



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Economia e Gestione delle Arti e delle attività
culturali

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

**DAMIEN HIRST E IL MERCATO
DELL'ARTE CONTEMPORANEA:
LA CARRIERA DI UN YOUNG BRITISH
ARTIST**

Relatore

Prof. Stefania Portinari

Laureanda

Martina Pellizzer

Matricola 816581

**Anno Accademico
2012 / 2013**

INDICE

INTRODUZIONE p. 3

CAPITOLO 1

ALCUNE RIFLESSIONI SUL MERCATO DELL'ARTE CONTEMPORANEA: ISTITUZIONI E STRUTTURE DI PROMOZIONE E VENDITA

- 1 L'Evoluzione del sistema delle gallerie e della figura del gallerista p. 3
- 2. Il ruolo dei musei p. 19
- 3 Il ruolo dei collezionisti p. 28
- 4 Le case d'asta p. 36

CAPITOLO 2

DAMIEN HIRST: DA *A THOUSAND YEARS* (1990) A *FOR THE LOVE OF GOD* (2007)

- 1 Il sistema dell'arte inglese negli anni Novanta: gli Young British Artist p. 41
- 2 Damien Hirst una carriera in ascesa, da “Frezze” alla retrospettiva presso la Tate Modern p. 47
- 3 I galleristi di Damien Hirst p. 67

CAPITOLO 3

IL RUOLO DEL MERCATO DELL'ARTE NELLA CARRIERA DI DAMIEN HIRST

- 1 L'asta di Sotheby's: “Beautiful inside my head forever” p. 78
- 2 Rapporto tra esposizione e valore delle opere dal 2009 al 2012 p. 97

CONCLUSIONI p. 117

APPENDICE p. 120

BIBLIOGRAFIA p. 137

INTRODUZIONE

Questa tesi di laurea magistrale si pone come obiettivo di analizzare la carriera dell'artista inglese Damien Hirst mettendo in evidenza il ruolo che il mercato dell'arte ha avuto nella sua carriera.

Il primo capitolo, dal titolo “Alcuni riflessioni sul mercato dell'arte contemporanea”, propone una breve disamina sul funzionamento del mercato dell'arte contemporanea, analizzando in particolar modo il ruolo di collezionisti, galleristi, istituzioni museali e case d'asta, tutti soggetti in grado di influenzare notevolmente la carriera di un artista, anche se in maniera differente.

Il secondo capitolo è interamente dedicato a rintracciare i punti salienti della biografia dell'artista in relazione proprio ai vari cambiamenti di prospettiva causati nella sua carriera dall'interazione col mercato dell'arte. Questa sessione è intitolata “Damien Hirst: da *A Thousand Years* (1990) a *For the love of God* (2007)” proprio per evidenziare quali passaggi siano intercorsi tra queste sue due opere fondamentali che segnano una serie di eventi attraverso i quali egli si è affermato come artista carismatico e che comprendono la partecipazione a mostre collettive, personali e retrospettive. Si è cercato di comprendere come egli abbia cercato di entrare a far parte delle collezioni pubbliche e private più prestigiose a livello internazionale, partecipando a premi e concorsi e facendo parlare di sé sulla stampa. Come vedremo nella trattazione, Hirst è riuscito a diventare uno degli artisti più conosciuti nel sistema dell'arte contemporanea. Verranno analizzate inoltre alcune delle sue opere più famose come *A Thousand Years* (1990), *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) e *For The Love of God* (2007), il teschio umano ricoperto con più di 8000 diamanti.

Il terzo capitolo, dal titolo “Il ruolo del mercato dell'arte nella carriera di Damien Hirst” propone una sintetica analisi sull'andamento del mercato dell'arte dal 2007 al 2012, sulla base dei dati forniti dall'istituto di ricerca Artprice. Si concentra sull'asta tenutasi da Sotheby's a Londra nel settembre 2008 dedicata interamente a Hirst, durante la quale sono state vendute 223 opere, facendo guadagnare all'artista quasi 140.000.000 euro. Viene poi proposta un'analisi sull'andamento delle quotazioni di Hirst dal 2009 al 2012, mettendo in evidenza come il fatturato dell'artista sia in seguito notevolmente diminuito e come le sue quotazioni in asta siano scese dal 30%, attuando infine un confronto tra l'artista appartenente al gruppo degli Young British Artist e altri artisti suoi coevi molto quotati sul mercato dell'arte contemporanea come Jeff Koons, Takashi Murakami, Jean Michel Basquiat e Maurizio Cattelan.

Lo scopo di questa tesi è dunque quello di analizzare come l'andamento del mercato delle opere di Hirst sia stato influenzato da vari fattori e quali essi siano, cercando di individuarne ragioni e concause, al fine di indagare come il sistema dell'arte e i suoi protagonisti possano effettivamente condizionare in positivo o in negativo i valori assegnati alle opere e influire sulla notorietà dell'artista.

CAPITOLO 1

ALCUNE RIFLESSIONI SUL MERCATO DELL'ARTE CONTEMPORANEA: ISTITUZIONI E STRUTTURE DI PROMOZIONE E VENDITA

1. Le gallerie e l'evoluzione della figura del gallerista dalla fine del XIX secolo al XXI

La rete delle gallerie d'arte ha un ruolo fondamentale a livello internazionale nella promozione e nella vendita dell'arte contemporanea. A partire del XIX secolo, la figura del gallerista acquista via via un'importanza sempre maggiore, tanto che negli ultimi anni, alcuni galleristi di fama internazionale possono portare al successo o intralciare il cammino dei giovani artisti.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento, in Francia, la struttura del mercato dell'arte subisce un notevole cambiamento che getta le basi per il sistema dell'arte contemporanea attuale: i mercanti d'arte smettono di essere dei semplici ambulanti e allo stesso tempo iniziano le grandi mostre e il collezionismo privato.

L'Accademia di belle arti, fondata nel 1648 da Gustave Coubert, è il cuore del sistema, composta da insegnanti dell' Ecole des beaux arts, dal direttore dell'Accademia di Francia e da quello di Roma¹. Essa domina l'intera organizzazione dell'arte: dalla formazione artistica (supervisione che riguardava anche le scuole di provincia), alle direttive estetiche da rispettare nell'esecuzione delle opere fino alla scelta degli artisti meritevoli di riconoscimenti ufficiali. L'acquisto dei dipinti e delle sculture da parte dei musei e delle istituzioni pubbliche è notevolmente influenzato dai membri dell'Accademia, i quali fanno parte delle commissioni artistiche della Direzione delle belle arti. Ai singoli artisti non è permesso vendere direttamente le loro opere, infatti devono affidarsi alla figura del mercante d'arte, il quale possiede una o più gallerie venditrici di quadri e sculture antiche².

Uno dei più importanti mercanti è Alphonse Goupil il quale apre la sua galleria a Parigi nel 1825. All'inizio vende solo stampe di quadri di successo, ma con l'incremento di rilievo, nel 1848 apre una succursale a New York, per poi espandersi in Europa: L'Aia, Bruxelles, Londra,

¹ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Edizioni Laterza, Milano 1999, p. 35.

² Ibidem.

Berlino. Per lui lavorano Vincent Van Gogh dal 1869 al 1876³, ma anche artisti italiani come Boldini, De Nittis, Michetti, Palizzi, Morelli e Mosè Bianchi. Le gallerie di Goupil saranno un modello per Luigi Pisani, il titolare della più importante galleria italiana del 1800, aperta a Firenze nel 1870. Un altro esempio è la galleria di Boussod et Vlado che dal 1879 sarebbe stata diretta da Theo Van Gogh. Queste sedi espositive vendono soprattutto, in quanto solo gli artisti usciti dell'Accademia sono premiati ai Salon. I compratori, soprattutto ricchi borghesi e aristocratici, non discutono mai il prezzo delle opere degli artisti ufficiali, contribuendo così a dimostrare la loro minima influenza sull'intero sistema. I quadri di Fortuny ad esempio arrivano a costare anche settecentomila franchi.

La situazione cambia quando i giovani artisti iniziano a protestare contro questo sistema dell'arte: non si riconoscono più nelle istituzioni, ormai obsolete, dell'Accademia e dei Salon, contrarie al cambiamento e alle innovazioni.

Così nel 1863 Napoleone III accoglie le proteste e decide di istituire il Salon des Refuses, per permettere agli artisti esclusi dal Salon ufficiale di esporre: ma la giuria selezionatrice è la stessa e pubblico e critica considerarono falliti gli artisti che vi partecipano. Coraggiosamente Manet espone *Les déjeuner sur l'herbe* (1862) diventando la figura di riferimento degli artisti indipendenti. Compare così il gruppo degli impressionisti e questi cambiamenti portano alla nascita di un nuovo corso artistico, tra cui l'affermarsi degli impressionisti, e con esso l'esigenza di un nuovo sistema dell'arte, libero dai vincoli e dalle istituzioni ufficiali⁴.

Nel 1884 nasce il Salon des independant, senza premi e giuria selezionatrice, ma il vero punto di svolta è il Salon d'automne, nato nel 1903, indipendente e con una giuria selezionatrice. Durante questa manifestazione si cerca di andare incontro al gusto del pubblico e di suscitare l'interesse di nuovi collezionisti, come André Level, a capo dell'Associazione La Peu de l'Ours, Leo e Gertrude Stein e Daniel Henry Kahnweiler.⁵

Verso la fine del secolo perciò, il sistema dell'arte contemporanea non è più legato solamente alle istituzioni pubbliche, ma anche a nuove manifestazioni. Così i collezionisti privati aumentano e il ruolo del gallerista acquista maggior rilievo. Gli artisti per farsi conoscere e avere successo non devono più passare attraverso una serie di tappe obbligatorie come in precedenza: cioè ricevere ad esempio, per quanto riguarda gli artisti francesi, la menzione d'onore e la medaglia, vincere il Prix de Rome e trascorre un periodo di tempo a Roma, vendere le proprie opere allo Stato e infine essere eletti come membri dell'Accademia. Affinché lo Stato o i collezionisti privati, solitamente la nobiltà e l'alta borghesia, comprassero

3 E. Van Gogh, *Vincent, mio fratello*, titolo originale *Vincent van Gogh. Persoonlijke herinneringen aangaande een kunstenaar*, traduzione di Luca Lamberti Skira, Milano 2010, p. 90.

4 G.C.Argan, *L'arte moderna, 1770-1970. L'arte oltre il Duemila di A. Bonito Oliva*, Sansoni 2007.

5 F. Poli, *Il sistema dell'arte...*, op. cit., p. 43.

le opere di un artista, prima era essenziale il successo nei Salon, ricevendo i riconoscimenti ufficiali.

Quando il gruppo impressionista inizia a farsi conoscere viene affiancato da un gruppo di critici amici, dai collezionisti sostenitori e da alcuni galleristi innovatori, si pongono le basi per il sistema dell'arte contemporanea attuale

È perciò doveroso ricordare alcuni dei galleristi che hanno rivoluzionato il mercato dell'arte a cavallo tra XIX e XX secolo: Paul Durand Ruel (1831-1922), Ambroise Vollard (1867-1939), David Henry Kahnweiler (1884-1979)⁶.

Paul Durand Ruel può essere considerato il primo mercante moderno. È il principale gallerista degli impressionisti: grazie a lui il gruppo espone per la prima a New York nel 1886. Formatosi nella galleria paterna, ne eredita l'attività nel 1862 e si dedica soprattutto a Courbet e agli artisti della Scuola di Barbizon. Trasferitosi a Londra, nel 1870 apre uno spazio espositivo e organizza molte mostre di arte francese tra il 1870-76. Nella capitale anglosassone conosce Monet e Pissaro, che espongono alla sua prima mostra e negli anni successivi ospita altri impressionisti come Sisley, Renoir, Degas e Manet, di quest'ultimo acquista ben ventitré opere. Nel 1886 apre una succursale a New York dove riesce a vendere con successo artisti come Delacroix, quelli della scuola di Barbizon e gli impressionisti. “Il pubblico americano non deride. Compra!”⁷ con queste parole Ruel sottolinea l'importanza di un'espansione del mercato dell'arte verso gli Stati Uniti, dove i capitali da investire in arte sono molto ingenti, infatti gli impressionisti si vendevano talmente bene che il gallerista aumenta i prezzi delle loro opere e li espone frequentemente.

La sede newyorkese sarà gestita dai figli e resta aperta fino al 1950, mentre la galleria parigina è destinata a chiudere nel 1974. L'attività di Durand Ruel è sicuramente innovativa rispetto a quella svolta dal mercante d'arte come Goupil, le cui caratteristiche sono: l'interesse nel valorizzare una pittura non richiesta dal mercato, in questo caso quella impressionista non ancora affermatasi volere il monopolio su questa pittura; acquistando un gran numero di opere e stipulando contratti con i suoi artisti, molto spesso orali e non sempre rispettati realizzare mostre dei suoi artisti; capisce infatti l'importanza di creare nuovi acquirenti potenziali, anche attraverso sia mostre collettive che personali espandere il proprio mercato a livello internazionale, aprendo filiali e organizzando mostre all'estero: vengono aperte sedi della galleria Ruel a Londra, Boston, Rotterdam e organizzata la prima mostra impressionista negli Stati Uniti valorizzare la nuova arte grazie all'intervento di critici amici, su riviste fondate apposta per l'occasione: Zola, Chesneau, Duranty sono alcuni dei critici che permettono il

6 A. Vettese, *Investire in arte*, Il Sole 24 ore, Milano 1992, p. 84.

7 M. Mendelsohn e M. Dailey. *The Purveyor of Modern Life*, in “Art+Auction”, novembre 2009.

successo culturale ed economico degli impressionisti⁸.

Grazie a queste semplici regole, Durand Ruel è considerato un innovatore e permette al gruppo degli impressionisti e agli artisti a lui legati di avere notevole fama e successo.

Un'altra figura importante per il mercato dell'arte è Ambroise Vollard: un ex studente di legge che abbandona i suoi studi per dedicarsi al mondo dell'arte: attivo a Parigi a partire dal 1894, anno di apertura della sua galleria in Rue Lafitte, riesce a legare a sé artisti come Van Gogh, Matisse, Renoir, ma soprattutto Gauguin e Cézanne. Figura chiave nel passaggio dalla generazione impressionista a quelle successive, dai Fauves a Picasso, la sua strategia di mercato è la seguente: acquistare opere a prezzi concorrenziali direttamente negli studi degli artisti, senza stipulare con loro contratti; creare un magazzino di opere di artisti richiesti e conosciuti, da rivendere successivamente a prezzi più elevati; organizzare mostre personali dei suoi artisti: la prima personale di Cézanne è del 1895⁹, quella di Picasso nel 1901 e quella di Matisse nel 1904; cercare di entrare in contatto con collezionisti stranieri: procurò le opere delle collezioni di Ivan Morosov e Sergeij Sukin, che poi furono sequestrate durante la rivoluzione d'ottobre e oggi sono la base della collezione del Museo Puskin di Mosca¹⁰.

L'operazione commerciale di maggior successo è legata a Cézanne: Voillard infatti acquistò le opere dell'artista a prezzi bassissimi, per cinquanta franchi l'una, mentre è ancora in vita per rivenderle dopo la sua morte, nel 1906, guadagnando moltissimo: le vendette a quarantamila franchi l'una. L'aumento delle quotazione delle opere di Cézanne è reso possibile dalla consacrazione che l'artista ottiene dopo la sua morte, con la retrospettiva del 1907 organizzata al Salon d'automne. Con Vollard nasce quella che si definisce la strategia, cioè la consapevolezza che per vendere meglio è importante agire sull'immagine degli artisti. Nella sua biografia *Ricordi di un mercante di quadri* (1937) egli dice: “La mia esperienza mi ricorda soltanto tutto ciò che devo alla mia invincibile propensione al sonno. Spesso l'amatore che entrava nel mio negozio mi trovava assopito. Io ascoltavo, ancora mezzo addormentato, dondolando la testa. Il cliente prendeva per un rifiuto il mio inintelligibile ronfare e aumentava progressivamente la sua offerta. Così, quando ero quasi sveglio, il mio quadro aveva ottenuto un apprezzabile rialzo.”¹¹. Non si deve credere a questa ingenuità, ma ricordare che Vollard conosceva molto bene la sua strategia per far aumentare il desiderio del suo compratore.

Daniel Henry Kahnweiler apre la sua prima galleria nel 1907 a Parigi, in Rue Vignon. La sua strategia commerciale è molto simile a quella di Durand Ruel, anche se leggermente ampliata.

8 A. Vettese, *Investire in arte*, op. cit., p. 86.

9 G. C. Argan, *L'arte moderna*, op. cit., p. 90.

10 F. Poli, *Produzione artistica e mercato*, Laterza, Bari 1975.

11 A. Vettese, *Investire in arte*, op. cit., p. 88.

Se Ruel è il gallerista degli impressionisti, Kahnweiler può essere considerato quello dei cubisti: infatti nella sua galleria si tiene la prima personale di Braque nel 1908. Riprendendo i cinque punti della strategia di Ruel, si può spiegare quella del gallerista del Cubismo: interesse nel valorizzare artisti innovatori non ancora affermati nel mercato, sostenendo il loro lavoro, come fa con Braque, Picasso e Derain, il mercante era infatti convinto dell'importanza di un magazzino pieno e, per questo, pagava regolarmente il mensile ai suoi artisti affinché lavorassero bene e molto; consolidare la sua posizione di monopolio attraverso contratti in esclusiva con gli artisti, contratti in forma scritta nel periodo iniziale e solo successivamente basati sulla fiducia; nel 1912 stipula quelli con Braque, Picasso e Derain. Nel suo scritto *Le mie gallerie e i miei pittori* (1961) egli scrive: “Il pittore si impegnava a vendermi tutta la sua produzione; io mi impegnavo ad acquistarla e si fissava un prezzo al numero, a seconda della dimensione”¹². Il criterio con cui sceglieva i suoi artisti era quello dell'età: dovevano essere della sua stessa generazione e avere con loro un'affinità intellettuale. realizzare mostre personali degli artisti; rafforzare la notorietà dei suoi artisti a livello internazionale, grazie ai rapporti con collezionisti e critici europei e americani; valorizzare i suoi artisti grazie ai critici amici come Apollinaire, Max Jacop e André Salom. Assieme ad Apollinaire, Kahnweiler scrive un libro sul Cubismo.

Kahnweiler, al contrario dei suoi concorrenti, vendeva ad un prezzo basso con un rincaro minimo, invogliando in questo modo nuove fasce di pubblico pronte all'acquisto.

Altro fondamentale gallerista del periodo è Joseph Duveen, nato a Hull in Gran Bretagna nel 1869, che lavora tra Londra, Parigi e New York e può essere considerato il primo venditore spregiudicato: l'unica cosa che lo interessa sono i prezzi elevatissimi delle opere e l'importanza dei loro acquirenti. Affermava “Quando si paga molto per qualcosa che non ha prezzo, si sta facendo un affare”¹³.

Egli non era interessato ad artisti giovani ed emergenti, infatti trattò solo artisti che erano già famosi. Egli basava la sua strategia sulle pubbliche relazioni: era un affascinante seduttore di signore ricche e facoltose, ma anche di industriali e aristocratici infatti tra i quali John D. Rockefeller, J. P. Morgan e Henry Clay Frick. Una delle sue tecniche era quella di far tenere in casa, senza impegno, l'opera che il collezionista desiderava acquistare: quest'ultimo finiva coll'innamorarsene e quando Duveen la chiedeva indietro con una scusa, la acquistava immediatamente.

Un altro punto nella strategia di Duveen fu quello di metter in contatto curatori dei principali musei americani con facoltosi collezionisti: durante le sue visite ai clienti veniva

12 D. H. Kahnweiler, *Le mie gallerie e i miei artisti. Colloqui con Francis Crèmieus*, (1961), G. Politi, Milano 1991, p. 60.

13 J. Thompson, *Lo squalo da dodici milioni di dollari*, Edizione Mondadori, Milano 2007, pp. 43-50.

accompagnato dai curatori del Metropolitan Museum of Modern Art o della National Gallery. In questo modo venivano convinti dalla promessa che i clienti avrebbero contribuito con donazioni al museo, se quest'ultimo avesse acquistato le opere delle loro collezioni.

Tra le sue vendite più clamorose ricordiamo quella del dipinto *The Blue boy*, (il ragazzo blu) (1770), di Thomas Gainsborough di proprietà del duca di Westmister, che vendette per 182.000 sterline ai collezionisti americani Henry e Arabella Huntingdon.

Quello che rende Duveen il primo gallerista di *brand*¹⁴, è stata la sua capacità di capire il desiderio di affermazione sociale dei suoi clienti ,che potevano ottenere attraverso l'arte: acquistando le opere degli artisti più famosi e affermati.

Fino alla fine del secondo conflitto mondiale la capitale del mercato dell'arte contemporanea resta Parigi, dove aprono moltissime gallerie sulle quali i collezionisti internazionali riversano la loro attenzione. “Ogni giorno vediamo apparire sulla scena un nuovo mercante di quadri” con queste parole il critico André Salmon commenta la situazione nella capitale francese nel 1920¹⁵.

La grande espansione degli anni Venti subisce un notevole calo con la crisi finanziaria del 1929 e per circa cinque/sei anni il mercato subisce una forte depressione, molte gallerie devono chiudere e i contratti con gli artisti vendono rotti. La situazione subisce un'inversione di marcia durante la guerra, in quanto le opere d'arte vengono considerate un bene rifugio, a riparo dall'inflazione e dai controlli fiscali, vendibili in circuiti clandestini.

Negli anni del dopoguerra il mercato dell'arte cambia il suo polo d'attenzione, spostandolo da Parigi a New York, con la conseguente comparsa sulla scena internazionale di nuovi artisti e galleristi e sono le gallerie d'arte private a diventare il centro del sistema, non solo dal punto di vista culturale, ma anche economico, un punto di riferimento per critici e compratori.

New York è sicuramente la città più importante dl punto di vista economico nel dopoguerra e ospita anche alcuni noti artisti europei costretti a lasciare la propria patria a causa dal nazismo in Germania. Nel 1941 arrivò in città Marx Ernst, Marcel Duchamp e André Masson e trovarono galleristi disposti a promuovere la nuova arte, facendo sì che venisse apprezzata da curatori di musei e grandi collezionisti, che in Europa erano ancora concentrati sull'arte antica¹⁶.

L'espressionismo astratto e la pop art sono i movimenti artistici che rivoluzionano l'arte contemporanea nel dopoguerra e che rendono New York il centro del sistema dell'arte contemporanea: le neo-nate gallerie si concentrano tutte sulla decima strada, con spazi poveri

14 Ibidem.

15 P. Watson, *From Manet to Manhattan. The Rise of Modern Art Market*, Random House, New York 1992, p. 208.

16 A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea*, Umberto Allemandi & co 2006, p. 20.

che si contrappongono alle ricche sale d'arte di Uptown espositrici di pittura parigina.

Legati a questi movimenti ci sono galleristi del calibro di Betty Parson, Peggy Guggenheim e Leo Castelli.

Peggy Guggenheim è il simbolo di questi nuovi galleristi del Novecento: entusiasta dell'arte contemporanea fin da giovane, si interessa sia di surrealismo che, in seguito, di espressionismo astratto. Nel 1938 apre la sua prima galleria a Londra, la Guggenheim Jeune, in Cork Street, quartiere che ospita altre gallerie interessate all'arte d'avanguardia europea. Consigliata da amici su quali artisti investire e porre fiducia, ottiene grande successo, non solo economico, ma anche mondano e culturale: ha il merito di organizzare la prima mostra personale di Kandiskij in Europa.

Costretta a lasciare l'Europa a causa della guerra nel 1941, apre l'anno successivo la galleria Art of This Century a New York. Sostenitrice dei protagonisti dell'espressionismo astratto come Albert Hoffman, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko e Clyfford Still¹⁷, espone anche artisti europei, fuggiti dalla guerra, in particolare surrealisti. Nelle scelte artistiche si fa consigliare da Marchel Ducamp e quando le viene presentato Pollock, nel 1942, acconsente di investire su di lui, assegnandogli un mensile e commissionandogli opere per la sua casa¹⁸. La prima personale dell'artista maestro del *dripping* è del 1943, mentre quella di Rothko è del 1945. Alla fine del conflitto mondiale, la Guggenheim decide di tornare in Europa e nel 1947 si trasferisce definitivamente a Venezia, dove acquista Palazzo Venier dei Leoni e allestisce la sua collezione personale di arte contemporanea aperta al pubblico. Alla sua morte il palazzo diventa Fondazione e oggi è una delle sedi della Guggenheim Museum, che assieme al The Guggenheim Museum di Bilbao e al Deutsche Guggenheim di Berlino costituiscono l'espansione della Fondazione statunitense in Europa. Peggy Guggenheim è l'esempio di come le amicizie (quella con Marcel Duchamp e Man Ray influenzano il suo collezionismo), le conoscenze, le relazioni che circondano galleristi e collezionisti siano alla base del circuito dell'arte e di come grazie ad esse l'arte americana del dopoguerra sia esplosa.

Nel 1946, quando Art of This Century chiude, Betty Parson decide di aprire la sua galleria. La Parson, dopo aver vissuto negli anni Venti a Parigi, torna negli Stati Uniti e lavora nella galleria di Mary Sullivan (moglie di uno dei fondatori del Moma di New York) e nel 1944-46 lavora presso la Brandt Gallery, dedicandosi al settore dell'arte contemporanea ed esponendo artisti come Rothko, Hoffman e Adolph Reihardt. Le prime esposizioni presso la sua galleria sono organizzate in collaborazione con Barnett Newman e sono dedicate alla cultura delle popolazioni indiane: “Nothest Coast Indian Painting” (1946) e “The Ideographic Painting”

¹⁷ F. Poli, *Arte contemporanea*, Electa, Milano 2003, p. 20.

¹⁸ A. Vettese, *Si fa con tutto*, edizioni Laterza, Bari 2010, p.100.

(1947), alla quale partecipa anche Clyfford Still. Con questo nuovo spazio Betty Parson cerca di colmare il vuoto lasciato dalla Guggenheim, decide di continuare a sostenere molti artisti dell'Espressionismo astratto, come Pollock, Rothko e Newman alla prima personale in galleria nel 1950. La sua galleria è una delle prime ad adottare uno stile espositivo spoglio: grandi pareti bianche, con un'aria fredda e neutra, adatte ad esporre quadri senza cornice e pochi mobili. La Parson spiega con queste parole il suo progetto: “Quando esponi una grande opera di Jackson Pollock, l'ultima cosa di cui l'opera ha bisogno è un muro di soffice velluto dietro. Il bianco era molto severo, non volli nient'altro nella galleria, niente mobili, eccetto forse una sedia e una panca. Questa era l'idea, renderla più semplice possibile ed ebbe presa”¹⁹. Tanta presa che oggi tutti gli spazi espositivi hanno questa struttura.

Questo spazio espositivo diventa così il luogo perfetto per presentare i quadri dei giovani artisti dell'Action Painting. Negli anni Cinquanta Parson investe nella promozione di nuovi artisti come Max Lieberman, Robert Rauschenberg e Ellsworth Kelly, la cui prima personale americana è del 1954.

Leo Castelli è il gallerista che porta al successo internazionale artisti new dada come Jasper Johns, Rauschenberg e quelli della pop art come Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist²⁰.

Nato a Trieste, studia legge e nel 1932 sposa Ileana Shapira, successivamente Sonnabend, che insieme nel 1939 diventano soci della galleria di Renè Drouin interessata all'arte astratta: alcuni degli artisti esposti durante il periodo 1940-45 sono Paul Klee, Vasilij Kandiskij, Piet Mondrian, Hans Arp. Fino al 1957, anno di apertura della sua galleria, ha un ruolo prettamente da collezionista, collaborando sia con Drouin che con Sidney Janis, per il quale organizza mostre di grande successo come quella che paragona giovani artisti americani ai grandi maestri francesi. Nel marzo del 1958, dopo anni di collaborazioni e compravendite con altri galleristi, decide di aprire la sua prima galleria e organizza le prime personali di Jasper Johns (dove vengono esposti alcuni dei suoi primi appartenenti alle serie dei bersagli e delle bandiere) e poco dopo di Rauschenberg, il quale ha già esposto da Betty Parson nel 1951. Durante una di queste mostre decide di acquistare *Target With Plaster Casts* (1955), di Jasper Johns pagandola 1.200 dollari, che poi vendette nel 1993 a David Geffen, produttore americano di teatro, per 13.000.000 dollari, valore che oggi è decisamente aumentato.

Nel 1959 ospita una personale dell'artista prepop Wallace Berman e la prima personale americano di Francis Bacon, con opere con prezzi dai 900 ai 1.300 dollari, che furono tutte vendute; il gallerista non ne tenne nemmeno una per sé e questo lo considerò una degli errori più gravi della sua carriera. Castelli è il principale gallerista della pop art dal 1962 e per tutti

¹⁹ A. Vettese, *Investire in Arte*, op. cit., p. 93.

²⁰ F. Poli, *Arte contemporanea*, op. cit., pp.26-75.

gli anni Settanta rappresenta una figura chiave per l'arte americana. Legati a lui ci sono artisti come Roy Lichtenstein, che nel febbraio 1961 espone le sue “comic strip” in galleria, James Rosenquit, John Chamberlain e successivamente Andy Warhol; infatti nonostante la capacità di Castelli nel riconoscere gli artisti emergenti e di sostenerli, non si accorge subito del potenziale dall'artista. Non sono solo artisti della pop art a farsi rappresentare dal gallerista di origine italiana, ma anche quelli del Minimalismo e dell'arte processuale e concettuale: ospita le lastre di ferro rugginoso di Richard Serra, mentre quando espone Christo le vetrine della sua galleria vengono impacchettate. Grande sostenitore dei suoi protetti, passa loro un assegno mensile anche se non vendono, infatti voleva assicurarsi che lavorassero solo per lui. Tra i primi a ricevere questo assegno mensile c'era Frank Stella. Quando Castelli lo scoprì, nel 1960, gli offrì 300 sterline al mese per dedicarsi solo alla pittura.

Quando negli anni Ottanta le quotazioni degli artisti degli anni Settanta raggiungono valori altissimi, Castelli decide di investire nelle nuove tendenze e nei giovani. Espongono così nella sua galleria artisti come Sandro Chia, Keith Haring, Jeff Koons e Peter Halley.

Abile collezionista e mercante, fa sì che grazie alla sua rete di conoscenze l'arte americana degli anni Sessanta e Settanta sia conosciuta a livello internazionale, egli non si accontenta più solo di un pubblico americano ma vuole espandersi a livello mondiale. Tra le conoscenze si annoverano: Alfred H. Barr, direttore del Museum of Modern Art di New York²¹, che all'inizio della carriera di Castelli acquista molti dipinti di Johns per il Moma, che poi decide di esporre tutti insieme in una personale alla galleria di Castelli, e la vedova di Kandiskij. Numerose sono le gallerie con le quali collabora, non solo in America: Irving Blum a Los Angeles, Joseph Helmann a St Louis, la galleria Sperone di Torino, quella di Ileana Sonnaben e Yvon Lambert a Parigi e quella di Konrad Fisher a Dusseldorf in quanto riteneva che le opere non dovessero restare in un magazzino, ma esposte il più possibile, per questo le faceva esporre in altre gallerie, creando una specie di “franchising degli artisti”²². Questo lo rese il più importante gallerista degli anni Settanta e tanto che i collezionisti vantano di possedere “un Castelli”, non un Johns o altro.

Tessitore di alleanza con altri galleristi, riesce a convincere collezionisti internazionali ad acquistare le opere dei suoi artisti, inventando il sistema delle liste d'attesa e suscitando così l'interesse di persone abituate a spendere grosse cifre in un istante. Nel metodo di scelta dei suoi artisti ci sono varie leggende: c'è chi dice che dedicasse almeno un quarto d'ora al giorno agli artisti emergenti che volevano farsi conoscere e chi, al contrario, dice che scegliesse solo quelli segnalati da altri e con cui andare sul sicuro. Sta di fatto che Leo Castelli è uno dei

21 Storico direttore del museo dal 1929 fino al 1943 e successivamente direttore delle collezioni, si ritira nel 1968.

22 J. Thompson, *Lo squalo...*, op. cit., p. 47.

galleristi più importanti del Novecento.

Ileana Shapira (1914-2007), dopo la separazione da Leo Castelli nel 1959 sposa Micheal Sonnabend con il quale apre un'importante galleria a Parigi nel 1962, con l'obiettivo di far conoscere la nuova arte americana in Europa. La prima mostra è dedicata a Jasper Johns, ma successivamente espone Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Robert Morris, Dan Flavin e artisti italiani come Michelangelo Pistoletto, Mario Schifano, Mimmo Rotella. Tornata a New York apre una galleria a Soho nel 1970 inaugurata da una performance *Under the Arches* del duo britannico Gilbert & George, nella quale ripetevano in sincronia strofe da una melodia *vaudeville*. Attraverso la sua attività fa conoscere l'arte europea come quella francese del Nouveau Réalisme e quella italiana dell'Arte Povera. Negli anni Ottanta invece si interessa a giovani artisti americani, come Jeff Koons e agli espressionisti tedeschi come Penck, Fetting e Baselitz. Grande gallerista di cultura cosmopolita, le sue scelte artistiche attraversano i principali movimenti artistici dal dopoguerra agli anni Novanta²³.

Philip Rayland, direttore della Guggenheim di Venezia, in occasione della mostra dedicata a Sonnabend nel 2011 commenta similitudini e differenze tra le due galleristi con queste parole: «Ci sono decisi parallelismi tra la Guggenheim e la Sonnabend, entrambe erano al tempo stesso collezioniste e mercanti, dotate di un fiuto eccezionale nella scoperta di nuovi talenti ma appartenevano a due diverse generazioni: quando Ileana e Leo Castelli cominciarono con Jasper Johns e Rauschenberg, di colpo si lasciarono alle spalle l'espressionismo astratto, che è il movimento cui Peggy era più collegata»²⁴.

Tra i galleristi sopra citati ci sono somiglianze nel modo di svolgere le loro attività, basate sulle strategie dei precursori francesi di fine Ottocento, ma anche sostanziali differenze nella scelta degli artisti da sostenere, in ogni caso hanno tutti contribuito a portare al successo artisti oggi indimenticabili e ad ampliare il mercato dell'arte contemporanea.

Negli ultimi decenni il sistema dell'arte contemporanea è diventato maggiormente articolato e stratificato. Mercati e gallerie d'arte si devono dividere in sotto-categorie in base alle diverse funzioni che svolgono e agli oggetti che vendono.

Fondamentale è la distinzione tra mercato primario e secondario²⁵ che riprende quella del mercato della borsa²⁶.

Per mercato secondario si intende quello della rivendita delle opere già in circolazione e che hanno già avuto valutazioni economiche. All'interno di questo le case d'asta giocano un ruolo

23 A. Bonito Oliva, *Ileana Sonnabend*, in "La Repubblica", 23 luglio 2011.

24 C. Burns, *A caccia la leonessa era più brava di Leo*, in "Il Giornale dell'arte", maggio 2011.

25 R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris 1992, p. 90.

26 M Bassetti, R Pennisi, *Il mercato dell'arte*, Enciclopedia Treccani, Roma 2010.

determinante ma allo stesso tempo i mercanti rivenditori possono contribuire a valorizzare nuovi artisti, allargando in questo modo il loro mercato e facendoli conoscere a nuovi collezionisti. Le gallerie che operano nel settore sono di medie e grandi dimensioni e hanno come obiettivo la vendita: non sono per nulla interessate alla promozione dell'artista o alla sua espressione²⁷. Essi si rivolgono a coloro che vogliono acquistare quadri non per motivo culturali, ma perché interessati alla mera speculazione. Questi galleristi vogliono far salire il più possibile le quotazioni degli artisti da loro rappresentati e per farlo utilizzano varie strategie. Se si interessano ad un artista scomparso, in primo luogo cercano di accumulare il maggior numero possibile delle sue opere e facendone così aumentare le quotazioni, poi svolgono un ruolo strategico alle aste, quando cioè fanno salire il prezzo di aggiudicazione delle loro opere e infine rimettono sul mercato le stesse ad un prezzo elevatissimo. Affinché tutto questo avvenga occorre che il mercato disponga dei mezzi necessari per sostenere acquisti e vendite e, allo stesso tempo, che la produzione artistica interessata non sia troppo elevata

Il mercato primario invece accoglie mercanti innovatori e valorizzatori, cioè quelli che valutano le opere d'arte per primi, facendo una stima economica, essi effettuano un acquisto diretto delle opere dall'artista stesso e organizzano mostre e manifestazioni di ogni tipo per portare al successo i loro artisti²⁸. Essi cercano di farli presentarli a un gruppo di certificatori rappresentati da intellettuali, curatori di musei, esperti che formulano un'interpretazione al significato delle loro opere attribuendone un significato. Dopo che un loro protetto è riuscito a farsi conoscere, si rivolgono a collezionisti-pionieri che intendono investire sulle nuove generazioni, non spendendo troppo, infine, quando la fame dell'artista è ben nota, si rivolgono a galleristi ancora più importanti. A questo punto gli artisti sono entrati nella collezione dei galleristi dai valori consolidati, che vendono le loro opere a prezzi decisamente elevati²⁹. I galleristi che operano in questo settore svolgono comunque un'attività di rivendita di opere di artisti già affermati, riuscendo così a reinvestire i guadagni per promuovere nuovi artisti, organizzando assieme a loro mostre e facendoli lavorare al meglio delle loro possibilità. Questi galleristi conoscono molto bene il lavoro dei loro protetti, non sono interessati solamente al guadagno. Questo mercato è sicuramente più incerto rispetto a quello secondario in quanto i prezzi delle opere possono subire grandi oscillazioni, infatti il loro valore si stabilisce al momento del primo scambio.

Come viene riproposto nella spiegazione sull' *Enciclopedia Treccani*, del 2010 “Il fatto

27 A. Vettese, *Investire in arte*, op. cit., pp. 90-97.

28 A. Zorloni, *L'economia dell'arte contemporanea. Mercati, strategie e star system*, Franco Angeli Editore, Milano 2011, pp. 80-84.

29 A. Vettese, *L'arte contemporanea*, op. cit., p. 85.

rivoluzionario che contraddistingue invece le transazioni più recenti è dato dall'assottigliamento del confine tra mercato primario e secondario: un caso significativo si è verificato nel settembre del 2008, quando un artista di fama mondiale ha venduto personalmente e direttamente all'incanto le proprie opere presso una casa d'asta internazionale.³⁰ L'esempio è riferito all'asta "Beautiful Inside my head forever" tenutasi presso la casa d'asta Sotheby's che aveva per protagoniste le opere di Damien Hirst.

Utile ricordare che esiste anche un mercato ufficiale e uno non ufficiale o sommerso, nel quale è difficile stabilire con esattezza il giro d'affari: i galleristi ne sono attratti, data la facilità con la quale possono vendere le loro opere a prezzi non ufficialmente proponibili, evadendo allo stesso tempo il fisco.³¹ Molte delle transazioni relative al mercato dell'arte e in particolare dei dipinti, sono anonime e questo incentiva il fenomeno del mercato clandestino, che si svolge appunto al di fuori del circuito tipico della distribuzione dei beni artistici³².

Le gallerie si distinguono in base alle opere che trattano: arte tradizionale, affermata o più sperimentale, ma allo stesso modo si dividono rispetto alla qualità del mercato nel quale operano: alto, medio o basso. Sicuramente è difficile fare una distinzione netta e precisa tra i galleristi, molti dei quali operano sia come sostenitori di giovani talenti sia come intermediari nel mercato secondario. Si possono riconoscere le gallerie per mostre a pagamento, dette anche galleria in affitto, oppure le gallerie innovatrici, o ancora, quelle dai valori consolidati.

Partendo dalle prime: le gallerie in affitto sono gestite da galleristi senza alcuna competenza nel campo artistico, in quanto l'unica attività è quella di organizzare mostre, personali o collettive, a pagamento. Il loro principale obiettivo è di attirare il maggior numero di artisti disposti a pagare. Il costo dell'affitto varia a seconda di alcune caratteristiche precise: la collocazione della galleria: in un grande centro come Milano o Roma, oppure in periferia; l'ampiezza e lusso delle sale; le spese per il catalogo o la pubblicazione e infine la durata della mostra, solitamente mai più di un mese. Questi spazi espositivi non hanno alcun ruolo all'interno del mercato dell'arte, in quanto è molto raro che vendano le opere esposte e ospitano artisti mediocri o "della domenica".

Le gallerie dai valori consolidati sono quelle che si interessano di artisti affermati a livello internazionale e dei grandi maestri del passato come Pablo Picasso, Alberto Burri, René Magritte, Giorgio Morandi e molti altri. Durante la loro attività accumulano un consistente stock di opere da tenere in magazzino e da rivendere, ma allo stesso tempo cercano di stipulare contratti di esclusiva con artisti viventi affermati³³. Queste gallerie hanno una

30 M Bassetti, R Pennisi, *Il mercato dell'arte*, Enciclopedia Treccani, 2010.

31 F. Poli, *Il sistema dell'arte...*, op. cit., p. 95.

32 F. Codignola, *Mercato dell'arte, economia globale e trasparenza informativa*, Università degli studi di Milano-Bicocca, Milano 2010.

33 A. Zorloni, *L'economia dell'arte contemporanea...*, op. cit., p. 88.

struttura ben definita composta da un gran numero di dipendenti, filiali in altre città e rapporti di collaborazione con altre gallerie; caratteristiche che riprendono quelle delle gallerie di Durand Ruel e Kahnweiler di inizio Novecento. La clientela a cui si rivolgono è una élite, composta da collezionisti internazionali che acquistano opere dal valore eccezionale. Per fare in modo che questo valore aumenti, o almeno resti invariato, organizzano mostre collettive o personali dei loro artisti, realizzando pubblicazioni affidate ai più importanti critici o storici e allo stesso tempo a riviste e giornali specializzati. Le gallerie dai valori consolidati operano principalmente nel mercato secondario, ma quando stipulano contratti in esclusiva con gli artisti se ne fanno promotori e il loro ruolo di semplici rivenditori non è più così definito.

Le gallerie innovatrici si sviluppano soprattutto nei grandi centri dell'arte contemporanea come New York, Parigi, Londra, Milano e Berlino: svolgono un ruolo fondamentale nella scoperta di nuovi talenti, sostenendoli nella fase iniziale, ma a causa dei mezzi limitati in loro possesso, devono lasciare il posto alle grandi gallerie che possono portare i giovani al successo internazionale. Le strategie di valorizzazione dei nuovi artisti prevedono alcune tappe fondamentali tra cui: investire molti capitali, organizzare mostre a livello nazionale ed internazionale in gallerie e musei, collocare le opere nelle collezioni di fondazioni private e promuovere i giovani artisti con la collaborazione di critici, attraverso una strategia di marketing che coinvolga i media. In questo modo si incrementa la fama dell'artista, suscitando l'interesse dei collezionisti che puntano sugli artisti alla moda³⁴. Tutti gli artisti emergenti vogliono tre cose: articoli sulle riviste d'arte, collocare i loro lavori nei musei, una retrospettiva in un museo importante.

Riescono ad applicare queste strategie soltanto le gallerie più importanti a livello internazionale, con un potere economico molto forte e con un'immagine di grande prestigio. Attualmente queste sono una cinquantina a livello internazionale³⁵.

L'affermazione di un nuovo artista deve spesso passare per il trampolino di lancio rappresentato dalle gallerie, coloro che svolgono una funzione di *gate-keeper* cioè di filtraggio, selezionando gli artisti degni di esposizione da quelli che non lo sono³⁶. Queste gallerie perciò si collocano tra quelle dai valori consolidati e quelle innovatrici e si trovano nelle principali città per il mercato dell'arte contemporanea: Londra e New York, luoghi che racchiudono un insieme di ricchezza, gallerie e artisti dove i grandi collezionisti vengono a conoscenza delle ultime novità del settore e decidono su cosa investire. L'apertura di queste gallerie prevede un'ingente somma di denaro, che spesso viene fornita da un ricco finanziatore, e un lungo periodo di perdite economiche. Secondo l'analisi sul mercato dell'arte,

34 F. Poli, *Produzione artistica e mercato*, Laterza, Bari 1975.

35 M. Pirrelli e A. Somers Cocks, *Galleristi e mercati trasformisti dell'arte*, in "Il Sole 24 ore", 4 agosto 2007.

36 A. Vettese, *Investire in arte*, op. cit., p. 80.

fatta dall'economista Donald Thompson, nel 2007 e pubblicata nel suo libro *Lo squalo da dodici milioni di dollari*, quattro gallerie su cinque falliscono nei primi cinque anni, mentre ogni anno il 10% di quelle affermate chiude. I galleristi mettono in preventivo che non si otterranno profitti durante le prime due mostre dedicate a un giovane artista, ma che esso diventerà fonte di guadagno con le mostre successive e con le vendite sul mercato secondario. Per questo motivo la strategia dei galleristi è quella di acquistare in conto vendita e cercare di guadagnare vendendo lavori di artisti già affermati e realizzando vendite sul mercato secondario. Se un artista riscuote successo allora verrà presentato in altre gallerie tradizionali e presentato alla fiere d'arte minori. A questo punto verrà trattato e discusso sulle riviste d'arte e aumenterà al sua fama. Ognuna delle gallerie tradizionali rappresenta tra i quindici e i venticinque artisti e stipula con loro contratti formali per stabilire i reciproci obblighi. Gli artisti in questa contrattazione hanno poco potere, in quanto sono giovani e inesperti: una delle clausole più diffuse è quella della commissione del gallerista, solitamente oscilla dal 30% all'80% sul prezzo di vendita³⁷ ma più comunemente si ferma al 50% altra clausola più rara è la possibilità di ricevere uno stipendio mensile dal gallerista per svolgere il proprio lavoro, che molto spesso è influenzato dalle richieste del mercato, in quanto il gallerista vuole che gli artisti producano ciò che viene maggiormente venduto³⁸.

In questo modo la produzione degli artisti di maggior successo è controllata a livello oligopolistico: nel prossimo capitolo si affronta il caso di Damien Hirst, rappresentato in Gran Bretagna dalla galleria White Cube e, fino alla fine del 2012, nel resto del mondo dalle Gagosian Gallery.

Attualmente le gallerie più importanti all'interno del sistema dell'arte contemporanea sono legate ai centri del mercato come Parigi, Londra, Berlino, New York e Milano.

Tra le principali gallerie parigine ci sono: Yvon Lambert, con una sede anche a New York, Emmanuel Perroin, che rappresenta Takashi Murakami, poi Chantal Crousel, Daniel Templon e Nathalie Obadia. A Berlino si deve ricordare René Block che è stato il principale gallerista di Beuys, poi Max Hetzler, Ester Schipper, Contemporary Fien Arts e Klosterfelde. A Londra invece le principali sono la Lisson Gallery, quella di Robert Prime, Interim Art, Victoria Miro e sicuramente White Cube, la galleria degli Young British Artists, ma non si può dimenticare Anthony D'Offay, la quale ha aperto la Haunch of Venison. In Italia, dove il mercato dell'arte contemporanea non è forte come in altri paesi, si possono ricordare la galleria di Giorgio Persano a Torino aperta nel 1970 e che oggi rappresenta una cinquantina di artisti internazionali come Sol LeWitt e Giulio Paolini, quella di Massimo Minini a Brescia, che nel 2013 compirà quarant'anni, la Christian Stein a Milano come la Giò Marconi, la Massimo De

37 A. Zorloni, *L'economia dell'arte contemporanea...*, op. cit., p.88.

38 D. Thomposon, *Lo squalo...*, op. cit., p. 65.

Carlo e la Raffaella Cortese e la Galleria di Gianenzo Sperone. La galleria Continua a San Gimignano.

A New York invece ricordiamo la Sonnabend Gallery, la Pace Gallery, la Sperone Westerman, il Deitch Projects di Jeffrey Deitch e sicuramente le gallerie di Larry Gagosian³⁹.

Questo elenco è puramente indicativo e sicuramente non esauriente, ma a mio avviso necessario per comprendere la situazione a livello internazionale. Una lista preccochè completa delle nostre gallerie e delle principali internazionali si trova su “ArtDiary”, una sorta di rubrica dell’arte edita, ogni anno, da Giancarlo Politi di Milano, ma di recente la velocità con cui la crisi finanziaria rende necessario chiudere un’attività o il desiderio di nuovi soggetti di aprire luoghi di ricerca e sperimentazione che hanno però vita effimera rende davvero difficile mappare una reale consistenza di questi luoghi, se non tramite oramai il web.

2. Il ruolo dei musei

I musei di arte contemporanea più importanti sono localizzati nei due continenti in cui questo tipo di arte ha conosciuto il maggior sviluppo: l’Europa ed il Nord America. Il modo con cui queste due aree geografiche ne hanno intrapreso lo sviluppo è parallela per certi versi, ma presenta anche sostanziali differenze.

Già la storia del museo come concetto moderno, cioè di strumento di pubblico accesso al servizio della società, è differente: nasce prima in Europa durante l’Illuminismo e la Rivoluzione francese, quando si diffonde l’idea che una collezione di oggetti d’arte debba poter essere fruibile dal maggior numero possibile di persone e pertanto è considerata bene pubblico. In Inghilterra nel 1683, vengono inaugurati il primo edificio e la prima collezione realizzati intenzionalmente a scopi museali; mentre bisogna aspettare il XVIII secolo perché altri paesi europei si allineino a tale concetto. Bologna e Basilea sono fra le prime città a fondare musei e biblioteche pubbliche.

Le principali funzioni che ricopre il museo sono quelle di conservazione, arricchimento ed esposizioni al pubblico delle opere di artisti ormai affermati, ma allo stesso tempo anche quella di valorizzare le tendenze emergenti e contemporanee.

La nascita del museo negli Stati Uniti si colloca invece solo a partire dalla seconda metà dell’Ottocento, quasi esclusivamente ad opera di collezioni private. Il desiderio di affermazione della nazione si concretizza sia grazie alle donazioni di collezionisti privati che

³⁹ F. Poli, *Il sistema dell’arte*, op. cit., p. 57.

attraverso l'acquisto di opere d'arte. Vengono fondati così il Metropolitan Museum of Art di New York, il museo di Belle Arti di Boston, i musei di Philadelphia (1875), di Chicago (1879) e successivamente musei di provincia. I primi musei americani si ispirano ai modelli europei, tuttavia, a differenza di questi, non sono “espressione e strumento della rivoluzione o dell'imperialismo, ma istituzioni con un netto orientamento didattico”⁴⁰ “manifestazione dell'iniziativa privata di magnati dell'industria interessati al collezionismo sia come forma di investimento sia per ragioni di prestigio sociale”⁴¹. Possedendo una tradizione artistica relativamente recente, se paragonata a quella europea, i musei americani hanno concentrato le loro collezioni sull'arte del XIX secolo e soprattutto su quegli artisti e quelle tendenze che le hanno dato prestigio e riconoscimento. All'inizio del Novecento non ci sono parametri che regolino la nascita dei musei, essi infatti derivano dalle premesse più varie: dalle donazioni di privati facoltosi, dalle particolari sezioni nelle biblioteche o nei college o per volontà statale. In America nasce anche il concetto, importato poi in Europa, dell'impresa-museo, cioè un luogo di cultura da gestire come una attività imprenditoriale imponendo, attraverso i canali dell'industria culturale, passioni e mode. I musei americani diventano il modello dei musei del XX secolo in tutto il mondo.

Il ruolo che le istituzioni museali rivestono all'interno del sistema dell'arte contemporanea è aumentato negli ultimi decenni ed è difficile immaginare tale sistema senza la rete internazionale di musei⁴². La maggior parte di questi ricopre un ruolo attivo all'interno del sistema, influenzando attraverso la propria attività la carriera di un artista. L'aumento di prezzi delle opere di arte contemporanea ha spinto molti direttori di musei ad investire sui giovani emergenti, contribuendo al lancio della loro carriera, sia critica che commerciale. Si viene così a creare un legame tra gallerie e musei: questi ultimi forniscono legittimazione culturale a ciò che le gallerie vendono ma allo stesso tempo, attraverso la loro funzione pedagogica, aiutano il pubblico a valutare la qualità delle opere. Questo ruolo attivo all'interno del sistema dell'arte contemporanea ha avuto luogo dapprima in Paesi come gli Stati Uniti, la Germania, la Svizzera dove non c'è una struttura fortemente accentrata del sistema museale. Quando Alfred Barr, direttore del Moma, comprò tre opere di Jasper Johns alla sua prima mostra personale da Leo Castelli, il prestigio del museo conferì a Johns immediata legittimità e autorevolezza⁴³.

All'inizio, l'arte contemporanea è sostenuta e difesa soltanto da mercanti innovatori, pochi collezionisti e critici militanti, cioè da una élite contrapposta al sistema artistico ufficiale

40 L. Cataldo e M. Paniventi, *Il Museo oggi: linee guida per una museologia contemporanea*, Hoepli Editore 2007, pp. 28-40.

41 Ibidem.

42 F. Poli, *Il sistema.....*, op. cit., p. 89.

43 A. Negri, *L'arte in mostra*, Bruno Mondadori, Milano 2011, p. 209.

come si è visto in Francia. Nonostante i numerosi musei d'arte contemporanea attualmente presenti in Francia, la progressiva legittimazione dell'arte d'avanguardia comincia in altri paesi europei e negli Stati Uniti. A Parigi infatti, il museo di arte moderna è il Museo di Luxembourg, nato nel 1886 come erede del vecchio Musée des artistes vivants del 1818. Questo museo è diventato il principale obiettivo degli artisti che aspiravano alla gloria ufficiale e accademica. Tali artisti lavoravano ispirandosi a valori tradizionali, producendo opere di carattere storico mitologico e religioso, venendo meno alla contemporaneità, la quale si trova relegata solo alla data di esecuzione. Un'arte che per il museo presupponeva una continuità tra passato e presente. Presto il Museo di Luxembourg è stato sostituito da un nuovo e più spazioso edificio, il MNAM (Museo Nazionale d'Arte Moderna), aperto soltanto dal 1947 a causa della guerra e dell'occupazione tedesca.

La Germania svolge un ruolo importante nell'affermazione dell'avanguardia, anche se all'inizio degli anni Trenta, la trentina di musei con sezioni adibite ad arte contemporanea subiscono pesanti censure dalla politica nazista. In Olanda invece sono da citare il museo di Otterloo, costruito da Van de Velde (nel 1937-38) per accogliere la collezione donata allo Stato da Hélène Kroeller Mueller, il Geenemtemuseum dell'Aia, costruito nel 1935 e, in particolare, lo Stedelijk Museum di Amsterdam.

In Italia i due principali musei a cominciare a collezionare opere d'arte contemporanea sono il Museo d'arte moderna di Venezia (nato nel 1897 e trasferito a Ca' Pesaro nel 1902), con lo scopo di acquisire opere dalla Biennale di Venezia; e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. A Venezia, va inoltre ricordata l'attività dell'Opera, poi Fondazione, Bevilacqua La Masa, rivolta alla valorizzazione di nuovi giovani artisti italiani, mediante varie mostre temporanee di notevole importanza per il rinnovamento dell'arte italiana negli anni Dieci.

Una importante realtà italiana d'oggi è il MAXXI di Roma. Purtroppo però, secondo il gallerista Massimo Minini in una intervista di Flavio Arensi nel mensile "Arte" di settembre 2012, in Italia il sistema dei grandi musei è in crisi, a causa dei tagli e del dimezzamento delle entrate e questo ha fatto sì che il suddetto museo non abbia raggiunto il ruolo che merita.

Bisogna infine aggiungere che l'Oriente sta assumendo importanza sempre più rilevante nel campo dell'arte contemporanea, con musei nati di recente o in via di sviluppo in Giappone e Cina.

Negli Stati Uniti, nel 1929, si costituisce il primo embrione del Moma (Museum of Modern Art) a New York per mano di ricchi collezionisti e cultori d'arte i quali organizzano, grazie al primo direttore Alfred Barr, una serie di mostre di arte contemporanea consacrando artisti quali Cézanne, Gauguin e Van Gogh come i padri dell'arte moderna. Mentre fino ad allora i musei non si erano mai distaccati molto dagli esempi europei, questo rappresenta qualcosa di

nuovo, opposto al modello parigino visto precedentemente, infatti non ci sono storie o tracciati da seguire. Il Moma è il contributo più autentico che l'America abbia offerto alla storia del museo. Esso propone, all'interno dello stesso edificio, moltissime attività: dalle grandi mostre personali, alle rassegne sperimentali, alla sezione dedicata ai nuovi acquisti, ai progetti dedicati agli artisti emergenti. Questa gestione, così dinamica, è favorita da una burocrazia elastica, dall'attività di molti volontari, dalla disponibilità di fondi privati e dalle *corporation* e *joint-venture* con le banche.

Gli altri principali musei di New York sono il Whitney Museum of American Art, fondato nel 1930, il Guggenheim Museum per l'arte astratta, aperto nel 1939 ma legato alla Salomon R. Guggenheim Foundation del 1937 e il Metropolitan Museum o Met, che possiede un'intera ala dedicata all'arte contemporanea, l'ala Lila Acheson Wallace più grande dell'intero Guggenheim Museum. Ma prima di parlare di queste istituzioni, bisogna enunciare di un'altra iniziativa, che può considerarsi come il primo vero museo di arte d'avanguardia: si tratta della Société Anonyme Inc. Museum of Modern Art, nata nel 1920 e che trova la sua sede definitiva all'Università di Yale solo nel 1941. La Société è fondata a New York da Katherine Sophie Dreier, ricca collezionista pittrice e Marcel Duchamp, con la collaborazione di Man Ray, ideatore del nome. Lo scopo era di promuovere e valorizzare tutte le ricerche internazionali d'avanguardia, tramite mostre, conferenze e pubblicazioni.

Nel corso degli ultimi decenni, in particolar modo dagli anni Ottanta, il numero di musei d'arte contemporanea è aumentato in misura notevolissima in Europa e negli Stati Uniti: nonostante questo solo il 25% dei visitatori ne apprezza l'arte, essi sono principalmente attratti da quegli artisti che televisione e stampa hanno reso noti: un esempio su tutti è Vincent Van Gogh.

Allo stesso tempo i musei definiti di "brand" sono quelli più conosciuti e di conseguenza più visitati e con un maggior potere all'interno del sistema dell'arte contemporanea. Donald Thompson, nel suo libro *Lo squalo da un milione di dollari*, elenca i più importanti: negli Stati Uniti il Museum of Modern Art, con a capo Glenn D. Lowry e il Metropolitan Museum con direttore Thomas P. Campbell di New York, la National Gallery di Washington e il Getty Museum di Los Angeles. In Europa invece il Louvre a Parigi, il Prado a Madrid, il Rijksmuseum di Amsterdam e a Londra la National Gallery e le due Tate.

Per diventare musei citati nelle principali guide turistiche e perciò conosciuti dal grande pubblico, Thompson individua tre modi:

- ⤴ possedere nella propria collezione un pezzo in grado di attirare il grande pubblico, un esempio indiscutibile è "La Gioconda" di Leonardo da Vinci al Louvre. Una ricerca condotta dal museo parigino ha dimostrato che più della metà dei visitatori

giornalieri ci si reca solo per vedere l'opera del pittore italiano e, di conseguenza, è stata istituita un'entrata separata per chi volesse vedere solo l'opera, saltando la coda.

- ⤴ Commissionare la sede del museo ad un architetto di fama internazionale, attirando in questo modo i visitatori anche grazie all'edificio: un esempio è la sede del Guggenheim di Bilbao dell'architetto canadese Frank Gehry.
- ⤴ Le collezioni di questi musei contengono opere degli artisti più rappresentativi di un determinato periodo storico, piuttosto che artisti minori o poco conosciuti ma al loro interno non possono mancare gli artisti più conosciuti del momento e più quotati nel mercato dell'arte contemporanea, che a loro volta contribuiscono a far conoscere il museo. Capita spesso che si espongano opere, che soltanto pochi giorni prima erano esposte in una galleria famosa questo perchè il rapporto che lega musei e galleristi influenza il mercato dell'arte contemporanea. Capita spesso che i musei chiedano ai galleristi che rappresentano un certo artista di partecipare ai costi della mostra che intendono organizzare: da quelli per l'inaugurazione a quelli per la stampa del catalogo. Questa pratica è comune in quanto il budget a disposizione dei musei per le mostre è comunque limitato e i galleristi sono degli ottimi finanziatori. Sorge però il dubbio sull'imparzialità della scelta delle opere da parte dei direttori dei musei in questione. Nel 2006 la Tate Modern acquistò tredici opere di Chris Ofili pagandole 600.000 sterline e la galleria dell'artista, Victoria Miro, concesse uno sconto molto sostanzioso al museo: dalla vendita sia la galleria che l'artista stesso ne trassero un forte ritorno di immagine.

Negli Stati Uniti i musei vengono costruiti soprattutto attraverso i finanziamenti dei privati e delle *corporation* (che li amministrano facendo parte dei *trustees*) mentre in Europa sono in maggioranza gli enti pubblici ad accollarsi le spese, anche se non mancano musei privati e forme di sostegno privato alle istituzioni pubbliche. La gestione museale è quindi notevolmente diversa tra le due realtà.

La maggior parte dei musei italiani non ha una logica gestionale basata sulla responsabilità economica, quindi su un corretto rapporto obiettivi-risorse e responsabilità, di conseguenza la gestione ne risulta inefficace.

I principali flussi di spesa che caratterizzano l'attività museale sono:

- ⤴ le spese correnti, cioè quelle destinate alla gestione cioè i costi del personale, per l'illuminazione, per la pulizia ecc... e i costi fissi cioè quelle spese sostenute anche in assenza di attività come le assicurazioni, il personale, l'elettricità ecc..
- ⤴ gli investimenti, che riguardano restauro, manutenzione, acquisto di nuove opere e così via.

Al contrario i flussi di entrata riguardano:

- ⤴ i contributi pubblici, da parte dello Stato
- ⤴ le risorse finanziarie destinate dall'Unione Europea
- ⤴ i contributi privati: molto spesso essi consistono in opere d'arte fatte pervenire al museo da parte dei donatori privati o nella sponsorizzazione di mostre itineranti o nei fondi per costruire o restaurare un'ala del museo.
- ⤴ i diritti d'entrata che derivano dalla vendita dei biglietti e derivanti dal merchandising, dal bookshop e dalla caffetteria.

Ad esempio il budget a disposizione del Moma è così suddiviso: 25.000.000 di dollari sono destinati agli acquisti, 43.000.000 per le spese curatoriali, 44.000.000 per le spese di gestione dell'edificio e le assicurazioni, 12.000.000 per le mostre temporanee e 10.000.000 per la sicurezza. Il costo per ogni visitatore è di 50 euro ma il prezzo del biglietto del biglietto è di 20 euro. La differenza è coperta dai ricavi ottenuti della libreria, del ristorante e del merchandising e dai finanziamenti. È particolarmente importante perciò per il museo organizzare mostre che attirino un grande pubblico.

Naturalmente le spese sono superiori alle entrate e questo causa un deficit di bilancio che molti musei non sono in grado di coprire, ecco perciò che le scarse risorse a disposizione dei vari direttori sono un forte limite ad un'organizzazione efficiente e per questo negli ultimi anni molti musei sono diventati Fondazioni di partecipazione. Con il D. Lgs 368/1998 le fondazioni museali sono istituti privati che gestiscono il patrimonio culturale pubblico conferito in gestione dal fondatore, non hanno risorse finanziarie di partenza né un patrimonio e infine sono composte da diversi soggetti, ognuno dei quali gestisce diversi fondi di finanziamento da cui si traggono le risorse necessarie all'attività. Ne sono un esempio la Fondazione dei Musei Senesi, La Fondazione dei Musei civici veneziani e la Fondazione Torino Musei.

Le fondazioni museali americane invece: sono soggetti di diritto privato, gestiscono un patrimonio privato, le cui fonti di entrata derivano da un patrimonio finanziario di dotazione e dalle numerose donazioni private e infine ricevono donazioni a fondo perduto, da parte di facoltosi donatori che ottengono enormi benefici fiscali. Si ricorda che i contributi privati sono esenti da ogni tassa e deducibili ai fini fiscali.

L'applicazione del sistema gestionale americano, secondo la quale ad una gestione privata corrisponde efficienza e elasticità, si è proposta molte volte come soluzione ai problemi dei musei italiani, ma non è applicabile.

In primis i musei italiani sono molto diversi da quelli americani dal punto di vista ontologico: essi sono profondamente radicati nel territorio e hanno il compito di tutelarne la memoria e

l'identità. Per questo motivo la Costituzione sancisce il dovere da parte dello Stato di conservare e tutelare i beni culturali sostenendo i musei. In America questa profonda connessione viene meno, come abbiamo già detto precedentemente, ma in ogni caso quei pochi musei che tutelano il patrimonio culturale americano, costituito dai parchi naturali e dalle riserve indiane, sono di proprietà pubblica.

Erroneamente si pensa che il modello di gestione americano non gravi sull'amministrazione pubblica: in realtà i musei americani si reggono su un modello finanziario misto: pubblico-privato. Il Metropolitan Museum ha ricevuto nell'anno 2011-2012 contributi da parte del comune di New York di circa 23.500.000 di dollari⁴⁴.

Altro errore è quello di credere che si possano coprire le spese gestionali con le entrate dei biglietti o dei servi accessori, cosa improponibile anche per i musei americani.

Il modello americano è possibile grazie ai lasciti e alle donazioni, molto consistenti, che vengono fatte da grandi aziende e dai privati cittadini, favorite da un sistema fiscale particolarmente favorevole. Il Metropolitan Museum of art di New York ha ricevuto nell'anno fiscale 2011-2012 donazioni pari a 62.075.000 dollari⁴⁵. Si deve comunque considerare che i musei americani privati sono associazioni non profit, con l'obbligo di reinvestire nelle attività museali i profitti ottenuti, di conseguenza la loro attività è regolata da leggi molto severe.

In Italia l'attuazione di un modello del genere non è applicabile a causa di una legislazione inadeguata a sostenere tale sistema, per questo bisogna cercare una via alternativa. Come dice Anna Coliva, direttrice della Galleria Borghese: “Se si lavorasse, invece, in sede legislativa ad una normativa che regoli elargizioni liberali o il trust di scopo, i musei sarebbero in grado di procurarsi da sé le proprie risorse. Il problema dei mezzi di sostentamento alla cultura si risolverebbe in piena normalità ed efficacia, il concetto di privato avrebbe immediatamente il suo ruolo etico e sociale, lo Stato riceverebbe sostanziosi finanziamenti senza dover ricorrere a figure estranee e da retribuire per procacciare denaro. Se si vuole perseguire il fine - la funzionalità all'americana - bisogna predisporre i mezzi - le leggi - che in America vegliano severe su tali buoni risultati”⁴⁶.

Un esempio sicuramente significativo di museo d'arte contemporanea di fama internazionale, che opera sia negli Stati Uniti che in Italia, è la Fondazione Guggenheim, di certo uno degli attori più importanti per la promozione, lo studio, la conservazione e la divulgazione dell'arte contemporanea, che svolge queste attività attraverso mostre d'eccezione, programmi educativi

44 *Rapporto dell'ufficio finanziario*, 2012 p 81. Cfr il sito www.metmuseum.org (consultato in data 23 febbraio 2013).

45 *Ibidem*.

46 A. Coliva, *Ma il museo privato degli USA è no profit* in “Il Corriere della Sera”, 17 febbraio 2012.

ed iniziative di ricerca utili per attirare e formare un pubblico vario ed internazionale grazie alla sua particolare rete di musei e alle partnership culturali.

Istituita a New York nel 1937 con la sola *mission* di gestire il museo formato dalla collezione personale di arte astratta contemporanea di Salomon R. Guggenheim, si trova entro pochi anni a gestire un secondo museo nel Vecchio Continente, grazie alla pragmatica collezionista Peggy Guggenheim (nipote di Salomon R. Guggenheim) che ha dato vita ad una propria collezione e un proprio museo a Venezia. La collezione Peggy Guggenheim porta avanti la missione della Fondazione collezionando, conservando e studiando arte ed interpretando le opere che custodisce. Ha status di ente *non profit* sia in Italia che in America. In termini di *governance*, i garanti sono gli stessi sia per la sede a New York che per quella veneziana.

A Venezia, la Collezione Guggenheim si trova in una posizione anomala. Essendo privata, non gode di finanziamenti governativi e inoltre è soggetta a tassazione diretta come se si trattasse di una società di capitale. *governance* a parte, la Collezione è da considerarsi invece un “soggetto pubblico” qualora si osservi che essa presta un servizio ai propri visitatori e soprattutto alla comunità in cui ha sede, incoraggiando alla partecipazione della comunità locale, la possibilità di accedere al museo gratuitamente per una settimana all’anno, definendo mostre e programmi educativi e sostenendo il turismo internazionale e del collezionismo d’arte volto all’arricchimento del patrimonio culturale locale e della nazione.

Ma la Fondazione Guggenheim in Europa non è solo Venezia, altri due musei, uno a Bilbao e l’altro a Berlino, vantano tale marchio. Attualmente la Fondazione è una vera e propria multinazionale che, malgrado la crisi economica mondiale, è in piena espansione, con progetti di future sedi ad Helsinki ed Abu Dhabi⁴⁷.

Nella seguente trattazione non si deve dimenticare l'importanza che le grandi esposizioni periodiche rivestono nell'affermazione di un singolo artista: seguirne con regolarità almeno le due più importanti come La Biennale di Venezia e Documenta di Kassel, è indispensabile per restare aggiornati sul mercato dell'arte e la presenza o l'assenza in queste sedi ha una rilevanza fondamentale sul successo economico di un artista.

Fin dal XVI secolo la grandi mostre temporanee sono state profondamente legate al collezionismo d'arte: le prime ebbero luogo durante i grandi mercati tessili e alimentari, ad esempio la fiera della Sensa a Venezia, mentre il secolo successivo vede il prevalere di esposizioni ufficiali organizzate con lo scopo di aggiornare sulle opere di artisti già affermati. Un radicale cambiamento arriva con l'era industriale: i privati iniziano a finanziare nuove mostre temporanee che non riguardano più solo l'arte, ma tutte le più avanzate produzioni dei

47 C. Pasqualetti, *Una multinazionale in piena espansione* in “Arte”, n 463, marzo 2012 .

vari settori. Nascono così le esposizioni universali di Londra, nel 1851, 1871, 1890 e quelli di Parigi nel 1855, 1867, 1889 e 1900.

Fu dall'incrocio tra le esposizioni ufficiali e quelle commerciali che nacquero le moderne manifestazioni periodiche: l'Armony Show del 1913 a New York ne è sicuramente un ottimo esempio.

La Biennale di Venezia nasce nel 1893, rendendola così la più antica manifestazione dedicata all'arte contemporanea in Italia con obiettivo quello di essere un punto di riferimento a livello internazionale per gli artisti viventi. La struttura attuale, suddivisa in padiglioni stranieri, un per nazione rappresentata, viene istituita all'inizio del novecento richiamando l'idea delle grandi fiere commerciali. Ogni Nazione poteva affidare la costruzione del proprio padiglione ad un architetto di valore, a testimonianza del prestigio che la Biennale voleva ottenere.

Gli artisti che hanno vinto un premio alla Biennale hanno visto aumentare il valore delle loro opere, ma molto spesso sono stati riconoscimenti a carriera già avanzata e non ad artisti emergenti. Dal 1986 le categorie dei premi sono notevolmente cambiate, ma nelle edizioni 2009-2011 sono state: il Leone d'Oro alla carriera, Leone d'Oro per la migliore Partecipazione Nazionale, Leone d'Oro per il miglior artista della mostra internazionale, Leone d'oro un promettente giovane artista e le Menzioni speciali. Tra gli artisti premiati, nel corso della manifestazione, ricordiamo: Jasper Johns nel 1988, Giovanni Anselmo e i Becher nel 1990, Richard Hamilton, Matthew Barney 1993 e nelle ultime due edizioni il Leone d'oro come miglior artista è andato a Tobias Rehberger 2009 e a Christian Marclay 2011, mentre il premio alla carriera a Sturtevant e Franz West 2011 e Yoko Ono e John Baldessari 2009.

La sezione "Aperto" è stata istituita nel 1980 per dare spazio ai giovani artisti emergenti, ma è stata poi abolita: la prima edizione, curata da Achille Bonito Oliva, presentò gli artisti della transavanguardia, contribuendo così ad aumentare le quotazioni di nomi come Paladino, Chia, Clemente.

La presenza di un artista alla Biennale ha una duplice valenza: da un lato è una garanzia per i collezionisti che acquistano le opere degli artisti presenti, dall'altra però non sempre garantisce un acquisto sicuro. L'aumento del numero dei partecipanti fa sì che ci sia maggiore incertezza su chi costituisca un investimento sicuro, per questo bisogna sommare la presenza alla rassegna con l'interesse che le gallerie medie e grandi riversano sull'artista, la sua partecipazione a mostre prestigiose e la sua diffusione sulla stampa.

La partecipazione alla rassegna ha un diverso valore per gli artisti italiani rispetto a quelli stranieri: i primi vi trovano la principale opportunità per affermarsi nel mercato interno e allo stesso tempo farsi conoscere a livello internazionale; per i secondi invece la scelta del proprio nome per rappresentare la nazione è un fatto di grande rilievo.

La Biennale di Venezia, insomma, mantiene un'importanza notevole nonostante la sua veneranda età e continua a svolgere la sua funzione di aggiornamento del grande pubblico, di consacrazione definitiva degli artisti affermati e di valorizzazione delle nuove tendenze e nuovi artisti.

Documenta di Kassel è una rassegna sicuramente più giovane rispetto alla Biennale, nata nel 1955 e con cadenza quinquennale. L'obiettivo del suo fondatore, il professore universitario Arnold Bode, era quello di dare vita, di cogliere lo spirito in cui si vive: non soltanto nella arti visive, ma in tutti i suoi aspetti storici.

Non si propose più la struttura in padiglioni nazionali, considerata superata, ma si preferì puntare su movimenti artistici sovranazionali come: espressionismo astratto e informale, che diedero vita a un nuovo modo di concepire l'opera, non più un quadro da affiggere alle pareti, ma un volume inserito in un ambiente: furono ospitate sculture all'aperto e installazioni ambientali.

Una differenza sostanziale tra le due manifestazioni è il ruolo ricoperto dal direttore, che in Documenta è affiancato da stretti collaboratori e riesce a dare una maggior unitarietà alla rassegna, al contrario di Venezia, infatti Documenta ha una gestione autonoma anche se finanziata dall'amministrazione comunale e regionale. La scelta del direttore successivo appena conclusasi l'edizione in corso permette di ottenere risultati di qualità e una forte autonomia.

I parametri su cui si basa sono essenzialmente tre: individuare personalità rappresentativa nel settore artistico, segnalare i cambiamenti di tendenza che influenzano il mondo dell'arte e infine individuare e selezionare le migliori attività artistiche internazionali.

Fin dalla prima edizione Documenta si è rivelata un successo, diventando una delle rassegne più seguite al mondo: l'edizione 2012 ha riscontrato ben ottocento sessantamila visitatori: un crescendo continuo dai cento trenta mila del primo anno.

3. Il ruolo dei collezionisti

“Io compro l'arte che mi piace. La compro per presentarla in esposizioni. Poi, se mi sento di farlo, la vendo e compro ancora più arte.”⁴⁸ ha affermato nel 2005 il collezionista Charles Saatchi per spiegare il ruolo che ha all'interno del sistema dell'arte contemporanea.

La passione nel raccogliere e conservare oggetti è intrinseca alla natura umana, per molti

48 D. Thompson, *Lo squalo...*, op. cit.

investitori è una vera e propria professione⁴⁹.

Il comportamento del collezionista si distingue in due categorie⁵⁰:

coloro che fanno prevalere il loro lato irrazionale e l'istinto e perciò acquistano spinti dalle emozioni senza una preparazione culturale adeguata; e coloro che si basano sulla razionalità, conoscendo i meccanismi di mercato e svolgendo l'attività di collezionismo per acquistare prestigio sociale, per guadagnare o per sostenere lo sviluppo della cultura artistica.

Si può utilizzare la ripartizione in categorie applicata alle gallerie per spiegare la suddivisione a vari livelli dei collezionisti. Se ne incontrano di piccoli, medi e grandi; quelli che adottano un collezionismo più prudente, basato su valori consolidati e quelli che invece sono più innovatori.

I piccoli e medi collezionisti non svolgono un ruolo determinante nelle strategie di mercato ma il loro giro d'affari complessivo suscita comunque un certo interesse. Le collezioni, di proprietà di avvocati, medici, piccoli imprenditori, sono limitate e comprendono pochi quadri sia di maggiore o minore importanza.

I collezionisti tradizionali solitamente scelgono artisti con quotazioni già affermate, come possono essere i grandi maestri dell'Ottocento, scegliendo di andare sul sicuro le loro raccolte rispecchiano i valori consolidati e all'antica di cui sono portatori i loro proprietari.

I grandi collezionisti sono attivi invece nel determinare l'andamento e le tendenze del mercato e sono sicuramente innovatori nelle loro scelte. A partire dagli anni Ottanta, questo tipo di collezionismo si è notevolmente diffuso, rispecchiando il cambiamento sociale: i nuovi acquirenti sono giovani e dinamici che non hanno paura di investire in arte. Dopo un periodo di assestamento all'interno del mercato, i collezionisti ne apprendono i meccanismi e le loro collezioni diventano dinamiche e in continua evoluzione: le opere vengono scambiate all'interno del mercato attraverso il canale delle vendite (case d'asta e galleristi) ma anche cercando nuovi compratori. Diffusa la pratica di scambio con altri quadri: in cui collezionista e gallerista si accordano per prestarsi a vicende le opere.

Le scelte artistiche sono solitamente in linea con le tendenze del mercato ma si possono distinguere comunque quattro tipologie: chi ha un interesse monotematico e colleziona soltanto quadri di paesaggio; coloro che focalizzano la loro attenzione verso un certo periodo storico o movimento artistico, dall'informale, al futurismo, considerando sia gli artisti affermati che quelli minori; coloro che acquistano un po' di tutto e non si fanno guidare da una linea culturale precisa, ma preferiscono investire negli artisti più commerciali con maggior valore economico; infine ci sono quelli che amano investire su un unico artista:

49 Cfr. K. Pomian, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 2004.

50 F. Poli, *Il sistema dell'arte...*, op. cit.

comprendo solo le sue opere.

I ricchi collezionisti hanno creato, nel corso degli anni, collezioni davvero interessanti che hanno portato prestigio sia al patrimonio culturale della loro città e allo stesso tempo all'immagine del collezionista, le cui finalità non sono direttamente economiche ma prevalentemente culturali. Le opere vengono acquistate in prestigiose gallerie o durante le aste, facendo attenzione a quelle i cui valori sono ormai consolidati. I grandi mecenati della storia erano ricchi imprenditori, signore dell'alta società che hanno donato le loro collezioni ai musei o si sono impegnati nel costituirli. Un esempio è il barone Hans Heinrich von Thyssen la cui collezione è stata donata allo Stato spagnolo nei primi anni Novanta e da questo nacque il museo Thyssen-Bornemisza di Madrid. Tra questi mecenati si devono ricordare anche Solomon Guggenheim, che nel 1936-39 ha fondato l'omonimo museo a New York e sempre qui, nel 1930 e Gertrude Vanderbilt Whitney che fece lo stesso⁵¹.

Negli ultimi anni la figura del collezionista è decisamente cambiata: si sono affermati i collezionisti internazionali, il cui ruolo è determinante nel stabilire il valore delle opere degli artisti, grazie all'influenza che esercitano sul mercato e sulle istituzioni culturali. Le loro collezioni si basano sulle tendenze internazionali: riuscendo a restringere il numero degli artisti d'élite e a rappresentarli in esclusiva; ma allo stesso tempo si possono considerare scopritori di nuovi talenti: sono sempre attenti alle tendenze emergenti, sostenendo i giovani artisti acquistandone le opere a prezzi bassissimi, per poi rivenderle nel medio lungo termine. Grazie al rapporto che li lega ai direttori dei musei, riescono a organizzare mostre dei loro giovani artisti, aumentandone la fama e le quotazioni.

La sicurezza di sé e la vanità di questi collezionisti aumenta man mano che i prezzi delle opere dei loro artisti salgono alle aste, ma anche attraverso le numerose interviste che essi rilasciano alle riviste del settore. Il loro interesse principale non è di carattere culturale, ma si potrebbe definire speculativo: quando un artista raggiunge il top o al contrario, non avrà più alcun successo, il collezionista si libera delle sue opere mettendole sul mercato.

Il ruolo che svolgono questi importanti collezionisti, soltanto un centinaio in tutto il mondo, non è ben preciso, ma si possono distinguere varie funzioni: quella di leader d'opinione che vanno ad influenzare le opinioni e le scelte degli altri collezionisti del settore; quella di scopritori di nuovi talenti: valorizzando e promuovendo gli artisti emergenti; quella di consigliere nelle scelte dei direttori dei più importanti musei internazionali; quella di mecenati donando parti delle loro collezioni a musei pubblici o facendo nascere fondazioni pubbliche: riprendono in questo modo l'attività svolta dei collezionisti all'inizio del XX secolo; quella di curatori quando organizzano mostre nelle loro gallerie o in spazi pubblici e infine quella di

51 Cfr. A. B. Saarinen; *I grandi collezionisti americani*, Einaudi Editore, 1977.

mercanti che svolgono quando vendono le loro opere con esiti decisamente positivi⁵².

Tra i collezionisti internazionali ricordiamo: Robert Guccione, editore della rivista “Penthouse” che crea una collezione composta da opere di artisti molto conosciuti ma allo stesso tempo con una scarsa identità culturale attraverso la quale può fare mostra di sé; al contrario Giuseppe Panza di Biumo, il più importante collezionista italiano, focalizza la sua attenzione sull'arte americana contemporanea, dall'Espressionismo astratto alla pop art alla Conceptual Art e può essere considerato un collezionista “romantico”⁵³ che acquista quello che gli piace.

Un altro tipo di collezionismo diffuso soprattutto negli ultimi decenni è quello affidato alle grandi multinazionali o *corporate* finanziarie che investono una gran quantità di fondi in collezioni d'arte, non con scopi remunerativi ma per il ritorno d'immagine che questo porta loro. La prima collezione d'arte aziendale risale al 1959 ed è realizzata per volontà di David Rockefeller, allora presidente della Chase Manhattan Bank. Inizialmente lo scopo della collezione era quello di abbellire l'interno degli uffici aziendali, ma con il tempo si concentrò su opere di grande valore come forma di investimento. Nei primi anni Dorothy Miller e Alfred Barr furono incaricati di gestire la raccolta di opere d'arte e attualmente questo ruolo è ricoperto da Lisa K. Erf. La collezione d'arte J.P. Morgan Chase è inserita nella classifica delle migliori collezioni d'arte aziendali dalla rivista “Forbes”, tra le altre sono comprese: la collezione UBS⁵⁴, quella della banca tedesca Deutsche Bank, la Progressive Art collection e infine la collezione della Banca D'America⁵⁵.

Ai fini della seguente trattazione si analizza con più attenzione la figura del collezionista di origini irachene Charles Saatchi.

Nato nel 1943 a Baghdad, si trasferisce a Londra con la famiglia e nel 1970, con il fratello Maurice, fonda l'agenzia pubblicitaria Saatchi&Saatchi, basandosi sulla strategia dell'americano Russel Reeves che sostiene che uno slogan di successo è per ogni prodotto un beneficio unico, nasce così l'acronimo della società. Simple And Arresting Truths Create High Impact (verità semplici ed evidenti creano un forte impatto)⁵⁶. Nel 1979 l'agenzia si occupa della campagna elettorale del partito conservatore, sostenendo la sua leader Margaret Thatcher, contribuendo in questo modo a farla eleggere sia nel 1979 che nel 1987. L'agenzia Saatchi acquista così notevole prestigio, anche grazie all'acquisizione di altre agenzie pubblicitarie e diventando così negli anni Novanta una delle più importanti a livello mondiale. Nel giugno 2000 entra a far parte del gruppo Publicis Groupe, multinazionale francese che si

52 F. Poli, *Il sistema...*, op. cit., p. 103.

53 A. Vettese, *Investire in Arte*, op. cit., p. 31.

54 UBS è una società finanziaria che fornisce servizi e consulenze a livello globale ad aziende e clienti privati.

55 S. Sharf, *The Top Corporate Art Collection*, in “Forbes”, febbraio 2012.

56 F. Martini, *La collezione Saatchi, una collezione a episodi, 2004-2005*.

occupa di pubblicità, marketing e comunicazione.

L'interesse di Saatchi come collezionista all'inizio si concentra prevalentemente sulla cultura americana popolare: inizia collezionando juke-box e fumetti di Superman, fino a quando, nel 1962 visita il Moma e viene colpito da *One (Number 31)* di Jackson Pollock decidendo, così, di investire in arte contemporanea. I suoi acquisti si concentrano verso la pop art, la Minimal art, la Transavanguardia, ma anche l'arte inglese come la New British Sculpture, la London school of Painting e gli Young British Artists.

Negli anni Settanta Saatchi e la prima moglie Doris acquistano moltissime opere del Minimalismo americano, la prima è un Sol Le Witt nel 1969, e si recano circa ogni mese a New York dove si trovano le gallerie di Leo Castelli, della Sonnabend e la Lisson Gallery. Inizia così un rapporto di stretta collaborazione tra questi galleristi e il collezionista, che spende consistenti somme di denaro nell'acquisto dei quadri. Questo causa un consistente aumento dei prezzi delle opere. Leo Castelli ricorda questo fenomeno con le seguenti parole: "Il mercato di Warhol era un po' depresso prima che Saatchi intervenisse. [...] [Saatchi] voleva pezzi rari e molto costosi. Quando incappò nuovamente in un dipinto che desiderava acquistare, beh, essendo perfettamente consapevole del prezzo che aveva pagato per certi quadri, sapevamo tutti che il prezzo di quell'opera sarebbe salito"⁵⁷.

A mano a mano che la collezione aumenta, Saatchi capisce l'importanza di uno spazio espositivo in cui collocarla, così nel 1985 apre la sua prima galleria: La Saatchi Gallery al 98 di Boundary Road nel quartiere di St. John's Woods a Londra. Lo stabile, un ex deposito di vernici, viene acquistato nel 1983: ciò che convince il collezionista è l'ampio spazio all'interno e le lastre di vetro alle pareti, perfette per illuminare e conservare la sua collezione, così grazie all'intervento degli architetti Max Gordon e John McKenzie l'ex magazzino è adattato a galleria. Situata in un quartiere periferico di Londra, la galleria risulta appartata rispetto alle altre sedi espositive dell'arte contemporanea, le quali si trovano a Piccadilly House, Burlington House e Cork Street. St John's Wood è un tranquillo quartiere residenziale dove sono molto diffusi capannoni industriali: questo spostamento in periferia influenzerà moltissimo l'attività del gruppo degli Young British Artists che avranno come modello espositivi la Saatchi Gallery. Nell'aprile 2003, la galleria cambia la sua collocazione, si trasferisce nell'ex sede del Greater London Council, nelle sale del Country Hall: edificio chiuso nel 1986 per volere del Parlamento. Situata lungo il Tamigi a pochi metri di distanza dalla Tate Modern, questo nuovo spazio si trova nel cuore dell'arte contemporanea londinese: la Saatchi Gallery ha ricoperto un ruolo chiave nella promozione delle moderne tendenze artistiche negli anni Ottanta e Novanta, ma nel 2000 ne viene minata l'egemonia, con

57 R. Hatton & J. Walker, *Supercollezionista: una critica di Charles Saatchi*, Ellipsis, Londra 2000.

all'apertura della Tate Modern; questo influenza sicuramente la scelta del collezione di cambiare sede. Spazio ampio con circa ventidue sale, adatto ad ospitare mostre temporanee: il 17 aprile 2003 si tiene l'inaugurazione con una personale di Damien Hirst, uno degli artisti maggiormente legati a Saatchi in quel periodo. Il binomio Saatchy Gallery- Country Hall non dura per molto, infatti nel 2008 la galleria cambia nuovamente sede: si trasferisce nel quartiere di Chealse, in un palazzo appartenuto al duca di York a King's Road. Aperta dopo un consistente restauro, la galleria prevede quindici stanze espositive per un totale di 6.500 mq di superficie, e l'inaugurazione è accompagnata da una collettiva d' artisti cinesi intitolata: “The Revolution Continuee New Art from China”⁵⁸.

Le scelte espositive di Saatchi si concentrano inizialmente sugli artisti della sua collezione, ma successivamente si caratterizzano per la ricerca artistica di una precisa area geografica, nascono le “mostre a tema”⁵⁹. La prima è dedicata a New York, ma poi si concentra sulla Gran Bretagna, Germania e l'intera Europa, fino ad arriva negli ultimi anni a toccare l'Asia, dagli artisti cinesi ai coreani. Ne è un esempio la collettiva organizza nel 2012, in occasione dei giochi olimpici, intitolata “Korean Eye 2012”. Negli anni Ottanta ha contribuito ad assicurare il successo di numerosi nuovi artisti come Schnabel, Clemente, Salle, Kiefer, Koons, Longo e Sherman attraverso la pubblicazione di un catalogo delle loro opere in suo possesso e all'organizzazione di mostre che li riguardavano.

Il ruolo che Saatchi ricopre all'interno del sistema dell'arte contemporanea si può ricondurre alle caratteristiche elencate precedentemente nel paragrafo, descrivendo il collezionista internazionale. È un vero “imprenditore moderno dell'arte”⁶⁰: astuto nel trarre vantaggi economici dalle sue attività: è un promotore di eventi mediatici e espositivi, organizzatore di aste (si ricorda quella di Christie's del 1998, quando il collezionista donò centotrenta opere, per la creazione di borse di studio nelle quattro accademie di belle arti più famose a Londra) sostenitore di nuove tendenze artistiche e abile conoscitore del mercato.

L'attività di scopritore di nuovi talenti è sottolineata dal successo che ha avuto negli anni Novanta il gruppo degli Young British Artists con i quali Saatchi entra in contatto nel 1988. Finanzia moltissimi dei loro lavori, senza badare a spese, in particolare si ricorda l'opera di Damien Hirst *The Pysical Impossibility of Death in Mind of Someone living* (1991), pagata 50.000 sterline.

Nel libro pubblicato nel 2003 assieme a Patricia Ellis, *100: The Work that Changed British Artist*

Saatchi elenca i lavori più significati di ventisette artisti inglesi della sua collezione e afferma

58 *Vulcano Saatchi prepara il suo museo a Londra* in "Exibart.com", 23 luglio 2007.

59 F. Forti, *Arte e Finanza nella Londra dei giochi*, in “Artribute”, 1 settembre 2012.

60 F. Poli, *Il sistema...*, op. cit., p. 107.

“I Libri di storia dell'arte del 2105 sottoporranno la fine del XX secolo ad un editing brutale, analogo a quello imposto a tutti gli altri secoli. Qualsiasi artista che non sia Jackson Pollock, Andy Warhol, Donald Judd o Damien Hirst sarà una nota a piè di pagina”⁶¹.

Grazie alla rete di conoscenze che negli anni il collezionista iracheno si è creato, la sua influenza nel sistema dell'arte è decisamente aumentata, lo si può definire un *tastemaker* che ha portato al successo i suoi protetti. Questo suo ruolo è decisamente temuto dagli artisti, in quanto può decidere “della vita e della morte commerciale di un autore”⁶²“Saatchi possiede molte opere degli artisti che sostiene e questo vuol dire “averne in pugno le quotazioni”⁶³.

Damien Hirst, legato al collezionista inglese per oltre un decennio, dal 1992 al 2005, spiega il rapporto che Saatchi ha con le opere nel seguente modo “Gli interessano i soldi, ecco perché ha speso così tanto per lo squalo. Ha tutti questi lavori, ne ha almeno sei, forse di più, e pensa: “Se pago seimila per uno, tutto il resto aumenta di valore”. Poi arriva ad un punto in cui non sale più, allora vende tutto e si cerca un altro artista.”⁶⁴.

Da ricordare il caso che lo lega a Sandro Chia (1946), artista della Transavanguardia. I due si conoscono alla mostra dell'artista da Anthony D'Offay nel 1982, in quell'occasione Saatchi organizza una festa in onore di Chia nella sua casa. Il collezionista dimostra notevole interesse per l'artista e ne acquista numerose opere: alcune delle quali donate alla Tate Modern di Londra⁶⁵. Il rapporto tra i due continua sereno fino al 1985 quando Saatchi decide di vendere le opere di Chia e di rimetterle così nel mercato: l'artista vorrebbe ricomprarle ma il collezionista non accetta. Le polemiche tra i due vengono ampiamente pubblicizzate dai media: “ArtNews”⁶⁶ pubblica la lettera aperta di polemica scritta da Chia e anche la risposta dell'allora curatrice della Saatchi Gallery Julia Ernest. Il tutto si basa su un malinteso: la trattativa della vendita era già in atto prima che l'artista si offerisse di ricomprare i suoi lavori. In un articolo pubblicato nel bimensile “Flash Art”, Sandro Chia, intervistato da Giancarlo Politi, spiega con queste parole quanto accaduto allora:

“Un giorno, ebbi con lui uno scambio d'idee riguardo a certe mie opere, parte della sua collezione, che lui aveva intenzione di vendere, a suo dire perché non gli era stato permesso di comprarne altre.

Niente di serio, ricordo che trovammo quasi subito un accordo e ci lasciammo in buoni e cordiali rapporti.

Dopo poche ore, a cena, attaccai Saatchi verbalmente in pubblico, in maniera molto arrogante e offensiva.

Da quel momento su riviste e giornali si scrive che Saatchi ha svenduto in blocco il mio lavoro, ma non è vero, poiché Saatchi mise in vendita solo quattro quadri e con notevole profitto pecuniario. Forse

61 *I Primarily buy art to show it off*: Charles Saatchi answers questions on the record for the first time ever trad. in “Vernissage”, allegato de “Il Giornale dell'arte”, dicembre 2004, pp. 4-5.

62 A. Vettese, *L'arte contemporanea*, op. cit., p. 83.

63 Ibidem.

64 D. Hirst e G. Burn, *Manuale per giovani artisti*, p. 2.

65 D. Thompson, *Lo squalo*, op. cit., p. 70.

66 Rivista d'arte fondata nel 1902 da James Clarence Hyde.

all'epoca sarebbe stata sufficiente, da parte mia, una precisazione, una risposta ma, per qualche misterioso motivo, non mi sembrò necessario intervenire. [...] Recentemente, in un'intervista pubblicata su un giornale inglese, Saatchi ha dato una sua interpretazione dell'accaduto, interpretazione che trovo interessante e convincente. Saatchi, ritenuto responsabile di deleterie speculazioni in arte, nell'intervista, difende il suo operato e afferma, in riferimento al mio caso, che in realtà non avvenne nessuna vendita in blocco e tanto meno svendita. Saatchi continua dicendo che, a suo parere, era maturata in me una sorta di insofferenza e di rigetto nei confronti del sistema del successo e lui non fece altro che assecondare il mio impulso autolesivo. Trovo l'analisi condivisibile"⁶⁷.

I cambiamenti nella collezione di Saatchi nel corso degli anni riflettono i mutamenti non solo nel mondo dell'arte contemporanea ma anche nella società che lo circonda.

Karsten Schubert afferma “ Se nel corso degli anni [...] non avesse venduto parti consistenti della collezione, oggi essa offrirebbe la documentazione più completa che vi sia al mondo di opere d'arte successive al 1960”⁶⁸

Ogni anno la rivista “ArtReview” redige una classifica dei cento uomini più influenti nel mondo dell'arte, *The Power 100*, e Charles Saatchi risultò primo nel 2002, ma a distanza di dieci anni non è più incluso. Nel periodo 2002-2008 viene collocato sempre nelle prime posizioni, ma dal 2009 finisce in fondo alla classifica per non venire più incluso nel biennio 2011-2012.

Nel 2009 esce il libro intitolato *My Name is Charles Saatchy and I am an Artoholic*, autobiografia del collezionista che si definisce “dipendente dall'arte”, mentre nel 2011 viene pubblicato *The History of Saatchi Gallery* a cura della casa editrice Booth-Clibborn, in cui si raccontano le principali esposizioni nelle sue gallerie, dal 1985 al 2010 e anche i lavori a cui il collezionista è più legato.

Schivo e contrario alle interviste, Saatchi non ama farsi vedere in televisione e le sue mostre non creano più lo stupore e scalpore degli anni precedenti. Il sistema dell'arte e la figura del collezionista sono in continua evoluzione e Saatchi sta perdendo il passo. Forse per questo nel 2011 rilascia un'intervista al quotidiano inglese “The Guardian” in cui attacca i nuovi collezionisti dell'arte contemporanea, considerandoli improvvisati e volgari, senza una vera passione per l'arte ma interessati soltanto al ritorno di immagine che essa può portare, paragonando la Biennale di Venezia ad un appuntamento glamour come St Barts a Natale e St Tropez in agosto⁶⁹.

Critica i curatori, che afferma essere “insicuri” e inadeguati, attacca i critici e un certo tipo di pubblico, quello che, secondo lui, non perde mai un inaugurazione ma poi non si concentra sulle opere in mostra e preferisce chiacchierare e socializzare. A conclusione di questo suo

67 G. Politi, *Stupido come un pittore*, in “FlashArt”, n 276, giugno-luglio 2009.

68 K. Schubert, *Museo. Storia di un'idea*, Il Saggiatore, Milano 2004.

69 C. Saatchi, *Charles Saatchi: the hideousness of the art world*, in “The Guardian”, 2 dicembre 2011.

articolo Saatchi afferma: “Fino a poco tempo fa credevo che qualsiasi cosa potesse allargare l’interesse nell’arte contemporanea dovesse essere la benvenuta; soltanto uno snob elitista vorrebbe vederla confinata all’attenzione di pochi *aficionados* all’altezza. Ma persino un narciso egoista e spaccone come me trova questo nuovo mondo dell’arte profondamente imbarazzante”⁷⁰.

4. Le case d’asta

All'interno del sistema dell'arte contemporanea, le case d'asta giocano un ruolo fondamentale nel mercato secondario, essendo strutture potenti e organizzate finanziariamente nel rivendere le opere d'arte, tanto che se un artista non ottiene buone quotazioni in asta non viene considerato⁷¹.

Le vendite all'asta sono un indicatore quantitativo dell'andamento del mercato artistico, seguito con interesse da galleristi, collezionisti e appassionati; ma i dati che se ne ricavano non sono sempre attendibili in quanto numerosi fattori influenzano le vendite come: asimmetria informativa, ossia le informazioni relative alle opere non sono conosciute da tutti i partecipanti all'asta; comportamenti anomali da parte di compratori e venditori: come la collusione tra acquirenti o tra un banditore e compratore e allo stesso il problema di autenticità dell'opera all'asta. L'interesse delle case d'asta è di mantenere la domanda di opere costante o in continuo aumento e per farlo, devono garantire un clima euforico e mantenere la propria immagine, evidenziando le vendite record e occultando gli insuccessi. Soprattutto a partire dagli anni Settanta le case d'asta hanno assunto un ruolo più ampio: non sono più semplici intermediari ma vere e proprie strutture di controllo del mercato. Attraverso l'attività delle aste si possono lanciare nuovi artisti, suscitando in questo modo l'interesse dei collezionisti speculatori, ma allo stesso tempo si possono rafforzare le quotazioni di artisti già affermati o rilanciare quelli che hanno bisogno di ridefinire la propria immagine sul mercato⁷². Gli artisti più quotati possono distinguersi in due categorie: quelli realmente bravi e di qualità e quelli considerati “migliori” dal punto di vista commerciale, in quanto assecondano la moda del momento. Spetta al compratore scegliere su quali beni investire e decidere se comprare un'opera d'arte o soltanto un gadget.

In ogni caso fin dall'inizio del XX secolo le aste sono state indicatori dell’andamento del

70 M. Gambirella, *Charles Saatchi: lo speculatore* in “Artribute”, 2011.

71 L. Tansini, *Gallerie d'arte che gestiscono vendite all'asta e case d'asta proprietarie di gallerie d'arte. Perché no?*, in “Il Giornale dell'arte”, aprile 2008 (v. appendice).

72 Cfr. A. Solazzi, *L'economia delle imprese case d'asta*, Giappichelli, Torino 2010.

mercato: quando l'associazione Le Peau de l'Ours nel 1914 mise all'asta le opere della sua collezione ci si rese conto di quanto l'arte fosse non solo una realtà culturale e artistica, ma anche economica. L'asta fece guadagnare all'associazione ben centomila franchi, vendendo ottantotto dipinti e centoquarantaquattro disegni di artisti fauves, nabis e anche di Pablo Picasso⁷³. Le prime aste infatti nascono con l'intento di vendere collezioni di proprietà privata al migliore offerente.

Il successo commerciale dell'arte esplose negli anni Venti, le opere diventano oggetto d'interesse per numerosi collezionisti, soprattutto delle classi più ricche, le quali si dimostrano più interessate al valore economico del bene, piuttosto che a quello artistico. Le principali aste del periodo riguardano la collezione del gallerista tedesco Kahnweiler, i cui beni, per via della sua nazionalità, vengono considerati risarcimento di guerra. Le vendite si tengono all'Hotel Drouot e regolate dal *commissaire priseur* Alphonse Belleir, ma i prezzi di aggiudicazione risultano molto più bassi rispetto alle stime, in quanto le aste sono sottoposte a numerose polemiche riguardo la legittimità della vendita dei beni di Kahnweiler. Questo esempio permette di spiegare come in Francia le vendite all'asta siano state gestite per anni da funzionari pubblici con una approfondita conoscenza giuridica e storico-artistica. Con le direttive europee è stata imposta la liberalizzazione del settore e pertanto le case d'asta come Sotheby's e Christie's hanno aperto a Parigi le loro filiali.

È la città di Londra, nel XVIII secolo che vede nascere le due più importanti case d'asta al mondo: Christie's e Sotheby's⁷⁴ le quali fin dall'inizio, grazie alle loro politiche a volte raffinate, altre accorte, altre decisamente spregiudicate riescono a diventare le più importanti in Inghilterra e a coltivare una rivalità che continua ancora oggi. Esse giocarono un importante ruolo nel passaggio sociale dalla nobiltà alla borghesia, infatti misero in vendita gioielli, mobili e molto altro appartenuto alla nobiltà francese durante il periodo della rivoluzione, continuando fino alla rivoluzione industriale⁷⁵.

Sotheby's⁷⁶-viene fondata nel 1744 a Londra da Samuel Baker che pubblica i primi cataloghi d'asta; e oggi ha circa novanta filiali in tutto il mondo. Christie's nasce nel 1766 a Londra da James Christie il quale abbandona la sua carriera nella marina militare per dedicarsi alle aste di proprietà mobili di antichi proprietari. Oggi comprende ottantatré sedi in quarantatré Paesi, il cui proprietario del 1998 è il collezionista francese Francois Pinault. Per anni le due case d'asta sono state legate al principio di appartenenza delle antiche scuole inglesi: gli studenti di Harrow sarebbero diventati i futuri acquirenti di Sotheby's, mentre quelli di Eton della sua

73 F. Poli, *Il sistema dell'arte...* op. cit., p. 56.

74 Cfr. O. Ashenfelter, *How auction work for wine and art*, in "Journal of Economic", 1989.

75 A. Vettese, *Investire in arte*, op. cit., p. 120.

76 Cfr. F. Hermann, *Sotheby's: a portrait of an auction house*, Chatto & Windus, Londra 1980.

concorrente. La loro internazionalizzazione comincia negli anni Sessanta con l'apertura delle prime filiali all'estero: per Sotheby's nel 1964 a New York e nel 1969 Christie's aprì a Tokyo. Oggi Christie's e Sotheby's sono due delle imprese commerciali più potenti al mondo, indipendentemente dagli oggetti che vendono. Le loro aste serali sono ampiamente diffuse sui media, i quali concentrano la loro attenzione; non tanto sui lotti venduti, ma sull'evento in sé. Il New York Times, nella sezione dedicata all'arte parla delle aste tenutesi a Londra e delle relative anticipazioni, mentre nella cronaca cittadina scrive di quelle avvenute a New York; i dei prezzi da record invece vengono esaltati nelle prime pagine.

L'organizzazione delle case d'asta è andata via via ampliandosi, creando uffici stampa e dipartimenti sempre più ampi, che permettono alle vendite di essere precedute da eventi mondani e campagne promozionali martellanti, che attirano un gran numero di interessati e potenziali acquirenti.

Una data da ricordare è il 2000, anno in cui vengono avviate procedure legali contro queste due grandi società sia da parte degli Stati Uniti che dell'Unione Europea: le accuse sono di aver formato un cartello⁷⁷ sulle commissioni richieste ai venditori. Sir Anthony Tennant, presidente del consiglio di amministrazione di Christie's e Alfred Taubman, di Sotheby's, si sono incontrati varie volte, nel triennio 1993-96, per accordarsi di non negoziare la commissione di vendita che sarebbe stata addebitata ai clienti⁷⁸. Al termine della causa le due società dovettero pagare 512.000.000 di dollari a tutti i loro clienti, sia venditori che compratori, che hanno effettuato operazioni nel periodo indicato. Sotheby's accetta la sentenza civile, ma non quella penale, ma alla fine perde la causa e Alfred Taubman va in prigione per un anno mentre Diana Brooks, la presidente, finisce agli arresti domiciliari per sei mesi. La credibilità e la situazione finanziaria di Sotheby's ne uscirono profondamente minate, ma poco dopo ci fu l'11 settembre 2001 e la situazione non sembrò più così importante⁷⁹.

Le strategie di Sotheby' e Christie's sono cambiate negli ultimi anni: la prima, dopo essere diventata una *public company* si concentra principalmente sulle fasce più alte del mercato e non accetta lotti di basso valore, Christie's invece punta alla fascia intermedia, oltre a quella alta del mercato, per ridurre i costi fissi ad ogni evento.

In questo scenario entra in gioco La Phillips de Pury di proprietà dell'ex dipendente di Sotheby's Simon de Pury e, per un breve periodo della gallerista Daniella Luxembourg e del magnate Bernard Arnault del gruppo LVMH, punta a minare il duopolio delle case d'asta sopra citate. Oggi terzo polo del sistema si occupa principalmente di quattro categorie di beni:

77 Cartello, def: "Accordo tra imprese operanti in un medesimo settore volto alla disciplina e spesso alla limitazione della concorrenza all'interno del settore stesso nel comune interesse delle partecipanti."

78 Cfr. C. Mason, *The art of the steal: inside the Sotheby's and Christie's auction house scandal*, G. P. Putnam's Sons, 2004.

79 D. Thompson, *Lo squalo...*, op. cit., pp. 123-128.

arte ultracontemporanea, design, gioielli e fotografia. La sezione ultracontemporanea si riferisce a quelle opere la cui “vernice è ancora fresca” cioè realizzata da pochissimo tempo, in questo modo la casa d'asta va ad inserirsi nel mercato primario entrando in competizioni con i galleristi che vi lavorano. Ad esempio nel periodo 2002-2006 ha venduto più opere di artisti del XXI secolo della sua concorrenti. Il target di pubblico a cui si rivolge la Phillips de Pury è nuovo, compratori giovani che si affiancano per la prima volta sul mercato, sui collezionisti inesperti e sui miliardari di *hedge fund*; per questo motivo i suoi cataloghi hanno una grafica moderna e simile a quella delle riviste di moda e Simon de Pury è descritto come una figura carismatica, simile ad una rock star.

Tutte le gallerie si occupano sia dell'arte antica, sia di quella impressionista e moderna, oltre a quella contemporanea indicata come “post war e contemporary art”.

A partire dagli anni Ottanta e in particolare nel biennio 1984-88, le vendite dedicate all'arte contemporanea sono “quintuplicate da Christie's a New York e moltiplicate per nove da Sotheby's. In quegli anni l'escalation dei prezzi record raggiunti nelle aste di opere di artisti contemporanei più famosi è stata spettacolare e ha funzionato da traino pubblicitario anche per la crescita speculativa delle aggiudicazioni a livelli inferiori, tra cui quelle che riguardano gli artisti delle generazioni più giovani”⁸⁰.

Dopo una lieve flessione dovuta alla crisi economica degli anni Novanta, i prezzi dell'arte contemporanea hanno continuato ad aumentare: da sottolineare come quelli di artisti strettamente contemporanei, del calibro di Jeff Koons, Maurizio Cattelan, Marlene Dumas, Damien Hirst e Takashi Murakami, siano aumentati esponenzialmente. Nel 2004 *La Nona ora* (1999) di Maurizio Cattelan, statua rappresentante Papa Giovanni Paolo II colpito da un meteorite, è stata aggiudicata per 2.700.000 di dollari da Phillip de Pury⁸¹.

Negli ultimi mesi del 2012 i record d'asta per artista contemporaneo sono stati battuti da Sotheby's a Parigi: vendendo la collezione di Marcel Briant, *Etude* (1969) di Simon Hantaï è stato aggiudicato a 720.750 euro, Bernard Frize con l'opera *Thouan* (2002) venduto per 126.750 euro e *Peinture Blanche et dorée n. 3* (1989) di Bertrand Lavier a 132.750. Da Phillips a New York *Taffy Forest* (2007) di Will Cotton è stata battuta a 288.850 euro, diventando record per l'artista.

Nonostante i risultati positivi dalla filiale francese, Sotheby's nel 2011 ha subito un calo del 15,8% sebbene abbia raggiunto un risultato record con la vendita del dipinto *L'urlo* di Munch per 119.900.000 dollari. Viceversa Christie's riscontra per lo stesso anno un aumento del 12,2% rispetto allo stesso periodo precedente, grazie all'aumento del 50% delle vendite d'arte

80 F. Poli, *Il sistema...*, op. cit., p. 80.

81 P. Manazza, *Cattelan record a New York*, in “Il Corriere della Sera”, 13 maggio 2010.

privata⁸².

In Italia sono sette le principali case d'asta: Sotheby's Italia con sedi a Milano e Roma, Christie's Italia con sede a Milano, Meeting Art fondata nel 1979 con sedi a Vercelli, Roma e Milano; Farsettiarte aperta nel 1955 a Prato e successivamente a Milano e Cortina, Wannanes di Genova nata nel 2001, Pandolfini creata nel 1924 a Firenze con sede anche nel capoluogo lombardo e infine, sempre a Milano, Porro Art Company nata nel 2002.

Nel 2011 il numero delle aste d'arte moderna e contemporanea è diminuito come d'altronde il fatturato passato da 117.630.000 euro a 115.190.000 un calo pari al 2%.⁸³ dovuto alla crisi economica mondiale in linea con i dati internazionali. Il mercato dell'arte contemporanea nel nostro paese sta subendo una ristrutturazione, infatti nel 2011 ha chiuso una delle case d'asta più importanti in Italia: Finarte⁸⁴.

Una riflessione proposta da Laura Tansini sulla "Gazzetta delle aste" inserto de "Il Giornale dell'arte" sottolinea come nel mercato dell'arte non ci siano ruoli ben definiti e questo ha spinto negli ultimi anni la case d'asta a svolgere anche il ruolo di galleristi. Le grandi risorse a disposizione delle case d'asta permettono di ottenere una visibilità che nessuna galleria è in grado di possedere. Ad esempio Sotheby's stipula una serie di accordi con gli artisti che forniscono direttamente le opere per le aste, a tal proposito l'asta "Beautiful Inside my haed forever" del 2008 ne è l'esempio più appropriato. Duecentoventirè lavori dell'artista inglese Damien Hirst sono stati venduti direttamente ai collezionisti, senza l'intermediazione di galleristi⁸⁵.

82 K. Crow, *Art Sales: A Study in Contrasts*, in "The Wall Street Journal", 17 luglio 2012.

83 *Focus 2012 sull'arte moderna e contemporanea* pubblicato sull'Osservatorio sul mercato dei beni artistici, gennaio 2012.

84 Cfr. "La gazzetta della aste: semestre d'informazione", a cura dell'Associazione nazionale delle case d'asta, Roma.

85 Cfr. L. Tansini, *Gallerie d'arte che gestiscono vendite all'asta...*, op cit.

CAPITOLO 2:

DAMIEN HIRST UNA CARRIERA IN CONTINUA ASCESA, DA *A THOUSAND YEARS* (1991) A *FOR THE LOVE OF GOD* (2007)

1. Il sistema dell'arte inglese negli anni Novanta: gli Young British Artists

L'arte inglese degli anni Novanta è fortemente influenzata dal gruppo degli Young British Artists (YBA) a loro volta fortemente legati alla figura del collezionista Charles Saatchi. L'acronimo YBA viene coniato nel 1996, da Simon Ford in un articolo per la rivista "Art Monthly" e da quel momento è entrato a far parte dei termini della storia dell'arte per indicare questo gruppo di artisti.

Alla fine degli anni Ottanta un gruppo di studenti del Goldsmiths College inizia ad esporre insieme le loro opere, facendosi così conoscere nel panorama artistico inglese del periodo ma la mostra che consacra la nascita di questo gruppo fu "Freeze" tenutasi nell'agosto del 1988 presso i Docklands Warehouse a Londra e organizzata da Damien Hirst. Tra gli artisti che vi partecipano ricordiamo: Liam Gillick, Fiona Rae, Steve Park e Sarah Lucas, che si laurearono al Goldsmiths nel 1987, Ian Davenport, Michael Landy, Gary Hume, Anya Gallaccio, Henry Bond e Angela Bulloch laureati l'anno seguente, Angus Farithurst (1966-2008), Mat Collishaw, Simon Patterson e Abigail Lane si laurearono nel 1989, lo stesso anno di Damien Hirst, sicuramente il personaggio più carismatico del gruppo. Ricordiamo anche i fratelli, Jake e Dinos Chapman, Tracy Emin, Chris Ofil, Marc Quinn, Gillian Wearing, Rachel Whiteread, Adam Chozko.

A questo evento ne seguono altri che sanciscono l'inizio degli anni Novanta e la consacrazione del movimento, grazie all'incontro con il famoso pubblicitario e gallerista Saatchi. Dalla prima mostra dedicata agli YBA nel 1992, presso la Saatchi Gallery intitolata appunto "Young British Artist 1", ne seguono molte altre fino ad arrivare all'esposizione più importante "Sensation", del 1997 allestita a Londra, Berlino e New York.

Questi artisti propongono opere che vogliono stupire il pubblico e provocarlo, impiegando tecniche tradizionali come pittura e scultura ma alternandole ad oggetti tratti dalla vita quotidiana come fotografie, stoffe, materiali plastici, utilizzando anche animali, sia vivi che morti, alimenti, mozziconi di sigarette e sangue. Si può citare come esempio l'opera di Chris Ofili *The Holy Virgin Mary* (1996) realizzato con escrementi di elefanti, oppure *Self* (1991) di

Marc Quinn, una scultura raffigurante la testa dell'artista e realizzata con ben 4,5 litri di sangue congelato, che lo stesso artista si è fatto togliere nei cinque mesi precedenti la realizzazione. Si possono ricordare anche l'opera di Tracey Emin *My Bed* (1998) un'installazione costituita da un letto disfatto con macchie organiche che riprende oggetti della vita quotidiana, mentre Sarah Lucas utilizza alimenti per alludere a specifiche parti del corpo, come in *Bitch* (1995) dove un tavolo è rivestito con una maglietta e sopra vengono collocati due meloni a rappresentare i seni e un pesce affumicato a richiamare il sesso.

Questo rinnovamento nella forma e nei materiali si deve appunto alla necessità di nuovi contenuti, che vengono messi in primo piano. In molti lavori c'è un ironico pessimismo, un riferimento al cibo, alla povertà, ai sogni rurali ma anche alla morte, un esempio in questo caso sono i lavori di Hirst: il suo squalo in formaldeide⁸⁶ *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, (1991) (ovvero L'impossibilità fisica di pensare alla morte nella mente di un essere vivente) è sicuramente il simbolo del movimento degli Young British Artist.

Molti critici accusano questi artisti di realizzare opere che non sono innovative, ma solo un riciclaggio di alcune tecniche già viste in passato: come quelle impiegate, nel dadaismo e da Marcel Duchamp, nell'Arte Povera, nel minimalismo e nel concettuale e allo stesso tempo anche da Bruce Nauman e Joseph Beuys.

Questi giovani studenti sono spettatori di alcune importanti mostre, che sicuramente influenzano i loro lavori, come: "Plight", un'installazione di Joseph Beuys alla galleria di Anthony D'offray nel novembre del 1985, che consisteva in due sale a forma di L con le pareti ricoperte di feltro grigio-bruno (realizzato con lana di pecora e pelo di coniglio), nella prima stanza era collocato un pianoforte a coda, chiuso, con un termometro e una lavagna collocati sopra. Lo spettatore che entrava nelle stanze provava immediatamente delle forti sensazioni fisiche: il calore del proprio corpo, il proprio respiro, il rumore dei passi e l'odore del feltro. La luce fredda dei neon contribuisce a creare una sensazione di isolamento e di silenzio opprimente. La presenza del pianoforte chiuso, non in grado di suonare con la sua energia musicale potenzialmente bloccata all'interno, enfatizza il silenzio opprimente della stanza. L'unica cosa che si muove è la colonnina del mercurio che registra le variazioni di temperatura nell'ambiente⁸⁷.

Altra importante esposizione per il gruppo degli YBA fu la collettiva "Falls the Shadow" presso la Galleria Hayward nel 1986 curata da Barry Barker e Jon Thompson. Quest'ultima

86 Formaldeide: def "gas incolore che di odore pungente che condensa a - 19°C, solubile in acqua, alcol ed etere. Tra i vari utilizzi, la soluzione di formaldeide è usata per conservare campioni di materiale biologico e trova vasto impiego nella tecniche di imbalsamazione."

87 F. Poli, *Arte contemporanea*, op. cit., pp. 113-114.

comprendeva soltanto artisti europei, ma il sottotitolo della mostra “Artisti inglesi e europei contemporanei” sottolinea la distinzione tra quelli anglosassoni e gli altri. Tra i nomi presenti ricordiamo: Jannis Kounellis, Rebecca Horn, Avis Neuman, Lily Dujourie e Richard Deacon⁸⁸.

È la mostra “New York Art Now” organizzata alla Saatchi Gallery nel 1987, che per prima espone a Londra artisti contemporanei come Jeff Koons, Haim Steinbach e Ashley Bickerton, a diventare uno dei punti fondamentali nella formazione di questi giovani artisti. L'impronta concettuale delle loro opere, nota Roger Cook, costituisce un'eredità fondamentale « per molti giovani artisti britannici la cui formazione aveva privilegiato, sin dagli anni sessanta, la ricerca di una professionalità basata ad un tempo sulla pratica artistica e su riferimenti di natura teoretica »⁸⁹. A testimonianza di quanto detto, Damien Hirst ribadisce l'importanza di questa mostra in un'intervista del 2000 con il giornalista Gordon Burn: Burn che gli chiede: “New York Art Now da Saatchi è stata importante per te?” Risposta di Hirst: “Importantissima. Era la prima volta che non eravamo d'accordo con i nostri insegnanti dal Goldsmiths College. Dicevano che faceva cagare, che non sarebbe durata, invece noi eravamo a bocca aperta. È stata la prima volta in cui ci siamo voltati e abbiamo detto: “Ma è straordinaria!”. E Jon Thompson “Ma non è vero Damien”. Credevano che fosse un riciclaggio di Warhol? Mi ricordo che Micheal Craig-Martin ci disse: “Non è una grande mostra. Fate attenzione”. Ma, invece, era la cosa migliore che avessimo mai visto⁹⁰”. Il corpo insegnanti del corso di Laurea in Belle arti al Goldsmiths College, nel periodo 1987-90, è composto da: Jon Thompson, Richard Wentworth, Micheal Craig-Martin, Ian Jeffrey, Helen Chadwick, Mark Wallinger, Judith Cowan e Glen Baxter.

Hirst organizza “Freeze” perché ritiene che i lavori dei suoi contemporanei al college siano decisamente migliori delle opere esposte in gallerie e musei in quel periodo. La scelta dello spazio espositivo in un ex ufficio postale, invece, gli viene andando a visitare la Saatchi Gallery: “andai a vedere il suo spazio e decisi che ne volevo uno anche io. Voglio dire, sembra fatto apposta per l'arte”⁹¹. La mostra si tiene al Port of London Authority Building, un edificio appartenente alla London Docklands Development Corporation: l'affitto viene negoziato direttamente da Hirst con la società, che infine sponsorizza parte della mostra.

Le mostre successive sono: “Modern Medicine”, organizzata nel marzo 1990 da Carl Freedman e Billee Sellman con l'aiuto di Hirst. Ospitata presso il Building One in Drummond

88 *Falls the Shadow: recent british and european art*, catalogo della mostra a cura di S. Ferleger (Londra, Hayward Gallery), Hayward Gallery, Londra 1986.

89 R. Cook, “Where any View of Money Exists...”. *Illusion and collusion in the contemporary field of British Art* », *Art History*, XXIII, 4 (2000), p. 640.

90 D. Hirst e G. Burn, *Manuale per...*, op. cit., p. 167.

91 *Ibidem*.

Road: un magazzino lasciato libero dall'azienda Peek Frean Biscuits, alla mostra partecipano otto artisti: Mat Collishaw, Grainne Cullen, Dominic Denis, Angus Fairhurst, Damien Hirst, Abigail Lane, Miriam Lloyd and Craig Wood.

“Gambler” invece comprende, oltre ai giovani inglesi, anche due giovani artisti americani: Dan Bonsall, Dominic Denis, Steve di Benedetto, Angus Fairhurst, Tim Head, Damien Hirst and Michael Scott. Entrambe sono supportate da una vasta sponsorizzazione e si allestiscono nel Building One: uno spazio espositivo dalle dimensioni di un hangar, al quale si accede da un piccolo cortile, nella zona di Drummand Road.

“East Country Yard Show” organizzata da Sarah Lucas e Henry Bond comprende opere della stessa Lucas e di Anya Gallaccio.

L'ultima esposizione di Freedman e Sellman è “Market” dedicata a Micheal Landy: sotto il soffitto del Building One vengono messe in mostra circa cento opere dell'artista, che comprendono scaffali per fruttivendoli coperti di erbe aromatiche e vassoi per il pane di plastica.

Caratteristica di queste esposizioni, è la totale mancanza di finanziamenti pubblici come quelli del Department of National Heritage: questi giovani artisti autofinanziano le loro mostre, rivolgendosi a sponsor o a commissioni private. In un'intervista del 1992 il giornalista Gordon Burn chiese all'artista “Anthony D'offray ti diede dei soldi?” e Hirst rispose “Me li ha dati per Modern Medicine, circa 1.000 sterline. L'idea era quella di chiedere un sostegno economico alle gallerie e una lista di nomi importanti in ultima pagina. Ma ci hanno dato pochissimo, non fu una grande idea.”⁹².

Altro fattore comune è la scelta della sede espositiva: solitamente ex magazzini industriali o fabbriche dismesse o uffici postali (come per “Freeze”) che vengono risistemate per le mostre. Questi edifici sono collocati nella zona dell' East e South East di Londra, caratterizzata da un paesaggio urbano spoglio e segnato profondamente dalla recessione che aveva colpito la Gran Bretagna negli anni Ottanta. Questi luoghi influenzano profondamente un gran numero di artisti come Micheal Landy, Reith Coventry e Rachel Witheread, e allo stesso tempo sono testimoni delle mostre più importanti per gli YBA.

A queste collettive Charles Saatchi è presente e inizia ad investire su questi giovani artisti, acquistando le loro opere, come fa per Gary Hume, Micheal Landy e Damien Hirst. Di Hirst acquista due armadietti delle medicine *Holidays* (1989) e *No Feelings* (1989) esposti alla mostra “New Contemporaries” all'Ica (Istitute of Contemporary Arts), durante “Gambler” invece compra *A Thousand Years* (1990) e infine finanzia il lavoro per lo squalo in formaldeide, che diventerà l'opera più importante della collettiva “Young British Artist 1” del

92 Ibidem.

1992.

Il nome del collezionista è indubbiamente legato a quello di questi artisti, ma in particolare a Damien Hirst per via di un marcato spirito imprenditoriale dell'artista, volto a promuovere i suoi lavori come un vero *business man*. Chiaro riferimento alla figura di Andy Warhol che per primo nel contemporaneo è un vero e proprio artista che sfrutta una strategia commerciale: la sua idea di Factory è oggi ripresa da moltissimi artisti contemporanei, che lavorano con un gran numero di assistenti. Hirst non è da meno, infatti, nel suo grande studio nel Devon i suoi assistenti realizzano molte opere, ed in particolare gli *spot painting*, i famosi quadri puntinati. Per l'artista la realizzazione personale delle opere non è importante, infatti, in relazione al lavoro svolto dai suoi assistenti dichiara: “ A me interessa il risultato e mi concentro affinché il dipinto venga esattamente come lo voglio. Usare altre persone per farlo non mi ha mai preoccupato, neanche gli architetti costruiscono le loro case»⁹³

Dopo “Young British Artist 1” di Saatchi il movimento ottiene riconoscimento ufficiale: alcuni artisti sono candidati e vincono il Turner Prize, il riconoscimento annuale che la Tate Modern di Londra dedica agli artisti contemporanei, e partecipano ad esposizioni internazionali come la Biennale di Venezia. Il Turner Prize viene assegnato ogni anno, fin dal 1984: la giuria è composta da cinque membri, diversi ogni anno, critici, scrittori, curatori di musei o galleristi che lavorano in Gran Bretagna e all'estero. Gli artisti scelti sono soltanto quattro, con un'età inferiore ai cinquant'anni: ciò che permette loro di essere nominati è un'opera considerata eccezionale, realizzata nei dodici mesi precedenti. Il vincitore si aggiudica un premio in denaro nonché uno dei più importanti riconoscimenti dell'arte contemporanea in Europa.

Gli YBA vincitori del Turner Price sono: Rachel Whiteread nel 1993, due anni dopo Damien Hirst, nel 1996 Douglas Gordon, l'anno seguente Gillian Wearing, quello dopo ancora Chris Ofili, nel 1999 Steve McQuenn e infine nel 2007 Mark Wallinger.

Nel 1997 si tiene “Sensation: Young British Artists from Charles Saatchi collection” alla Royal Academy di Londra la collettiva più importante e conosciuta per gli YBA che rappresenta la nuova arte inglese che utilizza mezzi espressivi semplici e descrive in modo immediato la realtà⁹⁴. Ci sono centodieci lavori di quarantaquattro artisti: Darren Almond, Richard Billingham, Glenn Brown, Simon Callery, Jake e Dinos Chapman, Adam Chodzko, Mat Collishaw, Keith Coventry, Peter Davies, Tracey Emin, Paul Finnegan, Mark Francis, Alex Hartley, Marcus Harvey, Mona Hatoum, Damien Hirst, Gary Hume, Michael Landy, Abigail Lane, Langlands & Bell, Sarah Lucas, Martin Maloney, Jason Martin, Alain Miller, Ron Mueck, Chris Ofili, Jonathan Parsons, Richard Patterson, Simon Patterson, Adriano

⁹³ P. Capelli, *Ciao, sono Hirst the First*, in “Il Sole 24 ore”, 8 gennaio 2012.

⁹⁴ F. Poli, *Arte contemporanea*, op. cit., p. 337.

Pigott, Marc Quinn, Fiona Rae, James Rielly, Jenny Saville, Yinka Shonibare, Jane Simpson, Sam Taylor-Wood, Gavin Turk, Mark Wallinger, Gillian Wearing, Rachel Whiteread e Cerith Wyn Evans. Grazie alle abilità del pubblicitario, la mostra è un vero e proprio evento mediatico, che porta nelle sale della Royal Academy circa duecentottantacinquemila persone. Nelle sale espositive si possono osservare molte opere provocatorie come: *The Physical Impossibility of Dead in the Mind of Someone Living*, di Hirst; la tenda da campeggio di Tracy Emin, *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995* (1995) nella cui stoffa sono applicati i nomi delle persone con le quali l'artista ha dormito; *Dead Dad* (1996-1997) di Ron Mueck una scultura in scala 1:4 di un uomo morto che rappresenta il corpo nudo del padre; e le sculture dei fratelli Chapman.

Le polemiche che suscitano alcune delle opere esposte non fanno che aumentare l'afflusso dei visitatori: a Londra la discussione più rilevante è quella relativa all'opera di Marcus Harvey: *Myra* (1995). Essa consiste in una gigantografia del volto di Myra Hindley, una seviziatrice di bambini e pluriomicida, realizzata con piccole impronte di mani. Winnie Johnson, la madre di una delle vittime, protesta con la Royal Academy affinché venga rimossa l'opera, ma la sua richiesta non viene accolta, viene così organizzato un picchetto il giorno dell'inaugurazione. Persino la Hindley, dal carcere chiede di non esporre l'opera. Il rifiuto dei curatori causa atti di vandalismo contro il dipinto, gli vengono lanciate contro uova e inchiostro. Dopo il restauro però *Myra* torna al suo posto, con una protezione di *perspex*.

A New York invece è l'opera di Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary* (1996), a suscitare scalpore. L'allora sindaco Rudolph Giuliani definisce l'opera "nauseante" e "disgustosa". Il dipinto rappresenta la Vergine Maria, in chiave africana e perciò di colore, in sterco di elefante e su uno sfondo con primi piani di genitali femminili ritagliati da riviste pornografiche. Il primo cittadino di New York minaccia di togliere i fondi pubblici al Brooklyn Museum of Art, ma la corte d'appello lo condanna in quanto non è possibile questa rivendicazione. Il risultato di queste polemiche? Un consistente aumento di visitatori per "Sensation", ma allo stesso tempo la mostra non viene allestita a Camberra come in programma. Il rifiuto della National Gallery è spiegato in un comunicato stampa con le seguenti parole: "As a publicly funded institution, the [National] Gallery will not proceed with a show which has been the centre of a furore in New York over issues which have obscured discussion of the artistic merit of the work of art."⁹⁵(Come istituzione pubblica la National Gallery non procederà con una mostra che è stata al centro di furore a NY con problemi che hanno oscurato la discussione del merito artistico sui lavori dell'arte).

Dopo l'esposizione, sponsorizzata anche da Christie's, molte delle opere di questi artisti, come

95 G Harris, *The Holy Virgin ary returns to London*, in "The Telegraph", gennaio 2010.

Damien Hirst, Tracy Emin, i fratelli Chapman e Glenn Brown, sono vendute in via privata da Saatchi a prezzi record⁹⁶. Musei come il Moma di New York e la National Gallery of Art di Washington acquistano alcune opere di Rachel Whiteread e Yinka Shonibare; mentre la Tate Modern di Londra compra un unico pezzo, un video di Sam Taylor-Wood. Uno dei maggiori collezionisti americani di Britart è Frank Gallipoli, il quale acquista numerose opere tra cui quelle dei fratelli Chapman, di Gary Hume, di Simon Patterson, il contestato ritratto di Myra Hindley e l'autoritratto di Sid Vicious, *Pop* di Gavin Turk (1993). In un'intervista rilasciata a "The Art Newspaper", Gallipoli afferma: "mi piace la sensibilità di questo gruppo di artisti. I loro lavori sono aggressivi e visivamente interessanti. Non capita tutti i giorni di trovare un gruppo di artisti così appassionati"⁹⁷ Ma Gallipoli non è il solo collezionista americano appassionato di YBA: Steve Cohen manager del Connecticut acquista lo squalo di Hirst, mentre Adam Sender colleziona le opere di Chris Ofili.

Gli anni Novanta vedono la nascita e l'affermarsi degli Young British Artists, non solo in Gran Bretagna, ma anche a livello internazionale e la consacrazione della figura di Charles Saatchi come uno dei curatori e galleristi più importanti per l'arte contemporanea. L'artista che ottiene più benefici dal suo incontro con Saatchi è sicuramente Damien Hirst: carismatico, business man, ma anche *enfant terrible*, per tutti gli anni Novanta la sua carriera è legata a quella del collezionista, che lo consacra al successo.

Nel prossimo paragrafo andremo ad analizzare la carriera di questo artista, mettendo in evidenza come sia diventato l'uomo più potente nel mercato dell'arte nel 2008.

2. Damien Hirst: una carriera in ascesa da "Freeze" alla retrospettiva presso la Tate Modern

Diventare un artista affermato a livello internazionale e guadagnare ogni anno milioni di dollari grazie alla propria attività non è facile: soltanto un artista affermato su duecento⁹⁸ vedrà messe all'asta le sue opere da Christie's e Sotheby's, ottenendo così forti guadagni.

Soltanto coloro che riescono a distinguersi dalla concorrenza e a farsi notare da galleristi e collezionisti potranno farcela, ma per farlo occorre seguire una serie di passaggi essenziali.

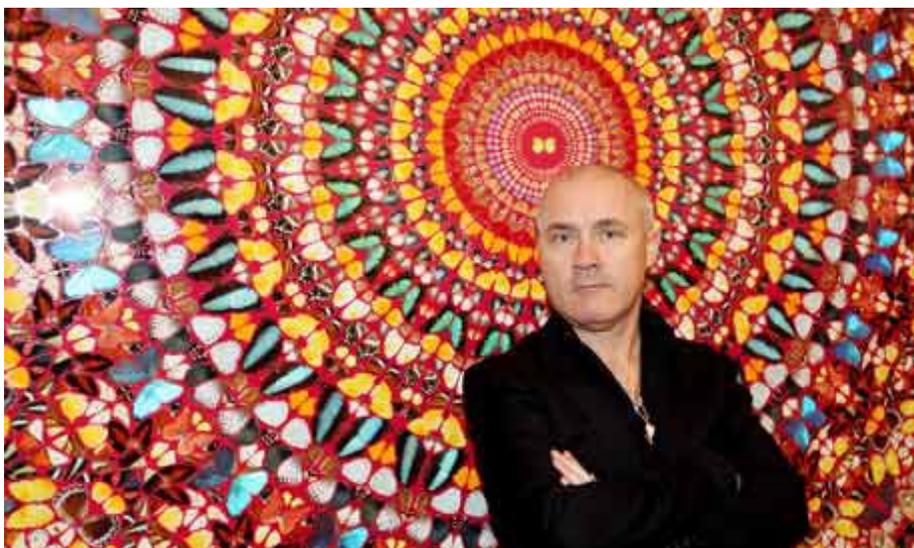
Come prima cosa frequentare una buona scuola serve ad avere un'adeguata formazione e a creare una prima cerchia di conoscenze utili in futuro, in secondo luogo partecipare a un premio è una buona occasione per emergere. Ci sono due tipi di premi, quelli istituzionali,

⁹⁶ *Da Sensation a sensazionale: da Christie's opere degli yba* in "ArtsBlog", 2010.

⁹⁷ C. Ruiz e L. Buck *Where did all the Sensation art go?* in "The Art Newspaper", ottobre 2006.

⁹⁸ D. Thompson, *Lo squalo...*, op. cit.

indetti dagli enti pubblici e quelli privati, nati grazie alla generosità di facoltosi collezionisti. Successivamente occorre partecipare a mostre collettive, organizzare mostre personali e cercare di entrare nelle collezioni private o pubbliche e far parlare di sé sulla stampa. Di seguito analizzeremo la carriera di Damien Hirst che negli ultimi vent'anni è diventato uno degli artisti più importanti nel mercato dell'arte contemporanea.



Damien Hirst

Damien Hirst nasce il 7 giugno 1965 a Bristol, città e contea nel sud-ovest dell'Inghilterra. Cresce a Leeds con la madre dove frequenta un corso alla Leeds School of Art. Nel 1984 si trasferisce a Londra e dopo un paio d'anni si iscrive al Goldsmiths College dove frequenta il BA in Fine Arts diplomandosi nel 1989. Dopo il diploma superiore fa domanda al St. Martin, College in Arte e Design, ma essendo stato rifiutato sceglie il Goldsmiths. Fin dagli anni Sessanta, i college artistici divengono un punto di riferimento delle nuove tendenze dell'arte: ST Martin, Newcastle, Corsham e Goldsmiths sono i più importanti. Collezionisti e galleristi assistono alle mostre di fine corso per scoprire nuovi talenti. L'artista riceve così una formazione adeguata in un istituto di notevole rilevanza. Durante il percorso di studi al Goldsmiths College, l'artista si cimenta in varie prove, ma sono i collage a caratterizzarlo maggiormente negli anni del college, oltre le scatole di cartone dipinte e attaccate al muro, come *Boxe*, (1988) che poi esporrà durante "Freeze". Hirst ricorda: "Quando ho cominciato volevo dipingere, ma non ci riuscivo. Questo "spazio bianco vuoto" mi faceva impazzire. Mi vedevo come pittore. Le ho provate tutte, ma non ci sono mai riuscito. Allora ho iniziato a fare dei collage, se andavo in giro per strada a raccogliere degli oggetti già fatti, riuscivo a sistemarli magnificamente. E ho continuato così

fino a Freeze”.⁹⁹

Gli oggetti che andavano a comporre i collage venivano incollati gli uni sugli altri, per poi essere dipinti se non corrispondevano all'idea di colore che l'artista aveva.

“Alla fine mi capitava di trovarmi in situazioni in cui dipingevo così tanto che alla fine tutti gli oggetti che avevo trovato finivano ricoperti di colore. Allora li ho fatti a pezzi e li ho buttati con dell'altra roba, sono finiti ammassati con altra roba per diventare delle cose a se stanti. [...] Alla fine del primo anno alla Goldsmiths ci fu una mostra, in cui ognuno doveva portare quello che aveva fatto. Finii con lo spaccare tutto, portare questo ammasso di roba nel bel mezzo della stanza, ecco la mia prima mostra.”¹⁰⁰. Durante il suo secondo anno al college viene organizzata “Costructione Sculpture” la sua prima mostra personale, alla galleria The Old Court Gallery di Windsor, dove vengono esposti collage, scatole e i primi *spot painting*. In questo modo l'artista riesce a uscire dall'ambiente protetto del college e a farsi conoscere anche da un pubblico di non “addetti ai lavori”.

Grazie al “capitale relazionale”¹⁰¹ che si crea in quegli anni, sia con i suoi pari che con i committenti, organizza nell'agosto del 1988 la sua prima mostra collettiva: “Freeze” appunto in un ex ufficio portuale nella zona sudorientale di Londra. Hirst e i suoi compagni del Goldsmiths College imitano lo stile della prima galleria d'arte aperta nel 1985 da Charles Saatchi.

Per circa un anno Hirst lavora par-time presso la Anthony d'Offay Gallery, dove espone nel 1992 nella collettiva “Strange Developments” con un *fly piece: Let's Eat Outdoors Today* (1990-1991). Grazie a questo lavoro l'artista non è completamente allo sbaraglio nell'organizzare la mostra: per l'allestimento infatti, con luci e disegni alle pareti, si fa aiutare del compagno di studi ed espositore August Fairhurst. Il catalogo invece, viene realizzato da Tony Arefin e contiene oltre a pagine intere dedicate ai singoli artisti, tavole a colori, una presentazione dell'allora capo dell'Art History Department al Goldsmiths: Ian Jeffrey. Viene distribuito nelle gallerie e nei bookshops nei mesi precedenti l'esposizione tenutasi ad agosto e settembre. Aperta quattro giorni la settimana e sorvegliata a turno dagli artisti stessi, comprendeva visite guidate di scolaresche e laboratori per i bambini.

Per raccogliere un vasto pubblico vengono invitati all'esposizione giornalisti e curatori come: Richard Shone, Nicholas Serota, Charles Saatchi e Norman Rosenthal; mentre gli artisti che vi parteciparono furono: Steven Adamson, Angela Bulloch, Mat Collishaw, Ian Davenport, Angus Fairhurst, Anya Gallaccio, Damien Hirst, Gary Hume, Michael Landy, Abigail Lane, Sarah Lucas, Lala Meredith-Vula, Stephen Park, Richard Patterson, Simon Patterson e Fiona

⁹⁹ D. Hirst e G. Burn, *Manuale per ...*, op cit., p. 36.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ A. Vettese, *L'arte contemporanea*, op. cit., p. 70.

Rae.¹⁰²

Come scrive Richard Shore: “Freeze occupa uno spazio mitico nella recente storia dell'arte britannica, orale e scritta e l'epiteto “Freeze Generation” è diventato conio comune”¹⁰³

Durante la mostra l'artista espone alcuni sui lavori come: *Boxes*: una scultura di scatole di cartone decorate con lucido per la casa, esposta nel 2012 alla retrospettiva intitolata “Damien Hirst” alla Tate Modern di Londra e facente parte di una serie di trentaquattro lavori del 1986 ed esposti per la prima volta nella sua prima personale ‘Constructions and Sculptures’ tenutasi nel marzo del 1988; ed *Edge* (1988), dipinto direttamente sulle pareti dell'edificio. Questo rappresenta uno dei suoi primi *spot painting*, realizzati già negli anni precedenti ed anch'essi esposti nella sua prima mostra e riproposti sempre alla Tate nel 2012. Gli *spot painting* consistono in numerosi cerchietti colorati, dipinti su sfondo bianco e disposti in modo ordinato come in una griglia, seguendo righe e colonne. I primi lavori di questo tipo vengono realizzati direttamente da Hirst con il compasso e se si osserva bene sotto il colore, si possono notare i fori lasciati dello strumento. Sono però solo cinque le opere realizzate direttamente da Hirst, perché le successive non sarà l'artista a realizzarle ma un gruppo di assistenti tra cui Rachel Howard, la migliore. Hirst dice loro quali colori utilizzare e dove posizionare i puntini, coprendo i fori del compasso; per renderli perfetti.

In queste opere l'artista vuole mettere in evidenza l'armonia del colore in un luogo, dove esso interagisce con altri colori ma può esistere anche da solo. Il rapporto tra i colori è proposto in modo perfetto, matematico: tutti i puntini sono della stessa dimensione e disposti alla medesima distanza.

Delle tredici sub-categorie di *spot painting* realizzate, quelle con i titoli che si rifanno a nomi di sostanze chimiche e farmaceutiche, come: *Urea 13 C* (2001), *Chlorobenzene* (2002), *Zinc Sulfate*, (2008), sono quelle più realizzate e che trovano un maggior valore nel mercato.

Nel periodo immediatamente successivo, tra il 1989-90, capita l'importanza di farsi conoscere attraverso le mostre collettive, ne vengono organizzate altre tre sulla linea di “Freeze”: “Modern Medicine”, “Gambler” e “East Country Yard Show”, tenutesi presso il Building One in Drummond Road: un magazzino lasciato libero dall'azienda Peek Frean Biscuits.

Damien Hirst partecipa all'organizzazione delle prime due, aiutando gli amici Carl Freedman e Billee Sellman: nella sua carriera la capacità di organizzare mostre viene meno quando si dedica completamente all'arte.

“Modern Medicine”, tenutasi a marzo del 1990, vede Hirst partecipare con quattro fotografie

102 Cfr. il sito <http://www.damienhirst.com/exhibitions/group/1988/freeze> (consultato in data 21 settembre 2012).

103 R. Shone, *Sensation: storia recente di una generazione di successo: i giovani artisti inglesi da Freeze alla Royal Academy (1988/97)* traduzione dall'inglese di Anna Grazia Calabrese, in “Flash art”, 207 (dicembre 1997-gennaio 1998), pp. 50-57, 119.

dei suoi *medicine cabinet* forate ed etichettate con l'aiuto dell'amico August Fairhurst. Il lavoro dedicato ai *medicine cabinets* inizia al secondo anno di College, spinto dal desiderio di fare un'arte in cui la gente credesse ciecamente. Hirst racconta la nascita di questa opere così: “Credo di averli visti dal farmacista con mia madre, lei si stava facendo fare una ricetta e si fidava completamente di qualcosa di cui non sapeva niente. Negli armadietti delle medicina ci sono bottigliette, sono impacchettate, come sculture formali, perfettamente organizzate. Dal farmacista mia madre guardava le stesse cose che facevo io e ci credeva ciecamente, mentre quando le vedeva in una galleria d'arte no. Secondo me era la stessa cosa, sapevo come stavano le cose e pensavo: “Ah, se solo potessi fare un'arte che faccia lo stesso effetto”, finché non ho deciso di farlo direttamente.”¹⁰⁴. Il primo armadietto creato interamente dall'artista è *Sinner* (1988), dedicato alla nonna Eileen Brennan, che gli aveva lasciato tutte le medicine in eredità al momento della scomparsa. Il titolo è tratto da una canzone dei Clash: *The Sound of Sinners* 1988.

Successivamente realizza una serie di dodici medicine cabinet, le quali prendono nome dal titolo delle canzoni dell'album dei Sex Pistols “Never Mind the Bollocks. Here's the Sex Pistols” (1977). Quattro opere vennero vendute a Karsten Schubert che le acquistò per £500 l'una, mentre altre due : *Holliday* e *No Felling* furono acquistate da Charles Saatchi.

L'ordine di disposizione delle confezioni all'inizio corrispondeva alle parti del corpo umano che possono essere curate dai rispettivi medicinali: in alto quelle per la testa, poi quelle per la bocca e via così. Questa disposizione durò poco, perché successivamente i medicinali vengono sistemati in base a semplici accostamenti di colori. “C'è una donna che guardava un armadietto delle medicine, aveva lavorato come infermiera da un chirurgo, e continuava a guardarlo per ore. Ad un certo punto si gira verso di me e fa: “Non riesco a capire”. Le chiesi cosa non riuscisse a capire e lei:”Non riesco a capire l'ordine”. Aveva lavorato con molti dottori e ognuno aveva la sua personalità. In sostanza si può capire che tipo è un dottore dal modo in cui mette le medicine nel suo armadietto, quali sono le più vicine, dove mette i barbiturici, eccetera. Ma io non sapevo che gli armadietti delle medicine fossero fatti così. Mi piacque che l'idea che a tantissima gente sembrassero perfettamente in ordine e che invece per quelli che se ne intendono fossero un casino.”¹⁰⁵.

Gli armadietti nel corso della carriera di Hirst inoltre sono stati riempiti con altri oggetti come le pillole e le sigarette.

“Gambler”, si tiene a luglio del 1990 nella stessa location della mostra precedente, cioè il Building One, nel sud est di Londra, a seguito del successo della mostra precedente¹⁰⁶. A

104 Ibidem.

105 Ibidem.

106 *Gambler*, catalogo della mostra a cura di C. Freedman, B. Sellaman, D. Hirst (Londra, Building One) Londra

questa esposizione Hirst partecipa soltanto come artista e non come organizzatore a causa di una serie di contrasti con Freedman e Sellman. Vi partecipano sette artisti: Dan Bonsall, Dominic Denis, Steve di Benedetto, Angus Fairhurst, Tim Head, Damien Hirst and Michael Scott, e Hirst propone una delle sue opere più famose: *A Thousand Years* (1990) che viene acquistata dal collezionista Charles Saatchi in visita alla mostra con la moglie. Oltre a quest'opera l'artista espone anche altri Medicine Cabinet: *'Heckler'* (1990-91); *'Cosh'* (1990-1991) e *A Hundred Years* (1990).

Da questo momento Hirst è riuscito ad fare il passo successivo per l'affermazione della sua carriera: entrare nella collezione di uno degli uomini più importanti del sistema dell'arte contemporanea: Charles Saatchi. Il loro rapporto dura per più di quindici anni e sarà il trampolino di lancio che permetterà ad Hirst di affermarsi a livello nazionale e internazionale: infatti il collezionista finanzia i lavori del giovane artista permettendogli di realizzare progetti costosi. Tutti i giovani artisti sperano di essere notati e scoperti durante una mostra da parte di un gallerista che intuisce che la loro opera otterrà successo: in questo caso l'occhio esperto di Saatchi non ha sbagliato. Inoltre i nuovi artisti sanno che se non trovano un gallerista che li rappresenti entro i primi due anni dalla fine del college sarà molto dura riuscire ad affermarsi e a vendere il proprio lavoro alla fiere, alle aste e nelle riviste d'arte.

Per realizzare in tempo per la mostra i suoi *fly piece*, cioè i lavori con le mosche, Hirst chiede in prestito i soldi ai suoi amici Angus Fairhurst e Dominic Denis.

A Thousand years, (1990) una teca in vetro con fessure che lasciano filtrare un odore nauseabondo di carogna e ammoniaca, è la prima opera che Hirst crea uscito dal college. Dentro la teca, le mosche svolazzano su una testa di mucca coricata in una pozza di sangue congelato. È un'opera sorprendente, la sintesi di vita e morte. Lucian Freud disse a proposito di questo lavoro: “credo che tu abbia iniziato con l'atto finale, mio caro”. E non sbagliava.¹⁰⁷

“Il piccolo cubo fabbrica mosche, loro crescono, nascono e se sono fortunate riescono a passare dal buchino e vanno a mangiare un po' di sangue della testa bovina in decomposizione, poi salgono in su e vengono fregate dalla macchina uccidi mosche.”¹⁰⁸

Durante la prima esposizione dell'opera, alla mostra “Gambler”, Hirst utilizzò una testa di mucca vera, ma la puzza è tale che la gente non entra. “Ho preso la testa e l'ho bruciata, c'erano larve sotto la pelle. Stava marcendo. Dicevo “Lasciatela! Lasciatela!”, ma la gente stava impazzendo, non riusciva a entrare”¹⁰⁹. Così l'artista arriva ad un compromesso: la brucia e la mette annerita di nuovo nella vetrina, ma dopo una settimana la stanza puzza

1990.

107 Cfr. il sito <http://www.arte.rai.it/articoli/damien-hirst-il-genio-dellarte-e-del-mercato/14079/default.aspx> (consultato il 5 luglio 2012).

108 Ibidem.

109 D. Hirst e G. Burn, *Manuale per...*, op. cit., p. 178.

ancora tantissimo. Così la vera testa della mucca viene sostituita con una finta: coperta di ketchup, maionese, senape, cibo per cane, alimenti che possano attrarre le mosche. Ad Hirst non interessa che la mucca sia vera, è importante che la gente pensi che lo sia.

L'opera viene vista anche da Francis Bacon, uno degli artisti a cui Hirst si ispira, che la commenta così: “Sono andato da Saatchi e ho visto questa mostra di giovani artisti inglesi. C'è un pezzo di questo nuovo artista con la testa di una mucca, una macchina che uccide gli insetti e un sacco di mosche che volano. Non Male”¹¹⁰

A Thousand Years sarà esposta nel 1997 alla collettiva “Sensation” alla Royal Academy di Londra tra lo sgomento del pubblico.

Le mosche e il vetro sono componenti centrali del suo lavoro: *A Hundred Years* (1990) e *A Thousand Years* (1990) sono opere in continuo cambiamento: le mosche si accumulano nelle teche man mano che il tempo passa, perciò il pubblico può vedere l'evoluzione del ciclo della vita.

Sempre nel 1991 viene organizzata presso un'ex agenzia di viaggi in Woodstock street, la prima personale di Hirst a Londra: “In & Out of Love”, organizzata da Tamara Chozdoko.

In esposizione due lavori di Hirst: *In and Out of Love (White Paintings and Live Butterflies)* (1991) e *In and Out of Love (Butterfly paintings and Ashtrays)* (1991). Le farfalle divengono ricorrenti nella produzione di Hirst. La prima opera viene installata al piano terra ricreando un ambiente umido in cui delle farfalle uscenti dalle pupe vengono collegate a delle tele bianche: gli insetti, grazie ai fiori presenti e ai piattini di zucchero disposti nella sala si riproducono, deponendo le uova e infine morendo. Al secondo piano, la seconda opera è composta da una serie di tele monocrome: bianche e nere in cui Hirst incolla farfalle morte e con al centro un enorme posacenere disposto su un tavolo. Quest'opera viene acquistata alla fine della mostra, mentre l'artista è ancora proprietario di *In & Out of Love (Quadri bianchi e farfalle vive)*. A proposito di quest'installazione, quando a Hirst viene chiesto se pensasse che il lavoro potesse non riuscire, rispose: “ Era una soluzione collaudata, le ho avute in camera per anni. Avevo una stanza piena di farfalle... qualcosa sarebbe potuta andare storta, ma avevo tutto sotto controllo. Voglio dire, conoscevo gente da cui avrei potuto comprare farfalle vive all'ultimo minuto. Perché ovviamente è come ogni cosa. Come il teatro.”¹¹¹ I *butterfly painting*, cioè i quadri con le farfalle, sono collage composti da migliaia di farfalle, le cui ali sono incollate in una tela monocroma lucida oppure da corpi di intere farfalle coloratissime. “mi ricordo che una volta dipingevo qualcosa di bianco e delle mosche ci si posarono sopra e pensai che era divertente. Era divertente l'idea dell'artista che cerca di fare un monocromo e che viene sabotato dalle farfalle che vanno a finire annegate nella pittura o roba del genere. Poi afferri la

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ D. Hirst e G. Burn, *Manuale per ...*, op. cit., p. 27.

bellezza della farfalla, ma, in effetti, è qualcosa di orribile. È come se una farfalla fosse volata lì attorno per poi morire atrocemente nella pittura.”¹¹²

Nel marzo del 1992, Saatchi organizza la prima mostra assoluta degli Young British Artist presso la sua galleria in Boundary Road a Londra. La “Young British Artists I” consacra il gruppo di artisti e in particolare l'artista di Leeds.

Tra le sue opere esposte troviamo: *A Thousand Years*, *Holidays* e *No Feelings*, e tra i lavori in formaldeide: *Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding (Right)* (1991); *Stimulants (and the Way They Affect the Mind and Body)* (1991) e *The Lovers (The Committed Lovers) (The Spontaneous Lovers) (The Detached Lovers) (The Compromising Lovers)* (1991).

Un aspetto importante nel successo delle opere di Hirst è quello relativo alla scelta del titolo; i giochi di parole che crea sono dei veri e propri strumenti di marketing. *The Physical Impossibility of Death in the mind of someone living* non avrebbe lo stesso effetto se si chiamasse semplicemente “Lo squalo”. Il titolo obbliga lo spettatore a trovare un significato e a riflettere sull'opera. Ecco perciò che esse ricopre una certa importanza nel determinare il valore dell'opera stessa.

L'opera è composta da uno squalo tigre di oltre 4 metri, immerso in una teca in vetro e acciaio riempita di formaldeide e divisa in tre cubi. Hirst afferma: “ Ho sempre sognato di fare un lavoro con gli squali... guardavo fotografie e leggevo storie sugli squali, sulla loro capacità di terrorizzare”¹¹³.

L'artista pensa così a come poter portare uno squalo in galleria e grazie al finanziamento di Saatchi di 50.000 sterline, riesce a commissionare un pescatore australiano per catturarne un esemplare. All'epoca la cifra messa a disposizione per il lavoro era sembrata davvero ridicola, il “Sun”, noto giornale inglese, aveva intitolato un articolo “50.000 for Fish without Chips” (50.000 sterline per un pesce senza patatine): un gioco di parole con uno dei piatti più conosciuti della cucina britannica appunto, il *fish and chips*: pesce e patatine appunto.

Quando l'animale arriva in Inghilterra Hirst supervisiona personalmente il lavoro di alcuni tecnici nel processo di immissione in formaldeide per poi portarlo in galleria per l'esposizione. Le sensazioni di disagio e paura sono quelle che l'animale trasmette al suo pubblico: “Poi ho pensato, se riuscissi ad averne uno in un grande spazio, nel liquido, grande abbastanza da spaventarti, in modo che pensi di essere lì con lui e che ti possa mangiare, allora funzionerebbe”¹¹⁴. In questo modo l'artista decide di sospendere lo squalo nella sua vasca di formaldeide al centro della stanza, congelato nell'atto del nuotare ma allo stesso

112 *Damien Hirst: Napoli, Museo archeologico nazionale*, catalogo della mostra a cura di E. Cicelyn, M. Codognato, M.

D'Argenzio, D. Hirst (Napoli, Museo archeologico Nazionale), Electa, Napoli 2004, p. 190.

113 D. Hirst e G. Burn, *Manuale per...*, op. cit., p. 18.

114 Ibidem.

tempo pronto a rompere il vetro e a divorare i visitatori suscitando in loro paura e disagio, e richiamando il concetto di morte: la staticità dello squalo nella sua teca ricorda infatti la fragilità dell'esistenza e spinge a riflettere sulla morte stessa.

Virginia Button, curatrice della Tate Modern definisce l'opera come “bruttamente onesta e aggressiva, in grado di riportare l'attenzione sulla paranoica rimozione della morte che permea la nostra cultura”.¹¹⁵

L'opera purtroppo inizia a decomporsi pian piano e già nel 1997 si vedono evidenti segni del logorio, così quando nel 2003 viene venduta al collezionista Steve Cohen per 12.000.000 di dollari, quest'ultimo diede il consenso per il restauro. In questo modo lo squalo viene sostituito con un esemplare più piccolo di mezzo metro¹¹⁶, ma sempre proveniente dall'Australia e catturato dallo stesso pescatore. Questa volta Hirst lo propone con le fauci più spalancate per accentuare la sensazione di paura.

Il restauro dell'opera suscitò molte polemiche, per molti storici dell'arte l'opera non sarebbe più stata la stessa: se si dipingesse sopra un Van Gogh l'opera non sarebbe più la stessa. L'opera di Hirst però è un lavoro concettuale e perciò, secondo l'artista, è accettabile rimpiazzare lo squalo e mantenere lo stesso titolo. Il gallerista Larry Gagosian fece un paragone con l'artista Dan Flavin, che crea installazioni con i tubi al neon: se un neon non funziona più viene sostituito e questo non cambia il significato dell'opera stessa. Al contrario Charles Saatchi riteneva che cambiare lo squalo avrebbe privato completamente l'opera del suo significato originale.

Con *The Physical Impossibility* l'artista inizia a realizzare una serie di lavori che fanno parte della categoria dei *natural history*: opere composte da teche di vetro all'interno delle quali sono custoditi animali morti, interi o sezionati, conservati in formaldeide. Tra queste si colloca *Mother and Child (Divided)* del 1993, che permette all'artista di Leeds di vincere il Turner Price nel 1995. L'opera consiste in una mucca e in un vitello, tagliati a metà e conservati in quattro teche di vetro, immersi nella formaldeide. Quest'opera mostra come le mucche vengano rimosse dall'ambiente naturale: sia perché portate in una galleria d'arte, luogo a loro sicuramente estraneo, sia perché vengono sottratte al processo della morte e imbalsamate in teche di formaldeide.

Se Hirst come giovane artista si aggiudica il prestigioso premio inglese e successivamente non ne riceve altri, artisti affermati come Jeff Koons hanno ottenuto riconoscimenti prestigiosi come artisti maturi: ad esempio Koons nel 2001 viene nominato Chevalier de la Légion d'Honneur dal presidente francese Jacques Chirac oltre ad aver ricevuto il premio Wollaston alla Royal Academy nel 2008 per la sua opera *Cracked Egg (Blue)*, il premio di

¹¹⁵ D. Thompson, *Lo squalo...*, op. cit., p. 95.

¹¹⁶ Carol Vogel, *Swimming with famous dead sharks*, in “The New York Times”, 2006.

venticinquemila sterline viene assegnato all'opera che si è maggiormente distinta nella mostra estiva alla Royal Academy. La giuria che assegnò il premio a Koons era composta da Andrea Rose, Allen Jones RA, Fiona Rae RA and Richard Cork.

Le opere della serie *natural history* possono essere considerate in un certo senso dei *ready made* rettificati: mucche, squali, maiali e pecore, ma non solo, vengono sradicati dal loro contesto abitale, dallo spazio naturale e libero per essere rinchiusi in teche di vetro ed esposti in luoghi chiusi come le gallerie. Il ruolo che ha avuto Marcel Duchamp nel creare i primi *ready made* viene enfatizzato da alcuni critici nel tentare di spiegare l'arte contemporanea: l'idea di presentare come arte un oggetto qualsiasi: uno scolabottiglie, un attaccapanni, un orinatoio. Hirst a proposito di questo dice: “Gli artisti fanno così. Prendono delle cose e te le mettono davanti gli occhi fuori contesto. Cose che conosci.”¹¹⁷

Le opere di questa serie mettono in evidenza una delle tematiche ricorrenti nella carriera di Hirst: la morte. Fin da quando era un giovane adolescente il suo rapporto con la morte è ossessivo e influenzato moltissimo del lavoro di Bacon. Così a sedici anni si reca nell'obitorio di Leeds per fare dei disegni di anatomia e delle foto ai cadaveri togliendoli dalle vasche di formaldeide e cercando in questo modo di capire il rapporto esistente tra vita e morte.

“Quand'ero ragazzino volevo sapere cos'era la morte e andai all'obitorio e in mezzo a tutti quei cadaveri mi sentii male, pensai di morire, era orribile. Ma tornai più volte a disegnarli. Il punto in cui inizia la morte e finisce la vita per me era lì. Quando li vidi per un po' di volte mi ci abituai e capii che era vero. Li tenevo tra le braccia, ed erano cadaveri. La morte si allontanò un po'.”¹¹⁸

Si può così capire come gli elementi centrali della serie *natural history* derivino dall'adolescenza di Hirst e dai suoi studi: cadaveri e formaldeide, materiali che assieme al vetro caratterizzano questi lavori.

La scelta dei soggetti ricade, però, sugli animali perché per l'artista vedere animali in arte provoca sempre una forte reazione negli spettatori e in più scegliere animali che si mangiano è fortemente provocatorio. Lo squalo non rientra in questa categoria, ma la gente ne ha paura e questo era l'obiettivo che Hirst vuole raggiungere nel creare l'opera del 1991 rifacendosi anche al film di Spielberg *Lo squalo* 1975.

Negli anni l'artista di Leeds crea così il suo “zoo di animali morti” inserendoli in teche di varie dimensioni e materiali, ma che sono sicuramente uno dei soggetti che caratterizzano il suo lavoro. Nel 1992 a Novembre Damien Hirst viene nominato per il Turner Prize un prestigioso premio di arte contemporanea organizzato alla Tate Modern, grazie alla sua opera *Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding (Left)*,

¹¹⁷ D. Hirst e G. Burn, *Manuale per...*, op. cit., p. 69.

¹¹⁸ Ibidem.

(1991) composta da trentotto pesci in formaldeide tutti direzionati nello stesso verso, ma benché finalista non riesce a vincerlo¹¹⁹.

La giuria quell'anno era composta da Marie-Claude Beaud, direttrice della Fondazione Cartier per l'arte contemporanea di Parigi, Robert Hopper direttore della Fondazione Henry Moore, Howard Karshan, rappresentante dei Patroni della Nuova Arte (coloro che istituirono il premio), Sarah Kent, critica d'arte della rivista Time Out e infine Nicholas Serota, direttore della Tate Gallery e nominarono vincitrice Grenville Davey¹²⁰. La nomina di Hirst al premio fa aumentare la sua fama, infatti *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, rimane esposto alla Tate Modern, durante la mostra dedicata ai lavori candidati.

Sempre il 1992 lo si vede partecipare ad altre mostre personali e collettive come: *Pharmacy*, una personale presso la Cohen Gallery di New York tra l'aprile e il dicembre: la sua prima mostra negli Stati Uniti. Questa mostra è considerata da Hirst la “mostra migliore che avessi fatto fino a quel momento”¹²¹: l'installazione ricrea l'ambiente asettico di una farmacia, si entra salendo in ascensore e ci si trova davanti al retro del tavolo della farmacia, che in realtà non è altro che il tavolo della galleria, con sopra una tazza di tè, un sandwich e quando lo superi ti trovi dietro al bancone. Al centro una macchina per uccidere le mosche: si lasciano le finestre aperte per far entrare gli insetti. In questo modo Hirst suscita stupore nel pubblico: molte persone tornano all'ascensore e si chiedono dove fosse la mostra dell'artista. Quando gli spettatori tornano nella galleria si comportano come le mosche facendo parte dell'installazione: le mosche vengono attratte dai piattini di miele posizionati in giro per la stanza e così gli spettatori sono attratti dai medicinali, nei quali ripongono cieca fiducia. L'effetto sorpresa ovviamente viene meno quando l'installazione è riproposta in altre gallerie.

Il 1993 vede l'artista inglese partecipare alla Biennale di Venezia, curata da Achille Bonito Oliva e intitolata: *Punti cardinali dell'arte*; un omaggio ad artisti come John Cage, Peter Greenaway e Francis Bacon.

Damien Hirst espone all'Arsenale la sua opera: *Mother and Child (Divided)* (1993).

La scultura è l'attrazione della collettiva alla Tate Modern del 1995, dove vengono esposte le opere degli artisti in concorso per il Turner Prize: questa volta è Damien Hirst ad aggiudicarselo, per un valore di 20.000 sterline. La giuria quell'anno era composta da: William Feaver, critico d'arte della rivista *Observer*, Garrels Gary, Curatore di *Arte Contemporanea al Museo d'arte moderna di San Francisco*, George Loudon, rappresentante dei Patroni di Nuova Arte, Elizabeth Macgregor, Direttrice dell'Ikon Gallery di Birmingham e infine Nicholas Serota, direttore della Tate Gallery. Gli altri candidati erano: Mona Hatoum,

119 J. Coles *Rank outsider in late run to scoop Turner prize*, in “The Guardian”, 25 novembre 1992.

120 Cfr. “Turner Prize; Year by Year” sul sito www.tate.org.uk (consultato in data 28 novembre 2012).

121 D. Hirst e B. Burn, *Manuale per ...*, op. cit., p. 74.

Callum Innes e Mark Wallinger.

Con questo premio di importanza internazionale la carriera di Hirst è ufficialmente consacrata e sia la stampa che i collezionisti ne riconoscono il valore. Tra gli altri YBA Tracey Emin è stata scelta per rappresentare la Gran Bretagna alla Biennale d'arte di Venezia nel 2007.

Nel biennio seguente l'artista espone varie volte negli Stati Uniti ma a New York nell'agosto del 1995, viene vietata l'esposizione dell'opera *Two Fucking and Two Watching* (1995): scultura rappresentante una mucca e un toro morti, che si accoppiava mediante un dispositivo meccanico. Il fatto che Hirst non abbia messo i due animali dentro teche di formaldeide, avrebbe permesso al processo di decomposizione di avvenire durante la permanenza dell'opera in galleria. Questo però avrebbe causato non pochi problemi igienico-sanitari e pertanto ne è stata vietata l'esposizione.¹²²

Nel 1996 con la mostra “No Sense of Absolute Corruption”¹²³ tenutasi presso la galleria di Larry Gagosian a New York, viene ufficialmente consacrato il successo di Hirst negli Stati Uniti: undici sono le opere esposte, alcune provenienti dalla serie degli *spot painting*, alcune dagli *spin painting* e altre ovviamente dalla *natural history*¹²⁴.

Il catalogo della mostra contiene un'intervista a Hirst del critico d'arte Stuart Morgan: tutti i principali galleristi di *brand* pubblicano un catalogo della mostra dei loro artisti, con immagini di alta qualità e commenti di critici autorevoli; il catalogo ha lo scopo di documentare i progressi dell'artista e di legittimarne il successo.

Hirst commenta la sua esposizione a New York nel seguente modo: “Cosa significa per te sfondare in America? Che posso rilassarmi, significa che posso farcela. Se posso farcela in America senza trasferirmi là molti di quelli che mi tengono d'occhio capiranno cosa significa. Spero che la gente capisca che se puoi farcela là puoi farcela ovunque”¹²⁵.

Alcune delle opere più rilevanti della mostra sono:

The Problems with Relationships, (1995) che consiste in un tabellone pubblicitario girevole, che mostra tre immagini diverse: in una il titolo dell'opera *Il problema delle relazioni*, in una un martello e una pesca ad indicare la violenza e infine un vasetto di vasellina e un cetriolo a rappresentare il sesso;

This Little Piggy Went to Market, This Little Piggy Stayed at Home (1996) opera che vede un maiale diviso a metà, con le due parti separate in due teche di formaldeide distinte e in cui ciascuna teca scivola su un binario automatizzato, permettendo alle parti di unirsi e separarsi

122 Cfr. il sito <http://badarthistory.blogspot.it> in un articolo “Damien Hirst Sunday” dell'agosto 2009, (consultato in data 12 luglio 2012).

123 *No Sense of Absolute Corruption*, catalogo della mostra a cura di S. Morgan (New York, Gagosian Gallery) Gagosian Gallery New York 1996, pp. 27-28.

124 La suddivisione in categorie delle opere di Hirst è una sua propria definizione.

125 D. Hirst e G. Burn, *Manuale per ...*, op. cit., p. 51.

insieme più volte;

Loving in a World of Desire, (1996) è una scultura riproposta nel 2012 alla retrospettiva alle Tate Modern che consiste in pallone gonfiabile, sospeso grazie ad un getto d'aria che lo sostiene.

Nel 1997 la retrospettiva sul gruppo degli Young British Artists alla Royal Academy Hall di Londra, esposta poi a Berlino e New York, dimostrò il successo che il gruppo aveva riscosso nei dieci anni dalla loro nascita. “Sensation”, svoltasi tra settembre e dicembre del 1996 comprendeva i lavori di quarantaquattro artisti presenti per un totale di centodieci opere, otto delle quali realizzate da Damien Hirst. Erano presenti cinque lavori della serie della *natural history*, compreso *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* del 1991, *This Little Piggy Went to Market*, *This Little Piggy Stayed Home* del 1996, uno *spot painting* e uno *spin painting* e inoltre *A Thousand Years* del 1990.

Le polemiche che accompagnarono la mostra, prima a Londra e poi a New York contribuirono a far aumentare il numero dei visitatori, confermando l'apprezzamento del pubblico per le opere di questi artisti.

Nello stesso anno Hirst inizia una delle sua attività di business più conosciute: apre il Ristorante- Bar *pharmacy* nel quartiere di Notting Hill a Londra, in quello stesso periodo è possibile ammirare l'installazione del 1992 alla Tate Modern, due lavori quasi identici in contesti molto diversi. Nel 1995 dirige il *video musicale Country House* per i Blur, un gruppo pop inglese, l'anno seguente è regista di un cortometraggio *Hanging Around* e disegna le copertina dell'album del gruppo Eurythmics, una band elettropop britannica. Apre inoltre una casa discografica *Turtleneck* e inizia a scrivere la sua autobiografia.

La sua attività di imprenditore nel ristorante, aperto nel quartiere di Notting Hill, assieme ad un gruppo di amici, quali Matthew Freud, Liam Carson e Jonathan Kennedy, gli porta notevole fama e successo.

Gli arredi e gli interni sono disegnati tutti da Hirst stesso con la collaborazione di Jasper Morrison, mentre il marchio Prada firma le divise del personale. Allestito come una vera farmacia, per suscitare lo stupore e lo sgomento della clientela, alle pareti ha molte opere della serie *medical cabinet* e dei *butterfly painting*. Dalle tovaglie sui tavoli, con raffigurata la tavola periodica degli elementi chimici, alla croce verde tipica delle farmacie, al nome dei cocktail tutto è un chiaro riferimento ad un ambiente sterile e pulito della farmacia. Pharmacy doveva dare l'illusione di una vera e propria farmacia: l'interno e l'insegna infatti possono trarre in inganno: pertanto la Royal Pharmaceutical Society intenta causa al locale ricavandone enorme pubblicità. Per questo motivo il nome del ristorante cambia di continuo, con degli anagrammi di farmacia come Army Chap, per infine chiamarsi Pharmacy Restaurant

Bar.

Il locale è punto d'incontro per gli artisti e le celebrità fino al momento della sua chiusura, nel 2003, quando Hirst decide di mettere all'asta alcuni degli arredi da egli progettati. L'asta tenutasi da Sotheby's l'anno seguente, fa guadagnare all'artista più di 11.000.000 di sterline, un incasso molto superiore rispetto alle stime previste dalla casa d'asta che si aggira attorno ai 3.000.000 di valutazione, molto di più di quanto fatto il ristorante negli anni precedenti. Oliver Barker, esperto d'arte contemporanea di Sotheby's, mette in evidenza, come nei duecentocinquantanove anni di attività della galleria, questa fosse la prima asta costituita da opere realizzate da un unico artista vivente¹²⁶.

Il 18 ottobre 2004 si tiene l'asta e i centosessantotto lotti sono venduti come delle vere e proprie opere d'arte, in quanto progettati e realizzati dall'artista stesso, il cui nome ormai è un brand affermato. Le cifre raggiunte da alcuni pezzi furono davvero esorbitanti: due bicchieri di Martini furono venduti per 4.800 sterline rispetto ad una stima di 50 -70 sterline, mentre per un armadietto di medicinali, *The Fragile Truth* (1997-1998) ne furono spesi 1.200.000, rispetto ad una stima di 400.000-600.000 sterline.¹²⁷

In sala circa cinquecento acquirenti, alcuni dei quali affermati galleristi londinesi come Timoty Taylor e Anne Faggianato o stranieri come Harry Blain di Hauch of Version, su commissione di Francois Pinault proprietario di Christie's.

Questa è la prima asta che vede Hirst collaborare direttamente con una casa d'asta senza la mediazione di una galleria: in questo modo tutto il ricavato della vendita spetta all'artista stesso, tolte le commissioni d'acquisto della casa d'asta.

L'attività nel campo della ristorazione dà molte soddisfazioni all'artista, che nel 2012, offre la sua collaborazione nell'allestimento del ristorante *Tramshed*, nel quartiere di Shoreditch a Londra, a pochi passi dalla galleria White Cube. Hirst realizza una teca di formaldeide con all'interno una mucca e un pollo, posti uno sull'altra come appaiono nel logo del locale: la scultura è messa a circa 4 metri d'altezza sopra le teste dei clienti. Inoltre realizza un dipinto di mucca e pollo, i protagonisti del cartone di Cartoon Network¹²⁸.

Oltre a questo allestimento, l'artista dona al nuovo locale di Burger King aperto in Leicester Square, l'opera *Beautiful Psychedelic Gherkin Exploding Tomato Sauce All Over Your Face, Flame Grilled Painting* del 2003, uno *spin painting*. L'opera è situata nella sala da pranzo del primo piano e protetta da una teca di vetro e consiste in una tela circolare con getti di colore

¹²⁶ D. Thompson, *Lo Squalo...*, op. cit., p. 76.

¹²⁷ BBC News: *Hirst restaurant sale makes £11m*, 20 ottobre 2004, sul sito www.news.bbc.co.uk (consultato in data in 3 gennaio 2013).

¹²⁸ Canale televisivo americano che trasmette cartoni animati: uno dei quali è appunto Mucca e Pollo, basato sulle avventure di una mucca e di suo fratello pollo.

che richiamano i toni sull'azzurro, giallo e marrone.¹²⁹

Gli anni Duemila vedono Damien Hirst consolidare la sua figura di artista di fama internazionale: espone sia in Europa che in Asia che negli Stati Uniti e si affianca alla Galleria White Cube a Londra e a quelle di Larry Gagosian a New York.

Tra le esposizioni più interessanti ci sono quella del 2001 quando espone per un breve periodo di tempo in una delle linee della metropolitana londinese: quella di Piccadilly. Con la collaborazione di un gruppo di artisti, Jamie Reid, Fiona Banner, Dick Jewell, Tarka Kings, Richard Niman, coprono gli spazi pubblicitari nei sei vagoni della metropolitana, ogni artista ha due pannelli a disposizione e Hirst li riempie con i suoi *spot painting*. La mostra viene organizzata per festeggiare il decimo anniversario della Art Tube 01. Le opere di Hirst in questo modo escono dai classici spazi dell'arte, quali gallerie e musei, e entrano in contatto con il pubblico quotidianamente: non solo gli appassionati d'arte ma chiunque può vedere gli *spot painting* dell'artista.

Nel 2003 invece Hirst partecipa alla cinquantesima Biennale d'arte di Venezia, intitolata Sogni e Conflitti e curata da Francesco Bonami¹³⁰. L'artista espone una dei suoi *medecine cabinet*: *Standing Alone on the Precipice and Overlooking the Arctic Wastelands of Pure Terror*, (1999–2000), dimostrando sempre più di essere un artista internazionale. Nello stesso anno partecipa ad una collettiva in vista delle Olimpiadi del 2004: espone al Museo d'arte Benaki ad Atene. Nel maggio di quell'anno un suo *spot painting* viene usato per decorare una componente della sonda terrestre Beagle, lanciata su Marte ma purtroppo disintegratasi.

La prima retrospettiva dedicata all'artista è quella tenutasi tra ottobre e gennaio 2005 al Museo Madre di Napoli a cura di Eduardo Cicelyn, Mario Codognato e Mirta d'Argenzio.¹³¹

A gennaio del 2005 Charles Saatchi decide di mettere in vendita una delle opere più importanti dell'artista di Leeds: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Lo squalo in formaldeide realizzato nel 1991 e finanziato dallo stesso collezionista con 50.000 sterline. La transazione è mediata dal gallerista Larry Gagosian e Steve Cohen, un imprenditore americano che gestisce un fondo di investimento e guadagna oltre 500.000.000 di dollari l'anno. Questo imprenditore collezionista espone le sue opere in una casa nel Connecticut, in un appartamento a Manhattan e in una villa in Florida e acquista l'opera per 12.000.000 di dollari¹³². Diventata di sua proprietà, permette a Hirst di restaurarla e lo squalo

129 Cfr. il sito http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=37965&IDCategoria=204_ (consultato in data 23 luglio 2012).

130 *Sogni e conflitti: la dittatura dello spettatore: La Biennale di Venezia : 50esima esposizione internazionale d'arte*, catalogo della mostra a cura di F. Bonami (Venezia, Arsenale e Giardini) Marsilio Editore, Venezia 2003.

131 *Damien Hirst: Napoli, Museo archeologico nazionale*, catalogo della mostra a cura di E. Cicelyn, M. Codognato, M. D'Azeglio, D. Hirst (Napoli, Museo archeologico nazionale) Electa, Napoli 2004.

132 Cfr. J. Sproule, *Un pescecarne nel mercato: 9 milioni di euro per lo squalo di Saatchi*, in "Il Giornale dell'arte", febbraio 2005.

originale viene così sostituito. Due anni dopo la scultura è esposta al Kusthaus Musuem di Bregenz in Austria, durante la mostra “Re-Object”¹³³, dedicata al *ready made*, affianco ad opere di Jeff Koons, Marchel Duchamp e Gerhard Merz.

A conferma della fama ottenuta grazie al suo lavoro: il Moma di New York ospita la collettiva “Contemporary Voices: Works for the UBS Art Collection” curata da Ann Temkin responsabile del dipartimento di pittura e scultura del museo¹³⁴, e l'artista partecipa e sempre in questa città espone in una personale alla Gagosian Gallery in Madison Avenue: “The Bilotti Painting” e in un'altra personale nelle 24th West Street: “The Elusive Truth”. Quest'ultima mostra è dedicata a trentadue lavori della serie *fact*, che l'artista comincia nel 2000 e che comprendono fotografie tratte da riviste e giornali di scienza e medicina o alcuni particolari dei lavori dell'artista.

Numerose sono anche le esposizioni in Italia nell'anno successivo, tra maggio e ottobre viene ospitato al Museo Carlo Bilotti di Roma, e nell'estate a Venezia, a Palazzo Grassi alla mostra “Where are we going?” organizzata da Francois Pinault per inaugurare il suo nuovo spazio espositivo in laguna, mostra che ospita altri due artisti della YBA: Sara Lucas e i fratelli Chapman. Le opere esposte nella collettiva sono: *Infinity* (2001), *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything*, (1996) e *Where Are We Going? Where Do We Come From? Is There A Reason?* (2000-2004)¹³⁵.

Per la carriera di Damien Hirst il 2007 dunque è sicuramente un anno fondamentale.

Sotheby's riesce a vendere due importanti opere a prezzi record: la più rilevante è *Lullaby Spring* del 2002, un *medicine cabinet*, per 19.100.000 dollari (stime tra i 5.900.000 e i 7.900.000 dollari) costituito da circa seimila pillole fuse una per una nell'armadietto in metallo, solo qualche mese Christie's aveva battuta all'asta *Lullaby winter* (2002), opera appartenente alla stessa serie di *medicinal cabinet*, per 10.800.000 euro¹³⁶.

Mentre l'altra opera venduta da Sotheby's è uno *spot painting*: *Strontium 500*, venduto per un 1.500.000 euro (stime tra i 588.000 e 735.000 euro), rivenduto successivamente da Christie's nel novembre 2011 con un prezzo di aggiudicazione inferiore: circa 930.000 euro¹³⁷.

Hirst partecipa alla retrospettiva dedicata al Turner Price e torna anche a Venezia per esporre di nuovo a Palazzo Grassi alla mostra “A Post-Pop Selection”¹³⁸ tenutasi da novembre a

133 *Re-Object*, catalogo della mostra a cura di E. Schneider (Bregenz, Kunsthhaus Museum) Kusthaus Bregenz, Bregenz 2009.

134 A. Temkin, *Contemporary Voices: Works from the UBS Art Collection*, Moma Publication, New York 2004.

135 *Where are we going? Selections from the François Pinault Collection*, catalogo della mostra a cura di A. Gineras e J. Bankowsky, (Venezia, Palazzo Grassi), Skira, Milano 2007.

136 M. Gerlis, *Contemporanei: un filone apparentemente inesauribile*, in “Il Giornale dell'arte”, luglio-agosto 2007.

137 Cfr. il sito <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/damien-hirst-strontium-500-5496754-details.aspx>, (consultato in data febbraio 2013).

138 *La collezione François Pinault: una selezione post-pop*, catalogo della mostra a cura di A. Gineras

maggio del 2007 e curata da Allison Gingeras.

Sceglie la galleria White Cube per presentare la sua opera più famosa degli ultimi anni: *For The Love of God* (Per l'amor di Dio) del 2007: un teschio ricoperto con 8601 diamanti, una quantità di pietre preziose tre volte superiore a quelle della Corona Imperiale, che l'artista definisce come: "victory over death" una vittoria sulla morte.

Il teschio è il calco, in platino, di un cranio umano, di un uomo di 35 anni deceduto in un periodo tra il 1720 e il 1810. Il lavoro di incastonatura dei diamanti viene affidato ad una gioielleria esperta, la *Bentley and Styneer* di Londra, che colloca così al centro della fronte il diamante rosa più prezioso, di 52,4 carati, per un valore di 4.000.000 di sterline. Il compito di Hirst è solo quello di supervisionare i lavori del suo progetto¹³⁹. Lo storico dell'arte olandese Rudi Fuchs definisce l'opera nel seguente modo: «Il teschio è sovranaturale, quasi celestiale. Proclama la vittoria sulla decadenza. Al tempo stesso rappresenta la morte come qualcosa di infinitamente più implacabile. Rispetto alla lacrimosa tristezza di una scena di vanitas, il Teschio di Diamanti è gloria pura»¹⁴⁰.

Il titolo dell'opera ha un duplice significato secondo l'artista e lo spiega in un'intervista rilasciata a Ricardo Figueira di Euronews nel 2010 in questo modo:

“Euronews: E perché questo titolo “Per l'amor di Dio”? Lei è religioso?”

Hirst: In Inghilterra, “Per l'amor di Dio” ha due significati: quello letterale, e cioè, che tu agisci per far piacere a Dio, ma è anche un'esclamazione, tipo “Per l'amor di Dio!”, quando fai qualcosa di sbagliato. Te lo direbbe tua madre se rompi un piatto: “Per l'amore di Dio, perché lo hai fatto?”. È iconico e ironico, ha entrambi i significati.”¹⁴¹

L'opera viene esposta alla galleria White Cube durante la personale intitolata “Beyond Belief” che comprende i nuovi lavori dell'artista realizzati dal 2003: due serie di dipinti *birth paintings* e i *biopsy paintings*. I primi trattano il tema della nascita e infatti l'artista propone le immagini del parto cesario con cui è nato il suo ultimo figlio Cyrus, “immagini brutali e allo stesso tempo tenere, che rappresentano l'orrore e la bellezza del parto”¹⁴². I *biopsy paintings* invece rappresentano immagini di trenta biopsie fatte su altrettanti malati terminali di cancro riprese dalla Science Photo Library, l'artista spiega questa scelta a Rudi Fuchs, uno degli autori del catalogo, nel seguente modo: “Ho sempre pensato che l'arte sia una mappa della vita di una persona, naturalmente cambia man mano che una persona invecchia. Suppongo che da quando sono diventato padre, pensi sempre si più alla fine”¹⁴³.

(Venezia, Palazzo Grassi) Skira, Milano 2006.

139 D. Hirst, *For the Love of God: The Making of The Diamond Skull*, Other Criteria, Londra, 2007.

140 Ibidem.

141 Cfr il sito <http://it.euronews.com/2010/12/23/damien-hirst-e-la-morte-nell-arte>, (consultato in data 3 marzo 2013).

142 *Beyond Belief*, catalogo della mostra a cura di R. Fuchs (Londra White Cube) Other Criteria, Londra 2007. p. 50.

143 Ibidem.

For The Love of God viene acquistata da un gruppo di investitori, per un valore di 50.000.000 di sterline. In realtà, non viene venduta del tutto: la galleria White Cube possiede il 10% dell'opera, il gruppo di investitori ne possiede un terzo e il resto è dello stesso Hirst.

La galleria inoltre mette in vendita una serie di serigrafie del teschio, tutte in edizione limitata, vendute a prezzi tra le 900 e le 10.000 sterline, quest'ultime, le più care, cosparse di polvere di diamanti.

Secondo il direttore del dipartimento di arte contemporanea di Sotheby's, Tobias Meyer, il prezzo di vendita di *For the love of God* ha influenzato notevolmente il livello dei prezzi di tutte le altre opere di Hirst¹⁴⁴: ne sono un esempio il record registrato da *Lullaby spring* e *Strontium 500*, citate precedentemente.

L'evento più importante del 2008 però, è l'asta tenutasi presso Sotheby's a settembre, preceduta dalla mostra “Beautiful Inside My Head Forever” presso la sede della casa d'asta in Blond Street in cui vengono esposti duecentoventitré lavori dell'artista realizzati negli ultimi due anni; asta che ottiene un incasso pari a centoquaranta milioni di euro, molto superiore alle stime previste. Questo importante evento suscita non poco scalpore, in quanto è la prima volta che un artista evita di coinvolgere le sue gallerie, nel caso di Hirst: White Cube e Gagosian ma questo argomento verrà trattato in modo approfondito nel capitolo terzo.

Nello stesso periodo, l'artista con la collaborazione del marchio internazionale Levis, realizza magliette e jeans in edizione limitata con le stampe dei suoi motivi più celebri come: teschi, farfalle e pois. Questo testimonia come ormai il *brand* di Damien Hirst coinvolga moltissimi ambiti, anche al di fuori dell'arte, compreso il campo della beneficenza. Nel febbraio 2008 infatti viene organizzata l'asta di beneficenza “The (Red) Auction”, grazie alla collaborazione tra l'artista di Leeds e il cantante degli U2 Bono. Tenutasi presso la sede newyorchese di Sotheby's, i proventi, pari a 42.580.000 di dollari vengono destinati ai programmi di soccorso in Africa operati dalle Nazioni Unite. Tra le opere vendute si annoverano, oltre a quelle di Hirst, alcuni lavori di Banksy, Takashi Murakami, Marc Quinn e Keith Tyson. Un'asta che ha visto la collaborazione del gallerista di Hirst, Larry Gagosian che ha ospitato la mostra dei lotti in vendita presso la sua sede a New York. Gagosian-Hirst-Bono tre nomi noti a livello che internazionali che con questo evento sono riusciti a far parlare di sé e a ottenere un ritorno di immagine degno delle migliori strategie di marketing.

Damien Hirst è molto attivo nella beneficenza, infatti in occasione del “Red Noise Day” del 2013, un evento benefico organizzato dall'associazione Comic Relief, ha applicato un naso rosso da clown a cinquanta litografie dell'opera *For the love of Good*, mettendole in vendita a 2500 sterline l'una.

144 M. Gerlis, *Contemporanei: un filone apparentemente inesauribile*, op. cit.

A Firenze, tra ottobre 2010 e marzo 2011, espone il celebre *For the Love of God* a Palazzo Pitti¹⁴⁵, mentre a Venezia partecipa alla mostra “Death in Venice” alla Galleria Michela Rizzo curata da Valerio Dahò, in collaborazione con la galleria londinese Paul Stolper. L'artista di Leeds aveva già esposto in questa galleria nel 2005, con la personale “New Religion”¹⁴⁶. Il titolo della mostra veneziana è eloquente riguardo al tema: cioè quello della morte, e l'artista espone una serie di lavori come *Original the dead*, novità assoluta e omaggio personale alla città di Venezia, sei teschi intitolati *Dead*, due grandi grafiche *Sceptic* (2006) e *Faithles* (2006), dove composizioni di farfalle richiamano l'iconografia delle vetrate delle cattedrali europee in un'immagine sospesa tra laicità e fede, un dipinto della serie *spin painting* intitolato *Beautiful Primal Urges Painting* (2008), opera circolare della serie degli *spin painting* e infine teschi coperti di polvere di diamante.¹⁴⁷

Negli ultimi quattro anni, dal 2009 al 2012, Damien Hirst ha partecipato a numerose esposizioni e allo stesso tempo ha realizzato molte attività collaterali al mondo dell'arte, inoltre è riuscito ad ottenere quello che tutti i grandi artisti contemporanei desiderano: una retrospettiva personale alla Tate Modern, tenutasi tra aprile e settembre 2012¹⁴⁸. Londra, città che ospita le Olimpiadi 2012, ha scelto uno dei suoi artisti più conosciuti per rappresentarsi, infatti sono le opere di Hirst a troneggiare in uno dei più importanti musei al mondo.

Tra novembre 2012 e marzo 2013, viene organizzata alla Pinacoteca Agnelli di Torino la mostra “Freedom not genius”¹⁴⁹ a cura di Elena Guena. L'esposizione raccoglie alcune delle più belle opere della collezione personale di Damien Hirst, intitolata “Murderme” ovvero “Uccidimi”, che comprende duecento lavori, ma ne sono presenti in mostra un centinaio. Tra gli artisti inglesi collezionati da Hirst ci sono Francis Bacon, Frank Auerbach, Peter Blake e Richard Hamilton ma anche alcuni suoi colleghi del Goldsmith College e appartenenti al gruppo degli YBA come Tracey Emin, Sarah Lucas, Rachel Whiteread, Gary Hume, Rachel Howard. La mostra è divisa in varie sezioni, la prima è dedicata agli YBA, una per il “memento mori” nella quale rientra l'opera di Angus Fairhurst, *Reduced in a circular formation* (2005) una scultura che rappresenta un teschio. Una sezione è intitolata “Animal Life” e vi si può trovare l'opera di Colin Lowe *You will never forget me* (2007) costituita da un gatto imbalsamato sul quale sono applicate micro-banderillas (opere che viene collocata nella

145 Cfr il sito <http://www.polomuseale.firenze.it> (consultato in data 14 novembre 2012).

146 *New Religion*, catalogo della mostra (Londra, Paul Stolper Gallery), Other Criteria, Londra 2006. Il catalogo comprende un'intervista tra Damien Hirst e Sean O'Hagan e un poema dal titolo 'God's Funeral' di Thomas Hard.

147 Tratto dal comunicato stampa della Galleria Michela Rizzo pubblicato nel aprile 2006 dall'ufficio stampa Doppio zero. Cfr. il sito <http://www.galleriamichelarizzo.net> (consultato in data 20 febbraio 2013).

148 *Damien Hirst*, catalogo della mostra a cura di A. Gallagher, (Londra, Tate Modern), Tate Publishing, Londra 2012.

149 *Freedom not genius*, catalogo della mostra a cura di E. Guena, (Torino, Pinacoteca Agnelli), Pinacoteca Agnelli Editore e Other Criteria, 2012.

copertina del catalogo), infine la sala dei testi dove si trovano antiche Vanitas e sculture anatomiche che condividono la sale con opere di Picasso, Warhol, Orozco e Murakami.

Nell'intervista riportata nel catalogo, tra la curatrice e l'artista, quest'ultimo spiega come è nata la passione per il collezionismo e la scelta delle opere che vi appartengono. Hirst rivela che questa passione è nata per capire cosa i suoi collezionisti provassero nel comprare le sue opere e questo lo ha spinto a collezionare gli artisti che ama di più, come Bacon e Warhol, ma anche Mario Merz, Alberto Giacometti e Koons. Inoltre avendo la possibilità di economica di investire in arte, invece di prestare soldi ad alcuni dei suoi amici artisti, decise di comprare alcuni suoi lavori, formando così la sezione della sua collezione appartenente agli YBA. Una collezione è il ritratto di chi l'ha composta ed Hirst è consapevole che rivela molto della sua personalità e della sua arte¹⁵⁰.

Damien Hirst in soli vent'anni è riuscito a raggiungere l'apice della carriera: a quarantasette anni è uno degli artisti più quotati nel mercato dell'arte e non accenna a voler smettere di riscuotere successo e record d'asta.

Un punto fondamentale da sottolineare è che l'esecuzione delle sue opere vengono quasi sempre affidate ad assistenti ed esperti. L'opera è un progetto che deve essere eseguito con rigore. Queste collaborazioni possono essere più o meno sviluppate, ma nel caso di Damien Hirst sono una vera e propria industria: ogni opera viene realizzata da un team di assistenti cosicché nessuno ne è interamente responsabile: Hirst vi aggiunge solo la firma. Per realizzare le sue opere si avvale di quattro studi e di duecento assistenti e afferma in proposito: “Mi piace l'idea di una fabbrica che produce opere d'arte, il che separa le opere dalle idee, ma non mi piace una fabbrica che produce idee”¹⁵¹. Il concetto di fabbrica richiama quello della famosa *Factory* di Andy Warhol negli anni Ottanta aveva chiamato a lavorare con sé musicisti, film maker, performer e attori, tutti che facevano parte di una stessa catena di montaggio. Altro esempio di “azienda” di un artista contemporaneo è quello di Takashi Murakami, la Kaikai Kiki, che nelle sue sedi a New York e Tokyo impiega più di cento assistenti, che collabora con marchi di moda come Louis Vuitton, Marc Jacobs e produce souvenir e sculture in serie.

Le sue opere però non sono considerate da tutti in maniera positiva: il critico d'arte Robert Hughes lo definisce un cialtrone e un pirata, costruttore di sculture che non hanno nulla in comune con le autentiche opere d' arte. Prodotti commerciali: nient' altro che *brand*. Afferma che Hirst è riuscito a ingannare tante persone: «dai funzionari di museo come Nicholas Serota della Tate Gallery sino ai miliardari newyorkesi del settore immobiliare, facendo loro credere

150 Cfr. E. Rivetti, *Memento Hirst “Ho un teschio in testa”*, in “Vernissage” inserto de “Il Giornale dell'arte”, novembre 2012.

151 D. Thompson: *Lo squalo...*, op. cit., p. 92.

d' essere un artista originale e con idee importanti».¹⁵²

Al contrario Philippe Segalot, consulente d'arte newyorkese ed ex direttore del dipartimento di arte contemporanea di Christie's afferma che non esistono più di una decina di artisti per ogni generazione e in quella che si riferisce agli Ottanta e Novanta inserisce Damien Hirst¹⁵³. Anche Francesco Bonami, nel suo libro *Si crede Picasso, come distinguere un vero artista contemporaneo da uno che non lo è* (2010) scrive una critica positiva sull'artista “I critici moralisti lo disprezzano, gli altri artisti lo deprezzano. Lui, figlio dell'arte, se ne frega di chi lo approva e di chi lo mette in disparte. Sapendo che si deve morire, l'artista più famoso del mondo ce lo ricorda nei titoli delle sue opere, ma più che altro lo ricorda a se stesso in modo da non perdersi un secondo della propria vita. Hirst, come tutti i grandi artisti del presente, del passato e del futuro sa che l'arte è la migliore medicina per guarire dalla paura della morte”¹⁵⁴. Hirst è, dunque, bravo o soltanto un artista di *brand*? È famoso grazie alla sua capacità di far parlare di sé e per i prezzi shock delle sue opere? Deve la sua fama all'incontro con Charles Saatchi che per primo lo rese famoso pagando un prezzo molto alto per realizzare *The Physical Impossibility*? Non si può sicuramente ignorare la sua bravura nel marketing, nel creare giochi di parole per i titoli delle sue opere, che suscitano la curiosità del pubblico e nella sua capacità di attrarre ad una sua mostra anche coloro che di arte non se ne intendono ma che non possono mancare ad un evento che conferisce loro un certo *status symbol*.

Jerry Saltz, critico d'arte del New York Magazine, commenta in questo modo: “Noi sbeffeggiamo Hirst, o suoi galleristi e i suoi collezionisti perché hanno cattivo gusto e pessimi prezzi; loro deridono perché siamo brontoloni e all'antica e fuori dal mercato. Ci diciamo tutti quel che già sappiamo, la sola cosa che conta è l'abilità di vincere a dispetto di tutto.”¹⁵⁵

3. I galleristi di Damien Hirst

Nel precedente capitolo abbiamo visto come il mercato dell'arte si divide principalmente in due categorie: quello primario, cioè quello che mette in vendita le opere provenienti direttamente dall'artista, messe in vendita per la prima volta; e quello secondario: il cui scopo principale è la rivendita: acquisto-vendita e scambio tra galleristi-collezionisti e musei.

Un'opera acquistata direttamente dal gallerista è sicuramente più economica di una comprata all'asta in quanto il gallerista cerca di mantenere i prezzi dei lavori nel mercato primario

152 V. Thorpe, *Top critic lashes out at Hirst's 'tacky' art*, in “The Observer”, settembre 2008

153 D. Thompson, *Lo squalo...*, p. 93.

154 F. Bonami, *Si crede Picasso. Come distinguere un vero artista contemporaneo da uno che non lo è*, Mondadori, Milano 2010.

155 D. Thompson, *Lo squalo...*, op. cit., p. 99.

inferiori rispetto a quello secondario.

Nel caso studiato, l'artista in questione, nel 2013 è rappresentato nel mercato secondario da una delle più importanti gallerie inglesi: White Cube di Jay Joplin, ma fino al dicembre 2012 rimane legato anche alla galleria di Larry Gagosian a New York.

Nei primi anni della carriera Damien Hirst ha avuto la fortuna di collaborare con Charles Saatchi che lo rappresenta nel mercato primario, mettendo in vendita le sue opere e facendo in modo che i prezzi aumentino con regolarità. Un esempio è la vendita di *The Physical Impossibility*, realizzata dall'artista nel 1992, l'opera è stata in possesso di Saatchi per oltre dieci anni e successivamente rivenduta a un collezionista per una cifra elevatissima: trattazione avvenuta all'interno del mercato primario visto il rapporto che legava Hirst e Saatchi.

Analizzeremo di seguito il rapporto che ha legato Larry Gagosian a Damien Hirst per oltre diciassette anni e successivamente quello che lega l'artista a Jay Joplin.

Larry Gagosian è nato a Los Angeles nel 1945 e oggi è uno degli uomini più importanti nel mondo dell'arte. Rientra nel mito americano del *self made man*, colui che grazie alla propria determinazione e alle proprie capacità riesce ad ottenere ricchezza e fama a livello internazionale. Comincia la sua carriera come venditore di stampe e poster durante il periodo del college, all'UCLA, l'Università della California nella zona di Westwood a Los Angeles. In un'intervista rilasciata a "Il Venerdì di Repubblica" nel novembre 2012 ricorda questo periodo nel seguente modo: "Laureato e specializzato in Letteratura, posteggiavo auto. Fino a fiutare la possibilità di qualche guadagno in più: vendendo poster per le strade di Los Angeles. Porcherie da quattro soldi che rifilavo ai passanti. Ma riuscivo a tirar su 200-300 dollari a sera. Tanto da potermi permettere di passare dal marciapiede a un negozietto al primo piano; incorniciare poster e rivenderli a dieci volte tanto." Dai poster pian piano passa alle fotografie, alle stampe e poi ai lavori di giovani artisti californiani, conquistando la fiducia di due grandi collezionisti come Eli Broad, fondatore del Museo d'Arte contemporanea di Los Angeles e David Cramer, produttore televisivo di serie come *Dinasty*.

Il successo di Gagosian mette in evidenza come non occorra nessun titolo particolare, come lauree in economia o in storia dell'arte per diventare mercante d'arte: basta acquistare una licenza commerciale. Occorre perciò avere una buona somma di capitale da investire, ottimi contatti e la capacità di scegliere artisti vendibili, un atteggiamento sicuro e aggressivo e una grande abilità nel promuovere la propria immagine e il proprio brand. Questo non esclude la completezza e la bravura di alcuni galleristi che hanno una conoscenza da esperti degli artisti con i quali lavorano, si pensi al gallerista Ron Fedelman e a Thomas Ammann per quanto riguarda le opere di Andy Warhol.

Nel 1979 apre la sua prima galleria a New York assistito nell'attività da Annina Nosei, il piccolo spazio espositivo si trova dall'altro lato della strada della galleria di Leo Castelli, e qui che si realizza la prima mostra di David Salle. Castelli e Gagosian incrociano le loro strade e l'autorevole gallerista italo-americano consiglia il giovane armeno su come farsi strada nel mondo dell'arte; Gagosian ricorda: “Non sarei diventato ciò che sono oggi, senza Leo. Amico, alleato, maestro. Mi ha insegnato l'importanza del rapporto con gli artisti e come presentare le opere in galleria. Mi ha insegnato a godermi la vita: da lui ho imparato che si possono fare affari miliardari e divertirsi come pazzi”¹⁵⁶.

La prima sede della Gagosian Gallery è aperta nel 1985 a New York, nella Ventitresima strada ovest e durante la prima mostra vengono esposte opere della collezione di arte contemporanea Tremaine. Si racconta che Gagosian corteggiò la signora Tremaine affinché vendesse un'opera di Brice Madern, senza ricorrere all'intermediazione del suo gallerista, Leo Castelli. Dopo un primo rifiuto da parte della collezionista, il giovane armeno continuò a chiamarla, facendola in questo modo sentire importante. Alla fine Emily Tremaine accettò di offrire in conto vendita al gallerista il Madern desiderato e altre due opere.

Il primo collezionista importante di Gagosian gli è presentato da Castelli ed è Samuel Irving Newhouse, proprietario del gruppo editoriale Condé Nast, di cui fanno parte riviste come “Vogue”, “New Yorker” e “Vanity Fair”; al quale è venduto il dipinto di Piet Mondrian, *Victory Boogie-Woogie* (1942-44) per la cifra di 10.000.000 di dollari. Dipinto facente parte della collezione Tremaine. Il gallerista armeno acquista per lui anche *False Start* (1959) di Jasper John per 17.000.000 di dollari. Da quel momento l'imprenditore americano decise di partecipare alle aste e di fare offerte attraverso la galleria Gagosian.

Si può considerare l'incontro con Newhouse come il momento fondamentale per la carriera di “Go-go”, come viene chiamato il gallerista: i collezionisti d'arte sono stupiti dal suo modo di fare e decidono di affidare a lui i loro acquisti.

Gagosian si è creato negli anni una lunga lista di collezionisti importanti, di serie A, con i quali tiene stretti rapporti; ma allo stesso tempo rappresenta alcuni degli artisti contemporanei più famosi al mondo: Richard Serra, Jeff Koons, Takashi Murakami, Anselm Kiefer sono solo alcuni dei nomi della sua lista. Il gallerista armeno non si è mai occupato di artisti giovani e alla prime armi, ad esclusione di Jean Michel Basquait, giovane artista americano morto a ventotto anni, Gagosian ricorda il loro primo incontro in questo modo “Una folgorazione: tele eccitanti, fortissime.” quanto costano?” “Cinquemila dollari l'una”. Le ho comprate tutte. E ho conosciuto anche l'artista: si stava facendo una canna. Aveva venti centimetri di capelli dritti in testa, gli abiti imbrattati di colore. Ma una marcia in più. Ho organizzato una sua mostra a

156 A. Barina, *Larry Gagosian: l'ascesa irresistibile di Go-go l'armeno* in “Il venerdì di Repubblica”, 30 novembre 2013, p. 31.

Los Angeles [...] il *vernissage* fu un successo. Diventammo amici e per un po' fui il suo mercante”.¹⁵⁷

Nello scegliere i suoi artisti preferisce “rubare” quelli degli altri galleristi, offrendo loro più soldi. John Currin lascia il suo gallerista Andrea Rosen, quando Gagosian si occupa di vendere la sua opera *Fisherman* (2002) a S. I. Newhouse per 400.000 dollari, tre volte il record dell'artista a quel tempo. Questa strategia colloca Gagosian tra i galleristi di maggior livello operanti nel mercato secondario.

Nel 2013 sono dodici le sedi della Gagosian Gallery in tutto il mondo: tre a New York, una a Beverly Hills, una a Ginevra, due a Londra, una a Roma, un'altra a Honk Kong e una ad Atene e per finire due a Parigi, l'ultima inaugurata nell'ottobre 2012 con una mostra di Anselm Kiefer. Progettata dall'architetto Jean Nouvel si trova nell'aeroporto di Le Bourget, a nord di Parigi, dove si trovano i terminal vip e da dove partono voli privati. L'apertura di una nuova sede espositiva rappresenta un piccolo investimento per i galleristi di brand, infatti quando si vendono opere tra i 50.000 e i 100.000 dollari basta organizzare una mostra e venderne tutti i lavori per rientrare nelle spese di affitto e ristrutturazione della nuova sede.

La strategia delle numerose gallerie sparse per il mondo è quella di comprare molta pubblicità, per tenere costantemente informati collezionisti e venditori e per tenere sotto i riflettori gli artisti, rassicurando in questo modo i compratori sull'importanza dei loro “investimenti”. L'apertura in altri paesi avviene anche per evitare problemi con la tempistica delle mostre e la spartizione delle opere migliori. Allo stesso tempo il suo rapporto con importanti collezionisti rassicura altri sulla sua attività: “se Gagosian tratta per Saatchi allora è un grande mercante e ci si può fidare di lui.”¹⁵⁸

Per Marc Glimcher, gallerista, il modello delle gallerie con sedi all'estero funziona solo per galleristi come Gagosian in quanto “Larry ha un talento speciale: in quanto i suoi clienti non si aspettano di vederlo, si accontentano di respirarne l'aura”¹⁵⁹.

Nel 2007 Gagosian acquista ad un'asta di Sotheby's una delle opere più famose di Jeff Koons: *Hanging heart* (1994-2006) per 23.500.000 dollari, realizzando il record per l'artista. Non ci sono perciò limiti alla capacità di acquisto del gallerista che, peraltro sa già a chi rivendere le opere che compra. Se un collezionista vuole un'opera particolare, anche se non è in vendita, Gagosian convince l'ignaro proprietario con offerte straordinariamente alte e convincenti.

La fiducia indiscussa che i collezionisti ripongono del giudizio di Larry Gagosian permette alle sue gallerie di vendere tutte le opere in mostra soltanto via Internet o telefonicamente. Nel gennaio 2007, tutte le opere della mostra dedicata a Tom Freidman sono prevendute

157 Ibidem.

158 A. Vettese, *Investire in arte*, op. cit., p. 105.

159 D. Thompson, *Lo squalo*..., op. cit., p. 56.

semplicemente mettendo le immagini dei lavori in una sezione del sito internet della galleria, al quale si poteva accedere soltanto tramite password. Gagosian la invia tramite mail a una lista di collezionisti accuratamente scelta e in poco più di un giorno il lavoro di Friedman fu venduto. Lo stesso meccanismo è usato per una mostra del 2006 dedicata a Damien Hirst, per un valore di 4.000.000 di sterline.

In questo modo i nuovi collezionisti non comprano ciò che dà loro emozione, ma ciò che pensano possa valere molto denaro in futuro: comprano arte come se si trattassero di titoli finanziari; ma è proprio questo meccanismo che ha reso Larry Gagosian uno degli uomini più influenti nel sistema dell'arte contemporanea. La rivista "Art Review" ogni anno stila la classifica dei cento uomini più potenti nel mondo dell'arte e Gagosian si classifica secondo nel 2012, quarto nel 2011, primo nel 2010, quinto nel 2009 e secondo nel 2008. Negli ultimi cinque anni non è sceso mai al di sotto del quinto posto a testimonianza di come la sua influenza e il suo potere non siano diminuiti durante la crisi economica recente.

Il rapporto tra Hirst e Gagosian, durato per ben diciassette anni, inizia nel 1996, quando l'artista di Leeds espone per la prima volta a New York.

"No Sense of Absolute Corruption", si svolge nella galleria di Woodster Street e sono esposti undici lavori dell'artista appartenenti alle categorie di *spot painting*, i quadri puntinati, *spint painting*, quelli realizzati in movimento, e *natural history*, che comprendono gli animali in formaldeide come *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* che è una scultura comprendente due mucche, tagliate in dodici pezzi e iniettate di formaldeide.

"Per me dal punto di vista del mondo dell'arte, dopo Gagosian non c'è più nessun posto in cui andare"¹⁶⁰ con queste parole Hirst mette in evidenza come le gallerie Gagosian siano il miglior palcoscenico per consacrare una carriera artistica. Il nome di Damien Hirst si lega a quello di Larry Gagosian, diventando un *brand* affermato: grazie all'immagine molto forte che le Gagosian Gallery possiedono, la fama del giovane artista ne viene legittimata e la celebrità del loro nome contribuisce al successo dell'artista stesso.

Per l'artista di Leeds, legarsi a un gallerista conosciuto e affermato è una forte spinta per la carriera: già in passato artisti di fama internazionale erano legati a galleristi altrettanto conosciuti, si pensi a Leo Castelli, che fu il gallerista di Jackson Pollock, Jasper Johns, Robert Rauschenberg e Cy Twombly.

Il rapporto Hirst- Gagosian non è semplicemente un contratto di sponsorizzazione o mediazione con gli acquirenti: la galleria finanzia il lavoro dell'artista, che in cambio deve garantire una produzione regolare, la quale porterà a sua volta un ritorno economico non

160 D. Hirst e G. Burn, *Manuale per giovani...*, op. cit., p. 53.

indifferente. Hirst in un'intervista a Gordon Burn del 2000 spiega questo legame con le seguenti parole: “Gagosian mi ha dato un milione di dollari per la mostra [“Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings”], che recupererà con le vendite. Sei semplicemente nella posizione che ti danno dei soldi per fare degli esperimenti”¹⁶¹. Gli anticipi che vengono pagati agli artisti di brand sono molto sostanziosi: Donald Thompson, nel suo libro *Lo squalo da dodici milioni di dollari*, (2007) afferma che White Cube paghi 1.100.000 sterline in stipendi e Gagosian ne paghi molti di più¹⁶².

In quel periodo l'artista di Leeds è legato anche al collezionista Charles Saatchi, che prende visione dei lavori di Hirst in anteprima, decidendo così cosa acquistare. Ad esempio le opere della mostra “Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings” sono viste, pochissimi giorni prima dell'inaugurazione, da Gagosian e da Saatchi¹⁶³.

Questo triangolo Saatchi-Hirst-Gagosian è protagonista della vendita dello squalo nel 2005; è il gallerista armeno a mediare la vendita, cercando un compratore disposto ad acquistare l'opera per 12.000.000 di dollari. Quando si diffonde la notizia, uno dei possibili acquirenti è il direttore della Tate Modern, Nicholas Serota, che però dispone di un budget limitato: infatti fa un'offerta di soli 2.000.000 di dollari. Saatchi però rimane fermo nella sua posizione, non è disposto a vendere sotto la cifra richiesta e così la ricerca di Gagosian continua. Tra gli altri possibili collezionisti interessati c'è appunto Steve Cohen: si creò a questo punto un forte interesse da parte della stampa, alcuni degli uomini più potenti dell'arte stavano trattando un'opera che era il simbolo della generazione degli Young British Artist: non esisteva un prezzo irragionevole per acquistarla. Così Steve Cohen acquista lo squalo per 12.000.000 di dollari, facendolo diventare il lavoro più pagato al mondo di un artista vivente, dopo Jasper Johns. Dopo questa transazione il prezzo delle opere di Hirst in possesso del collezionista di origine iraniana aumentano notevolmente.

Quando i rapporti tra Saatchi e Hirst si incrinano, nel 2005, a beneficiarne è sicuramente Gagosian, che rappresenterà in esclusiva l'artista a New York, curandone gli interessi negli Stati Uniti.

Grazie alla rete di legami posseduti dal gallerista, le opere di Hirst verranno esposte in altre collezioni di fama internazionale: si pensi all'opera *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything*, esposta per la prima volta nel 1996 da Gagosian e riproposta nel 2006 alla collettiva “Where are we going?”, curata da Allison Gingeras e voluta dal collezionista Francois Pinault, proprietario di Palazzo Grassi a Venezia.

161 Ibidem.

162 D. Thompson, *Lo squalo...*, op. cit., p. 65.

163 G. Burn e G. Poste, *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings*, catalogo della mostra a cura di J. Good (New York, Gagosian Gallery) *Other Criteria / Gagosian Gallery*, New York 2000.

Alla stessa mostra partecipa un altro degli artisti di *brand* rappresentati da Larry Gagosian, Jeff Koons. Considerato il legittimo successore di Andy Warhol, l'artista americano con le sue opere neo-pop è diventato uno dei nomi più familiari nel mondo dell'arte. Tra le opere presenti in mostra ci sono *Balloon Dog (Magenta)* (1994-2000) esposto all'esterno sul Canal Grande e anche *Hangin' Heart* (1994-2006): il cuore in acciaio inossidabile sospeso a quaranta centimetri da terra.

I prestiti sono una delle attività di marketing che gallerie come quella di Gagosian mettono in atto per rafforzare l'immagine dei propri artisti e della galleria stessa, le altre sono le pubbliche relazioni, la pubblicità e le mostre. Il primo passo in questa direzione sono le cene riservate per presentare clienti e critici ai nuovi artisti e anche *brunch* e aperitivi alle inaugurazioni.

L'altra, nonché unica galleria, a rappresentare Damien Hirst è quella di Jay Jopling, White Cube.

White Cube è il termine tecnico con il quale si descrivono la maggior parte delle gallerie d'arte contemporanea: caratterizzate da spazi neutrali, con pareti bianche e nessun arredamento, in questo modo l'attenzione del visitatore è catturata dall'opera.

Jay Joplin nasce nel 1963 e studia nel prestigioso college di Eton a Londra e all'Università di Edimburgo, dove si laurea in storia dell'arte. Figlio di Lord Joplin, capogruppo parlamentare e Ministro dell'Agricoltura durante il governo di Margaret Thatcher, apre la sua prima galleria nel 1993, White Cube in Duke Street, nel quartiere di St. James, noto per le numerose sedi espositive presenti e per il prestigio delle sue gallerie. La sua carriera è legata al nome degli Young British artists, per i quali organizza mostre personali: tra di loro ci sono Tracy Emin, Jake & Dinos Chapman, Marcus Harvey, Gary Hume, Marc Quinn e ovviamente Damien Hirst. Oggi la galleria rappresenta circa una cinquantina di artisti in totale.

Joplin e Hirst si conoscono nel 1991, diventano vicini di casa e instaurano una profonda amicizia, che li lega da ormai ventidue anni. Tifosi della stessa squadra di calcio, hanno condiviso amici e esperienze per molto tempo: la moglie di Hirst, Mia Norman, era la fidanzata di Joplin prima che l'artista gliela "portasse via". Nonostante questo continuano ad essere amici e a lavorare assieme. Si racconta che fu il gallerista a spingerla a realizzare *The Physical Impossibility* e che ebbe l'idea di chiamare gli uffici postali australiani chiedendo di esporre l'annuncio "cercasi squalo tigre di quattro metri e mezzo". Matthew Slotover, organizzatore della fiera d'arte contemporanea Frieze, descrive il rapporto tra Hirst e Joplin nel seguente modo: "Il rapporto Jay/Damien è sempre stato affascinante. Si sono alimentati come una casa in fiamme direttamente dall'inizio. Hanno entrambi delle mentalità molto

aperte”¹⁶⁴.

Nell'aprile del 2000, la galleria si trasferisce a Hoxton Square una zona di moda tra gli YBA ma lontana dalle gallerie conosciute; la sede è ampliata nel 2002 con l'aggiunta di altri due piani. Qualche anno dopo viene aperta la sede nel West End di Londra, la Mason's Yard: uno spazio di 500 metri quadri in un'ex stazione elettrica. Nell'ottobre 2011 è aperta White Cube Bermondsey, la sede più grande di quelle in inglesi. La strategia di espansione delle gallerie White Cube si è sempre concentrata sulla Gran Bretagna e in particolare su Londra, ma nel 2011 è stata inaugurata la prima sede straniera nel quartiere finanziario di Honk Kong e nel 2012 la sede brasiliana a San Paolo.

È interessante notare come i nuovi spazi espositivi siano collocati in due paesi dove il mercato dell'arte contemporanea è in continua espansione e dove gli investimenti sono maggiori rispetto a Europa e Stati Uniti e dove si possono incontrare nuovi artisti. Molto spesso gli artisti di brand non vogliono essere rappresentati dallo stesso gallerista in altri paesi, in quanto ritengono che i galleristi sono più motivati nella promozione del loro lavoro.

La strategia di Joplin è sicuramente molto diversa da quella di Larry Gagosian: nessuno dei suoi artisti ha un contratto scritto con la galleria e non vengono organizzate loro mostre a intervalli regolari, ma ognuno di loro è un libero professionista che ha scelto White Cube come galleria che lo rappresenti in Gran Bretagna. Quando però vengono organizzate delle mostre, con Joplin pronto ad assistere i vari artisti in ogni passaggio, esse sono davvero particolari.

Si ricordi che nel 2007, quando Damien Hirst decide di esporre *For The Love of God*, è scelta la galleria inglese: la personale che ospita l'opera è intitolata “Beyond Belief” e comprende i nuovi lavori dell'artista realizzati dal 2003. Il lavoro con il teschio è già pubblicizzato un anno prima dell'effettiva realizzazione applicando una delle strategie di marketing che le gallerie di brand seguono. La pubblicità ha un ruolo determinante nel creare curiosità e aspettative nei confronti del pubblico, che verrà spinto ad andare a vedere la mostra. Il settanta per cento delle mostre alle White Cube gallery sono di artisti oltre oceano, che vengono scelti con criterio del gallerista, in base a ciò che ritiene possa avere successo tra quarant'anni.

Jay Joplin viene spesso considerato il gallerista degli YBA perché ne rappresenta un gran numero in Inghilterra: Tracy Emin infatti deve molta della sua notorietà al suo gallerista oltre ad aver giocato con l'immagine di “ragazza cattiva”. Durante la fase iniziale della sua carriera diventa famosa per alcune opere incentrate sulla morte e sul sesso: *My Bed* (1998). Mentre *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995* (1995) fu una delle opere più apprezzate nella mostra dedicata agli YBA “Sensation” nel 1997.

164 V. Thorpe, *Jay Joplin: portrait of the perfect gallerist* in “The Observer”, 9 ottobre 2011.

Nel 1999 l'artista partecipa come ospite a una trasmissione televisiva della BBC: mentre stava facendo dei disegni a matita di lei che si masturbava, su uno dei quali scrisse "potrebbe essere un'unica grande venuta". A quel punto balza davanti lo schermo Joplin in persona dicendo: "Potete acquistare un disegno originale di Tracey Emin per una cifra che va dalle 1.500 alle 3.000 sterline: ha appena tenuto una mostra di grande successo a New York e i suoi lavori sono stati venduti per oltre 30.000 dollari". Questa mossa pubblicitaria fa sì che Tracey Emin, White Cube e Jay Joplin vengano citati in varie riviste e giornali ottenendo un notevole ritorno di immagine. La sua carriera subisce una forte spinta all'inizio degli anni Duemila: partecipa a numerose trasmissioni televisive, partecipa a varie campagne pubblicitarie, come quella per il Bombay Gin e quella per la birra Beck's e associa il suo nome con quello del marchio di moda Longchamp realizzando una serie di borse in edizione limitata. Ma la notorietà dell'artista non è legata solo alle campagne di marketing, viene scelta per rappresentare la Gran Bretagna alla Biennale d'arte di Venezia nel 2007 con l'installazione "Borrowed Light" che comprende l'intero padiglione. Le opere esposte, più mature e intime rispetto a quelle degli inizi, vengono accolte molto positivamente dalla critica. Molte delle opere sono realizzate con varie tecniche dai semplici acquerelli, al ricamo, alle installazioni al neon. In un'intervista la Emin ha affermato: "Borrowed Light il corpus di opere più femminile che abbia realizzato finora, molto sensuale e insieme graficamente marcato, grazioso e al tempo stesso esplicito."¹⁶⁵. Un tema trattato attraverso la serie degli acquerelli è quello dell'aborto, che in opere come *Abortion: how to feels now* mettono insieme frasi dell'artista con disegni. Tracey Emin è stata scelta come artista per la Biennale quando la sua arte era matura e aveva riscosso notevole successo, da notare la differenza con Hirst che viene scelto solo tre anni dopo l'uscita dal college per partecipare a una delle esposizioni più importanti in Europa.

Nella classifica di Artreweiev Jay Joplin si colloca sempre nelle prime cinquanta posizioni: ottavo nel 2007, per passare a sesto l'anno seguente, iniziando a scendere nel 2009 con la quattordicesima posizione, venticinquesimo l'anno dopo e trentunesimo nel 2011, ma salendo al ventesimo posto nel 2012.

¹⁶⁵ Cfr. il sito www.Artext.com (consultato in data 11 marzo 2013).

CAPITOLO 3:

IL RUOLO DEL MERCATO DELL'ARTE NELLA CARRIERA DI DAMIEN HIRST

La crisi finanziaria che ha colpito l'economia mondiale negli ultimi anni ha inciso anche sul mercato dell'arte contemporanea. Quando nel secondo semestre 2007 iniziò una prima fase recessiva le vendite dei beni artistici non subirono apparentemente alcuna conseguenza, tanto che Christie's e Sotheby's registrarono invece un fatturato maggiore di quello dell'anno precedente, dando l'impressione di essere immuni ai fenomeni del mercato mondiale¹⁶⁶. Il 15 settembre 2008, giorno del fallimento della banca americana *Lehman Brothers*, si tenne per coincidenza anche l'asta record di Damien Hirst presso Sotheby's a Londra, che registrò un incasso di 140.000.000 di euro.

Nei giorni immediatamente successivi le cose iniziarono a cambiare: ci fu un calo delle opere battute all'asta con un prezzo di aggiudicazione oltre il milione di euro, sulle quali i collezionisti erano disposti a darsi battaglia nelle aste.

Nel mercato dell'arte il maggior numero di transizioni milionarie sono quelle dedicate all'arte contemporanea¹⁶⁷, ma bisogna ricordare che ce ne sono anche un gran numero dai valori inferiori che caratterizzano principalmente il mercato europeo, che comprende da solo metà delle opere d'arte contemporanea presenti alle aste. Questo mercato è molto accessibile, in quanto circa l'81% delle opere viene aggiudicato a meno di 5.000 euro, contro una media mondiale del 79,5% in questa fascia di prezzi¹⁶⁸. Tra gli Stati europei un'eccezione è fatta dalla Gran Bretagna che beneficia della condizione privilegiata di Londra come uno dei centri del sistema dell'arte e realizza vendite milionarie¹⁶⁹.

Nel periodo che va dal primo gennaio 2008 alla fine del 2009 i prezzi e le vendite dell'arte contemporanea hanno subito un calo del 42,8%¹⁷⁰ dato non riscontrato nel secondo semestre del 2007. Per far fronte a questa crisi le case d'asta hanno iniziato a non garantire più i prezzi e le stime al rialzo. Per prezzo garantito si intende il prezzo minimo sotto il quale il bene può essere venduto e viene stabilito tra la casa d'asta e il venditore, mentre per stime al rialzo si intende la possibilità di ottenere prezzi di aggiudicazione superiori ai prezzi di stima stabiliti dalla casa d'asta¹⁷¹. Queste piccole manovre hanno fatto sì che nel 2010 il mercato dell'arte contemporanea tornasse ai livelli del 2007.

166 *Tendenze del mercato dell'arte 2010*, in Artprice, ottobre 2011.

167 C. McAndrew, *Fine Art and High Finance*, in "Bloomberg Press", 2010, p. 10.

168 *Il mercato dell'arte contemporanea 2011/2012: rapporto annuale Artprice*, Artprice, ottobre 2012, p. 16.

169 L. Traversi e A. Tarisi, *Rapporto sul mercato dell'arte del tefaf 2012* in "Art a part of cult(ure)", aprile 2012.

170 *Tendenza del mercato dell'arte 2010*, op. cit.

171 A. Zorloni, *L'economia dell'arte contemporanea...*, op. cit., p. 91.

Il 2011 è stato un anno che ha visto una forte ripresa delle vendite all'asta, grazie allo sviluppo dei mercati orientali come quello cinese. Secondo Thierry Ehrmann, amministratore delegato e fondatore dell'istituto di ricerca Artprice, “il formidabile assalto cinese al mercato dell'arte ne ha profondamente modificato la geografia”¹⁷². A Singapore, Honk Kong e Pechino gli esponenti politici sono consapevoli del grande potenziale che l'arte rappresenta per l'economia del loro paese o per le loro città e questo spinge i governi a sostenere i grandi eventi culturali come le fiere d'arte contemporanea. In Cina il volume d'affari, per quanto riguarda le vendite all'asta di opere d'arte, è aumentato del 49% rispetto all'anno precedente: crescita dovuta alla comparsa sul mercato di nuovi collezionisti facoltosi. Le aste più ricche dell'anno sono state battute in Cina, ben settecentosettantaquattro aste contro le quattrocentoventisei negli USA e le trecentosettantasette nel Regno Unito¹⁷³. Nonostante una seconda crisi finanziaria abbia colpito i mercati globali nel secondo semestre del 2011, il settore dell'arte ne sembra immune. La domanda di arte contemporanea nel 2008 era scesa al 69% per le opere sopra il milione di euro, ma nel primo semestre 2011 è salita all' 84%. Tra gennaio e giugno 2011 seicentosessantatré opere hanno superato la soglia del milione di euro, cioè duecento in più rispetto allo stesso periodo 2008. Questa ripresa è dovuta proprio soprattutto ai nuovi acquirenti cinesi, russi e arabi, per i quali investire in arte contemporanea è un modo di affermare uno *status symbol* e un investimento economico¹⁷⁴. Tutti i settori dell'arte hanno registrato una crescita in termini d'affari: quello dell'arte moderna guadagna 1.200.000.000 dollari, l'arte del dopoguerra 327.000.000 dollari, l'arte contemporanea 291.000.000, quella antica 124.000.000 e infine le creazioni del XIX secolo registrano un aumento di 43.000.000¹⁷⁵.

L'andamento positivo continua anche nell'anno successivo; nel periodo che va dal primo luglio 2011 al 30 giugno 2012, sono state vendute all'asta 860.000.000 di euro di opere d'arte contemporanea, un calo del 6% rispetto all'anno precedente, ma comunque un ottimo risultato vista la crisi economica che colpisce gli altri mercati¹⁷⁶.

Il seguente capitolo vuole concentrare la propria attenzione sull'asta tenutasi nel 2008 dedicata a Damien Hirst e sull'andamento che le sue quotazioni hanno subito nel periodo 2009-2012, confrontandolo con altri nomi noti dell'arte contemporanea.

172 *Tendenze sul mercato dell'arte 2011*, in “Artprice”, novembre 2012, p. 5.

173 *Ibidem*.

174 L. Traversi e A. Tarisi, *Rapporto sul mercato dell'arte del tefaf 2012*, in “Art a part of cult(ure)”, aprile 2012.

175 *Tendenze del mercato dell'arte 2011*, in “Artprice”, novembre 2012, p. 6.

176 *Il mercato dell'arte contemporanea 2011/2012*, op. cit.

1. L'asta di Sotheby's "Beautiful inside my head forever"

"Beautiful inside my head forever" è il titolo dell'asta dedicata alle opere di Damien Hirst tenuta da Sotheby's a Londra, nella sede di Blond Street, nel settembre 2008. Tra il 15 e il 16 settembre sono messe in vendita duecentoventitré opere realizzate dall'artista nel periodo che va dal 2003 al 2008. Quest'asta, oltre ad aver suscitato un forte impatto mediatico avendo per protagonista uno degli artisti inglesi più conosciuti a livello internazionale e una delle case d'asta più antiche del mondo, si è dimostrata un evento unico nel suo genere: non solo per il record di incasso effettuato, 140.000.000 di euro, ma anche perché rappresenta la prima asta in cui un artista vende direttamente le sue opere, senza l'intermediazione dei suoi galleristi.

Prima di analizzare questo importante evento occorre fare dei brevi cenni sul sistema delle aste e su come esse avvengono.

L'asta è un meccanismo in cui il venditore cerca di ottenere il massimo profitto dalla vendita e il compratore cerca di ottenere il bene al minor prezzo possibile. È un sistema di vendita più veloce rispetto a quello che vede il venditore fissare un prezzo e la successiva contrattazione da parte del possibile acquirente; ed inoltre è efficiente se il bene viene attribuito a chi lo valuta maggiormente¹⁷⁷. Esistono due tipi di aste, quelle per l'acquisto e quelle per le vendite, le prime vedono la presenza di un solo acquirente e più venditori in competizione tra loro e il bene verrà aggiudicato a colui che farà l'offerta minore; le seconde invece, cioè le aste per la vendita, tipiche del mercato dell'arte, sono caratterizzate dalla presenza di un unico venditore e di un certo numero di acquirenti che hanno un ruolo attivo nell'asta e il bene viene aggiudicato a colui che fa l'offerta più alta. Quanto più il bene posseduto dal venditore è raro, tanto più risulta conveniente venderlo con il meccanismo dell'asta, in quanto se lo aggiudica colui che lo valuta di più.

Solitamente le vendite tenutesi da Christie's e Sotheby's sono aste *multiple-unit* e orali, sono cioè presenti più lotti che vengono venduti in successione e ogni acquirente fa la propria offerta ad alta voce, cosicché ogni concorrente ne viene a conoscenza e può modificare la propria strategia d'acquisto¹⁷⁸.

Esistono diversi meccanismi d'asta: quella inglese, quella olandese, l'asta al primo prezzo con offerte segrete e l'asta al secondo prezzo detta anche asta di Vickrey, perché studiata per la prima volta dall'economista William Vickrey, premio Nobel per l'economia nel 1996¹⁷⁹.

Il meccanismo dell'asta all'inglese, però, è quello più diffuso nel settore dell'arte: il banditore

177 G. Candela P. Figini e A. Scorcu, *Price Indices for Artists- A Proposal*, in "Journal of Cultural Economic" 2004, pp. 285-302.

178 F. Della Gatta, *Studio del mercato dei dipinti d'arte contemporanea*, Napoli 2001.

179 A. Zorloni, *L'economia dell'arte contemporanea...*, op cit., p. 90.

fornisce un prezzo di partenza, detto base d'asta e gli acquirenti detti *bidder*, che possono essere presenti direttamente in sala, fare offerte telefoniche oppure delegare il banditore a fare offerte per loro conto, fanno delle offerte al rilancio, in progressione. La parola inglese *auction* (asta) deriva dal latino *auctio* che significa, appunto, salire. Una delle figure più importanti in sala durante l'asta è quella del banditore: per due o tre ore deve mantenere alta l'attenzione dei possibili compratori fino a quando non arriva il lotto al quale sono davvero interessati, non deve cadere in ripetizioni con gesti e frasi ed essere costantemente persuasivo. Ha inoltre il compito di comunicare ai presenti se le offerte provengono da qualcuno in sala, al telefono o se gli sono state comunicate in anticipo, perciò indicate “sul suo libro”.¹⁸⁰

Si aggiudica il bene colui che offre di più e che pertanto pagherà il proprio prezzo di aggiudicazione. Il venditore trarrà maggior vantaggio della presenza di numerosi compratori in sala e per questo motivo le aste sono libere e non su invito come può accadere per quelle di beneficenza. Uno dei fattori maggiormente incidenti nel determinare le quotazioni di un lotto è l'ego degli acquirenti. Molto spesso infatti è questo fattore a causare una forte concorrenza tra i partecipanti, i quali non attribuiscono più un valore meramente materiale all'opera, ma vengono trascinati dalla rivalità e dalla competizione. Si innesca ciò che Donald Thompson definisce “effetto aggiudicazione”, cioè quando il compratore è disposto a pagare più del previsto pur di non subire la sconfitta in asta. In questo caso è compito del banditore rinfocolare la sfida che generalmente si instaura tra solo due persone desiderose di possedere lo stesso lotto, cercando di far durare la fase dei rilanci il più possibile ed evitando il ritiro di uno dei due rivali.

Le tipologie di compratori possono essere: l'acquirente occasionale, il collezionista puro, lo speculatore puro, il gallerista, il museo e gli intermediari dei gruppi aziendali. Ognuno di questi soggetti ha motivazioni diverse che lo spingono all'acquisto di opere d'arte e ognuno ne ottiene benefici diversi: da un lato, i collezionisti riceveranno un ricavo dalla visita a pagamento delle opere nelle loro raccolte private, dall'altro gli speculatori avranno un ricavo dalla differenza tra il prezzo di aggiudicazione del bene e il prezzo di rivendita¹⁸¹. Di conseguenza il comportamento dei *bidder* è influenzato dall'obiettivo che si è prefissato.

I direttori dei musei hanno solitamente un posto di riguardo in sala, seguiti dai rappresentanti dei grandi collezionisti o dai collezionisti stessi e infine i curatori delle collezioni aziendali, appartenenti a grandi gruppi finanziari, come può essere quello della Deutsche Bank.

Nel meccanismo dell'asta hanno un ruolo decisivo le varie tipologie di prezzo, fissate dal venditore e dalla casa d'asta e che sono: la base d'asta, il prezzo di stima, costituito da un valore minimo e uno massimo, il prezzo di riserva e quello d'aggiudicazione.

¹⁸⁰ D. Thompson, *Lo squalo*, op cit., p. 171.

¹⁸¹ N. Gavioli, *L'arte dell'incanto* in “Mondo economico”, n 6, 1982.

La base d'asta è fissata dalla casa d'asta e solitamente non è molto alta in quanto si vuole innescare il meccanismo della competizione per far salire le offerte. Nelle aste all'inglese porre un prezzo iniziale troppo alto potrebbe scoraggiare gli eventuali acquirenti in quanto nessuno in precedenza ha fatto un'offerta, mentre la base d'asta bassa incentiva i *bidder* a fare le loro proposte. Un altro aspetto che viene tenuto in forte considerazione dalle case d'asta è quello della collocazione dei lotti: solitamente si collocano per prime le opere con una base d'asta più bassa e considerate di valore inferiore, in questo modo si “scalda” l'atmosfera e si crea competizione.

Il prezzo di riserva è il prezzo fissato dal venditore e al di sotto del quale la vendita non ha luogo. Molto spesso il prezzo di riserva è tenuto segreto, da un lato per evitare che diventi la base d'asta riducendo così il numero dei rilanci, dall'altro per scongiurare che l'opera rimanga invenduta cosicché i compratori interessati possano acquistarla tramite una trattativa privata. Perciò il *bidder* che si è aggiudicato l'opera non sa se è veramente in suo possesso fino alla conclusione dell'asta.

Il prezzo di riserva è compreso tra il 60% e l'80% della stima minima. Quando il bene non è stato aggiudicato si definisce *buy-in* e viene inserito nei listini di aggiudicazione con questa denominazione. Se le offerte in sala non raggiungono il prezzo di riserva il banditore esprime frasi del tipo: “Abbiamo finito?” o “Posso passare al lotto successivo?”¹⁸². Un bene che rimane invenduto può essere: collocato in un'asta successiva, venduto altrove o ritirato dal mercato. Il prezzo di riserva può essere fissato anche dal compratore, inteso come il prezzo massimo che un consumatore è disposto a pagare per un bene o un servizio: di conseguenza le sue offerte in asta continueranno fino a quando non raggiungerà la cifra prefissata e poi lascerà l'asta¹⁸³.

Il prezzo di stima è compreso tra un minimo e massimo e influenza il prezzo di aggiudicazione. Solitamente quello minimo rappresenta il 60-70% del prezzo record ottenuto da un'opera simile, mentre la stima massima è l'80%. Entrambi i valori sono presenti nel catalogo d'asta e influenzano le offerte dei *bidder*: Le stime basse possono da un lato spingere gli acquirenti a fare numerose offerte e possono corrispondere al prezzo di riserva, mentre stime troppo alte generano l'effetto opposto. Se la stima è particolarmente alta o si vuole creare una particolare attenzione l'opera compare nel catalogo con la dicitura “rivolgersi al dipartimento”. Tuttavia stime che sono sistematicamente errate rispetto al valore corretto dell'opera minano la credibilità della casa d'asta che li pubblica nel catalogo.

Ad influenzare le stime contribuiscono vari fattori tra cui: le dimensioni dell'opera, la tecnica con cui è stata eseguita, il periodo, la provenienza, il suo rilievo storico e la rarità, ma anche

¹⁸² D. Thompson, *Lo squalo...*, op. cit., p. 169.

¹⁸³ L. Parisio, *Meccanismi d'Asta*, Carocci, Roma 1999.

l'identità del venditore ne influenza la vendita. Nelle vendite dirette, quelle tra gallerista e collezionista è il primo a decidere il prezzo, mentre dall'artista dipende la qualità delle opere. Ad incidere sul prezzo del lotto in asta invece c'è anche la marca o *brand*, cioè la firma o il nome dell'artista e ha un rapporto direttamente proporzionale con il prezzo: più un artista è conosciuto maggiore sarà il prezzo delle sue opere¹⁸⁴. È errato considerare il valore dell'opera come la stima che ne viene proposta, in quanto la stima mira anche a considerare quei valori che in realtà sono inseriti nell'opera e che emergono sole con il tempo, cambiandone il valore¹⁸⁵. Un esempio è l'aggiudicazione dell'opera di Rothko, *White Center* (1959), venduta da Sotheby's nel maggio 2007, a 72.800.000 dollari, con un prezzo di stima minima di 40.000.000¹⁸⁶.

Il prezzo di aggiudicazione è quello che il *bidder* effettivamente paga per l'opera, al quale vanno aggiunte le spese richieste dalla casa d'asta. Tali spese solitamente vengono definite “premio” se a pagarle è il compratore; generalmente hanno livelli diversi, dal 10-20% sulle opere che arrivano fino alle 250.000 sterline e del 12% se superano tale cifra. I premi non si possono negoziare, ma le grandi case d'asta offrono sconti del 20% se il premio di vendita supera i 5.000.000 di sterline. Si definiscono “commissioni” invece se si riferiscono all'obbligo finanziario che la casa d'asta paga nei confronti del venditore, con il quale ha uno stretto rapporto di fiducia; esse corrispondono al 20% ma molto spesso scendono o si annullano se l'opera da mettere all'asta ha grande valore come avvenne per *White Center* di Rothko della collezione Rockefeller.

Dopo l'asta la casa d'asta riscuote il pagamento e organizza la consegna del lotto, un servizio che garantisce il trasporto delle opere e l'assistenza da parte di uffici locali ed esteri in caso di complicazioni o problemi alla consegna.

L'immagine sotto riportata mostra come vengono rappresentate le informazioni sui lotti in vendita nei cataloghi delle aste, che contengono la descrizione dettagliata di ogni lavoro messo all'asta.

L'esempio prende in considerazione l'opera di Damien Hirst *Strontium 500* (1997) battuta all'asta l' 8 novembre 2011 presso la sede newyorchese di Christie's.

184 S. M. Brononi, *Patrimonio di marca e gestione d'impresa*, in *Brand equity, Symphonya, Emerging issues in “management”*, Issue 1, 2000-2001, pp. 11-32.

185 A. Nocentini, *Caratteri ed elementi di base per la stima delle opere d'arte*, Atti dell' VIII Incontro del Centro Studi di Estimo, Firenze 1978, p. 2.

186 D. Thompson, *Lo squalo...*, op. cit., pp. 139-192.

CHRISTIE'S

DAMIEN HIRST (B. 1965)
STRONTIUM 500

Lot 82 Sale 2480

Price Realized
\$1,202,500

Sales totals are hammer price plus buyer's premium and do not reflect costs, financing fees or application of buyer's or seller's credits.

Estimate
\$1,000,000 - \$1,500,000

Sale Information

Sale 2480
Post-War Contemporary; Evening Sale
8 November 2011
New York, Rockefeller Plaza

Lot Description

Damien Hirst (b. 1965)
Strontium 500
signed, titled and dated 'Strontium Hirst 97' (on the reverse)
household gloss paint and fluorescent paint on canvas
76 x 60 in. (193 x 153 cm.)
Painted in 1997.

Pre-Lot Text

Property from a Private American Collection

Provenance

Galerie Bruno Bischofberger, Zurich
Anon. sale; Sotheby's, New York, 15 May 2007, lot 9
Acquired at the above sale by the present owner

Lot Notes

Per Science, Ltd., there are five known extant Radioactive Compound paintings at this time.



Al punto 1 si evidenzia il numero del lotto: solitamente sono collocati all'inizio dell'asta le opere con stime contenute mentre man mano che la vendita va avanti le stime sono più alte, normalmente i lotti con maggior valore sono collocati tra la dodicesima e la quarantacinquesima posizione e il lotto più importante tra la venticinque e la trenta. Se sono presenti nella stessa asta più opere importanti, allora quella su cui si vuol concentrare l'attenzione, viene anticipata al numero dieci.

Il numero 3 indica la stima del risultato di vendita atteso, sia quella minima che quella massima, il 4 invece il momento in cui avviene l'asta, in questo caso serale e il 5 il luogo. L'"Evening Sale" cioè l'asta serale di una delle due case d'asta più importanti contribuisce ad incrementare il prezzo dell'opera di circa il 20%. Il numero 6 la descrizione del lotto e il 7 la provenienza, vengono elencati tutti i precedenti proprietari dell'opera. Tutti questi fattori contribuiscono, come abbiamo detto precedentemente, a determinare il prezzo di aggiudicazione, il numero 2.

Nell'asta tenutasi su Damien Hirst nel 2008 solo alcuni di questi meccanismi hanno avuto luogo.

Con questo evento la casa d'asta londinese e lo stesso artista intendevano celebrare il ventesimo anniversario di "Freeze", la celebre mostra organizzata da Hirst e da un gruppo di suoi compagni del Goldsmith college, che diede il via al movimento degli Young British Artist.

La prima cosa da notare è la provenienza delle opere: duecentoventitrè lotti tutti provenienti dallo studio dell'artista, mai esposti prima e realizzati nei tre anni precedenti, le cui quotazioni non sono influenzate dai nomi di grandi collezionisti, che le possono aver precedute, né pubblici né privati. La mostra dedicata alle opere, “Beautiful inside my head forever”, è stata esposta per undici giorni, dal 5 al 15 settembre, nella sede di Bond Street a Londra e ha riscontrato ben ventiduemila visitatori. Il gran numero di presenze registrate durante l'esposizione dimostra il forte interesse del pubblico per le opere di Hirst: per molti di loro l'acquisto di un'opera dell'artista non è economicamente possibile, ma sono fortemente attratti da questi oggetti che “soltanto qualche anno prima avrebbero attirato la salace ironia dei tabloid popolari e che ora appaiono circondati da un'aura irresistibile di oggetti del desiderio”¹⁸⁷.

Il giornalista Peter Conrad, che ammette di non aver mai avuto un'opinione positivo delle opere di Hirst, ma spiega come questa mostra gli abbia fatto cambiare idea: “se ho mai ammirato Hirst è stato per la sua cinica perizia nel separare gli sciocchi dal loro denaro (in questo caso si privare i mercati della loro abituale quota di guadagni vendendo direttamente al suo pubblico credulone). Era quel che pensavo finché non ho visto la mostra della sua merce, “Beautiful inside my head forever”... Nel giro di pochi minuti mi sono ricreduto, ho compreso che ero io il cinico, a tal punto distratto dai tecnicismi del marketing di Hirst da aver sottovalutato l'arte stessa: la sua brillante inventiva, l'ingegnosità produttiva e la sua pura bellezza.”¹⁸⁸.

In secondo luogo l'artista decide di by-passare l'intermediazione dei suoi galleristi, White Cube e Gagosian e di collaborare direttamente con la casa d'asta: come scrive Paola de Caroli nel “Corriere della Sera”: “Stanco di lasciare tra il 40 e il 60% dei proventi delle sue opere a galleristi, l'artista ha deciso di fare da sé e vendere direttamente al pubblico”¹⁸⁹. In realtà grazie al lavoro svolto dal suo manager, Frank Dunphy, le gallerie dell'artista inglese ottengono solo il 30% del valore dell'opera venduta¹⁹⁰. Sotheby's ha infatti rinunciato alla commissione a carico dell'artista pur di aggiudicarsi questa vendita, ma ha comunque guadagnato con i premi che devono pagare i *buyer*, che abbiamo già visto essere onerosi: il 25% fino a 25.000 sterline, il 20% al di sopra di tale cifra e il 12% per vendite superiori alle 150.000 sterline.¹⁹¹ Nell'intervista che Hirst rilascia a Gordon Burn in catalogo, spiega questa decisione nel seguente modo: “ Credo che occorra un pizzico di coraggio o forse di follia per

187 P. Sacco, *Bend it like Hirst*, in “Flash Art”, dicembre-gennaio 2008 (v. appendice).

188 *The Damien Hirst Gazette: ecco che cosa hanno scritto i giornali sulla vendita*, in “Il Giornale dell'arte”, ottobre 2008.

189 P. De Carolis, *E Hirst vince la sfida: asta da record*, in “Il Corriere della Sera”, 16 settembre 2008.

190 R. Lacayo, *Damien Hirst: Bad Boy Makes Good*, in “Time Magazine”, 15 settembre 2008.

191 C. Zampetti, *Hirst in asta supera Picasso* in “Il Sole 24 ore”, 17 settembre 2008.

arrivare la punto di tagliarsi fuori dal giro delle gallerie e portare un bel carico di opere appena sfornate direttamente sul mercato, senza storie: Ehi vince chi offre di più! Bum. Aggiudicato!”¹⁹² Per quanto l'artista sia convinto di trovarsi in un sistema dove “tutto è chiaro e trasparente e dove dipende tutto dalle vendite, se i prezzi sono bassi sono bassi, se sono alti sono alti”¹⁹³, le cose non stanno così. I meccanismi delle aste non sono semplici e trasparenti e questo si può notare anche in questo contesto. I galleristi cercano di alzare i prezzi delle opere in asta per far aumentare le quotazione del loro artista e vendere le opere in galleria ad un prezzo maggiore, non appena si registra un record nelle aste, i mercanti alzano immediatamente i prezzi per adeguarsi al nuovo standard¹⁹⁴. Nella lista dei compratori, presenti in questa asta, rilasciata dal sito arslife.com si nota come i nomi dei galleristi di Hirst, White Cube e Gagosian compaiano molto spesso, la galleria londinese ha acquistato ben cinque lotti, quattro nell'asta serale e uno in quella diurna; mentre la galleria statunitense ne ha acquistato solo uno nella sessione serale¹⁹⁵. Le gallerie Gagosian hanno commentato l'asta di Hirst nel seguente modo. “Noi da Damien siamo abituati ad aspettarci l'inaspettato. Può certamente contare su di noi per essere nella stanza con la pagaia in mano”¹⁹⁶. La seguente affermazione sottolinea come i galleristi sostengano l'iniziativa di Hirst e cercheranno di acquistare loro stessi dei lotti presenti in asta, per aumentare le opere in loro possesso da vendere ai collezionisti privatamente e curare gli interessi di quei collezionisti che hanno investito nella carriera dell'artista di Leeds. La strategia adottata da Hirst fa sì che collezionisti e galleristi siano in diretta concorrenza durante l'asta e questo porterà ad un aumento dei prezzi di aggiudicazione.

L'aumento del prezzo di aggiudicazione è influenzato anche dalle “offerte fantasma” messe in atto dal banditore, con questo meccanismo si cerca di creare un clima incalzante da mantenere per tutta la durata della vendita e allo stesso tempo di raggiungere il prezzo di riserva, imposto dal venditore. Le false offerte sono possibili grazie all'abilità di banditore: nella sua agenda infatti sono indicate le offerte fatte dai partecipanti assenti e questo permette al banditore di usarle per creare quelle fantasma. Questo sistema aggiunto a quello delle offerte fatte dagli stessi venditori o dai loro intermediari, come i galleristi, contribuiscono a rendere il sistema della aste non trasparente e semplice come Hirst cerca di presentarlo.

L'asta del 2008 non è la prima che vede una collaborazione tra Hirst con Sotheby's, la casa d'asta infatti si era già occupata dell'asta degli arredi di *Pharmacy*, il ristorante che l'artista

192 P. Vagheti, *Damien Hirst una montagna di dollari*, in “La Repubblica”, 8 settembre 2008.

193 Ibidem.

194 D. Thompson, *Lo squalo...*, op. cit., p. 276.

195 Cfr il sito www.arslife.com (consultato in data 18 settembre 2012).

196 E. Lanzanova *Sotheby's-Hirst presentano “Beautiful inside my haed forever*, in “Arcadia art magazine”, 2 settembre 2008.

aveva aperto nel 1997 nel quartiere di Notthing Hill a Londra. Già allora la vendita aveva riscosso un successo inaspettato: un incasso di 11.000.000 di sterline rispetto ai 3.500.000 previsti dalla valutazione iniziale. Dopo questo successo Hirst dichiara: “dopo il successo della vendita all'asta di “Pharmacy”, io sentii immediatamente il desiderio di fare un'altra vendita all'asta. È un modo democratico di vendere arte e sembra una naturale evoluzione per il mercato dell'arte contemporanea.”¹⁹⁷

La scelta della casa d'asta era dunque prevedibile, Sotheby's avrebbe curato l'intera vendita, la mostra, la campagna promozionale e la pubblicazione del catalogo realizzato da Michael Bracewell, Gordon Burn e Michael Macaulay, composto da ben cinque volumi, due dei quali monografici, dedicati a *The Golden Caft* (2008) e *The Kindom* (2008). Uno dei modi più frequentemente utilizzati dalle case d'asta per competere tra loro e riuscire ad aggiudicarsi la vendita dell'opera è la promozione dei costosi cataloghi che realizzano. Molto spesso essi vengono venduti a quasi ventimila clienti e colpiscono in modo positivo i collezionisti con le loro immagini a colori, le descrizioni dettagliate delle opere all'asta e le loro informazioni. La qualità delle immagini presenti nel catalogo è talmente elevata che molto spesso vengono celate, involontariamente, alcune piccole imperfezioni sulle condizioni dell'opera. Le capacità che i cataloghi hanno di promuovere un'opera sono davvero sbalorditive, attraverso le descrizioni pubblicate riescono a creare il contesto favorevole alla vendita. Nel catalogo pubblicato da Christie's per la sua asta del maggio 2006 viene presentata l'opera *Three Studies for a Self-Portrait* (1982) di Francis Bacon parafrasando un testo del poeta e drammaturgo americano Thomas Stearn Elliot. La descrizione diceva “I colori arcobaleno e le pose spavalde e provocatorie degli anni Sessanta e Settanta sono svaniti; al loro posto, sotto l'implacabile sguardo dell'artista il soggetto è fissato sulla tela come “un paziente sotto anestesia sul tavolo chirurgico” sulla sfondo di un nero profondo, per essere radiografato e analizzato”. Il tutto era accompagnato da delle riproduzioni di autoritratti di Van Gogh e Rembrandt. Anche il catalogo dell'asta del maggio 2007, tenutasi presso la casa d'asta Sotheby's, paragonava un *butterfly painting* di Damien Hirst con un'opera di T.S. Eliott.¹⁹⁸

Per promuovere la vendita la casa d'asta ha messo in moto un team di esperti e professionisti che sono riusciti nel loro intento facendo sì che: alcuni dei lotti protagonisti dell'asta, come il numero tredici, intitolato *The Golden Caft* e il numero cinque dal titolo *The Kindom* siano presenti nei comunicati pre-asta già a giugno; organizzando serate di gala con i principali direttori dei musei, critici, ma anche personalità dello spettacolo; inoltre una sezione dei lotti presenti nella mostra viene presentata a Nuova Delhi, una delle capitali dei mercati emergenti. Nel mese di agosto una sessione del materiale viene inviata negli Hamptons per permettere

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ D. Thompson, *Lo squalo...*, op. cit., p. 147.

agli uomini d'affari newyorchesi in vacanza di visualizzare le opere in vendita. Hirst, inoltre, partecipa a un concerto di Paul McCartney a Kiev e a una festa privata del collezionista Victor Pinchuk, che possiede sette opere dell'artista inglese¹⁹⁹. La campagna promozionale promossa da Sotheby's si rivolge principalmente a nuovi acquirenti, in quelle aree del mondo che si sono affacciate da poco al mercato dell'arte contemporanea e, come vedremo successivamente, raggiunge il suo obiettivo.

L'edizione europea di "Times" dedica la copertina del 15 settembre all'artista britannico, intitolandola "Artist as a Rock Star". Tutte strategie che aggiunte alla cura con cui è stata allestita la mostra, al livello accademico dei testi in catalogo, agli inviti ai ricevimenti stampati senza badare a spese, fanno sembrare la vendita più simile ad un evento museale che a uno commerciale. Vincent Noce, giornalista del quotidiano francese "Liberation" il 15 settembre scrive: "Già sovreccitato, il mercato dell'arte si scopre sbalordito dalla messa all'asta, oggi e domani a Londra di duecentoventitrè opere firmate Damien Hirst. In due giorni l'artista dovrebbe mettersi in tasca 80.000.000 di euro, qualcosa di mai visto prima nella storia. È il primo a osar mettere in vendita un numero così consistente di opere in un colpo solo. Zebre in formalina, quadri di farfalle, punti di colore e stipi di farmacia occupano dieci saloni affacciati su Bond Street, ambienti abituati piuttosto ai ritratti dell'aristocrazia inglese. Non è una preview, è un'autentica retrospettiva della sua opera di cui egli ha voluto declinare gli stereotipi."²⁰⁰

Di contro però, nei giorni precedenti ci sono alcuni presupposti negativi sulla grande riuscita, dovuti da un lato alla presenza in asta di molte opere simili tra loro, che trattano temi ripetitivi e di scarsa inventiva nelle tecniche utilizzate infatti la vendita comprende ben cinque pescecani in formaldeide, diverse teste di mucca e ben ottantaquattro mosaici fatti con ali di farfalle e dall'altro alla diminuzione del titolo azionario della casa d'asta londinese. La settimana che precede l'asta infatti, il titolo di Sotheby's ha perso circa il 9%, facendo scendere il valore di ogni singola azione a 23.03 dollari. Inoltre nei magazzini della galleria White Cube ci sono ben duecentodieci opere dell'artista non ancora vendute, segnale che non ci sono collezioni disposti a comprarle per il momento.²⁰¹ Cristina Ruiz in un articolo per "The Art Newspaper" afferma "La quantità di opere d'arte disponibili alla vendita nella galleria londinese di Hirst aiuta a comprendere perché l'artista ha scelto di vendere i suoi ultimi lavori direttamente all'asta. Per Hirst la sfida è quella di trovare sbocchi sufficienti per distribuire l'enorme volume di arte che produce. La sua impresa, che ricorda una fabbrica con

199 R. Lacayo, *Damien Hirst: Bad Boy Makes Good*, op. cit.

200 *The Damien Hirst Gazette: ecco che cosa hanno scritto i giornali sulla vendita*, in "Il Giornale dell'arte", ottobre 2008.

201 C. Zampetti, *La scommessa in asta di Hirst Non tutti i collezionisti lo seguono*, in "Il Sole 24 Ore", settembre 2008.

la sua rete di collaboratori che lavorano nei suoi vari studi, fa di lui uno degli artisti viventi più prolifici. [...] Ma la scala della sua produzione gli richiede di trovare un flusso costante di nuovi acquirenti”²⁰² Le opere rimaste invendute nel magazzino di White Cube possono essere interpretate anche come una strategia di *business* per la quale le opere in magazzino non vengono messe in vendita in attesa del risultato dell'asta, sperando che questa ne faccia aumentare il valore.

Marilena Pirelli, giornalista de “Il Sole 24 ore” in un articolo del 15 settembre 2008, dal titolo “Tensione sul titolo Sotheby's in attesa dell'asta serale di Hirst” spiega come “ Sul fronte dei prezzi dopo l'asta "Pharmacy" del 2004 il livello dei prezzi dell'artista si è mantenuto su valori elevati con la rottura della soglia del milione di dollari prima del 2007, la galoppata è durata per tutto lo scorso anno, mentre dal 2008 la tendenza si è invertita con un calo di oltre il 12% sulla stima media. Infine *l'ArtTactic Auction Indicator*, indice che misura l'andamento dei prezzi in rapporto alle stime massime e minime in asta) dal 2007 è caduto del 56%, passando dal 69% a 30%, il che significa che la maggior parte dei lotti è stata venduta alla stima più bassa. Finora quest'anno 30 dei 43 lotti battuti sono passati alle stime minime (compresi dieci invenduti). Questo suggerisce - spiegano gli analisti di ArtTactic – che le recenti opere in vendita stanno lottando per incontrare le attese della casa d'asta e dei venditori. Nonostante la percezione che la solidità del mercato dell'arte sia al limite, i dati d'asta del 2008 mostrano che sette dei sedici lotti di Hirst venduti oltre il milione sono passati in media sotto il 9% della stima minima”²⁰³.

In relazione alla ripetitività delle opere presenti in asta Elia Broad, uno dei collezionisti storici di Hirst che ha comprato ben ventitrè dei lavori dell'artista inglese negli ultimi dieci anni, afferma “Troppi dei lavori ricordano i vecchi lavori. Chiaramente Damien è interessato all'economia del suo lavoro e a creare ricchezza”²⁰⁴ La giornalista Chiara Zampetti sulle pagine de “Il Sole 24 Ore” commenta “In attesa della vendita il mercato dell'arte trema: inserire così tante opere in una sola volta in un'asta è un'operazione rischiosa tanto da poter bruciare il valore di un artista per sempre. Analisti sostengono che una così grande offerta di opere in una volta non solo può far abbassare i prezzi di Hirst sul mercato da un giorno all'altro, ma ancora peggio può far diminuire la fiducia dei collezionisti nell'intero mercato dell'arte contemporanea in un momento in cui alcuni compratori stanno già ritirandosi.”²⁰⁵

Quindi le premesse per un'asta di successo non sono molte ma a sorpresa le aspettative vengono smentite: la stima delle opere presenti alla vendita era solo di 65.000.000 sterline,

202 C. Ruiz, *Revealed: the art Damien Hirst failed to sell* in “The Art Newspaper”, agosto 2008.

203 M. Pirelli, *Tensione sul titolo Sotheby's in attesa dell'asta serale di Hirst*, in “Il Sole 24 ore”, 15 settembre 2008.

204 C. Zampetti, *La scommessa in asta di Hirst*, op. cit.

205 Ibidem.

circa 82.000.000 di euro, ma l'asta incassa ben 111.500.000, pari a 140.000.000 di euro. Un record che supera persino quello dell'asta monografica del 1993 dedicata a Pablo Picasso, che aveva incassato 11.000.000 di sterline.

Due sono le giornate di vendita previste: la prima il 15 settembre con l'asta serale e la seconda il giorno seguente con la sessione diurna.

L'asta serale vede la presenza di cinquantasei lotti per un incasso totale di 70.545.100 sterline di cui è riportata qui sotto la tabella di vendita:

LOT GBP	LOT GBP	LOT GBP	LOT GBP	LOT GBP
1 993,250	12 1,385,250	23 337,250	34 881,250	47 1,441,250
2 313,250	13 10,345,250	24 1,071,650	35 668,450	48 802,850
3 481,250	14 457,250	25 769,250	36 157,250	49 601,250
4 679,650	15 1,049,250	26 1,721,250	37 481,250	50 493,250
5 9,561,250	16 847,650	27 1,273,250	38 1,105,250	51 5,193,250
6 825,250	17 601,250	28 205,250	39 1,049,250	52 825,250
7 668,250	18 493,250	29 325,250	40 301,250	53 121,250
8 713,250	19 481,250	30 769,250	41 505,250	54 1,777,250
9 2,617,250	20 505,250	31 601,250	43 301,250	55 589,250
10 541,250	21 1,049,250	32 1,385,250	45 881,250	56 1,777,250
11 2,617,250	22 959,650	33 993,25'	46 2,953,250	

Nella tabella sopra riportata ci sono i prezzi di aggiudicazione, compresi delle commissioni per gli acquirenti espressi in sterline. I valori evidenziati in rosa sono i lotti che hanno un prezzo di aggiudicazione superiore al milione di sterline e che rappresentano circa il 32% del totale.

Il primo lotto della serata, cioè il numero uno, *Heaven can wait* (2008) una tela appartenente alla serie dei *butterfly painting*, è stata battuta all'asta per 993.250 sterline, rispetto a una stima minima di 300.000 e una massima di 500.000 sterline e sappiamo che l'opera è stata acquistata da Jay Joplin per White Cube. Anche Gagosian però, era presente in sala quella sera, e le offerte fatte da entrambi i galleristi di Hirst hanno contribuito ad aumentare i prezzi. Un rappresentante di White Cube ha detto che Joplin ha fatto offerte per ben venti dei cinquantasei lotti presenti in asta²⁰⁶.

Questa strategia trova conferma nell'incredibile risultato raggiunto da un *cabinet medicine*, in vetro, diamanti e acciaio, *Fragments of Paradise* (2008) che viene battuto per poco più di

206 C. Zampetti, *Hirst in asta supera Picasso*, op. cit..

5.000.000 di sterline rispetto a una stima tra il milione e il milione e mezzo. Quest'opera appartiene a una serie di *cabinet medicine* in cui le pillole vengono sostituite con diamanti lavorati e le teche placcate in oro. La scelta dei diamanti viene spiegata da Hirst con queste parole: “Ogni opera d'arte dà più di quello che riceve. La cosa straordinaria è che i diamanti ricevono luce e poi la riflettono a noi, anche se sembrano gettare più luce di quello che ricevono...ma hanno comunque un lato oscuro”²⁰⁷.

Il lotto più interessante, però, è il numero tredici, *The Golden Calf*, realizzato nel 2008 consistente in un vitello in formaldeide al quale è stata applicata una corona d'oro, con corna e zoccoli ricoperti dello stesso materiale e anche la teca che lo contiene è placcata in oro. L'opera è un riferimento ai temi mitologici e religiosi riportati nella Bibbia: nell'Esodo si narra di come, dopo l'uscita degli ebrei dall'Egitto, mentre Mosè si trovava sul monte Sinai, un gruppo di suoi seguaci commissionò ad Aaron la raffigurazione di Dio. Egli fuse l'oro dei gioielli a sua disposizione e creò un vitello d'oro come idolo per il popolo ebraico. Questo scatenò l'ira di Dio che punì il suo popolo.

Nell'intervista rilasciata a Gordon Burn per il catalogo della mostra Hirst spiega la scelta dell'oro come materiale per alcune opere con il riferimento a Re Mida e come questo materiale possa tirare fuori il meglio o il peggio nelle persone, rifacendosi sempre a quel mito. Angela Vettese, critica d'arte, commenta l'opera di Hirst nel seguente modo: “Non è un caso che il toro in formalina aggiunga alla vecchia mucca il riferimento biblico al vitello d'oro: si sa bene che oggi, superata ogni possibilità di far parlare di sé attraverso la pornografia o altri eccessi, per essere sulla bocca di tutti c'è una sola via: i temi sacri, sperando che qualcuno ci caschi e accusi l'artista di blasfemia. Così è successo a Chris Ophili con le sue madonne di sterco, così è accaduto a Cattelan con il Papa morente de La Nona Ora”²⁰⁸.

L'opera può essere considerata come un autoritratto dell'artista: un vitello d'oro, venerato come un re sulla cima della collina degli innumerevoli prodotti artistici presenti nel mercato. Hirst può essere considerato il “re” indiscusso del mercato dell'arte durante il biennio 2007-2008 grazie alle numerose vendite all'asta milionarie delle sue opere.

All'opera è stato dedicato un intero catalogo monografico, dal titolo *The Golden Calf* da parte della casa d'asta e pubblicizzato nei vari comunicati stampa mesi prima dell'asta. Nel catalogo di *The Golden Calf* l'opera viene descritta nel seguente modo: “vitello, oro diciotto carati, acciaio placcato d'oro, soluzione di silicone e formaldeide con un piedistallo in marmo di Carrara. Dimensioni: 398,8x350,3x167,6 cm.” I materiali con i quali è stato realizzato e le dimensioni incidono sul prezzo di stima, indicato in catalogo.

207 H. Ulrich Obrist, *Epiphany: A Conversation with Damien Hirst*, in *End of an Era*, catalogo della mostra (New York, Gagosian Gallery) Other Criteria e Gagosian Gallery, 2012.

208 A. Vettese, *Damien Hirst lancia una sfida a critici e galleristi*, in “Il Sole 24 ore”, 8 settembre 2008.

Il lotto, composto da quest'opera, aveva una stima minima di 8.000.000 sterline e una massima di 12.000.000 e il prezzo battuto all'asta è stato di 10.000.000 sterline, nuovo record per l'artista che nel giugno 2007 aveva ottenuto per 9.650.000 sterline per un *cabinet medicine* dal titolo *Lullaby Spring*, battuto all'asta da Sotheby's New York²⁰⁹.

Altro lotto da analizzare è il numero cinque, *The Kingdom* realizzato sempre nel 2008 e costituito da un squalo in formaldeide composto esattamente da squalo tigre, vetro, acciaio, soluzione di silicone e formaldeide con basamento in acciaio, dimensione: 214x383,6x141,8 cm²¹⁰.

Le stime dell'opera andavano dai 4.000.000 di sterline per quella minima, ai 6.000.000 di quella massima, ma le aspettative sono state decisamente superate con prezzo di aggiudicazione pari a 9.561.250 sterline. L'opera dopo un inizio d'asta poco convincente stava per essere aggiudicata per soli 3.500.000, sotto la stima minima, ma la contesa tra due compratori l'ha portata al prezzo record.²¹¹ L'opera dopo essere stata acquistata all'asta è stata esposta alla retrospettiva dell'artista alla Tate Modern nel 2012.

I due lotti appena descritti sono quelli che hanno riscosso i prezzi più alti, grazie ai meccanismi promozionali attuati dagli esperti di Sotheby's: cataloghi monografici, comunicati stampa, immagini in copertina. Le altre opere presenti nell'asta serale rientrano nelle categorie più conosciute dell'artista: due *butterfly painting*, rispettivamente il lotto numero otto *Beautiful Love Survival Painting with Beautiful Butterflies* (2008) e il numero trenta *Beautiful Love Demelza Painting with Beautiful Butterflies* (2008) sono stati aggiudicati a 713.250 sterline il primo e a 769.250 il secondo. Il ricavato di queste due opere è stato donato in beneficenza ad associazioni benefiche che aiutano i bambini inoltre anche nell'asta del giorno seguente, tre opere sono state destinate alla beneficenza. Il lotto 109 *Beautiful Love Strummerville Pianitng with Beautiful Butterflies* (2008), il numero 203 *Bill with Shark* (2008) e, infine, il numero 209 *Beautiful Love Kids Co Twenty-five To Ten Painting with Beautiful Butterflieds* (2008) sono stati battuti rispettivamente per 825.250 sterline, per 313.250 e per 668.450 sterline. *Bill with Sahrk* è un dipinto ad olio, mentre gli altri fanno parte della serie dei *butterfly painting*, che rappresenta Bill Gates mentre osserva lo squalo dell'opera di Hirst *The Phisical Impossibility* durante una mostra al Metropolitan Museum di New York nel 2007, dipinto basato sulla fotografia di Jean Pigozz.

La sessione diurna del giorno seguente, 16 settembre 2008, è stata decisamente più lunga: infatti sono stati presentati più lotti dai quali sono stati incassati un totale di 40.919.000 sterline.

209 *Asta Record per Damien Hirst* in "La Repubblica", 23 giugno 2007.

210 *Beautiful Inside My Head Forever*, catalogo della mostra (Londra, Sotheby's), Sotheby's 2008.

211 C. Zampetti, *Hirst in asta supera Picasso*, op. cit.

Le opere vendute in questa sessione hanno prezzi di aggiudicazione inferiori, infatti sono presenti anche disegni e stampe, quotate di meno. Spiccano comunque i lotti sopra il milione di sterline, evidenziati in rosa in tabella.

LOT GBP	LOT GBP	LOT GBP	LOT GBP	LOT GBP
101 61,250	132 67,250	163 49,250	214 553,250	246 73,250
102 127,250	133 187,250	164 55,250	215 265,250	247 91,250
103 51,650	134 313,250	165 67,250	216 82,850	248 31,250
104 6,850	135 85,250	166 4 6,850	217 206,250	249 44,450
105 337,250	136 85,250	167 49,250	218 30,000	250 43,250
106 163,250	137 385,250	168 58,850	219 51,650	251 541,250
107 73,250	138 79,250	169 34,850	220 46,850	252 133,250
108 73,250	139 253,250	170 58,850	221 73,250	253 121,250
109 825,250	140 313,250	171 383,250	222 241,250	254 91,250
110 2,337,250	141 133,250	172 79,250	224 103,250	256 42,050
111 409,250	142 421,250	173 55,250	225 133,250	258 52,050
112 181,250	143 385,250	174 61,250	226 91,250	259 121,250
113 337,250	144 914,850	175 337,250	227 121,250	260 169,250
114 457,250	145 541,250	176 229,250	228 70,850	261 115,250
115 385,250	146 769,250	177 337,250	229 73,250	262 205,250
116 253,250	147 2.281,450	178 121,250	230 241,250	263 51,650
117 1,609,250	148 313,250	179 505,250	231 66,050	264 67,250
118 181,250	149 229,250	180 289,250	232 79,250	265 67,250
119 505,250	150 91,250	201 409,250	233 145,250	266 79,250
120 145,250	151 690,850	202 313,250	234 115,250	267 145,250
121 157,250	152 735,650	203 313,250	235 30,000	268 67,250
122 43,250	153 169,250	204 313,250	236 85,250	269 67,250
123 34,850	154 457,250	205 289,250	237 115,250	270 217,250
124 31,650	155 1,385,250	206 1,665,250	238 145,250	271 253,250
125 43,250	156 247,250	207 313,250	239 51,650	272 337,250
126 30,000	157 229,250	208 193,250	240 217,250	273 409,250
127 30,000	158 193,250	209 668,450	241 169,250	274 493,250
128 23,750	159 55,250	210 214,250	242 193,250	275 361,250
129 32,450	160 49,250	211 1,105,250	243 85,250	276 301,250
130 121,250	161 58,850	212 39,650	244 73,250	277 79,250
131 181,250	162 55,250	213 193,250	245 58,850	278 91,250
279 79,250	281 157,250	283 457,250	285 133,250	287 79,250

280 205,250	282 205,250	284 91,250	286 79,250	
-------------	-------------	------------	------------	--

Il lotto centodieci, *The Dream*, sempre del 2008, è stato aggiudicato per 2.337.250 sterline, l'equivalente di circa 3.000.000 di euro. L'opera consiste in un unicorno, realizzato in realtà con il corpo di un puledro bianco e con un corno di silicone e resina, racchiuso in una teca sotto formaldeide. La stima minima era di 2.000.000 di sterline, mentre la massima di 3.000.000, perciò il prezzo di aggiudicazione vi rientra.

Altra opera venduta sopra il milione è stata *The Incredible Journey* (2008) composta da una zebra sotto formaldeide. Nonostante le altre opere della serie della *natural history* presenti in asta siano state battute a prezzi superiori o compresi nelle stime, questo lavoro è stato aggiudicato ad un prezzo inferiore. La stima minima era di 2.000.000 di sterline, la massima di 3.000.000 e il prezzo di aggiudicazione è di 1.105.250 sterline, questo è probabilmente dipeso dall'entrata in sala di uno sconosciuto che ha disturbato la vendita facendo offerte senza senso, prima di essere accompagnato all'uscita²¹². Questo intervento probabilmente ha rotto l'atmosfera creata dal banditore durante la vendita del lotto, ha spezzato il clima di crescente frenesia che caratterizza le vendite all'asta e che influisce sulle offerte dei *bidder*.

Se *The Incredible journey* non ha il successo atteso, la vera sorpresa dell'asta diurna è il lotto *Ascended* (2008) cioè il lotto centoquarantasette, che viene aggiudicato per 2.281.250 sterline. L'opera appartiene alla serie dei *butterfly painting* e viene proposta in catalogo con una stima minima di 500.000 sterline e una massima di 700.000. Un risultato, quello battuto, decisamente superiore alle previsioni, visto che sono soprattutto le opere della serie *natural history* quelle a riscuotere maggior successo.

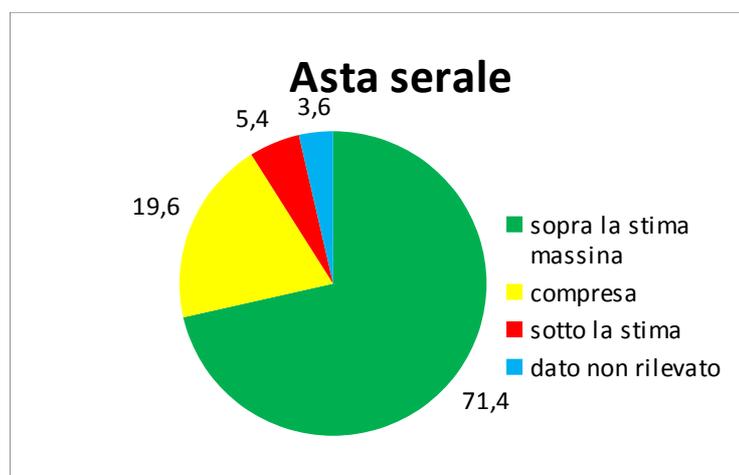
Unknown Pleasures (2008), opera in vetro, acciaio placato in oro con diamanti delle dimensioni 91x137,2x10 cm, appartenente invece alla serie dei *medical cabinet* ed è stata aggiudicata ad un prezzo di 1.665.000 sterline, con valori di stima tra le 400.000 e le 600.000 sterline; altra opera appartenente alla stessa serie, ma venduta la sera precedente, è *Memorie of Moments with you* (2008) aggiudicata a 2.617.250 sterline, scultura realizzata con gli stessi materiali e delle stesse dimensioni della precedente. Da questo esempio si può notare come faccia la differenza la collocazione di un lotto in un'asta serale o in una diurna, quelle serali godono di maggior prestigio e importanza e sono molto spesso considerate dei veri e propri eventi mondani, fattore che incide sul prezzo di aggiudicazione delle opere.

Dopo la prima sessione serale, la casa d'asta ha rilasciato una prima valutazione sugli acquirenti in sala, dando informazioni indicative e generali sulla loro tipologia e sulla

212 Ibidem.

provenienza: circa il 35% erano nomi nuovi per il mercato dell'arte contemporanea, principalmente provenienti dai mercati emergenti come Cina, Russia e Medio Oriente, mentre il 18% erano clienti nuovi anche per la casa d'asta²¹³. La maggior parte delle offerte sono state fatte per telefono, ma si sentivano gli operatori parlare in molte lingue diverse e anche la partecipazione in sala di cinesi, giapponesi, russi, indiani e mediorientali confermava la presenza di nuovi collezionisti provenienti da nuovi mercati. La giornalista Carol Vogel in un suo articolo per il “New York Time” sottolinea come “ i funzionari di Sotheby's hanno affermato che è stata evidente l'assenza dei compratori americani. In sala c'erano pochi mercati, spesso messi fuori gioco dalle offerte. Oliver Barker, banditore per la maggior parte della vendita, ha detto di aver visto molti volti nuovi in sala. Oltre ai collezionisti da Medio Oriente e Asia, i russi hanno continuato a sostenere il mercato dell'arte”²¹⁴. A conferma del ruolo decisivo che i compratori russi hanno avuto nella vendita, si evidenzia come Daria Zhukova, compagna di Roman Abramovic, abbia acquistato otto opere di Hirst durante l'asta, per un totale di oltre cinque milioni di sterline²¹⁵.

Analizzando i dati delle tabelle precedenti, ho realizzato una serie di grafici volti a evidenziare i risultati ottenuti:



Dei cinquantasette lotti presenti all'asta serale, soltanto due non sono stati venduti, corrispondenti al 3,6%, mentre le opere che sono state aggiudicate ad un prezzo inferiore alla stima sono state il 5%. Il risultato più significativo è quello dei prezzi di aggiudicazione superiori alla stima, quasi il 72% e la media dei prezzi di aggiudicazione è stata davvero alta, circa 1.300.000 sterline.

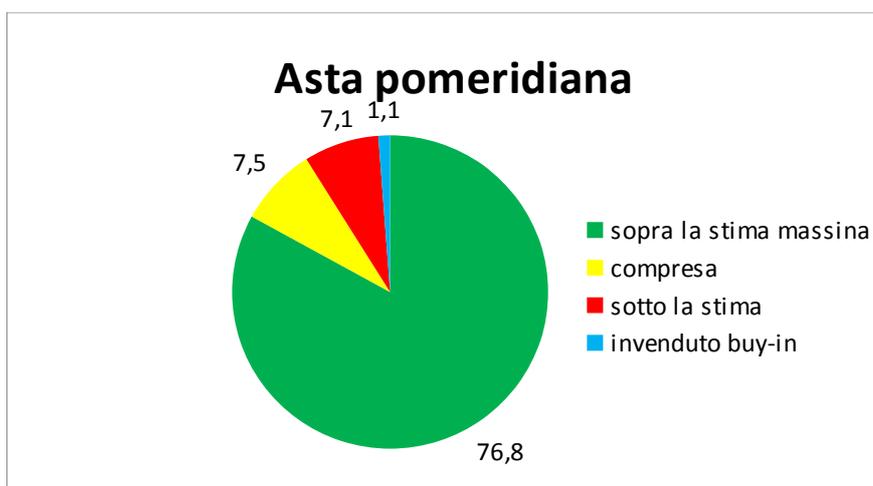
Questo dato mostra come il forte ego dei compratori, ma anche i meccanismi delle aste servano a far aumentare le quotazioni di un artista e nel nostro caso a far diventare Damien

213 Hirst, *un artista con molti numeri*, in “Il Giornale dell'arte”, ottobre 2008.

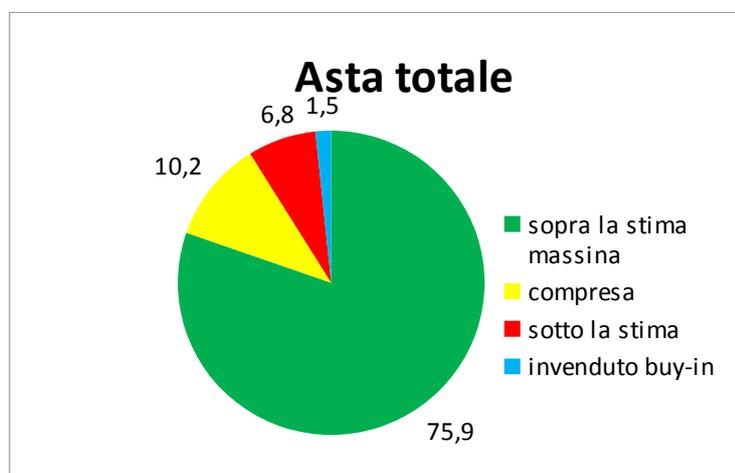
214 C. Vogel, *Bull Market for Hirst in Sotheby's 2-day sale*, in “New York Times”, 17 settembre 2008.

215 R. Bevan, *King Damien First*, in “Vernissage” inserto de “Il Giornale dell'arte”, ottobre 2008 (v. appendice).

Hirst uno degli uomini più ricchi del mercato dell'arte.



L'asta pomeridiana del 16 settembre vede messi all'asta circa centoottantasei lotti, dei quali ne restano invenduti solo tre, pari al 1.1%. La maggior parte delle opere però viene aggiudicata a prezzi superiori alla stima, anche se i lotti venduti sopra il milione di sterline sono soltanto cinque e la media dei prezzi di aggiudicazione è circa 220.000 sterline, notevolmente inferiore rispetto a quella della sera precedente.



Il grafico 3 mette insieme i risultati delle due sessioni d'asta ed evidenzia come l'evento sia risultato un successo: soltanto cinque lotti sono rimasti invenduti pari l'1,5%, mentre quasi il 76% sono stati aggiudicati con cifre superiori alle stime massime. I lotti che hanno superato il milione di sterline sono stati in tutto ventitré pari al 10% e la media dei prezzi di aggiudicazione per il totale delle opere in asta è stata di quasi 500.000 sterline, un vero e proprio record se confrontato con il prezzo medio di aggiudicazione delle ottantotto opere vendute all'asta monografica di Picasso nel 1993, che era di circa 129.000 sterline.

Hirst nelle interviste che hanno preceduto la vendita aveva detto: “ Ci sono sempre speranze e timori. La mia speranza più grande è di vendere tutto. Sì, certo, proprio tutto. Ma d'altro canto è pur vero che in definitiva, se le cose dovessero andare male, questa esperienza sarà servita in ogni caso ad aprire una nuova strada. Avrà pur sempre cambiato il mondo, il mondo dell'arte. Lo avrà cambiato e ne avrà spalancato le porte”²¹⁶.

Nonostante il successo indiscusso riscontrato dalla vendita, Hirst viene accusato di averla organizzata spinto da una motivazione prettamente economica. In un'intervista rilasciata nel 2010 alla rivista “Flash Art” l'artista di Leeds commenta l'accaduto nel seguente modo: “La gente pensa sempre che i soldi rovinino l'arte. Secondo me è una disgrazia che un artista come Van Gogh sia morto senza fare un soldo. La cosa importante è assicurarsi che l'arte abbia la precedenza. Molti pensano che in questo modo perdi la tua integrità. Il mio manager tempo fa mi disse di cercare sempre di usare i soldi per fare arte e non il contrario, ed è vero, bisogna stare attenti. Sono orgoglioso di quello che ho fatto. Certo, i soldi mi interessano, credo siano una di quelle cose che devi trattare con rispetto, quando c'è così tanta in gente in giro che non ne ha. Per me i soldi sono come una chiave, danno accesso a molte opportunità se li hai, sono una porta chiusa se non li hai. I soldi però non indicano il valore di niente, ci sono cose costosissime che fanno schifo e cose gratis che sono fantastiche”²¹⁷.

Damien Hirst. L'asta più attesa batte ogni record è il titolo che riporta il quotidiano “La Repubblica” il giorno dopo la conclusione dell'asta, mentre “Il Sole 24 ore” commenta l'accaduto nel seguente modo *Hirst in asta supera Picasso*, “Il Giornale dell'arte” propone in prima pagina un articolo dal titolo *Hirst, Hirst hurrà!*. Titoli che sottolineano come quest'asta ha suscitato scalpore e ha battuto ogni record precedente, dimostrando come il mercato dell'arte contemporanea fosse ancora forte nel settembre 2008, quando la crisi dei mutui *subprime* aveva sconvolto la finanza globale; ma allo stesso tempo confermato i meccanismi nascosti del sistema delle aste, che contribuiscono a creare valori di mercato non attendibili e veritieri. Proprio per questo motivo le quotazioni che si formano in asta non rappresentano sempre nè risultati attendibili nè un indice oggettivo del mercato dell'arte ma sono l'unico indicatore sul suo andamento che viene reso pubblico, al contrario delle vendite in gallerie o fiere, in cui i risultati bassi vengono nascosti²¹⁸ Perluigi Sacco, economista dell'arte, paragona il risultato positivo della vendita alla “celebrazione da parte del mercato dell'arte, della sua impermeabilità alle tempeste finanziarie, veleggiando trionfalmente in mezzo ai relitti come se attraversasse una baia in piena bonaccia”²¹⁹.

216 P. Vagheggi, *Damien Hirst una montagna di dollari*, op. cit.

217 M. Robecchi, *L'importante è fare dell'arte che sopravviva*, in “Flash Art”, gennaio 2010 (v. appendice).

218 D. Thompson, *Lo squalo...*, op. cit., p. 329.

219 P. Sacco, *Bend it like Hirst*, op. cit.

Il successo riscontrato dalla vendita all'asta ha sicuramente avuto un effetto rassicurante sul mercato, sia per i compratori che per i venditori, ma non è stato sufficiente a scongiurare il rischio di una recessione. Quando i compratori sono preoccupati per la propria situazione finanziaria sono più attenti negli acquisti di beni artistici, al contrario dei compratori ultra ricchi (che negli ultimi anni con la globalizzazione della ricchezza sono diventati milioni) che non ne sono influenzati.

Dopo il mese di settembre anche il mercato dell'arte contemporanea viene influenzato dalla crisi globale: la percentuale delle opere invendute sfiora il 43%, l'indice di fiducia nel mercato dell'arte, stabilito da Artprice, AMCI, perde ben venti punti in solo quattro mesi e l'indice dei prezzi delle opere d'arte scende del 25%²²⁰.

Grazie al successo riscosso con quest'asta Damien Hirst viene dichiarato l'uomo più potente dell'arte contemporanea nella classifica stilata dalla rivista "Arterevue" nel mese di ottobre, che mette in evidenza le cento figure più importanti nel mondo dell'arte. Le motivazioni riportate riguardano il lavoro che l'artista aveva svolto nel corso del 2008 e il prestigio accumulato, grazie "alla mossa coraggiosa intrapresa con Sotheby's"²²¹ cioè l'asta descritta precedentemente, che ha permesso all'artista di incrementare il suo ingente patrimonio, stimato attorno ai 750.000.000 di dollari²²². Nella stessa classifica si collocano al secondo posto Larry Gagosian e al sesto Jay Joplin mentre al terzo il direttore della Tate Modern, Nicholas Serota. Secondo il giornalista Mark Rappalton la classifica rispecchia come "Hirst abbia superato i suoi collaboratori primari, i galleristi Larry Gagosian e Jay Joplin e il direttore della Tate Modern, Sir Nicholas Serota. Egli semplicemente non aveva più bisogno di loro"²²³ Il record di vendita stipulato dall'asta ha, però, influenzato anche la reputazione di Gagosian, Joplin e Serota, in quanto il prezzo di vendita (in questo caso la loro somma) è un indicatore della reputazione dell'artista, di quella del suo gallerista e dei suoi collezionisti.

Se da un lato "Beautiful Inside my head forever" è stato un evento unico nel sistema dell'arte contemporanea, dall'altro è stato anche molto rischioso per la carriera di Damien Hirst. Vendere i lavori di un artista direttamente sul mercato primario senza affiancarsi all'intermediazione dei galleristi rappresenta un azzardo: il valore delle opere non viene proposto da esperti e professionisti, come sono appunto i galleristi, ma deciso dai semplici acquirenti in base alla loro percezione del gusto e non è sempre detto che quest'ultima porti dei vantaggi. Nel caso specifico, però, gli esperti della casa d'asta influenzavano la percezione degli acquirenti attraverso i prezzi di stima. Questi indicatori, sommati con i prezzi di

220 *Tendenze del mercato dell'arte 2009*, in "Artprice", ottobre 2010.

221 S. Porrone, *Art Review Power 100*, in "Bluerating", ottobre 2008.

222 Ibidem.

223 M. Rappolt, *Damien Hirst's tops art's 2008 power 100 list*, in "The Telegraph", ottobre 2008.

aggiudicazione presenti nei cataloghi, rappresentano un forte vantaggio delle vendite sul mercato secondario rispetto a quello primario, dove molto spesso i prezzi di vendita vengono taciuti. Secondo Hirst “la prima volta che si vende qualcosa dovrebbe costare di più. Ho sicuramente avuto l'obiettivo di rendere il mercato primario più costoso”²²⁴ con questa affermazione l'artista inglese sottolinea come secondo lui la vendita diretta agli acquirenti sia la strategia migliore per fissare il prezzo di un'opera, sostenendo la sua decisione di escludere i galleristi dalla vendita presso Sothbey's. Questa decisione, però, non ha cambiato il sistema dell'arte contemporanea in quanto il rapporto tra artista e gallerista rimane molto forte, essendo le gallerie insostituibili nel sistema di distribuzione. Nei mesi successivi all'asta, infatti, i collezionisti si rivolgeranno ai galleristi dell'artista per acquistarne le opere. L'asta ha ottenuto dei risultati davvero inattesi e ha rappresentato un forte evento mediatico per Sotheby's, che ha confermato la sua *leadership*, assieme a Christie's, come uno dei soggetti operanti nel mercato dell'arte.

2. Esposizioni e valore delle opere di Damien Hirst dal 2009 al 2012

Negli ultimi anni, dal 2009 al 2012, Damien Hirst continua ad esporre in tutto il mondo, partecipando a mostre collettive e personali, tornando in realtà ad affiancarsi ai suoi galleristi. Dopo l'enorme successo ottenuto grazie a “Beautiful inside my head forever” del 2008, l'anno seguente l'artista propone una serie di nuovi lavori, intitolata *blue painting*: cioè una serie di dipinti caratterizzati da toni prevalentemente blu, realizzati tra il 2006 e il 2009. In un'intervista a Gordon Burn del 2009, in occasione della mostra “Nothing Matters” Hirst spiega il suo rapporto con i nuovi lavori nel seguente modo “Penso che [i *blue painting*] cerchino tutti di dare un senso al mondo. Nessuno più mi guarda. È diventato un lavoro molto più personale”²²⁵ L'artista di Leeds infatti realizza i dipinti da solo, senza la collaborazione dei suoi assistenti.

Uno dei motivi che ha spinto Hirst ad organizzare l'asta monografica a suo dire è quello di liberare il suo magazzino per far spazio a una serie di nuovi lavori e abbandonare quelli del periodo giovanile, l'artista infatti dichiara, in occasione dell'asta, “è giunto il momento di occuparmi di altro, non farò più, ad esempio collage con le farfalle. Questo è un modo di voltare pagina”²²⁶.

224 H. Lydiate, *Beautiful Inside My Head Forever*, in “Artquest”, settembre 2008.

225 *Nothing Matters*, catalogo della mostra a cura di T. Marlow (Londra, White Cube), Other Criteria e White Cube, Londra 2009. Il volume è realizzata da Rudi Fuchs e contiene un'intervista di Damien Hirst con il giornalista Gordon Burn, p. 12.

226 P. De Carolis *E Hirst vince la sfida: asta da record*, op. cit.

La serie dei *blue painting* viene proposta per la prima volta alla personale organizzata alla *Wallace Collection* di Londra e intitolata “No Love Lost” nel 2009. Nel catalogo della mostra viene riportata un'intervista tra Damien Hirst e l'artista John Hoyland realizzata apposta per l'esposizione in cui l'artista di Leeds ammette “ho sempre avuto così tante idee del cazzo e ora sto dipingendo in modo più diretto. Penso che tutti i quadri realizzati fin'ora siano una sorta di lavori fatti dal pittore in maniera meccanica - come gli *spin painting* nei quali c'è una macchina che dipinge. Ed erano sempre modi per me di evitare di dipingere realmente: Penso che forse avevo paura della pittura”²²⁷.

Con queste parole Hirst sottolinea come la voglia di realizzare nuovi lavori lo spinga a dipingere, attività che non aveva mai svolto in precedenza.

Successivamente i *blue painting* sono in mostra da White Cube, in un'esposizione dal titolo “Nothing Matters” in cui Hirst propone diciannove nuovi dipinti della serie tra i quali vengono proposti dodici trittici e alcuni ritratti dell'artista Angus Fairhurst realizzati da Hirst dopo la scomparsa del caro amico nel 2008, un esempio di questi ritratti è *Turn Away from me* (2009)²²⁸

Per citarne i lavori della serie più significati, si ricordano *The Crow* (2009) un trittico in cui viene rappresentato un corvo mentre vola con del sangue che cola dal suo petto verso il basso su uno sfondo azzurro cielo e *Skull* (2008) un teschio su uno sfondo blu. I soggetti presenti in questa serie sono quelli classici dei lavori di Hirst, in particolare squali, teschi e farfalle, che queste volta vengono però dipinti direttamente dall'artista senza l'aiuto dei suoi assistenti. La svolta nella carriera da pittore dell'artista di Leeds non è accolta positivamente dalla critica, Peter Conrad, giornalista di “The Observer” scrive ad esempio in un suo articolo in relazione alla mostra “No Love Lost”: “I risultati dell'esperimento di Hirst con la pittura non sono incoraggianti. Venticinque tele installate in due gallerie ripropongono i suoi feticci morbosi. La maggior parte dei dipinti contengono teschi, a volte accompagnati da altri emblemi contemporanei di mortalità - una sigaretta, un accendino rosa, un posacenere sporco. Quando si maneggia un cranio vero e proprio, come quello che incastona di diamanti, Hirst può proporre uno spunto spiritoso sulla bellezza e sulla decadenza, ma dipingere un teschio si dimostra più complicato. L'osso, che dovrebbe essere pulito e austeramente bianco quando la carne marcisce, sembra molle e privo di struttura quando lo dipinge, come i dolciumi a forma di teschio dei bambini in Messico nel Giorno dei Morti. Preso dal panico, crea un diversivo rappresentando ragnatele di linee intersecanti che attraversano la superficie, un espediente copiato da Francis Bacon. Ma in Bacon questi sono vettori di forza, le frecce del desiderio. In

²²⁷ *No Love Lost*, catalogo della mostra a cura di D.Hirst e T. Marlow, (Londra, The Wallace Collection), Other Criteria e Wallace Collection, Londra 2009, p. 30.

²²⁸ *Nothing Matters*, catalogo della mostra, op. cit.

questo caso, servono a distrarre un occhio che non trova nulla sul quale impegnare il proprio interesse”²²⁹.

Le critiche non scoraggiano l'artista che nel 2012 ripropone una personale da White Cube, dal titolo “Two Weeks One Summer” proponendo altri suoi dipinti. Nel catalogo le opere vengono introdotte dalla seguente presentazione: “I dipinti, spesso di piccole dimensioni, potrebbero essere visti come tradizionali nature morte, raffiguranti una serie di elementi accuratamente disposti, sia naturali che inanimati, accanto a oggetti che hanno fatto la loro comparsa nelle sculture di Hirst e nelle installazioni precedenti. Uccelli colorati su espositori o in scatole di vetro, farfalle, frutta e fiori di ciliegio al culmine della loro bellezza, la pura gioia intima del passaggio dalla primavera all'estate, ma anche il significato temporale di questo fenomeno naturale. Accanto a questi oggetti bucolici, i simboli più sinistri prendono il loro posto: le forbici grandi, la mascella spalancata di uno squalo, le campane di vetro e i feti galleggianti in vasi, elementi che vengono spostati dal tavolo di laboratorio e collocati su quello della cucina. Alcuni oggetti sono dipinti con chiarezza, altri appaiono confusi e deboli, come se fossero in qualche modo più inconsistenti, parti di una apparizione improvvisa o visione onirica”²³⁰.

Le critiche per questa nuova mostra nuovamente non sono per nulla lusinghiere, Jonathan Jones scrive in un articolo sul “The Guardian”: “Ma questi dipinti sono un sacrilegio per l'arte. Ognuno di questi dipinti – dal pappagallo in gabbia fino ai fiori e alle farfalle – fa a pugni la pittura figurativa e non riesce ad avvicinarsi, non solo alla maestria, ma alla competenza minima”²³¹

Le cose non vanno meglio per quanto riguarda il valore delle sue opere sul mercato. Dopo un anno decisamente positivo come il 2008, in cui erano stati venduti quattrocentoquarantacinque lotti dell'artista in asta con un'offerta massima di 16.511.240 dollari e un fatturato totale di 23.088.7159 dollari, i valori calano bruscamente l'anno seguente²³².

Nell'articolo “Beautiful Inside My Head . . . Whatever”²³³ della giornalista Katherine Jentleson si può osservare l'andamento incoerente dell'indice di mercato delle opere di Hirst nel 2008. Confrontando i risultati d'asta delle principali categorie di opere dell'artista inglese, si può notare come il risultato straordinario dell'asta presso Sotheby's vada ridimensionato. L'andamento dei *butterfly painting*, quello degli *spot painting* e degli *spin painting* subisce un

229 P. Conrad, *No Love Lost, Blue Painting*, in “The Observer”, 18 settembre 2009.

230 *Two Weeks One Summer*, catalogo della mostra a cura di M. Mena, (Londra, White Cube), Other Criteria e White Cube, Londra 2012, p. 40. Il catalogo contiene un'intervista tra Damien Hirst e Francesco Bonami.

231 J. Jones, *Damien Hirst Two Weeks one summer: review*, in “The Guardian”, 22 maggio 2012.

232 *Tendenze del mercato dell'arte 2009*, in “Artprice”, ottobre 2010.

233 K. Jentleson, *Beautiful inside my haed...whatever*, in “Art Market Monitor”, febbraio 2010.

drastico calo. La categoria dei quadri con le farfalle ha un prezzo medio calcolato tra 1.500.000 e i 2.000.000 di dollari nei primi mesi del 2008, durante l'asta i prezzi medi scendono tra i 500.000 e il milione di dollari e nel periodo immediatamente successivo subiscono una leggera flessione. Lo stesso processo subiscono le altre categorie di quadri: gli *spot painting* avevano un prezzo medio di poco superiore al milione di dollari, che scende al di sotto di tale cifra a settembre e nei mesi successivi scende al di sotto dei 500.000 dollari, mentre gli *spin painting* sono la categoria che risente meno del calo: nei primi mesi 2008 hanno un prezzo compreso tra le 500.000 e il 1.000.000 di dollari che scende al di sotto dei 500.000 a settembre e di poco inferiore successivamente²³⁴.

Attraverso questi dati si può osservare come l'asta "Beautiful inside my head forever" abbia superato i prezzi di stima previsti, facendo registrare un record, ma in realtà ha ottenuto prezzi inferiori rispetto a quelli del periodo precedente. La grande quantità di opere che l'asta ha immesso nel mercato ha influenzato anche l'andamento dell'anno successivo: la domanda di opere di fascia alta, cioè quella oltre il milione di dollari cala bruscamente.

Nel corso del 2009 le opere di Hirst vendute dalle principali case d'asta internazionali sono centocinquantesi, per un totale di 15.966.443 dollari e un'offerta massima di 1.999.500 dollari. Nelle aste serali dell'anno la categoria di opere più richiesta è quella dei *butterfly painting* che aveva subito un forte calo di prezzo nell'anno precedente, ben il 65% delle opere messe all'asta sono dipinti con le farfalle, il 16% *spot painting* e il 9 % *spin painting*²³⁵. Si deve ricordare che la crisi economica ha colpito anche il mercato dell'arte e nel 2009 le aste milionarie sono in tutto cinquecentoventicinque, contro le milleduecentoottantacinque del 2007, segnali di ripresa si riscontrano solo nel secondo semestre dell'anno, quando la percentuale di invenduto passa dal 40% del primo semestre al 37%. La vendita di arte contemporanea subisce una forte contrazione, i prezzi subiscono un calo di circa il 40% tra il gennaio 2008 e la fine del 2009: nelle aste di gennaio e febbraio nomi importanti come Jeff Koons, Mark Rothko e Francis Bacon restano invenduti mentre il numero delle opere offerte per Damien Hirst è tre volte inferiore rispetto all'anno precedente. Si può sottolineare come il fatturato di Hirst sia ben quattordici volte inferiore rispetto a quello del 2008 e come ottenga solo due aste milionarie in tutto l'anno.

Le cose non sono migliori per altri autori noti del contemporaneo come Jeff Koons il cui volume d'affari cala di ben 61.000.000 di dollari abbassando così i suoi prezzi del 39% e Takashi Murakami il cui volume d'affari è solo un decimo rispetto a quello dell'anno

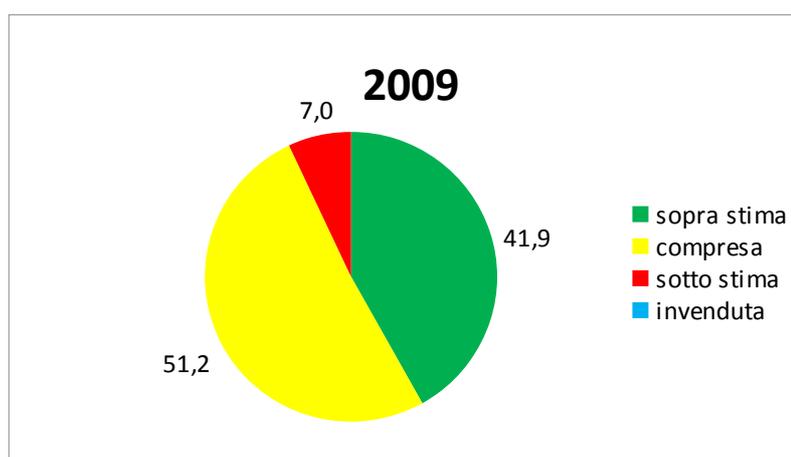
234 Si veda l'immagine "Prices Drop in Hirst's Top Categories".allegata all'articolo K. Jentleson, *Beautiful inside my haed....whatever*, op. cit.

235 Si veda l'immagine "Butterfly dominance at 2009 evening sales" allegata all'articolo K. Jentleson, *Beautiful inside my haed....whatever*, op. cit..

precedente. Passa infatti da 32.000.000 di dollari a soltanto 3.000.000²³⁶.

Il rapporto sul mercato dell'arte, stilato dall'agenzia Artprice che redige ogni anno una classifica dei dieci artisti più competitivi a livello internazionale ai quali seguono gli altri fino al cinquecentesimo posto, nel 2008 collocava Damien Hirst in quarta posizione, ma nel 2009 viene collocato soltanto alla quarantaquattresima posizione con una contrazione dell'offerta del 44%.

Analizzando i risultati d'asta delle due principali case d'asta internazionali, Christie's e Sotheby's si può notare come le opere di Hirst battute con un prezzo di aggiudicazione compreso tra la stima minima e quella massima sono il 51% mentre il 7% sono sotto la stima minima.



La crisi economica colpisce dunque duramente anche il mercato dell'arte contemporanea e artisti speculativi, come Damien Hirst, ne risentono molto: il suo fatturato complessivo cala infatti del 92%²³⁷.

L'anno seguente c'è una graduale ripresa per il mercato in generale e anche l'arte contemporanea ne è toccata. A livello personale però le quotazioni dell'artista di Leeds non migliorano. Il fatturato alle aste di Hirst è di 14.505.483 dollari, inferiore a quello dell'anno precedente, nonostante il numero di lotti battuti in asta sia di duecentoventitrè, cioè sessanta in più rispetto ai centosessantrè lotti dell'anno prima. La posizione all'interno della classifica Artprice degli artisti più interessati cala al novantesimo posto.

Questi dati sono in controtendenza rispetto alle esposizioni, sia personali che collettive, alle quali l'artista partecipa. Prima tra tutte la personale alla Gagosian Gallery di New York, dal titolo "End of an era" che vede proposte alcune delle opere presenti all'asta monografica del 2008: il tema del mito, ripreso dall'artista attraverso l'uso di oro e diamanti, viene presentato

²³⁶ *Tendenze del mercato dell'arte 2009*, in "Artprice", ottobre 2010.

²³⁷ *Tendenze del mercato dell'arte 2010*, in "Artprice", ottobre 2011.

con l'opera centrale dell'esposizione *End of an era* (2009) una testa di mucca posta in una teca di formaldeide con le corna d'oro e una corona tonda dorata sul capo²³⁸. L'opera è in stretta relazione con *The Golden Calf*, il vitello d'oro record d'asta nel 2008. Sono presenti in mostra anche numerosi *diamond cabinet*, che in un articolo di Arskey, scritto da Matteo Antonacci, vengono descritte nel seguente modo: “Nelle enormi teche dorate di diamanti si riflette il desiderio umano dell’immortalità, della bellezza eterna; lo sfondo specchiante dell’opera, come nelle creazioni di Pistoletto, cattura lo spettatore esauendo per un istante i suoi desideri.”²³⁹. In un'intervista rilasciata a Michele Robecchi per la rivista “Flash Art” nel gennaio 2010, Hirst spiega il senso di questa mostra nel seguente modo: “Quando ho fatto l’asta [“Beautiful inside my head forever” nel 2008] ne ho approfittato per chiudere alcuni cicli. Ho smesso di realizzare quadri puntinati, o con le farfalle, ho smesso tutto. Sì, immagino sia la fine di un’epoca. Però sai, la fine di un’epoca coincide sempre con l’inizio di un’altra. Adesso sto attraversando un periodo in cui cerco di fare cose nuove, e lavorare a nuovi progetti”²⁴⁰.

Un'altra importante personale è quella che viene allestita a Palazzo Pitti a Firenze, dal titolo “For the love of God” curata da Francesco Bonami, dove ovviamente viene esposto il celebre teschio di diamanti realizzato dall'artista tre anni prima²⁴¹. L'esposizione riscuote un gran numero di visitatori in quanto l'opera viene esposta soltanto per la terza volta da quanto è stata realizzata: dopo la prima inaugurazione presso White Cube a Londra era stata infatti esposta al Rijksmuseum di Amsterdam nel 2008 riscuotendo più di duecentocinquantamila visitatori.

Le quotazioni in asta, come si è sottolineato nel paragrafo precedente, sono collegate alle mostre a cui l'artista partecipa e allo stesso tempo al suo livello di fama. Quando il 14 ottobre 2010 Christie's decide di mettere all'asta il più grande *butterfly painting* realizzato dall'artista si aspetta un risultato tra i 2.500.000 sterline e i 3.500.000. *I am Become Death, Shatterer of Worlds*, del 2006, misura 213,4 x 533,4 centimetri, e viene battuto per 1.900.000 sterline, quasi 3.000.000 di dollari. L'opera fa registrare la nuova miglior offerta in asta per un'opera di Hirst dopo il 2009, ma comunque non soddisfa le stime della casa d'asta e mette in evidenza come l'effetto speculativo abbia gonfiato i prezzi delle opere dell'artista: nel 2008 un *butterfly painting* due volte più piccolo veniva battuto a 100.000 sterline in più.

Confrontando l'artista inglese con Jeff Koons e Takashi Murakami si può notare come le quotazioni di quest'ultimi non abbiano subito un calo così consistente.

Per l'artista giapponese, il 14 ottobre 2010, giorno di apertura di Frieze, la fiera d'arte

238 Hans Ulrich Obrist, *Epiphany: A Conversation with Damien Hirst*, op. cit.

239 M. Antonacci, *Damien Hirst: End of an era: il mercato del nulla ovvero la morale della favola*, in “Arskey”, 19 marzo 2010.

240 M. Robecchi, *L'importante è fare dell'arte che sopravviva*, in “Flash Art”, gennaio 2010.

241 *For the love of God*, Other Criteria e White Cube, Londra 2008.

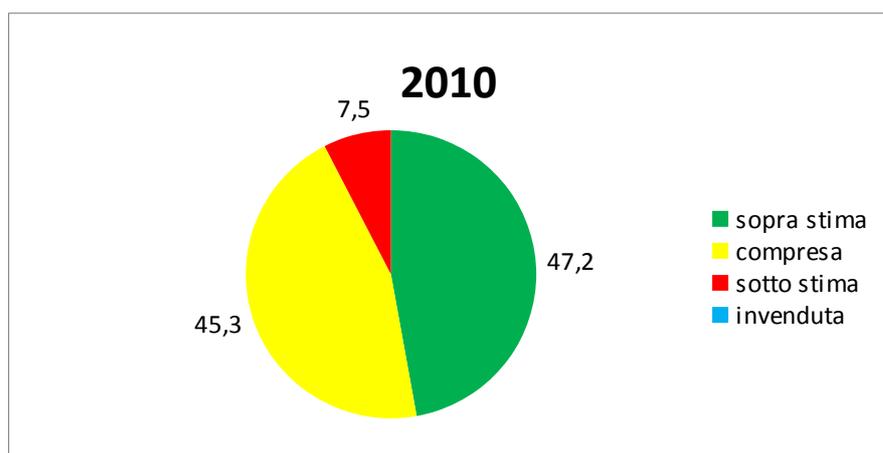
contemporanea di Londra, vengono messe all'asta da Christie's due sculture: *Kaikai e Kiki*, entrambe del 2005. Partendo da una stima tra le 400.000 e le 600.000 sterline, sono state aggiudicate a 1.945.250 sterline, ben oltre la stima massima²⁴². L'ottimo risultato raggiunto corrisponde al primo prezzo di aggiudicazione oltre il milione per un'opera nipponica nel periodo 2008-2010. Questo record è stato possibile grazie al prestigio conferitogli dalla mostra presso la reggia di Versailles, tenuta dall'artista nel 2010 a cura di Laurent Le Bon²⁴³. Due anni prima si era tenuta a Versailles la prima mostra dedicata all'arte contemporanea, il cui protagonista era Jeff Koons. “Jeff Koons Versailles” a cura di Laurent Le Bon suscitò non poche polemiche da parte della critica, ma il ritorno di immagine che ottenne Koons si può osservare negli ottimi risultati ottenuti alle aste nel 2008.

Il rilancio di Koons nelle aste era previsto per novembre 2010, quando Christie's New York ha proposto *Ballon Flower (Blue)* (1995-2000) che è stato aggiudicato per circa 17.000.000 di dollari, prezzo di aggiudicazione che supera di poco le stime previste che partivano da 12.000.000 a 16.000.000 di dollari. Si tratta di un ottimo risultato per l'artista ma se confrontato con quello della versione magenta della stessa opera, battuta all'asta nel 2007, per 11.000.000 di sterline, pari a 23.000.000 di dollari, è decisamente inferiore. Koons rientra nella classifica delle migliori cento vendite all'asta dell'anno, stilata nel 2010, con *Balloon Flower (Blue)* e si colloca al trentaseiesimo posto tra i cinquecento artisti per giro d'affari: il fatturato dell'americano ammonta a 36.225.252 dollari.

Raccogliendo i dati delle vendite tenutesi nel 2010 da Damien Hirst presso le case d'asta Christie's e Sotheby's si può osservare un lieve cambiamento rispetto all'anno precedente. Come si può vedere nel grafico sottostante, le opere che hanno ottenuto prezzi di aggiudicazione superiori alle stime sono maggiori rispetto a quelle comprese, anche se soltanto del 2% si deve considerare che comunque il numero di lotti venduti è di duecentoventitrè, superiore rispetto a quello del 2009; aumentano però le opere battute a prezzi inferiori, si ricorda in questo caso l'esempio già citato di *I am Become Death, Shatterer of Worlds*”

242 G. Gasparini, *Da Christie's Londra il contemporaneo torna sugli scudi*, in “Il Sole 24 ore”, 15 ottobre 2010.

243 *Takashi Murakami Versailles*, catalogo della mostra a cura di L. Le Bon (Parigi, Reggia di Versailles) Editions Xavier Barral, 2011.



Chiara Zampetti, giornalista de “Il Sole 24 ore” in un articolo del 2010 riporta un commento di Anders Petterson, esperto della società di consulenza ArtTactic, che analizza l'andamento delle opere di Hirst e spiega come: “ dal 2008 il prezzo medio per un'opera di Damien Hirst all'asta è diminuito del 48%. Un buon esempio per mostrare la correzione dei prezzi di quest'artista può essere il dipinto *I miss you* (1997-98): inizialmente venduto all'asta *Phamarcy* nel 2004 per 230.000 sterline, è poi tornato in asta nel febbraio 2008 con una stima tra le 700.000 e le 900.000 sterline per restare invenduto, e in ottobre 2008 con una stima tra le 500.000 e le 700.000 sterline senza trovare di nuovo un compratore. È stato infine acquistato nell'ottobre 2009 per 290.000 sterline, circa il 71% in meno della stima media del febbraio 2008. Dal settembre 2008 il mercato per i dipinti al di sopra di un milione di dollari di Hirst è diventato illiquido. Ci sono stati solo due lavori venduti all'asta nel 2009 sopra il milione”²⁴⁴

Il 2011 è un anno molto positivo per la carriera di Hirst: partecipa a due importanti collettive, una alla Royal Academy of Art di Londra e una al Guggenheim di Bilbao e tiene due personali in altrettante sedi museali importanti, alla Tate Britain e alla Royal West of England Academy di Britstol in Inghilterra.

“Modern British sculpture” alla Royal Academy è una collettiva che riunisce i migliori scultori inglesi del ventesimo secolo. Gli artisti partecipanti sono: Alfred Gilbert, Phillip Kin, Jacob EpsteinAdam, Barbara Hepworth, Leon Underwood, Henry Moore, Richard Long, Julian Opie, Anthony Caro e Damien Hirst²⁴⁵. L'artista di Leeds partecipa con l'opera *Let's Eat Outdoors today* (1990-1991): una scultura appartenente alla serie dei *fly works* realizzata nello stesso periodo di *A Thousand Years* ed esposta per la prima volta alla Antony D'Offary

²⁴⁴ C. Zampetti, *Il mercato riparte, ma Hirst no*, in “Il Sole 24 ore”, 18 novembre 2010.

²⁴⁵ *Modern British Sculpture*, catalogo della mostra a cura di P. Curtis e K. Wilson (Londra, Royal Academy), Royal Academy Publications, Londra 2011.

Gallery del 1992 che consiste in due box in vetro comunicanti che racchiudono al loro interno migliaia di mosche, da una parte vengono attratte dalla carne cruda posizionata sul barbecue, ma uccise da una lampada acchiappa mosche che si trova sopra; dalla parte opposta invece si posano su un tavolo da giardino preparato con il pranzo.

La personale alla Tate Britain di Londra deriva da una serie di mostre che il celebre museo inglese dedica agli artisti britannici più importanti. “Damien Hirst artist room” è il titolo dell'esposizione che comprende cinque lavori dell'artista di Leeds appartenuti alla galleria Anthony D'Offray e donati a una delle più importanti istituzioni museali inglesi e inoltre una serie di lavori prestati apposta dall'artista per l'occasione. Tra le opere in mostra, *With Dead Head* (1991) è una fotografia che ritrae Hirst adolescente con a fianco una testa di cadavere. L'immagine ha fatto il giro del mondo e contribuisce a ravvivare il mito della presenza morbosa della morte nelle sue opere. In un'intervista a Gordon Burn realizzata nel gennaio 1992 e riportata nel libro *Manuale per giovani artisti: l'arte raccontata da Damien Hirst* del 2004, l'artista spiega questa immagine con le seguenti parole “sono io con la testa di un morto. Una testa all'obitorio. È umana. Avevo circa sedici anni. Se mi guardi in faccia si vede che avevo paura. Stavo facendo dei disegni di anatomia. Ho fatto delle foto anche se non potevo. All'improvviso pensai che... per me quel sorriso e tutto il resto sintetizzavano il mio rapporto con il problema della vita e della morte. Ma era un modo veramente ridicolo di capire quelle cose. Specialmente per un ragazzino di sedici anni. Cercavo di capire”²⁴⁶.

In mostra sono anche lavori che riprendono la serie dei *butterfly painting* e quelli della *natural history*, la mostra si pone come *preview* della sua retrospettiva che si terrà l'anno seguente.

La mostra alla Royal West of England Academy è composta invece di una sola scultura esposta davanti al celebre museo in modo che troneggi davanti all'ingresso, intitolata *Charity* (2002-2003): alta 22 piedi rappresenta una bambina con un orsetto in mano e una scatola per le offerte di beneficenza²⁴⁷.

Il prestigio delle sedi espositive che ospitano Damien Hirst dovrebbe avere un ritorno positivo sulle quotazioni dell'artista in asta e aumentarne il fatturato di vendita ma questo non accade.

Il 2011 è un anno di forte ripresa per il mercato dell'arte e i paesi europei leader nel settore delle aste vedono migliorare i propri risultati: a Londra, ad esempio, c'è un miglioramento del 24%. Le opere vendute sopra il milione di dollari sono milleseicentottantacinque e ci sono stati più di dodicimila record di artisti. Le premesse sono perciò ottime per vedere una ripresa di quotazioni e fatturato dell'artista analizzato, ma questo non è possibile.

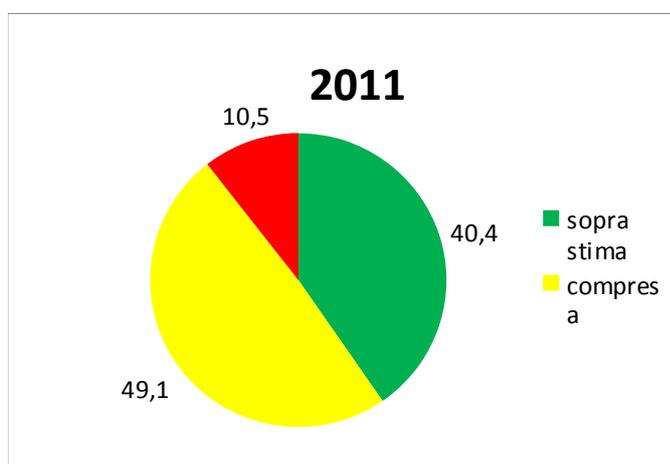
Tra il 12 e il 14 ottobre vengono messe all'asta ventitré opere di Damien Hirst a Londra presso

246 D. Hirst e G. Burn, *Manuale per giovani...*, op. cit., p. 32.

247 *Charity*, catalogo della mostra a cura di D. Hirst (Bristol, Royal West of England Academy), Other Criteria, Londra 2011.

la casa d'asta Sotheby's. Solo tre opere sono rimaste invendute. Il miglior prezzo di aggiudicazione dell'anno dell'artista è stato ottenuto da uno *spot painting* intitolato *Dantrolene* (1994) il quadro è stato venduto a un prezzo inferiore alla stima di 950.000 sterline, pari a 1.500.000 dollari il 29 giugno presso la casa d'asta Sotheby's. Nel suo rapporto sul mercato dell'arte contemporanea, "Artprice" sottolinea che "le opere di Damien Hirst si sono rivelate un barometro particolarmente sensibile in occasione della contrazione del mercato nel 2009, quando il fatturato d'asta dell'artista è stato quattordici volte inferiore rispetto al picco del 2008. Il grande vincitore della febbre degli acquisti nel periodo 2006-2008 vanta al suo attivo sessantacinque aggiudicazioni milionarie nel 2008, due nel 2009 e nove nel 2011."²⁴⁸

Nella mia analisi dei lotti venduti nel 2011 dall'artista si può notare che:



il numero delle opere aggiudicate sopra i valori di stima scende rispetto al 2010 e si attesta attorno al 40%, al contrario aumentano le opere aggiudicate a prezzi inferiori rispetto alla stima, circa il 10%. Il numero di lotti venduti nel totale supera i quattrocento e anche la miglior offerta in asta è superiore al milione di dollari, ma nonostante questo le quotazioni dell'artista non tornano ai livelli precedenti la crisi.

Il 2012 è poi sicuramente un anno importante per Damien Hirst, protagonista di numerosi eventi quali una retrospettiva interamente dedicatagli alla Tate Modern di Londra curata da Ann Gallagher, undici esposizioni organizzate contemporaneamente in tutte le gallerie Gagosian nel mondo. Inoltre sempre nella capitale inglese, espone dodici dipinti della serie *spin painting* al Covent Garden che poi andranno venduti in un'asta di beneficenza e la galleria White Cube gli dedica la personale "Two Week One Summer".

Londra e il Regno Unito celebrano infatti uno dei loro più noti artisti, proprio nell'anno delle Olimpiadi.

La retrospettiva alla Tate dal titolo "Damien Hirst" svoltasi tra aprile e settembre 2012 è

²⁴⁸ *Tendenze sul mercato dell'arte contemporanea 2011*, in "Artprice", 2009.

curata da Ann Gallagher, direttrice delle collezioni di arte inglese alla Tate in collaborazione con Loren Hansi Momodu e Sophie McKinlay, rispettivamente assistente curatrice e project manager alla Tate Modern. La mostra comprende circa settanta lavori dell'artista, dagli anni al Goldsmiths College ai giorni nostri. Dal famoso *The Physical impossibility of death in the mind of someone living* del 1991, a *A Thousand Years* di un anno precedente che rappresenta i lavori con le mosche, a quelli con le medicine come *Pharmacy* (1992) e a quelli con le farfalle, come *In and Out Of Love* (1991), fino ad arrivare al celebre *For The Love Of God*, esposto nella Turbine Hall e disponibile anche a quei visitatori che non hanno acquistato il biglietto per la mostra. Per poterlo vedere infatti, la coda non è per nulla indifferente. Il catalogo comprende un'introduzione della curatrice Ann Gallagher, un'intervista di Nicholas Serota, direttore della Tate e una serie di saggi scritti dal curatore Andrew Wilson, dell'autore e critico Brian Dillon e di Thomas Crow storico e critico d'arte. Sono presenti inoltre una serie di brevi testi riguardanti i momenti chiave nella carriera di Hirst scritti da Michael Craig-Martin e Michael Bracewell. Catalogo che riassume i venticinque anni di carriera dell'artista, da giovane emergente sulla scena dell'arte britannica all'affermazione di importante figura a livello internazionale²⁴⁹. Viene inoltre realizzata un'intervista video tra la curatrice e l'artista, in cui vengono presentate le opere più importanti nelle quattordici sale della mostra²⁵⁰. Si tratta di una mostra che ha fatto molto discutere, sia in maniera positiva che non.

A pochi giorni dall'apertura, sulle pagine del quotidiano inglese "The Independent", il critico Julian Spalding, curatore e direttore di numerosi musei inglesi come quello di Glasgow, Manchester e Shieffield, attacca l'artista di Leeds: " Damien Hirst non è un artista. Le sue opere possono attrarre grandi folle di visitatori come nella retrospettiva di cinque mesi alla Tate Modern della prossima settimana. Ma esse non hanno alcun contenuto artistico e sono prive di valore come opere d'arte. Sono perciò finanziariamente di poco valore"²⁵¹ Quello di Spalding è un attacco molto duro, che non si ferma alle sole opere di Hirst ma che riguarda tutta l'arte dell'inizio degli anni Novanta. Nel suo libro *Con Art - Why you should sell your Damien Hirsts while you can* fa un'analisi profonda dell'arte contemporanea, da Andy Warhol a Jeff Koons fino a Hirst e Anthony Gormley. Il critico definisce pazzi tutti coloro che considerano le opere nelle gallerie e nei musei contemporanei come arte: sostiene che l'arte non può essere solo un'idea o un sentimento nella nostra mente, deve essere qualcosa di reale, qualcosa di fatto che permetta agli spettatori di vedere l'arte in qualcosa. Propone un confronto tra un quadro di Rembrant, che lo spettatore sa essere stato fatto dall'artista per il

249 *Damien Hirst*, catalogo della mostra a cura di A Gallagher, op. cit.

250 A. Gallagher. e D. Hirst, *Ann Gallagher; curator of the Tate Modern exhibition tours the show with Damien Hirst and discusses included works*, Tate e Science Ltd, 2012. Cfr il sito www.damienhirst.com (consultato in data 2 marzo 2013).

251 J. Spalding, *Damien Hirst is the sub-prime of art world* in "The Independent", 27 marzo 2012.

pubblico e le opere concettuali come *l'Orinatoio (Fontana)* (1917) di Marcel Duchamp. Spalding sostiene che “un oggetto trovato considerato arte è una truffa fin dall'inizio”²⁵². Critica in modo approfondito l'arte concettuale sostenendo che non dovrebbe essere presente nei musei e nelle gallerie e afferma che presto perderà di valore sul mercato.

Anche David Hickey, critico d'arte statunitense, esprime un parere negativo sulla retrospettiva di Hirst e sulla carriera dell'artista sottolineando come per lui “l'arte è diventata troppo ossessionata dai soldi e dalla celebrità per questo Hirst non mi interessa e non vado a vedere le sue mostre”²⁵³. Il critico americano afferma di “aver dato le dimissioni” da quando il mondo dell'arte non è più interessato all'opinione di critici e curatori ma si concentra soltanto sugli artisti più popolari come ad esempio Damien Hirst, Antony Gormley e Tracey Emin. Hickey ritiene di perdere tempo nel consigliare i ricchi collezionisti che vogliono acquistare soltanto sugli artisti più conosciuti senza essere veramente interessati alla loro arte²⁵⁴.

Sul fronte opposto, il direttore della comunicazione della Tate Modern, Simon Wilson difende l'artista di Leeds e ne loda ingegno e talento, sostenendo che Hirst “farebbe parte a pieno titolo della tradizione pittorica occidentale avendo reinventato in chiave contemporanea i temi tipici del colore (con gli *spot paintings*) o della natura morta (con gli animali in formaldeide e i teschi di diamanti) come metafora della morte.”²⁵⁵

Un'altra polemica che suscita la mostra è quella relativa a una delle installazioni più famose di Hirst *In and out of love* (1991-1992). Nella sala dedicata all'opera si può osservare il ciclo di vita delle farfalle, da bruchi a pupe a farfalle vere e proprie. La Protezione Animali britannica ha suscitato non poche polemiche nei confronti dell'artista e del museo, in quanto nei sei mesi di apertura della mostra sono morte più di novemila farfalle, appartenenti a una specie tropicale che, nel suo ambiente naturale avrebbe vissuto nove mesi. “Ci sarebbe un'ondata nazionale di proteste se un' esibizione del genere avesse coinvolto cani o altri animali, solo perché si trattava di farfalle non significa che non andassero trattate con più riguardo”²⁵⁶ afferma un responsabile dell'agenzia governativa contro il trattamento degli animali in Gran Bretagna.

Nonostante le polemiche che l'hanno accompagnata, la retrospettiva ha attirato alla Tate Modern un numero molto consistente di visitatori, circa tremila al giorno per un totale di 463.087, superando sia la mostra dedicata a Matisse e Picasso nel 2002 con 467.166, quella di Edward Hopper con un totale di 429.909 nel 2004 e Paul Gauguin con una presenza di

252 J. Spalding, *Con art: No, it's not your fault you can't see the genius in Damien Hirst's work - there is none*, in “The Daily Mail”, aprile 2012.

253 A. Farkas *Quotazioni a picco per Damien Hirst* in “Il Corriere della Sera”, 28 novembre 2012.

254 S. Malm, *I'm just not interested in Damien Hirst': Critic David Hickey quits as art world has become 'too obsessed with money and celebrity*, in “The Daily Mail”, ottobre 2012.

255 C. Loverini Botta, *Damien Hirst alla Tate Modern*, in “Vouge”, 29 marzo 2012.

256 E. Franceschini, *Damien Hirst sotto accusa per la strage di farfalle*, in “La Repubblica”, 15 ottobre 2012.

pubblico pari a 420.686 persone nel 2010-11²⁵⁷. Come scrive Nicol Degli Innocenti in un articolo sull'allegato "Domenica 24" de "Il Sole 24 ore": "Come l'artista stesso, la mostra può piacere o meno ma non può essere ignorata: è l'evento artistico imperdibile di questa speciale estate londinese"²⁵⁸

Per quanto riguarda invece le esposizioni nelle undici gallerie Gagosian, esse hanno aperto lo stesso giorno, il 12 gennaio e hanno messo in mostra i famosi *spot painting* di Hirst. "The complete spot painting 1986-2011" comprende trecento quadri con pallini colorati su sfondo bianco che rappresentano per l'artista: "un modo per immortalare la gioia del colore"²⁵⁹. Da New York a Londra, da Roma a Beverly Hills, da Atene a Hong Kong in tutte le gallerie ci si può stordire di pois. Si tratta di una grande operazione pubblicitaria, questa organizzata dal gallerista, per presentare le opere del suo celebre artista nei mesi precedenti la retrospettiva alla Tate: una prima mostra che raggruppa i lavori dell'artista dagli esordi ad oggi dedicata interamente ad una serie, quella degli *spot painting*. Nel comunicato stampa presentato dalla galleria viene presentata da una dichiarazione dell'artista, che spiega i suoi lavori nel seguente modo "Sono da sempre un colorista, ho sempre amato profondamente il colore... voglio dire, lascio che il colore faccia il suo corso. Ecco quindi da dove nascono gli spot paintings – comporre la struttura che crea quei colori, e poi non pensarci più. Improvvisamente ho ottenuto ciò che volevo. Era semplicemente un modo per immortalare la gioia del colore"²⁶⁰. Il catalogo della mostra è prevalentemente illustrativo sarà pubblicato nel corso del 2013: Jason Barba, direttore di Other Criteria, la casa editrice che pubblica principalmente i cataloghi delle mostre di Hirst, ha dichiarato che comprenderà più di mille pagine e illustrazione, per essere un punto di riferimento delle mille e quattrocento opere della serie dell'artista²⁶¹.

Se nel 2008 l'artista aveva deciso di non servirsi più dell'aiuto dei suoi galleristi per vendere le opere sul mercato, la grande mostra collettiva organizzata da Larry Gagosian nel 2012 dimostra come le cose siano cambiate. Una mostra a livello internazionale fa aumentare il valore delle opere di un artista, solitamente del 10-20% e, come abbiamo potuto notare, le quotazioni di Hirst all'inizio del 2012 non erano certo salite ai livelli del 2008. La collettiva offre un'ottima occasione all'artista di promuovere ulteriormente la sua carriera e di rilanciare i suoi lavori e, allo stesso tempo, al gallerista di effettuare una vendita consistente. Il prezzo di vendita per gli *spot painting*, che arrivano da collezioni pubbliche e private di più di

257 Damien Hirst is most visited Tate Modern solo show in "BBC News", settembre 2012.

258 N. Degli Innocenti, *Damien Hirst: la morte, la vita e il commercio del segno declinati in arte* in "Il Sole 24 ore", 2 aprile 2012.

259 G. Swarthz, *Gagosian a pois c'è Damien Hirst*, 13 gennaio 2012.

260 *Damien Hirst: the complete spot painting 1986-2011*, Gagosian Gallery, 2012 comunicato stampa.

261 A. Kozinn, *A Catalog Will Detail Hirst's Spot Paintings*, in "The New York Times", aprile 2013.

centocinquanta proprietari da venti paesi diversi, va dai 300.000 euro ai 1.500.000 euro.

La rassegna vuole ripercorrere un pezzo della carriera di Hirst, attraverso i venticinque anni di produzione degli *spot painting*. Dal primo *spot painting* su tavola del 1986, al più piccolo mai creato che raffigura solo metà di un pois, che è del 1996 e misura solo 254 x 381 millimetri, ad un lavoro che comprende solo quattro spots, di un metro e mezzo di diametro ciascuno, al più recente *spot painting*, che contiene ben venticinquemilasettecentoottantuno *spots*, di un millimetro di diametro ciascuno e di colori sempre diversi senza che nessun colore venga mai ripetuto. Quest'ultimo *spot painting* (2011) sorprende soprattutto perché l'artista ha pubblicamente dichiarato di aver terminato nel 2009 questa serie di dipinti.²⁶² Dal 1989, anno dei primi *spot painting* direttamente su parete e non su tela, Hirst ne realizza più di mille, e la maggiore produzione a suo dire avrebbe dovuto fermarsi ma per la mostra dal 2012 la incrementa con un ultimo *spot painting*. L'artista afferma di considerarli come un'unica opera, una sola cosa e in quest'anno infatti le Gallerie Gagosian ne hanno esposti trecento. Quando nel 2000 Hirst rilascia un'intervista a Gordon Burn commenta nel seguente modo la possibilità di una mostra interamente dedicata a queste opere: “Dodici stanze. Ridurrà la gente in fin di vita. Penso che i ragazzini correranno da una stanza all'altra urlando. Gli piacerà. Mentre gli altri si sentiranno persi, come in un labirinto. Non si riuscirà a distinguere l'alto dal basso. Sarà come essere su una nave e tagliare gli ormecci in piena tempesta. Ti sentirai perduto. Una volta che ne avrai visti quattro non saprai più con cosa confrontarli”.²⁶³ Sarà per questo che Hirst lancia un concorso sul sito della galleria, in cui dichiara che chi avesse visto tutte e undici le esposizioni, avrebbe vinto una stampa firmata dall'artista”²⁶⁴.

Ad ottobre *Verity* una scultura in bronzo, alta venti metri, raffigurante una giovane donna incinta con una spada sguainata verso il cielo, è installata al porto di Ilfracombe nel Devon. Nonostante le forti polemiche e l'opposizione di alcuni consiglieri comunali, il consiglio cittadino ha dichiarato che questo progetto è davvero importante per il piccolo paesino, in quanto è un catalizzatore per futuri investimenti e sicuramente un' importante attrazione turistica. Questa scultura gigante non è la prima realizzata dall'artista: *Hymn* risale al 2000, è ispirata da un giocattolo del figlio Connor, che rappresenta un modello anatomico: “Lo scienziato bambino”. Hirst lo trova stupendo: raffigura uno strumento da corso di medicina, ma molto più colorato e solare. Decide pertanto di realizzando alto venti piedi e in bronzo, verniciato per farlo sembrare plastica: può stare all'esterno però con il tempo si rovinerà e questo è proprio l'obiettivo di Hirst. *Hymn* viene collocato all'ingresso della Tate Modern nella

262 Cfr. il sito <http://www.arteconomy24.ilsole24ore.com/art/cultura-tempo-libero/2012-01-09/Hirst-gagosian-rilanciano-brand-151748.php> (consultato in data 10 febbraio 2013).

263 Ibidem.

264 Cfr. il sito <http://www.gagosian.com/spotchallenge> (consultato in data 13 novembre 2012).

grande retrospettiva dedicata all'artista per accogliere i visitatori.

Il 2012, un anno in cui dal punto di vista della carriera Hirst vede consacrare la sua fama e il suo nome, dal punto di vista delle quotazioni di mercato non ottiene però lo stesso riconoscimento.

La società internazionale ArtNet denuncia infatti il tracollo delle quotazioni dell'artista inglese, un tempo molto amato dagli investitori. Questa notizia conferma come la domanda speculativa delle opere di Hirst sia diminuita, in quanto le sue quotazioni sono arretrate e rallentate e questo vanifica le aspettative degli speculatori. In secondo luogo ciò che porta gli speculatori a investire è la scarsità dei prodotti sul mercato, ma dopo l'asta del 2008: le opere dell'artista inglese sono decisamente aumentate e questo non ne incentiva la domanda²⁶⁵.

Questa brutta notizia arriva in un momento di ripresa per il mercato dell'arte, infatti le quotazioni di maestri come Jackson Pollock o Andy Warhol continuano a lievitare. In un articolo del settimanale "Bloomberg Businessweek" viene analizzato il caso di Damien Hirst e si sottolinea come "La caduta di Hirst è in controtendenza visto che arriva in un momento in cui il mercato internazionale dell'arte è in netta ripresa"²⁶⁶. Il dato si riscontra anche nel biennio 2010-2011. Secondo i dati raccolti dall'agenzia ArtNet i lavori di Hirst venduti nel periodo 2005-2008, sono oggi rivenduti con una perdita del 30% e dei millesettecento pezzi offerti alle aste dal 2009 un terzo è rimasto invenduto²⁶⁷. I prezzi di aggiudicazione sono notoriamente influenzati positivamente da mostre di prestigio come le retrospettive presso i grandi musei internazionali, solitamente se un certo artista è stato esposto recentemente o ha mostre in corso in grandi musei il valore delle sue opere aumenta. La partecipazione a collettive in musei di prestigio fanno aumentare le quotazione del 10-20%, mentre la partecipazione a una mostra personale in uno di questi musei può aumentare i valori del 50 o 100%²⁶⁸. Un esempio è il caso di Gerhard Richter, l'artista tedesco al quale è stata dedicata una retrospettiva alla Tate Modern tra l'ottobre 2011 e il gennaio 2012. Nell'asta tenutasi da Christie's il 14 ottobre, la sua opera *Kerze (Candle)* (1982) viene battuta a ben 9.300.000 sterline contro una stima tra i 6.000.000 e i 9.000.000 di sterline: un record per l'artista.²⁶⁹

Questo declino delle quotazioni di Hirst è dunque contro-tendenza e non viene commentato né da lui né dal suo gallerista Larry Gagosian, ma in un comunicato stampa di dicembre 2012 viene annunciata la fine della collaborazione tra i due dopo ben diciassette anni. Nel comunicato rilasciato da Science Ltd, la società di cui Hirst è proprietario, si comunica che

265 F. Codignola, *Mercato dell'arte, economia globale e trasparenza informativa*, op. cit.

266 A. Rice *Damien Hirst: Jumping the Shark* in "Bloomberg Businessweek", 21 novembre 2012.

267 Ibidem.

268 D. Thompson, *Lo squalo...*, p. 190.

269 *Tendenze del mercato dell'arte 2011*, in "Artprice", novembre 2012.

“Damien Hirst e Larry Gagosian sono giunti all'amichevole decisione di separarsi”²⁷⁰ e di seguito nella stesso comunicato si legge: “Damien ha avuto un rapporto fantastico e produttivo con la galleria Gagosian, ma dopo diciassette anni sarà White Cube che continuerà a rappresentare l'artista a livello internazionale attraverso le gallerie di Londra, Hong Kong e San Paolo”²⁷¹.

Questa decisione ha colpito il sistema dell'arte contemporanea mettendo in dubbio il rapporto che lega artisti e galleristi famosi, attribuendo maggior importanza al peso delle decisioni dei primi. Se un gallerista come Gagosian, che possiede dodici gallerie in tutto il mondo, viene lasciato da alcuni dei suoi artisti di punta in un breve periodo è un segnale che le cose stanno cambiando. La notizia della separazione da Hirst arriva infatti poco dopo quella dell'interruzione del rapporto tra il gallerista e Jeff Koons, mentre il giorno dopo l'annuncio di Science anche Yayoi Kusama ha interrotto la sua collaborazione con Gagosian²⁷². La decisione di Koons, viene spiegata in un articolo di Davien Batty sul “The Guardian” e può essere motivata dalla cattiva reputazione che Gagosian ha maturato nel corso del 2012, quando è stato protagonista di due cause milionarie. La prima risale all'inizio dell'anno quando il gallerista è stato citato in tribunale da Jan Cowles: il collezionista accusa il gallerista di aver comprato due delle opere della sua collezione senza il suo esplicito consenso. *The Innocent Eye Test* (1981) di Mark Tansey e un lavoro della serie "Girl in Mirror" di Roy Lichtenstein sarebbero stati venduti a Gagosian dal figlio di Cowles senza il permesso del padre tra il 2008 e il 2009²⁷³. La seconda causa è con il collezionista Ronald Perelman e riguardava un dipinto e due sculture una delle quali era un *Popey* di Jeff Koons dal valore di 400.000 dollari²⁷⁴. Perelman afferma che sarebbe stato disposto a pagare la scultura alcuni milioni in più, ma che Gagosian si rifiutò di vendergliela a un valore superiore a causa di un accordo segreto stipulato in precedenza con Koons, in quanto il gallerista avrebbe dovuto pagare all'artista una commissione più elevata se il suo lavoro fosse stato venduto a un prezzo più alto²⁷⁵.

Va sottolineato come negli ultimi anni, dopo la crisi del biennio 2008-2009, il mercato dell'arte contemporanea si concentri principalmente su artisti del dopoguerra come Warhol, Basquiat, Calder, Bacon le cui quotazioni sono in continua ascesa, e questo spinge galleristi come Gagosian a concentrarsi su questi nomi e a non dedicare abbastanza attenzione agli altri.

270 M. Pirelli, *Si scioglie il sodalizio tra Larry Gagosian e Damien Hirst*, in “Il Sole 24 ore”, 14 dicembre 2012.

271 *Addio Larry è stato bello. Parola di Damien Hirst che interrompe il rapporto quasi ventennale col grande Gagosian* dal sito www.exibart.com (consultato in data 2 gennaio 2013).

272 D. Batty, *Damien Hirst's split from Larry Gagosian turns heads in art world*, in “The Guardian”, 6 gennaio 2012.

273 *\$14M suit hits Gagosian* in “New York Post”, gennaio 2012.

274 D. Batty, *Damien Hirst's split from Larry Gagosian turns heads in art world*, op. cit.

275 *Ron Perelman, Larry Gagosian go to war* in “New York Post”, settembre 2012.

Secondo il report annuale sul mercato dell'arte rilasciato dall'istituto di ricerca Artprice al primo posto della classifica degli artisti con maggior fatturato tra il 1 luglio 2011 e il 30 giugno 2012 si collocano le opere di Jean Michel Basquiat, morto nel 1988, con un fatturato di quasi 80.000.000 di euro, quasi come la somma dei più quotati artisti europei per fatturato, compreso Damien Hirst. L'artista inglese, invece, si colloca al quarto posto della classifica con un fatturato complessivo di 21.300.000 euro.

Il 2012 è stato dunque un anno decisamente impegnativo per Damien Hirst che da un lato ha visto consacrare il successo della sua carriera, ma dall'altro ha interrotto il suo rapporto di collaborazione con un suo gallerista storico; è stato attaccato per la sua retrospettiva alla Tate Modern e ha visto diminuire le sue quotazioni di mercato.

Nei primi mesi del 2013 l'artista di Leeds continua l'attività promozionale della sua immagine o *brand*, dedicandosi a due progetti prettamente commerciali. Affiancato dalla casa di moda The Row, creata dalle attrici Mary Kate e Ashley Holsen, realizza una serie di dodici borse in cocco sulle quali propone i suoi famosi *spot painting* e le sue riproduzioni di pillole. Borse alla moda che si rivolgono ad un target di pubblico femminile giovane e comunque benestante²⁷⁶. Altra attività alla quale si dedica è la realizzazione della statuetta dei Brit Awards, i premi della musica britannica assegnati dalla British Phonographic Industry. La statuetta è decorata anche in questo caso con gli *spot painting* e va ad aggiungersi a quelle realizzate in precedenza da Vivienne Westwood e Peter Blake, altre importanti personalità della scena artistica inglese²⁷⁷.

Le aste di aprile 2013 realizzate da Christie's e Sotheby's in Medio Oriente, precisamente a Dubai e Doha, hanno riscontrato risultati molto positivi e tra i nomi dell'arte contemporanea occidentale spiccano quello di Damien Hirst e Maurizio Cattelan, accanto agli artisti arabi e iraniani²⁷⁸.

Per Hirst inizia sicuramente una nuova fase della sua carriera, in cui probabilmente dovrà collocare le sue opere sul mercato a prezzi inferiori e più accessibili, farsi conoscere sui mercati emergenti come quello cinese e brasiliano, grazie alle sedi espositive all'estero della sua galleria White Cube e produrre nuovi lavori.

276 G. Pacella *Damien Hirst & The Row lanciano una collezione di borse pezzi unici per Just One Eye* in "Elle", gennaio 2012.

277 R. Scelsi, *Damien Hirst disegna a pois la statua dei Brit Award* in "Deluxeblog", gennaio 2013.

278 M. Gambillara, *Christie's a Dubai, Sotheby's a Doha. Nella Primavera araba delle aste Cattelan, Ai Weiwei e Hirst tirano la volata ai record degli artisti mediorientali*, in "Artribune", aprile 2013

3.2.1 Damien Hirst a confronto con altri grandi nomi dell'arte contemporanea

Questo paragrafo ha il compito di confrontare l'andamento sul mercato dell'arte di alcuni grandi nomi dell'arte contemporanea, che spesso si associano a quello di Hirst.

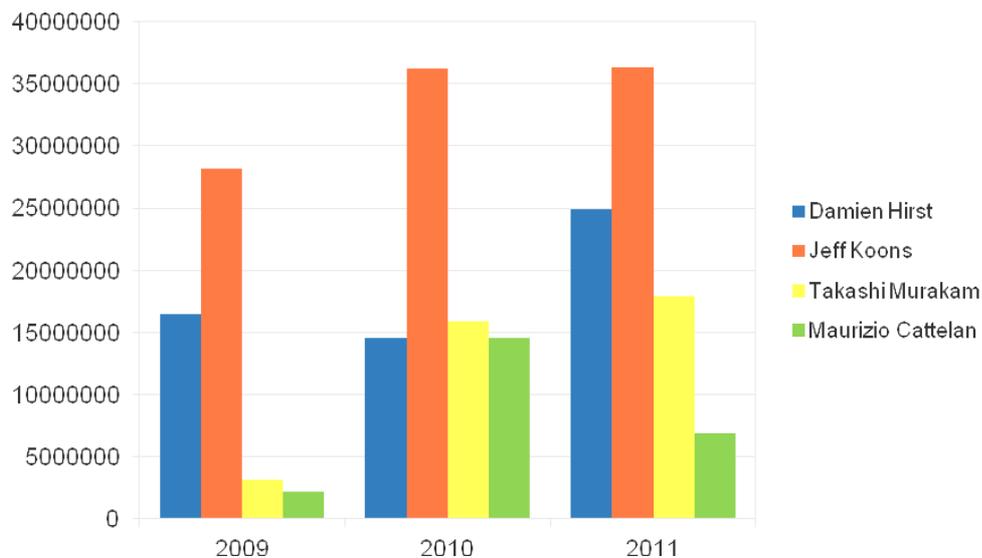
Una prima comparazione è stata svolta con artisti come Jeff Koons, Maurizio Cattelan e Takashi Murakami: tutti questi artisti godono di un ingente fatturato derivato dalle aste e sono riusciti a ottenere quotazioni milionarie negli ultimi anni e, come l'artista inglese, producono una gran quantità di opere grazie ai loro numerosi assistenti, le quali riescono a trovare una collocazione nel mercato. Artisti come Hirst, Koons e Cattelan sono abili manipolatori delle tecniche di auto-promozione e hanno come ambizione quella di creare opere che si radichino nella coscienza collettiva.

Nel 2008 al primo posto della classifica stilata da “Artreview Power 100” che comprende i più importanti personaggi viventi del mercato dell'arte, si trovava Damien Hirst, visto il successo dell'asta tenutasi da Sotheby's a settembre, ma anche gli altri artisti si collocavano bene: Jeff Koons all'undicesimo posto, Murakami al ventottesimo e Cattelan al sessantottesimo essendo però una *new entry*. Il giornalista Mark Rappolt commenta la classifica nel seguente modo “Hirst è anche un buon esempio di come l'arte contemporanea rifletta la vita moderna. Come i centri commerciali e il mondo dell'arte siano dominati da Superbrands: Hirst in Europa, Jeff Koons in America e l'artista giapponese Takashi Murakami (la cui più recente retrospettiva americana include una collezione di vestiti progettata dall'artista in collaborazione con la boutique Louis Vuitton). Koons e Murakami sono rispettivamente alla posizione undici e ventotto della classifica e riflettono il crescente predominio di artisti dotati di grandi studi di produzione che ricordano le fabbriche”²⁷⁹.

L'anno seguente le cose cambiano e Hirst scende drasticamente al quarantottesimo posto mentre Koons e Murakami si collocano ancora nei primi venti posti, il 2010 invece vede tutti gli artisti menzionati scendere al di sotto del quarantesimo posto (solo Murakami si trova al trentanovesimo).

La classifica non migliora negli ultimi due anni, 2011-2012 e questo indica come gli artisti che una volta avevano molta influenza all'interno del sistema dell'arte contemporanea siano surclassati da quelli emergenti cinesi o da nomi di artisti del dopoguerra ormai affermati.

279 M. Rappolt, *Damien Hirst tops art's 2008 power 100 list*, op. cit.



Confronto tra il fatturato in asta di Damien Hirst, Jeff Koons, Takashi Murakami e Maurizio Cattelan nel biennio 2009-2011.

Il grafico riportato confronta i fatturati alle aste degli artisti sopra indicati, riportando i dati espressi nel rapporto annuale delle “Tendenze del mercato dell'arte” realizzato dall'istituto di ricerca “Artprice”. I dati riportati riguardano il 2008-2009-2010 e 2011.

Analizzandoli si può osservare come Damien Hirst abbia ottenuto il fatturato più alto nel 2008 ma come esso sia andato prepotentemente calando nel corso degli anni successivi: nel 2008 ha ottenuto un fatturato di quasi 230.000.000 di dollari che l'anno dopo è calato a 14.000.000 circa. Per gli artisti la flessione è stata meno evidente: Jeff Koons passa dai quasi 90.000.000 del 2008 ai 28.000.000 del 2009, Murakami dai 32.000.000 a un decimo, circa 3.000.000, mentre Cattelan aumenta il suo fatturato, passando da un 1.500.000 dollari a quasi 14.000.000 l'anno seguente. La forte contrazione del fatturato è dovuto appunto alla crisi che ha colpito il mercato dell'arte tra la fine del secondo semestre 2008 e il 2009.

La ripresa degli anni seguenti mette in evidenza che il fatturato di Jeff Koons supera quello dell'artista inglese. Tra luglio 2010 e giugno 2011 l'artista americano ottiene un fatturato delle vendite all'asta di New York di quasi 22.500.000 dollari e l'aggiudicazione più alta è di quasi 11.000.000. Nel 2008 Koons è riuscito a vendere il suo *Ballon Flower (Magenta)* per 22.947.000 dollari, mentre nel 2010 la versione blu ne ottiene 10.000.000 in meno, con un prezzo di aggiudicazione di 15.000.000. Allo stesso prezzo viene battuta, nel giugno 2011, anche *Pink Panther* (1988), ma la casa d'asta Sotheby's sperava di ottenere un risultato decisamente più alto, tra i 20.000.000 e 30.000.000 di dollari. È vero che il fatturato di Koons è inferiore rispetto al 2008, ma se paragonato a quello del 2006 è il doppio ed è sessanta volte superiore rispetto a quello del 1997²⁸⁰.

280 *Il mercato dell'arte contemporanea 2010-2011* in “Artprice”, novembre 2011.

Nel periodo immediatamente successivo, tra luglio 2011 e giugno 2012, si riscontra come siano gli artisti americani a fare da padroni nelle aste d'arte contemporanea europee. Primo tra tutti Jean Michel Basquiat, con sei tra le dieci migliori aggiudicazioni in asta: *Untitled* (1981) battuta per 14.300.000 euro, *Irony of Negro Policeman* (1981) per poco più di 9.000.000, *Warrior* (1982) aggiudicato per 6.000.000 di euro, *Orange Sports Figure* (1982) per 4.000.000 e infine *Santo* (1985) per 2.250.000 euro.

Jeff Koons rientra nelle prime dieci aggiudicazione con la vendita di *Baroque Egg with Bow (Blue Turquoise)* (1994-2008) per 2.860.000 euro presso Christie's a Londra.

Per quanto riguarda il prodotto delle vendite nel periodo, al primo posto c'è sempre Basquiat con quasi 80.000.000 di euro, al quarto posto Damien Hirst con poco più di 21.000.000 e al nono Jeff Koons con poco più di 15.000.000, ma che tra il 2007 e il 2011 è stato il protagonista di aggiudicazioni in asta di oltre i 10.000.000 di dollari.

Va sottolineato come questi risultati milionari premiano solo una ristretta élite di artisti dell'arte contemporanea, che sono rappresentati da potenti gallerie di *brand*, che possono “globalizzarne” la domanda grazie alle numerose sedi aperte in tutto il pianeta, le Gallerie Gagosian ne sono un ottimo esempio, rappresentano infatti artisti come Glenn Brown, Christopher Wool, Andreas Gursky, Richard Prince e fino a poco tempo fa Damien Hirst e Jeff Koons.

CONCLUSIONI

Questa tesi mette in evidenza il modo in cui il mercato dell'arte influisce sulla carriera di un singolo artista, analizzando il caso di Damien Hirst, artista inglese appartenente al gruppo degli Young British Artists.

Nel primo capitolo si è visto come i galleristi, i collezionisti, i musei e le case d'asta possono contribuire all'affermazione e allo sviluppo della carriera degli artisti, giocando un ruolo determinante nel mercato dell'arte. Un giovane che vuole diventare un artista affermato e conosciuto a livello internazionale deve seguire una serie di tappe: farsi rappresentare probabilmente da una galleria tradizionale nel mercato primario e, successivamente da quelle innovative in quello secondario, partecipare a mostre collettive e personali nelle principali istituzioni museali e entrare a far parte di prestigiose collezioni, pubbliche e private. Soltanto a questo punto, quando la sua carriera si è ormai consolidata, può ambire a vedere vendute le sue opere alle aste di Christie's e Sotheby's.

Damien Hirst ottiene la sua fama in modo molto rapido, saltando alcune di queste tappe. All'inizio organizza una serie di mostre collettive per farsi conoscere e far parlare di sé, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) è la sua opera d'esordio che lo fa conoscere al pubblico dell'arte contemporanea e che lo lega a uno dei collezionisti più importanti del sistema dell'arte contemporanea, Charles Saatchi. Successivamente Hirst si lega con i galleristi più famosi come Larry Gagosian e White Cube, ottiene il riconoscimento museale e le sue opere iniziano a essere vendute nelle aste serali delle più importanti case d'asta.

La trattazione della tesi si è concentrata sull'asta "Beautiful inside my head forever" tenutasi dalla casa d'asta Sotheby's nella sua sede londinese il 15 e 16 settembre 2008. Questa vendita ha permesso all'artista di aumentare il suo già cospicuo patrimonio, guadagnando poco più di 140.000.000 di euro, non dovendo contrattare la percentuale sulle vendite del 50 % che spetta ai galleristi. Infatti l'artista ha escluso dalla transazione sia Larry Gagosian che Jay Joplin.

L'asta ha però immesso sul mercato duecentoventitrè opere dell'artista, appartenenti alle categorie più conosciute delle sue serie quali *spot painting*, *butterfly painting*, *medicine cabinet* e *natural history*, compiendo un'operazione rischiosa, che avrebbe potuto rovinare la carriera dell'artista, in quanto ha diminuito la scarsità delle sue opere sul mercato, caratteristica essenziale per far sì che i collezionisti siano disposti a pagare un prezzo molto alto per un certo lavoro. I partecipanti all'asta hanno però reagito in maniera sorprendente: sono rimasti invenduti soltanto cinque lavori e ben il 79% delle opere ha superato i prezzi di stima.

Se nel breve termine l'asta del 2008 ha dato ragione alla scelta rischiosa dell'artista, nel

medio-lungo periodo le cose sono cambiate.

Dopo la crisi che ha investito il mercato dell'arte contemporanea nel biennio 2008-2009, le quotazioni dell'artista inglese non sono più riuscite a risalire. Nell'ultimo biennio, 2011-2012, il mercato ha subito una forte ripresa grazie alle transazioni registrate nei paesi emergenti: Brasile, Russia, Arabia e in particolare Cina. Artisti contemporanei come Jeff Koons e Takashi Murakami hanno ottenuto vendite all'asta milionarie nelle principali aste organizzate da Sotheby's e Christie's tra 2011 e 2012, mentre le quotazioni di Hirst sono diminuite del 30% e un'opera su tre resta invenduta alle aste. Questa fase negativa ha spinto l'artista inglese a lasciare uno dei suoi galleristi storici, Larry Gagosian con il quale collaborava da ben diciassette anni e di farsi rappresentare soltanto dalla galleria londinese White Cube. La collaborazione tra Hirst e Gagosian ha permesso all'artista inglese di realizzare la mostra "The Complete spot paintings" all'inizio del 2012: la prima retrospettiva interamente dedicata alla serie degli *spot painting* che Hirst realizza dal 1986. Questo progetto è decisamente ambizioso, in quanto la mostra era proposta contemporaneamente in tutte le undici sedi delle Gagosian Gallery e può considerarsi un'operazione mediatica per preannunciare la retrospettiva ufficiale dell'artista tenutasi alla Tate Modern. Strategie che avrebbero dovuto far risalire le quotazioni dell'artista, ma che non hanno raggiunto l'obiettivo.

I prezzi molto alti ottenuti all'asta del 2008 hanno inciso anche sui prezzi delle opere vendute in galleria, infatti i galleristi hanno adeguato i prezzi dei loro listini. Questa operazione però è risultata inefficace, in quanto il mercato ha subito una forte crisi e le opere di Hirst avevano prezzi troppi alti e non erano "abbastanza rare" per spingere i collezionisti a comprarle.

La carriera di Hirst, nonostante le quotazioni negative, è però stata consacrata dalla retrospettiva "Damien Hirst" alla Tate Modern di Londra, tra aprile e settembre 2012: per un artista ottenere una retrospettiva in uno dei musei più importanti del mondo rappresenta l'apice della carriera.

La domanda che sorge spontanea è ora la seguente: cosa farà Damien Hirst?

I suoi lavori sono stati considerati per anni il simbolo di un mercato dell'arte concentrato principalmente sul valore economico delle opere e sulla speculazione e l'artista inglese veniva bollato come furbo, cinico e privo di profondità. Hirst dovrà, a mio avviso, cambiare l'immagine che il pubblico e i collezionisti hanno di lui per poter così trovare nuovi acquirenti disposti a comprare le sue opere, sia quelle nuove che quelle più conosciute, dovrà abbassarne i prezzi e rivolgersi a nuovi target di pubblico. L'artista intraprendendo questa nuova strada ha preferito interrompere il rapporto con Gagosian per potersi dedicare liberamente alla nuova fase della sua carriera senza vincoli di contratto e staccandosi dal principale gallerista di *brand* di quel sistema dell'arte contemporanea che non ripaga più Hirst come prima. La

collezione di borse con The Row all'inizio del 2013 e le mostre organizzate nelle sedi estere di White Cube sono segnali in questa nuova direzione.

APPENDICE

R. Bevan, *Il vitello d'oro è un cavallo di Troia*, in “Il Giornale dell'economia Antiquari Gallerie Aste”, agosto 2008.

M. zu Stolberg, *Hirst, Hirst, hurrà!*, in “Il Giornale dell'arte”, ottobre 2008.

M. Robecchi, *L'importante è fare dell'arte che sopravviva*, in “Flash Art”, gennaio 2010

C. Ruiz, *Ma chi lo dice che Hirst vende sempre tutto?*, in “Il giornale dell'economia antiquari gallerie aste”, agosto 2008.

P. Sacco, *Bend it like Hirst*, in “Flash Art”, dicembre-gennaio 2009.

A. Schwarz, *Damien Hirst, Jeff Koons e compagnia*; in “La Gazzetta delle aste” in “Il Giornale dell'arte”, ottobre 2008.

L. Tansini, *Gallerie d'arte che gestiscono vendite all'asta e case d'asta proprietarie di gallerie d'arte. Perché no?*, in “La Gazzetta delle aste” in “Il Giornale dell'arte”, ottobre 2008.

L. Tansini, *Quello dell'arte non è un mercato finanziario*, in “La Gazzetta delle aste”, in “Il Giornale dell'arte”, agosto 2008.

IL GIORNALE DELL' **Economia** *Antiquari Gallerie Aste*

Con la collaborazione di **Vittorio Baratta** (Venezia e Bari) e **Franco Fanelli** (Salaria) i pezzi allegri in queste pagine sono ispirati da titoli della *Salvo* diretta, l'indicazione di norma escludono le tasse sul diritto.



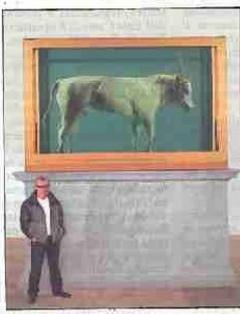
A cura di **Anna Somers Cocks**

Londra

Il vitello d'oro è un cavallo di Troia

Abbattuto l'ultimo diaframma che proteggeva le gallerie dall'invasione delle case d'asta: Damien Hirst allestisce opere da Sotheby's per vendervele. E i galleristi, per non perdere la gallina dalle uova d'oro, sono costretti ad abbozzare

LONDRA (GRAN BRETAGNA). L'ultima frontiera che ancora proteggeva le gallerie d'arte dall'invasione delle case d'asta è stata enfaticamente sfondata dall'annuncio che Damien Hirst sta allestendo una mostra di nuove opere destinate all'esposizione e alla vendita presso il quartier generale di Sotheby's a Londra. La presentazione di «Beautiful inside my head forever», come si intitolerà la mostra, sarà occasione per il lancio della nuova stagione del mercato dell'arte il 5 settembre, mentre l'asta vera e propria è prevista in due date, il 15 e il 16, con un catalogo di almeno 40 importanti opere in asta la sera del primo giorno e con una sessione diurna del 16 con opere più accessibili, tra cui dipinti di minori dimensioni, disegni preparatori e multipli a seguire. Dato che la selezione finale delle opere consegnate per la vendita non è ancora stata decisa, non si ha ancora un'idea precisa del valore complessivo, ma è presumibile che sarà un'occasione molto proficua per Hirst e per la casa d'aste che ha stabilito con l'artista una stretta collaborazione da quando, nel 2004, ha venduto per conto suo ciò che restava del ristorante



Damien Hirst ritratto accanto a «The Golden Calf», la vendita da Sotheby's il 15 settembre prossimo a Londra, con stima compresa tra 10 e 15 milioni di euro

«Pharmacy». Oltre ad aver ospitato «The Red Auction», il più mondanico evento di beneficenza della stagione (concepito da Hirst e Bono), tenutosi a New York lo scorso 4 febbraio, Sotheby's è diventata luogo privilegiato per gli acquisti di Hirst di arte all'asta. Il suo shopping più recente comprende il piccolo autoritratto di Bacon, costato 23,2

milioni di New York il 14 novembre 2007 e la scultura in acciaio inox di Jeff Koons per la quale Hirst ha pagato 4,2 milioni di euro da Sotheby's a Londra il 27 febbraio scorso. Il pazzo forte dell'asta sarà «The Golden Calf» (stima da 10 a 15 milioni di euro), una nuova scultura anatomica di un vitello con un'annata dorata come le corna e gli zoccoli che il dipartimento di arte contemporanea di Sotheby's considera l'opera più importante della sua carriera a fianco di «The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living», la famosa scultura di uno squalo tigre sospeso in una vasca di formaldeide, che il finanziere americano Steve Cohen ha acquistato nel 2004 da Charles Saatchi per un prezzo, pare, intorno a 12 milioni di dollari. Si dice che questa offerta di nuove opere di Hirst in asta sia un logico sviluppo della sua carriera, ma le implicazioni più ampie di questa scelta sono significative. È noto come le case d'asta abbiano corteggiato i mercati emergenti di Cina e India. Nomi di spicco senza una rappresentanza definitiva di una galleria a Londra o a New York sono stati incoraggiati ad affidare opere per i loro cataloghi. Inoltre, artisti come Jeff Koons e David Hammons hanno, in circostanze eccezionali, messo all'asta opere nuove e storiche allo scopo di massimizzare il valore e risparmiare i «diritti» del gallerista. Ma Hirst ha varcato il Rubicone del mercato con una mossa che apre un nuovo fronte per una situazione molto speciale: un artista con una grande reputazione e un laboratorio in grado di produrre una serie sempre nuova di variazioni stagionali. In un sol colpo l'assennata gestione di una carriera d'artista da parte di un agente che seleziona i fortunati collezionisti cui sarà consentito di acquistare le opere in condizioni di segretezza lascia spazio al trionfo del miglior offerente tra il pubblico. Ora che Damien ha abbattuto la barriera

morale di usare le aste come mezzo di distribuzione e profitto, altri artisti ne seguiranno l'esempio. Gli agenti ufficiali dell'artista, la Gagosian Gallery e White Cube, non gradiranno affatto questi sviluppi ma sono obbligati ad appoggiarli, e sottocriteri, nell'interesse dei loro clienti che hanno investito nella carriera di Hirst e per conti-

nuare ad avere accesso alla fonte principale di introiti che questa fornisce. Faranno a gara tra di loro per assicurarsi l'attenzione di Damien così come altri eventuali collezionisti compereranno per se stessi. La politica di Hirst del divide et impera si dimostrerà una delle più intelligenti e divertenti strategie mai utilizzate. **□ Roger Bewan**

Impressionisti a Londra: le Evening sales fatturano 311 milioni

È di 311 milioni di euro il totale delle due evening sales di arte impressionista a Londra. Il catalogo della prima, la vendita Christie's del 24 giugno, comprendeva 82 lotti e 66 vendite (tra cui un totale alla casa d'aste di 182,3 milioni di euro in sterline, 144,4 milioni). La cifra rappresenta il totale più alto per un'asta d'arte mai tenuta in Europa. A puro titolo di raffronto, la celebre vendita Rothschild di arte decorativa, tenutasi a Londra l'8 luglio 1999, registrò lo stesso primato (l'incasso più alto mai realizzato da un'asta europea) con «solo» 57,7 milioni di sterline (oltre 110 miliardi di lire dell'epoca). Tra le aggiudicazioni «storiche» un dipinto di Monet, «Le bassin aux nymphéas», 1914, levitato fino a 51,6 milioni, nuovo record per il pittore impressionista. Secondo nella lista dei top lot è Natalia Goncharova, che ha battuto il proprio record con «Les fleurs», opera del 1912 da aggiudicata a 6,36 milioni. Sotheby's, il giorno seguente, il 25, espone solo 56 lotti, i 50 lotti venduti hanno totalizzato 125,1 milioni di euro. Al primo posto del top lot compare il dipinto Severini; ha suo «Dusseldorf» del 1915 illustrava anche il copertina del catalogo, e da stime di 9-13 milioni di euro è salita a 19 milioni. Medaglia d'argento invece ad Alberto Giacometti, per «Trois hommes qui marchent», 1948 (uno di sei esemplari). L'annotto scoprevente ne è assicurato per 11,9 milioni di euro.

Nuovi mercati **È Hong Kong** la terza piazza mondiale

Nuovi record batuti da Christie's per diamanti, ceramiche ma soprattutto per il moderno e contemporaneo

HONG KONG (CINA). A dispetto delle paure di una recessione globale e dell'impatto del terremoto nella regione del Sichuan sui compratori, una recente serie di aste di Christie's Hong Kong (24-28 maggio) ha stabilito nuovi record per l'arte contemporanea, le ceramiche e i diamanti, confermando il terzo posto di questa «piazza» nelle vendite globali di arte e antiquariato. Questa serie di vendite è stata la più grande in assoluto per Christie's Hong Kong. Jonathan Stone, esperto di arte asiatica per Christie's, ha dichiarato a «Il Giornale dell'Arte» che «per generale Hong Kong è un ottimo luogo in cui concludere affari per i compratori: ha una solida struttura finanziaria e legale, ed è un mercato aperto». Christie's ha inteso le sue prime due vendite se-

rali di Hong Kong, il 24 e 25 maggio, dando molta importanza all'arte contemporanea asiatica e a quella cinese del XX secolo. Più di 30 artisti hanno visto nuovi prezzi record per una loro opera (in particolare Zeng Fanzhi, la cui «Mask Series 1996 No. 6», è stata venduta per 6,2 milioni di euro, molto al di sopra del prezzo stimato di 2 milioni). Il secondo e il terzo prezzo più alto sono stati pagati per due opere di Yue Minjun, «Gweong-Gweong», 1993, pagata 4,5 milioni di euro, un nuovo record per l'artista (stima intorno ai 3,5 milioni), e «Big swans», 2003, pagata 1,6 milioni di euro (stima circa 1 milione). L'artista indiano Subodh Gupta è stato l'unico non cinese a realizzare un prezzo all'interno della top ten. CONTINUA A P. 50, 1. COL.

Basilea Un pugno di dollari, una cascata di rubli

Dalla redazione di The Art Newspaper ad Art Basel: Georgina Adam, Louise Back, Gareth Harris, Bettina Krogemann, Brook S. Mason e Lindsay Pollock

La latitanza dei collezionisti statunitensi spaventati dal cambio euro-dollaro rallenta il ritmo della fiera, ma l'arrivo di Abramovic scatena i desideri

BASILEA (SVIZZERA). Nonostante il clima di eccitazione dovuto alla presenza delle star e del vip alla vernice, molti mercanti presenti ad Art Basel, svoltasi dal 4 all'8 giugno, notavano sulle opere più «sicure». Consapevoli dei chiarimenti del mercato finanziario, anche i galleristi, del resto, preferivano non rischiare, e portavano in fiera solo gli artisti più solidi. «Ma questa è Basilea: solida e di alta qualità», dichiarava Glenn Scott Wright della Victoria Miro. Tra le prime vendite degne di nota, un joke painting di Richard Prince del 1999, «Senza titolo (Publicità)» da Gagosian, valutato 1,3 milioni di euro, e un magnifico «Senza titolo» giallo-rosso di Rothko del 1968, acquistato da un col-



Lo stand di Larry Gagosian ad Art Basel

lezionista europeo a circa 3,6 milioni di euro da Van de Weyhe. La stessa galleria vendeva una scultura di Lichten-

stein a 436mila euro, un Basquiat a 1,9 milioni di euro e un cow-boy di Diane Hanson a 357mila euro. Dopo pochi mi-

PER
Tre pubblicazioni GIORNALE
152 pagine, e in DEL AR
Gazzetta delle Arte
www.giornaledellarte.it



Giornale delle Mostre
Venezia 2008
la rivista
Vernacolle

IL GIORNALE DELL'ARTE

UMBERTO ALLEMANDI & C. TORINO-LONDRA-VENEZIA-NEW YORK MENSILE DI INFORMAZIONE, CULTURA, ECONOMIA ANNO XXVI N. 280 OTTOBRE 2008 EURO 8,00

Cinquanta campagne di Italia Nostra
Gli amici di Zeri

Speciale:
400 mostre in tre mesi in Italia e nel mondo

I numeri dall'asta Hirst
S.O.S. Land art
La città di Venere

Hirst, Hirst, hurrà!
Quali significati dare alla vendita dell'anno

La vendita diretta all'asta di 218 opere (su 223 in catalogo) dallo studio dell'artista inglese Damien Hirst da Sotheby's a Londra nei giorni 15 e 16 settembre che ha realizzato un incasso totale di 140,5 milioni di euro, rispetto alla stima iniziale di 85-123 milioni, può indurci a tre riflessioni. La prima riflessione riguarda lo scavalco della mediazione tra artista e acquirente, tradizionalmente conferita alle gallerie. La seconda riflessione riguarda la valutazione del risultato ottenuto rispetto al vigente boom del mercato dell'arte contemporanea. CONTINUA A P. 4, 1 COL.

Inchiesta esclusiva
Così l'Italia ha massacrato Palladio
Mentre se ne celebra il cinquecentenario, il Giornale dell'Arte è andato a verificare, dal vivo, su vari edifici, come ci siamo comportati con il grande architetto

VICENZA. Una colata di cemento senza regole e controlli, campagna e paesaggio trasformati in quella che lo stesso presidente della Regione Veneto, Giancarlo Galan, definisce «un'opaca galassia metropolitana». Case ovunque, capannoni industriali, centri commerciali. Disordine edilizio caotico e perdita del paesaggio che secondo gli esperti ha provocato negli abitanti angoscia e depressione diffuse. «Come

entità geografica e urbanistica, il Veneto è un cantiere sperimentale che dura ormai da cinquant'anni e ha prodotto una serie di "mostrofazioni" personali e ambientali» è adoperato, Francesco Vallemani, docente a Venezia, geografo, studioso del fenomeno. «Da un lato un territorio costellato da straordinarie meraviglie architettoniche e paesaggistiche, dall'altro il dissesto urbanistico che ha annullato il paesaggio».

Il Veneto è davvero un territorio straordinario. Una natura che va dalle montagne ai laghi alpini, alle splendide colline e fiumi, al paesaggio campestre, la laguna, il mare. E le infinite opere dell'uomo. Questa è, per esempio, la regione d'Europa più ricca di cinte murarie medievali. Possiede soprattutto un tesoro diffuso unico al mondo, problema del Veneto e della sua civiltà: le Ville. Quando, tra Quattro e Cinquecento, Venezia perse i mercati d'Oriente, la Repubblica basata sulla navigazione si trasformò in «stato da terra». È nato allora il fenomeno della «Villa Veneta», fulcro di grandi aziende agricole. «Li nobili et cittadini veneti intrichiti volevano trionfare et vivere et uolere a darte piacere et delectatione et veridare in la terrafirma et altri spassi, abbandonando la navigazione (...) et facevano polagi et spendevano denari assai», raccontò nei suoi Diarii Gerolamo Priuli nel 1509. Nobili e possidenti della Serenissima comprarono

terre, investirono in grandiose bonifiche e si costruirono splendide dimore affidate a famosi architetti.

4.270 ville
Sono 4.270 le ville mille quali ha competenza l'Istituto Regionale delle Ville Venete (comprese circa 400 in Friuli), circa la metà sono «vincolate», ben trenta quelle progettate da Andrea Palladio.

«È chiaro che la villa ha uno strettissimo legame con il territorio», dice Giulio Maratori, architetto, capo delegazione del Fai di Padova. L'area influenza l'altro: la morfologia del territorio definisce i caratteri formali della villa che in modifica con i suoi edifici e con l'azione di imprenditore agricolo del proprietario. Salvare le ville vuol dire salvare il territorio, con tutte le sue componenti. CONTINUA A P. 16, 1 COL.

Il italiano di Achille Desgarbizzati
di A.B.O.
L'italiano è una lingua letteraria per uso poetico del volgare, un parlaro che durante il Medioevo si fa scrittura per merito di Dante, Petrarca e Boccaccio, al posto dell'antico latino. Da allora parole nuove sono entrate nel nostro vocabolario per meglio rappresentare la vita in generale e anche la politica. Metafora e neologismi fanno bella mostra nel parlato parlato e mediatico. Frutto di un processo di «convergenza parallela» di parole morte, oppure innescate da laboratorio come «dissonanze» e «Vetruscismi». Ora il neoassessorato alla Cultura di Roma, Umberto Croppi, ha fatto il suo debutto in società con un nuovo varietal «desgarbizzato», nel senso di disboscare. Indica lo scarapato perduto per la nuova Amministrazione capitalista di una nomina indegna al luogo. Per la verità Berlusconi e Letta Fioravanti avevano già «desgarbizzato», il primo il suo Governo precedente, e la seconda il Comune di Milano. Masolo il neoassessorato ha verbalizzato la cosa per il Comune di Roma, e anche con ostro poetico. Ancora una volta la letteratura ci viene in soccorso, la lingua politica si fa felicemente letteraria, con un leggero messaggio che l'italiano non è una lingua morta. Il mondo ci aiuta a fare buon uso del volgare. Contro ogni volgarità. Comunque auguri a Scarpini da Salemi, un sindaco fuori dal comune di Milano.



Che gagà, Gagò
Di questi tempi i rapporti tra Stati Uniti e Russia sono piuttosto tesi, ma sul fronte dell'arte contemporanea la guerra fredda non esiste. Ecco il supergallerista Larry Gagosian in visita alla «zarina» Dasha Zhukova (figliuola del miliardario e collezionista Roman Abramovic), che ha aperto un proprio spazio espositivo a Mosca con una mostra di Ilya ed Emilia Kabakov, freschi vincitori del Praemium Imperiale. Gagosian, dal canto suo, ha allestito in una ex fabbrica di cioccolato una passerella di opere dei suoi quotidiani artisti. In questo numero, nella sezione «Economia», la cronaca dell'esclusivo party inaugurale.

EDIZIONE IN A.P. D.L. 53/2002 (CONV. IN L. PROCESSIONE IN ART. 1, COMMA 1, D. L. 26/1/2002)

1-31	Settimanale	09-71	Settimanale
32-36	Settimanale	14-71	Settimanale
37-52	Settimanale	18-71	Settimanale
53-56	Settimanale	18-55	Settimanale
57-62	Settimanale	18-55	Settimanale
63-65	Settimanale	18-55	Settimanale
66-67	Settimanale	18-55	Settimanale



Musei
I nuovi re di New York
Thomas P. Campbell
Richard Armstrong
alla Guggenheim: finita l'era De Montebello-Krens

NEW YORK (USA). Rivoluzione al vertice dei due maggiori musei newyorkesi, il Metropolitan e la galassia Guggenheim.

Campbell l'inglese
Dopo otto mesi d'attesa il Metropolitan Museum ha nominato il successore del suo leggendario direttore, Philippe de Montebello. 72 anni, che a dicembre lascerà il suo incarico, dopo 31 anni (off. box a p. 8). È Thomas P. Campbell, «di caso» al museo come già lo era stato De Montebello al tempo della sua nomina: dal 1995 è, infatti, curatore del Dipartimento di scultura europea e di arti decorative del Met, nonché supervising curator del Textile Center Antonio Ratti intorno al

IL LUBEC
BENI CULTURALI
2008
4ª EDIZIONE

SOTTO L'ALTO PROMANEO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
BENI CULTURALI: QUALITÀ, VALORE E SVILUPPO ECONOMICO PER IL RILANCIO DEL PAESE
LILUCA, REAL COLLEGO, 23 E 24 OTTOBRE 2008

PROMO I.P.A. FONDAZIONE

...IN UN GIORNO E MEZZO:
5 convegni paralleli
Una rassegna con oltre 40 espositori
Inaugurazione Sculpture Virtual Museum
Convegno del "Lubec 2008"
Special events per i partecipanti

I TEMI:
Città d'arte
Turismo culturale
La promozione del brand Italia
Musei e utenze
Luoghi della fede e beni culturali

Turismo e cultura digitale
Innovazione tecnologica
Risorse e patrimonio
Musica e management
Territorio ed Economia

Decidiamo o tutti i soggetti pubblici e privati che operano nella filiera Turismo-Beni Culturali-Tecnologia
CONVEGNI E RASSEGNE SULLA VALORIZZAZIONE DEI BENI CULTURALI PER LO SVILUPPO DELLA TERZA SETTORE CULTURALE-TECNOLOGICO-TURISMO
www.lubec.it

Hirst, Hirst, hurra!

SEGUE DA P. 1, 7, 100L.

La terza riflessione riguarda il significato del successo della vendita rispetto allo stato di crisi del sistema finanziario.

Prima riflessione: l'aspirante è salita?
Molti commentatori hanno voluto vedere una svolta epocale nell'affidamento diretto deciso dall'artista delle sue opere alla casa d'asta: l'annullamento della funzione delle gallerie nel sistema della distribuzione della produzione artistica e del prelucido delle loro spinte (tendenzialmente al 50% del prezzo). Non è così. La funzione promozionale delle gallerie quale agente coadiutore nella formazione della reputazione dell'artista e del valore della sua opera, rimane. Il principale fattore di successo di un artista quasi sempre è soprattutto lui stesso, la qualità delle sue opere e la sua capacità diretta di gestire accortamente le proprie presenze nel mercato (mostre, vendite, critiche ecc.). Finora le case d'asta non hanno sostituito (e non sembrano volerlo e poterlo fare) la funzione propedeutica e collaterale svolta dalle gallerie, le quali anche logicamente appaiono ancora insostituibili nel sistema di distribuzione, tanto di più quanto più lo stesso tende a globalizzarsi. L'artista può «industrializzare» la sua produzione (tra gli altri, Rubens e Rembrandt nel passato, nel XX e XXI secolo Vasarely, Warhol, Koolhaas, Hirst, altri), ma finora ha sempre concesso la commercializzazione (promozione e distribuzione) con una o più gallerie rivenditrici. Dopo l'asta di Londra, nei prossimi mesi dove si rivolgerà per l'acquisto di un'opera di Hirst il collezionista di Santa Fe o di Stoccolma o di Singapore?

Non poche opere vendute a Londra sono state comprate da galleristi fiduciosi di poterle rivendere.

Seconda riflessione: il successo di Hirst esclude lo spazio del contemporaneo?
Ogni vendita all'asta importante (per esempio, anche la Italian Sales) da un paio d'anni è attesa come il momento critico che dovrebbe sancire la «stentata» del mercato o il suo cedimento. Temuta del mercato significa: (a) che continuano a esservi compratori; (b) che continuano a esservi compratori disposti a pagare prezzi uguali o più elevati dei precedenti, anche quando gli stessi siano considerati troppo o irragionevolmente elevati.

Questo significato attribuito alle grandi aste è solo parzialmente corretto. È corretto per quanto concerne opere di grande valore e di grande qualità. Non è così significativo per quanto concerne il resto del mercato. È certamente vero che il successo delle grandi aste produce un effetto dominico: diventa rassicurante per il compratore medio basso. Ma non tiene conto delle effettive (e diverse) condizioni di disponibilità psicologica e finanziaria del compratore non ultra ricco. Ricordiamoci che l'opera d'arte è e resterà un bene esclusivamente voluttuario; l'assimilazione ad altri «prodotti» finanziari e soprattutto a merci o azioni, a «quotazioni» costanti e comparabili, così gradite e amate da operatori e da analisti e commentatori di tali settori (abituati ad attaccarsi a riferimenti artificiosi o convenzionali come i benchmark e a ricercare riferimenti attendibili secondo schemi precostituiti con i risultati del mercato finanziario cui tutti siamo assistenti), è del tutto fittizia e velleitaria.

A livello alto (di qualità e di prezzo) l'opera d'arte è un bene diverso e comparato molto, molto ricchi, per la cui ricchezza tuttavia quei prezzi pur molto elevati (e capricciosi e irrefrigerabili a dimostrazioni ponderate che non siano lo stesso imprevedibile e talvolta irripetibile prezzo sborsato) rimangono alquanto irrilevanti. La fortuna (cioè la famosa «tenuta») del mercato sta proprio in questo: il delicato equilibrio tra prezzi molto, troppo elevati per «normali» compratori ricchi, ma poco elevati, tutto sommato, per compratori ultraricchi. Il numero di questi ultimi è quindi determinante: e la fiducia nel mercato sta nel fatto che ormai nel mondo, data la globalizzazione della ricchezza, gli ultraricchi sono centinaia di migliaia, anzi milioni. Quando anche una percentuale assai piccola dei modesti (così è, infatti) si appassioni occasionalmente al «gioco», spesso solo montato e ostentativo, dell'arte, questi pochi tuttavia sono sufficienti alla prosecuzione del «gioco», tutto sommato per i modesti irrillevanti proprio per l'entità veramente molto elevata delle rispettive fortune rispetto a quella porzione minoritaria, piuttosto indifferente e marginale dei loro acquisti.

In passato il mercato dell'arte subiva ciclicamente delle crisi (dalle quali dopo un po' si è sempre ripreso) perché i compratori erano veramente troppo pochi e in genere non abbastanza ricchi. Ricordiamoci però che l'arte di qualità tende a essere sempre più scarsa in confronto al numero dei potenziali acquirenti. Questa possibile tenuta del mercato ultraricco (come avevamo più volte affermato in passato), tuttavia, non è affatto una garanzia di tenuta anche del mercato medio ricco, che invece è più attento ai propri investimenti, più nervoso e più sensibile a disponibilità cicliche per i propri acquisti d'arte. Ovviamente i buoni risultati di chi sono incoraggiati, hanno riflessi positivi anche sul basso, vengono interpretati in modo rassicurante sia da chi vende sia da chi compra. Ma se questi ultimi sono preoccupati per la propria situazione finanziaria presente e futura, è difficile che

si abbandonino con leggerezza agli acquisti di beni così voluttuari come possono invece permettersi i fortunati molto ricchi: questo avviene quando vi sono delle eccedenze, quando si guadagna molto e facilmente e quando l'andamento generale dell'economia induce all'ottimismo.

Insomma, purtroppo sarebbe imprudente dedurre che il successo di Hirst possa escludere il rischio di una recessione (e quindi il «momento della verità») per un mercato che viene arte basandosi principalmente sulla crescita dei prezzi a persone per la maggioranza delle quali questa crescita conta. Non tutti sono il cardinal Borghese.

Terza riflessione: l'arte è esente dalla crisi del sistema finanziario?
Questo ragionamento è correlato del precedente. Il mattino di lunedì 15 il mondo si è svegliato con l'annuncio del fallimento di Lehman Brothers. Lehman Brothers: una casa forte ultracentenaria di sicurezza per molte ricchezze nel Paese più ricco del mondo. La sera del 15, quella stessa sera, la vendita a Londra è stata un'impressionante successo con il raddoppio delle stime, quasi un grande ballo mentre il Titanic va a fondo: per la folla in dinner jacket di Bond Street, il crac della quarta banca americana, presamando di moneroso altre, non era un motivo sufficiente per non spendere 111,4 milioni di sterline contro una previsione di 68-98 per acquistare beni di nessun uso pratico, il cui valore è di incerto futuro, per di sostanziali garanzie circa la recuperabilità della cifra «investita». Investita? Tra gli acquirenti vi erano anche operatori interessati a questo aspetto, galleristi disposti a indebitarsi proprio perché consapevoli che per gli altri, in definitiva per i compratori veri, i loro potenziali clienti, spendere mezzo o un milione per un artista è la moda, neanche così facile da tenere in qualcosa delle proprie case, e preoccuparsi del suo valore futuro, non emozionale più di tanto, non più del costo di una cena fastosa per molti di noi.

Ma, di nuovo, questo non vuol dire che all'opera d'arte sia stato finalmente e definitivamente attribuito l'ambito riconoscimento, ruolo e valore di «bene rifugio» alternativo. Tuttavia è vero che il miscelarsi delle crisi dei miti buanziani, degli artisti «prodotti» del sistema finanziario, oggetto di porgesse dichiarazioni dei loro sostenitori e di loro intelligentissimi inventori e analisti,

tutto sommato non può non aver giovato a quella che un tempo era la cenerentola del mercato finanziario, la servetta che cercava di riaggiarsi un po' nel salone da ballo dei grandi investitori, nella loro altissima considerazione. In fondo, gli altri, chi più chi meno, chi prima chi dopo, sono colati: l'arte invece, la cenerentola, alla lunga ha tenuto meglio. Mentre le azioni di certe banche potenti sono ormai solo carta decorativa, alla lunga Rubens continua a «tenere» di prima. È vero, di Rubens non ce ne sono molti, ma non si sa mai: potrebbe «tenere» perfino Hirst.



Questo grafico, tratto dalla newsletter del noto gestore Bill Gross di Pimco, una delle maggiori società di risparmio gestite del mondo (gruppo Allianz), mostra le variazioni percentuali del valore di case, azioni e obbligazioni statunitensi. È, cioè, un indicatore aggregato della maggiore o minore positività sul valore assegnato dagli investitori e dal risparmiatore alle attività degli Stati Uniti d'America, di gran lunga il maggior mercato al mondo (per intenderci vale circa 10 volte la Germania, la quale vale circa il doppio dell'Italia). L'inevitabile prima osservazione è che l'aggregato delle attività statunitensi, come è evidente a tutti leggendo i giornali, a far data dalla primavera del 2007 sta subendo una forte correzione di prezzo. Tutti acquisti finanziari a debito sono insostenibili, vengono liquidati e la coincidenza delle tante vendite sta provocando le correzioni e i fallimenti delle banche che sono una prima assoluta nella lunga storia di Wall Street. La crisi in corso è principalmente, infatti, una crisi indotta dalla necessità di ridurre il livello di indebitamento, delle famiglie come degli investitori. La probabile recessione a cui gli Stati Uniti vanno incontro sarà anche la conseguenza della necessità delle famiglie americane di ricostituire una quota di risparmio, il momento negativo. L'interessante seconda osservazione è che nel giorno in cui Lehman Brothers portava i libri in tribunale si trovava l'asta da Sotheby's a Londra di Damien Hirst. Un successo sopra le attese, nonostante la situazione pesante ma dei mercati finanziari. Quale conclusione trarre da questa «coincidenza» del mercato dell'arte rispetto ai più grandi e principali mercati di attività finanziarie e immobiliari? Che l'arte non viene acquistata a debito, ma «in contanti», come è tipicamente nel caso dei cosiddetti beni di lusso. C'è chi se lo può permettere, chi no. Insomma niente «subprime», solo e tutti compratori «prime». □ **Martin zu Stolberg**

Graffiti
Archeologi nordisti
«La Cyril Beni culturali fornisce numeri emblematici. Per il posto da archeologo faceva C (la più bassa, da 1.050 euro netti al mese...). Il Ministero ha meritoriosamente bandito un concorso su base regionale per 30 archeologi. Bravi, senonché assegna 17 posti al nord, 10 al centro (...), appena 3 al sud (1 a testa in Calabria, Puglia e Sardegna). E per quei 30 incarichi sono arrivate 5.351 domande (...). Perché il tutto ha il sapore di un possibile lavoro alla Lega Nord (...). E il Senatore, rispetto al resto d'Italia, viene all'improvviso beneficiario. (...) Al Settecento sono più bravi?». □ **Stefano Milan**, in «L'Unità», 1° settembre 2008

Dear Sir
Papiro in attesa
Luciano Confara si è autoinvitato al convegno di Oxford sul Papiro di Artemidoro (cfr. n. 278, lu.-ago. '08, p. 7 Ndr) e poi non si è presentato (nel suo articolo sul «Corriere della Sera» del 13 giugno 2008 si legge: «L'intervento di Luciano Confara oggi a Oxford testimonia il continuo interesse delle comunità scientifica internazionale»); il suo intervento è stato letto da Kai Brodersen e non da Margerethe Billerbeck, come lui stesso erroneamente afferma (cfr. lo scorso numero, p. 8); essendo assente, non ha potuto replicare ai molti dubbi e alle perplessità dei partecipanti su *Symonides* e *Falsi ottocenteschi*. Adesso pretende di dare la (sua) versione sull'incontro tenutosi al St. John's College, dove l'ipotesi del falso non è stata mai convalidata da nessuno dei relatori, come vorrebbe invece farci credere nella sua replica. Sui confronti formali proposti da Anna Ottani Cavina e da Maurizio Calvesi, archeologi, geografi, storici, filologi e storici dell'arte li presentati si sono espressi in maniera negativa. Gli Atti di quella giornata sono in corso di pubblicazione per la rivista «Historia» a cura di Kai Brodersen e Jos' Elmer e li sarà possibile avere un resoconto puntuale e dettagliato di quanto emerso. □ **Gianfranco Adornato**

Mondadori Arte

<p>AA.VV. Museo dei Musei Alla scoperta della collezione ideale tra i capolavori di ogni tempo 400 pagine, 440 illustrazioni</p> <p>Gae Aulenti (prefazione di) Simona Bartolena (testi di) Musée d'Orsay 320 pagine, 280 illustrazioni</p>	<p>Francesco Poli Martina Corgnati Giorgina Bertolino Elena Del Drago Francesco Bernardelli Francesco Bonami Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi 936 pagine, 726 illustrazioni</p> <p>Gabriele Crepaldi Impressionismo. Tutti i capolavori 544 pagine, 444 illustrazioni</p>	<p>Saper Vedere Daniela Tarabra Gli stili delle arti Dal romanico al liberty 384 pagine, 360 illustrazioni</p> <p>Francesca Prina L'architettura Elementi, forme, materiali 384 pagine, 360 illustrazioni</p> <p>Giorgina Bertolino I movimenti artistici 384 pagine, 500 illustrazioni</p>
--	--	---

IN PRIMO PIANO



Damien Hirst

L'IMPORTANTE È FARE DELL'ARTE CHE SOPRAVVIVA

Michele Robecchi



MICHELE ROBECCHI: Come è nata "Cornucopia", la mostra al Museo Oceanografico di Monaco?

Damien Hirst: Mi piace il museo. Monaco non ha un passato illustre in materia di arte contemporanea, ma ho sempre voluto fare una mostra qui. Mi piace quello che stanno cercando di fare, quest'idea vittoriana di portare il mondo alla gente. È fantastico poter disporre di un edificio incredibile come questo, e continuare il pensiero di Alberto I

di Monaco, quando disse che l'arte e la scienza sono le forze trainanti della società. Credo che gli sarebbe piaciuto quello che ho fatto.

MR: Come hai scelto le opere?

DH: All'inizio volevo farne solo sei, poi quando sono arrivato ho cominciato a guardarmi intorno e ho pensato: "OK, magari metto qualcosa qui, un'altra lì, e forse alcuni quadri là". Si è sviluppata molto rapidamente, in circa mezz'ora, e

alla fine ho messo circa sessanta opere. È stato un continuo crescendo.

MR: Il tuo lavoro si presta a questi spazi con una forte connotazione architettonica. Anche al Museo Archeologico di Napoli funzionava molto bene.

DH: Sì, ho sempre cercato di non fare mostre museali, perché credevo che fossero per artisti del passato, ma poi ho realizzato la mostra a Napoli e mi sono reso conto che funzionava. Quando due cose stanno bene insieme, è come una somma matematica. Va bene per me, va bene per il museo e va bene anche per il lavoro. Porta tutto in una nuova dimensione.

MR: Anche la mostra alla Wallace Collection a Londra lo scorso autunno si muoveva su principi simili. Ti ha dato fastidio che la maggior parte dell'attenzione non fosse rivolta ai quadri quanto piuttosto al fatto che li avessi fatti tu?

DH: Sai, in un certo senso me l'aspettavo. Cerco sempre di ignorare le cose belle che scrivono su di me, così posso ignorare anche quelle brutte. C'è una frase fantastica di Andy Warhol: "Non devi leggere le tue recensioni, devi farle vedere". È tutta una questione di volume. Ho solo fatto dici quadri, non dovrebbe essere così importante. La Wallace ha registrato un numero di visitatori più alto che in tutte le mostre precedenti. Ci sarei rimasto male se non ci fosse andato nessuno. Se mi avessero detto: "Damien, hai speso un sacco di soldi per la tua ultima mostra, hai fatto questa cosa enorme e non è venuto nessuno, come ti senti?", mi sarei sentito di merda. Il problema è quello. Le critiche che ho ricevuto per quei quadri erano folli, è come se l'ultimo Picasso, o perfino Twombly, non fossero mai esistiti. Non ci vuole molto a fare un quadro, vai e lo fai. Secondo me il vero problema era che si trattava della Wallace, dove ci sono solo maestri antichi. Pensavano che volessi dire che anch'io mi considero un maestro antico.

MR: Vedi molte mostre adesso?

DH: Sì, anche se probabilmente dovrei vedere più artisti giovani.

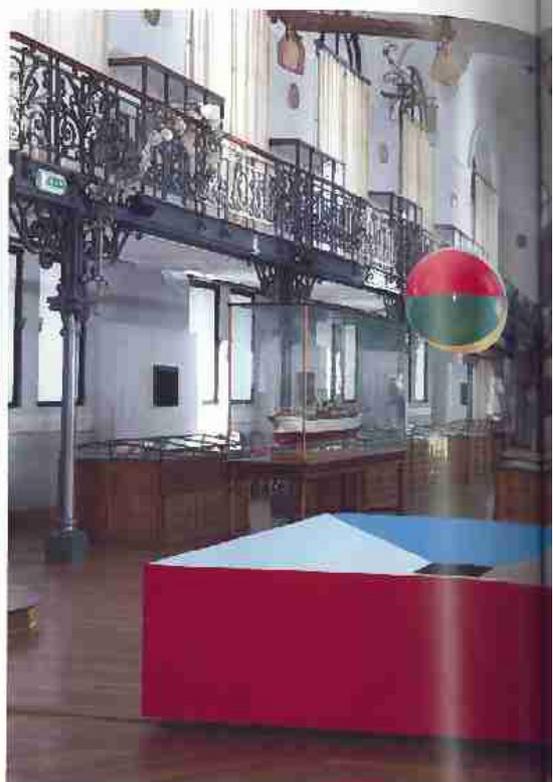
MR: La tua collezione come va?

DH: Sta crescendo molto rapidamente, devo darmi una calmata. Bisogna stare attenti a non comprare più di quanto si possa esporre. Mi hanno detto che la collezione della National Gallery è sempre in mostra, in restauro o in prestito. Non hanno un magazzino. Quello sì che è un modo fantastico di gestire una collezione.

MR: Di recente hai anche ricomprato alcuni tuoi pezzi da Saatchi, vero?

DH: Sì. Mi piace Saatchi, vado a cena con lui e via dicendo, ma non mi compra niente da parecchio tempo, non ha più niente di mio.

Fear of Flying, 2008-2009. Veduta dell'installazione al Museo Oceanografico di Monaco, 2010. Courtesy DACS 2010. © Damien Hirst. Foto: Prudence Cuming Associates.



È strano, quando ho iniziato non tenevo nessun lavoro, vendevo sempre tutto, ma poi quando ho avuto i figli, ho cominciato a pensare al futuro. Mai fatto prima. C'era un grosso buco nella mia collezione, non avevo niente del primo periodo, e a quel punto Saatchi mi ha contattato per dirmi che voleva vendere. Avevo appena finito una mostra da White Cube, avevo un po' di soldi da parte, e mi è sembrato giusto convertirli in opere vecchie. È pazzesco, ho ricomprato per 500.000 sterline un armadietto di medicine che avevo venduto a Saatchi per 500. So che può sembrare folle ragionare in questi termini, ma adesso vale molto di più. Quando l'ho preso ho offerto più di chiunque altro, molti collezionisti sono rimasti colpiti dalla fiducia che ho nel mio lavoro. Non era nata come operazione finanziaria ma alla fine ha funzionato bene anche in questi termini.

MR: Pensi di essere in una fase della tua carriera dove cerchi di sorprendere te stesso, oltre che il tuo pubblico?

DH: Credo di essere in una fase in cui ho capito che non posso più farlo. Non so. Forse

non cerco di sorprendere me stesso quanto di scappare da me stesso.

MR: E non essere "Damien Hirst"?

DH: Sì. Per molto tempo ho cercato di non essere Damien Hirst, mentre adesso è una cosa che accetto. Una cosa che ho sempre fatto è stata quella di mettere qualsiasi idea mi passasse per la testa in un contenitore. Il tavolo con le sedie? In vetrina. Lo squalo? In vetrina. Le medicine? In un armadio. Per un po' ho cercato di evitarlo, ma alla fine ho pensato che mi piace. Siamo nati in un contenitore. Moriremo in un contenitore. All'inferno continuerò a farli.

MR: Anche il teschio (For the Love of God, 2007) era in un contenitore. Mi domando se quel lavoro sia nato quando da ragazzo andavi a lavorare al mercato di Leeds in cerca di diamanti per i gioiellieri.

DH: Sì, i diamanti sono un simbolo di benessere, ma c'entra anche l'idea di trovarli e il mistero che li avvolge. Un diamante allo stato naturale è come un pezzo di carbone da spolverare. Si trovano ovunque, non è una cosa che puoi fabbricare. Anche se sei

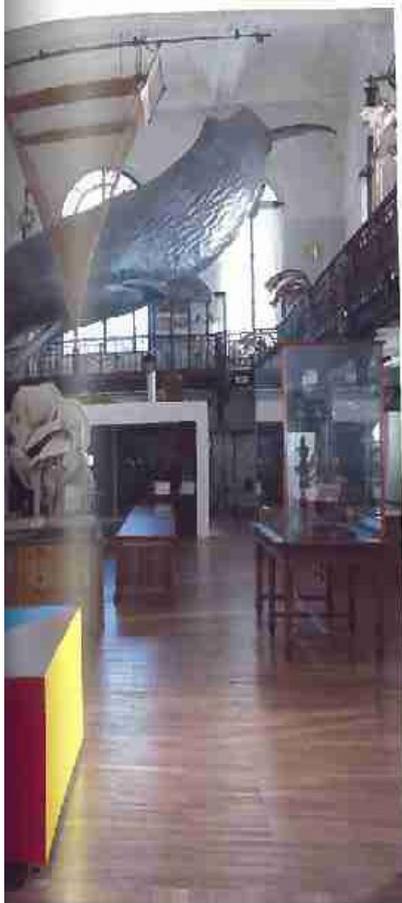
povero, puoi sempre coltivare la speranza che scavando sottoterra magari trovi un diamante. È un po' tutte queste cose. Un diamante è per sempre, no?

MR: È un lavoro molto ambiguo in questo senso. L'eternità del diamante contro la temporaneità della vita.

DH: Come artista, cerco sempre di essere ambiguo. Non mi piace essere a favore o contro, mi piace dire una cosa e negarla al tempo stesso. Nel caso del teschio, si tratta di una celebrazione o di un gesto nichilista? Entrambi. Alla fine non importa quanti soldi fai, la morte ti aspetta. Non puoi portarteli dietro. Il teschio di diamanti è un tentativo disperato di contrapporre la ricchezza alla morte. Alla fine vince la morte, però rimane la celebrazione di qualcosa. Sono un ottimista. Per me è una luce nell'oscurità.

MR: Cosa ti attrae della morte?

DH: È un fatto semantico. Se c'è una cosa che non posso evitare, cerco di affrontarla. La morte è probabilmente la più grande di tutte.



MR: Di recente hai anche fatto una mostra a New York, intitolata "Fine di un'epoca".

DH: Quando ho fatto l'asta ne ho approfittato per chiudere alcuni cieli. Ho smesso di realizzare quadri puntinati, o con le farfalle, ho smesso tutto. Sì, immagino sia la fine di un'epoca. Però sai, la fine di un'epoca coincide sempre con l'inizio di un'altra. Adesso sto attraversando un periodo in cui cerco di fare cose nuove, e lavorare a nuovi progetti.

MR: Come è andata l'asta?

DH: Alle gallerie non è piaciuta, perché i compratori si rivolgono direttamente a me, però alla fine è un modo per allargare il mercato. Mi pare che nel 50% dei casi si trattasse di compratori nuovi, gente che non aveva mai acquistato un'opera prima.

MR: Ci sono stati commenti molto severi sul fatto che tu ti metessi all'asta, come se lo stessi facendo solo per soldi.

DH: La gente pensa sempre che i soldi rovinino l'arte. Secondo me è una disgrazia che un artista come Van Gogh sia morto senza fare un soldo. La cosa importante è assicurarsi che l'arte abbia la precedenza. Molti

pensano che in questo modo perdi la tua integrità. Il mio manager tempo fa mi disse di cercare sempre di usare i soldi per fare arte e non il contrario, ed è vero, bisogna stare attenti. Sono orgoglioso di quello che ho fatto. Certo, i soldi mi interessano, credo siano una di quelle cose che devi trattare con rispetto, soprattutto quando c'è così tanta gente in giro che non ne ha. Per me i soldi sono come una chiave, danno accesso a molte opportunità se li hai e sono una porta chiusa se non li hai. Molti sottovalutano il potere dei soldi, credono che siano qualcosa di negativo, ma se sei un artista devi pensare a queste cose. I soldi però non indicano il valore di niente, ci sono cose costosissime che fanno schifo e cose gratis che sono fantastiche.

MR: Cosa pensi della recente crisi finanziaria?

DH: Penso che adesso sia meglio. Almeno è una situazione normale, prima era surreale, non riuscivo neanche a prenderla sul serio. L'arte è strana. Ho sempre pensato in termini di valuta, e l'arte è la valuta più potente che esiste al mondo. È per quello che dipingono le banconote, usano l'arte per dare valore alle cose. Una moneta è come una scultura, se

Da sinistra: St. Bartholomew, Exquisite Pain, 2000; Living in a World of Desire, 1996; Away from the Flock, Dwindle, 1995. Per tutte: Veduta dall'installazione al Museo Deasonografico di Mosca, 2010. Courtesy DACS 2010. © Damien Hirst. Foto: Prescience Consulting Associates.

dai a un tizio un disco di lattina non vale niente, ma poi basta che ci incidi sopra la faccia di un capo di Stato ed ecco che tutti la vogliono. Se il tuo lavoro è bello, la gente lo compra. Quando facevo i quadri puntinati, o anche altre cose, pensavo sempre, se li lascio per strada, per quanto tempo ci rimarranno? Ci sarà qualcuno che passa e se li porta a casa? È un metodo molto efficace per capire quanto vale. Se lasci qualcosa in strada, te ne vai e quando torni non c'è più, vuol dire che è bella. E se riesci a capire questo concetto, ti stupirai di vedere quanto la gente sia disposta a pagare per averla. L'importante è fare dell'arte che sopravviva.

Michele Robecchi è critico d'arte e curatore. Vive e lavora a Londra.

Damien Hirst è nato a Bristol nel 1965. Vive e lavora a Londra.

IL GIORNALE DELL' **Economia** *Antiquari, Gallerie, Aste*

Con la collaborazione di **Victorio Ruffalo** (Anagni e Bari) e **Franco Fanelli** (Astoria) i prezzi riferiti in queste pagine sono comprensivi del 10% di iva salvo diversa indicazione e di imposta sostitutiva e tasse sui diritti.

A cura di Anna Sotters Cocks



Londra

Ma chi lo dice che Hirst vende sempre tutto?

Ecco le 200 opere invendute per 126 milioni di euro, scoperte dal Giornale dell'Arte nei depositi della White Cube, la sua galleria, londinese, alla vigilia della reclamizzata vendita monografica di Sotheby's

LONDRA (GRAN BRETAGNA). Mentre Sotheby's si prepara a un'asta di 207 nuove opere di Damien Hirst, prevista per il 15 e 16 settembre, «Il Giornale dell'Arte» può rivelare in esclusiva che la londinese White Cube, galleria dell'artista, conserva nei depositi sue sculture e dipinti invenduti per un valore che supera i 126 milioni di euro. E la cifra non comprende i 63 milioni di euro richiesti per il teschio ricoperto di platino e chiamato, «For the Love of God», di proprietà di un gruppo di investitori, fra cui lo stesso Hirst e Jay Jopling, proprietario della White Cube. Sono oltre 200 i lavori non venduti

di Hirst in possesso della White Cube, come risulta da documenti riservati della galleria stessa. Nella lista figurano 34 «butterfly paintings», datati tra il 2005 e il 2008 e con prezzi da 183mila a 2,5 milioni di euro; 35 «spin paintings» (2005-8, 190-500mila euro); 7 «spot paintings» (2006-8, 360mila-1,2 milioni di euro) e 6 «medicine cabinets» (prezzi da 126mila a 3 milioni di euro), uno dei quali, il «Martyrdom of St Jude» del 2002-3, è stato esposto da White Cube nella mostra «Apostles» del 2003. Sono ancora disponibili opere della mostra «Beyond belief» (giugno-luglio 2007), tra cui

«Table of the elements» (3,8 milioni di euro), 13 «biopsy» o «cancer canvases», con stime oscillanti tra 570mila e 1 milione di euro (sono inoltre disponibili altre otto «biopsy» non esposte in «Beyond belief») e 9 «fact» (dipinti che mostrano la gravidanza della moglie di Hirst, Maia, e la nascita del loro figlio Cyrus). Il loro prezzo varia da 630mila a 2,5 milioni di euro. Sculture invendute della serie «Natural history», della stessa mostra, sono: «Love's paradox» del 2007, una minica in formadente in due vetrine (5,7 milioni di euro) e «Black sheep» (5 milioni). Un'opera chiave come «Charity», una scultura alta 7 metri di una bambina che tiene in braccio un oroscopo e una cassetta per le offerte, in edizione di tre ed esposta nel 2003 a Hoxton Square, è ancora disponibile per 3 milioni di euro, così come un'edizione di «Virgin mother», la scultura di bronzo alta più di 10 metri che mostra il ventre di una donna incinta, esposta la prima volta nel 2006 nel cortile della Royal Academy (3 milioni di euro). Un'altra versione di quest'ultima, in argento, «Wrenched war. The dream is dead», 2007, è in vendita per 1,6 milioni di euro. Due edizioni di «The hat makes the man» (After Max Fract), scultura esposta nel 2004 alla Tate Britain nella mostra «In-a-gadda-da-vidya», sono disponibili rispettivamente per 600mila e 1,2 milioni di euro. Altre opere di Hirst in possesso della White Cube non sono ancora state esposte al pubblico. Tra queste tre edizioni di «The first love», una scultura di platino a forma di muscilla, ricoperta di diamanti (1,26 milioni di euro ciascuno) e 25 tirature di «The fear of death», un teschio umano coperto di mosche e resina (190mila euro ciascuna). La galleria possiede inoltre numerose stampe e multipli, in vendita sul suo sito internet.

anche Murakami sta prendendo accordi con una casa d'aste). Fra i 287 lotti di Hirst all'asta di Sotheby's, stimati 82 milioni di euro, figurano molte delle sue opere più note: «Natural history», sculture di animali in formadente, alcune impressionanti con particolari in oro, «spub», «spin» e «butterfly paintings»; dipinti foto-realistici e «medicine cabinets», tra gli altri. Tutte le opere sono state realizzate negli ultimi due anni. Hirst lavora già in collaborazione con una rete di gallerie, oltre a White Cube, tra cui l'anglo-stanliese Gagosian Gallery e la Galería Hilario Calzadilla di Città del Messico. Altre, pur non rappresentandolo ufficialmente, vendono comunque le sue opere e molti lavori sono disponibili direttamente presso lo studio dell'artista. La quantità della sua produzione

gli impone però di trovare un flusso continuo di nuovi compratori: in questo, l'estensione «globale» del potere della casa d'aste sarà decisiva.

«La campagna promozionale di Sotheby's non si rivolge ai

collezionisti esistenti, ma mira a nuovi acquirenti, specialmente in aree del mondo che hanno contribuito da poco a collezionare arte contemporanea», afferma una fonte di mercato.

Li Cristina Ruiz

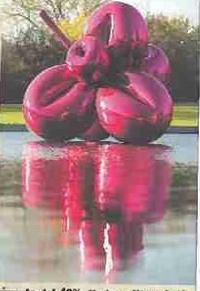
Christie's (Pinault) si aggiudica l'asta Saint Laurent (un marchio Pinault)

Christie's ha avuto la meglio nella battaglia per quella che potrebbe essere una delle più importanti collezioni nella storia delle aste, come già annunciato (cfr. il scorso numero, p. 53): quella di Yves Saint Laurent (nella foto). Fonti di mercato confermano che le collezioni dello stilista francese (comprate lo scorso giugno), per un valore totale stimato in circa 500 milioni di dollari, verranno battute all'asta nelle sale parigine della società, la prossima primavera. Un'iniziativa che la casa d'aste francese, che ha battuto le trattative con Sotheby's, sembra sia naufragata un mese prima della morte del couturier. Il proprietario di Christie's, François Pinault, è anche fondatore della holding Pinault-Printemps-Redoute, società attiva nell'investimento di beni di lusso che include anche il marchio Yves Saint Laurent. □ M.G.



Neppure il petrolio avrebbe reso come i palloni di Jeff Kuons

E' probabile che Jeff Honyu sia stato uno degli investitori di maggior successo negli ultimi otto anni per il manager di fondi di alto rischio Howard Rachofsky. Si ritiene che Rachofsky e signora abbiano acquistato «Ballon Flou» di Kuons (nella foto), 1995-2000, per 1,1 milioni di dollari nel 2000; hanno venduto per 25,7 milioni di dollari durante l'asta di arte contemporanea di Christie's dello scorso 30 giugno, conseguendo un reddito annuo per questo investimento del 49%. Un investitore in titoli tradizionali che nel 2008 avesse collocato la stessa somma nell'FTSE100 britannico (l'indice riferito alle 100 società più capitalizzate quotate nella borsa londinese) avrebbe visto il valore nominale del suo capitale scendere a 980mila dollari, dato che l'indice ha prodotto una perdita annua dell'1% nello stesso periodo. Dall'altra parte dell'Atlantico, un investimento sull'indice azionario Dow Jones si sarebbe almeno rivelato proficuo con un guadagno dell'1% annuo nel periodo, ma gli 1,1 milioni di dollari di Rachofsky varrebbero appena 100mila dollari in più. Anche speculare sul petrolio, che è passato dai 30 dollari al barile del 2000 ai 70 del giugno 2008 ed è stato una delle materie prime col maggior incremento di valore negli ultimi anni, avrebbe fatto registrare un utile del 21% annuo, trasformando gli 1,1 milioni di dollari in 5,1 milioni. Rame e oro, anch'essi aumentati di valore nei corsi degli ultimi otto anni, avrebbero reso rispettivamente il 21% e il 15%. «E' il suo tempismo ad essere particolarmente impressionante», dichiara al Giornale dell'Arte un finanziere londinese, riferendosi a Rachofsky, «ha comprato l'opera subito prima del boom del «dotcom» per rivenderla poi in un anno di incertezza economica. Se l'investimento fosse stato fatto tra il 2001 e il 2007 il relativo profitto non sarebbe stato affatto buono». Uno dei pochi investimenti che probabilmente si sarebbe rivelato migliore sarebbe stato quello in Google. Nel giugno del 2000 il motore di ricerca per Internet era un'impresa a rischio stimata intorno ai 25 miliardi di dollari, con un utile annuo per i suoi primi investitori del 197%. Comunque, i Rachofsky non hanno di che lamentarsi. Per realizzare un profitto come il loro il nuovo proprietario del Kuons dovrebbe poter vendere l'opera nel 2016 per non meno di 577,3 milioni di dollari. □ Melanie Gertis



«Table of the elements» (3,8 milioni di euro), 13 «biopsy» o «cancer canvases», con stime oscillanti tra 570mila e 1 milione di euro (sono inoltre disponibili altre otto «biopsy» non esposte in «Beyond belief») e 9 «fact» (dipinti che mostrano la gravidanza della moglie di Hirst, Maia, e la nascita del loro figlio Cyrus). Il loro prezzo varia da 630mila a 2,5 milioni di euro. Sculture invendute della serie «Natural history», della stessa mostra, sono: «Love's paradox» del 2007, una minica in formadente in due vetrine (5,7 milioni di euro) e «Black sheep» (5 milioni). Un'opera chiave come «Charity», una scultura alta 7 metri di una bambina che tiene in braccio un oroscopo e una cassetta per le offerte, in edizione di tre ed esposta nel 2003 a Hoxton Square, è ancora disponibile per 3 milioni di euro, così come un'edizione di «Virgin mother», la scultura di bronzo alta più di 10 metri che mostra il ventre di una donna incinta, esposta la prima volta nel 2006 nel cortile della Royal Academy (3 milioni di euro). Un'altra versione di quest'ultima, in argento, «Wrenched war. The dream is dead», 2007, è in vendita per 1,6 milioni di euro. Due edizioni di «The hat makes the man» (After Max Fract), scultura esposta nel 2004 alla Tate Britain nella mostra «In-a-gadda-da-vidya», sono disponibili rispettivamente per 600mila e 1,2 milioni di euro. Altre opere di Hirst in possesso della White Cube non sono ancora state esposte al pubblico. Tra queste tre edizioni di «The first love», una scultura di platino a forma di muscilla, ricoperta di diamanti (1,26 milioni di euro ciascuno) e 25 tirature di «The fear of death», un teschio umano coperto di mosche e resina (190mila euro ciascuna). La galleria possiede inoltre numerose stampe e multipli, in vendita sul suo sito internet.

Decisione strategica

La quantità di opere d'arte in vendita nella galleria londinese di Hirst aiuta a capire il perché l'artista abbia deciso di vendere i suoi ultimi lavori direttamente all'asta. La sua sfida è trovare un numero sufficiente di luoghi di vendita per distribuire l'enorme mole di lavori che produce. La sua «impresa industriale» con la sua rete di assistenti che lavorano in diversi studi lo rende uno degli artisti viventi più prolifici. Solo il giapponese Takashi Murakami e alcuni artisti cinesi contemporanei si avvicinano a malapena a questo livello di produttività (si dice che

Artista: **Mondo e Terra**

La collezione del FRAC Corsica

19.06 - 05.10.08

MAN, Museo d'Arte Provincia di Nuoro
Via Sarda 27 07100 Nuoro tel. 0784 252170
fax 0784 13401 / 16320 - 2630 fax@man.nuoro.it
Info@manprovincia.it



Bend It Like Hirst

L'ARTE CONTEMPORANEA COME MASSCULT?

Pierluigi Sacco

NEGLI STESSI GIORNI in cui i quotidiani riportavano la notizia dell'impensabile fallimento di Lehman Brothers — una delle cinque, apparentemente inattaccabili superbanche di affari di Wall Street — quegli stessi quotidiani raccontavano anche dello straordinario successo, superiore persino alle aspettative in sé molto ottimistiche degli esperti, dell'asta con la quale Damien Hirst, scavalcando con disinvoltura il *gallery system* per rivolgersi direttamente ai propri collezionisti e ottenere da Sotheby's il privilegio di mettere all'incanto le proprie opere senza doverle corrispondere alcun diritto di aggiudicazione, metteva in vendita 223 lotti, da lui stesso giudicati cedibili in quanto appartenenti al suo "periodo giovanile", con un realizzo complessivo pari a circa 112 milioni di sterline, con aggiudicazioni record pari a 10,3 milioni e 9,6 milioni di sterline per due sole opere, e con varie altre vendite a due o tre volte le stime iniziali. Durante il periodo di esposizione che aveva preceduto l'inizio dell'asta, i locali di Sotheby's avevano visto sfilare più di 21.000 visitatori. Nel giorno in cui uno dei più autorevoli covi di intelligenza economico-finanziaria del pianeta alzava bandiera bianca di fronte agli effetti del cataclisma scatenato dalla crisi dei mutui *subprime*, mentre gli istituti concorrenti si affrettavano a correre ai ripari per non fare la stessa fine, il mercato dell'arte contemporanea celebrava la sua impermeabilità alle tempeste finanziarie, veleggiando trionfalmente in mezzo ai relitti come se attraversasse una baia in piena bonaccia. Per molto tempo, l'arte contemporanea era stata guardata con sospetto e con un pizzico di sufficienza dagli analisti finanziari, preoccupati della difficoltà di ancorarne la valutazione a variabili "fondamentali", analogamente a quanto si era abituati a fare per le attività finanziarie più tradizionali. Ma più ancora degli straordinari risultati economici, ciò che più colpisce nei dati di cronaca di quelle strane giornate sono le presenze, ovvero quelle decine di migliaia di persone, per molte delle quali l'idea di potersi permettere l'acquisto di un Hirst era semplicemente impensabile, che avevano sentito il bisogno di partecipare al rito collettivo, all'apertura *urbi et orbi* di una Wunderkammer fatta di oggetti che soltanto qualche anno prima avrebbero attirato la salace ironia dei tabloid popolari — quegli stessi tabloid che oggi celebrano Hirst come un divo al pari di David Beckham o Amy Winehouse — e che ora appaiono circondati da un'aura irresistibile di impossibili oggetti del desiderio, peraltro snobisticamente dismessi con malcelata noia dal Grande Artista che, con la sua industria di un paio di centinaia di assistenti e collaboratori, è già proiettato sulla sfida della creazione di nuovi oggetti del desiderio, ancora più glamour, irraggiungibili, destinati a demarcare una nuova frontiera di discriminazione tra i super-ricchi che possono permettersi di collezionarlo oggi e i super-super-ricchi che avranno accesso alle nuove, ancora più esclusive meraviglie.

Non c'è dunque più dubbio: l'arte contemporanea sta diventando, improvvisamente, un fenomeno *masscult*. I benpensanti che denunciano indignati qualche installazione provocatoria si fanno sempre più rari e rischiano anzi di non raccogliere consensi ma sussiegose reprimende. Ci sono in effetti alcune curiose eccezioni locali, particolarmente frequenti proprio nel nostro paese, lo stesso paese che ha dato i natali a maestri della provocazione visionaria come Piero Manzoni, Gino De Dominicis e Pao Pascoli e che oggi continua a chiedersi se ha diritto a una identità contemporanea o deve votarsi in eterno alla celebrazione del passato. Uno dei pochi paesi dell'occidente industrializzato nel quale il prestigio sociale dell'artista è ancora in bilico, anche se persino da noi si può dire che la strada sia ormai in discesa e sia più che altro una questione di tempo.

La Londra di oggi, che con New York e Berlino è la capitale indiscussa del sistema globale dell'arte contemporanea ed è forse il luogo al mondo che celebra con più entusiasmo e partecipazione i nuovi riti dell'arte contemporanea (e che non a caso viene scelta per le *sales* veramente importanti come l'asta Hirst), rap-

presenta probabilmente una prefigurazione di ciò che potrebbero essere le nostre principali città tra dieci anni: questo è in modo ritardato temporale che tende oggi a separare l'Italia dalle frontiere dell'innovazione del *cial custom*.

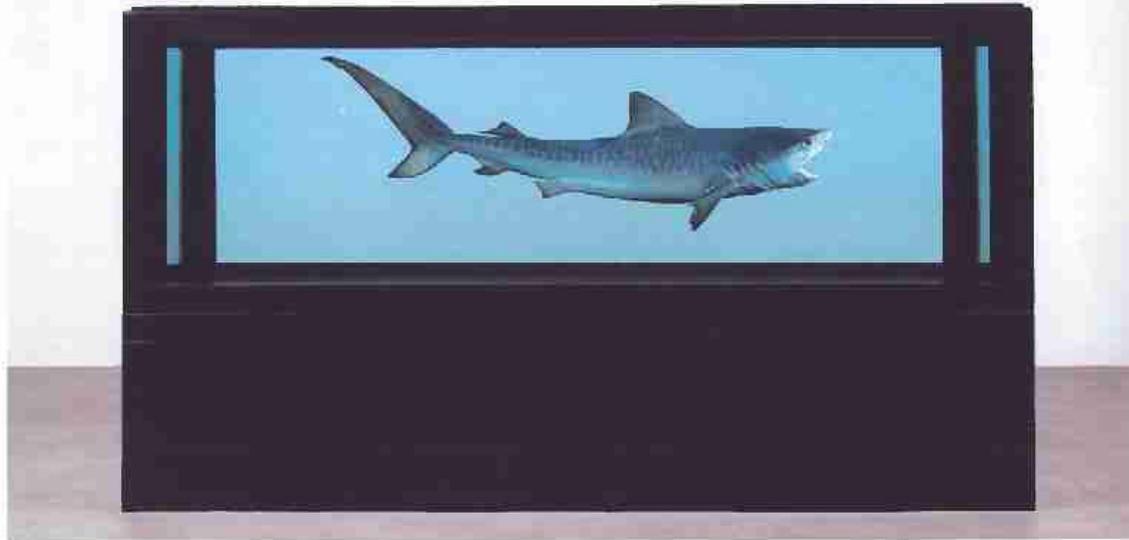
Ma per quanto clamorosa sia la sua eco-sistema dell'informazione globale, il trio di Hirst non viene considerato automaticamente il trionfo dell'arte contemporanea. Chi al contrario (e non sono soltanto i polemisti alla Robert Hughes) ritiene che il successo di Hirst sia frutto più che altro di magistrale operazione di marketing e in particolare, per così dire, di "marketing aurato". Non a caso Hirst, e più in generale la *Yo British Art*, deve come è noto la sua iniziazione al consumato mestiere con il ricatto di Charles Saatchi. Il trionfo di Hirst andrebbe quindi letto come un segnale di tendenza per molti versi preoccupante: sarebbe infatti l'arte contemporanea a essersi divenuta *masscult* per progressiva assimilazione dei suoi codici di senso da parte del grande pubblico, ma al contrario sarebbe il *mass* ad aver assimilato l'arte, piegandola ai propri codici di senso e premiando gli artisti disposti a intraprendere con spregiudicatezza la strada della spettacolarizzazione mediatica già ampiamente percorsa con successo di comunicazione e dalle PR della musica e della moda e del cinema. Il trionfo di Hirst andrebbe allora letto in questo senso come una manifestazione clamorosa della ormai avvenuta annessione dell'arte contemporanea al regno in rapida espansione dell'industria culturale nel senso di Adorno e Horkheimer: una macchina dell'intrattenimento sempre uguale a se stessa e capace di orchestra il consenso sotto forme sempre più sofisticate. Né più né meno che l'antitesi del ruolo sociale cui l'arte di frontiera ha fondato da sempre la sua legittimità: quello di porre in discussione qualunque possibile convenzione di senso forzandola sino alle sue estreme conseguenze e rivelandone le implicazioni più nascoste e scomode. Se le cose stessero davvero così, potremmo concludere che l'arte contemporanea, e i suoi artisti in particolare, avrebbe non soltanto abdicato alla funzione storica, ma addirittura si sarebbe progressivamente modellata a immagine e somiglianza di quel pubblico nel quale si specchiano e dal quale attendono la celebrazione del loro successo, e in particolare: la prova più sicura ed evidente di questo successo — la ricchezza, la chiave che permette l'accesso al club dei Ricchi & Famosi, lo stesso club degli oligarchi russi, delle super-moc dei super-atleti, dei grandi imprenditori (tra i quali sono avidi collezionisti delle opere).

Per capire quanto c'è di vero in questa ipotesi bene osservare come anche gli artisti che spesso vengono superficialmente accolti alla logica del *masscult*, primo fra tutti Andy Warhol, si siano in realtà ben guardati da testarvi: Warhol non ha mai accettato i ca-

DAMIEN HIRST, *The Golden Calf*, 2008. Vitello, ori 19 corati, vetro, acrilico placato oro, silicone e alluminio in formatura con pannello in marmo di Carrara, 268 x 350 x 167 cm. Restaurato all'asta Beautiful Inside My Head Forever di Sotheby's a Londra il 15-16 settembre 2008 per il 9.599.913 EURO. © Damien Hirst. Nella pagina accanto: DAMIEN HIRST, *Beautiful Inside My Head Forever* (Petshop Painting (with Extra Inner Beauty)), 2006. Smalto lucido acrilico, 213,3 x 183 mm. Restaurato all'asta Beautiful Inside My Head Forever di Sotheby's a Londra il 15-16 settembre 2008 per 356.0638 euro. © Damien Hirst. Foto: Prudhoe Cumming



MONEY FOR NOTHING?



DAMIEN HIRST, *The Kingdom*, 2006. Squalo tigre, vetro, acciaio, silicone e soluzione in formaldeide con pinta in acciaio, 714 x 363 x 141 cm. Bartolo d'Orta, Ospitalità Inside My Head Forever il Sotheby's a Londra il 16-18 novembre 2006 per 11.1488 euro. © Damien Hirst.

della cultura di massa, li ha piuttosto rappresentati, anticipando tutta la fenomenologia che essa avrebbe prodotto negli anni a venire attraverso il progressivo dispiegamento delle sue potenzialità. L'operazione artistica di Warhol non accoglie i canoni del *masscult* ma piuttosto li definisce, ed entro certi limiti contribuisce persino a orientarli. Possiamo dire che qualcosa di analogo stia ancora avvenendo oggi per Hirst e per quegli altri artisti, come ad esempio Jeff Koons o Maurizio Cattelan, che hanno ormai definito una loro identità comunicativa solida anche al di fuori del recinto del sistema dell'arte? Porsi questa domanda equivale a chiedersi chi, tra arte contemporanea e *masscult*, stia "mangiando" chi; se i nuovi eroi della scena artistica mantengono, come Warhol, il controllo delle regole del gioco il loro successo di mercato non andrebbe letto come una resa alle leggi dell'industria culturale di matrice francofortese, ma al contrario come un suo definitivo superamento e come una progressiva colonizzazione artistica dell'immaginario collettivo. Se invece al contrario ha più senso affermare che i Grandi Artisti Globali dell'attuale contemporaneità obbediscono alle logiche di un sistema che li assimila e li manovra a proprio piacimento, dobbiamo aspettarci che al prossimo giro le grandi star dell'arte staranno alla produzione artistica più o meno come Madonna sta alla musica: una modesta musicista (a essere benevoli) che utilizza musicisti "veri" in cerca di fama e solidità economica per costruire un

glamour camaleontico nel quale il rapporto tra espressione artistica e implicazioni di costume si inverte: sono queste ultime, pensate secondo una limpida logica di *customer orientation*, a essere al centro dell'attività creativa, e la prima ne diviene il pretesto. È la musica che "accompagna" le sue *miser* e i suoi *sons et lumieres*, e non viceversa. E si fa fatica a pensare a Madonna come a una cantante; è molto più facile pensarla in termini del suo posizionamento di mercato.

Chi "mangia" chi, dunque? In realtà, la risposta è ancora in gran parte aperta. Artisti come Koons, Cattelan o lo stesso Hirst sono molto più che abili manipolatori della comunicazione e dell'auto-promozione. La loro ambizione di costruire dispositivi che si radichino nella coscienza collettiva è fin troppo dichiarata. L'opera di Hirst, ad esempio, è evidentemente costruita su un'idea di spettacolarizzazione della morte che, per quanto *appealing* dal punto di vista mediatico, è anche attraversata da un senso di tragicità affine al lato più oscuro della sensibilità barocca, e il cui intento perturbante è molto più radicale di quanto sarebbe necessario sulla base di una pura logica di cattura dell'audience. È quindi il caso di respingere letture troppo didascalicamente centrate sulla facile equazione arte di successo = puro marketing. Si tratta molto spesso di posizioni preconcepite che sono costruite su una riserva mentale nei confronti dell'artista e delle opere a cui si indirizzano. Ma d'altra parte bisogna anche considerare che in questo momento l'arte contemporanea si muove su un crinale ricco di insidie. Anche gli artisti più rigorosi e attenti sanno che i collezionisti, e persino i critici e i direttori di museo, sottoposti a sempre più estenuanti *tour de force*

in giro per il mondo, sono disposti a concedere spazi di attenzione sempre più ristretti a un singolo artista e a una singola opera. Più o meno consapevolmente gli artisti finiscono per regolarsi di conseguenza, mettendo in atto strategie di economia dell'attenzione sempre più sofisticate. Ed è a questa crescente seduttività che il grande pubblico reagisce oggi con sempre maggiore partecipazione. È ad essa che attingono molti operatori delle *creative industries*, in primis la moda. È ad essa che pensano i media quando danno spazio all'arte pensando che essa "faccia notizia". Ma il confine tra questo gioco seduttivo e la resa incondizionata alla necessità di seduzione a tutti i costi è molto fragile, ed è facile oltrepassarlo senza accorgersene, anche in modo irreversibile.

Quali saranno gli effetti di lungo termine di questo percorso evolutivo? È difficile dirlo ma è ragionevole pensare che quelli che stiamo vivendo saranno anni decisivi per definire il rapporto tra arte e *masscult*. Pur con i tempi lunghi e i percorsi tortuosi che la contraddistinguono, l'arte ha sempre finito per precedere il *masscult* e condizionarlo. Questo non vuol dire però che sarà sempre così. Il sistema delle retroazioni che definisce l'ecologia globale della comunicazione è sempre più complesso, e gli effetti di lungo termine diventano sempre più difficili da definire. Se dunque celebriamo oggi il trionfo dell'arte, speriamo che non si tratti di un canto del cigno. Siamo, come sempre, nelle mani dell'intelligenza e della sensibilità degli artisti. Speriamo bene. ■

Pierluigi Sacco è economista dell'arte. Nato a Pescara nel 1964, vive e lavora tra Padova, Venezia e il mondo.



GIORNALE DELL'ARTE, N. 280, Ottobre 2008

LA GAZZETTA DELLE ASTE

Nuovi «campioni» del mondo dell'arte

Gallerie in case d'aste e case d'asta-gallerie

Saatchi e Abramovic sconvolgono grafici e tabelle

Sedici anni di International Auctioneers

MERCATO DELL'ARTE E BUROCRAZIA

Essere o apparire? Mercato dell'arte e diritti di riproduzione

di Sonia Farsetti

In una società dominata dalle immagini, dalla loro ossessiva ripetizione e moltiplicazione, anche gli artisti non possono fare a meno di apparire.

Complici con gli operatori del mercato dell'arte di aver quanto meno assecondato la progressiva trasformazione del mercato stesso, dove i ruoli sono divenuti fungibili e i confini tra artista, mercante, galleria, casa d'aste sono sempre meno demarcati e in certi casi non esistono più. Art market, art business, art show, show business vivono e sopravvivono grazie alla enorme, veloce, massificata, multimediale circolazione delle immagini.

Di questo tutti sono oggi consapevoli: galleristi, auctioneers, musei, artisti. Questi ultimi hanno tanto bisogno che le immagini delle loro opere circolino almeno quanto ne hanno i primi. Paradossalmente, gallerie e case d'aste potrebbero fare a meno di stampare costosi cataloghi e tornare ai vecchi «elenchi» dove le opere erano solo descritte e dove l'assenza di immagine certo non determinava né la qualità né il prezzo delle opere esposte; ma potrebbe farne a meno, oggi, l'artista?

Se si spegnessero i riflettori e le luci a effetti speciali, che ne sarebbe della popolarità di molti artisti che sulla visibilità, sull'apparire hanno fondato il loro essere? Il mondo dell'arte è cambiato e il mercato dell'arte lo ha seguito. Gli unici che ancora sembra non si siano accorti di nulla sono i nostri organi istituzionali e le loro più fedeli derivazioni burocratiche come la SIAE (antica struttura che però non è rimasta insensibile al richiamo delle moderne sirene e ha investito il denaro destinato ad essere distribuito ad autori ed editori entro sei mesi dalla raccolta su strumenti a lungo termine, ricevendo un «rappel» all'ordine da parte del Ministero dei Beni Culturali, ed è rimasta incagliata per 40 milioni di euro sulle obbligazioni Lehman Brothers, il che è piuttosto grave se si pensa che corrisponde al 12% dell'intero patrimonio in titoli di SIAE. Cfr. «Investimenti stroncati», LiberoMercato, 19 sett. 2008). Contabili in mezza maniche che alla fine della giornata tirano la riga sul libro mastro e fanno il conto di quante immagini dell'artista X sono state pubblicate dalla casa d'aste Y o dalla galleria Z. E come rincorrere con un treno a vapore un ultraveloce Tgv.

Alle ragionevoli obiezioni degli operatori del mercato che si sentono chiedere il pagamento dei c.d. diritti di riproduzione sulle medesime opere sulle quali dovranno pagare il diritto di seguito, la SIAE risponde che sono liberi di non pubblicare le immagini e che la riproduzione in cataloghi d'aste, di esposizione, depliant o simili costituisce sfruttamento commerciale e non, come sostengono gli operatori, necessaria documentazione dell'opera. Come spesso capita in Italia si è molto rigidi nell'interpretazione di normative che rivestono carattere secondario e siamo curiosamente molto più zelanti nell'applicazione delle stesse rispetto agli altri Paesi della Comunità europea, dove le case d'aste o non pagano affatto i diritti di riproduzione come ad esempio Inghilterra, Finlandia, Austria, Olanda, o li pagano solo se le immagini vengono riutilizzate per pubblicità dopo la vendita come in Francia, Germania, Belgio, Svezia. Sarebbe interessante chiedere agli artisti o ai loro eredi se per loro fosse meglio che le luci venissero spente o abbassate e quali vantaggi ne trarrebbero. Nessuno vuol togliere loro la libertà di essere senza apparire.

SONIA FARSETTI
Presidente Associazione Nazionale Case d'Asta

SUI NUOVI «CAMPIONI» DELL'ARTE DEL MONDO

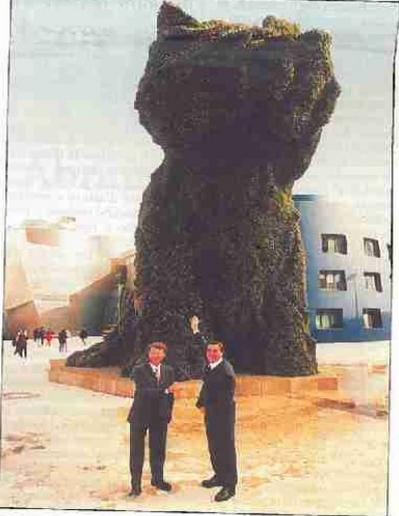
Damien Hirst, Jeff Koons e compagnia

di Arturo Schwarz

Il 15 e 16 settembre è andata in scena l'ultima pagliacciata (miliardaria) di Damien Hirst con la vendita da Sotheby's a Londra della sua «produzione» (mai termine più adatto per definire le opere offerte al pubblico) degli ultimi due anni. Intanto, l'immane e inanimale nella formaldeide: dopo i vari mammiferi precedenti, ora è stato il turno di un pesce: uno squalo tigre «congelato» in una soluzione di formaldeide dentro una cassa d'alluminio nera, aggiudicata a oltre 12 milioni di euro. Ma non basta, ce n'è per tutti i gusti, a chi non piace il pesce ecco che viene servito su un vassoio un altro pezzo prelibato: un vitello, anche questo nella formaldeide, con in testa una sfera d'oro a 18 carati è stata aggiudicata per più di 13 milioni di euro. Chi sa se l'acquirente di questi ultimi gadget hirstiani ricorda che l'imbonitore Hirst è al centro di una causa miliardaria che vede l'incanto acquirente di un prodotto simile reclamare il rimborso dell'enorme somma pagata perché l'animale nella formaldeide si sta letteralmente sciogliendo e, tra un anno, ne resterà solo il ricordo. Sempre alla stessa asta, vi erano gli altrettanto soliti armadietti di pillole e medicinali, ma questi sono costati unainezia (si fa per dire): i due esemplari in catalogo sono stati battuti a 750 mila e 1,75 milioni di euro. Altro campione dell'effimero e del kitsch è Jeff Koons. Una delle sue opere più note, «Puppy» (1992), rappresenta un cane terrier, dritto sulle zampe posteriori, alto 15 metri, che necessita di 25 tonnellate di terra bagnata da un sistema di irrigazione interna per farvi crescere settantamila fiori multicolori. Durata? Mah! Quello che conta è «pater le bourgeois», stupire il borghese.

Il mondo artistico sta vivendo oggi una doppia, mortale, ambiguità. Si sta manifestando un odio delle arti plastiche che domandano un certo grado di manualità e con il pretesto di voler respingere il formalismo dell'arte per l'arte, si è giunti a una forma d'arte contro l'arte. Una nuova, auto proclamata avanguardia, ha, infatti, tutte le caratteristiche della più trita accademia: ripetizione dell'identico, sia del tema che della forma; ricorso al monumentale e allo smisurato; accento sul decorativo; ambizione di scandalizzare ad ogni costo; mancanza

totale di autentica ispirazione e quindi di uno stile personale. Non credo sia necessario ricordare che vi è più arte e poesia in un acquarello di 20 cm quadrati di Paul Klee che in 20 metri di tele stampate da Buren. Jeff Koons pensa di scandalizzare con opere di schietta pornografia, mentre Cattelan vuole far scalpore con le immagini del papa schiacciato da un meteorite, oppure esponendo, in una pubblica piazza, dei fantocci di bambini impiccati. Regna pure una completa confusione semantica totalmente inedita. Sotto la categoria di «arte plastica» si fanno entrare generi che hanno certamente una loro dignità artistica, ma che nulla hanno a che fare con la manualità e le tecniche del disegno (alla maniera del jazz) di nudi-teatro. Ricordo che quando assistetti ai primi happening, a New York, nel 1960, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, John Cage e Jim Dine erano d'accordo nel definire questo mezzo espressivo come un «evento teatrale senza trama predeterminata». Nella maggior parte dei casi, l'arte concettuale è un esercizio letterario più che artistico. Allo stesso modo i video appartengono alla cinematografia; le installazioni alle sceneggiature; le opere realizzate con i tubi al neon sono esempi di «interior decoration»; la Land art, così come l'Environmental art, appartengono all'arte del paesaggio, i cui esempi classici sono i giardini all'inglese o quelli zen



Joachim Vogt presidente e ceo di Hugo Boss e Jeff Koons in occasione della presentazione di «Puppy» il giorno dell'inaugurazione del museo Guggenheim di Bilbao nel 1997

segno, del colore e dei volumi richieste dalla pittura, dalla scultura o dalla grafica. È emersa una tendenza modaiola con l'unico intento di uccidere la pittura. Ad esempio gli «shapings» sono opere improvvi-

(questi ultimi mille volte più carichi di pathos); la Body art è l'espressione di un narcisismo esasperato, spesso di impronta sadomasochista; nel migliore dei casi, si potrebbe definire la

CONTINUA A PAG. 2, 1 COL.

La Gazzetta delle Aste
Pubblico semestrale d'informazione
L. 10/13
Ottobre 2008 n. 27

Pubblicata ed. editrice:
Associazione Nazionale Case d'Aste
piazza dei Caprettari, 70
00186 Roma

Registrazione Tribunale di Milano
n. 675 del 27/09/2004

Direttore Responsabile
Gabriele Caspari

SEQUE DA PAG. 1, V. COL.

Body art come una forma d'arte teatrale.

La confusione diventa intellegibile quando il Gran premio della Biennale di Venezia viene assegnato, alternativamente, a un eletticista (per quanto possa essere abile) per le sue installazioni di tubi luminosi; a un «musicista», per l'invenzione di un suono; oppure a un fotografo nelle vesti di uno scultore. Credo che raggiungeremo il colmo quando un giobbotto (Hamish Fulton), che ha camminato 12mila miglia in 5 continenti, è definito (per i suoi interventi, che il più delle volte, si limitano ad una scritta) scultore, fotografo, esponente della Land art, Environmental art o ancora artista concettuale/Concettuale? Perché riesce a camminare tanto a lungo? Mah!

Mi chiedo quando direttori di musei e critici d'arte si svegliano e avranno il coraggio di riconoscere che il Re è nudo! Tutto questo mi porta ad una riflessione sentita da gentile e inventivo Mar Ray. «Se un artista vuole veramente infrangere le regole, la prima regola è quella di conoscerle, anzi, di padroneggiarle», mentre mi sembra che questi sedicenti artisti ne siano totalmente digni.

Quello che più spaventa è che questa nostra società del consumo frenetico (succube della moda e quindi dell'effimero) abbia creato le condizioni per la nascita di una nuova «sanità alleanza» tra alcuni critici, artisti, curatori di musei e galleristi. Regra così, sovrana, la non-conflictualità degli interessi, in palese contraddizione con i ruoli autonomi che ognuna di queste categorie dovrebbe avere. È nata una generazione di critici con i quali il discorso critico è stato sostituito da un pragmatismo mediocore, dalla mancanza di riflessione autonoma, dal ricorso ad un vocabolario volutamente ambiguo e oscuro, unito all'ignoranza della storia del pensiero estetico, al servizio di artisti a caccia di notorietà; coccolati, questi, da curatori di musei ossessionati dalla ricerca della novità, e da galleristi che hanno abdicato alla loro funzione di scopritori di talenti per assumere quella (molto più comoda) di ancelle di un mercato dominato dalla confusione e dove le quotazioni di certi artisti alla moda superano, e di gran lunga, quelle di alcuni tra i più significativi creatori delle avanguardie storiche e persino quelle di protagonisti della storia dell'arte.

Vorrei azzardare una riflessione che sfugga dal contingente. Sostengo che l'arte, come la poesia e l'amore, sia uno strumento di conoscenza. Ce ne dà conferma una semplice analisi del significato primordiale della parola greca «poiesis». Questa stava a significare sia artista e poeta, sia operatore, «homo faber» (in greco come in sanscrito: «colui che fa»), in termini heideggeriani, colui che «fa venire alla luce». L'«homo faber» era proprio colui che svolgeva la funzione dello scienziato. Un classico esempio del doppio valore semantico di «poiesis» è l'auto designazione dell'alchimista che riteneva d'essere artista-operatore (l'alchimia era anche nota come l'«Ars magna»). L'alchimia ellenistica, ricordiamolo, era una disciplina scientifica il cui scopo era la conoscenza del Sé, e nulla aveva

a che fare con la trasmutazione del piombo in oro. È soltanto con la nascita dell'alchimia medioevale, cristiana e musulmana, che le metafore del pensiero alchemico (il piombo per lo stato d'ignoranza e l'oro per la conoscenza aurea, l'«aurea apprehensio») furono interpretate letteralmente.

Sin dai primordi dell'antichità classica, l'artista, come il poeta, è stato considerato il più autentico interprete e rivelatore della natura, che era pensata come un «poema divino». Questo concetto era stato anticipato anche dai sofisti e da Platone, i quali parlano di un «poema dell'universo»; il neoplatonico Proclo chiama Apollo (che personifica la luce della conoscenza) il «grande poeta dell'Universo». Alla parola del poeta era pure contenuta una facoltà creativa, come afferma l'Agni Purana. Questa facoltà è confermata anche a livello semantico. Emile Benveniste, l'illustre linguista, analizzando il verbo greco «kraínō» ha dimostrato che questo significa an-

che «far venire all'esistenza»; nel poema di Omero dedicato a Ermete, è il canto di quest'ultimo che «crea gli immortali e la terra tenebrosa». Per tornare all'arte e alla sua dimensione di strumento di conoscenza, mi preme ricordare la dimensione etica di ogni tipo di conoscenza. Lo ribadisce, ad esempio, Marcello Cirì, docente di Fisica quantistica: «Da quando Adamo ed Eva assaggiarono il frutto proibito, conoscenza e responsabilità sono diventati inseparabili». In origine arte, poesia e scienza erano una sola disciplina. Un caso paradigmatico è quello dei poemi cosmogonici del presocratico, per i quali il poeta era un microcosmo che rifletteva il macrocosmo, l'Universo. Tra i componimenti di questo tipo basti citare il *De rerum natura* di Lucrezio e le *Metamorfosi* di Ovidio. Porfirio esprimeva una convinzione largamente diffusa quando affermava, nel suo commento alla *Republica* di Platone, che l'arte, la scienza della natura e

la poesia sono indissolubilmente legate. Questo concetto è sopravvissuto sin dopo il Rinascimento con i «Naturphilosophen». Nei tempi moderni, Schiller, nel suo mirabile poema *Gli Dei della Grecia*, non dice nulla di diverso quando scrive: «Il velo magico della poesia / sventolava, pieno di grazia sulla verità». In tempi più recenti, nel 1960, Saint-John Perse, nel discorso pronunciato quando gli fu conferito il Premio Nobel per la poesia, affermò: «Inizialmente, la stessa funzione si esercita nell'impresa dello scienziato e del poeta», mentre Heidegger preconizza la necessità di tornare alla poiesis greca in quanto questa può «avvelenare» la realtà («aggiungerci, anche la più segreta») e farla «venire alla luce»; esattamente quello che dovrebbe proporsi l'arte che sappia rispondere alla sua vocazione iniziatica e quindi, in ultima analisi, anche etica. In questo quadro, la responsabilità dell'artista è pari a

quella del poeta o dello scienziato: essi devono essere guidati dall'imperativo categorico kantiano. Lo sottolinea pure Ronald Hoffman, premio Nobel per la chimica, che afferma: «L'atto della creazione è incompleto senza il giudizio morale». Credo fermamente che la nostra civiltà sarà sulla via della salvezza solo quando l'arte, l'amore e la poesia avranno sconfitto l'odio e il sordido pragmatismo. Ma temo che nella nostra società dello spettacolo e dell'effimero, dove primeggia la volgarità, l'ipostrofismo e la banalità, non vi sia posto per tali concetti. Marcel Duchamp aveva ragione quando disse, qualche anno prima di lasciarci, che «l'arte del futuro sarà opera di clandestini».

¹ Filene, *Quod delictus poietarum insidiarum aletis* § 124-25.

² *Dialoghi di un cattivo maestro*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 236.

³ Intervista con Piergiorgio Odifreddi, «La Repubblica», 20 giugno 2004.

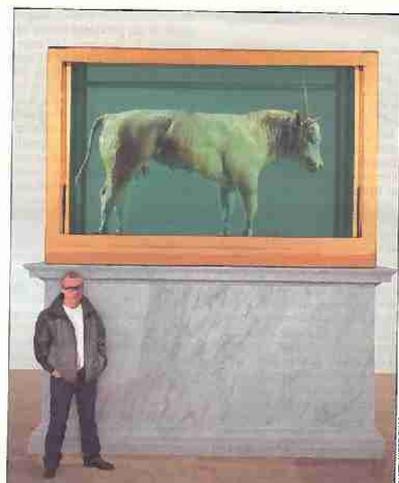
UN SUPPOSTO CONFLITTO DI INTERESSI

Gallerie d'arte che gestiscono vendite all'asta e case d'asta proprietarie di gallerie d'arte. Perché no?

di Laura Tansini

Da quando gli economisti tengono d'occhio il mercato dell'arte, ossia da quando il mercato dell'arte, pur rimanendo un mercato di nicchia, è ricco e fa notizia, essi si preoccupano di definire i ruoli, di illustrare la filiera che lo compone (artista, critico, gallerista, collezionista, mercante, casa d'aste) e vorrebbero che ciascuno restasse al proprio posto e non invadesse quello degli altri.

Ma ogni volta che abbiamo a che fare con l'arte (anche se solo ci limitiamo ad esserne compratori) le cose non stanno mai come i commentatori vorrebbero che fossero, per analizzarle, interpretarle, etichettarle come un «prodotto» di consumo o di mercato. Quello dell'arte è un mondo in costante movimento; chi la fa, come chi se ne occupa, la commercia, la commenta, la colleziona, spesso non ha ruoli precisi ma ha un comune collante: la passione o almeno l'interesse per l'arte. L'artista in genere si limita a fare l'artista, e lo è anche quando «si dà da fare» per vendere le proprie opere al di fuori del circuito delle gallerie, ed è sempre stato così: i galleristi sono i più aderenti al ruolo che oggi svolgono con una visione che negli ultimi quarant'anni li ha portati a allargare la propria veduta a 360 gradi, a guardare e analizzare ciò che accade nel mondo (dalle Americhe all'Asia) e non solo quello che accade nel proprio territorio. Comunque sia, il loro interesse è proporre nuovi artisti e sostenerne l'opera (quindi il mercato) con tutti i mezzi di cui dispongono: proponendoli alle fiere, scambiando mostre con altri galleristi, sollecitando i cu-



Damien Hirst ritratto accanto a «The Golden Calf», venduto da Sotheby's il 15 settembre a Londra nell'asta monografica di opere dell'artista a oltre 13 milioni di euro

tori di mostre importanti e di musei perché loro opere sono presenti in sedi istituzionali e naturalmente (da quando le vendite all'asta sono venute di gran moda, anzi sono diventate eventi mondani) si attivano affinché loro opere siano presenti nelle aste e i prezzi raggiunti siano di tutto rispetto. Insomma fanno il proprio lavoro e chi ha più mezzi (in tutti

i sensi, intendo potere economico, sociale, politico) lo fa meglio di altri. Chi scrive d'arte talvolta è anche artista o è anche curatore e passa da un ruolo all'altro con grande disinvoltura. Ma il critico e il curatore non sono che strumenti nelle mani di chi «muove il filo», perché per realizzare i propri progetti, pubblicazioni o mostre che siano, hanno biso-

gno di mezzi che stanno nelle mani di altri. Il mercante (che non è la stessa cosa del gallerista: il primo opera principalmente nel mercato di seconda mano mentre il secondo propone artisti) non si limita ad avere le antenne, la cultura o magari solo l'esperienza per individuare artisti con «prezzi dormienti» che possono essere rilanciati e quindi restituiti nel mercato di seconda mano. Egli si attiva, magari con dei colleghi e spesso meglio di un curatore, perché il curatore e il critico «giusti» si occupano di loro, ne scrivano e organizzino mostre (possibilmente itineranti) per lanciarli, e quindi li «seguono» nelle aste per farne lievitare i prezzi. Il collezionista non si limita a coltivare in privato la propria passione: vuole il «consenso» degli altri, vuole, con le sue scelte, dimostrare che è più intelligente e intuitivo; spesso, quando collezionare è anche sinonimo di investire o meglio speculare, dimostra doti di gran «giocatore» perché lui mette i soldi (e se li ha gode anche di un certo potere) e poi usa tutta la filiera per far crescere il valore degli artisti (grande esempio è François Pinault) e in questa filiera un posto d'onore negli ultimi anni se lo sono guadagnato le case d'asta. Siamo arrivati al punto, le case d'asta che, per quanto riguarda la vendita di arte contemporanea, si sono prese un ruolo molto importante, tanto che se un artista non vanta buone quotazioni in asta non è considerato, e non stiamo a moralizzare sul fatto che il prezzo sia o no il valore, né vogliamo analizzare se esso è il risultato

CONTINUA A PAG. 3, I COL.

SEGLIE DA PAG 2, V COL. di una vera gara tra reali compratori o è un prezzo «imposto», il risultato di un gioco di squadra.

A proposito dell'intervento delle varie parti interessate «a sostegno» dei prezzi battuti in asta, non considero questa pratica scandalosa o pericolosa. Il loro «interesse» mi è in qualche modo di conforto, significa che, tra i tanti artisti che si affacciano sul mercato, quelli scelti da persone che (per esperienza e conoscenza) ne sanno più di me, cioè sui quali costoro investono soldi e mezzi, sono considerati i migliori. A questo punto occorre un distinguo: spesso i «migliori» lo sono solo da un punto di vista commerciale, perché assecondano il trend, la moda che comanda il mercato del lusso, ma tra questi ci sono anche artisti di qualità. Sta a chi compra avere la capacità di scegliere ciò che «accra», se un gadget o un'opera d'arte. Abbiamo accennato al fatto che le vendite all'asta vengono «usate» da artisti, galleristi e collezionisti per «imporre» i prezzi e creare la base del mercato di un artista ma non vogliono parlare di manipolazione del mercato perché avrebbe una valenza negativa, invece è cosa naturale, perché ogni mercato in quanto rappresenta degli interessi è «manipolato» o se preferite «telaiato». Sta nell'intelligenza del «consumatore» saper scegliere il prodotto «giusto» e non farsi «pilotare» dalla pubblicità.

Le vendite all'asta, che hanno una tradizione secolare, sono nate come eventi organizzati per vendere collezioni di proprietà privata al miglior offerente; un tempo i lotti offerti erano effettivamente venduti al miglior offerente e non (come ora quasi sempre accade) solo se raggiungono il prezzo di riserva concordata fra venditore e acquirente. I cataloghi delle aste di Christie's e Sotheby's portano ancora una «memoria» del passato nel fatto che indicano con un simbolo i lotti (praticamente tutti) che hanno un prezzo di riserva e con un altro simbolo i lotti per i quali la casa d'aste ha un «interesse economico». Ma per quale ragione in un mondo in continua evoluzione, cambiamento, crescita dove il «sistema mercato» (di qualsiasi genere sia), è cambiato radicalmente appropriandosi di nuovi modi, ruoli, sistemi, luoghi e «canali» (dalla grande distribuzione al web), che prima non gli erano propri, il sistema di vendite all'asta di opere d'arte dovrebbe rimanere quello degli anni Sessanta?

Negli ultimi decenni l'attività e il ruolo della casa d'aste è cambiato radicalmente, le società si sono dotate di strutture e hanno un'organizzazione che permette loro un gam di affari prima impensabile negli anni Sessanta. Christie's era costituita da 12 persone, con una sola sede a Londra e due uffici o meglio «indirizzi»: uno a Roma e uno a New York, e lo stesso accadeva per Sotheby's: oggi hanno sedi e uffici in tutto il mondo e per il primo semestre del 2008 Christie's ha denunciato un fatturato di 3,5 miliardi di dollari e Sotheby's di 3,4. Eppure solo 10 anni fa, era il 30 marzo 1987, furono venduti (alla allora impensabile cifra di oltre venticinque milioni di sterline, che all'epoca erano oltre quaranta

milioni di dollari) i «Girasoli» di van Gogh e non si trattò, come sarebbe oggi, di una vendita preceduta da campagna stampa martellante, espositiva in tutto il mondo, eventi-lancio super mondani. Tutt'altro, fu venduto in una semplice asta batuta nella piccola sala ottagonale di King's Street la mattina; ma i magnati giapponesi avevano scoperto l'arte occidentale e la circostanza che in questo gioco ci potevano battere. Con il loro ingresso nel mercato i prezzi hanno incominciato a salire e dopo il Giappone e la crisi sono «entrati nel gioco» (e questo spiega la crescita esponenziale del mercato) i nuovi ricchi di India, Cina, Emirati Arabi. Una volta creata un'organizzazione sofisticata e costosa, come sono oggi i dipartimenti e gli uffici stampa delle grandi case d'aste, bisogna usarla, impegnarla al meglio e anche farla crescere con nuove idee e nuovi progetti. Quindi, dal momento che gli operatori si servono delle aste, perché le aste non possono svolgere (ne hanno le capacità e i mezzi più di loro) anche il ruolo degli operatori, ossia delle gallerie?

Così sta avvenendo. Pare però che questa novità non sia piaciuta, tanto che alcune fiere, prima fra tutte la tendissima «Frieze», non accettano gallerie legate per questioni di proprietà alle case d'aste. A me pare abbastanza insensato: è ovvio che Haunch of Venison (dallo scorso anno proprietà di Christie's) porterà e sosterrà gli artisti che è stato deciso di sostenere e di lanciare, ma non è quello che fanno tutti, anche la piccola galleria? Certo, le gallerie tradizionali lo fanno con meno mezzi e quindi in scala più domestica e con una certa residua empatica passione per l'artista scelto e responsabilità per i compratori, elementi irrilevanti per il Consiglio di amministrazione di una grande casa d'aste che guarda solo al lato finanziario del business. Quindi è più difficile che un artista proposto da una normale galleria venga «mollato» per far posto a qualcuno più alla moda, che «ti» e fa guadagnare di più.

Le grandi case d'aste hanno una visibilità e quindi un potere (la presenza sul mercato e la capacità di persuasione) che nessun grande gallerista, collezionista, mecenate-imprenditore può anche solo pensare di avere. Ritengo che questa sia la ragione per cui l'acquisizione da parte di Christie's di una importante galleria come Haunch of Venison o gli accordi di Sotheby's con gli artisti che forniscono direttamente le opere per le aste o la collaborazione tra Saatchi e Phillips de Pury viene considerato un comportamento scorretto e da condannare.

Il modo con cui sono oggi «lanciate» le aste è un'indicazione di come tutto sia cambiato: l'attenta alchimia con la quale si confezionava una vendita all'asta calibrando la presenza di opere e artisti per non creare concorrenza e «bruciarli» è saltata completamente. Un esempio? Mentre scrivevo abbiamo sul tavolo i tre supercataloghi dell'asta del 15 e 16 settembre (un mese prima della tradizionale settimana di aste di arte contemporanea che si svolge a Londra nella settimana di «Frieze») nel corso della quale Sotheby's (che sa come vende-

re) disperderà 223 opere di Damien Hirst, artista che ha dimostrato di sapere quello che fa anche come manager di se stesso, nonché creatore e curatore di eventi. Azione spericolata? Dati gli artisti non crediamo. Provocazione del mercato? Senz'altro, ma perché è il mercato, è la tipologia di compratori di arte contemporanea che è cambiata e, dal momento che il cliente ha sempre ragione, viene assecondato.

OVVIAMENTE molti operatori, che possiamo anche comprendere, guardano con sospetto l'«espandersi» delle case d'aste che da semplici intermediari nel mercato secondario stanno entrando in qualità di primi attori nel mercato primario e hanno i mezzi per operare come nessun gallerista o mercante potrebbe. Si perdersi il facile paragone, in un certo senso è pertinente: è un po' come la perdita di potere e di ruolo del «negoziante di fiducia» a fronte dei centri commerciali. Ai primi mancano gli strumenti per competere con i secondi in un'epoca in cui professionalità, esperienza, fiducia, conoscenza hanno un peso «estremo» a fronte della capacità di imporre la propria presenza che hanno i grandi distributori.

Tornando al ruolo «allargato» che hanno le case d'aste ci sembra che oltre ad essere inevitabile non ci sia nulla di scandaloso o di pericoloso; anzi, è un allargamento di un mercato comunque più trasparente di ogni altro tipo di compra ven-

dita. Quando si compra un'opera da un gallerista il quale rifiuta qualsiasi minima riduzione sostenendo che quello è il prezzo che praticamente deve pagare all'artista di fatto non si saprà mai quanto verrà dato all'artista che da parte sua non sarà mai sicuro di quanto il collezionista ha pagato al gallerista. Si potrebbe pensare che il panorama che abbiamo tracciato riguarda il mercato internazionale, ma non è così; anche qui da noi, dove tutto avviene in tono minore perché il nostro è un mercato «piccolo» e le aste poco si occupano di artisti emergenti, i ruoli non sono e non sono mai stati «definiti». Per esempio Finarte negli anni Settanta aveva una galleria di arte moderna e contemporanea che si chiamava Eumonia; FarseltArte svolge da decenni un ruolo importante nelle aste di arte moderna e contemporanea e contemporaneamente ha gallerie d'arte moderna e contemporanea a Prato, Milano, Cortina che partecipano alle fiere più importanti; per fare un esempio più recente, Blindarte di Napoli svolge attività di galleria, partecipa a fiere e organizza regolarmente aste; l'Italian Factory, un'organizzazione che non ha alcun ruolo tra quelli indicati nella fibera (non ha galleria, non gestisce vendite all'asta), avvalendosi di critici e curatori ha selezionato un gruppo di artisti che sostiene con pubblicazioni, mostre in spazi pubblici, anche all'estero, vendite gestite direttamente e vendite nelle va-

rie aste. E della scuderia di Italian Factory sono gli artisti italiani contemporanei al momento più pagati nelle aste italiane. Morale: nel mondo dell'arte non ci sono ruoli, ciascuno si muove a proprio rischio, e arriviamo così alla responsabilità di chi compra. Se chi compra, compra opere d'arte come simboli del lusso e di un impetuoso status symbol, senza anima, senza curiosità né cultura, senza empatia, rischia anche di trovarsi tra vent'anni con un «nulla» pagato moltissimo e che non gli ha mai comunicato nulla, e non ha mai rappresentato nulla tranne la vanità di averlo quando andava di moda; chi lo fa per speculazione, se è un abile giocatore e ha «snas», comprerà e venderà nei tempi giusti e sarà anche in grado di guadagnarci ed è il tipo che quando perde non lo dice; chi ama l'arte e conduce una ricerca personale ha oggi tutti gli strumenti di giudizio per orientarsi in un mercato sempre più vasto, pieno di trappole ma anche sempre più comparabile e trasparente grazie alle fiere e alle vendite all'asta, dove il prezzo, comunque sia stato raggiunto, è dichiarato, ma soprattutto dovrà seguire il proprio cuore. E se lo segue gli interessi del capitale investito gli saranno strapagati dal «viaggio conoscitivo» del rapporto con l'opera d'arte: se tra vent'anni si troverà a dover vendere non credo che lo farà «in perdita».

AL DI LÀ DEI CALCOLI DEGLI ECONOMISTI

A sconvolgere grafici e tabelle ci pensano Charles Saatchi e Roman Abramovic

di Francesca Marini

Sembra che a Francis Bacon non importasse che le sue opere venissero vendute a prezzi superiori rispetto a quelli che riceveva dalla Marlborough Gallery e, nonostante l'aiuto delle consistenti celebrazioni delle quali sarà oggetto nell'anno del centenario della sua nascita, è probabile che le favolose cifre raggiunte negli ultimi tempi dalle sue opere avrebbero sorpreso anche lui. Un record dopo l'altro, sulle aggiudicazioni del «Tryptic 1976» di Bacon e sulla passione del petroliere Roman Abramovic per Lucian Freud sappiamo molto, e certo anche il fatto che Art Basel 2008 ha permesso a Pace Wildenstein di New York di vendere in sole ventiquattrore le opere di Zhan Xiaogang e Zhan Han per cifre che varino dai 200mila ai 700mila dollari, oppure sappiamo che l'eredità di Ilona Sonnabend, ceduta attraverso trattative private, ha fruttato 600 milioni di dollari in opere d'arte. Conosciamo il volume degli affari e i risultati delle transazioni operate dalle case d'aste grazie alle loro capacità mediatiche, ma

qual è l'effettivo bilancio economico degli affari dei galleristi? Quanto, quali artisti a quali cifre hanno venduto negli ultimi anni i mercanti di New York, Parigi, Londra o Pechino? Sono verosimili i 30 miliardi di dollari individuati come il volume complessivo del loro affarismo? L'accurato rapporto fornito dall'economista londinese Claire McAndrew stilato per la European Fine Art Foundation in occasione del Tefaf 2008, ha assestato ad un cospicuo 52% il numero delle transazioni in mano ai privati. Ciò significherebbe che, come avveniva nel passato, i galleristi e i mercanti costituiscono la parte del leone nel mercato dell'arte e che, qualora potessimo interpretare statisticamente i loro conti, potremmo avere una visione più accurata del mercato, visto che la parte più consistente del magmatico universo economico dell'arte è rappresentata dalle transazioni private e non da quelle effettuate durante le aste. A partire dal boom degli anni Ottanta, l'apparentemente inarrestabile crescita dei profitti e la collocazione di alcune case d'aste

sul mercato azionario ha indotto Sotheby's e Christie's, e a ruota e altre, a rendere noti i risultati delle vendite e i prezzi di aggiudicazione delle opere alienate fornendo una preziosa quantità di dati alla comunità. È stata una scelta virtuosa, adatta sulla base delle recenti norme sulla trasparenza, volta ad infondere fiducia nei potenziali committenti e clienti, e uno strumento vantaggioso per il marketing di vere e proprie aziende che devono rispondere agli azionisti. Tuttavia, oggi il volume degli affari e i prezzi di aggiudicazione delle opere passate all'asta sono diventati anche l'oggetto degli accurati strumenti statistici usati nel mondo finanziario; strumenti che, a causa del pressoché totale silenzio riguardo ai margini di ricavo derivati dalle transazioni tra mercante e cliente, si basano sui valori che riguardano il mercato delle aste e non contemplano in maniera sistematica le variazioni di prezzo che interessano le opere vendute dalle gallerie. Gli studi volti a stabilire quali siano i

CONTINUA A PAG. 4, I COL.



LA GAZZETTA DELLE ASTE

Diritti d'autore:
bohème o business?

Quello delle aste
non è un mercato
finanziario

Una nuova categoria
di collezionisti: i
filografi

Una ricognizione sui
mobili italiani
dell'Ottocento

DIRITTI D'AUTORE

Bohème o business?

di Sonia Farsetti



Gli in un precedente articolo abbiamo sollevato le nostre perplessità sul principio fondante il diritto di seguito, che pone le opere d'arte nello stesso contesto della legge sul diritto d'autore (Paganini non ripete, Gazzetta delle Aste, ottobre 2006). In quella sede si è cercato di mettere in risalto la profonda differenza tra un'opera musicale o letteraria e un dipinto o una scultura, ponendo l'accento sul carattere di necessaria replicabilità delle prime e di unicità delle seconde. La macchina legislativa, benché lenta, è però sovente inesorabile, e con i tempi che erano in scadenza per non incorrere in sanzioni europee, abbiamo avuto anche noi la nostra legge sul diritto di seguito, alla fine vanata di fretta, senza essere stata preceduta da un adeguato dibattito. La finalità sociale del principio ispiratore del «droit de suite» è, al giorno d'oggi, in parte superata. La Siae stessa pare esserne convinta. Ha ritenuto infatti di suggerire in sede legislativa l'esclusione dal diritto delle opere al di sotto di un valore di 5mila euro, in quanto probabilmente antieconomico aprire una pratica per importi così bassi. Il suggerimento è stato accolto, mentre non è stata accolta la proposta delle case d'asta di pagare direttamente il diritto agli artisti, senza trattenere provvigioni. È difficile sostenere il principio sociale quando chi beneficia del diritto sono solo gli artisti che si sono già affermati sul mercato con quotazioni elevate, per non parlare degli eredi degli artisti più famosi, veri destinatari del «droit de suite».

Il diritto di seguito è stato ritenuto così importante da essere irrinunciabile per l'artista. Questi, anche se non vuole, è costretto o a percuotere o a lasciarlo nelle casse della Siae la quale, trascorso il termine di cinque anni previsto dalla legge, lo devolve (trattenuta la sua provvigione) all'Enap, Ente previdenziale al quale si possono rivolgere gli artisti più bisognosi (situazione nella quale si potrebbero trovare gli esclusi dal diritto di seguito perché le loro opere non hanno mai raggiunto i 5mila euro). Per fare un esempio, un artista famoso non può rinunciare ai 12.500 euro di diritti (alcuni ci hanno provato), mentre un giovane artista che vede passare in asta un suo dipinto a 2.800 euro, non ha diritto di percepire i circa 112 euro, al lordo della commissione della Siae, che gli potrebbero spettare (il primo scaglione di percentuale è il 4% sul prezzo di vendita), neanche se li chiede. Si capisce che la Siae sia più motivata a percepire una provvigione su 12.500 euro che su 112, perché, come si suol dire, «dove non c'è guadagno, lo scapito è manifesto». Ma ciò non basta.

Oltre al diritto di seguito, sono reclamati a gran voce dalla Siae i cosiddetti «diritti di riproduzione».



Marinus van Reymerswaele (1490 ca-1567), «Gli esattori d'imposta»

di essere pubblicata. Poi, se viene venduta, si dovrà pagare anche il diritto di seguito.

È fermo parere di chi scrive che questa sia una forma di imposizione di doppia gabbella, che non può essere accettata e che genera disparità di trattamento nei confronti degli altri paesi della Comunità Europea. La posizione che le case d'asta intendono sostenere è

CONTINUA
A PAG. 3, IV COL.

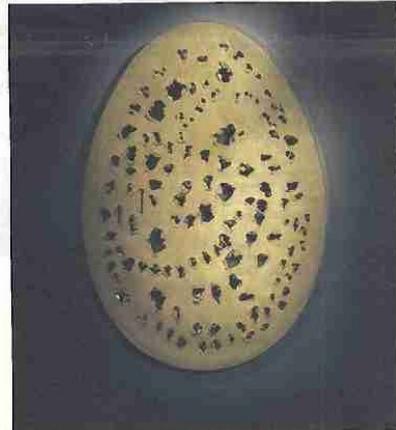
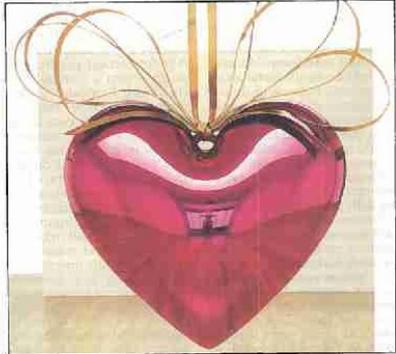
IL MERCATO DELL'ARTE CONTEMPORANEA

Quello dell'arte non è un mercato finanziario

di Laura Tansini

Negli ultimi dieci anni, nonostante alcune crisi di borsa e finanziarie, è aumentata notevolmente la liquidità del mondo del lusso, una liquidità di cui beneficiano tutti i prodotti del «superfluo», quindi anche l'arte. Se il voluttuario mondo del lusso è guidato e controllato dal marketing che «dice» cosa desiderare, qual è il giusto oggetto da possedere e il luogo dove soggiornare pensato solo per «noi» (e più è costoso ed esclusivo, più è desiderabile) il mercato dell'arte (che dovrebbe seguire altre regole, anche se risente di mode e marketing) non è più gestito dai galleristi e dalle case d'asta ma da qualche anno interessa gli esperti finanziari, gli istituti di credito, coloro che controllando gli spostamenti di denaro ne traggono beneficio. Un giro di quattromila milioni di euro (in questa cifra è stato stimato il fatturato totale della compravendita nelle aste nel mondo di oggetti d'arte e di collezionismo) non sono gran cosa rispetto ai movimenti di denaro dei mercati mondiali, ma sufficiente perché non venga lasciato a se stesso, anche perché il fruitore (il mondo del lusso) a cui si rivolge è in forte espansione nel vecchio mondo come nei mercati emergenti. Per consigliare con correttezza e affidabilità come investire e diversificare l'investimento in arte, gli esperti finanziari usano i medesimi strumenti che usano i colleghi che operano in borsa, nel mercato degli investimenti azionari, obbligazionari, dei fondi.

Oggi in rete si trovano tutte le informazioni che servono per farsi un'idea del valore di un artista e dei suoi prezzi: il curriculum dell'artista, le gallerie che lo sostengono, i critici e gli spazi pubblici che si sono occupati di lui, i prezzi che spuntano nel mercato di secondo livello (le aste). E le riviste e le pagine dei giornali che si «occupano» di «mercato dell'arte» abbondano; tutte fanno riferimento ai risultati delle aste, che ricevono con autorevoli commenti degli operatori i quali, pur dichiarando il vero, non evidenziano, se ce ne sono stati, i dati negativi. Troviamo elenchi di prezzi «battuti» in asta e conseguenti freccette di chi «sale» e chi «scende»; tutte indicazioni corrette ma non sufficienti, anzi fuorvianti perché non considerano che le aste vendono ciò che loro viene af-



Due recenti record d'asta. In alto, «Hanging heart (Magenta/Gold)» di Jeff Koons, il cuore, del peso di 1.600 kg, venduto all'asta da Sotheby's lo scorso 14 novembre per 16,6 milioni di euro. Qui sopra, «Concetto spaziale. La fine di Dio», di Lucio Fontana, messo in vendita lo scorso 27 febbraio sui rostri di Sotheby's e venduto a 13,7 milioni di euro, nuovo record d'asta per Fontana.

filato da vendere, e se in quella stagione un certo artista ha fatto prezzi bassi, molto probabilmente non dipende dal fatto che i suoi prezzi sono scesi ma che le opere offerte non erano particolarmente interessanti, a fronte di un altro artista che ha raddoppiato (con un'opera rara e di alta qualità) il proprio prezzo record. È da questi dati, reali ma man-

chevoli, che gli esperti finanziari traggono le loro previsioni. Danno consigli e gestiscono il portafoglio del cliente che, interessato a diversificare, investe anche in arte con lo stesso spirito con cui investe nel mercato immobiliare o azionario. Per esempio, se un certo giovane artista ha in programma una mostra alla Fondazione San-

CONTINUA A PAG. 2, III COL.

La Gazzetta delle Aste.
Pubblico trimestrale d'informazione.
Anno 3.
Aprile 2008 n. 16

Proprietario ed Editore:
Associazione Nazionale Casa d'Asta
piazza del Capostan, 70
00196 Roma

Registrazione Tribunale di Milano
n. 673 del 27/09/2004

Direttore responsabile:
Gabriela Cropaldi

I PIÙ RICCHI DEL MONDO

Per la classifica di Forbes Bill Gates è solo terzo

NEW YORK. La rivista americana «Forbes» ha pubblicato il 5 marzo 2008 la sua classifica annuale dei miliardari mondiali. Bill Gates lascia la prima posizione per la prima volta da tredici anni a questa parte. Con un patrimonio stimato a 58 miliardi di dollari (cioè poco meno di 58 miliardi di euro, al cambio attuale) è relegato alla terza posizione dietro il finanziere americano Warren Buffett (che ha una fortuna valutata in 62 miliardi di dollari) e il magnate messicano delle telecomunicazioni Carlos Slim Helu (per lui il secondo posto, con 60 miliardi). A testimonia l'inarrestabile crescita dell'economia dei paesi emergenti, l'India conta quattro delle prime dieci «più ricche»: Lakshmi Mittal, industriale dell'acciaio, figura al quarto posto dopo Gates a quota 45 miliardi di dollari. Ben trentacinque nuovi miliardari vengono dalla Russia, ventotto dalla Cina e diciannove dall'India. Due dei più facoltosi arrivi sono il sudanese Patrice Motsepe e il nigeriano Aliko Dangote.

Questo è il primo africano di colore a entrare nell'esclusivo club degli uomini più ricchi del mondo. Tra le presenze francesi, il primo in lista è Bernard Arnault, magnate della holding Lvmh con 25,5 miliardi di dollari (e con questo patrimonio figura tredicesimo nella classifica), seguito dall'eredifera del gruppo L'Oréal Liliane Bettencourt, diciassettesima a 22,9 miliardi di dollari (la Bettencourt, peraltro, è la prima donna a comparire in classifica). François Pinault, magnate del lusso e, tra l'altro, proprietario della casa d'aste Christie's, è «solo» trentavesimo in graduatoria, con i suoi 16,9 miliardi di dollari. Tra gli italiani, il primo è l'industriale piemontese (ma residente all'estero) Michele Ferrero, titolare dell'omonimo gruppo attivo nell'industria dolciaria. Con 11 miliardi di dollari, detenuti insieme alla propria famiglia, è il sessantottesimo nome in elenco. Seguono Leonardo Del Vecchio, titolare di Luxottica, con 10 miliardi e al settantesimo posto, e Silvio Berlusconi, novantesimo con 9,4 miliardi.

1861-2008: quanto dovrebbero valere oggi

Coefficienti di rivalutazione del posto d'acquisto della lire 1961-2008 e dell'anno 2002-2007 (fonte Liberty in base al costo della vita mensile a euro-1961-2007).

Per calcolare il valore attuale della somma spesa in un determinato anno, è sufficiente moltiplicare l'importo per il coefficiente indicato nella tabella. Ad esempio, un'opera d'arte pagata nel 1970 un milione di lire nel 2002 (cioè 2007) avrebbe dovuto valere 15.520.700 lire, cioè 8.025,07 euro. Il coefficiente calcolato in base al costo della vita è infatti 15,5387.

Anni Coefficiente	Anni Coefficiente	Anni Coefficiente	Anni Coefficiente
1861 2047,4585	85 7711,4208	1911 1738,0240	99 3276,7446
82 2047,4585	86 7711,4208	1912 1738,0240	100 3276,7446
83 2047,4585	87 7711,4208	1913 1738,0240	101 3276,7446
84 2047,4585	88 7711,4208	1914 1738,0240	102 3276,7446
85 2047,4585	89 7711,4208	1915 1738,0240	103 3276,7446
86 2047,4585	90 7711,4208	1916 1738,0240	104 3276,7446
87 2047,4585	91 7711,4208	1917 1738,0240	105 3276,7446
88 2047,4585	92 7711,4208	1918 1738,0240	106 3276,7446
89 2047,4585	93 7711,4208	1919 1738,0240	107 3276,7446
90 2047,4585	94 7711,4208	1920 1738,0240	108 3276,7446
91 2047,4585	95 7711,4208	1921 1738,0240	109 3276,7446
92 2047,4585	96 7711,4208	1922 1738,0240	110 3276,7446
93 2047,4585	97 7711,4208	1923 1738,0240	111 3276,7446
94 2047,4585	98 7711,4208	1924 1738,0240	112 3276,7446
95 2047,4585	99 7711,4208	1925 1738,0240	113 3276,7446
96 2047,4585	100 7711,4208	1926 1738,0240	114 3276,7446
97 2047,4585	101 7711,4208	1927 1738,0240	115 3276,7446
98 2047,4585	102 7711,4208	1928 1738,0240	116 3276,7446
99 2047,4585	103 7711,4208	1929 1738,0240	117 3276,7446
100 2047,4585	104 7711,4208	1930 1738,0240	118 3276,7446
101 2047,4585	105 7711,4208	1931 1738,0240	119 3276,7446
102 2047,4585	106 7711,4208	1932 1738,0240	120 3276,7446
103 2047,4585	107 7711,4208	1933 1738,0240	121 3276,7446
104 2047,4585	108 7711,4208	1934 1738,0240	122 3276,7446
105 2047,4585	109 7711,4208	1935 1738,0240	123 3276,7446
106 2047,4585	110 7711,4208	1936 1738,0240	124 3276,7446
107 2047,4585	111 7711,4208	1937 1738,0240	125 3276,7446
108 2047,4585	112 7711,4208	1938 1738,0240	126 3276,7446
109 2047,4585	113 7711,4208	1939 1738,0240	127 3276,7446
110 2047,4585	114 7711,4208	1940 1738,0240	128 3276,7446
111 2047,4585	115 7711,4208	1941 1738,0240	129 3276,7446
112 2047,4585	116 7711,4208	1942 1738,0240	130 3276,7446
113 2047,4585	117 7711,4208	1943 1738,0240	131 3276,7446
114 2047,4585	118 7711,4208	1944 1738,0240	132 3276,7446
115 2047,4585	119 7711,4208	1945 1738,0240	133 3276,7446
116 2047,4585	120 7711,4208	1946 1738,0240	134 3276,7446
117 2047,4585	121 7711,4208	1947 1738,0240	135 3276,7446
118 2047,4585	122 7711,4208	1948 1738,0240	136 3276,7446
119 2047,4585	123 7711,4208	1949 1738,0240	137 3276,7446
120 2047,4585	124 7711,4208	1950 1738,0240	138 3276,7446
121 2047,4585	125 7711,4208	1951 1738,0240	139 3276,7446
122 2047,4585	126 7711,4208	1952 1738,0240	140 3276,7446
123 2047,4585	127 7711,4208	1953 1738,0240	141 3276,7446
124 2047,4585	128 7711,4208	1954 1738,0240	142 3276,7446
125 2047,4585	129 7711,4208	1955 1738,0240	143 3276,7446
126 2047,4585	130 7711,4208	1956 1738,0240	144 3276,7446
127 2047,4585	131 7711,4208	1957 1738,0240	145 3276,7446
128 2047,4585	132 7711,4208	1958 1738,0240	146 3276,7446
129 2047,4585	133 7711,4208	1959 1738,0240	147 3276,7446
130 2047,4585	134 7711,4208	1960 1738,0240	148 3276,7446
131 2047,4585	135 7711,4208	1961 1738,0240	149 3276,7446
132 2047,4585	136 7711,4208	1962 1738,0240	150 3276,7446
133 2047,4585	137 7711,4208	1963 1738,0240	151 3276,7446
134 2047,4585	138 7711,4208	1964 1738,0240	152 3276,7446
135 2047,4585	139 7711,4208	1965 1738,0240	153 3276,7446
136 2047,4585	140 7711,4208	1966 1738,0240	154 3276,7446
137 2047,4585	141 7711,4208	1967 1738,0240	155 3276,7446
138 2047,4585	142 7711,4208	1968 1738,0240	156 3276,7446
139 2047,4585	143 7711,4208	1969 1738,0240	157 3276,7446
140 2047,4585	144 7711,4208	1970 1738,0240	158 3276,7446
141 2047,4585	145 7711,4208	1971 1738,0240	159 3276,7446
142 2047,4585	146 7711,4208	1972 1738,0240	160 3276,7446
143 2047,4585	147 7711,4208	1973 1738,0240	161 3276,7446
144 2047,4585	148 7711,4208	1974 1738,0240	162 3276,7446
145 2047,4585	149 7711,4208	1975 1738,0240	163 3276,7446
146 2047,4585	150 7711,4208	1976 1738,0240	164 3276,7446
147 2047,4585	151 7711,4208	1977 1738,0240	165 3276,7446
148 2047,4585	152 7711,4208	1978 1738,0240	166 3276,7446
149 2047,4585	153 7711,4208	1979 1738,0240	167 3276,7446
150 2047,4585	154 7711,4208	1980 1738,0240	168 3276,7446
151 2047,4585	155 7711,4208	1981 1738,0240	169 3276,7446
152 2047,4585	156 7711,4208	1982 1738,0240	170 3276,7446
153 2047,4585	157 7711,4208	1983 1738,0240	171 3276,7446
154 2047,4585	158 7711,4208	1984 1738,0240	172 3276,7446
155 2047,4585	159 7711,4208	1985 1738,0240	173 3276,7446
156 2047,4585	160 7711,4208	1986 1738,0240	174 3276,7446
157 2047,4585	161 7711,4208	1987 1738,0240	175 3276,7446
158 2047,4585	162 7711,4208	1988 1738,0240	176 3276,7446
159 2047,4585	163 7711,4208	1989 1738,0240	177 3276,7446
160 2047,4585	164 7711,4208	1990 1738,0240	178 3276,7446
161 2047,4585	165 7711,4208	1991 1738,0240	179 3276,7446
162 2047,4585	166 7711,4208	1992 1738,0240	180 3276,7446
163 2047,4585	167 7711,4208	1993 1738,0240	181 3276,7446
164 2047,4585	168 7711,4208	1994 1738,0240	182 3276,7446
165 2047,4585	169 7711,4208	1995 1738,0240	183 3276,7446
166 2047,4585	170 7711,4208	1996 1738,0240	184 3276,7446
167 2047,4585	171 7711,4208	1997 1738,0240	185 3276,7446
168 2047,4585	172 7711,4208	1998 1738,0240	186 3276,7446
169 2047,4585	173 7711,4208	1999 1738,0240	187 3276,7446
170 2047,4585	174 7711,4208	2000 1738,0240	188 3276,7446
171 2047,4585	175 7711,4208	2001 1738,0240	189 3276,7446
172 2047,4585	176 7711,4208	2002 1738,0240	190 3276,7446
173 2047,4585	177 7711,4208	2003 1738,0240	191 3276,7446
174 2047,4585	178 7711,4208	2004 1738,0240	192 3276,7446
175 2047,4585	179 7711,4208	2005 1738,0240	193 3276,7446
176 2047,4585	180 7711,4208	2006 1738,0240	194 3276,7446
177 2047,4585	181 7711,4208	2007 1738,0240	195 3276,7446
178 2047,4585	182 7711,4208	2008 1738,0240	196 3276,7446

SEGUE DA PAG. 1, VI COL.

retto o alle Papesse o al Museo Pecci, o ancora è destinato ad entrare nella collezione UniCredit e la sua galleria di riferimento lo porterà a Frieze, il consiglio è comprare subito perché i prezzi raddoppieranno. In teoria è un ragionamento logico e tutte le indicazioni date sono da considerare, anzi credo che non esista più collezionista che non lo faccia, vuoi in prima persona, vuoi seguendo i consigli del suo gallerista di fiducia; però nella scelta finale di chi compra come collezionista e non come investitore, ai dati razionali si aggiunge sempre l'irrazionale, il trasporto empatico che guida la sua scelta e che è la ragione prima che lo induce a rinunciare a dei soldi (che di per sé non hanno né valore intrinseco né qualità ma fanno sempre comodo) per regalarsi un sogno che ... non ha «prezzo».

Nessun esperto finanziario, nessun comitato scientifico che decide gli acquisti per un istituto finanziario, può aggiungere alla conoscenza (molto utile per evitare errori di valutazione) il quid imponderabile che è privato e non condivisibile. Anche nei Musei le migliori collezioni sono quelle fatte dalla scelta di un unico direttore-despota. Sono i collezionisti che comprano per innamoramento (anche se giustamente controllano, e oggi ne stanno gli strumenti, che l'oggetto dell'innamoramento meriti la loro scelta) quelli che sostengono il mercato in modo concreto e duraturo, quelli che «fanno bene» al mercato perché sono fedeli alle proprie scelte indipendentemente dalle «frettate» di chi sale e chi scende e dai «grafici» delle pagine economiche dell'arte. Lo stesso possiamo dire dei galleristi, quelli che scelgono i propri artisti per empatia, non i galleristi-imprenditori.

Nei momenti «difficili» non saranno gli investitori a sostenere il mercato ma i collezionisti. I primi «molleranno» alle prime avvisaglie di perdita per orientarsi su investimenti più interessanti, i secondi magari si pentiranno per aver pagato troppo un'opera, ma rimarranno fedeli ai loro sogni. Il messiccio «sopprimersi» del mercato dell'arte da parte di istituti finanziari da un lato fa crescere il mercato immettendo nuovi compratori ma di fatto crea un mercato isterico e fragile, un mercato che chiama gli artisti in cima ai loro elenchi «blue chips» e come tali li considera, è poco «sensibile» alla qualità del prodotto-arte oggetto dell'investimento e interessato solo al suo rendimento. Appoggiandosi all'esperienza delle case d'asta l'Istituto di Credito si fa parte attiva per consigliare nuovi compratori a investire e/o disinvestire in arte o in fondi di investimento di opere d'arte. Il passato ci insegna che negli ultimi quarant'anni i soli fondi di opere d'arte che abbiano reso sono stati quelli del Fondo Pensione dei ferrovieri inglesi che acquistano con molto giudizio (e non erano opere contemporanee ma opere di arte antica e impressionista, settore nel quale con la giusta conoscenza storica e dei prezzi accompagnata dalla capacità di vedere la qualità è difficile sbagliare) e hanno rivenduto dopo parecchie

decadi; certamente se avessero «giocato» in borsa con successo avrebbero guadagnato di più, ma il rischio non era contemplato nel progetto di investimento.

Oggi un Fondo di Investimento in opere d'arte «lanciato» da un Istituto Finanziario non è altro che uno dei tanti prodotti finanziari che propone quell'Istituto Finanziario (il cui fine è il profitto), l'Istituto lo manterrà in vita fino a quando sarà produttivo.

I comunicati stampa che riceviamo da queste iniziative tendono a rassicurarci: stralcio d'articolo di esempio da quelli ricevuti dalla casa d'aste Dortheum che ha stretto una collaborazione in questo senso con la Banca Medici: «In questo panorama di incertezza dei mercati finanziari l'arte mantiene una posizione cardine nella rosa degli investimenti alternativi e rafforza la sua attrattiva. Il mercato dell'arte, che si temeva crollasse sotto il peso delle ultime trasformazioni, non delude la fiducia di tutti gli stakeholders che gravitano intorno ad esso e premia un pubblico di investitori sempre più numeroso. Le vendite internazionali nelle Fiere, nelle Case d'Asta e nelle Gallerie hanno confermato un trend positivo. [...]

Gli investimenti in arte sono in crescente espansione anche in Italia sia nell'ambito di gestione della successione generazionale sia come forme innovative di asset allocation e di gestione del portafoglio di prodotto. [...]

L'intesa presentata oggi (Dorotheum-Banca Medici), promossa da futuri sviluppi congiunti nell'offerta di prodotti d'investimento mirati, consente al sistema bancario italiano di integrare la propria offerta in un settore molto dinamico, dalle enormi potenzialità di crescita e bisogno della competenza necessaria ad operare in un mercato così particolare quale è quello dell'investimento in opere d'arte. Sembra tutto sensato, suona rassicurante, ma non è così che funzionano le cose nel mercato dell'arte.

Trattare il mercato dell'arte come un «prodotto finanziario» una proficua area di investimento e parlare rassicurando il mondo finanziario non lo fa diventare tale; parlarne solo in termini di record e di prezzi di artisti che salgono in maniera esponenziale non fa bene al mercato dell'arte che è fatto anche di altri elementi; la ricerca, la qualità delle opere, la conoscenza dell'artista, la crescita, i cambiamenti del mercato, la riscoperta di artisti dimenticati. Ho letto con tristezza un commento alla Fiera di Bologna scritto dal direttore delle pagine dell'arte di un importante quotidiano dove si evidenziava la crescita dei prezzi (citando artisti e prezzi dalle ultime aste internazionali) e che non riguardavano il nostro mercato) per sostenere quanto possa rendere (se si compra l'artista giusto al momento giusto) comprare arte. Nessun dubbio che esista altra ragione per comprare arte? Nessuna curiosità nei confronti dei segnali che vengono da una fiera come quella di Bologna, occasione per incontrare capolavori di artisti moderni fino a quel momento sconosciuti al mercato

(vedi il Sevezini allo stand di Farsetti di Prato) o opere eccezionali per qualità e data di artisti ancora considerati minori (Crippa e Scanavino nello stand Di Paolo di Bologna) o esempi delle culture ricche di artisti contemporanei (l'ultimo lavoro di Uncini allo stand Fumagalli di Bergamo) o la sorprendente riproposta dei disegni di architettura di Nicolaj Drugheroff (Galleria Narciso di Torino).

L'opera d'arte può essere anche un investimento, buono o cattivo lo dirà il caso, il tempo e le circostanze, ma non è la ragione che spinge il vero collezionista a desiderare di averla. Anche se sarà attento a pagarla il prezzo giusto è un'esigenza più profonda, assolutamente irrazionale, uno stato di necessità che lo spinge a desiderare quell'opera, la necessità di uscire dal proprio mondo fatto di regole e percorsi obbligati e appropriarsi del libero mondo della creatività dell'artista, rappresentato dall'opera di cui entra in possesso.

I prezzi esagerati (parliamo di centinaia, talvolta di milioni di euro) a cui sono vendute a Londra e New York opere di artisti trenta-quarantenni (e se non fossero prezzi esagerati non interesserebbero il mondo del lusso) fanno male ai prezzi di tutti gli artisti. Per nostra fortuna l'ingresso dei «grandi nuovi ricchi» nel mercato dell'arte è un fenomeno del mercato dell'arte contemporanea internazionale e poco di riguarda, o ci riguarda marginalmente. Infatti quando un'opera di Fontana viene venduta a Londra (Sotheby's, 27 febbraio 2008) a 20.574.500 di sterline (pari a 20.579.826 dollari e 13.731.585 euro) non dobbiamo stupirci, sappiamo che le opere-rumori portanti di Fontana come di Butti e di Manzoni interessano il mercato internazionale, un mercato che ha pagato 23.561.000 dollari un'opera di Jeff Koons in tre esemplari, quindi i prezzi di opere importanti di Fontana devono ancora salire, ma non per questo tutti i prezzi di Fontana indescrivibilmente, infatti, che ne sarà di questi prezzi se la grande liquidità del lusso che attualmente arricchisce il mercato dell'arte dovesse venir meno? Non sono i record a sostenere il mercato ma le vendite quotidiane in galleria e sono le vendite da 10 a 100 mila euro quelle che «fanno» il fatturato, parola di un gallerista che sa (Alfonso Arriaco). Gli operatori (gallerie e case d'asta) che, contrariamente alle Barche, del mercato dell'arte hanno fatto il proprio lavoro primario dovrebbero tenere in considerazione questo fatto e non «lasciarsi andare» a sostenere prezzi gonfiati dall'ingresso di compratori e investitori «mordi e fuggi» o peggio ancora «allentando» nuovi compratori allestendo con il miraggio dell'«investimento» e del guadagno. Non è facile andare contro il proprio interesse immediato ma sappiamo bene che sono queste le situazioni che rovinano il mercato e tolgono credibilità, e non la tolgono alle Banche ma a tutto il sistema, un sistema che consiste in soli tre elementi: artisti, operatori (galleristi e case d'asta), collezionisti.

BIBLIOGRAFIA

Alberge D., *Sell up now before it's too late, expert tells Damien Hirst fans*, in “The Independent”, 27 marzo 2012

Antonacci M., *Damien Hirst: End of an era: il mercato del nulla ovvero la morale della favola*, in “Arskey”, 19 marzo 2010

Argan G. C., *L'arte moderna, 1770-1970. L'arte oltre il Duemila di A. Bonito Oliva*, Sansoni 2007

Barina A., *Larry Gagosian: l'ascesa irresistibile di Go-go l'armeno* in “Il venerdì di Repubblica”, 30 novembre 2013

Bassetti M., Pennisi R., *Il mercato dell'arte*, Enciclopedia Treccani, 2010

Batty D., *Damien Hirst's split from Larry Gagosian turns heads in art world*, in “The Guardian”, 6 gennaio 2012

Bevan R., *King Damien First*, in “Vernissage” inserto de “Il Gionale dell'arte”, ottobre 2008

Blackstock C., *Cleaner clears up Hirst's ashtray art*, in “The Guardian”, 19 ottobre 2001

Bonami F., *Si crede Picasso. Come distinguere un vero artista contemporaneo da uno che non lo è*, Mondadori, Milano 2010

Bonami F., Frisa L. M., *Sogni e conflitti: la dittatura dello spettatore: La Biennale di Venezia : 50esima esposizione internazionale d'arte*, Marsilio Editore, Venezia 2003

Bonito Oliva A., *Ileana Sonnabend* in “La Repubblica”, 23 luglio 2011

Bottelli P., *Damien Hirst: «I prezzi destinati a scendere» L'artista più ricco del mondo aspetta tempi migliori per la sua collezione* in “Il Sole 24 Ore”, 15 aprile 2009

Bracewell M., Burn G. e Macaulay M., *Beautiful Inside My Head Forever*, Sotheby's, Londra

2008

Burns C., *A caccia la leonessa era più brava di Leo*, in “Il Giornale dell'arte”, maggio 2011

Candela G., Figini P. e Scorcu A., *Price Indices for Artists- A Proposal*, in “Journal of Cultural Economic”, 2004

Capelli P., *Ciao, sono Hirst the First*, in “Il Sole 24 Ore”, 29 gennaio 2012

Carminati M., *Duveen re dei mercanti*, in “Il Sole 24 ore”, 30 settembre 2007

Cataldo L. e Paniventi M., *Il Museo oggi: linee guida per una museologia contemporanea*, Hoepli Editore, 2007

Chiantore O. e Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Electa, Milano 2005

Cicelyn E., Codognato M., D'Argenzio M., Hirst D., *Damien Hirst: Napoli, Museo archeologico nazionale*, Electa, Napoli 2004

Codignola F., *Mercato dell'arte, economia globale e trasparenza informativa*, Università degli studi di Milano-Bicocca, Milano 2010

Colacello B., *The Art of deal*, in “Vanity Fair”, 1 aprile 1995

Coles J., *Rank outsider in late run to scoop Turner prize*, in “The Guardian”, 25 novembre 1992

Coliva A., *Ma il museo privato degli USA è no profit* in “Il Corriere della Sera”, 17 febbraio 2012

Cook C., “*Where any View of Money Exists...*”. *Illusion and collusion in the contemporary field of British Art* in *Art History*, XXIII, 4 2000

Conrad P., *No Love Lost, Blue Painting*, in “The Observe”, 18 settembre 2009

Cricco G. e Di Teodoro F., *Itinerario nell'arte, dall'età dei lumi ai giorni nostri*, Zanichelli, Bologna 2005

Crow K., *Art Sales: A Study in Contrasts*, in "The Wall Street Journal", 17 luglio 2012

De Carolis P., *E Hirst vince la sfida: asta da record*, in "La Repubblica", 17 settembre 2008

Della Gatta F., *Studio del mercato dei dipinti d'arte contemporanea*, Università degli studi di Napoli Ferdinando II, Napoli 2003

Farkas A., *Quotazioni a picco per Damien Hirst* in "Il Corriere della Sera", 28 novembre 2012

Ferleger S., *Falls the Shadow: recent british and european art*, Hayward Gallery, Londra 1986

Franceschini E., *Damien Hirst: l'asta più attesa batte ogni record*, in "La Repubblica", 17 settembre 2008

Franceschini E., *Damien Hirst sotto accusa per la strage di farfalle*, in "La Repubblica" 15 ottobre 2012

Ferrarese P., *Brevi note di management delle organizzazioni museali*, Cafoscarina, Venezia 2010

Forti F., *Arte e Finanza nella Londra dei giochi*, in "Artribute", 1 settembre 2012

Gallagher A., *Damien Hirst*, Tate Publishing, Londra 2012

Gambillara M., *Christie's a Dubai, Sotheby's a Doha. Nella Primavera araba delle aste Cattelan, Ai Weiwei e Hirst tirano la volata ai record degli artisti mediorientali*, in "Artribune", 21 aprile 2013

Gambirella M., *Hirst all'incanto. Dai pois alle farfalle, senza farsi mancare qualche teschio, variopinto pure lui. Un po' di esemplari ltd, per la nuova asta di Artcurial*, in "Artribune", 12

giugno 2012

Gambirella M., *Charles Saatchi: lo speculatore* in “Artribute”, 23 luglio 2011

Gasparini G., *Da Christie's Londra il contemporaneo torna sugli scudi*, in “Il Sole 24 ore”, 15 ottobre 2010

Gerlis M., *Contemporanei: un filone apparentemente inesauribile*, in “Il Giornale dell'arte”, luglio-agosto 2007

Gineras A., *La collezione François Pinault: una selezione post-pop*, Skira, Milano 2006.

Guena E., *Freedom not genius*, Pinacoteca Agnelli Editore e Other Criteria, Torino 2012

Harris G., *The Holy Virgin Mary returns to London*, in “The Telegraph”, 28 gennaio 2010

Hatton R. e Walker J., *Supercollezionista: una critica di Charles Saatchi*, Ellipsis, Londra 2000

Hirst D. e Burn G., *Manuale per giovani artisti: L'arte raccontata da Damien Hirst*, Postmedia Book, Milano 2004

Hoffman F., *Basquiat's LA*, in “Los Angeles Times”, 13 marzo 2005

Il mercato dell'arte contemporanea 2010-2011: rapporto annuale Artprice in “Artprice” novembre 2011

Il mercato dell'arte contemporanea 2011/2012: rapporto annuale Artprice, in “Artprice”, ottobre 2012

Jentleson K., *Beautiful inside my head....whatever*, in “Art Market Monitor”, 06 febbraio 2010

Jones J., *Damien Hirst Two Weeks one summer: review*, in “The Guardian”, 22 maggio 2012

Kahnweiler D. H., *Le mie gallerie e i miei artisti. Colloqui con Francis Crémieux*, (1961) G.

Politi, Milano

Kozinn A., *A Catalog Will Detail Hirst's Spot Paintings*, in "The New York Times", 7 aprile 2013

Krens T., *Collezione Peggy Guggenheim*, The Solomon Guggenheim Foundation, New York 1983

Lacayo R., *Damien Hirst: Bad Boy Makes Good*, in "Time Magazine", 15 settembre 2008

Lanzanova E., *Sotheby's-Hirst presentano "Beautiful inside my head forever"* in "Arcadia art magazine", settembre 2008

Loverini Botta C., *Damien Hirst alla Tate Modern*, in "Vogue", 29 marzo 2012

Lydiate H., *Beautiful Inside My Head Forever*, in "Artquest", settembre 2008

Malm S., *'I'm just not interested in Damien Hirst': Critic David Hickey quits as art world has become 'too obsessed with money and celebrity'*, in "The Daily Mail", 29 ottobre 2012

Manazza P., *Cattelan record a New York*, in "Il Corriere della Sera", 13 maggio 2010

Maneker M., *How Larry Gagosian sells art, a case study*, in Artmarketmonitor.com, marzo 2012

Martini F., *La collezione Saatchi, una collezione a episodi, 2004-2005*

McAndrew C., *Fine Art and High Finance*, in "Bloomberg Press", 01 febbraio 2010

Mendelsohn M. e Dailey M., *The Purveyor of Modern Life*, in "Art+Auction", 04 novembre 2009

Morelli F.R., *Chi ha paura di Larry Gagosian?*, in "Il Sole 24 ore", 06 ottobre 2007

Morgan S., *No Sense of Absolute Corruption*, Gagosian Gallery, New York 1996

Moulin R., *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Parigi 1992

Muchnic M., *ART: art smart: Larry Gagosian was regarded as an arriviste in the gallery world in New York. Now he has returned to opened a galley in Beverly Hills. And still his critic ask: "How did he do that?"*, in "Los Angeles Times", 15 ottobre 1995

Negri A., *L'arte in mostra*, Bruno Mondadori, Milano 2011

Nocentini A., *Caratteri ed elementi di base per la stima delle opere d'arte*, Atti dell'VIII Incontro del Centro Studi di Estimo, Firenze 1978

Obrist H. U., *Epiphany: A Conversation with Damien Hirst in End of an Era*, Other Criteria e Gagosian Gallery, New York 2012

Pacella G., *Damien Hirst & The Row lanciano una collezione di borse pezzi unici per Just One Eye* in "Elle", 05 gennaio 2012

Panza P., *Pinault e gli altri, arte come mania*, in "Il Corriere della sera", 04 aprile 2006

Parisio L., *Meccanismi d'Asta*, Carocci, Roma 1999

Pasqualetti C., *Una multinazionale in piena espansione* in "Arte", marzo 2012

Pettinua M., *La Camera delle meraviglie di Damien Hirst*, in "Artribute", 8 giugno 2012

Pirrelli M. e Somers Cocks A., *Galleristi e mercanti trasformisti dell'arte*, in "Il Sole 24 ore", 04 agosto 2007

Pirelli M., *Si scioglie il sodalizio tra Larry Gagosian e Damien Hirst*, in "IL Sole 24 ore", 14 dicembre 2012

Pirelli M., *Tensione sul titolo Sotheby's in attesa dell'asta serale di Hirst*, in "Il Sole 24 ore", 15 settembre 2008

- Politi G., *Stupido come un pittore*, in “FlashArt” n 276, giugno-luglio 2009
- Poli F., *Arte contemporanea*, Electa, Milano 2003
- Poli F., *Il Sistema dell'arte contemporanea*, Edizioni Laterza, Roma-Bari, 2011
- Poli F., *Produzione artistica e mercato*, Laterza, Bari 1975
- Porrone S., *Art Review Power 100*, in “Bluerating”, 16 ottobre 2008
- Rappolt M., *Damien Hirst's tops art's 2008 power 100 list*, in “The Telegraph”, 14 ottobre 2008
- Rice A., *Damien Hirst: Jumping the Shark* in “Bloomberg Businessweek”, 21 novembre 2012
- Rivetti E., *Memento Hirst “Ho un teschio in testa”*, in “Vernissage” inserto de “Il Giornale dell'arte”, novembre 2012
- Robecchi M., *L'importante è fare dell'arte che sopravviva*, in “Flash Art”, gennaio 2010
- Ruiz C., *Revealed: the art Damien Hirst failed to sell* in “The Art Newspaper”, 23 agosto 2008
- Ruiz C. e Buck L., *Where did all the Sensation art go?* in “The Art Newspaper”, 02 ottobre 2006
- Saatchi C., *Charles Saatchi: the hideousness of the art world*, in “The Guardian”, 2 dicembre 2011
- Sacco P., *Bend it like Hirst*, in “Flash Art”, dicembre- gennaio 2008
- Sacco, P., *L'invasione dell'ultrasenso: l'arte contemporanea come produzione di dispositivi virali*, in “Flash Art”, febbraio 2011
- Scelsi R., *Damien Hirst disegna a pois la statua dei Brit Award* in “Deluxeblog”, 14 gennaio 2013

Self W., Fuchs R., *Beyond Belief*, Other Criteria, Londra 2007

Sharf S., *The Top Corporate Art Collection*, in "Forbes", 02 febbraio 2012

Schubert .K., *Museo. Storia di un'idea*, Il Saggiatore, Milano 2004

Segal D., *Pulling Art Sales Out of Thinning Air*, in "The New York Times", 07 marzo 2009

Shone R., *Sensation: storia recente di una generazione di successo: i giovani artisti inglesi da Freeze alla Royal Academy (1988/97)*, in "Flash art", 207 dicembre 1997-gennaio 1998

Spalding J., *Con art: No, it's not your fault you can't see the genius in Damien Hirst's work - there is none*, in "The Dailymail", 01 aprile 2012

Spalding J., *Damien Hirst is the sub-prime of art world* in "The Independent", 27 marzo 2012

Swarthz G., *Gagosian a poias c'è Damien Hirst*, 13 gennaio 2012

Tansini L., *Gallerie d'arte che gestiscono vendite all'asta e case d'asta proprietarie di gallerie d'arte. Perché no?*, in "Il Giornale dell'arte", aprile 2008

Temkin A., *Contemporary Voices: Works from the UBS Art Collection*, Moma Publication, New York 2004

Tendenze del mercato dell'arte 2009, in "Artprice" novembre 2010

Tendenze del mercato dell'arte 2010, in "Artprice" novembre 2011

Tendenze del mercato dell'arte 2011, in "Artprice" novembre 2012

Tessarolo M., *L'arte contemporanea e il suo pubblico*, Franco Angeli Editore, Bologna 2006

Thompson D., *Lo squalo da 12 milioni di dollari*, Mondadori, Milano 2009

Thorpe V., *Damien Hirst outlines vision for gallery to house his personal collection*, in “The Observer”, 10 marzo 2012

Thorpe V., *Jay Joplin: portrait of the perfect gallerist* in “The Observer”, 09 ottobre 2011

Thorpe V., *Top critic lashes out at Hirst's 'tacky' art*, in “The Observer”, 07 settembre 2008

Traversi L. e Tarisi A., *Rapporto sul mercato dell'arte del tefaf 2012* in “Art a part of cult(ure)” 2012

Va all'asta l'art restaurant di Damien Hirst, in “Il Corriere della sera”, 11 ottobre 2004

Vagheggi P.; *Damien Hirst una montagna di dollari*, in “La Repubblica”, 08 settembre 2008

Van Gogh, E. *Vincent, mio fratello*, Skira, Milano 2010

Vettese A., *Capire l'arte contemporanea*, Umberto Allemandi & C, Torino, 2006

Vettese A., *Damien Hirst lancia una sfida a critici e galleristi*, “Il Sole 24 ore”, 08 settembre 2008

Vettese A., *Investire in arte*, Il Sole 24 Ore Libri, Milano 1993

Vettese A., *L'arte contemporanea tra mercato e nuovi linguaggi*, Il Mulino, Bologna 2012

Vettese A., *Si fa con tutto*, edizioni Laterza, Bari 2010

Vogel C., *Swimming with famous dead sharks*, in “The New York Times”, 01 ottobre 2006

Vogel C., *Bull Market for Hirst in Sotheby's 2-day sale*, in “New York Times”, 17 settembre 2008

Watson P., *From Manet to Manhattan. The Rise of Modern Art Market*, Random House, New York 1992

Zampatti C., *Hirst in asta supera Picasso*, in “Il Sole 24 Ore”, 17 settembre 2008

Zampetti C., *La scommessa in asta di Hirst Non tutti i collezionisti lo seguono*, in “Il Sole 24 Ore”, 11 settembre 2008

Zampetti C., *Il mercato riparte, ma Hirst no*, in “Il Sole 24 ore”, 18 novembre 2010

Zorloni A., *L'economia dell'arte contemporanea. Mercati, strategie e star system*, Franco Angeli Editore, Milano 2011

SITOGRAFIA

www.america24.com

www.Artext.com

www.artribune.com

www.arteeconomy24.ilsole24ore.com

www.arslife.com

www.bbc.co.uk

www.blouinartinfo.com

www.culturalblog.it

www.damienhirst.com

www.it.euronews.com

www.exibart.com

www.flashart.it

www.gagosian.com

www.metmuseum.org

www.galleriamichelarizzo.net

www.othercriteria.com

www.polomuseale.firenze.it

www.tate.org.uk