto una relazione lunga e autodistruttiva. L'episodio, riferito nelle sue memorie da uno dei curatori della mostra, Gregor Muir, riguarda una serata di euforia e alcol protrattasi fino a tarda notte e conclusa nelle calli ormai deserte del sestiere di San Marco. Alla Lucas parve il palcoscenico perfetto per intonare una nota canzone pacifista di John Lennon, storpiando la parola 'peace'. Finì per urlare a squarciagola: «All we are saying is give pizza chance!» (Muir 2011, 127).¹ Forse ispirata dalle stereotipate specialità italiane, inconsciamente prese a modello la pizza, un alimento fortemente regionale assunto a simbolo di una internazionalità pervasiva. Un grido liberatorio, con cui la giovane artista esprimeva goliardicamente per la sua intera generazione il desiderio di essere riconosciuti a livello globale per la propria tipicità, sognava insomma che conquistassero il mondo dell'arte con la loro giovane e cruda *Britishness*.

Pur trattandosi di un simpatico aneddoto, questa presenza in laguna non fu affatto isolata, bensì la conseguenza di un progressivo avvicendamento fra generazioni di artisti e curatori sulla scena dell'arte internazionale - nonché persino del progressivo mutamento di sensibilità artistiche e più in generale del modo di intendere l'arte contemporanea. Un po' per caso e un po' per spudorata pianificazione, infatti, l'appuntamento biennale di Venezia si trasformò fra il 1993 e il 2003 - nonostante la delicata fase di trasformazione sul piano aziendale e istituzionale - in una perfetta cassa di risonanza per queste nuove aspirazioni e rivendicazioni generazionali, con diversi esponenti della nuova arte britannica a distinguersi fra i protagonisti. A dare il via quasi involontariamente a questa stagione fu l'ultima edizione della sezione *Aperto* nel 1993, voluta da Achille Bonito Oliva alle Corderie dell'Arsenale proprio per dare spazio alle giovani promesse dei vari paesi partecipanti alla sua Biennale. Fu in quell'oc-

¹ La sonorità del cantato dava l'impressione di rendere la pronuncia «give pizza [a] chance», evocando *Give Peace a Chance* (1969).

casione che dalla Gran Bretagna giunse un drappello di ventenni capitanato proprio da un Damien Hirst fresco del suo debutto allo ICA londinese² e del provocatorio squalo in formalina alla Saatchi Gallery.³ In verità fu una partenza assai contestata dalla critica, che tuttavia convinse il British Council a investire massicciamente sugli YBA nelle successive edizioni della Biennale e, perfino, a perseguire poi una sistematica politica di diffusione con mostre collettive in numerose istituzioni museali nel continente europeo (Mantoan 2015, 308-22). I frutti di questa tattica a Venezia furono l'acclamata collettiva *General Release* nell'anno del centenario della Biennale alla Scuola di San Pasquale, nonché due anni dopo la vittoria del premio come miglior giovane artista allo scozzese Douglas Gordon, infine la presenza di un enorme pillolario di Hirst quale pezzo centrale della 50esima Esposizione Internazionale nel 2003.

In questa sede si intende ripercorrere la strategia, più o meno consapevole, messa in campo per il consolidamento della reputazione internazionale dei giovani artisti britannici, facendo perno sulla Biennale. Pertanto, in questa disamina si passerà in rassegna il percorso che condusse gli YBA a irrompere sulla scena mondiale grazie alla Biennale, dapprima quasi inavvertitamente, ma poi fornendo un modello di propagazione delle innovazioni artistiche sfruttato dal British Council a partire dal 1995. Nel contempo, questa vicenda offre l'occasione per osservare come alla Biennale - nell'arco di un decennio compreso fra le edizioni di Bonito Oliva (1993) e Jean Clair (1995) fino alla cinquantesima di Francesco Bonami (2003), passando per le due rassegne firmate da Harald Szeemann - si sia consumato un progressivo stravolgimento delle priorità artistiche a livello globale. Tale cambiamento traghettò le arti visive dal ripiegamento degli anni Ottanta sul neo-espressionismo alla proliferazione di nuovi media e alla prassi fra il neo-concettuale e il neo-pop, portando con sé un avvicendamento generazionale che coinvolse sia gli artisti che i curatori. Facendo ricorso a un ampio spettro di materiali e fonti, fra cui cataloghi, recensioni e documenti d'archivio, si vuole quindi illuminare una vicenda assai articolata e sinora poco approfondita, quella della graduale ribalta internazionale degli YBA che si rafforzò alla kermesse veneziana, e al tempo stesso far emergere come la Biennale negli anni Novanta del Novecento abbia funto da termometro della situazione globale registrando l'avvicendamento generazionale e forse addirittura la progressiva emersione di una nuova sensibilità artistica e curatoriale.

2 Il riferimento è alla mostra *Internal Affairs* all'Institute of Contemporary Arts di Londra nel 1993.

3 Il riferimento è all'opera *The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1992) presentata alla mostra collettiva *Young British Artists 1* presso la Saatchi Gallery di Londra nel 1992.

2 La giovane Albione ribolle

Prima d'addentrarsi nello studio del processo d'espansione nel mondo dell'arte che caratterizzò la Gran Bretagna negli anni Novanta, è d'uopo mettere in luce gli avvenimenti salienti che condussero un intero sistema-paese a scommettere su una nuova generazione artistica quale portatrice di una diversa immagine della *Britishness*, assai più cool e attraente di quella ingessata e noiosa a cui la perfida Albione era stata consegnata dall'austero periodo di Margaret Thatcher. Non può che stupire come nel giro di un decennio il Regno Unito fosse passato dall'impersonare una 'vecchia zia' - memorabile in tal senso è il pubblico ludibrio cui viene consegnata l'indole britannica nella celebre commedia *A Fish Called Wanda* (1988) - alla trasmutazione in un'autentica fucina delle ultime tendenze globali nei campi più disparati, a partire da quelli artistici e musicali. Invero, persino a una superficiale disamina storica si può notare come all'indomani della recessione iniziata con lo scoppio della bolla giapponese nel 1989 la Gran Bretagna avesse poi tentato il proprio rilancio economico a livello mondiale - più per opportunità che per strategia - appoggiandosi sempre più alle arti come fattore d'attrazione e di rinnovamento della propria immagine internazionale: per certi versi, il sensazionalismo originato dagli YBA in patria fu presto sfruttato globalmente per conferire alla nazione una nuova immagine, innovativa e alla moda (Stallabrass 2006a, 197-203). Per di più, fu uno stratagemma che negli anni Novanta accomunò indistintamente i governi conservatori e quelli laburisti: sia John Major che Toni Blair diedero grande importanza alle arti visive, moltiplicando gli eventi artistici e allocando ingenti fondi per la loro circolazione internazionale. All'apice di questa parabola, nel 1997, il ministro della cultura Virginia Bottomley giunse a esprimere la sua ferma convinzione che l'arte britannica fosse la più stimolante e innovativa al mondo.⁴ Senza dubbio si tratta di un'affermazione tendenziosa e grossolana, eppure indicativa della fede che l'establishment britannico di quel decennio ripose nelle arti - fra cui confluivano a pari merito gli YBA, la moda, la musica pop e la cinematografia - quale fondamentale asset per il rafforzamento dell'immagine del paese: attraverso la massiccia esportazione artistica si sarebbe così contribuito a ridefinire la *Britishness* in un tal modo da favorire non solo il trionfo sui mercati artistici, bensì il più generale rilancio economico del paese (Stallabrass 2006a, 198). La generazione dei giovani artisti britannici funse pertanto da propulsore di questo periodo, ma si trovò per certi versi al posto giusto nel momento giusto, dopo essersi fatta le ossa per anni fra gallerie autogestite sparse per il regno e mostre improvvisate in capannoni abbandonati dei

⁴ George Walden, «Leave your weapons at the door. Democracy, State modernism and the official embrace of the arts», *London Review of Books*, 26 September 1997, 10-11.

Docklands della capitale inglese.⁵ Invero, l'avvio di questa rivale generazionale può essere convenientemente collocato nell'estate del 1988, quando un nutrito gruppo di studenti del Goldsmiths College di Londra guidato da Damien Hirst, Abigail Lane ed Angus Fairhurst si ritrovò a organizzare tre esposizioni consecutive intitolate *Freeze* nell'edificio svuotato – e rimesso a nuovo dagli stessi giovani rampanti fra cui Sarah Lucas, Tracy Emin, Simon Patterson e Gary Hume – della London Port Authority presso gli Surrey Docks (Cooper 2012, 24). Da subito quest'evento si configurò come modello organizzativo, più che artistico, da replicare ad libitum al fine d'esporsi precocemente ed efficacemente agli occhi dell'establishment londinese.⁶ Seguirono infatti altre imprese degli stessi protagonisti, in primis l'operazione *Building One* del 1990 alla Peak Freans Factory di Bermondsey, ossia le tre mostre *Modern Medicine*, *Gambler* e *Market* curate sempre da Hirst assieme a Carl Freedman e Billee Sellman, le quali attirarono l'attenzione definitiva del magnate e collezionista Charles Saatchi, nonché del futuro co-fondatore della rivista *Frieze* Matthew Slotover (Serota 2011, 93). A lasciare entrambi stupefatti fu in particolare l'installazione *A Thousand Years* (1991) di Hirst, una doppia vetrina con mosche vive e testa di vacca in decomposizione. Vi furono però anche insuccessi, quali l'*East Country Yard Show* organizzato da Sarah Lucas ed Henry Bond nello stesso anno a poca distanza negli South Docks.⁷ In retrospettiva, i cosiddetti *warehouse show* nel periodo compreso fra il 1988 e il 1990 furono certamente strumentali all'emersione e alla successiva legittimazione degli YBA, ma l'efficacia di questo modo di porsi non era affatto scontata in partenza (Craig-Martin 2012, 39). Nonostante gli alti e bassi, gli eventi in spazi alternativi di quegli anni – specie quelli originati dal gruppo originario del Goldsmiths College – finirono per catturare l'attenzione di critici ed esperti, fra cui Sacha Craddock (*The Guardian*), Sarah Kent (*Time Out*), Andrew Renton (*Blitz*), Kate Bush (*Artscribe*), David Batchelor e Adrian Searle (*Art Monthly*). Un esempio autorevole dell'accettazione che andavano maturando questi giovani artisti fu l'intervento di Andrew Graham-Dixon sulle pagine de *The Independent* nel luglio 1990, in cui lodò alquanto lo spirito di iniziativa e la competenza in fatto di allestimento dimostrata da Hirst e sodali:

Goldsmiths graduates are unembarrassed about promoting themselves and their work: some of the most striking exhibitions in London over the past few months – The East Country Yard Show, or Gambler, both staged in Docklands – have been independently organised

⁵ Per una disamina più completa di avvenimenti e protagonisti dell'ondata giovanile nel Regno Unito a cavallo del 1990 si rimanda a Mantoan 2017.

⁶ Matthew Collings, «The Hirst effect», *Telegraph Magazine*, 21 September 1996.

⁷ David Lillington, «The East Country Yard Show», *Time Out*, 18 June 1990.

and funded by Goldsmiths graduates as showcases for their work. This has given them a reputation for pushiness, yet it should also be said that in terms of ambition, attention to display and sheer bravado there has been little to match such shows in the country's established contemporary art institutions. They were far superior, for instance, to any of the contemporary art shows that have been staged by the Liverpool Tate in its own multi-million-pound dockland site.⁸

La narrazione più diffusa riguardo all'ascesa degli YBA ha spesso teso a incentrare il racconto sugli avvenimenti nella capitale inglese, sorvolando sul pur vivace fermento in altri centri artistici del Regno Unito. Siano essi memorie dettagliate di alcuni giovani curatori dell'epoca come Gregor Muir (2011), Matthew Collings (1997) e James Roberts (1995), oppure studi accademici anche assai critici quale il fondamentale contributo di Julian Stallabrass (2006a), nei testi di riferimento sul periodo la piazza londinese la fa sempre da padrona, minimizzando invece le energie sprigionate nella vorticoso proliferazione di gallerie alternative o autogestite in tutta l'isola. A differenza dei *warehouse show* nei Docklands infatti, realizzati come eventi unici per attrarre nell'immediato l'attenzione della stampa e dell'establishment artistico, nei primi anni Novanta sorgevano cosiddetti *artist-run spaces*, spazi gestiti da giovani artisti in numerose città britanniche e intesi quali luoghi per sviluppare un discorso artistico più articolato e duraturo, utile per connettere la realtà artistica locale con analoghe esperienze nazionali ed estere (Mantoan 2017, 74-5). Fra le gallerie autogestite di maggior rilievo si contavano all'epoca *Transmission* di Glasgow, *Collective* e *New 57* di Edimburgo, *Catalyst Arts* a Belfast, *Locus+* a Newcastle upon Tyne e *The International 3* di Manchester, mentre nella stessa Londra proliferavano *City Racing*, *Clove* nei pressi di Butler's Wharf, *Cubitt* a King's Cross, *Infanta of Castile*, *Matt's*, *Milch Gallery* a Bloomsbury e infine *Nosepaint* (poi chiamata *Beaconsfield*). Questa situazione di fermento giovanile non può essere sottovalutata, bensì rappresenta il brodo di coltura dell'intera generazione YBA nei primi anni Novanta, poiché numerosi odierni protagonisti della scena artistica mondiale si muovevano proprio nelle esposizioni realizzate da amici e sodali in questi spazi autogestiti - basti pensare alle prime mostre personali concesse ad artiste quali Sarah Lucas, Gillian Wearing e Fiona Banner negli spazi di *City Racing* (Burgess et al. 2002, 1), oppure alle numerose iniziative pilotate dalla *Transmission* di Glasgow in cui figuravano futuri vincitori del Turner Prize come Douglas Gordon, Martin Boyce e Martin Creed (Lowndes 2010, 117-39; Richardson 2011, 133-56). Proprio la piccola galleria autogesti-

⁸ Andrew Graham-Dixon, «The Midas Touch? Graduates of Goldsmiths School of Art dominate the current British art scene», *The Independent*, 31 July 1990.

ta nella città scozzese avviò a partire dal 1989 nella nuova sede sulla King Street un percorso di avvicinamento al mondo dell'arte internazionale attraverso la creazione di un gruppo giovanile artisticamente coerente e umanamente coeso⁹ che attrasse presto l'attenzione di mentori d'eccezione quali Lawrence Weiner, Alan Johnston e Thomas Lawson (Mantoan 2015, 159). L'antagonismo fra Londra e Glasgow fu presto notato dai critici più attenti e già nel 1991, sulle pagine della neonata rivista *Frieze*, venne dedicato un lungo servizio a una mostra collettiva auto-organizzata nell'abbandonato Seamen's Institute in Scozia, dal titolo *Windfall 1991*, che venne celebrata quale modello alternativo alla prassi dei *warehouse show* londinesi e sintomo di un'effervescenza giovanile geograficamente assai più vasta della sola capitale inglese (Slotover 1991, 40-1). La testimonianza di Andrew Cross delle James Hockey Galleries suonava in proposito come un elogio esplicito e al tempo stesso come riconoscimento di una compagine artistica che si andava articolando già agli inizi degli anni Novanta:

What I liked about the Windfall project is that although the work individually may not have been the best pieces by each artist, the whole event had a freshness, a relaxed attitude which I found very positive. Dare I say it, in some of the most recent initiatives in London there has been an over-emphasis on presentation. Which there wasn't in this case. [...] Up there, there was a greater willingness to all work together.¹⁰

3 Nuove sponde istituzionali in patria

Sempre nel 1991, l'inclusione di tre artisti ventenni fra i quattro finalisti del Turner Prize, appena riformato dal nuovo direttore della Tate Nicholas Serota, fu il segnale che oltre alla critica pure le grandi istituzioni del paese stavano puntando il radar verso questa generazione emergente (Morgan 1991, 5). Rachel Whiteread, Ian Davenport e Fiona Rae¹¹ non avevano certo chance di vittoria contro il ben più ac-

⁹ Quell'anno il testimone nel comitato direttivo passò a un gruppo di amici appena diplomati presso l'Environmental Art Department della Glasgow School of Art, fra cui figuravano Dave Allen, Christine Borland, Billy Clark, Douglas Gordon e Craig Richardson, mentre più tardi furono coinvolti anche Martin Boyce, Katrina Brown, Roderick Buchanan ed Elsie Mitchell.

¹⁰ Andrew Cross in Slotover 1991, 41.

¹¹ Si noti che Ian Davenport e Fiona Rae furono fra gli studenti del Goldsmiths che parteciparono nel 1988 a *Freeze* e furono ivi notati, nonché immediatamente rappresentati da importanti galleristi londinesi. Inoltre Fiona Rae era stata presente alla Biennale del 1990 nella sezione *Aperto*, pertanto fu di fatto la prima esponente degli YBA a partecipare alla kermesse veneziana.

clamato Anish Kapoor, appena di ritorno dalla sua personale al Padi-glione britannico alla Biennale del 1990, ma la loro presenza rendeva plastica e inequivocabile la direzione che avrebbe preso il Regno Unito in quel decennio, a cui proprio il rinnovato format televisivo del Turner Prize contribuì in maniera fondamentale (Stallabrass 2006a, 184-5). Invero, già nel 1992 Damien Hirst figurò fra i finalisti, grazie allo scalpore suscitato dal suo squalo in formalina realizzato per la prima mostra alla Saatchi Gallery intitolata *Young British Artists 1*¹² mentre nel 1993 alla Whiteread riuscì il colpo grosso alla Tate sull'onda delle controversie per la sua scultura pubblica di quell'anno intitolata *House* (Muir 2011, 44-5). Fatta eccezione per il successo di Antony Gormley nel 1994, tutte le successive edizioni del Turner negli anni Novanta furono dominate da artisti riconducibili agli YBA consacrando il progressivo monopolio di attenzione artistica e mediatica di questa generazione.¹³ Il risultato fu inoltre una drastica riduzione dell'età anagrafica degli artisti finalisti e un autentico exploit di presenze di pubblico alla Tate, nonché sul medio periodo la massiccia esportazione a livello globale degli YBA (Cooper 2012, 153).¹⁴ A dare il via a questa rapida ascesa furono dunque diversi eventi nel corso del 1993, quando poté in effetti dirsi conclusa la fase germinale degli YBA, ormai stabilmente inseriti sotto ai riflettori del sistema dell'arte nazionale.

Invero, prima del trionfo della Whiteread a fine 1993, i mesi precedenti erano stati costellati da eventi che indicavano la progressiva e fondamentale legittimazione di numerosi giovani protagonisti da parte del mercato artistico britannico. Fra i segnali più evidenti si debbono annoverare le mosse di tre rilevanti soggetti della piazza londinese: lo spregiudicato magnate Charles Saatchi, il decano dei galleristi

12 La numerazione nel titolo della mostra presumeva che ne sarebbero state altre, invero ne fu organizzata una all'anno fino alla controversa e iper-popolare mostra collettiva *Sensation* del 1997 alla Royal Academy.

13 I vincitori furono Damien Hirst nel 1995, Douglas Gordon nel 1996, Gillian Wearing nel 1997, Chris Ofili nel 1998 e Steve McQueen in 1999. Inoltre, fra il 1996 e il 1999 tutti i finalisti erano riconducibili alla nuova generazione artistica, fra cui: nel 1996 Douglas Gordon, Craigie Horsfield, Gary Hume e Simon Patterson; nel 1997 Christine Borland, Angela Bulloch, Cornelia Parker e Gillian Wearing; nel 1998 Tacita Dean, Cathy de Monchaux, Chris Ofili e Sam Taylor-Wood; nel 1999 Tracey Emin, Steve McQueen, Steven Pippin, Jane e Louise Wilson.

14 Si propongono in merito i dati ufficiali:

Età media dei finalisti del Turner Prize (Edizione: Δ età) 1984: 44; 1985: 46; 1986: 43; 1987: 39; 1988:45; 1989: 50; 1991: 30; 1992: 37; 1993: 37; 1994: 38; 1995: 36; 1996: 35; 1997: 35; 1998: 33.

Presenza di pubblico alla Tate Gallery di Londra (anno: visitatori) 1980: 1.330.937; 1981: 885.168; 1982: 1.219.102; 1983: 1.270.925; 1984: 1.265.605; 1985: 980.105; 1986: 1.137.070; 1987: 1.725.084; 1988: 1.581.467; 1989: 1.234.281; 1990: 1.562.431; 1991: 1.816.421; 1992: 1.575.637; 1993: 1.760.091; 1994: 2.226.399; 1995: 1.769.662; 1996: 2.203.001; 1997: 1.757.735.

Fonte: dati dal sito ufficiale www.tate.co.org rielaborati dall'autore

londinesi Nicholas Logsdail e il neofita di successo Jay Jopling. In primis, nel 1993 vi fu la seconda mostra interamente dedicata agli Young British Artists alla Saatchi Gallery, la quale indicava la serietà delle nuove intenzioni e ambizioni manifestate dal collezionista, anche per risalire la china dopo il necessario smantellamento della sua precedente raccolta di opere.¹⁵ Nel corso delle cinque mostre organizzate fra il 1992 e il 1996 nei suoi spazi a Saint John's Wood Saatchi fu capace di articolare una strategia di massiccia sovraesposizione mediatica dei suoi giovani protetti come mezzo per lanciarli rapidamente nell'olimpo dell'arte, riuscendo inoltre a conferire il nome a un'intera generazione artistica, ben oltre ai singoli autori che crebbero sotto la sua egida (Muir 2011, 121-3).¹⁶ La definizione *Young British Artists* – non ancora l'acronimo YBA, tuttavia, che entrò in uso soltanto dal 1995 – si estese a macchia d'olio inglobando una serie di artisti e raggruppamenti assai eterogenei e presenti su tutto il territorio del Regno Unito, fra cui la compagine di Glasgow che, nonostante si sentisse in contrapposizione con Londra, salì definitivamente agli onori della cronaca nazionale con la presentazione della video-installazione *24 Hour Psycho* di Douglas Gordon a maggio del 1993 presso la Tramway Gallery della città scozzese (Lowndes 2010, 174).

Ad accorgersi di questa ampia compagine giovanile giunse lo stesso anno pure il rispettato e potente gallerista Nicolas Logsdail, patron di Lisson Gallery, dove il 17 luglio si inaugurò *Wonderful Life* che costituì la prima estensiva collettiva degli YBA in un'autentica istituzione del mercato artistico londinese, andando così a rafforzare la loro reputazione anche nei confronti di altri attori pubblici e privati, come collezionisti e musei.¹⁷ Scorrendo l'elenco degli artisti partecipanti, tuttavia, si può notare come Logsdail avesse optato per una linea legata alle indagini concettuali e processuali a lui molto care, nonché contraddistinta da una raffinatezza di fondo, evitando cioè lo scalpore a tutti i costi che caratterizzava invece le scelte della Saatchi Gallery (Muir 2011, 125). Pur non presentando opere nuove né radical-

15 A questo proposito è utile ricordare che il 1991 era stato l'*annus horribilis* di Charles Saatchi, poiché la sua agenzia di comunicazione aveva perso 64 milioni di sterline e lo colpì anche il divorzio dalla prima moglie Doris Lockhart, costringendolo a liquidare tramite Sotheby's buona parte della collezione di opere che aveva accumulato nel corso degli anni Ottanta, tanto che la scelta di optare per artisti autoctoni e giovani va in parte letta come soluzione di ripresa a basso costo (Stallabrass 2006a, 206-7).

16 Nel 1992 Saatchi presentò opere di Rachel Whiteread, John Greenwood, Alex Landrum, Langlands & Bell e Damien Hirst, mentre nel febbraio 1993 fu il momento di Rose Finn-Kalcey, Sarah Lucas, Marc Quinn e Mark Wallinger. L'anno successivo espose lavori di Simon Callery, Simon English e Jenny Saville, quindi nell'aprile del 1995 mise in mostra John Frankland, Marcus Harvey, Brad Lochore, Marcus Taylor e Gavin Turk (Rose et al. 1995, 80-102).

17 La mostra si tenne dal 17 luglio al 16 ottobre del 1993 presso la sede di Lisson Gallery a Londra.

mente innovative, vi esposero futuri finalisti o vincitori del Turner Prize quali Christine Borland, Martin Creed, Liam Gillick, Douglas Gordon, Damien Hirst, Gary Hume e Simon Patterson, creando così un'originale miscela fra protagonisti della scena londinese e di quella di Glasgow (Lowndes 2010, 174).¹⁸ Un ulteriore aspetto di rilievo fu poi la scelta del curatore, il giovane critico e giornalista di *Frieze* James Roberts, il quale era coetaneo degli YBA e da sempre loro grande sostenitore, oltre che fautore di quella che definiva una svolta pop giovanile nell'arte britannica, tanto da difendere a spada tratta pure le provocazioni dei fratelli Dinos e Jake Chapman (Roberts 1996, 32). Prima con la nascita della rivista *Frieze*, poi con la promozione di Roberts a curatore per una galleria riconosciuta, la compagine giovanile andava così arricchendosi di sostenitori e nuovi entranti nei diversi ruoli del sistema dell'arte britannico (Stallabrass 2006a, 122).

Di lì a breve fu il momento della comparsa sulla scena londinese di un nuovo e ambizioso gallerista, Jay Jopling, il quale iniziò sempre nel 1993 la sua rapida ascesa con uno spazio pensato per promuovere proprio i giovani protagonisti degli YBA, tanto da offrire a Hirst, Hume, Emin e altri le loro prime mostre personali, nonché affiancandovi un indefesso lavoro mediatico: il White Cube divenne presto la galleria distintiva degli anni Novanta in Gran Bretagna e venne a trovarsi nell'epicentro mondiale dell'onda di propagazione giovanile originata dagli YBA (Muir 2011, 75). La raffigurazione plastica della svolta avvenuta nel mercato artistico britannico la si ebbe sempre quell'anno alla fiera di Colonia, dove parteciparono un numero senza precedenti di vecchie e nuove gallerie londinesi: ben dieci furono gli esercizi storici presenti nella sezione principale - fra cui Victoria Miro, Saatchi Gallery e Lisson Gallery con opere di esponenti degli YBA - mentre le quattro gallerie emergenti e dedite interamente alla nuova generazione - ossia Interim Art, White Cube, Cabinet Gallery e Karsten Schubert - si presentarono nella sezione aggiunta UnFair (Muir 2011, 88). Per di più, nel cuore del Padiglione centrale Charles Saatchi portò il meglio della sua nuova collezione presentandola con l'inequivocabile titolo *Junge Britische Kunst aus der Sammlung Saatchi*, ivi inclusi lo squalo in formalina di Hirst e *Ghost* della Whiteread, ossia il calco in gesso d'un salotto vittoriano. Qualora ci fosse stato bisogno di conferme del fatto che il mercato artistico britannico si fosse ormai schierato alle spalle degli emergenti YBA, la fiera di Colonia del 1993 fugò ogni dubbio e preparò il campo all'imminente invasione globale di questa nuova generazione.

18 A questi si aggiungevano Terrence Bond, Roderick Buchanan, Adam Chodzko, Graham Fagen, Thomas Gidley, Marysia Lewandowska, Jason Martin.

4 **Aperto '93 o il primo approdo internazionale**

A ben guardare, il fermento giovanile e quella generale aria di rinnovamento che caratterizzavano i primi anni Novanta si era manifestato già alla documenta del 1992, per la quale il curatore Jan Hoet aveva stabilito un'apertura senza precedenti a nuovi media e linguaggi (Schwarze 2012, 144). Fra tutti spiccava senza dubbio il ricorso a grandi videoinstallazioni, come la disturbante camera di proiezione realizzata per *Anthro/Socio (1992)* di Bruce Nauman, in cui la voce assordante e la testa rotante del performer ripreso dall'artista texano aggredivano fisicamente lo spettatore (Bruggen 2002, 66). A gran merito di questa edizione di documenta andò l'inclusione di produzioni video di tipo pseudo-narrativo ben più fresche e visionarie rispetto alle sperimentazioni tecnologiche dei pionieri della video arte. In quest'ultimo senso colpiva l'opera di un giovanissimo Matthew Barney, una sorta di epopea onirica dal titolo *OTTOshaft* che seguiva l'allenamento volutamente massacrante del campione di football Jim Otto per raggiungere una personalissima hybris, il cui stile di ripresa pareva una reminiscenza estetizzante della cultura giovanile formatasi sui videoclip musicali (Bonami 2009, 79-82). Nonostante lo iato generazionale fosse ben presente nella rassegna di Kassel, esso era diluito e ben amalgamato fra le sale del Fridericianum e le altre sedi espositive.

L'anno seguente, con la realizzazione di *Aperto '93* alle Corderie dell'Arsenale, a Venezia si colse invece l'occasione per presentare in maniera esclusiva e organica la compagine giovanile che pareva far breccia a livello internazionale. Più che il risultato di un'operazione pianificata, *Aperto '93* fu innanzitutto il frutto di una brillante intuizione da parte di Achille Bonito Oliva, il quale voleva rinverdire per l'ultima volta questa sezione esterna alla mostra principale offrendo un palcoscenico alle generazioni emergenti. D'altra parte la mostra emerse anche grazie a una parziale sottovalutazione della spinta propulsiva che molti giovani artisti stavano approfondendo: non ci si aspettava insomma nulla di eclatante, almeno non se lo aspettava chi non conosceva il fermento generazionale che stavano vivendo città come New York e Londra (Kontova 1995, 61). Infine, la vera chiave del successo di questa sezione, per molti versi anticipatrice delle nuove tendenze generali e di specifici artisti emergenti, fu l'assetto multi-curatoriale che essa stessa si diede (Obrist 2017). *Aperto* era stata lanciata dallo stesso Bonito Oliva oltre dieci anni prima, nel 1980, intendendola come compartimento sperimentale della Biennale, del tutto libero e slegato dalle tendenze più consolidate e ingessate del mondo dell'arte (Vecco 2002, 33). Sotto la direzione della XLV edizione dell'Esposizione Internazionale di Bonito Oliva, nel 1993 per l'appunto, la sezione fu dedicata ad artisti sotto ai quarant'anni. Il motivo può forse essere ricercato proprio nell'ipotesi che Bonito Oliva,

una volta diventato direttore della sezione principale, ritenesse la sua Biennale comunque già la continuazione del lavoro di ricerca da lui profuso per *Aperto* negli anni precedenti. Di conseguenza, nei suoi intenti la rimanente sezione *Aperto '93* non poteva che distinguersi in maniera sostanziale dalla mostra principale, pertanto la divisione generazionale poteva apparire la misura di differenziazione più immediata e logica. Per certi versi era anche la suddivisione meno insidiosa per il curatore della Biennale, poiché ipoteticamente i giovani artisti di *Aperto '93* avrebbero avuto minore possibilità di mettere in ombra i colleghi più acclamati della sezione principale. Si può presumere, insomma, che la soluzione paresse ideale poiché era la meno concorrenziale fra *Aperto* e la sezione principale, così da non caricare i giovani artisti di troppe aspettative, nonché al tempo stesso per evitare di mescolare autori di età e livelli di carriera disomogenei. Che le cose stessero così è possibile desumerlo dal disappunto con cui Bonito Oliva accolse poi la notizia inaspettata che la giuria internazionale avesse scelto di conferire un premio a un artista proposto da un giovane Francesco Bonami nella sezione *Aperto '93*: si trattava nella fattispecie di Matthew Barney, assente il giorno della premiazione, ma il cui riconoscimento non venne fatto ritirare a Bonami su interdizione, pare, dello stesso Bonito Oliva.¹⁹

Aperto '93 si dimostrò un banco di prova internazionale per la generazione di artisti e curatori emergenti, i quali risultarono favoriti da una sottovalutazione iniziale da parte dell'establishment artistico più maturo, tanto da amplificare l'effetto novità che osservatori più giovani non trovarono invece affatto sorprendente (Verzotti 1993, 104). L'ingrediente segreto di quest'esperienza fu invero la scelta iniziale di affidare la curatela di *Aperto '93* alla direttrice di *Flash Art* Helena Kontova, dunque a una critica e scrittrice - e non a una curatrice - che ritenne opportuno coinvolgere un gran numero di colleghi per offrire una rappresentazione fedele della molteplicità di sfaccettature nel mondo artistico globalizzato dell'epoca (Obrist 2017). L'idea di fondo era dunque che la complessità del mondo contemporaneo e della sua moltitudine di voci non potesse essere rappresentata attraverso l'espressione di un curatore unico, la cui visione veniva impressa o perfino imposta sugli altri: non pare un caso che dieci anni più tardi, nel 2003, questa stessa filosofia venisse applicata da Bonami alla sua 50esima Esposizione Internazionale col ricorso alla collaborazione con tredici altri curatori. In un'intervista rilasciata a Hans Ulrich Obrist, Kontova ricorre alla metafora della rivista per illustrare la struttura conferita ad *Aperto '93*:

¹⁹ A questo proposito si confronti il resoconto parziale fornito dallo stesso Francesco Bonami in *Curator: Autobiografia di un mestiere misterioso* (2014).

deve trattarsi di qualcosa di più simile al numero di una rivista. Il numero di una rivista è una piattaforma polifonica. Allo stesso modo “Aperto ’93” offriva una prospettiva plurale e un angolo di mondo nella sua autenticità. Non era più un solo curatore o un team curatoriale a confrontarsi sul concetto della mostra e su chi invitare a parteciparvi, ma si lasciava a tanti curatori la libertà di rappresentare ciascuno la propria idea. Nella sua dinamica curatoriale, la mostra incarnava il concetto deleuziano di rizoma, come opposizione alla ‘teologia’ del centro e dell’uno occidentale.²⁰

Proprio il principio della rivista d’arte guidò Kontova, assieme al patron di *Flash Art* Giancarlo Politi, a selezionare curatori che non erano affatto tali, ossia non curatori puri, bensì esperti impegnati a diverso titolo nel commentare, organizzare o fare arte.²¹ Scelsero pertanto personalità di varia estrazione professionale quali redattori di riviste (Francesco Bonami e Matthew Slotover) e critici (Benjamin Weil, Nicolas Bourriaud, Robert Nickas e Berta Sichel), nonché un artista (Thomas Locher) e persino un gallerista (Jeffrey Deitch). A dire il vero, la critica non colse tanto la novità di questa polifonia curatoriale di per se stessa, bensì rimase colpita dai suoi effetti sia per la scelta degli artisti partecipanti, sia per la fluidità con cui vennero riempiti gli spazi delle Corderie (Verzotti 1993, 106). Scorrendo l’elenco degli artisti partecipanti, si possono trovare già quasi tutti i futuri protagonisti del mondo dell’arte internazionale: oltre a Matthew Barney erano presenti per la prima volta in una grande mostra internazionale come la Biennale Damien Hirst, Maurizio Cattelan, Rudolf Stingel, Gabriel Orozco, Rirkrit Tiravanija, Pipilotti Rist, John Currin, Andrea Zittel, Félix González-Torres, Renée Green, Carsten Höller, Sylvie Fleury e molti altri ancora, con una notevole presenza femminile (cf. Bonito Oliva, Kontova 1993). Le opere più acclamate e controverse di questa rassegna furono senza dubbio la mucca con vitello dimezzati in formalina di Hirst, che nel 1995 gli valsero la vittoria al Turner Prize,²² oppure la tavola calda allestita da Tiravanija

²⁰ Kontova in Obrist 2017.

²¹ Il principio della rivista d’arte guidò a tal punto la curatela della mostra che il catalogo risultò infine in un numero speciale di *Flash Art*, un fatto che creò gravi problemi con l’editore del catalogo principale, il quale avendo l’esclusiva ottenne in un primo momento il sequestro della rivista (Obrist 2017).

²² Il riferimento è all’opera *Mother and Child (Divided)* del 1993, poi esposta alla finale del Turner Prize nel 1995, in cui Hirst risultò vincitore battendo l’altra favorita Mona Hatoum. A Venezia l’opera fu contestata aspramente dagli animalisti per l’utilizzo di una mucca e un vitello segati poi a metà per essere posti in quattro teche riempite di formalina.

memore delle sue opere relazionali nelle gallerie newyorkesi,²³ nonché lo spazio pubblicitario venduto da Cattelan in sostituzione della sua opera²⁴ e il formicaio a forma di bandiera sovietica di Yukinori Yanagi²⁵ (Obrist 2017). In generale le opere presentate lungo gli spazi delle Corderie apparvero fresche e mai banali, seppur talvolta ancora fragili dal punto di vista formale, tanto che Giorgio Verzotti non lesinò complimenti sulle pagine di *Artforum* promuovendo senza indugi l'intera sezione e ribattezzandola inequivocabilmente «The better Biennale» (Verzotti 1993, 105).

In questa Biennale *migliore* si fece notare la massiccia presenza di giovani artisti britannici grazie alle scelte operate da Matthew Slotover e Benjamin Weill, il primo fondatore della rivista *Frieze* e il secondo una delle sue penne di punta, entrambi apertamente schierati a favore della generazione emergente dalla stagione dei *warehouse show*. Assieme invitarono ben otto artisti ascrivibili agli YBA: Christine Borland, Henry Bond, Angela Bulloch, Mat Collishaw, Damien Hirst, Simon Patterson, Julie Roberts e Georgina Starr (Rose at al. 1995, 88). La compagine di artisti britannici era dunque dominata da londinesi, di cui molti provenienti dal gruppo originario del Goldsmiths College. La vera novità erano invece due artiste scozzesi, Borland e Roberts, le quali provenivano entrambe dalla galleria autogestita Transmission di Glasgow. Invero, nell'opinione di Slotover che aveva seguito le vicende attorno alla città scozzese fin dai primordi nel 1991, Glasgow era l'unico luogo al di fuori di Londra che avesse dato vita a un fermento giovanile capace di catturare l'attenzione internazionale, pertanto la città andava necessariamente rappresentata ad *Aperto '93* (Lowndes 2010, 179). Borland, che quattro anni dopo sarebbe figurata fra i finalisti del Turner Prize nel 1997, presentò a Venezia un'opera molto apprezzata, intitolata *A Lifetime of Love* (1993) e composta da una pila di coperte di lana cucite all'uncinetto, le quali intendevano tematizzare la strisciante sopraffazione sessista che si cela dietro alle attività casalinghe o tradizionalmente attribuite alle donne (Lowndes 2010, 187). L'inclusione delle due artiste scozzesi fu il prodromo di una costante associazione delle compagini giovanili di Londra e Glasgow su cui il British

23 Il riferimento è alla performance realizzata nel 1990 alla Paula Allen Gallery e poi nel 1992 per la 303 Gallery a Manhattan, in cui Tiravanija realizzò una specie di tavola calda dove cucinava per amici, visitatori, curiosi e li invitava poi a tessere relazioni attorno al tavolo della mensa.

24 Provocatoriamente Cattelan scelse infatti di vendere il proprio spazio alle Corderie a una nota ditta di cosmetici, la quale lo utilizzò come spazio pubblicitario, dunque per apporvi cartelloni di richiamo commerciale.

25 Il riferimento è all'opera *The World Flag Ant Farm Project* (1990) che fu altrettanto contestato dagli animalisti a Venezia per via dell'utilizzo di formiche vive, le quali tuttavia chiuse nella teca alla fine morivano per inedia.

Council negli anni a venire costruì una politica di diffusione internazionale della nuova arte britannica, consentendo alla capitale inglese di tornare al centro del mondo dell'arte, mentre la città scozzese divenne all'improvviso – per rimanerle tuttora – un nuovo punto di riferimento nella geografia artistica contemporanea (Richardson 2011, 156). Ad ogni modo, il nutrito gruppo di giovani artisti britannici fu indubbiamente decisivo per il successo di *Aperto '93*, specie in considerazione della capacità di queste ragazze e questi ragazzi nell'utilizzo di edifici industriali abbandonati per trasformarli in contenitori d'arte. In fin dei conti, le antiche Corderie dell'Arsenale non erano tanto dissimili dai capannoni caduti in disuso nelle periferie urbane e che si erano dimostrati luoghi ideali per realizzarvi sofisticati *warehouse show*.

5 Giovani artisti britannici sull'altare di Venezia

Il notevole interesse, per non dire clamore, suscitato dai giovani britannici ospitati alla Biennale per la sezione *Aperto '93* funse da banco di prova internazionale che questa nuova generazione superò brillantemente, tanto da convincere finalmente in patria anche importanti istituzioni pubbliche come il British Council ad aprire una linea di credito in favore degli Young British Artists. Il British Council infatti, in vista del successivo appuntamento veneziano che coincideva col centenario dalla fondazione della Biennale, scelse finalmente di affidarsi a curatori appartenenti alla stessa coorte di Hirst e sodali, a dimostrazione del fatto che spesso le nuove ondate generazionali nell'arte portano a emergere assieme agli artisti anche una vasta serie di attori fra cui critici, giornalisti, galleristi e altri ancora (Vettese 2007, 22). Nonostante la nuova generazione non condividesse un autentico manifesto artistico, bensì si evidenziassero anche notevoli discrepanze come quelle fra Londra e Glasgow, nel corso dei primi anni Novanta gli Young British Artists operarono come una fazione abbastanza omogenea: si potrebbero perfino considerare una cordata, per cui chi faceva un passo avanti creando un varco nell'establishment – indifferentemente se artista, curatore o critico – provava poi a portare dentro coetanei e amici (Stallabrass 2006a, 4). All'indomani del 1993, pertanto, si fecero strada non soltanto gli artisti fin qui citati, ma anche un numero crescente di giovani curatori, fra i quali ricorrevano i nomi di Liam Gillick, Gregor Muir, Graham Fagen e James Roberts, la cui reputazione crebbe rapidamente fino a poter collaborare ancora giovanissimi con la Tate e il British Council (Muir 2011, 125). Già nel 1994 furono convocati da queste istituzioni per realizzare i due principali avvenimenti artistici finanziati con fondi pubblici per il 1995, ossia la mostra itinerante *The British Art Show* in patria, nonché la trasferta veneziana per la partecipazione britannica alla Biennale.

Ai fini del presente capitolo interessa soltanto il secondo di questi due eventi, poiché la Biennale del centenario offriva un palcoscenico internazionale senza pari. Oltretutto, con l'avvicendamento alla guida della rassegna veneziana fra Achille Bonito Oliva e Jean Clair, si creò una situazione che giocò a favore delle mire espansionistiche del British Council. Invero, il curatore francese appuntato per la 46. Esposizione Internazionale abolì senza indugio la sezione *Aper-to*, poiché l'ultima esperienza si era dimostrata troppo distante dal suo modo - abbastanza tradizionalista - d'intendere l'arte contemporanea (Vecco 2002, 34). Nonostante questa abolizione, o forse persino rafforzato nelle proprie convinzioni da quanto avvenuto, il British Council progettò di portare in blocco a Venezia un nutrito gruppo di giovani artisti britannici affittando all'uopo una intera sede esterna, la Scuola di San Pasquale a San Francesco della Vigna. In questo modo, la Gran Bretagna si sarebbe presentata al centenario della Biennale con ben due sedi: lo storico Padiglione sulla sommità dei Giardini di Castello, in cui presentare un artista affermato, il pittore Leon Kossoff, e un Padiglione esterno a due passi dall'Arsenale in cui concentrare il meglio della generazione emergente di artisti under-quaranta (Muir 2011, 122). Questa scelta fu propiziata dalla nuova direttrice per la sezione arti visive del British Council, Ann Gallagher, poiché fu lei a convocare nel 1994 due giovani critici e curatori legati agli Young British Artists per progettare la mostra alla Scuola di San Pasquale (Rose 1995, 7). Si trattava di Gregor Muir e James Roberts, entrambi celebri firme di *Frieze*, i quali approfittarono dell'occasione offerta per rivendicare una supposta straordinarietà della nuova generazione di artisti britannici. Per di più, nelle sue memorie Muir attribuisce la nascita dell'acronimo YBA proprio alla primissima delle riunioni preparatorie alla mostra veneziana, poi intitolata *General Release: Young British Artists* (1995):²⁶

It was during this meeting, towards the end of 1994, that we stopped saying 'young British artists' and started saying 'YBA'. In truth, we'd simply given up stumbling through the unabridged version and 'YBA' made for easy shorthand, but this was the first time I'd ever heard the term used in regular discussion. [...] YBA was not the result of the 'Young British Artists' shows taking place at the Saatchi Gallery. Instead, the term referred to an all-encompassing phenomenon that included a number of different artists from a variety of backgrounds. (Muir 2011, 122-3)

I due curatori invitarono a esporre ben nove artisti più tre coppie, tutti neofiti alla Biennale, nonostante si fossero già distinti a livello inter-

²⁶ La mostra si tenne dall'11 giugno al 15 ottobre del 1995.

nazionale negli anni precedenti. Si trattava nell'ordine di Fiona Banner, Adam Chodzko, Ceal Floyer, Tom Gidley, Douglas Gordon, Gary Hume, Jaki Irvine, Elizabeth Wright e Cerith Wyn Evans, più la coppia formata dai fratelli Dinos e Jake Chapman, il duo composto da Matthew Dalziel e Louise Scullion, infine le gemelle Jane e Louise Wilson. Oltre la metà degli invitati aveva partecipato due anni addietro alla mostra *Wonderful Life* presso Lisson Gallery, curata proprio da Roberts. Il centro di gravità della delegazione britannica era sempre collocato nella capitale inglese, con dodici su quindici artisti formati in una delle art school londinesi, ma soltanto sette di questi erano diplomati al Goldsmiths, un chiaro segnale che il gruppo originario di *Freeze* stava ormai perdendo la sua egemonia sugli YBA. I soli tre artisti non londinesi fra i selezionati - ossia Gordon, Dalziel e Scullion - erano ancora una volta di Glasgow e tutti loro avevano frequentato la locale art school, a conferma del notevole fermento alternativo che si era creato nel milieu artistico della città scozzese (Muir 2011, 129-30). Fra le opere presentate si ricordano specialmente le pitture realizzate con vernici lucenti fra l'astratto e il rappresentativo di Gary Hume, per certi versi analoghe ai suoi precedenti *Door Paintings*. Hume era da poco tornato alla ribalta grazie al supporto del White Cube che gli permise di gettarsi alle spalle il fallimento del rapporto col suo primo gallerista Karsten Schubert risalente ancora ai tempi di *Freeze* (Muir 2011, 80-1). Si fece però anche notare una ben più articolata video installazione dal titolo *Hysterical* (1994-95) di Douglas Gordon, il quale utilizzò due schermi leggermente inclinati e posti fra loro ad angolo ottuso, sui quali scorrevano estratti di filmati clinici di inizio Novecento: queste bobine ritrovate e manipolate dall'artista scozzese mostravano due medici che assistevano un donna apparentemente affetta da una crisi di isteria, ma i fotogrammi sui due schermi erano sfasati temporalmente oltre che specchiati fra loro, così da creare un profondo senso di disagio nello spettatore (Brown 2004, 47-8). Pare curioso, ma per nulla casuale, che proprio questi due artisti si sarebbero fronteggiati l'anno dopo con opere molto simili alla mostra finale per il Turner Prize del 1996 alla Tate, dove lo scozzese la spuntò come primo video artista ad aggiudicarsi il premio contro tutti i pronostici che davano invece per certa una vittoria del pittore londinese.²⁷

Oltre a dimostrarsi profetica, *General Release* fu per i suoi curatori anche l'occasione per giungere a una prima storicizzazione del fenomeno degli YBA, poiché inclusero nel catalogo una dettagliata cronologia che restituiva tutti gli avvenimenti salienti nell'ascesa di questa nuova generazione (Rose at alia 1995, 72-103). I saggi in catalogo offrivano invece una narrazione tendenzialmente eroica e a tratti per-

²⁷ Richard Dorment, «Artists find a new frame of reference», *The Daily Telegraph*, 29 novembre 1996.

sino esagerata circa la forza autonoma e la capacità imprenditoriale con cui gli YBA erano riusciti a farsi rapidamente strada (Roberts 1995, 49). Al netto delle iperboli, la mostra veneziana e il volume d'accompagnamento si dimostrarono una prima rilevante quanto omogenea rappresentazione degli YBA ad opera di due autentici *insider*, Muir e Roberts, che la esposero e narrarono alla platea internazionale assisa alla Biennale del centenario. Infine, va enfatizzato un aspetto che si rivelò centrale nella marcia trionfale degli YBA fuori dalla madre patria: *General Release* fu la prima di una vasta serie di mostre collettive organizzate e finanziate direttamente dal British Council (Muir 2011, 132). Invero, all'indomani della chiusura della 46. Esposizione Internazionale, la mostra fu spostata in blocco dalla Scuola di San Pasquale ad altre sedi italiane ed estere, fra cui si annovera una mostra a cura di Mario Codognato dal titolo inequivocabile *Artisti britannici a Roma* (22 maggio-29 giugno 1996).²⁸ Altre collettive realizzate o sponsorizzate dal British Council sull'onda dell'esperienza veneziana furono inoltre nel 1995 *Arte inglese d'oggi* alla Galleria Civica di Modena, quindi nel 1996 *The Scottish Autumn* al Museum Ludwig di Colonia e al Kortars Muvesti Museum di Budapest, poi *Full House - Young British Art* al Kunstmuseum di Wolfsburg e *Swan-off* al Konstmuseum di Uppsala, infine nel 1998 *Emotion: Young British and American Art from the Sammlung Goetz* alle Deichtorhallen di Amburgo. Questa sistematica proliferazione della giovane arte britannica promossa dal British Council si dimostrò efficace e pervasiva, tanto da operare perfino una concorrenza a tratti sleale nei confronti di altre nazioni europee: a tal proposito lo studioso Friedrich Meschede fece notare già all'epoca come secondo i suoi calcoli nel solo biennio 1997-98 il British Council avesse promosso su suolo tedesco ben 70 progetti e dodici collettive che avevano coinvolto 153 artisti britannici, mentre la Germania nello stesso periodo aveva finanziato con fondi statali le iniziative nel Regno Unito di soli 10 artisti tedeschi (Meschede 1998, 175). Anche secondo uno studioso britannico assai critico degli YBA come Julian Stallabrass, l'intervento del British Council fu davvero imponente in quel periodo e del tutto senza precedenti per il Regno Unito, oltre che particolarmente efficace sfruttando l'egemonia globale della lingua inglese e i canali internazionali a questa riservati in virtù della predominanza commerciale degli Stati Uniti d'America (Stallabrass 2006a, 196).

Che il British Council facesse ormai sul serio con gli YBA lo si capì nuovamente alla Biennale di Venezia per l'edizione del 1997, quando il proprio Padiglione nazionale fu affidato per la prima volta a una gio-

28 Nel catalogo stesso della mostra il curatore fa riferimento al fatto che l'iniziativa deriva direttamente dalla tappa veneziana per la Biennale del centenario (cf. Codognato 1996).

vane artista britannica, Rachel Whiteread, già salita agli onori della cronaca per la sua vittoria al Turner Prize nel 1993.²⁹ Nella sezione principale della mostra, invece, si distinse a sorpresa il vincitore in carica del Turner Prize, ossia il trentenne scozzese Douglas Gordon, il quale a Venezia venne insignito del riconoscimento per il miglior giovane artista presente alla Biennale grazie a un'installazione ambientale intitolata *30 Seconds Text* (1996): si trattava di una stanzetta buia con le pareti dipinte di nero e una lampadina al centro, la quale si accendeva e spegneva ogni trenta secondi per disvelare sulla parete un breve testo che raccontava i macabri esperimenti di un dottore francese di inizio Novecento, il Dottor Baurieux di Montpellier, che interrogava le teste dei decapitati fino a che spiravano definitivamente dopo all'incirca mezzo minuto (Brown 2004, 37). A questo proposito è importante sottolineare come l'opera di Gordon fosse la rielaborazione di un intervento site specific sviluppato proprio per una precedente mostra sponsorizzata dal British Council, ossia *Swan-off* (1996) nel Castello di Uppsala, e poi presentato lo stesso anno in forma rinnovata anche al Musée d'art moderne de la Ville of Paris in occasione della collettiva *life/live* curata dal giovanissimo Hans Ulrich Obrist (Haase 1999, 144-5). Nelle due edizioni successive della Biennale, curate da Harald Szeemann, la sezione principale non riservò particolari onori agli YBA, mentre il Padiglione britannico persistette nella stessa direzione portando nel 1999 il pittore Gary Hume e poi nel 2001 Mark Wallinger curato dalla stessa Ann Gallagher. Si dovette attendere il 2003 per la definitiva consacrazione di questa generazione, in virtù della nomina di Francesco Bonami a direttore della 50esima Esposizione Internazionale d'Arte, il quale scelse come pezzo centrale al Padiglione Italia dei Giardini proprio un immenso armadietto di pillole di Damien Hirst (Bonami, Frisa 2003, 34-5).

6 La Biennale come specchio d'un avvicendamento generazionale

Che il mondo dell'arte sia diviso in fazioni è cosa ben nota, seppur si tenda nella narrazione storico artistica a circostanziare le contrapposizioni per evidenziare uno sviluppo dettato invece da una presunta necessità che procede fra continuità e discontinuità (Vettese 2007, 21-2). Nella sua ricostruzione della repentina emersione degli YBA, invece, Julian Stallabrass enfatizza proprio lo scontro fra generazioni che caratterizzò gli anni Novanta del Novecento e condusse al de-

²⁹ Cf. «British pavilions at the Venice Biennale - in pictures», *The Guardian*, 15 May 2012, <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/may/15/venice-biennale-british-pavilions-pictures> (2019-09-12).

finitivo strappo fra il periodo precedente dominato dal neo-espressionismo e un presente progressivamente conquistato da tendenze neo-pop e neo-concettuali (Stallabrass 2006a, 190-1). Nella presente trattazione si è tentato di dimostrare come questo strappo vada forse inquadrato meglio quale passaggio progressivo o per tappe, ossia una transizione che si protrasse almeno per un decennio e che permise a giovani artisti - in particolare britannici - di affermarsi a livello internazionale con una considerevole rapidità. A tal fine, tuttavia, si rese indispensabile il concerto di altri soggetti oltre agli artisti, dunque l'apporto di quanti fra galleristi, critici, curatori e collezionisti - sia vecchi che nuovi - scommisero sulla nuova generazione.

Lungo il corso di questo repentino sviluppo l'appuntamento veneziano dell'Esposizione Internazionale - grazie alla sua cadenza biennale rispetto alla quinquennalità di documenta - si dimostrò particolarmente adeguato a registrare il cambiamento artistico in atto. Per di più la Biennale - talvolta per caso, altre volte in maniera più programmata - si rivelò una tappa necessaria per la graduale affermazione degli YBA e, più in generale, di un'intera coorte di giovani artisti, critici e curatori. La stessa Biennale, come riportato nei paragrafi precedenti, si trasformò persino in una sorta di campo di battaglia fra diverse generazioni, nonché fra modi molto differenti di concepire l'arte contemporanea stessa. A questo proposito basti considerare la distanza fra le posizioni di due curatori centrali nelle vicende veneziane durante il periodo considerato, ossia da una parte Jean Clair che ebbe a organizzare la mostra del centenario nel 1995 e dall'altra Francesco Bonami che guidò il drappello di colleghi responsabili della 50esima Esposizione Internazionale nel 2003.³⁰ L'abolizione da parte di Clair della sezione *Aperto* non deve infatti sorprendere, se si considerano la sua definizione di arte, ancora saldamente incentrata sulle categorie tecniche tradizionali, e le sue affermazioni circa il fine ultimo della stessa, romanticamente votato a una rappresentazione armonica della nostra idea del mondo, dei suoi abitanti e divinità (Clair 2005, 74). Nei suoi scritti il curatore francese si scaglia pertanto contro quella cultura angloamericana colpevole a suo avviso d'aver prodotto un eccesso d'attenzione sull'artista, anziché sull'opera, e causato uno stravolgimento nel ruolo dei musei, intesi ormai come soggetti attivi nella speculazione artistica, invece di essere ricettori e custodi dell'arte universale (Clair 2011, 25). Una simile visione fa a pugni con le convinzioni espresse da Bonami, il quale intende al contrario l'arte quale espressione cruciale sul mondo nel tentativo di comprenderlo, tanto che il suo scopo ultimo si ridurrebbe alle idee convogliate dall'artista attraverso la propria opera (Bonami 2009, 5-7). L'artista verrebbe allora identificato in colui

30 Si faccia riferimento per approfondimenti a Clair 2005 e 2011 e Bonami 2009 e 2010.

(o colei) che è stato capace di trasformare per necessità interiore la propria vita in arte realizzando opere inevitabili (Bonami 2010, 5).

Al netto delle semplificazioni o imprecisioni nella visione teorica di entrambi i curatori, la distanza siderale fra le convinzioni di Clair e di Bonami rende plasticamente l'idea del capovolgimento che si consumò sul palcoscenico internazionale della Biennale negli anni Novanta del Novecento. La kermesse veneziana si tramutò così nello specchio di un avvicendamento generazionale, sia di artisti che di curatori. Un nuovo modo di intendere l'arte, nonché di presentarla al pubblico, si fece largo fra i Padiglioni dei Giardini e nei nuovi spazi dell'Arsenale. Quest'ultimi in particolare si dimostrarono ideali per accogliere la vera grande novità artistica del periodo, ossia la proliferazione di installazioni ambientali quale nuovo genere o categoria artistica (Stallabrass 2006b, 16). A questo proposito, gli YBA avevano saputo cavalcare precocemente il filone emergente producendo ancora giovanissimi opere installative dal forte impatto quali *A Thousand Years* di Damien Hirst, *House* di Rachel Whiteread oppure *24 Hour Psycho* di Douglas Gordon. Il critico del *New York Times* Michael Kimmelman sottolineò in maniera pregnante la pervasività del nuovo genere e il suo impatto sul mondo dell'arte di fine Novecento:

Installation art is in the late 90's roughly what Abstract Expressionism was by the late 50's. I suspect the term itself will eventually come to seem too vague to be of lasting value. [...] Having exhausted their value, catchwords or phrases may then be abandoned. [...] But unlike Pop, installation art is not even a style or movement; it is a strategy, a way of working.³¹

Non vi è dubbio, altresì, che la scalata internazionale degli YBA sia passata per Venezia, anzi che sia stata sancita dalla Biennale nella misura in cui rafforzò il British Council nella decisione di avviare una massiccia campagna di diffusione di questa nuova generazione.³² Al tempo stesso, giovani artisti britannici come i summenzionati Hirst, Whiteread e Gordon hanno contribuito in maniera decisiva a cambiare l'arte esposta in Biennale, nonché il modo stesso di presentarla. Si può affermare, dunque, che la singolare richiesta canterina di Sarah Lucas ricordata in avvio di questo saggio sia stata alfine esau-

³¹ Michael Kimmelman, «Installation art moves on, moves in», *New York Times*, 9 agosto 1998.

³² A questo proposito si noti che il British Council giunse infine a promuovere a Venezia dal 2003 attraverso il proprio braccio operativo scozzese anche un Padiglione dedicato alla Scozia e separato da quello britannico, così da poter rappresentare anche la crescente compagine artistica originata anzitutto dalla Glasgow School of Art e presentando a Venezia vincitori del Turner Prize non inglesi come Martin Boyce o Duncan Campbell, <https://scotlandandvenice.com/years/> (2019-09-12).

dita: alla pizza - ossia a questa nuova generazione e al suo modo di intendere l'arte - fu data una chance. A lei nello specifico accadde nel 2003 nella sezione principale assieme a Damien Hirst, evento poi celebrato nel 2004 alla Tate con la vituperata mostra *In-A-Gad-da-Da-Vida* assieme a Hirst stesso e ad Angus Fairhurst, in occasione della quale Lucas presentò proprio un'opera intitolata *All We are Saying is Give Pizza Chance* (2003) già presentata alla Biennale, ossia un missile rivestito di volantini di pizza da asporto.³³ Per approdare da sola al Padiglione britannico della Biennale dovette invece attendere fino al 2015. Nel frattempo la consacrazione mondiale degli YBA, e più in generale della loro generazione, era già cosa fatta: fondamentale fu dunque negli anni Novanta il ruolo della Biennale di Venezia, sulla quale questi giovani artisti britannici lasciarono di converso un segno profondo.

Bibliografia

- Bonami, Francesco (2009). *Lo potevo fare anch'io: Perché l'arte contemporanea è davvero arte*. Milano: Mondadori.
- Bonami, Francesco (2010). *Si crede Picasso. Come distinguere un vero artista contemporaneo da uno che non lo è*. Milano: Mondadori.
- Bonami, Francesco (2014). *Curator: Autobiografia di un mestiere misterioso*. Venezia: Marsilio.
- Bonito Oliva, Achille; Kontova, Helena (a cura di) (1993). *Aperto '93 Emergency / Emergenza = Catalogo della mostra*. Milano: Giancarlo Politi Editore.
- Brown, Katrina (2004). *DG: Douglas Gordon*. London: Tate Publishing.
- Bruggen, Coosje van (2002). «Sounddance». Morgan, Robert C. (ed.), *Bruce Nauman*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Burgess, John; Coventry, Keith; Hale, Matt; Noble, Paul; Owen, Peter (2002). *City Racing: The Life and Times of an Artist-Run Gallery*. London: Black Dog Publishing.
- Clair, Jean (2005). *De Immundo*. Milano: Abscondita.
- Clair, Jean (2011). *L'hiver de la culture*. Paris: Café Voltaire-Flammarion.
- Codognato, Mario (1996). *Artisti Britannici a Roma = Catalogo della mostra* (Galleria Bonomo, Roma, 1996). Torino: Umberto Allemandi.
- Collings, Matthew (1997). *Blimey! From Bohemia to Britpop: the London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*. London: 21 Publishing Ltd.
- Cooper, Jeremy (2012). *Growing up: the Young British Artists at 50*. Munich: Prestel Publishing.
- Craig-Martin, Martin (2012). «Damian Hirst: The Early Years». Gallagher, Anna (ed.), *Damien Hirst = Exhibition catalogue* (London, 2012). London: Tate Publishing, 38-9.

³³ Laura Cumming, «Oh do look, a calf with six legs», *The Guardian*, 7 March 2004, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/mar/07/art.tatebritain> (2019-09-12).

- Haase, Armin (1999). «On the other side of the mirror». Gordon, Douglas (ed.), *Déjà-vu: questions & answers. Volume 2. 1997-1998*. Paris: MARC Musée d'art moderne de la ville de Paris, 127-48.
- Kontova, Helena (1995). «Uno, cento, mille Aperto: due anni dopo». *Flash art*, 192, 61-3.
- Lowndes, Sarah (2010). *Social Sculpture: The Rise of the Glasgow Art Scene*. Glasgow: Luta Press.
- Mantoan, Diego (2015). *The Road To Parnassus: Artist Strategies in Contemporary Art*. Wilmington: Vernon Press.
- Mantoan, Diego (2017). «Diverging Collectives: Artist-Run Spaces versus Warehouse Shows. Different models of art production and cooperation among young British artists». *RE_BUS*, 8.
- Morgan, Stuart (1991). «The Turner Prize». *Frieze*, 1, September, 4-12.
- Muir, Gregor (2011). *Lucky Kunst. The Rise and Fall of Young British Art*. London: Artum Press.
- Obrist, Hans Ulrich (2017). «In primo piano: The Better Biennale». *Flash Art*, 23 ottobre. URL <https://flash---art.it/article/the-better-biennale/>.
- Richardson, Craig (2011). *Scottish Art since 1960: Historical Reflections and Contemporary Overviews*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Roberts, James (1995). «Never had it so good...». Rose, Andrea; Muir, Gregor; Roberts, James (eds), *General Release: Young British Artists at Scuola di San Pasquale = Exhibition catalogue* (Venezia, 1995). London: The British Council, 48-71.
- Rose, Andrea; Muir, Gregor; Roberts, James (eds) (1995). *General Release: Young British Artists at Scuola di San Pasquale = Exhibition catalogue* (Venezia, 1995). Londra: The British Council.
- Rose, Andrea (1995). «Foreword». Rose, Muir, Roberts, 6-7.
- Schwarze, Dirk (2012). *Meilensteine: Die Documenta 1 – 13*. Berlin, Verlag B&S.
- Serota, Nicholas (2011). «Nicholas Serota interviews Damien Hirst». Gallagher, Anna (a cura di) (2012), *Damien Hirst = catalogo della mostra* (London, 2012). Londra: Tate Publishing, 91-9.
- Slotover, Matthew (1991). «Windfall: Northern Lights». *Frieze*, 1, September, 36-41.
- Stallabrass, Julian (2006a). *High Art Lite. the Rise and Fall of Young British Art*. London; New York: Verso.
- Stallabrass, Julian (2006b). *Contemporary Art. A Very Short Introduction*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Vecco, Marilena (2002). *La Biennale di Venezia – Documenta di Kassel: Esposizione, vendita, pubblicizzazione dell'arte contemporanea*. Milano: Franco Angeli.
- Verzotti, Giorgio (1993). «Aperto 93: the better Biennale». *Artforum International*, 2, 104-6.
- Vettese, Angela (2007). *Ma questo è un quadro? Il valore nell'arte contemporanea*. Roma: Carocci.