Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale

in Economia e
Gestione delle Arti
e delle Attività
Culturali

Tesi di Laurea

Arte latinoamericana all'asta: analisi dei prezzi delle opere degli artisti latinoamericani e colombiani

Relatrice
Ch.ma Prof.ssa Stefania Funari

Correlatore
Ch. Prof. Pieremilio Ferrarese

Laureanda
Carmen Sophia Pani
Matricola 976789

Anno Accademico
2023 / 2024

En Latinoamérica se forman capas sucesivas – sobre las estelas, iglesias y vodú, y sobre las iglesias y el vodú, ferrocarriles y bandera, y sobre los ferrocarriles y la bandera, botellas de Cocacola, y sobre las botellas de Cocacola, la hoz y el martillo - y todos estos estratos sobreviven simultáneamente, muchas veces cerrados sobre sí mismo; así nuestra torre de Babel se llena de lenguas o imágenes.

– Desnoes, E. (1969), La utilización social del objeto de arte. in *América Latina en sus Artes*, a cura di Bayón D., Siglo Veintiuno Editores.

Indice

Introduzione **3**

1. Arte latinoamericana negli USA: la nascita di una categoria artistica **5**

1.1 Il concetto di Latin American Art **6**

1.2 L'evoluzione della popolarità dell'arte latinoamericana **8**

1.2.1. Dagli anni '20 agli anni '40 del XX secolo: l'arte messicana, Candido Portinari e le istituzioni 8

1.2.2. Gli anni '60 e la Guerra Fredda: il ruolo di Jose Gomez Sicre all'interno della Pan American Union e OAS e la seconda ondata di esposizioni in territorio statunitense 16

1.2.3 La terza fase: verso la fine del secolo 22

1.3 Analisi degli artisti partecipanti in una selezione di esposizioni d'arte latinoamericana negli USA **26**

2. Il Mercato dell'Arte Latinoamericana **30**

2.1 Aste d'arte latinoamericana **30**

2.2. Gli studi sul mercato dell'arte latinoamericana **32**

2.2.1 L'arte come oggetto di studio in economia 32

2.2.2 Studi sull'arte latinoamericana all'asta 34

2.3 Arte latinoamericana all'asta a Christie's Sotheby's dal 1985 al 2004 ..... **38**

2.3.1 I dati e la metodologia 38

2.3.2 I risultati principali 40

2.3.3 Gli artisti più venduti 52

2.3.4. Gli artisti presenti nelle esposizioni selezionate: analisi generale 54

2.3.5 Analisi degli artisti con il maggior numero di opere presenti nelle esposizioni d'arte latinoamericana 57

Appendice capitolo 2 ..... **74**

3. Artisti colombiani all'asta **78**

3.1 Il ruolo della critica nella valorizzazione e apprezzamento artistico degli artisti colombiani **79**

3. 2 Studi sull'arte colombiana all'asta **87**

3.3 Il mercato dell'arte a Bogotà **89**

3.4 Artisti colombiani all'asta: confronto fra USA e Bogotá **91**

3.4.1 I dati e la metodologia 91

3.4.2 I risultati 92

Conclusioni **109**

Bibliografia **113**

Sitografia **121**

Introduzione

In un panorama artistico sempre più globalizzato e internazionale il Sud del mondo acquisisce uno spazio inedito, ridefinendo le gerarchie di un'arena in cui la presenza occidentale è stata quella dominante per molto tempo. Ne è un esempio l'edizione della Biennale di Venezia del 2024, diretta dal curatore brasiliano Adriano Pedrosa. Anche il titolo, "Stranieri Ovunque" è emblematico, e preannuncia un'edizione caratterizzata dalla diversità dei partecipanti e delle opere esposte. Gli artisti legati al territorio latinoamericano, infatti, rappresentano circa un terzo del totale, a dimostrazione della crescente popolarità dell'arte latinoamericana nei circuiti artistici, segnando una tendenza che si riflette anche nel mercato dell'arte. In questo lavoro si analizzerà la nascita, l'affermazione, lo sviluppo delle aste d'arte latinoamericana, per poi analizzare più nello specifico il mercato dell'arte colombiana.

Il termine "arte latinoamericana" inizia ad essere utilizzato dai critici e dai curatori per indicare l'arte prodotta da artisti legati al subcontinente latinoamericano a partire dalla prima metà del secolo scorso, ma nel corso di questo periodo verrà più volte discusso, fino a portare il critico Gerardo Mosquera a dichiararne la dissoluzione nel 1996. Nel settore delle aste d'arte l'affermazione dell'arte latinoamericana avviene alla fine degli anni '70, quando le case d'asta più importanti di New York iniziano ad organizzare aste specifiche dedicate a tale categoria. Allo stesso modo nel settore delle aste d'arte la dissoluzione proclamata da Gerardo Mosquera avverrà con vent'anni di ritardo, quando la casa d'aste Sotheby's nel 2016 deciderà di interrompere l'organizzazione delle aste d'arte latinoamericana per integrare gli artisti e le opere all'interno di altre categorie più generiche, come quelle di arte moderna e contemporanea. Ai fini di questo lavoro di tesi verranno analizzate le vendite all'asta di artisti latinoamericani nel periodo fra il 1985 e il 2004 presso le sedi di New York delle case d'asta Chirstie's e Sotheby's. Successivamente ci si concentrerà sul panorama colombiano, analizzando il mercato delle aste di una selezione di artisti colombiani a Bogotá, supportata anche da un'esperienza di stage svolta presso la casa d'aste *Lefebre Subastas*. Contemporaneamente si analizzerà l'andamento nel mercato statunitense delle aste d'arte della medesima selezione di artisti, in modo da confrontare l'evoluzione dei due mercati negli ultimi dieci anni.

Il lavoro di tesi è organizzato nel modo seguente. Nel primo capitolo si ripercorreranno le fasi principali che hanno portato a definire l'arte latinoamericana come categoria artistica, e che, come si vedrà, viene spesso associata a un'arte di tipo naïf, ingenua, e alle volte primitiva, a cui viene attribuito uno speciale legame con le forze naturali e con il "fantastico". Si analizzeranno le principali esposizioni d'arte latinoamericana del XX secolo negli Stati Uniti, mettendo in evidenza le tendenze stilistiche e gli artisti di punta che il pubblico statunitense avrà modo di conoscere e apprezzare, creando un ideale parziale che spesso però non rappresenta la diversità artistica della regione. Si terrà conto anche delle motivazioni extra-artistiche che hanno portato l'arte latinoamericana a raggiungere una grandissima popolarità in tre momenti specifici nel corso secolo, e alle attività di diplomazia culturale portate avanti dagli USA che hanno proiettato l'arte latinoamericana al di fuori dei propri confini geografici, conferendole una visibilità senza precedenti. Si analizzerà nello specifico

la partecipazione dei diversi artisti all'interno di una selezione delle esposizioni d'arte latinoamericana del XX secolo negli Stati Uniti, in modo da rilevare gli orientamenti estetici e i paradigmi che hanno formato il gusto e le aspettative del pubblico statunitense nei confronti di questa categoria d'arte, per confrontarli con quelli rilevati nelle vendite all'asta d'arte latinoamericana.

Nel secondo capitolo si analizzerà la nascita e lo sviluppo delle aste d'arte latinoamericana presso le case d'asta Sotheby's e Christie's, e si esamineranno i principali studi economici dedicati a tale categoria. Infine, ci si concentrerà sull'analisi delle vendite all'asta di opere di artisti latinoamericani nel periodo fra il 1985 e il 2004, prima attraverso un'analisi generale e successivamente per mezzo di un'analisi più specifica sugli artisti che si sono distinti all'interno delle esposizioni per via dell'elevato numero di loro opere esposte, che all'interno delle aste, sia per il numero di opere vendute che per il valore delle vendite raggiunto. Si presterà particolare attenzione alle caratteristiche anagrafiche degli artisti, che verranno divisi in diverse coorti generazionali, alla loro nazione di provenienza e allo stile di cui sono portavoce, in quanto verranno classificati secondo diverse categorie: figurativo, indigenista, astratto e neofigurativo. Si terrà conto anche del numero di lotti venduti, del valore delle vendite e del prezzo medio delle opere degli artisti principali, confrontando l'andamento in diversi periodi di tempo.

Il terzo capitolo avrà come focus l'arte prodotta da artisti colombiani. Si ripercorrerà la nascita dell'arte moderna in Colombia, facendo particolare attenzione al ruolo della critica nel determinare il successo o il fallimento degli artisti attivi in territorio colombiano. In particolare, si analizzerà il ruolo della critica d'arte argentina Marta Traba nella promozione e valorizzazione - anche all'interno del mercato – di alcuni artisti caratterizzati per l'utilizzo di stili moderni, e nel condizionare negativamente il successo di altri artisti, in particolare quelli attivi a partire dagli anni '30, conosciuti come *Los Bachué,* che si caratterizzano per la produzione di un'arte nazionalista. Si procederà selezionando undici artisti nei confronti dei quali Marta Traba ha adottato posizioni differenti: sei di loro hanno goduto del favore della critica, mentre altri cinque ne hanno subito ripercussioni in senso negativo. All'interno dei sei artisti promossi da Marta Traba troviamo anche Fernando Botero, che nel corso dell'analisi verrà considerato sia all'interno del gruppo che singolarmente, in modo da comparare quello che è considerato l'artista colombiano ad aver avuto maggior successo al mondo con i diversi artisti individuati. Si analizzeranno gli artisti selezionati in due mercati differenti: quello statunitense, nel periodo fra il 2010 e il 2024 e il mercato delle aste di Bogotá, nel periodo fra il 2014 – anno in cui compare nella città la prima casa d'aste – e il 2024. Per entrambi i mercati si procederà effettuando sia un'analisi generale che un'analisi più specifica, in cui si considereranno le case d'aste in cui sono avvenute le vendite, il valore delle vendite complessivo e per ciascun artista, il numero di lotti aggiudicati, il prezzo medio di aggiudicazione, l'anno in cui è avvenuta la vendita e il tipo di tecnica delle opere vendute. Si concluderà l'analisi comparando l'andamento dei prezzi medi dei diversi artisti con quello di Fernando Botero.

1. Arte latinoamericana negli USA: la nascita di una categoria artistica

L'arte latinoamericana come categoria all'interno del mondo dell'arte e lo stesso mercato ad essa associata hanno una storia recente. Secondo Mary Anne Martin, una delle principali figure dietro l'organizzazione della prima asta d'arte latinoamericana alla casa d'aste Sotheby's nel 1979, il mercato dell'arte latinoamericana prima di quell'evento non esisteva affatto, o almeno le opere d'arte non si commercializzavano come una categoria collezionabile indipendente[1]. L'interesse commerciale per tale categoria dipende dall'affermazione del subcontinente latinoamericano come regione geo-estetica particolarmente attraente per il sistema internazionale dell'arte[2], e anche dalla stessa definizione di arte latinoamericana in ambito artistico che, come vedremo, è una nozione complessa. In questo contesto è importante considerare il ruolo svolto dai musei, sia in quanto fra i "mecenati primordiali" di questo tipo di arte quando inizia ad essere esibita negli Stati Uniti tra gli anni '30 e '40[3], sia perché l'attività curatoriale nel caso dell'arte latinoamericana ne influenza direttamente la storia[4] e dunque la sua definizione. A partire dagli ultimi due decenni dalla fine del secolo scorso il mercato dell'arte latinoamericana ha registrato un aumento importante dei prezzi di vendita, che in parte è stato relazionato alla competitività dei prezzi raggiunti dalle opere degli artisti latinoamericani, essendo inferiori rispetto a quelli delle opere di artisti appartenenti a mercati maggiormente consolidati, come nel caso dell'arte europea, in cui le cifre raggiunte sono generalmente più elevate[5]. In parallelo a un importante interesse espositivo da parte delle istituzioni e delle gallerie statunitensi[6] questo ha portato a dare una visibilità senza precedenti – in particolare a partire dagli anni '80 – all'arte latinoamericana, di cui nel corso di questo capitolo si ripercorreranno gli avvenimenti principali che hanno contribuito a determinarne i confini.

[1] Martin, M. (1999) "The Latin American Market Comes of Age." *In* Theran, S., a cura di, *Leonard's Price Index of Latin American Art at Auction*. Newton, Massachusetts, Auction Index, p. 3.

[2] Joaquín Barriendos evidenzia come la valorizzazione positiva - anche in termini economici - degli attributi estetici caratterizzanti l'arte appartenente alla regione latinoamericana abbia portato, a partire dagli anni '90, a una crescente popolarità di tale regione all'interno del mondo dell'arte e a una sua diffusione a livello internazionale. La regione latinoamericana viene così associata in termini artistici ad alcune caratteristiche estetiche predeterminate. Barriendos, J. (2009). Geopolitics of Global Art. The Reinvention of Latin America as a Geo-aesthetic Region. In Buddensieg, A. & Belting, H., a cura di, *The global art world: Audiences, markets and museums*. Hatje Cantz, p. 98

[3] Serviddio, F. (2023) "Los viajes del latinoamericanismo en la escena artistica continental entre segunda guerra y guerra fria" In Cardoso, R. G., a cura di, *Anais do I Encontro Geopolíticas Institucionais: Conexões e redes nas artes visuais*. ProEx/Ufes. p. 63.

[4] Berríos, P. S. (2015). El arte latinoamericano a través de la curadoría: políticas de representación y modos de inserción. *PragMATIZES - Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura*, (9), p. 37.

[5] Goldman, Shifra M. (1994) "Latin American Art's Explosion: Looking at a Gift Horse in the Mouth." In *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin American and the United States*, Chicago: University of Chicago Press, p. 324.

[6] L'interesse era tale da portare all'apertura di numerose nuove gallerie e alle gallerie esistenti che in precedenza non si mostravano interessate nell'arte latinoamericana a intraprendere una ricerca specifica di artisti latinoamericani. Ivi.

1.1 Il concetto di Latin American Art

Esiste una differenza non sottile nel parlare di "arte latinoamericana" e di arte prodotta nella parte iberoamericana del continente americano o da artisti provenienti da questa zona geografica[7]. Mentre con la seconda ci si riferisce al vincolo fra il territorio e cultura con l'artista, il concetto di "arte latinoamericana" risponde a un'idea più specifica di arte che può essere ricondotta a un determinato periodo storico e che prende piede per via di dinamiche ben specifiche. Prima della consacrazione del termine "latin american art" venivano usate altre denominazioni per riferirsi a quest'arte, come arte ispano-americana, arte iberoamericana o più semplicemente arte americana[8]. L'arte latinoamericana, infatti, può essere considerata come un progetto, oltre che una costruzione concettuale, che si diffonde a partire della prima metà del secolo scorso, ma, che negli ultimi quarant'anni[9] è stata molto discussa anche per via dello sviluppo degli studi decoloniali e della tendenza a ripensare il rapporto fra "centro" e "periferia" della cultura[10] e dei luoghi dell'arte. È un'idea che è stata promossa soprattutto a partire degli Stati Uniti attraverso programmi culturali, che rispondevano per lo più ad esigenze politiche, diplomatiche ed economiche[11], che hanno dato vita a una serie di esposizioni – anche itineranti – così contribuendo a consolidare il parere della critica d'arte su determinate opere d'arte e artisti. Possiamo immaginare che queste attività siano state più che rilevanti nel formare il gusto dei collezionisti, e di conseguenza, nello stabilire tendenze o preferenze all'interno del mercato dell'arte, che hanno influenzato i prezzi degli artisti nel tempo.

Le attività di curatela e della critica sono infatti fondamentali nel guidare il gusto del pubblico e dei possibili collezionisti, che spesso possono non essere tanto informati sullo stato attuale dell'arte contemporanea e si trovano quasi necessariamente costretti a fare affidamento sui professionisti del mestiere[12]. Queste figure, comprendenti anche i musei, gallerie, oltre che lo stesso governo o il mondo

---

[7] Berríos González, P. (2011). *Estrategias de inserción del arte latinoamericano. El internacionalismo en Jorge Romero Brest y el latinoamericanismo en Marta Traba*. Tesi di Master, Universidad de Chile, p. 8. Disponibile in https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/129922

[8] Ibidem, p. 19.

[9] È quasi in concomitanza con il rinnovato interesse per l' arte latinoamericana negli anni '90, che ha portato all'organizzazione di numerose esposizioni – motivato anche dall'approssimarsi del quinto centenario della scoperta dell'America - che critici quali Shifra Goldman, Mari Carmen Ramirez o Gerardo Mosquera ravvivano il dibattito sulla definizione di arte latinoamericana, dando vita a volumi centrati su quest'argomento, come Goldman, S. M. (1994). Dimensions of the Americas : art and social change in Latin America and the United States. University of Chicago Press. e Mosquera, G., a cura di (1995). Beyond the fantastic : contemporary art criticism from Latin America. Institute of International Visual Arts.

[10] Richard, N. (1994). La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: Montaje, representación. In G. Curiel, a cura di, *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*. Universidad Nacional Autónoma de México, Inst. de Investigaciones Estéticas, p. 1015.

[11] Genocchio, B. (1998). The discourse of difference: Writing 'Latin American' art. *Third Text*, 12(43), p. 4.

[12] Rodner, V. L., & Thomson, E. (2013). The art machine: Dynamics of a value generating mechanism for contemporary. *Arts Marketing: An International Journal*, 3(1), p. 62.

degli affari, contribuiscono in diverse misure a definire il valore – sia esso simbolico o commerciale – dell'arte[13]. Mentre il governo e il mondo degli affari, come evidenziano Victoria L. Rodner e Elaine Thomson, forniscono supporto finanziario e occasioni di visibilità agli artisti, i critici e i curatori, grazie alla loro posizione nel mondo dell'arte e status, permettono di avvicinare il pubblico alle opere d'arte, oltre a stabilire la "marketability of the artist's output"[14]. Nel contesto dell'arte latinoamericana il ruolo svolto da questi attori risulta essere decisivo, dal momento che saranno delle figure specifiche come José Gomez Sicre, o istituzioni, come il Museum of Modern Art di New York, a svolgere un importante ruolo nel plasmarne l'idea che sarà poi offerta al pubblico.

Con l'ascesa del concetto di arte latinoamericana, inoltre si va ad omogenizzare[15] sotto un'unica categoria quell'arte contemporanea che prima veniva considerata regionalmente. Non si parla più di arte brasiliana, colombiana o peruviana, come categorie a sé, ma queste vengono riunite assieme in grandi esposizioni, correndo anche il rischio di incorrere in una sottorappresentazione dell'arte di determinate nazioni, come vedremo nel corso del capitolo, e che porta a diffondere un'idea parziale della diversità artistica della regione latinoamericana. L'immagine di questo tipo di arte che si proietta inizialmente è un'immagine esotizzante, dove il fantastico, il magico e il primitivo vengono esaltati[16] in opposizione all'arte occidentale[17] e soprattutto statunitense, che veniva vista piuttosto come razionale[18]. Anche i media artistici scelti risultano soffrire di quel "aestheticizing bias" di cui parla Mari Carmen Ramirez, in quanto nelle esposizioni sono dominanti pittura e scultura, mentre ad altre forme d'espressione come fotografia e opere grafiche viene decisamente dato meno rilievo[19]. In questo scenario predominano soggetti rurali e colori vibranti, si promuovono opere e artisti che vengono considerati adatti ad essere presentati in un contesto occidentale, che, sommati alla scarsa conoscenza del tema da parte dei curatori[20] (anch'essi prevalentemente occidentali) delle esposizioni e la poca letteratura disponibile, hanno contribuito a creare un'immagine stereotipica che però verrà apprezzata dal pubblico statunitense. Si assiste quindi alla creazione di una vera e propria categoria

[13] Ibidem, pp. 58-59.
[14] Ibidem, pp. 60-63.
[15] Genocchio, B. Op. cit., p. 5.
[16] Goldman, S. M. (1994) "Latin American visions and revisions." In *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin American and the United State*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 347-348.
[17] Genocchio, B. Op. cit., p. 7.
[18] Ramirez, M. C. (1992). Beyond "the Fantastic": Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art. *Art Journal*, 51(4), p. 240.
[19] Ivi, p. 238.
[20] Sarà lo stesso Alfred J. Barr, primo direttore del Museum of Modern Art di New York e all'epoca *advisory director*, ad affermare alla *Conference for Studies on Latin American Art* del 1945 che all'interno dell'istituzione la maggior parte del personale non era specializzato né in arte né in cultura latinoamericana. Nonostante ciò, l'istituzione statunitense fu una delle prime a promuovere l'arte latinoamericana con numerose esposizioni e a costituire una collezione specializzata in questo tipo di arte. Matallana, A. (2022) "Inventing Latin America Under the Good Neighborhood Policy: the Case of the MoMA Collection, 1943." *International Journal of Culture and Art Studies*, vol. 6, no. 1, p. 43.

artistica commerciabile e collezionabile[21]. Ripercorrere gli eventi chiave che hanno determinato l'affermazione dell'arte latinoamericana nel mondo dell'arte permetterà di identificarne le caratteristiche più rilevanti per poter comprendere le sue dinamiche di mercato, che saranno approfondite nel secondo capitolo.

1.2 L'evoluzione della popolarità dell'arte latinoamericana

La critica e storica dell'arte Shifra Goldman, nello spiegare la nuova popolarità acquista dell'arte latinoamericana a partire dagli anni '80 – prevalentemente negli Stati Uniti – parla di un vero e proprio *boom*. Goldman lo raffronta con il più noto *boom* letterario latinoamericano, una vera e propria "febbre", che ha dato a conoscere al mondo intero autori come Jorge Luis Borges o Gabriel Garcia Marquez, e ne identifica le caratteristiche: "Booms in the art arena can be identified by numerous blockbuster museum shows, lots of mainstream critical attention, a proliferation of gallery exhibits, and sustained activity on the auction market[22]".

Nonostante l'autrice si riferisse solamente a un lasso temporale ben specifico, possiamo riscontrare questo tipo di attenzione nei confronti dell'arte latinoamericana anche in periodi precedenti, infatti potremmo identificare ben tre momenti specifici nel corso del XX secolo caratterizzati da un grande numero di mostre, acquisizioni e cicli espositivi realizzati sul tema. In questo discorso non vi è da sottovalutare l'importanza di New York e della sua rete artistica, che si lega inestricabilmente fin dal principio all'ascesa dell'arte latinoamericana. L'affermazione degli Stati Uniti come polo artistico viene sottolineato già da Clement Greenberg nel 1948, quando New York giunge a soppiantare Parigi come capitale dell'arte[23], nonché come centro di distribuzione[24] della stessa, i cui attori sono dotati di un'autorità tale da essere in grado di stabilire il successo o meno di artisti e di espressioni artistiche. È quindi rilevante che la prima campagna di acquisizioni d'arte latinoamericana sia stata portata avanti proprio dal *Museum of Modern Art* di New York, e a distanza di una trentina d'anni sarà proprio a New York che si terrà la prima asta d'arte esclusivamente latinoamericana.

1.2.1. Dagli anni '20 agli anni '40 del XX secolo: l'arte messicana, Candido Portinari e le istituzioni

[21] Ramirez, M. C. Op. cit., p. 230
[22] Goldman, S. M. (1989) "El Espíritu Latinoamericano: La perspectiva desde los Estados Unidos." *Arte en Colombia: Internacional*, no. 41, p. 48
[23] Boyer, K. A. (1994) *Political Promotion and Institutional Patronage: How New York Displaced Paris as the Center of Contemporary Art, Ca. 1955–1968*, Tesi di dottorato. University of Kansas, pp. 1-3.
[24]Ramírez, M. C. (1996). Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Representation. In Greenberg, R., Ferguson, B. W, & Nairne, S., a cura di, *Thinking about exhibitions*. Routledge, p 24.

Un primo avvicinamento del pubblico statunitense all'arte prodotta in America Latina è databile agli anni '20 del XIX secolo quando alcune riviste d'arte, come *The Art News* e *The Art Digest*, segnalano la nascita di una nuova tendenza pittorica in Messico, che fu accompagnata da una serie di esposizioni e una sorta di campagna di promozione negli Stati Uniti legata alla famiglia Rockefeller e al MoMA, istituzione a cui la famiglia è legata dalla sua nascita, e su cui approfondiremo in seguito. L'interesse per il Messico però non è casuale, dal momento che all'epoca erano in gioco fra i due Stati le negoziazioni per lo sfruttamento delle riserve di petrolio in territorio messicano[25], per cui era fondamentale per gli USA mantenere delle buone relazioni con il suo vicino. Le politiche estere portate avanti dagli Stati Uniti comportarono anche un'attenta pianificazione sul campo culturale, dando vita a numerosi scambi, atti a mostrare l'ammirazione degli Stati Uniti verso la cultura messicana[26], nella speranza che tali interazioni artistiche potessero influenzare, se non modellare, la cooperazione sul piano politico e commerciale[27]. Una data di inizio si potrebbe fissare al 1927, quando viene nominato l'ambasciatore Dwight Morrow, incaricato di trovare un accordo con il governo messicano circa la nazionalizzazione delle risorse petrolifere del paese[28]. Morrow si occupa di attuare una serie di politiche culturali che vengono definite come una specie di preambolo alla *Good Neighbor Policy*[29], che giocherà un grande ruolo nella circolazione dell'arte latinoamericana negli anni seguenti. Probabilmente il nome che acquisirà più popolarità all'interno dei programmi culturali sarà quello del grande muralista messicano Diego Rivera, che riceverà numerose commissioni fino al 1933, quando gli viene commissionato un murales per il Rockefeller Centre, che verrà quasi immediatamente distrutto. Rivera, non a caso, decorerà la residenza di Cuernavaca di Morrow[30], che sarà seguita da altre commissioni da parte di imprese sostenute da Rockefeller e Ford[31], oltre che alla San Francisco Stock Exchange, o in istituzioni come la *Metropolitan Opera of Philadelphia* e il *Detroit Institute of Arts.*

La famiglia Rockefeller investì, tra il 1930 e il 1940 circa 13 milioni di dollari in programmi relativi all'America Latina[32], e si ritrovò coinvolta in più occasioni nella coordinazione delle attività culturali fin da principio; infatti Abby Aldrich Rockefeller, moglie dell'erede di John Davison Rockefeller – ricco petroliere fra i padri della *Standard Oil* - risulta essere una delle tre fondatrici[33] del MoMA. Il museo vede la luce nel 1929, e il suo coinvolgimento nella promozione dell'arte messicana è dato anche dagli interessi personali della famiglia Rockefeller. Il museo accoglierà nella sua collezione permanente numerosi dipinti, disegni e stampe

[25] Serviddio, F. (2023) Op. cit., pp. 48-49.

[26] Serviddio, F. (2010). Exhibiting Identity: Latin America Between The Imaginary And The Real. *Journal of Social History*, *44*(2), p. 482.

[27] Vicario, N. (2015). *Import/export : raw materials, hemispheric expertise, and the making of Latin American art, 1933-1945*. Tesi di dottorato, Massachusetts Institute of Technology, p. 184. Disponibile in http://hdl.handle.net/1721.1/101545

[28] Serviddio, F. (2010). Op. cit., p. 482.

[29] Serviddio, F. (2010). Op. cit., p. 483.

[30] Ivi.

[31] Belnap, J. (2006). Diego Rivera's Greater America Pan-American Patronage. *Indigenism, and H.P. Cultural Critique*, 63(1), pp. 62-63.

[32] Vicario, N. Op. cit., p. 187.

[33] Le altre fondatrici sono Josephine Porter Boardman e Lizzie Bliss. Le tre donne stanzieranno i fondi necessari all'avvio del museo, che sarà diretto da Alfred Barr. Pedro, A. E. (2016). Cuatro escenarios del Arte Latinoamericano antes y en los prolegómenos de la Guerra Fria. *Revista SURES*, n. 7., pp. 2-3.

di Diego Rivera provenienti proprio dalla famiglia[34] e nel 1931 occupó di organizzare una mostra personale dedicata all'artista, anche se, nonostante le 154 opere esibite in totale, l'immagine che fu data all'artista evitava di mostrare il suo lato rivoluzionario[35]. Questa è la prima mostra personale dedicata a un artista latinoamericano[36], ciò aumenterà ancor di più la sua popolarità, oltre che la conoscenza del muralismo messicano in territorio statunitense, e segnerà solo l'inizio del proficuo legame fra l'artista e i Rockefeller, che si concluderà con la distruzione del murales realizzato da Rivera al Rockefeller Centre, nel 1934, per via della sua carica eccessivamente politica[37].

Vi è però un importante precedente alla mostra personale su Diego Rivera. Si tratta di un'esposizione organizzata al Metropolitan Museum di New York, intitolata "Mexican Arts", dal momento che riuniva le più varie testimonianze della regione, dall'arte coloniale, agli oggetti folkloristici, alle arti applicate fino all'arte contemporanea[38]. Inoltre, l'esposizione avrà modo di viaggiare per gli Stati Uniti, venendo ospitata in altre 11 città a partire dalla sua inaugurazione nel 1930; potremmo definirla un'esposizione "blockbuster", dove ancora una volta è Diego Rivera ad essere il protagonista[39]. A circa dieci anni di distanza da quest'ultima esposizione, verrà organizzata presso il MoMA "Twenty Centuries of Mexican Art" sotto gli auspici di Nelson Rockefeller, figlio di Abby Aldrich Rockefeller, e del presidente messicano Lazaro Cardenas[40]. Anche in questo caso sarà Rivera a dominare la scena, e come succederà successivamente con la personale sul medesimo artista, sarà colpevole di mostrare un'arte messicana apolitica e innocua, per niente radicale[41].

Diego Rivera non sarà l'unica personalità che il pubblico statunitense imparerà a riconoscere, ma anche i suoi compatrioti Alfaro Siqueiros e Jose Clemente Orozco[42] riceveranno una particolare attenzione, oltre che commissioni per opere e murales[43].

La popolarità dei muralisti messicani è dimostrata anche dalla composizione della collezione d'arte latinoamericana del MoMA, che nel 1943 contava con 8 opere di Siqueiros, 24 di Orozco e ben 31 di Diego Rivera[44]. Potremmo attribuire la maggior popolarità di Rivera al fatto che la sua arte rispondeva più facilmente

---

[34] Serviddio, F. (2010). Op. cit., p. 483.

[35] Pedro, A. E. Op. Cit. p. 7.

[36] Serviddio, F. (2010). Op. cit., p. 483.

[37] In particolare, era la figura centrale di Lenin a destare la preoccupazione dei Rockefeller, che richiesero la sostituzione del personaggio con un volto anonimo, e che Rivera si rifiutò di modificare. Apel, D. (1999). Diego Rivera and the Left: The Destruction and Recreation of the Rockefeller Center Mural. *Left History: An Interdisciplinary Journal of Historical Inquiry and Debate*, 6(1), p. 57.

[38] d'Harnoncourt, R. (1930). The Loan Exhibition of Mexican Arts. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 25(10), pp. 211-212.

[39] Pedro, A. E. Op. Cit. p. 7.

[40] Vicario, N. Op. Cit. 195.

[41] Vicario, N. Op. Cit. pp. 196-197.

[42] Sarà di Orozco la prima opera di un artista latinoamericano a entrare nella collezione del MoMA nel 1935, su donazione di Abby Aldrich Rockefeller. Festa, S. (2022), "Looking South: The Increased Visibility of Modern Latin American Art". Tesi di master, Sotheby's Institute of Art, p. 11. Disponibile in https://digitalcommons.sia.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1117&context=stu_theses

[43] Serviddio, F. (2023). Op. Cit. p. 126.

[44] Cota, E. O. (2015). Um "empreendimento pioneiro": o catálogo da Coleção Latino-Americana do MoMA (1931-1943). *FACES DA HISTÓRIA*, (2)1, p. 69.

all'immagine che il governo statunitense voleva dare del Messico, potendone epurare più agilmente il sottotono politico, al contrario di Siqueiros, preoccupante per la sua posizione rispetto ai rapporti tra Stati Uniti e Cuba e per cui le commissioni fungevano da strumento pensato per neutralizzare l'aspetto politico dall'artista[45]. La stessa immagine di un Rivera innocuo e depoliticizzato ne ha facilitato la commercializzazione fra i mecenati statunitensi, inoltre era proprio la dealer di arte messicana Frances Flynn Paine - anello importante nell'avvicinamento di Rivera ai Rockefeller e nella realizzazione della personale al MoMA – ad assicurare che ciò che realmente interessava all'artista era dipingere e non la politica[46].

Le opere di Rivera, infatti, contavano con elementi della vita quotidiana e rurale della popolazione messicana, presentati in un modo semplice per facilitarne la comprensione al grande pubblico. Ma il fine educativo e narrativo pensato dall'artista, ha contribuito a creare negli Stati Uniti un immaginario e un'impressione di una nazione latinoamericana ancorata al passato, in cui ancora non era arrivato il progresso moderno, popolata prevalentemente da indigeni e legata a pratiche tradizionali. Ciò è importante perché sono queste le prime opere che il pubblico statunitense identifica come "latinoamericane" e quest'immaginario sarà quello dominante nel corso del XX secolo[47], riflettendosi anche sulle acquisizioni istituzionali.

Le attività di promozione dell'arte messicana hanno avuto successo, dal momento che il pubblico statunitense ha imparato effettivamente a riconoscere il muralismo messicano, ma d'altro canto hanno riscontrato alcune controversie, in quanto molti statunitensi criticavano il fatto che le commissioni venissero concesse ad artisti stranieri che nelle loro opere criticavano proprio "l'American way of life"[48]. Dunque, anche se sul piano artistico si può dire che abbiano compiuto il loro obiettivo, sul piano diplomatico, per lo meno in territorio nordamericano no, soprattutto dopo il caso del murales del Rockefeller Center, tanto che la frequenza di incarichi e commissioni di opere degli anni '30 indirizzati agli artisti messicani menzionati diminuì drasticamente nella decada successiva[49]. Allo stesso modo anche l'estetica del muralismo messicano, legata allo stile del realismo socialista, non era destinata a durare a lungo ma a cedere il passo all'astrazione[50].

Ciò ha portato a un cambiamento rilevante all'interno dei programmi culturali, che da questo momento si focalizzeranno sull'artista brasiliano Candido Portinari e sull'arte latinoamericana più in generale. Il cambio inoltre era motivato dalla necessità di assicurarsi degli alleati, dal momento che la Seconda Guerra Mondiale era ormai alle porte[51]. Nonostante ciò, gli Stati Uniti non smetteranno mai di interessarsi all'arte e agli artisti messicani, soprattutto in momenti critici per la politica e l'economia statunitense[52].

[45]Vicario, N. Op. cit., p. 126.
[46] Apel, D. Op. cit. p. 66.
[47] Serviddio, F. (2010). p. 482.
[48] Ibidem, p. 483.
[49] Ivi.
[50] Pedro, A. E. Op. Cit. p. 8.
[51] Vicario, N. Op. cit., p. 40.
[52] Goldman, Shifra M. (1994) Latin American Art's Explosion: Looking at a Gift Horse in the Mouth." In *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin American and the United State*s, Chicago: University of Chicago Press, p. 324.

L'inedito interesse per Portinari, infatti, com'era accaduto per i muralisti messicani, non era esclusivamente artistico o culturale, ma dipendeva da un cambiamento nelle politiche statunitensi e va inteso alla luce degli accordi commerciali fra Stati Uniti e Brasile[53]. Nel febbraio del 1935, infatti, Stati Uniti e Brasile avevano stipulato un accordo commerciale che garantiva condizioni reciprocamente favorevoli per l'importazione ed esportazione di prodotti agricoli e manufatturieri, fra questi il caffè, e nello stesso anno il dipinto "Café" di Candido Portinari veniva premiato con la *Second Honorable Mention* all'esposizione d'arte internazionale *Carnegie International* a Pittsburgh[54], che in quell'anno per la prima volta si apriva al sub-continente latinoamericano includendo artisti dall'Argentina, dal Chile e dal Messico, oltre che dal Brasile[55]. L'arte di Portinari rispondeva a una vera e propria funzione diplomatica nel contesto delle negoziazioni commerciali, attraverso donazioni, prestiti e acquisizioni, dando una seconda opportunità a Nelson Rockefeller di continuare il suo progetto di diplomazia culturale, come sottolinea Niko Vicario[56]. Fra il 1939 e il 1940 Portinari fu coinvolto in una serie di cicli espositivi dove ancora una volta il MoMA fornirà un grande contributo. Dopo il grande successo riscontrato dalla sua opera "Café" nel 1935 l'artista ricevette numerose commissioni istituzionali nella sua terra natia, trasformandosi quasi in un vero e proprio pittore di stato, se non di regime[57], venendo chiamato a rappresentare il padiglione brasiliano alla *World Fair* di New York nel 1939, per cui dipinse tre pannelli. La fiera era un'iniziativa pubblico-privata creata con l'intenzione di promuovere la relazione fra USA e il territorio latinoamericano[58] e fu accompagnata anche da una mostra in due parti presso il *Riverside Museum* di New York. Anche se non fu apprezzata dalla critica, in quanto vista come un "weak attempt to familiarize American consumers with Latin American art"[59], la ricezione di Portinari con le sue 35 opere fu positiva, tanto da venire definito il miglior artista latinoamericano, escludendo Rivera, Orozco e Siqueiros[60]. La mostra successivamente circolerà in 11 istituzioni statunitensi, facendo conoscere al pubblico statunitense l'artista brasiliano[61]. Portinari catturerà anche l'attenzione di William Valentiner, direttore del *Detroit Institut of Art*, che dopo aver visto le sue opere presso la *World Fair* di New York deciderà di organizzare la prima personale dell'artista in territorio statunitense, inaugurata nell'agosto del 1940. Sarà anche questa una mostra itinerante, che al principio nel *Detroit Institute of Art* sarà composta da 64 opere su tela e 62 su carta[62], ma una volta raggiunto il MoMA, altre 40 opere verranno aggiunte al *corpus* di opere esposte,

[53] Matallana, A. Op. cit., p. 32.
[54] Vicario, N. Op. Cit., p. 41.
[55] Ibidem, p. 38.
[56] Ibidem, pp. 40-55.
[57] Ibidem, p. 43
[58] Nastari, D. M. (2022). Portinari of Brazil em Detroit: a primeira exposição individual de Candido Portinari nos Estados Unidos. *Revista De História Da Arte E Da Cultura*, *3*(2), pp.17-18.
[59] Matallana, A. Op. Cit. p. 31
[60] Sater, K. (1940) "Brazilian Bombshell: Candido Portinari's work is best of Latin-Americans." *Citzen Magazine* (United States), disponibile in https://www.portinari.org.br/en/archive/bibliographic/49239/brazilian-bombshell-candido-portinari-s-work-is-best-of-latin-americans
[61] Nastari, D. M. Op. cit. p. 18.
[62] Ivi. P. 20

permettendo a un numero maggiore di opere di circolare fra le istituzioni selezionate[63]. Alcune delle nuove opere provenivano da collezionisti statunitensi come il segretario di stato Cordell Hull e dalla donna d'affari Helena Rubistein, mentre Nelson Rockefeller, non ancora in possesso di opere dell'artista, si occuperà di integrarlo nella sua collezione l'anno seguente[64]. Quindi con la personale al MoMA, la reputazione dell'artista, inserito con successo all'interno dei circuiti espositivi, non faceva altro che consolidarsi, addirittura renderlo immortale, come riportano le cronache dell'epoca[65]. Come avveniva per i muralisti messicani, l'arte di Portinari, con i suoi paesaggi e personaggi etnicamente caratterizzati, rappresentava agli occhi degli Stati Uniti un'America Latina non ancora civilizzata e legata alle tradizioni arcaiche[66]. Non a caso le opere che riceveranno maggiore attenzione saranno quelle legati ai lavoratori del campo e delle piantagioni di caffe, rendendolo quindi un artista dal "prestigio esportabile"[67], come indicherà Lincoln Kirstein, incaricato nel 1943 di selezionare le opere per la collezione d'arte latinoamericana del MoMA.
Nelson Rockefeller occuperà instancabilmente l'artista con numerose commissioni, includendo ritratti di famiglia, regali e acquisizioni personali[68], e lo coinvolgerà in opere murali come avvenuto nel caso degli artisti messicani negli anni precedenti. Questa fase non durerà a lungo, dal momento che presto verrà patrocinata un'altra immagine del Brasile, quella che emerge dall'esposizione *Brazil Builds*, inaugurata nel 1943 al MoMA[69]. Si tratta di un Brasile industrializzato e proiettato verso il futuro, dove l'immaginario agricolo e rurale di Portinari non trova più spazio, e che verrà completamente rifiutato soprattutto con l'ascesa delle nuove tendenze artistiche più razionali legate all'astrattismo[70], come accadde con il muralismo messicano.

Il culmine di questa prima fase d'interesse per l'arte e per gli artisti latinoamericani si ha nel 1943, quando il MoMA apre al pubblico la sua esposizione "The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art" mostrando la collezione permanente di arte latinoamericana più vasta del mondo[71] fino ad allora riunita. La storia della collezione d'arte latinoamericana del MoMA è fin dall'inizio legata alla creazione del *Office of the Coordinator of Inter American Affairs* (OCIAA), un ufficio creato con un fine politico-diplomatico dal Presidente Franklin Delano Roosevelt, su suggerimento di Nelson Rockefeller[72]. Il suo obiettivo principale era contrastare l'influenza nazista nell'emisfero[73], e per questo fine l'OCIAA attraverso la sua sezione d'arte si occupò di fomentare i rapporti culturali tra le due Americhe, sulla scia di attività artistiche similari promosse

[63] Come emerge dall'introduzione al catalogo della mostra realizzato in collaborazione con il DIA. Museum of Modern Art (1940). *Portinari of Brazil.* Museum of Modern Art.
[64] Matallana, A. Op. Cit. p. 32-33.
[65] Brown, M. (Nov. 1940) "Portinari of Brazil." *Parnassus*. New York, p. 37.
[66] Serviddio, F. (2010). Op. Cit. p. 484.
[67] Matallana, A. (2022) «Imperio informal: el proceso de exposición de arte latinoamericano bajo política de Buena Vecindad. El caso de la colección del MoMA, 1943». Boletín Americanista, LXXII.1/84, p. 17.
[68] Lo stesso artista accuserà Rockefeller di farlo lavorare "come un mulo". Vicario N. Op. cit. 58
[69] Ibidem. Pp. 70-71
[70] Ibidem, pp. 74-75
[71] Matallana, A. (2022) "Inventing Latin America Under the Good Neighborhood Policy: the Case of the MoMA Collection, 1943." *International Journal of Culture and Art Studies*, vol. 6, no. 1, p. 37
[72]Ibidem, p. 29.
[73] Serviddio, F. (2010). Op. Cit., p. 483.

negli USA da circa 20 anni e riconducibili alla Good *Neighbor* Policy. Le strategie principali erano due: esporre e collezionare. L'attività espositiva si concentrò da una parte su artisti legati all'indigenismo, utile per promuovere ancora una volta l'idea di un'America Latina rurale, come Oswaldo Guayasamin, Enrique Camino Brent e Candido Portinari[74], dall'altra nel presentare agli stati dell'America Latina un'immagine positiva degli Stati Uniti attraverso una mostra itinerante d'arte nordamericana[75]. Di maggior rilevanza fu la campagna di acquisizioni condotta attraverso il MoMA. Il ruolo di Nelson Rockefeller fu cruciale in questo contesto, in quanto assunse la direzione del MoMA nel 1939, che manterrà fino al 1941, anche se l'anno precedente veniva invece eletto come responsabile del'OCIAA per via delle sue connessioni strategiche con l'America Latina[76]. Rockefeller fu anche il responsabile del finanziamento dell'impresa, dal momento che i fondi destinati alle relazioni culturali diminuirono drasticamente a seguito dell'entrata in guerra degli Stati Uniti[77]. Ciò lo portò a creare nel 1942 *l'Inter American Fund*, un fondo istituito per mezzo di una donazione "anonima" con il fine di acquisire circa 200 opere d'arte latinoamericana[78]. La selezione delle opere fu un compito assegnato a Lincoln Kirstein, intellettuale attivo nella scena newyorchese, ma non uno specialista d'arte latinoamericana[79]. La scelta ricadde su di lui perché aveva recentemente visitato la regione per via del suo coinvolgimento nell'organizzazione dell'*American Ballet Caravan*[80], e anche perché contemporaneamente avrebbe svolto un'altra missione per conto dell'OCIAA, ovvero informare il governo americano sulla situazione politica relativa alle potenze dell'Asse in America Latina[81]. Kirstein fu quindi inviato fra la primavera e l'autunno del 1942[82] in America Latina alla ricerca di opere "di qualità" da acquisire, mentre al contempo Alfred H. Barr si trovava impegnato nella stessa missione nell'estate di quell'anno in Messico e a Cuba[83]. La collezione, presentata nel 1943, servì ad educare il pubblico statunitense sul tema oltre che mostrare la volontà di comprendere la cultura latinoamericana[84], una tattica pensata con l'obiettivo di assicurarsi degli alleati[85]. La collezione costruita da Kirstein comprendeva 294 opere[86], fra le 195 nuove acquisizioni e le 29 donazioni[87],

[74] Ibidem. p. 484.
[75] Vicario, N. Op., cit. p. 201.
[76] Ibidem, p. 184.
[77] Viñuales Gutierrez, R. (2024). Latin America and the United States. Aesthetic and Institutional Fluctuations in the Context of the Arts (1939–1960). *Art in Translation*, 16(1), p. 7. https://doi.org/10.1080/17561310.2024.2335092
[78] Serviddio, F. (2023). Op. Cit. p. 54.
[79] Matallana, A. (2022) "Inventing Latin America Under the Good Neighborhood Policy: the Case of the MoMA Collection, 1943." *International Journal of Culture and Art Studies*, vol. 6, no. 1, p. 31
[80] Greet, M. (2019). Looking South: Lincoln Kirstein and Latin American Art. Catalogo della mostra Lincoln Kirstein's Modern. New York: The Museum of Modern Art, p. 3.
[81] Vicario, N. Op. cit. p. 211.
[82] Ibidem, p. 210.
[83] Greet, M. Op. Cit. p. 3.
[84] Matallana, A. (2022) "Inventing Latin America Under the Good Neighborhood Policy: the Case of the MoMA Collection, 1943." *International Journal of Culture and Art Studies*, vol. 6, no. 1, p. 31.
[85] Pini, I., & Bernal, M. C. (2020). José Gómez Sicre and his Impact on the OAS' Visual Arts Unit: For an International Latin American Art. *Artelogie*, (15), p. 2.
[86] Tecniche e supporti comprendevano murales, dipinti ad olio, guaches, disegni, stampe, poster, riviste e fotografie, Matallana, A. (2022) "Inventing Latin America Under the Good Neighborhood Policy: the Case of the MoMA Collection, 1943." *International Journal of Culture and Art Studies*, vol. 6, no. 1, 2022, p. 37.
[87] Ibidem, p. 38.

che si andavano a sommare alle acquisizioni precedenti e alle opere possedute dai Rockefeller[88]. Le opere esposte presentavano delle forti asimmetrie in termini di rappresentazione, e anche se si pretendeva di mostrare l'arte dell'America Latina, solo la metà delle nazioni erano rappresentate, ciò sommato al fatto che più della metà delle opere (il 57%) appartenevano ad artisti d'origine messicana, cui seguivano gli artisti argentini con il 17% e i brasiliani con il 12%[89]. Queste deficienze nella rappresentazione regionale erano date da più fattori, come la mancanza di tempo, la difficoltà di trasporto delle opere (soprattutto nel caso delle sculture), la presenza di guerre in alcune nazioni[90], e soprattutto il gusto personale di Lincoln Kirsten[91]. Quest'ultimo infatti, com'era frequente anche nelle esposizioni del MoMA, mostrava una predilezione per la figurazione sull'astrazione, arrivando a definire quest'ultima un "mild case of cerebrosis"[92]. È per questo che cercherà di evitare opere di carattere astratto, prediligendo quelle che offrivano un'immagine autentica e locale, slegate dalla politica o da una dipendenza dalle tendenze europee[93]. L'immagine complessiva dell'arte latinoamericana derivante dalla mostra era quindi quella di un'arte ingenua, alle volte anche poco originale, e che ancora non conosceva la modernità proprio come i suoi abitanti[94], era l'interpretazione dell'arte latinoamericana operata dagli Stati Uniti per il pubblico statunitense[95]. Nonostante quest'immagine parziale la mostra fu un successo, e considerato l'interesse del pubblico è stata prolungata di un mese prima di iniziare il tour con una selezione di opere in varie istituzioni statunitensi[96]. Inoltre, quest'esposizione è stata considerata responsabile di aver reso l'arte latinoamericana una categoria collezionabile[97], avendo catturato l'attenzione di un'istituzione autorevole come il MoMA che, come emerge dai commenti positivi del presidente del consiglio direttivo del museo Stephen C. Clark, si poteva vantare in quel momento di avere la collezione d'arte latinoamericana migliore del mondo[98]. La mostra è stata anche una piattaforma utile per dare visibilità numerosi artisti latinoamericani all'interno della scena internazionale[99].

La stagione di grande interesse del MoMA verso l'arte latinoamericana si concluderà con l'esposizione "Modern Cuban Painters" del 1944, organizzata da Alfred J. Barr con il supporto di José Gomez Sicre[100], conosciuto 2 anni prima durante la sua visita a Cuba per conto del MoMA[101]. Si tratta di un'esposizione dai toni molto più soffusi, totalmente differente dalle grandi mostre degli anni precedenti. Quest'esposizione

[88] Ibidem, p. 31.
[89] Ibidem, pp. 37-38.
[90] Ibidem, p. 37.
[91] Vicario, N. Op. cit. p. 211.
[92] Ibidem, p. 214.
[93] Greet, M. Op. cit., p. 6.
[94] Matallana, A. (2022) «Imperio informal: el proceso de exposición de arte latinoamericano bajo política de Buena Vecindad. El caso de la colección del MoMA, 1943». *Boletín Americanista*, LXXII.1/84, p. 183-184.
[95] Ibidem, p. 172.
[96] Matallana, A. (2022). Arte latinoamericano y política de Buena Vecindad: Lincoln Kirstein y la colección del MoMA, 1943. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (*74*), p. 74.
[97] Vicario, N. Op. cit. p. 211.
[98] Ivi.
[99] Matallana, A. (2022). Arte latinoamericano y política de Buena Vecindad: Lincoln Kirstein y la colección del MoMA, 1943. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (*74*), p. 74
[100] Vicario, N. Op. cit., p. 225.
[101] Viñuales Gutierrez, R. Op. Cit., p. 9.

marca infatti la fine di questo primo *Latin American Boom*[102]. La conclusione della Seconda Guerra Mondiale segnava anche la fine della necessità di scambi culturali con l'America Latina[103]. Gli sforzi espositivi del MoMA si focalizzarono da quel momento in poi su altre tematiche, in particolare sulla definizione di un "western canon"[104] legato all'espressionismo astratto statunitense, portando così anche a dubitare sulla credibilità del valore dell'arte latinoamericana[105]. Inizierà così quella che verrà definita la "ghettizzazione dell'arte latinoamericana"[106] attraverso l'esposizione in circuiti specializzati, fino alla seguente ondata d'esposizioni negli anni '60.

1.2.2. Gli anni '60 e la Guerra Fredda: il ruolo di Jose Gomez Sicre all'interno della Pan American Union e OAS e la seconda ondata di esposizioni in territorio statunitense

Mari Carmen Ramirez[107] segnala una seconda ondata di esposizioni a partire dal 1959 e fino al 1970. È in questo momento che le principali istituzioni statunitensi tornarono a interessarsi d'arte latinoamericana, anche se con un focus diverso. Ciò è dato anche dalla nuova situazione critica che gli Stati Uniti stavano vivendo a causa del progredire della Guerra Fredda e dalla politica della *Alliance of Progress*, che svolgerà lo stesso ruolo che la *Good Neighbor Policy* svolse circa vent'anni prima. Anche se gli scambi culturali si ridussero drasticamente fra la metà degli anni '40 e l'inizio dei '60[108], le attività riguardanti l'arte latinoamericana non si annullarono completamente. Queste vennero condotte da poche e differenti istituzioni, in particolare dalla *Visual Art Section* della *Pan American Union*, inglobata nella *Organization of American States* (OAS) a partire dal 1948[109]. La personalità fondamentale nel definire il concetto di arte latinoamericana all'interno della *Pan American Union* (PAU), e che ne marcherà la recezione anche negli anni seguenti, sarà José Gomez Sicre, che dalla prima metà degli anni '40 si era legato al MoMA e alla figura di Alfred H. Barr.

È necessario considerare l'operato di José Gomez Sicre per via del suo impatto nel definire l'arte latinoamericana del periodo secondo determinate caratteristiche estetiche che poi verranno riprese nella successiva ondata di esposizioni d'arte latinoamericana negli Stati Uniti. Sicre, infatti, ha stabilito le direttrici del "nuevo arte nuestro", un'arte latinoamericana moderna , vista sotto la lente

[102] Vicario, N. (2015). Op. cit. p. 226.
[103] Ivi.
[104] Viñuales Gutierrez, R. Op. Cit. p., 10.
[105] Serviddio, F. (2010). Op. cit., 485.
[106] Vicario, N. Op. cit., p. 227.
[107] Ramírez, M. C. (1996). Op. cit., p. 29.
[108] Fox, C. F. (2010). The PAU Visual Arts Section and the Hemispheric Circulation of Latin American Art during the Cold War. *Getty Research Journal*, *2*, p. 86.
[109] Fox, C. F. (2013). *Making art panamerican : Cultural policy and the cold war*. University of Minnesota Press. P. 3

dell'internazionalismo che permetteva di considerarne l'autonomia[110] oltre che l'originalità dell'apporto alla scena globale. Sicre così contribuì a modificare l'idea di un'arte latinoamericana vincolata all'indigenismo, al regionalismo e al figurativismo (in particolare di stampo socialista), che era stata diffusa e promossa a grande scala negli anni precedenti per mano dell'OCIAA e del MoMA[111]. In questo modo sperava di poter legittimare l'arte latinoamericana nei circuiti internazionali dell'arte moderna[112] in una posizione alla pari di quella occidentale, rompendo lo stigma del derivativismo imposto da Kirstein a seguito del suo viaggio in sud America.

José Gómez Sicre, intellettuale cubano, arriva alla *Pan American Union* nel 1946 e qui si incarica di stabilire il programma di esposizioni che gli permetterà di promuovere gli artisti latinoamericani da lui selezionati[113] e che rispondevano alla sua idea di arte. Con cadenza regolare venivano organizzate nell'edificio principale della *Pan American Union* esposizioni personali o collettive della durata di un mese, e dalla costruzione di uno spazio espositivo permanente nel 1960, anche esposizioni di durata superiore utilizzando le opere della collezione dell'OAS, che nel 1957 si era dotata di un fondo destinato a nuove acquisizioni [114]. Secondo lo stesso Sicre l'esito maggiore della sua attività fu scoprire determinati artisti, e anche se effettivamente si è occupato di organizzare le prime esposizioni internazionali di quelli che poi saranno diventati grandi nomi, come nel caso di Alejandro Obregón o Fernando Botero[115], il contributo più importante della sua attività espositiva si può ricondurre al suo ruolo nel plasmare il collezionismo pubblico e privato di quegli anni negli Stati Uniti[116]. Sicre, grazie alla sua rete di influenza è stato definito un vero e proprio manager dell'arte latinoamericana dai suoi contemporanei[117]. Infatti, alle inaugurazioni delle mostre partecipavano anche ambasciatori, diplomatici e collezionisti locali a cui venivano tempestivamente presentati gli artisti, in modo da trasformare gli eventi culturali in occasioni commerciali[118]. In questo contesto le solide relazioni con Barr e con il MoMA contribuirono alla causa, dal momento che Sicre non perdeva occasione di suggerirgli artisti e opere da acquistare per la collezione permanente del museo[119], spesso provenienti direttamente dalle esposizioni organizzate alla PAU, come nel caso di José Luis Cuevas, Roberto

[110] Ibidem, p. 16
[111] Serviddio, F. (2010). Op. cit. 486
[112] Pini, I., & Bernal, M. C. Op. cit. P. 1
[113] Ibidem, p. 3
[114] Wellen, M. G. (2012) *Pan-American-Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976.* Tesi di dottorato, University of Texas at Austin, p. 26. Disponibile in http://hdl.handle.net/2152/ETD-UT-2012-12-6625
[115] Pini, I., & Bernal, M. C. Op. cit, p. 8
[116] Ivi.
[117] Fox, C. F. (2010). Op. Cit. p. 86.
[118] Wellen, M. G. Op. cit., 23.
[119] L'attività di acquisizioni di opere era l'unica che il MoMA portava ancora avanti, grazie all'inter-american fund stanziato da Nelson Rockefeller. Festa, S. (2022). Op. cit., p. 11.

Burle-Marx, Edgar Negret e Alejandro Obregón[120]. Una delle principali preoccupazioni di Sicre era infatti la recezione dell'arte Latinoamericana al di fuori del subcontinente latinoamericano[121], perciò non sottovalutò neanche l'importanza della critica. A giocare a suo favore era anche il fatto che Sicre mantenne una buona relazione con Leslie Judd Switzer, ex segretaria di Barr al MoMA, che nel 1952 divenne una critica d'arte per il Washington Post e non mancò nel commentare le mostre di Sicre alla PAU con estremo entusiasmo[122]. L'attività critica era portata avanti in prima linea dal *Bulletin of Visual Arts* dell'OAS, attraverso i contributi critici di intellettuali latinoamericani in modo da dare una prospettiva più fedele della produzione artistica della regione[123], e dal momento che la pubblicazione era diventata una referenza bibliografica anche per i critici nordamericani[124], contribuì a cambiare la visione che si era consolidata precedentemente dell'arte latinoamericana[125].

La scelta degli artisti da promuovere non si basava totalmente su criteri artistici o estetici. Sicre teneva in conto anche l'orientamento politico e le posizioni ideologiche, scartando artisti di sinistra. È lui stesso a dichiarare di aver preferito supportare come artisti messicani Rufino Tamayo o José Luis Cuevas ad Alfaro Siqueiros per questo motivo[126]. Lo stesso vale per gli artisti cubani in relazione alla loro posizione sulla situazione politica della Cuba di Fidel Castro, appoggiando con esposizioni e testi critici chi aveva lasciato l'isola, spesso indipendentemente dal loro valore artistico, e criticando chi invece aveva deciso di restare[127]. Anche sul piano artistico operava una selezione guidata da criteri estetici personali. Si allontanò dalle tendenze del muralismo messicano[128], mentre supportò un tipo di arte apolitica e legata all'astrazione[129], ritenendo che l'origine di quest'ultima derivasse negli artisti latinoamericani dall'arte pre-colombina[130] e quindi fosse insita negli artisti stessi. Infatti, mentre discreditava Oswaldo Guayasamín, ritenuto una degenerazione del latinoamericano[131], supportava José Luis Cuevas, che grazie al suo aiuto vendette tutti i disegni della sua mostra del 1954 alla PAU, da cui ebbe un grande riconoscimento critico, giungendo ad essere rappresentato da una galleria di New York[132]. Sicre era considerato infatti "someone who could brake or make an artist's carreer"[133]

[120] Fox, C. F. (2010). Op. Cit. p. 87.
[121] Pini, I., & Bernal, M. C. Op. cit., p. 8.
[122] Fox, C. F. (2010). Op. cit. p., 87.
[123] Serviddio, F. (2023). Op. cit. p. 64.
[124] Pini, I., & Bernal, M. C. Op. cit., p. 11.
[125] Serviddio, F. (2023). Op. Cit. p. 64.
[126] Pini, I. ., & Bernal, M. C. (2018). Un modelo de arte latinoamericano. José Gómez Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA. *Revista De Arte Ibero Nierika*, (13), p. 88.
[127] A ricevere il suo supporto per questi motivi furono, ad esempio, Rafael Soriano e Roberto Diago. Ivi, P. 89
[128] Serviddio, F. (2023). Op. Cit. p. 63.
[129] Lo stesso Alfaro Siqueiros lo definirà un "agent of abstraccionism". Wellen, M. G. Op. cit., 44.
[130] Fox, C. F. (2013). P. 19.
[131] Pini, I. ., & Bernal, M. C. (2018). Op. cit., 92.
[132] Fox, C. F. (2013). P. 129.
[133] Wellen, M. G. Op. cit. 10.

grazie alla sua attività di art dealer informale[134] verso imprese e musei statunitensi e al sistema di validazione che aveva creato attorno a sè, che poteva portare agli artisti riconoscimenti, fondi e partecipazione agli eventi delle maggiori istituzioni artistiche, come il Guggenheim o la Biennale di São Paulo[135]. Sicre promuoveva gli artisti che riteneva commerciabili, o "esportabili, ovvero abbastanza caratteristici da essere originali all'estero ma allo stesso tempo di una qualità tale da poter competere nei circuiti occidentali[136].

Tuttavia, anche la nozione di arte latinoamericana di Sicre risulterà problematica, in quanto teneva in conto solo un determinato tipo di produzione artistica, risultando quindi omogenizzante, come quella proposta e sintetizzata dalle esposizioni realizzate fra gli anni '30 e '40 del XX secolo. Nonostante ciò sarà questo modello artistico quello che le frequenti esposizioni realizzate nel corso degli anni '60 seguiranno, e anche se l'influenza di Sicre e della Visual Art Section alla PAU perderanno sempre più rilevanza a causa della fine della politica *dell'Alliance for Progress* e per l'imporsi di un approccio decentralizzato, con l'ascesa di altre istituzioni impegnate nell'arte e nelle politiche culturali[137], non si può negare il grande apporto dell'intellettuale cubano nella definizione del gusto e dell'accettazione dell'arte latinoamericana nel mercato artistico internazionale[138].

Il rinnovato interesse che mostrarono gli Stati Uniti all'aprirsi degli anni '60, anche in questo caso come negli anni '40, risponde a delle motivazioni in parte politiche e diplomatiche. Ci troviamo infatti in una nuova fase delicata della Guerra Fredda, posteriore alla Rivoluzione Cubana, che ha portato al Governo di John F. Kennedy a focalizzarsi nuovamente sul territorio latinoamericano[139], dopo circa una quindicina d'anni. Per questo motivo viene implementata la politica *dell'Alliance of Progress* nel 1961, per limitare l'influenza comunista proveniente da Cuba nel subcontinente[140]. Oltre a misure sociali ed economiche per migliorare la qualità di vita in America Latina[141] vennero portati avanti dei programmi culturali per stimolare gli scambi culturali fra le due regioni, includendo esposizioni, acquisizioni e premi d'arte diretti ad artisti latinoamericani[142]. Ciò ha permesso di rafforzare la visione internazionalista dell'arte latinoamericana, dominata da forme astratte, colori forti e diversità espressiva[143], come quella promossa da José Gómez Sicre a partire dal decennio precedente. Le istituzioni che si occuperanno di portare avanti questo paradigma sono fra

[134] Fox, C. F. (2013). P. 110.
[135] Viñuales Gutierrez, R. Op. cit., 13.
[136] Fox, C. F. (2010). Op. Cit. p. 97.
[137] Fox, C. F. (2013). Op. cit., p. 13.
[138] Pini, I., & Bernal, M. C. (2020). Op. cit., 14.
[139] Serviddio, F. (2023). Op. cit. p., 65.
[140] Wellen, M. G. Op. cit. p., 148.
[141] Ivi.
[142] Serviddio, F. (2023). Op. cit p., 65.
[143] Fox, C. F. (2013). Op. cit. p., 110.

le più grandi e importanti degli Stati Uniti, come il *Guggenheim Museum*, *l'Art Institute di Chicago*, e ancora una volta il MoMA[144]. Il pubblico statunitense, dunque, si trova nuovamente davanti delle esposizioni a grande scala, che però offrono un'altra visione distorta dell'arte latinoamericana[145]. Vennero programmate più di 30 esposizioni relazionate all'arte latinoamericana[146] che venne intesa come un unico blocco dal punto di vista estetico, eludendo volontariamente differenze stilistiche regionali proprio per presentarla come una categoria[147]. Vennero promossi artisti come Alejandro Obregón, Alejandro Otero, Fernando de Szyszlo e Armando Morales senza però contestualizzare la loro importanza e le loro innovazioni sul piano artistico[148]. La scelta degli artisti da parte dei curatori era motivata dalla vicinanza di alcuni di questi al linguaggio astratto ed espressionista a loro familiare[149], in quanto la maggior parte[150] non disponevano di conoscenze adeguate sull'arte della regione[151]. La scelta di tale estetica, che caratterizzava anche gli artisti europei e statunitensi, era inoltre associata alla libertà di espressione e permetteva di dare quindi un'immagine emisferica unitaria da contrapporre al blocco comunista dove ancora era dominante il realismo socialista[152].

La prima esposizione di questo ciclo, "South American Art Today", organizzata al *Dallas Museum of Fine Arts* con la collaborazione della *Pan American Union* e di José Gomez Sicre per la selezione delle opere , mostra la volontà di distanziarsi apertamente dalle "scene pittoresche" e dal canone figurativo vigente negli anni precedenti per virare verso forme d'espressione moderne, come viene apertamente dichiarato nell'introduzione del catalogo[153], cui segue la presentazione degli artisti che saranno nomi ricorrenti anche nelle esposizioni successive. Si tratta dunque di un'esposizione in linea con l'ideologia di Sicre, da cui non emerge la volontà di mostrare un'immagine degli Stati Uniti come nazione benefattrice e impegnata da sempre nel collezionismo d'arte latinoamericana come le esposizioni che seguiranno[154]. Tale volontà si manifesterà pienamente in "The United States collects Pan American Art", già dal titolo dell'esposizione, presentata nel 1959 all'*Art Institute di Chicago*. Le opere qui esposte mostrano la discontinuità delle istituzioni artistiche nel collezionismo d'arte latinoamericana dal momento che gli artisti esposti, a parte quelli inclusi nell'ondata di esposizioni precedente, risultavano nuovi al pubblico[155] e verranno resi noti dalle esposizioni immediatamente successive. Lo stesso organizzatore della mostra, Joseph Randall Shapiro, presenta gli artisti della nuova

[144] Solomons, D. (2023). *Cold war in the white cube : U. s. exhibitions of latin american art, 1959-1968*. Pennsylvania State University Press. P. 1
[145] Ibidem P. 3
[146] Ramírez, M. C. (1996). Op. cit. p., 28.
[147] Solomons, D. (2023). Op. cit. p., 16.
[148] Ibidem. p. 4.
[149] Ibidem, p. 16.
[150] Un'eccezione à senza dubbio la figura di José Gomez Sicre.
[151] Ibidem, p. 5.
[152] Ibidem, p. 52.
[153] Gómez Sicre, J. "Introduction." In *South American Art Today*. Catalogo dell'esposizione, Dallas: Museum Fine of Arts, 1959.
[154] Solomons, D. (2023). Op. cit., p. 35.
[155] Ibidem, p. 38.

generazione come fautori di uno stile internazionale astratto o non oggettivo[156], confermando la diffusione del gusto di Sicre. In alcune esposizioni però tale posizione si trasformava in un insieme confuso di stili eterogenei moderni come nel caso di "The emergent decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's" in mostra nel 1965 al *Guggenheim Museum* e "Art of Latin America Since Indipendence", organizzata l'anno seguente dall'università di *Yale* e l' *University of Texas Art Museum*. Le pareti dei musei si popolavano di opere di stile neofigurativo, astratto, arte cinetica e assemblages, così le opere figurative di Fernando Botero potevano convivere nello stesso spazio con quelle geometriche di Jesús Soto, come accadde in "The Art of Ancient and Modern Latin America: Selections from Public and Private Collections in the United States" nell'*Isaac Delgado Museum* di New Orleans, una delle ultime esposizioni di questo secondo boom. Dal momento che le opere in mostra derivavano da prestiti di gallerie, musei e collezionisti possiamo supporre che queste erano le opere che circolavano maggiormente in quegli anni.

Ciò è confermato anche dalle opere e dagli artisti inclusi nei due maggiori eventi d'arte statunitensi all'epoca: la *Carnegie International* e la *Guggenheim International*[157]. La presenza di artisti latinoamericani all'interno di queste biennali-triennali aumenta notevolmente in parallelo con il boom espositivo istituzionale[158], condividendo le stesse scelte stilistiche e schemi espositivi delle mostre che ne faranno parte. Non solo gli artisti spesso coincidevano, questo dovuto anche al fatto che ancora una volta era José Gomez Sicre ad essere coinvolto nella selezione degli stessi[159], ma anche la varietà degli stili, evitando ancora una volta la tendenza muralista e folkoristica a favore di uno stile internazionale. Le internazionali, inoltre, permettevano di dare visibilità[160] e legittimare ulteriormente gli artisti partecipanti, sia perché venivano scelti prevalentemente da gallerie europee e statunitensi [161]e quindi erano artisti già "istituzionalizzati", sia perché – nel caso della Carnegie International – era una occasione per stabilirsi commercialmente, generando vendite[162].

Anche il MoMA ritornerà a concentrarsi sull'arte latinoamericana ma lo farà con un approccio diverso rispetto a quello delle altre istituzioni, più contenuto. Inizialmente era in programma un piano quinquennale, che prevedeva due grandi esposizioni itineranti d'arte latinoamericana da far circolare negli Stati Uniti, una dedicata agli ultimi sviluppi e l'altra incentrata su artisti di epoca moderna e formata prevalentemente da acquarelli, disegni e stampe, entrambe accompagnate da vasti cataloghi[163]. Di questo progetto solo la prima esposizione fu portata avanti in quegli anni, anche se altamente ridimensionata, probabilmente per mancanza

[156] Randall Shapiro, J. (1959) "The United States collects Pan-American art" In *The United States collects Pan-American Art*. Catalogo dell'esposizione, The Art Institute of Chicago, 1959.

[157] Solomons, D. (2023). Op. cit. p., 64.

[158] La *Guggenheim international* ha visto un picco nella partecipazione di artisti latinoamericani nel 1960, con ben trentatré artisti, mentre dal 1956 al 1964 all'evento hanno partecipato una media quindici artisti in ogni edizione. Lo stesso vale per la *Carnegie International*, con trentadue artisti nel 152, mentre nel periodo tra il 1955 e il 1967 erano dai dodici ai ventidue i partecipanti latinoamericani. Con la fine di questo periodo di estrema popolarità, fra la fine degli anni '60 e gli inizi dei '60 la partecipazione alla *Guggenheim international* si restringerà a un artista latinoamericano mentre alla *Carnegie International* solamente 5. Ibidem, p. 68.

[159] Ibidem, p. 76.

[160] Ibidem, p. 82.

[161] Ibidem, p. 70.

[162] Ibidem, p. 65.

[163] Ibidem, p. 152.

di tempo e perché tante altre grandi istituzioni avevano già mostrato esposizioni similari, battendo il MoMA sui tempi[164]. Così nel 1967 inaugura "Recent Latin American Painting, 1931-1966", una ridotta esposizione concentrata in due sale del MoMA, dove nella prima venivano esposte le opere acquisite in precedenza relative al figurativismo e al surrealismo già presentate al pubblico in previe occasioni, mentre nella seconda le nuove acquisizioni, dove gli *assemblages* e l'arte ottico-cinetica erano gli elementi dominanti. Tuttavia, le due sale risultavano essere sconnesse, mostrando il vuoto d'interesse negli anni fra il primo e il secondo boom, dove sono state acquisite solamente sei opere fra le quarantadue esposte, di cui venti acquisite tra il 1958 e il 1966[165]. Parallelamente il MoMA si impegnò ad integrare alcuni artisti latinoamericani in altre esposizioni tematiche portate avanti in quegli anni[166], inserendo così gli artisti nel linguaggio internazionale dei colleghi europei e statunitensi.

Questo interesse non si sviluppò ulteriormente negli anni seguenti, e bisognerà aspettare al 1993 perché il MoMA si impegni un un'altra grande esposizione[167] alla pari di quelle portate a termine negli anni '40. L'interesse generale calerà alla fine degli anni '60, dove nuovamente è un'istituzione specifica ad occuparsi di arte latinoamericana: il *Center for Inter-American Relations* (CIAR). Ciò ha contribuito a un ulteriore isolamento dell'arte latinoamericana, dal momento che i grandi musei come il Guggenheim o il MoMA inviavano a quest'istituzione i loro progetti espositivi negli anni '70[168]. Il CIAR, tra l'altro, non era ben visto dagli artisti, per via del suo legame con il governo statunitense, che preferivano esporre nei circuiti espositivi primari, come il MoMA[169]. La fine di questa seconda fase di popolarità in ambito espositivo è data anche dall'evolvere della Guerra del Vietnam, che porterà a spostare il focus e le risorse verso l'Asia[170].

Con il secondo periodo di grandi esposizioni d'arte latinoamericana negli Stati Uniti si cerca dunque di legare quest'arte a un canone estetico relazionato in particolare all'arte ottico-cinetica, a quella astratta e all'arte neofigurativa, differente e opposto a quello precedente. Quest'ultimo veniva così considerato solo una delle molteplici espressioni dell'arte latinoamericana, che però agli occhi degli spettatori statunitensi pareva essere ancora quella dominante[171] dal momento che negli anni '80 si continuerà a cercare di decostruire l'idea di un'arte latinoamericana pittoresca, fantastica e folklorica[172] che caratterizzerà alcune esposizioni del terzo periodo di popolarità d'arte latinoamericana.

1.2.3 La terza fase: verso la fine del secolo

[164] Ibidem, p. 153.
[165] Ibidem, p. 167.
[166] Delia Solomon riporta "The Art of Assemblage" del 1961, "Contemporary Painters and Sculptors as Printmakers" del 1964, The Responsive Eye del 1965, e "Information" del 1970. Ibidem, p. 155.
[167] Ibidem, p. 172.
[168] Ibidem, p. 179.
[169] Serviddio, F. (2023). Op. cit. p., 492.
[170] Solomons, D. (2023). Op. cit. p., 176.
[171] Ibidem, p. 157.
[172] Ibidem, p. 34.

La terza ondata di esposizioni avrà una configurazione leggermente diversa rispetto alle due che la precedono. Si sviluppa durante la decade degli anni '80 fino almeno al 1992, anno del quinto centenario della scoperta dell'America[173]. È durante questa terza fase che la nozione di "latin american art" verrà messa in discussione con maggior forza, sulla scia di alcune critiche che iniziavano a emergere negli anni '60[174]. Ad anticipazione di ciò, nel 1975 verrà organizzata la conferenza internazionale "Speak Out! Charla! Bate-Papo!", meglio conosciuta come il Simposio di Austin, dove più di cinquanta persone, fra artisti, critici, accademici, dealers e agenti della cultura nordamericani e latinoamericani si sono riuniti per discute sul concetto di arte latinoamericana[175]. Alcuni dei partecipanti in quest'occasione, come la critica d'arte argentina Marta Traba, hanno segnalato come quello di "arte latinoamericana" sia stato un concetto articolato soprattutto da parte degli Stati Uniti[176]. Dunque, l'ultimo boom d'arte latinoamericana del secolo si apre su un panorama differente, che influenzerà la produzione e recezione critica delle esposizioni.

Sono vari i fattori che influenzeranno il sorgere di questo terzo slancio espositivo, e coinvolgeranno un numero maggiore di attori rispetto a quelli precedenti. Da una parte troviamo la volontà del governo di Reagan, salito al potere nel 1981, di conquistare il favore dei possibili elettori di ascendenza latina, nonostante la cattiva percezione delle politiche attuate dal presidente nei confronti del subcontinente in quegli anni[177]. Non solo la politica, ma anche le industrie commerciali si erano rese conto del potenziale della popolazione latina negli Stati Uniti, e in questo caso, del loro potere d'acquisto. Molte delle esposizioni, infatti, verranno finanziate da società desiderose di espandere il loro consumo a queste categorie di persone e facilitare le relazioni economiche con i governi latinoamericani[178]. Anche se queste motivazioni extra-artistiche sono presenti, non avranno lo stesso grado di influenza nel definire le direttrici delle attività culturali come nei decenni precedenti[179]. L'arte latinoamericana in questo periodo inizia a godere di maggior rilevanza anche nel mercato dell'arte. Questo è dovuto anche al fatto che nel 1977 la casa d'aste Sotheby's organizza la prima asta dedicata esclusivamente all'arte messicana , quasi in concomitanza con il programma "Mexico Today"[180] che darà vita a una delle prime esposizioni che anticipano la terza ondata di esposizioni d'arte latinoamericana. L'asta fu un

[173] Goldman, Shifra M. (1989) Op. cit., p. 48.

[174] La problematicità del concetto di arte latinoamericana era stata affrontata da Thomas Messer nel corso degli anni '60, segnalando i forti cliché che permeavano la nozione oltre che il legame con la problematica identitaria. In Solomons, D. (2023). Op. cit., pp. 20-23. Successivamente nel 1967 alcuni artisti hanno protestato in occasione della mostra inaugurale del CIAR, denunciando la parzialità e tendenza a svalorizzare gli apporti artistici latinoamericani nella scena statunitense. Ibidem, pp. 176-177.

[175] Flaherty, G. F., & Nelson, A. (2022). Latin American Art by and for Whom? *Latin American and Latinx Visual Culture*, 4(2), p. 64 https://doi.org/10.1525/lavc.2022.4.2.64.

[176] Ibidem, p. 70.

[177] Goldman, Shifra M. (1994) "Latin American Art's Explosion: Looking at a Gift Horse in the Mouth." In *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin American and the United States*, Chicago: University of Chicago Press, p. 322.

[178] Goldman, S. M. (1994) "Latin American visions and revisions." In *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin American and the United States*, Chicago: University of Chicago Press, p. 356.

[179] Ramírez, M. C. (1996). Op. cit. p., 29.

[180] Goldman, Shifra M. (1994) "Latin American Art's Explosion: Looking at a Gift Horse in the Mouth." In *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin American and the United States*, Chicago: University of Chicago Press, p. 323-324

successo e decretò l'inizio dell'organizzazione di aste a cadenza semestrale dedicate interamente all'arte latinoamericana (su cui ritorneremo nel secondo capitolo), oltre che stimolare la presenza di artisti latinoamericani all'interno delle gallerie d'arte[181] - dalle quali nel corso degli anni '70 erano stati esclusi[182] - e quindi nel mercato primario.

La maggior parte delle esposizioni comprendevano prevalentemente opere dei "grandi maestri"[183] attivi fra il 1920 e il 1940, come Wilfredo Lam, Roberto Matta o Frida Khalo, con una selezione di opere che contribuiva a reiterare una visione stereotipica del territorio latinoamericano[184]. L'estetica surrealista è quella dominante, continuando la tradizione occidentale per cui l'arte latinoamericana può essere accettata unicamente entro questa categoria[185], dove riferimenti alla dimensione magica, esotica e surreale sono più che frequenti, come denunceranno vari critici d'arte[186]. Le mostre verranno definite "blockbuster" per via della loro portata, per l'attenzione riscossa dalla critica, i costi e la grande pubblicità, e saranno spesso accompagnate da eventi collaterali come convegni e simposi ed estesi cataloghi illustrati.

La prima grande esposizione di questo tipo è stata "Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987", inaugurata nel 1987 presso il museo di Indianapolis, per poi essere esposta in altre istituzioni statunitensi. La chiave interpretativa è il concetto di "fantastico", che i curatori statunitensi articolano come elemento caratterizzante l'identità latinoamericana dal almeno 400 anni[187], a cui viene affiancata come ulteriore caratteristica l'utilizzo di colori caldi e accesi[188]. Così si cerca ancora una volta di omogenizzare l'arte, oltre che l'identità latinoamericana prodotta dal 1920 sotto un'unica categoria, che nel caso di molti degli artisti, come Joaquin Torres Garcia, funziona a stento[189]. Anche se vi è un'asimmetria nella rappresentazione regionale degli artisti, dominata dalla presenza messicana, brasiliana e argentina, e alcuni artisti sono presenti con opere poco rappresentative[190], quest'esposizione si rivelerà un successo commerciale[191], rafforzando un'idea che poco corrisponde alla realtà dell'arte latinoamericana. Anche "Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors", organizzata l'anno seguente presso il *Museum of Fine Arts* di Houston mostra problematiche simili. Anche qui si è cercato di ricondurre gli artisti di ascendenza latina sotto le categorie estetiche del colore e dell'espressività, neutralizzando la contemporaneità delle opere a favore degli

[181] Ivi.
[182] Pérez-Barreiro, G. (2005). The Accidental Tourist: American Collections of Latin American Art. In Altshuler, B., a cura di, *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, Princeton University Press, p. 140.
[183] Ramírez, M. C. (1996). Op. cit. p. 30.
[184] Dávila, A. (1999). Latinizing Culture: Art, Museums, and the Politics of U. S. Multicultural Encompassment. Cultural Anthropology, 14(2), p. 185.
[185] Ramírez, M. C. (1992) Op. cit., p. 232.
[186] Ise, M. L. (2021). *Descubrir, exhibir, interpretar: Arte latinoamericano en Estados Unidos (1987-1992)*. Ediciones Imago Mundi, p. XV.
[187] Ise, M. L. (2011). Arte Latinoamericano en los ochenta y noventa: una mirada desde algunas exhibiciones y catálogos. *Nómadas*, (35), p. 39
[188] Sullivan, E. J. (1988). Art of the Fantastic [Review of Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987, by H. T. Day & H. Sturges]. *Art Journal*, 47(4), p. 376
[189] Ivi.
[190] Ivi.
[191] Ise, M. L. (2021). Op. cit. XVIII.

aspetti spirituali e tradizionali[192]. La più grande esposizione di questo terzo *boom* sarà "Latin American Artists of the Twentieth Century", organizzata nell'ambito dell'EXPO di Siviglia del 1992, e che da qui circolerà in Europa prima di approdare al MoMA nel 1993[193]. Si tratta di un'esposizione immensa, che include opere prodotte da più di novanta artisti[194], ma anche se si allontana dal canone fantastico e folkloristico e presenta una grande varietà in termini stilistici, verrà criticata per l'utilizzo di una narrativa occidentale[195], per il criterio cronologico utilizzato definito quasi banale, per le esclusioni di intere nazioni e la scarsa rappresentazione di artiste donne[196]. Non mancheranno neanche le esposizioni regionali, che come fra gli anni '30 e '40 riguarderanno principalmente il territorio messicano, comprendendo anche una retrospettiva itinerante su Diego Rivera[197].

In questo panorama una felice eccezione è l'esposizione itinerante "The Latin American Spirit: art and Artists in the United States, 1920-1970", che vide la luce nel 1988 al Bronx Museum of the Arts. Si tratta di una retrospettiva storica, che ancora una volta parte dal 1920, ma che sarà concepita dal direttore del museo portoricano Luis Cancel, che grazie a una fertile collaborazione fra critici statunitensi e latinoamericani[198], intende con quest'esposizione smontare gli stereotipi[199] che invece dettavano la curatela delle esposizioni considerate in precedenza. Così si mostra al pubblico un'arte latinoamericana variata, complessa, che ha conosciuto una molteplicità di temi e declinazioni stilistiche[200] e che viene valutata secondo i propri canoni invece che quelli occidentali. Sarà questo il paradigma che seguiranno le esposizioni sull'arte latinoamericana nel nuovo millennio, sotto la spinta della critica artistica sviluppatasi a partire dagli anni '80 che rifiutava di accettare una visione omogenizzante e folkloristica dell'arte latinoamericana, di cui "Heterotopías: Medio siglo sin-lugar: 1918-1968" in mostra nel 2000 nel Museo d'arte contemporanea Reina Sofia e "Inverted Utopias. Avant-garde in Latin America" organizzata dal Museum of Fine Arts di Houston (entrambe curate da Mari Carmen Ramírez e Héctor Olea)[201] sono dei validi esempi. Anche per questo è rappresentativa l'affermazione del critico d'arte Gerardo Mosquera, che quando nel 1996 scrive che "el arte latinoamericano

[192] Dávila, A. (2019). Critics and the Slippery Terrain of Latinx Art. *Latin American and Latinx Visual Culture*, 1(3), p. 96 https://doi.org/10.1525/lavc.2019.130006f

[193] Ise, M. L. (2017). La Perspectiva de Fin De Siglo: Latin American Artists of the Tweentieth Century (Museum of Modern Art - Moma, Nueva York, 1992-1993). *Index, Revista De Arte contemporáneo,* (04), p. 178.

[194] Festa, S. (2022). Op. cit. p., 11.

[195] Piñero, G. A. (2014). Políticas de representación/políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990). *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas,* 1(104), p. 172.

[196] Ise, M. L. (2017). Op. cit. p. 184

[197] Nel 1988 verrà organizzata Images of Mexico: The Contribution of Mexico to Twentieth-Century Art', in mostra al Dallas Museum of Art, nel 1991 "Mexico, Splendors of Thirty Centuries" presso il MoMA e "Diego Rivera: a retrospective" nel 1986 nel Detroit Institute of Art in occasione dei cento anni dalla nascita dell'artista.

[198] Goldman, Shifra M. (1989). Op. cit., p. 50.

[199] Ibidem, p. 5.

[200] Ivi.

[201] Piñero, G. A. (2013). Re-estructurar el proyecto de un arte latinoamericano: el modelo constelar. *Intervención*, (7), p. 12

deja de serlo", indica che sta iniziando ad essere valutata come e arte in sé e per sé, a prescindere dall'etichetta identitaria, permettendole così di uscire dalla ghettizzazione in parte provocata dall'etichetta stessa[202].

1.3 Analisi degli artisti partecipanti in una selezione di esposizioni d'arte latinoamericana negli USA

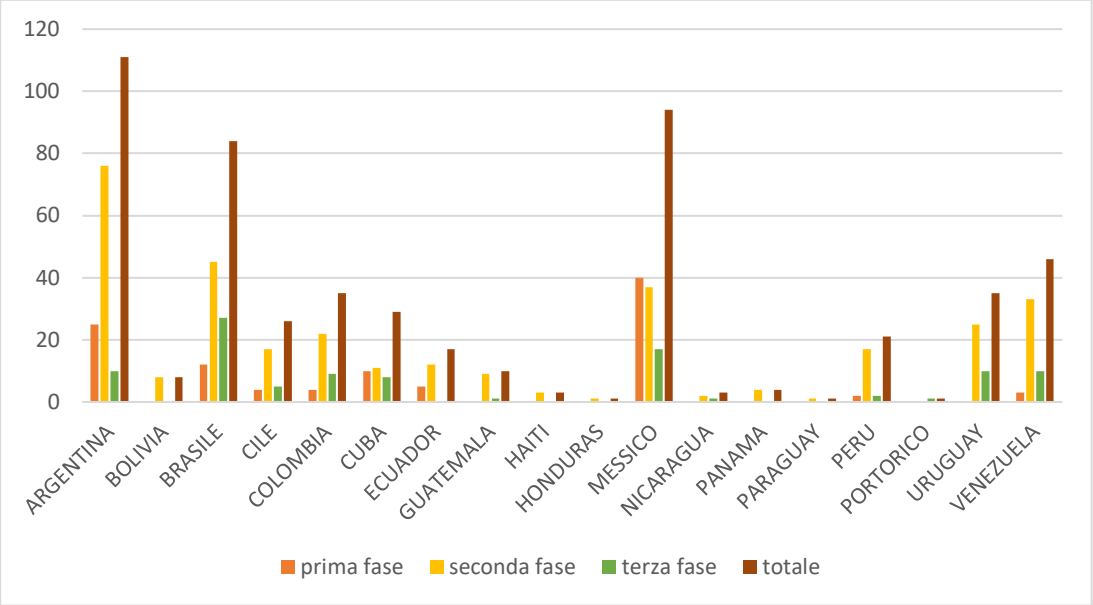
Attraverso i cataloghi delle mostre analizzate nel paragrafo precedente è possibile analizzare le caratteristiche degli artisti che sono stati chiamati a partecipare con le loro opere. Sono state selezionate in totale otto mostre d'arte latinoamericana, escludendo quelle dedicate ad un'unica nazione, a un unico artista o a tematiche più ampie come l'arte panamericana[203]. Per le esposizioni come "Art of Latin America Since Indipendence" e "The Art of Ancient and Modern Latin America: Selections from Public and Private Collections in the United States", riguardanti anche l'arte di secoli precedenti al XX è stata effettuata anche una selezione cronologica. Nel caso della prima si sono tenuti in considerazione gli artisti nati dopo il 1880, e perciò attivi a partire del XX secolo, in linea con le generazioni di artisti esposti a partire dal primo *boom*, mentre per la seconda sono stati considerati gli artisti inclusi nelle ultime due sezioni dell'esposizione dedicate al XX secolo, intitolate "The Early Generation" e "The Present".

Ciò che emerge in termini di rappresentanza nazionale è che la scena espositiva statunitense è dominata da artisti originari dell'Argentina, del Messico e del Brasile, cui seguono il Venezuela, l'Uruguay, la Colombia, Cuba e Cile, ma senza grandi variazioni. Ciò vale sia per ogni singola ondata espositiva (Figura. 1.1) considerata separatamente che per tutte le esposizioni analizzate. Riscontriamo una situazione simile analizzando il numero di opere esposte in base alla nazionalità dell'artista che le ha prodotte e ciò è anche dovuto alla scelta degli artisti esposti.

[202] Mosquera, G. (2001). Good-bye identity, welcome difference: From Latin American art to art from Latin America. *Third Text*, 15(56), p. 27.

[203] Sono state selezionate le seguenti esposizioni: The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art, MoMA (1943) per la prima fase; South American Art Today", Dallas Museum of Fine Arts (1959), "The emergent decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's" Guggenheim Museum, 1965, "Art of Latin America Since Indipendence", Yale University in collaborazione con l'University of Texas Art Museum (1966), "The Art of Ancient and Modern Latin America: Selections from Public and Private Collections in the United States", Isaac Delgado Museum di New Orleans (1968), "Recent Latin American Painting, 1931-1966", MoMA (1967) per la seconda; "Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987", Indianapolis Museum (1987) e "Latin American Artists of the Twentieth Century", MoMA (1993) per il terzo periodo.

Figura 1.1 Numero di artisti per provenienza geografica inclusi nelle esposizioni selezionate

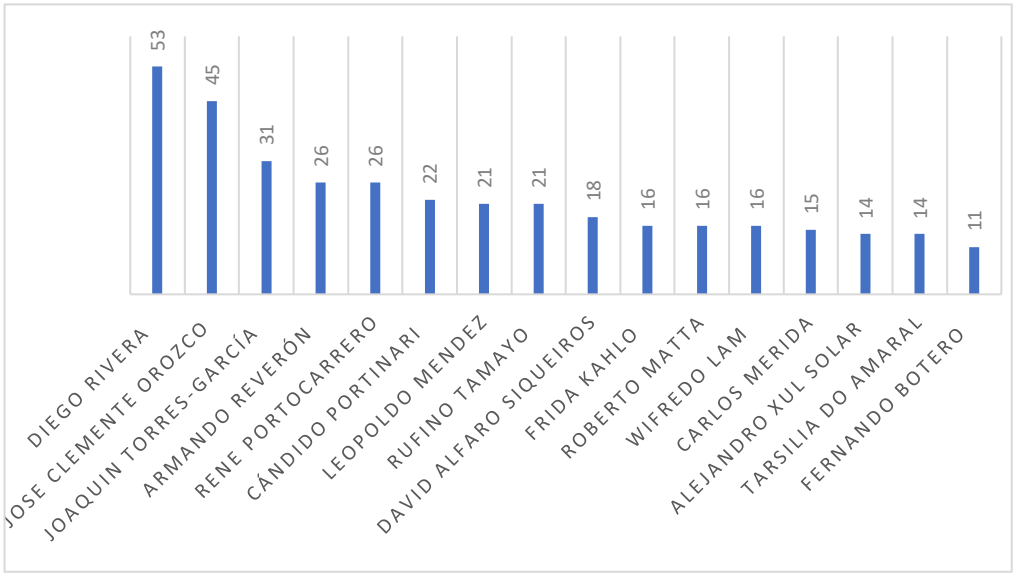


Fonte: elaborazione propria

Alcuni nomi si ripetono, come Diego Rivera e José Clemente Orozco, a partire dalla prima ondata espositiva espositivo, mentre altri artisti, come Joaquin Torres Garcia che acquista particolarmente forza nell'ultimo ciclo di esposizioni, Roberto Matta e Rufino Tamayo, iniziano a partecipare con una maggior quantità di opere a partire dal secondo. È interessante notare come a partire dalla decada degli anni '80 due artiste donne, Tarsilia do Amaral e Frida Khalo, la cui arte è associata all'estetica del "fantastico" ottengano una grande visibilità, e quest'ultima si ritroverà in decima posizione per totale di numero di opere esposte (si veda la Figura 1.2). Fra la fine degli anni '70 e l'inizio degli '80 l'opera di Frida Khalo veniva riconosciuta a livello mondiale, portando anche a una serie di esposizioni che le daranno ulteriore visibilità, come riconosce la cronaca dell'epoca. Infatti, nel maggio del 1990 una sua opera segnava il record di prezzo più alto realizzato all'asta nella categoria di arte latinoamericana[204]. È evidente anche una differenza significativa nel numero di opere esposte di Alfaro Siqueiros rispetto a Rivera e Orozco. I tre sono definiti "los tres grandes" del muralismo messicano, ma mentre Rivera e Orozco occupano la prima e seconda posizione per numero di opere esposte, Siqueiros non li segue se non fino alla settima posizione successiva. Inoltre, delle diciotto opere riscontrate nei cicli espositivi del secolo, otto sono solamente quelle esposte nella prima esposizione del MoMA del 1943, dove, come abbiamo visto, la presenza dell'arte messicana e del muralismo era dominante. In riferimento a ciò bisogna ricordare anche la ferma posizione di José Gómez Sicre a sfavore dell'artista a partire dagli anni '60.

[204] Baddeley, O. (1991). 'Her dress hangs here': De-frocking the Kahlo cult. *Oxford Art Journal*, *14*(1), p. 10.

Figura 1.2 Artisti che hanno esposto più di dieci opere nelle esposizioni selezionate



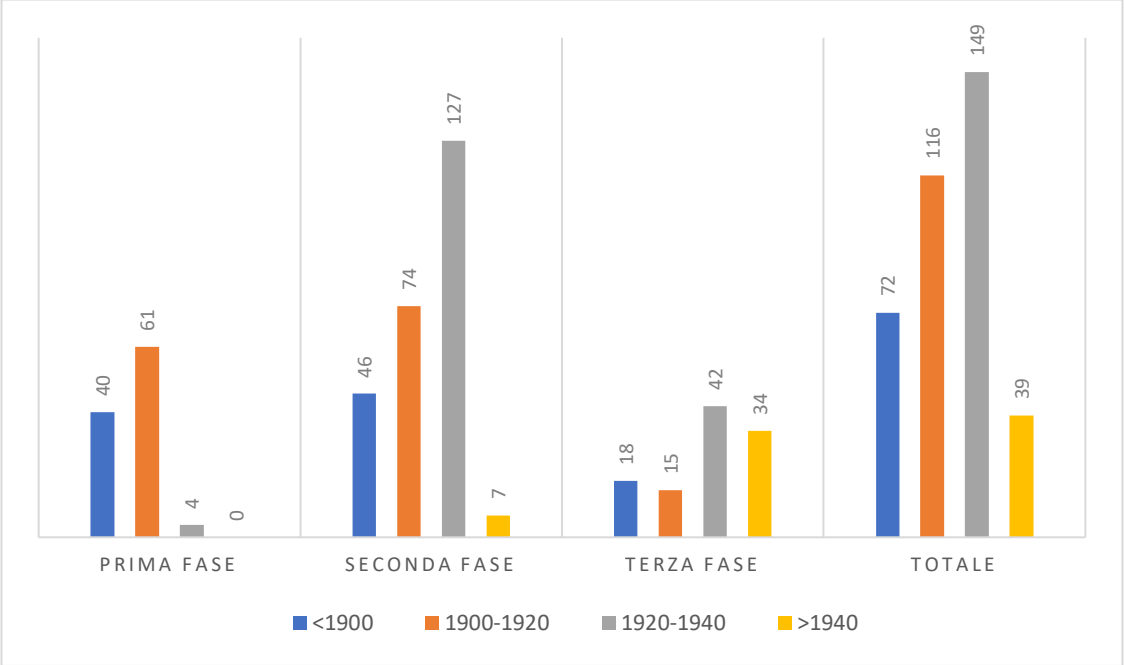
Fonte: elaborazione propria

Una situazione opposta è invece quella di Joaquin Torres Garcia, la cui presenza nella medesima esposizione, secondo i registri del museo si limitava ad appena due opere[205], che salgono a quindici nell'ultima esposizione d'arte latinoamericana analizzata organizzata dal MoMA. Ciò è in linea con l'interesse per l'astrattismo che si diffonde a partire dal secondo boom e promosso da José Gómez Sicre, dato che Torres Garcia è uno dei referenti di questo tipo di arte in America Latina.

Secondo un'analisi delle generazioni di artisti più esposte per mezzo delle mostre analizzate, fra gli artisti che hanno esposto durante i tre periodi di fervore espositivo la maggior parte è nata fra il 1920 e il 1940, cui seguono immediatamente dopo gli artisti nati fra il 1900 e il 1920. Il basso numero di artisti nati dopo il 1940 per il primo e il secondo periodo è da rapportare anche al poco margine di tempo dalla data di nascita alla data delle esposizioni, ma il fatto che nel terzo periodo gli artisti di questa categoria superino quelli nati prima del 1900 e fra il 1920 e il 1940 segnala una particolare attenzione verso l'arte della più vicina contemporaneità.

[205] Secondo l'elenco degli artisti e delle opere in mostra. Museum of Modern Art (1943). Master checklist. New York.

Figura 1.3 Numero di artisti per generazione nelle esposizioni selezionate



Fonte: elaborazione propria

Le esposizioni, dunque, hanno contribuito a rafforzare l'arte prodotta da artisti originari di determinate nazioni e determinate epoche, con alcuni nomi ricorrenti. Le istituzioni museali, infatti, concentrando la propria attività espositiva su artisti determinati li riaffermano esteticamente e ne riconfermano anche la rilevanza commerciale, della quale beneficiano gli agenti del mercato artistico[206], dal momento che fanno parte di un medesimo sistema. Allo stesso modo è dimostrazione di ciò il fatto che Sotheby's nel suo bollettino periodico del 1987 suggerisca ai collezionisti esposizioni come "Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors" e "Art of the Fantastic"[207].

[206] Rodner, V. L., & Thomson, E. (2013). P. 66

[207] Goldman, S. M. (1994) "Latin American visions and revisions." In Dimensions of the Americas, 347-[362]. Chicago: University of Chicago Press, p. 355

2. Il Mercato dell'Arte Latinoamericana

2.1 Aste d'arte latinoamericana

L'interesse a livello commerciale per l'arte latinoamericana nelle case d'asta si sistematizza fra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80. Nel 1977 Sotheby's organizza a New York la prima asta dedicata esclusivamente all'arte messicana, con opere provenienti dalla collezione di Nelson Rockefeller, e due anni dopo si avrà nella medesima casa d'aste la prima asta internazionale dedicata esclusivamente all'arte latinoamericana[208]. L'asta del 1977, secondo le parole della sua principale responsabile Mary-Anne Martin[209], fu un esperimento. All'epoca il mercato dell'arte era focalizzato principalmente sugli impressionisti e sulla pittura contemporanea, e anche se vi erano pochi collezionisti interessati all'arte latinoamericana e scarseggiava la letteratura in inglese sul tema, l'asta del 1979 i rivelò un successo[210] e portò all'organizzazione periodica di aste d'arte latinoamericana nella sede di New York di Sotheby's, seguita tre anni più tardi da Christie's[211], portando quindi all'affermazione di un nuovo settore all'interno del mercato dell'arte[212].

L'asta di Sotheby's del 1979 era in realtà un'asta di beneficienza con il fine di raccogliere fondi per il *Center for Inter American Relations* (CIAR), che nei decenni precedenti si era occupato di gestire, curare collezionare opere d'arte latinoamericana. Le opere messe all'asta provenivano da tale istituzione ed erano arricchite da opere di artisti latinoamericani già affermati come Diego Rivera, Matta o Wilfredo Lam messe a disposizione da Sotheby's[213]. Alcuni artisti latinoamericani venivano commercializzati già da tempo, sia nelle case d'aste che nelle gallerie, ma è con queste prime aste che si ha l'istituzionalizzazione della categoria commerciale di arte latinoamericana, che sarà seguita anche dal fiorire di una serie di gallerie specializzate in questo tipo di arte[214]. Ciò porta a una situazione differente a quanto succedeva precedentemente, dove le gallerie commercializzavano tali artisti senza però dichiararsi gallerie d'arte latinoamericana[215]. Nel 1981, sulla scia del successo dell'asta del 1979 di Sotheby's, apre la *CDS Gallery*, una galleria specializzata in arte latinoamericana fondata da Clara Diament Sujo, una collezionista venezuelana chiamata da Sotheby's per

[208] Serviddio, F. (2023) "Los viajes del latinoamericanismo en la escena artistica continental entre segunda guerra y guerra fria" In Cardoso, R. G., a cura di, *Anais do I Encontro Geopolíticas Institucionais: Conexões e redes nas artes visuais*. ProEx/Ufes. p. 73.

[209] Martin, M. (1999) "The Latin American Market Comes of Age." *In* Theran, S., a cura di, *Leonard's Price Index of Latin American Art at Auction*. Newton, Mass.: Auction Index, p. 3.

[210] Ibidem.

[211] Valero, M. (1996). The evolution of latin American art: early perceptions and its place in the contemporary New York art Market. Tesi di Master, Fashion Institute of Technology, State University of New York, p. 85. Disponibile in https://institutionalrepository.fitnyc.edu/item/1716

[212] Marques, C. R. (2021). Mujeres galeristas en la consolidación del Circuito de Arte Latinoamericano: Ceres Franco y Clara Diament Sujo entre la historia y el mercado de arte, XI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes p. 98

[213] Martin, M., op. cit. p. 4.

[214] Serviddio, F. (2023), p. 73.

[215] Valero, M. op. cit., p. 70.

fornire supporto nell'organizzazione dell'asta, e in particolare nella selezione degli artisti e delle opere, nello stabilire un contatto con grandi collezionisti e nell'affiancare i compratori nei loro acquisti[216]. Nello stesso anno apre la galleria di Mary-Anne Martin, la *Mary-Anne Martin Fine Arts*, attirando una clientela latinoamericana ma anche statunitense, e offrendo opere appartenenti ai canoni del "magico" e del "fantastico" [217], lo stesso canone che le esposizioni diffonderanno negli anni successivi. L'ondata espositiva d'arte latinoamericana degli anni '80, infatti ha visto un parallelo nel mondo delle aste, con prezzi di vendita record sia a Christie's e a Sotheby's[218] dove gli artisti protagonisti erano proprio quelli maggiorenti esposti nelle sale dei musei. Tali esposizioni insieme al nuovo interesse della critica, infatti, secondo Mary Anne Martin, hanno permesso a un maggior numero di collezionisti di familiarizzare con i maestri latinoamericani, generando quindi un interesse per l'acquisizione delle loro opere che si è rispecchiato nelle sale delle case d'asta[219], dovuto anche ai prezzi relativamente accessibili. Così quello che era considerato un collezionismo nazionalista e prevalentemente latinoamericano, dove la maggior parte dei collezionisti tendevano a comprare opere degli artisti provenienti dalla loro terra natia[220], si internazionalizza soprattutto con l'ascesa di giovani collezionisti dai gusti più ampi e vari rispetto alle generazioni precedenti[221].

La dissoluzione della categoria d'arte latinoamericana a livello critico e curatoriale si rispecchierà a tutti gli effetti nel mercato solamente nel 2017, quando Sotheby's decide di inglobare le opere appartenenti a tale categoria nelle vendite d'arte internazionali[222], e verrà seguita da Phillips l'anno successivo[223], mentre Chistie's attualmente continua ad organizzare arte presenziali e virtuali dedicate esclusivamente a all'arte latinoamericana[224].

Si può considerare come un altro passo verso la fine della ghettizzazione dell'arte latinoamericana che si è analizzata nel capitolo precedente, portando a considerarla al di fuori dai regionalismi e in maniera internazionale nel mercato dell'arte, anche se ciò avviene con circa vent'anni di ritardo rispetto a quando ne viene preso atto nel mondo della critica, con la dichiarazione di Gerardo Mosquera. Possiamo pensare che i tempi fossero finalmente quelli giusti, dal momento che un primo tentativo di dissolvere le aste d'arte latinoamericana si era avuto nel 1990 a Sotheby's, portando immediatamente a dei risultati da record presso Christie's, la casa d'aste rivale, e di conseguenza alla restaurazione delle aste d'arte latinoamericana a

[216] Marques, C. R., op. cit. p. 99.
[217] Ivi, p. 72.
[218] Pérez-Barreiro, G. (2005). The Accidental Tourist: American Collections of Latin American Art. In Altshuler, B., a cura di, *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, Princeton University Press, p. 142.
[219] Martin, M, op. cit. p. 5
[220] Ivi, p. 4.
[221] Ivi, p. 10.
[222] Festa, S. (2022), "Looking South: The Increased Visibility of Modern Latin American Art". Tesi di master, Sotheby's Institute of Art, p. 18
[223] Roffino, S. (2018) Phillips to incorporate its Latin American offering in its main contemporary auctions. https://www.theartnewspaper.com/2018/01/16/phillips-to-incorporate-its-latin-american-offering-in-its-main-contemporary-auctions
[224] Pagina web di Christie's, https://www.christies.com/departments/Latin-American-Art-35-1.aspx

Sotheby's[225]. Contrariamente, a ciò, dopo la recente dissoluzione di tali aste a Sotheby's, la casa d'aste ha segnato nuovi record di vendita per opere di artisti latinoamericani[226], equiparandoli così agli artisti *blue chip* occidentali.

2.2. Gli studi sul mercato dell'arte latinoamericana

2.2.1 L'arte come oggetto di studio in economia

Le opere d'arte sono state oggetto di studio in campo economico per le loro peculiari caratteristiche e soprattutto in quanto oggetto di investimento. Le opere d'arte, infatti, possono essere considerate degli oggetti unici e non fungibili, per le quali il numero di possibili compratori è generalmente piuttosto basso[227], che portano un beneficio estetico a chi le possiede e che al contrario di altri tipi di investimento come le azioni o le obbligazioni non portano un aumento di reddito periodico, ad eccezione degli art funds[228]. L'interesse per l'arte come investimento è dato soprattutto per la sua capacità di ridurre il rischio di portafogli costituiti da azioni e obbligazioni, per via del loro basso livello di correlazione[229].

Il valore delle opere d'arte nel mercato dipende, oltre che dalle caratteristiche intrinseche delle stesse, da una sorta di tacito consenso degli attori rilevanti all'interno del sistema dell'arte, come possono esserlo i musei e i curatori[230]. Jeffrey Horvitz riconosce alcune delle caratteristiche che rendono un certo tipo di opere d'arte degne di essere oggetto d'investimento[231], come la riconoscibilità, in quanto il possesso di opere d'arte è associato a un determinato status sociale che porta a voler acquistare le opere maggiormente iconiche della produzione di un'artista, oltre ad essere relazionata anche a un maggiore liquidità e quindi un bacino di mercato più grande; o la qualità dell'opera che deve essere degna di piccolo museo o un museo universitario, oltre che dello stesso grado delle opere commercializzate dalle maggiori case d'asta, ed ha a che fare con il consenso anteriormente citato. Altri fattori che è importante considerare e che influiscono sul prezzo delle opere sono la dimensione, in quanto generalmente le opere di grandi dimensioni hanno un valore maggiore rispetto a quelle di piccole dimensioni, con l'eccezione di opere troppo grandi che necessitano di ambienti decisamente più ampi rispetto a quelli domestici, che portano a problematiche di installazione e immagazzinamento, e in molti

[225] Barral Alberto, La fusión de los departamentos de Arte Latinoamericano con los de Arte Moderno y Contemporáneo, ArtNexus 111, Arte en Colombia 157 Dec - Feb 2019 https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/60a3f72779514f7ed7a83b82/111/new-york-auctions

[226] Festa, S., op cit. p. 18.

[227] Horvitz, J. E. (2009). An Overview of the Art Market. In Collectible Investments for the High Net Worth Investor. Elsevier, p. 88.

[228] Garay, U. (2018). The Latin American art market: Literature and perspectives. Academia Revista Latinoamericana de Administración, 31(1), p. 240.

[229] Garay, U. (2021). Determinants of art prices and performance by movements: Long-run evidence from an emerging market. Journal of Business Research, 127, p. 414

[230] Horvitz, J. E., op. cit., p. 91

[231] Ivi, p. 95

casi ad avere un mercato più limitato[232]; i colori e i soggetti delle opere, in quanto alcuni possono essere preferiti ad altri, come nel caso di opere di tematica laica e secolare rispetto a quella religiosa, o delle opere aventi come colori dominanti il rosso e il blu piuttosto che il giallo e il verde[233], mentre le opere pubblicate in un catalogo di un museo o nel catalogo ragionato di un'artista hanno generalmente un valore maggiore in quanto associate a una maggior certezza di autenticità. Altri elementi che possono influenzare i prezzi di alcune categorie di opere possono essere il sentimento nazionalistico dei compratori, come nel caso dell'impressionismo americano, di qualità inferiore a quello francese, ma con prezzi relativamente alti per via dell'ampio bacino di compratori facoltosi[234], o nel caso dei collezionisti messicani che dominavano le prime aste d'arte latinoamericana, poco propensi ad acquistare opere d'artisti che non fossero messicani[235]. Da considerare è anche il tasso di cambio della valuta in cui avviene l'acquisto per il compratore, soprattutto se si tratta di un collezionista internazionale o di un dealer[236].

Con il crescente interesse verso l'arte come oggetto d'investimento si è dimostrata importante la creazione di indici di prezzi in grado di analizzare i rendimenti e i rischi di tale attività, come il Times-Sotheby Index del 1967[237]. I metodi maggiormente utilizzati per la costruzione di indici di prezzi sono il metodo delle vendite ripetute (*Repeat-Sales Method*) e il metodo dei prezzi edonici, e che ritroviamo in vari studi sul mercato dell'arte latinoamericana.

Il metodo delle vendite ripetute consiste nell'osservare l'evoluzione dei prezzi nel tempo selezionando quelle opere d'arte che sono state vendute più di una volta all'asta. Questo metodo permette di analizzare le variazioni di prezzi di beni esattamente identici ma presenta alcuni svantaggi, come il fatto che molte opere non possono essere incluse in quanto la maggior parte delle opere vendute all'asta è oggetto di una sola transazione all'interno di questo mercato, e difficilmente si possono considerare altri tipi di scambi come quelli avvenuti per mezzo di dealers e gallerie, per via della scarsità di informazioni pubbliche. Inoltre, un'opera viene tendenzialmente rivenduta all'asta quando si presume che il suo valore possa essere aumentato, portando ad ulteriori *bias* di selezione[238].

Il metodo dei prezzi edonici, invece, permette di analizzare i prezzi delle opere d'arte assumendo che questi siano dati da determinati fattori che le caratterizzano, come la tecnica, la dimensione, se l'opera è firmata o datata, la casa d'aste in cui è stata venduta o l'anno di realizzazione, fra gli altri[239].

È importante in questo contesto avere a disposizione informazioni veritiere relative ai prezzi di vendita e alle caratteristiche delle opere, e per questo ci si avvale prevalentemente delle informazioni pubbliche delle case d'asta, come i registri di vendita o i cataloghi da esse pubblicati. Le case d'asta come Christie's e Sotheby's

[232] Ivi, p. 99
[233] Ivi, p. 96
[234] Ivi, p. 99
[235] Dávila, A. (1999). Latinizing Culture: Art, Museums, and the Politics of U. S. Multicultural Encompassment. Cultural Anthropology, 14(2), p. 188.
[236] Horvitz, J. E. Op. cit., p. 100
[237] Garay, U. (2018) op. cit. , p. 241
[238] Ivi, p. 241-242
[239] Ivi, p. 242.

operano nel livello più alto e prestigioso del mercato secondario, commercializzando prevalentemente artisti già affermati e di stabile reputazione, dominano il 46% delle vendite all'asta e circa il 23% delle vendite totali a livello mondiale[240], essendo oramai una garanzia anche per quanto riguarda l'autenticità e la provenienza delle opere, oltre che la qualità.
Le case d'asta di questo calibro contribuiscono inoltre a consolidare oltre che riflettere i *trend* del mercato dell'arte, favorendo determinati artisti o periodi rispetto ad altri, e soprattutto nel caso di Christie's e Sotheby's si sono rivelate essenziali nella costruzione di un mercato d'arte latinoamericana a New York[241].

2.2.2 Studi sull'arte latinoamericana all'asta

La maggior parte degli studi incentrati sull'arte latinoamericana indagano la performance nel corso del tempo attraverso i metodi delle vendite ripetute e dei prezzi edonici, i risultati generalmente mostrano rendimenti positivi ma inferiori ad altri tipi di asset[242] e ne confermano la bassa correlazione individuata dagli studi sull'arte in generale come investimento. L'arte latinoamericana si è rivelata un campo idoneo a questi tipi di studi anche perché risulta essere un mercato piuttosto liquido con numerose opere vendute ogni anno, e in cui il *bias* causato dall'acquisizione delle opere migliori da parte di importanti musei pare non essere ancora tanto presente[243].

I primi studi sul mercato dell'arte latinoamericana furono condotti da Robert Ekelund, Rand W. Ressler e John KeithWatson nel 1998[244], quando decidono di indagare l'esistenza di un *bias* nella determinazione della stima delle opere d'arte latinoamericana nelle case d'asta Sotheby's e Christie's. Gli autori si servono dei dati delle aste realizzate fra il 1977 e il 1996 nelle due case d'asta estrapolati dai report di Gary Nader[245], restringendo la ricerca a opere realizzate nella tecnica della pittura ad olio su supporti di tela, passando così da 17.000 a 6.378 osservazioni dello stesso tipo, di cui circa i 32% (2.064 opere) erano risultate essere invendute, ovvero in una situazione per cui l'offerta massima dei compratori non ha raggiunto la somma minima che il venditore è disposto ad accettare. In una prima parte dell'analisi in cui si escludono le opere invendute, gli autori calcolano la media fra la stima minima e la stima massima fornita dalla casa d'aste per ogni opera considerata, che verrà definita come la *guess*, ovvero la previsione del prezzo di vendita effettuata dalla casa d'aste, per poter così calcolare la differenza espressa in percentuale fra la previsione e il prezzo effettivamente realizzato. Risulta che su diciotto dei vent'anni presi in considerazione il prezzo di vendita effettivo ha superato la stima delle case d'asta con un *bias* medio del 2,7%. Nella seconda parte della ricerca, ci si focalizza sul 32%

[240] Horvitz, J. E., op. cit., p. 89.
[241] Valero, M., op. cit., p.78.
[242] Garay, U. (2018), op cit., p. 255.
[243] Ivi, p. 251.
[244] Ekelund, Jr., R. B., Ressler, R. W., & Watson, J. K. (1998). Estimates, Bias and "No Sales" in Latin-American Art Auctions, 1977–1996. Journal of Cultural Economics, 22(1), 33–42
[245] Ivi, p. 34.

delle opere rimaste invendute, cercando di determinare se la loro non vendita fosse prevedibile utilizzando le informazioni che i potenziali acquirenti possono trovare nel catalogo delle aste. Gli autori, quindi creano una funzione in cui vi è una variabile dipendente che assume il valore 0 in caso di vendita e 1 in caso contrario. Le variabili indipendenti, invece, identificano ciascuna la casa d'aste (quando l'opera viene venduta da Christie's la variabile assume il valore 1, mentre da Sotheby's 0), se l'opera è firmata (1) o meno (0), la dimensione dell'opera espressa in pollici, l'anno di vendita; infine, un'ultima variabile chiamata "window", ottenuta dalla differenza fra la stima massima e la stima minima divisa la previsione del prezzo di vendita, permette di quantificare la variazione delle stime rispetto alla previsione del prezzo di vendita. Gli autori tengono in considerazione che la stima minima può essere spesso influenzata dal prezzo di riserva del venditore, ovvero la quantità minima di denaro che è disposto ad accettare, mentre la stima massima è determinata unicamente dalla casa d'aste. Dunque, una "window" ridotta può essere un indicatore dell'elevato prezzo di riserva stabilito dal venditore e, secondo le previsioni degli autori, sarà associata ad una maggior probabilità che l'opera rimanga invenduta. Ciò verrà confermato dai risultati ottenuti testando l'ipotesi attraverso un modello Probit binomiale.

In un successivo lavoro del 2000, Ekelund[246] utilizza gli stessi dati estrapolati dai report di Gary Nader realizzati fra il 1977 e il 1996 per verificare l'esistenza del *death effect* per l'arte latinoamericana, concentrandosi anche stavolta su opere realizzate con la tecnica dell'olio su tavola e sugli artisti deceduti in quel lasso di tempo o in prossimità. Escludendo le opere invendute e quelle di artisti non aventi opere vendute nei 4 anni successivi alla loro morte, porta a un totale di 630 osservazioni. Il *death effect* è quel fenomeno per cui i prezzi delle opere di un determinato artista tendono a salire in relazione al momento della sua morte. Ekelund attraverso il suo studio dimostra che effettivamente per gli artisti analizzati si verifica il *death effect*, in quanto i prezzi delle loro opere aumentano in maniera importante nel periodo successivo alla loro morte per poi riabbassarsi subito dopo. Secondo l'autore questo si ricollega parzialmente al fatto che i compratori percepiscono la produzione dell'artista deceduto come finita, riflettendosi sulla disponibilità delle sue opere nel mercato in futuro.

Sebastian Edwards nel 2004[247] si concentra invece su due aspetti differenti, ovvero l'arte latinoamericana come investimento e il processo creativo degli artisti. Egli si serve dei dati riportati nel libro "Leonard's Price Index of Latin American Art at Auction" di Susan Theran e nell'*ArtPrice CD-Rom*, selezionando quegli artisti di cui siano state vendute almeno trentacinque opere nel periodo analizzato, ovvero fra il 1977 e il 2001, ottenendo così un totale di 12,690 osservazioni riguardanti 115 artisti.

[246] Ekelund, R. B., Ressler, R. W., & Watson, J. K. (2000). The "Death-Effect" in Art Prices: A Demand-Side Exploration. Journal of Cultural Economics, 24(4), 283–300.

[247] Edwards, S. (2004). The Economics of Latin American Art: Creativity Patterns and Rates of Return. National Bureau of Economic Research.

Quando Edwards fa riferimento al processo creativo degli artisti intende analizzare a che età questi hanno prodotto le loro opere migliori, sulla scia degli stessi studi di David Galenson[248] sugli artisti francesi e americani di XIX e XX secolo. Anche Galenson utilizza i dati delle vendite all'asta e identifica, come farà successivamente Edwards, gli artisti che hanno realizzato i loro lavori migliori in tarda età come "sperimentali", mentre quelli che hanno dato il loro meglio più giovani come "concettuali".

Dalle fonti consultate Edwards estrapola i prezzi, l'anno e il mese della vendita, la casa d'aste (classificate come Sotheby's, Christie's o altre), anno di esecuzione, dimensione, tipologia di opera (dipinto o disegno, oltre che medium) e se l'opera risulta essere firmata. Alcuni artisti che possono essere categorizzati come concettuali sulla base dei prezzi raggiunti dalle loro opere sono i messicani Diego Rivera, Rufino Tamayo e Wifredo Lam dal momento che realizzano le loro opere migliori nella prima metà della loro carriera. Anche Frida Kahlo verrà considerata concettuale per via della giovane età in cui realizza le sue opere migliori, anche se per via della morte prematura risultano essere realizzate verso la fine della sua carriera. Al contrario Fernando Botero rappresenta l'artista sperimentale per eccellenza, con il meglio dei suoi lavori realizzati verso la fine della sua carriera. Anche Edwards come Galenson divide gli artisti analizzati in diverse coorti a seconda dell'anno di nascita, in questo caso tre: quelli nati prima del 1900, quelli nati fra il 1900 e il 1920 e quelli nati dopo il 1920. Da ciò risulta che mentre nelle prime due coorti gli artisti risultano essere prevalentemente concettuali, con dei picchi a ventitré e trent'anni, gli artisti nati dopo il 1920 mostrano un pattern inverso, con un picco ai 66 anni e quindi una tendenza ad essere artisti sperimentali, contrariamente ai risultati di Galenson per gli artisti da lui analizzati.

Nella seconda parte del suo studio Edwards decide di analizzare il rendimento dell'arte latinoamericana per i suoi compratori, utilizzando il metodo dei prezzi edonici nel periodo tra il 1981 e il 2000. Vengono calcolati i rischi e rendimenti di diversi portafogli nazionali e tematici, oltre che per un portafoglio generale d'arte latinoamericana. I risultati mostrano un rendimento annuale del 9%, superiore ad altre categorie di opere, ma con una deviazione standard del 12.6%; in particolare per il periodo fra il 1982 e 1990 il rendimento risulta essere positivo e anche piuttosto alto, ma negli anni successivi tende a diminuire, risultando a volte anche negativo e mostrando anche una maggiore volatilità. Per quanto riguarda i portafogli nazionali invece, quelli con i maggiori rendimenti risultano essere anche quelli più rischiosi, mentre nel portafoglio complessivo d'arte latinoamericana il rischio diminuisce notevolmente. A livello tematico invece Edwards costruisce un portafoglio di artisti "tradizionalisti" (legati alla tipica immagine del subcontinente latinoamericano) e comparandolo a un altro di artisti "universalisti" (la cui arte si avvicina a correnti internazionali e più moderne, come l'astrattismo di Roberto Matta) scopre che i primi producono dei rendimenti maggiori. Allo stesso modo compara un portafoglio di artisti nati dopo il 1920 con un altro portafoglio di artisti anti fra il 1900 e il 1920

[248] Sono vari gli studi di Galenson su tali argomenti, in particolare: Galenson, D. W. (1997), "The Careers of Modern Artists: Evidence from Auctions of Contemporary Paintings," NBER Working Paper 6331; Galenson, D. W. (1999), "The Lives of the Painters of Modern Life: The Careers of Artists in France from Impressionism to Cubism," NBER Working Paper 6888; Galenson, D. W. (2001), Painting Outside the Lines: Patterns of Creativity in Modern Art, Harvard University Press; Galenson, D. W. and B. A. Weinberg (2000) "Age and the Quality of Work: The Case of Modern American Painters", Journal of Political Economy, 108,4: 761-777; Galenson, D. W. and R. Jensen (2002) "Careers and Canvases: The Rise of the Market for Modern Art in the Nineteenth Century", NBER Working Paper 9123.

da cui risulta che il rendimento per i primi è maggiore, ma anche più variabile, come indicato dal valore più alto assunto dalla deviazione standard. L'autore analizza anche un portafoglio di artiste donne (escludendo Frida Kahlo) ottenendo un rendimento annuale del 32.04% ma anche una deviazione standard significativamente più alta rispetto agli altri portafogli analizzati. Per concludere il suo studio Edwards analizza la correlazione fra il portafoglio complessivo d'arte latinoamericana e un portafoglio internazionale di titoli azionari, confermando la sua ipotesi per cui l'introduzione di opere d'arte latinoamericana in questo tipo di portafogli permette di abbassare il rischio complessivo.

In uno studio del 2009 Nauro F. Campos e Renata Leite Barbosa[249] si servono dei dati estrapolati dai cataloghi delle aste d'arte latinoamericana di novembre di Sotheby's realizzate a New York fra il 1995 e il 2002 in cui sono contenuti fattori come tecnica e supporto, dimensioni, provenienza (collezione pubblica o privata, acquisizione diretta dall'artista o da gallerie), pubblicazione, partecipazione in importanti esposizioni, precedenti vendite all'asta, anno di nascita, di morte dell'artista e di produzione dell'opera, oltre che stima minima e massima fornita dalla casa d'aste, ottenendo 1663 osservazioni. Su questi dati gli autori verificano la capacità predittiva di vendita degli esperti della casa d'aste confrontando tre indici, uno costruito sulla media dei prezzi effettivamente realizzati, un altro sulla media delle stime massime e minime degli esperti e infine un indice di prezzi edonici. Da tale studio risulta che la capacità predittiva degli esperti è piuttosto ridotta nel prevedere la vendita delle opere. Campos e Barbosa decidono anche di investigare quali caratteristiche influiscono maggiormente sul prezzo di vendita delle opere, scoprendo che le nature morte hanno più probabilità di essere vendute e con un prezzo più alto e che aspetti come la provenienza dell'opera o la reputazione dell'artista (data da pubblicazioni ed esposizioni) risultano essere più importanti rispetto ad altri fattori come tecnica e supporto e dimensione. Successivamente gli autori si calcolano i rendimenti annuali sulle opere analizzate, divise per specifiche categorie per verificare l'esistenza del *masterpiece effect*, ovvero quel fenomeno per cui le opere migliori e più costose, dunque i capolavori, dovrebbero portare dei rendimenti più alti. Gli autori in una prima analisi dividono il 20% delle opere più costose e ne comparano il rendimento annuale con quello del restante 80%, mentre in una seconda calcolano i rendimenti annuali di alcune categorie di opere (opere incluse in esposizioni prestigiose, in pubblicazioni importanti e in cataloghi ragionati) per confrontarli con il rendimento annuale del resto delle opere. I risultati portano a confutare l'esistenza del *masterpiece effect* per le opere analizzate, in quanto in tutti i casi eccetto per le opere pubblicate in cataloghi ragionati le opere non classificate come possibili capolavori hanno mostrato un rendimento annuale maggiore. Infine, gli autori decidono di verificare se l*'afernoon effect,* ovvero quel fenomeno identificato da Ashenfelter nel 1989 per cui con l'avanzare dell'asta i prezzi tendono a decrescere, anche per beni identici, comprovando che effettivamente il suddetto fenomeno è presente anche per le aste d'arte latinoamericana.

[249] Campos, N. F., & Barbosa, R. L. (2009). Paintings and numbers: An econometric investigation of sales rates, prices, and returns in Latin American art auctions. Oxford Economic Papers, 61(1), 28–51.

Uno studio più recente, del 2022, condotto da Urbi Garay, Eduardo Pérez e Fredy Pulga[250] si focalizza sull'influenza del colore delle opere d'arte latinoamericana sui loro prezzi di vendita, sulla scia degli studi condotti da Powell e Graddy nel 2016[251] sulle opere di Andy Wharol, quelli di Stepanova del 2019[252] sulle opere di Picasso e quelli di Charlin e Cifuentes del 2021 sulle opere di Mark Rothko[253]. Gli autori si focalizzano sulle opere di cinque artisti latinoamericani, denominati i "big five" (Diego Rivera, Rufino Tamayo, Wifredo Lam, Roberto Matta, and Fernando Botero) vendute all'asta da Sotheby's e Christie's nel periodo fra il 2003 e il 2017, ottenendo un totale di 1627 opere vendute, le cui immagini sono state recuperate dalle pagine web delle case d'asta e dal *Blouin Art Sales database*. Gli autori utilizzano il modello dei prezzi edonici, in cui la variabile dipendente è il logaritmo naturale del prezzo di un dato dipinto di un dato artista venduto in uno specifico anno, e le variabili indipendenti troviamo fattori relativi al colore e alle caratteristiche delle opere (come la tecnica d'esecuzione, la casa d'aste in cui è avvenuta la vendita, la provenienza, pubblicazioni e le esposizioni, ecc.). Le variabili relative al colore esplorano la presenza e intensità del colore rosso, verde e blu, secondo il modello additivo RGB per cui tutti i colori derivano dalla combinazione a vari livelli di questi primi tre; si tiene conto anche della luminosità, brillantezza, delle scale di grigi, e saturazione. L'ipotesi iniziale, per cui la relazione fra i prezzi e l'intensità dei colori assume la forma di una "U" rovesciata viene confermata per le variabili dei colori rosso e verde, per la luminosità, l'intensità della scala di grigi e la brillantezza. Ciò significa che i dipinti in cui i colori risultavano essere più intensi effettivamente hanno raggiunto prezzi più alti ma fino a un certo punto, da cui da lì in poi i prezzi iniziavano a diminuire. Per quanto riguarda invece la saturazione e brillantezza dei colori, è risultato che all'aumentare di queste anche i prezzi hanno seguito lo stesso movimento. Questi risultati secondo gli autori sono rilevanti soprattutto per quanto riguarda il comportamento dei consumatori, per via dell'importanza del senso della vista e del colore stesso nella valutazione di un oggetto e nelle emozioni del consumatore.

2.3 Arte latinoamericana all'asta a Christie's Sotheby's dal 1985 al 2004

2.3.1 I dati e la metodologia

Per poter analizzare le vendite d'arte latinoamericana nelle due principali case d'aste a New York, Christie's e Sotheby's, nel periodo tra il 1985 e il 2004 è stata creata una banca dati utilizzando diverse fonti. Per gli anni

[250] Garay, U., Pérez, E., & Pulga, F. (2022). Color intensity variations and art prices: An examination of Latin American art. Journal of Business Research, 147, 158–176.
[251] Pownall, R. A. J., & Graddy, K. (2016). Pricing color intensity and lightness in contemporary art auctions. Research in Economics, 70(3), 412–420
[252] Stepanova, E. (2019). The impact of color palettes on the prices of paintings. Empirical Economics, 56(2), 755–773.
[253] Charlin, V., & Cifuentes, A. (2021). A general framework to study the price-color relationship in paintings with an application to Mark Rothko rectangular series. Color Research & Application, 46(1), 168–182. https://doi.org/10.1002/col.22559

tra il 1985 e il 1998 sono stati utilizzati i dati delle vendite all'asta del "Leonard's Price Index of Latin American Art at Auction" considerando esclusivamente le vendite svoltesi a New York e dalle due case d'asta Christie's e Sotheby's, escludendo inoltre le opere attribuite o "alla maniera di" degli artisti inclusi nello studio. Per quanto riguarda le vendite svoltesi fra il 1999 e il 2004 presso Christie's ci si è affidati ai risultati delle aste d'arte latinoamericana che si svolgono due volte l'anno, pubblicati nella stessa pagina web della casa d'aste. I risultati delle vendite delle aste d'arte latinoamericana di Sotheby's a New York, anch'esse organizzate due volte l'anno, sono invece stati reperiti dalla piattaforma *Invaluable*. Per ulteriori revisioni e accertamenti di dati si è consultata anche la piattaforma *ArtPrice*.
Un'ulteriore selezione è stata effettuata sulla base dell'anno di nascita, considerando solamente gli artisti nati a partire dal 1880, con due uniche eccezioni: Dr. Atl (Gerardo Murillo) e Joaquin Torres-Garcia, nati rispettivamente nel 1975 e nel 1974, per via della loro ampia traiettoria espositiva e di vendita. In questo modo il profilo degli artisti le cui opere sono state vendute all'asta e di conseguenza il periodo di creazione delle opere stesse risulta essere maggiormente coerente con quello degli artisti protagonisti delle esposizioni d'arte latinoamericana del XX secolo negli Stati Uniti, analizzati nel primo capitolo. Anche per questo motivo, ovvero mantenere una certa coerenza anagrafica e corrispondenza con gli artisti delle mostre, si è scelto di considerare all'interno della banca dati solamente gli artisti che hanno registrato vendite fino al 1998 – corrispondente all'ultimo anno analizzato nel "Leonard's Price Index of Latin American Art at Auction", ciò significa che l'elenco degli artisti non è stato modificato con nuovi artisti a partire dal 1999.
Sono state inserite nella banca dati solamente le vendite effettive, quelle di opere bidimensionali e di carattere prevalentemente pittorico, includendo in alcuni casi anche gli *assemblages* e le composizioni quando queste rispondevano a tali caratteristiche, escludendo dunque sculture e opere tridimensionali, sia per il numero relativamente minore di vendite riguardanti queste categorie di opere che per riflettere le caratteristiche delle opere delle esposizioni sopra menzionate.

La banca dati conta con un numero totale di 10017 osservazioni, relative a 577 artisti diversi provenienti o attivi in 23 nazioni differenti. Per ogni vendita sono stati registrati oltre al prezzo, anche l'anno di vendita, la casa d'aste, la tecnica se presente, il nome dell'artista, la data di nascita e la nazione di nascita o in cui la sua produzione è stata rilevante, soprattutto nel caso di artisti non di origine latinoamericana ma che hanno sviluppato in questa regione la maggior parte della loro carriera. Inoltre, ogni artista è stato categorizzato secondo una di quattro categorie stilistiche: figurativo, neofigurativo, astratto e indigenista, in modo da poter rilevare eventuali tendenze nelle vendite.

Sono stati categorizzati come figurativi gli artisti il cui stile risulta abbastanza tradizionale e legato alla rappresentazione della realtà secondo una maniera mimetica, dove i soggetti sono facilmente riconoscibili, il cui estremo si può riscontrare negli artisti in cui la loro figurazione si vincola all'iperrealismo. Nella categoria di "indigenista" invece sono stati inseriti gli artisti il cui stile, pur essendo figurativo, mostra delle caratteristiche particolari in quanto a temi, colori e motivi. Sono opere che vedono l'utilizzo di colori accesi,

un utilizzo sommario della prospettiva, temi principalmente tribali e popolari, e in generale una vicinanza a un'arte naïf e folkloristica. Sono quel tipo di opere con cui veniva identificata l'arte latinoamericana in numerose esposizioni analizzate nel capitolo precedente, facilmente esotizzabili e legate ai discorsi del magico e del fantastico. Per "neofigurativo" si è inteso invece uno stile che mantiene in modo più distante il vincolo con la rappresentazione mimetica dei soggetti, che risultano essere riconoscibili, anche se non immediatamente come per le opere figurative, e vengono distorti secondo diversi livelli, avvicinandosi all'espressionismo, al surrealismo e all'astrattismo. Infine, sotto la categoria di "astratto" si raggruppano quelle opere di artisti in cui il vincolo con la rappresentazione mimetica della realtà si è fatto quasi del tutto inesistente e dove lo spazio pittorico è dominato da composizioni, siano esse geometriche o no. Si tratta di uno stile percepito nelle esposizioni del XX secolo come internazionale o universalista.

Gli artisti sono stati suddivisi anche per anno di nascita: artisti nati prima del 1900, quelli nati fra il 1900 e il 1919, quelli nati fra il 1920 e il 1939 e quelli nati oltre il 1940. Si è scelto di raggruppare gli artisti nati a partire dal 1940 in un'unica categoria, senza crearne di successive, per mantenere la corrispondenza con gli artisti delle mostre selezionate e anche per via dell'esiguo numero di artisti nati dopo il 1960. Questa divisione, inoltre, riflette le diverse coorti in cui sono stati divisi gli artisti oggetto di studio nel lavoro di Edwards del 2004.

I prezzi delle opere costituenti la base dei dati sono espressi in dollari statunitensi (USD) ed escludono il *buyer's premium*, ovvero la commissione di vendita sull*'hammer price*, vale a dire il prezzo di aggiudicazione.

2.3.2 I risultati principali

Analizzando la base di dati notiamo che delle 10.017 vendite totali 5.821 sono state realizzate presso Sotheby's mentre il restante 4.196 presso Christie's, così come su un valore totale di vendite in dollari del periodo analizzato di 530.659.549 USD, di cui il 35,91% è stato realizzato da Sotheby's mentre il restante 46,09% da Christie's, come riportato nella Tabella 2.1 che riassume le principali statistiche descrittive del dataset.

Tabella 2.1: Principali statistiche descrittive del dataset.

Numero di artisti	577
Numero di nazioni	23
Numero di osservazioni	10017
Numero vendite di Sotheby's	5821
Numero vendite di Christie's	4196
Prezzo medio delle opere	52.975,90 USD
Mediana dei prezzi	17.250,00 USD
Vendite totali in dollari	530.659.549 USD
Percentuale di vendite di Sotheby's	53,91%
Percentuale di vendite di Christie's	46,09%

Fonte: elaborazione propria.

Come si può osservare nella Tabella 2.2, che mostra le opere vendute e gli artisti suddivisi secondo la generazione di appartenenza, la maggior parte delle vendite sono relative alle opere degli artisti nati fra il 1900 e il 1919, con 3124 occorrenze corrispondenti al 31,19% del totale, seguite da quelle delle opere degli artisti nati prima del 1900, a cui corrisponde il 27% e quelle della generazione del 1920-1939 con il 25,78%, mentre le opere degli artisti nati a partire del 1940 costituiscono numericamente solamente il 16,03% delle vendite totali. Ciò è interessante perché se prendiamo in considerazione non il numero di opere vendute ma il numero di artisti inclusi nella base di dati, ovvero 577, notiamo che gli artisti di questa ultima categoria costituiscono circa un terzo della totalità degli artisti (il 34,02%). Ciò significa che sono fra i più presenti (successivi solamente agli artisti nati fra il 1920 e il 1939) ma che in generale hanno venduto meno opere durante il periodo di analisi. Una situazione inversa si riscontra negli artisti nati prima del 1900, le cui opere costituiscono il 27% del totale di opere vendute pur costituendo l'11,92% degli artisti totali.

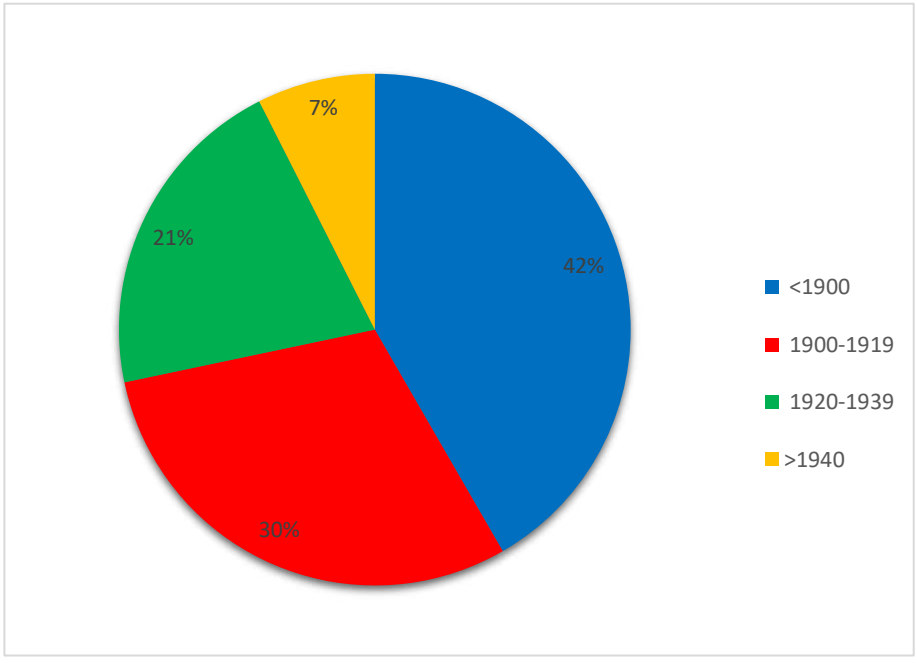
Tabella 2.2: Opere vendute e artisti suddivisi secondo la generazione di appartenenza.

GENERAZIONI	% opere vendute	% artisti
<1900	27,00%	11,92%
1900-1919	31,19%	19,17%
1920-1939	25,78%	34,89%
>1940	16,03%	34,02%

Fonte: elaborazione propria.

Per quanto riguarda il valore monetario delle vendite, ciò che emerge dalla Figura 2.1 che mostra le vendite suddivise per generazione degli artisti, è che il 42% delle vendite totali è stato realizzato dalle vendite delle opere di artisti nati prima del 1900, con un prezzo medio di 81.736,60 USD, mentre quelli che hanno contribuito in misura minore sono gli artisti più giovani, quelli nati dopo il 1940, che con le loro opere hanno realizzato il 7% del valore totale delle vendite, e con un prezzo medio nettamente più basso, di 24.653,30 USD. Vediamo quindi che sono gli artisti più anziani, ovvero quelli nati tra il 1880 circa e il 1919 a dominare le aste d'arte latinoamericana a New York durante il periodo analizzato. Questi artisti, che corrispondono al 31,09% del totale, sono infatti responsabili del 72% del valore di vendita totale realizzato all'asta fra il 1985 e il 2004.

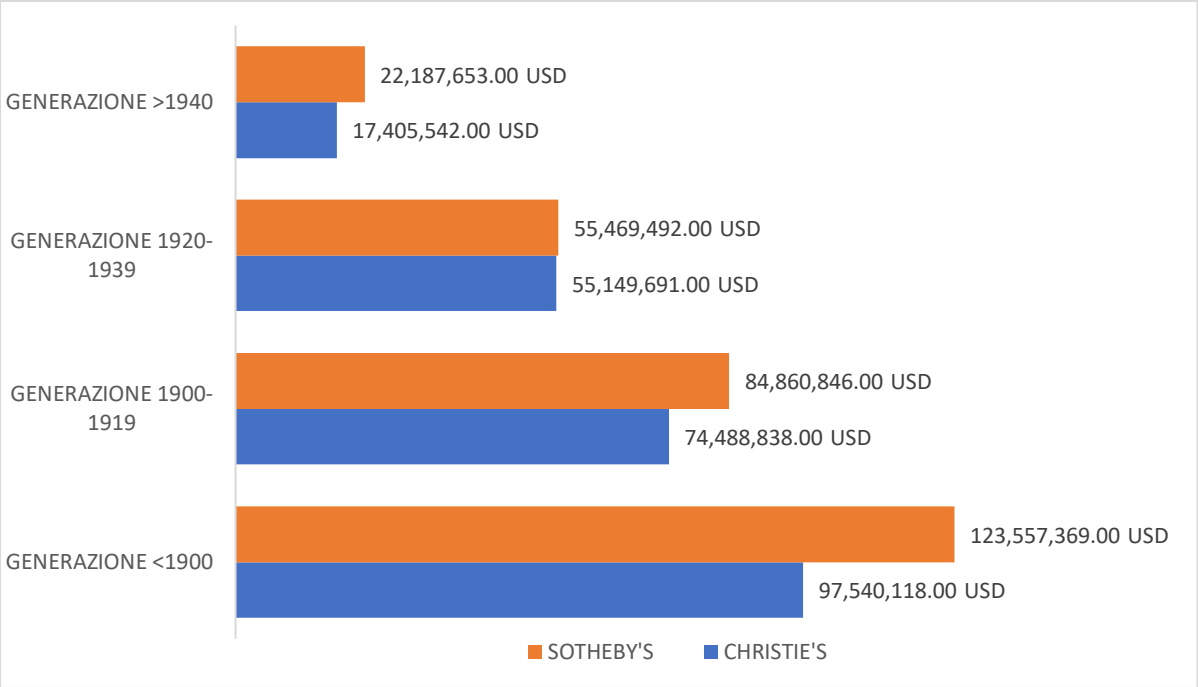
Figura 2.1: Vendite suddivise per generazione degli artisti (valori percentuali)



Fonte: elaborazione propria.

La Figura 2.2 mostra le vendite di tutto il periodo analizzato per generazione, differenziate a seconda della casa d'aste. Sia Sotheby's che Christie's mostrano in generale lo stesso andamento, dove è la generazione degli artisti nati prima del 1900 ad essere maggiormente redditizia e quella degli artisti nati a partire del 1940 ad esserlo di meno. Tuttavia, per quanto riguarda gli artisti nati fra il 1920 e il 1939 le due case d'asta mostrano risultati piuttosto simili fra loro a livello di volumi di vendita, con appena 300.000 USD circa di differenza. Infatti, mentre per Sotheby's le vendite appartenenti a questa generazione costituiscono il 19,39% delle sue vendite complessive, nel caso di Christie's queste equivalgono al 22,55%, e dunque una percentuale superiore.

Figura 2.2: Vendite del periodo 1985-2004 per generazione, differenziate a seconda della casa d'aste



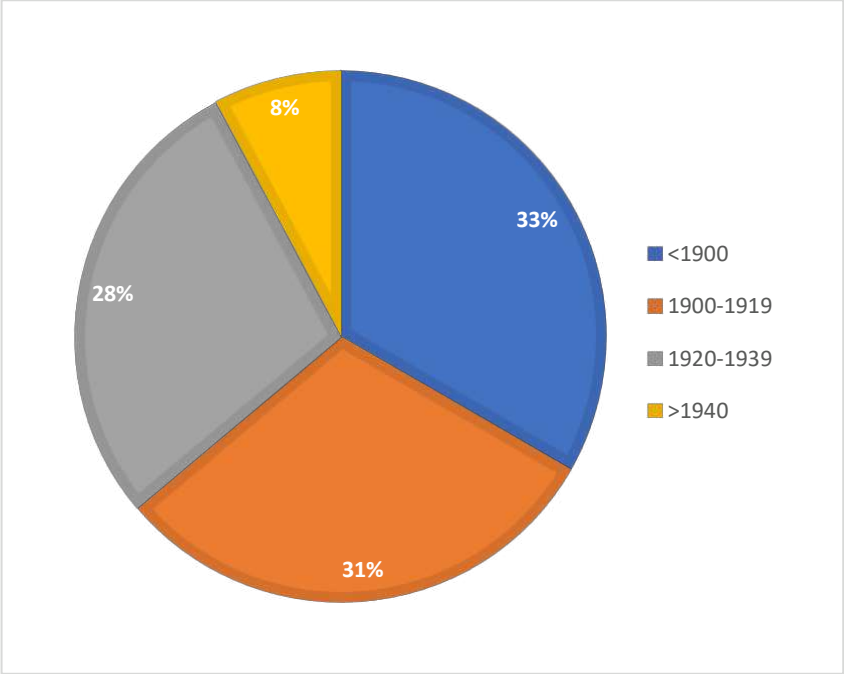
Fonte: elaborazione propria.

Confrontando la composizione degli artisti nelle mostre d'arte latinoamericana del XX secolo analizzata nel capitolo precedente e illustrata nella Figura 1.3, in cui è stato riportato il numero di artisti per generazione presenti nelle mostre selezionate, con quella delle aste del periodo in analisi si riscontra che, in quanto numero di artisti partecipanti, sono quelli nati fra il 1920 e il 1939 i più presenti, proprio come nelle aste. Tuttavia, a differenza delle aste, dove a tali artisti erano subito seguiti da quelli della quarta coorte d'età, nelle esposizioni questi sono i meno presenti, anche se si rivelano essere gli unici ad aver visto una crescita nella terza ondata di esposizioni rispetto agli altri artisti.

Per quanto riguarda la quantità di opere esposte appartenenti alle coorti di età identificate e illustrate nella Figura 2.3, dove si riporta tale dato espresso in percentuale, quelle appartenenti agli artisti nati a partire dal

1940 costituiscono solamente l'8% del totale mentre sono le opere degli artisti nati prima del 1900 quelle maggiormente esposte, oltre ad essere quelle che hanno contribuito in maggior misura alle vendite d'arte latinoamericana all'asta.

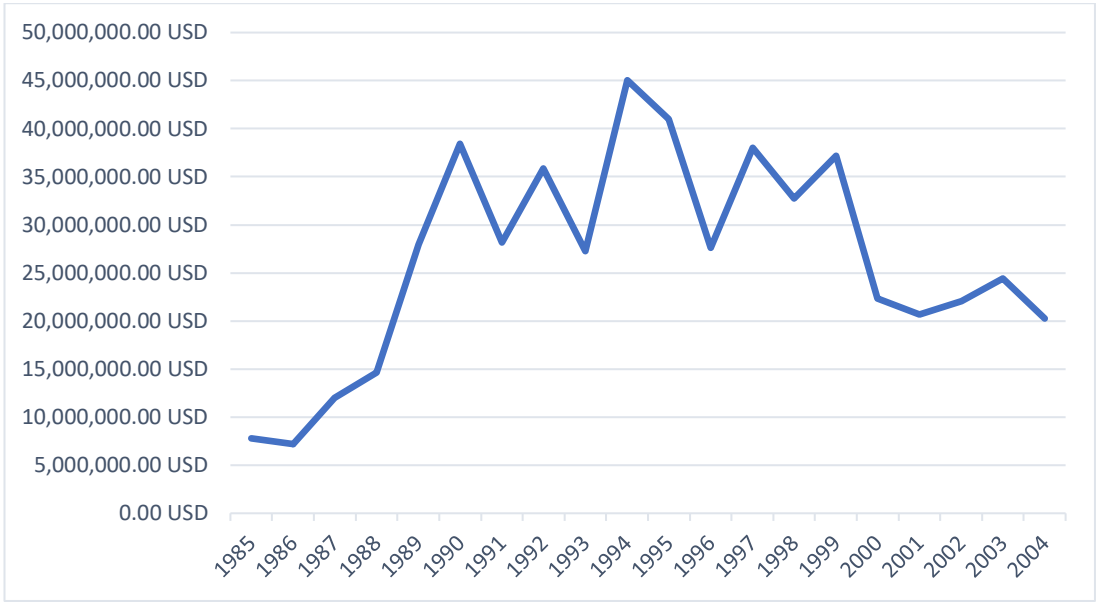
Figura 2.3: Numero di opere suddivise per generazioni degli artisti nelle esposizioni del XX secolo selezionate.



Fonte: elaborazione propria.

Nella Figura 2.4 si può osservare l'andamento delle vendite dell'arte latinoamericana all'asta dal 1985 al 2004. Durante il periodo analizzato si evidenzia una prima fase di crescita che raggiunge un primo picco nell'anno 1994, dove si raggiunge un primo record di 38.432.720 USD. Da quel momento si manterrà fra i ventisette milioni circa e i quarantacinque milioni fino al 1999, quando inizierà a declinare toccando i 20.270.142 USD nel 2004. I tre anni in cui le vendite hanno raggiunto i valori più alti sono stati il 1990, 1994 e 1995. In questi anni undici vendite hanno superato il milione di dollari. Si tratta di opere realizzati da cinque artisti: Diego Rivera, Frida Kahlo, Rufino Tamayo e Roberto Matta, alcuni degli artisti protagonisti sia nel mercato dell'arte che nelle esposizioni d'arte latinoamericana nel corso del XX secolo.

Figura 2.4: Andamento delle vendite dell'arte latinoamericana all'asta dal 1985 al 2004.



Fonte: elaborazione propria.

Analizzando l'evoluzione del valore delle vendite nel periodo in esame e suddividendolo per quinquenni, si può notare che il secondo e terzo quinquennio hanno registrato il maggior volume monetario di vendite, realizzando rispettivamente 174.719.839 USD e 176.574.153 USD. Ciò mostra un'importante crescita rispetto al primo quinquennio, in cui si erano raggiunti solamente 69.598.941 USD. Tuttavia, nell'ultimo quinquennio le vendite subiscono un calo in termini di valore, diminuendo fino a 109.766.616 USD. Anche la quantità di lotti venduti aumenta durante lo stesso periodo, ma il calo che si ha nell'ultimo quinquennio è piuttosto importante, in quanto il numero dei lotti venduti si vede quasi dimezzato in confronto al primo quinquennio analizzato. Tuttavia, se teniamo in considerazione il prezzo medio di aggiudicazione, questo mostra una crescita continua, raggiungendo il suo picco massimo durante l'ultimo quinquennio. Ciò significa che nonostante siano state vendute meno opere, i prezzi raggiunti dalle stesse sono stati complessivamente superiori rispetto a quelli delle opere vendute durante gli altri quinquenni.

Tabella 2.3: Vendite (in USD), numero di lotti venduti e prezzo medio di aggiudicazione nei diversi periodi di tempo

	1985-1989	**1990-1994**	**1995-1999**	**2000-2004**	**Totale**
Valore delle vendite	69.598.941,00 USD	174.719.839,00 USD	176.574.153,00 USD	109.766.616,00 USD	530.659.549,00 USD
Numero di lotti venduti	2583	3056	3092	1286	10017
Prezzo medio di aggiudicazione	26.945,00 USD	57.172,72 USD	57.106,78 USD	85.355,07 USD	52.975,90 USD

Fonte: elaborazione propria.

Come possiamo notare dalla Tabella 2.4 in cui sono riportare le vendite suddivise per casa d'aste e per anno, Sotheby's pare raggiungere dei risultati maggiori rispetto alla casa d'aste Christie's durante tutto il periodo analizzato, ad eccezione per gli anni 1991, 1993, 1998, 1999, e 2000. In questi anni ha segnato il proprio record di vendita presso Christie's l'artista Rufino Tamayo, con *America*, opera venduta per 2.587.500 USD nel 1993, mentre altri artisti di punta hanno ottenuto ottimi risultati come nel caso di Frida Kahlo, la cui opera *Self-Portrait With Loose Hair* , scelta come copertina del catalogo dell'asta del 16 Maggio del 1991 è stata venduta per 1.650.000 USD, mentre *Nativité*, opera ad olio dell'artista Wifredo Lam è stata aggiudicata al *Museo Reina Sofia*[254] per 882.500 USD. Un altro artista ad aver segnato il proprio record durante il periodo analizzato è il brasiliano Emiliano di Cavalcanti, presente in due delle mostre analizzate, *Art of Latin America since Indipendence* e *Latin American artists of the Twentieth Century*, con un totale di 5 opere. Fra il 1985 e il 2004 le opere dell'artista sono state aggiudicate all'asta 91 volte e nel 2000 *Mulher Deitada com Peixes e Frutas,* fu aggiudicata al prezzo di 886.000 USD.

Tabella 2.4: Vendite (in USD) suddivise per anno e casa d'aste. In grassetto le vendite in cui il valore delle vendite di Christie's supera quello di Sotheby's.

ANNO	SOTHEBY'S	CHRISTIE'S
1985	6.076.095,00 USD	1.717.650,00 USD
1986	4.367.260,00 USD	2.831.145,00 USD
1987	7.747.295,00 USD	4.227.087,00 USD
1988	7.948.329,00 USD	6.698.065,00 USD
1989	15.900.625,00 USD	12.085.390,00 USD
1990	20.955.425,00 USD	17.477.295,00 USD
1991	13.935.658,00 USD	**14.238.810,00 USD**
1992	19.496.608,00 USD	16.333.600,00 USD
1993	9.195.544,00 USD	**18.047.034,00 USD**
1994	22.942.070,00 USD	22.097.795,00 USD
1995	26.020.960,00 USD	14.966.463,00 USD
1996	15.851.154,00 USD	11.767.175,00 USD
1997	21.650.595,00 USD	16.341.860,00 USD
1998	15.722.241,00 USD	**17.054.400,00 USD**
1999	15.387.902,00 USD	**21.811.403,00 USD**
2000	9.278.825,00 USD	**13.033.054,00 USD**
2001	11.794.715,00 USD	8.877.635,00 USD
2002	13.228.877,00 USD	8.851.092,00 USD
2003	14.934.020,00 USD	9.498.256,00 USD
2004	13.641.162,00 USD	6.628.980,00 USD

[254]Barral, A. (1998) Arte latinoamericano en Sotheby's y Christie's, N.Y. ArtNexus 32, https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/63e18bb806e458aa6cb6ec83/32/latin-american-art-at-sotheby-s-and-christie-s-n-y

totale	286.075.360,00 USD	244.584.189,00 USD

Fonte: elaborazione propria.

Per quanto riguarda lo stile degli artisti le cui opere sono state vendute all'asta durante il periodo analizzato, è lo stile neofigurativo ad aver generato il maggior volume monetario di vendite per entrambe le case d'asta, costituendo il 48,84% del valore delle vendite complessive. Possiamo notare dalla distribuzione del valore delle vendite in base allo stile che il contributo delle opere di stile indigenista nella casa d'aste Sotheby's rispetto a quelle in stile astratto e figurativo è leggermente inferiore nel determinare il valore totale delle vendite avvenute presso la stessa casa d'aste durante il periodo analizzato. Una situazione differente si ritrova in Christie's dal momento che sono le opere di stile indigenista ad avere un peso maggiore rispetto a quelle in stile astratto, anche se comunque il loro valore risulta essere inferiore rispetto alle opere in stile figurativo. Di fatto Christie's supera solamente in cinque anni su venti le vendite di Sotheby's in opere d'arte di stile astratto, mentre per quanto riguarda lo stile figurativo, indigenista e neofigurativo, le vendite di Sotheby's vengono superate da Christie's rispettivamente in otto, sette e sette anni (Tabella 2.27 in appendice).

Tabella 2.5: Vendite (in USD) divise per stile e casa d'aste nel periodo fra il 1985 e il 2004.

	SOTHEBY'S	**CHRISTIE'S**	**TOTALE**
ASTRATTO	52.370.135,00 USD 18,31%	32.693.060,00 USD 13,37%	85.063.194,00 USD 16,03%
FIGURATIVO	52.394.609,00 USD 18,31%	45.887.091,00 USD 18,76%	98.281.700,00 USD 18,52%
INDIGENISTA	46.360.739,00 USD 16,21%	41.753.558,00 USD 17,07%	88.114.296,00 USD 16,60%
NEOFIGURATIVO	134.949.877,00 USD 47,17%	124.250.480,00 USD 50,80%	259.200.359,00 USD 48,84%

Fonte: elaborazione propria.

Analizzando nuovamente le vendite nelle due case d'asta in base allo stile e suddivise nei diversi periodi di tempo attraverso la Tabella 2.6, possiamo notare che per tutti e quattro gli stili vi è stato un aumento nel valore delle vendite rispetto al primo quinquennio fino al terzo quinquennio, successivamente al quale si è avuta una diminuzione che però non ha portato i valori al di sotto di quelli dei primi cinque anni analizzati. Osservando il comportamento delle vendite di opere di stile figurativo emerge che durante primi dieci anni del periodo preso in analisi il suo contributo al valore totale delle vendite si è aggirato intorno al 14-15% circa, mentre nei successivi dieci anni è cresciuto di oltre sei punti percentuali, tutto ciò contando con una presenza piuttosto stabile in termini di quantità di lotti aggiudicati, mostrando dunque un incremento nei prezzi. Le vendite di opere in stile astratto invece da un iniziale 20,40% scendono di cinque punti percentuali nei cinque anni successivi e si discosteranno da tale valore soltanto nel periodo fra il 2000 e il 2004, quando aumenta fino al 18,17% insieme alla percentuale del numero di vendite appartenenti a questo stile che dal 18,92% dei cinque anni precedenti passa al 20,30% del totale del numero di lotti

venduti nell'ultimo quinquennio. Per quanto riguarda lo stile indigenista in termini di valore delle vendite si evidenzia un movimento quasi opposto allo stile astratto, con i valori più alti nel secondo e terzo quinquennio, mentre in quanto a quantità di vendite si può notare una leggera diminuzione negli ultimi dieci anni. Il valore delle vendite di opere d'arte in stile neofigurativo mostra un picco nei prezzi nel secondo quinquennio che coincide anche con il periodo in cui le opere appartenenti a tale categoria hanno registrato la percentuale minore in termini di quantità di lotti durante tutto il periodo analizzando, mostrando quindi un aumento di prezzo che non dipende dalla quantità di opere vendute. Il contributo delle vendite di opere neofigurative al valore complessivo delle vendite diminuisce nei dieci anni successivi, mentre la loro presenza in termini di quantità di lotti aggiudicati aumenta.
Nella Tabella 2.27 riportata in appendice, vengono inoltre illustrate le vendite divise per ciascun anno analizzato, per stile e per casa d'aste.

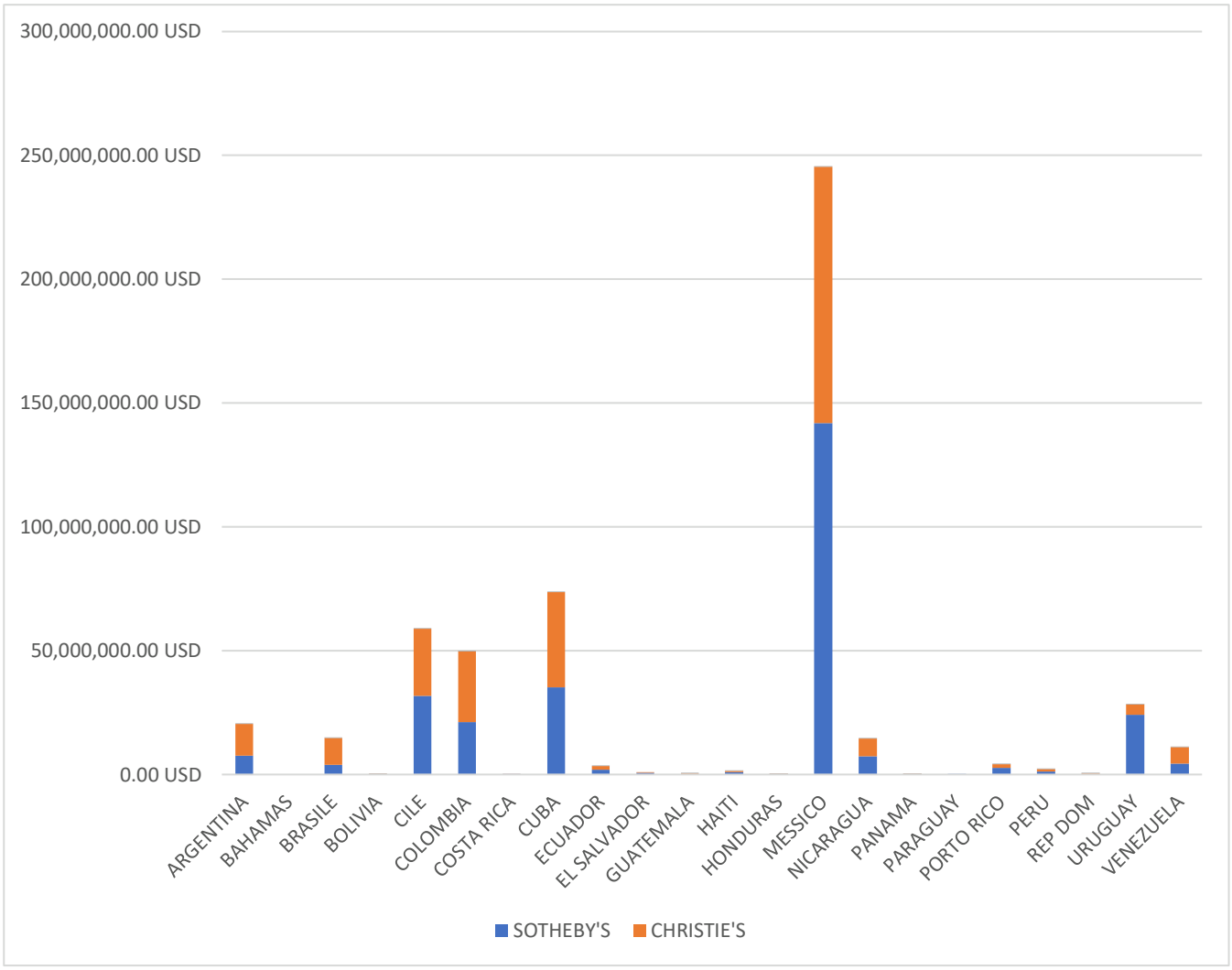
Tabella 2.6: Vendite (in USD), percentuale e numero delle opere suddivise secondo lo stile e suddivise nei diversi periodi temporali.

VENDITE IN USD	**1985-1989**	**1990-1994**	**1995-1999**	**2000-2004**
ASTRATTO	14.196.815,00 USD	26.076.644,00 USD	24.844.892,00 USD	19.944.843,00 USD
FIGURATIVO	9.930.057,00 USD	26.049.413,00 USD	37.381.464,00 USD	24.920.766,00 USD
NEOFIGURATIVO	34.524.036,00 USD	91.200.859,00 USD	83.688.685,00 USD	49.786.779,00 USD
INDIGENISTA	10.948.033,00 USD	31.392.923,00 USD	30.659.112,00 USD	15.114.228,00 USD
TOTALE	69.598.941,00 USD	174.719.839,00 USD	176.574.153,00 USD	109.766.616,00 USD
% VENDITE	**1985-1989**	**1990-1994**	**1995-1999**	**2000-2004**
ASTRATTO	20,40%	14,92%	14,07%	18,17%
FIGURATIVO	14,27%	14,91%	21,17%	22,70%
NEOFIGURATIVO	49,60%	52,20%	47,40%	45,36%
INDIGENISTA	15,73%	17,97%	17,36%	13,77%
% OPERE	**1985-1989**	**1990-1994**	**1995-1999**	**2000-2004**
ASTRATTO	19,59%	19,27%	18,92%	20,30%
FIGURATIVO	23,77%	24,87%	23,64%	21,85%
NEOFIGURATIVO	40,38%	39,10%	43,11%	42,92%
INDIGENISTA	16,26%	16,75%	14,33%	14,93%
N. VENDITE	**1985-1989**	**1990-1994**	**1995-1999**	**2000-2004**
ASTRATTO	506	589	585	261
FIGURATIVO	614	760	731	281
NEOFIGURATIVO	1043	1195	1333	552
INDIGENISTA	420	512	443	192

Fonte: elaborazione propria.

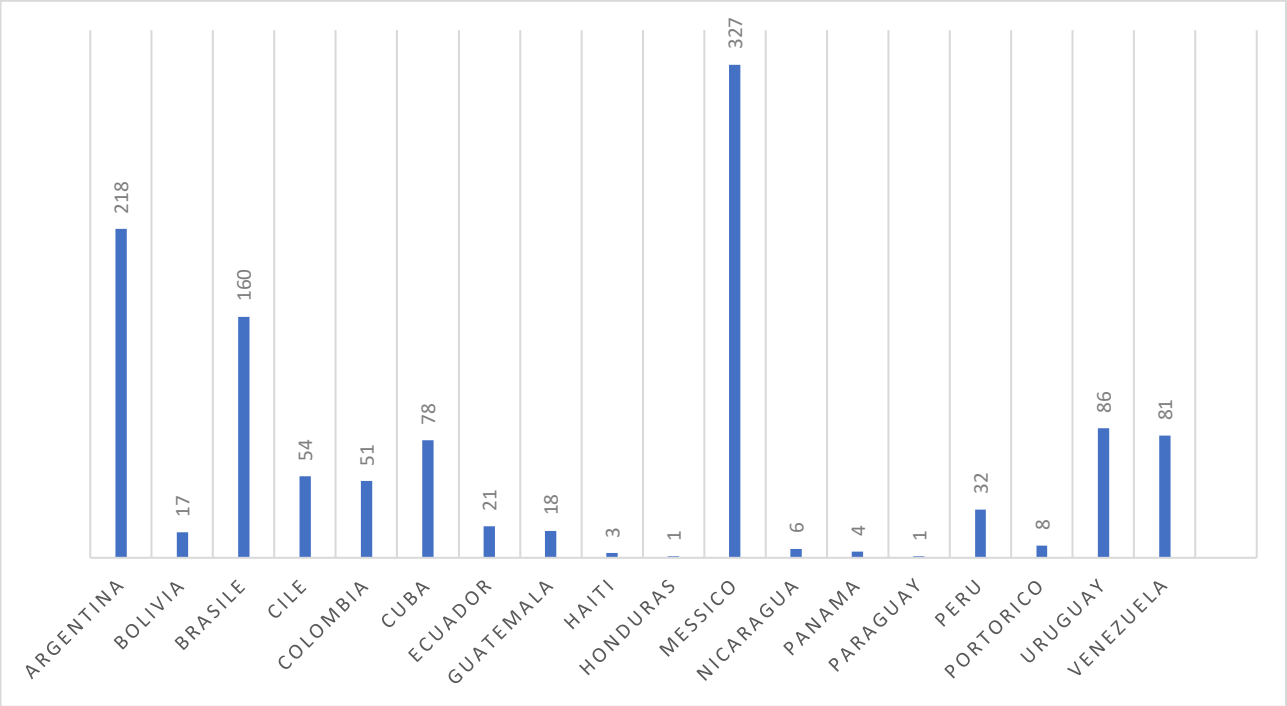
L’85,91% del valore totale delle vendite d’arte latinoamericana del periodo studiato è stato realizzato da artisti provenienti o legati solamente a cinque nazioni, ovvero Cile (11,09%), Colombia (9,38%), Cuba (13,90%), Messico (46,22%) e Uruguay (5,31%). Confrontando le nazionalità predominanti all’interno delle aste, attraverso la Figura 2.5 che vendite all’asta suddivise in base alla nazionalità degli artisti e alla casa d’aste, e nelle esposizioni d’arte latinoamericana del XX secolo, riportate nella Figura 2.6, si possono notare alcune differenze.

Figura 2.5: Vendite (in USD) per nazionalità degli artisti, suddivise per casa d’aste nel periodo fra il 1985 e il 2004.



Fonte: elaborazione propria.

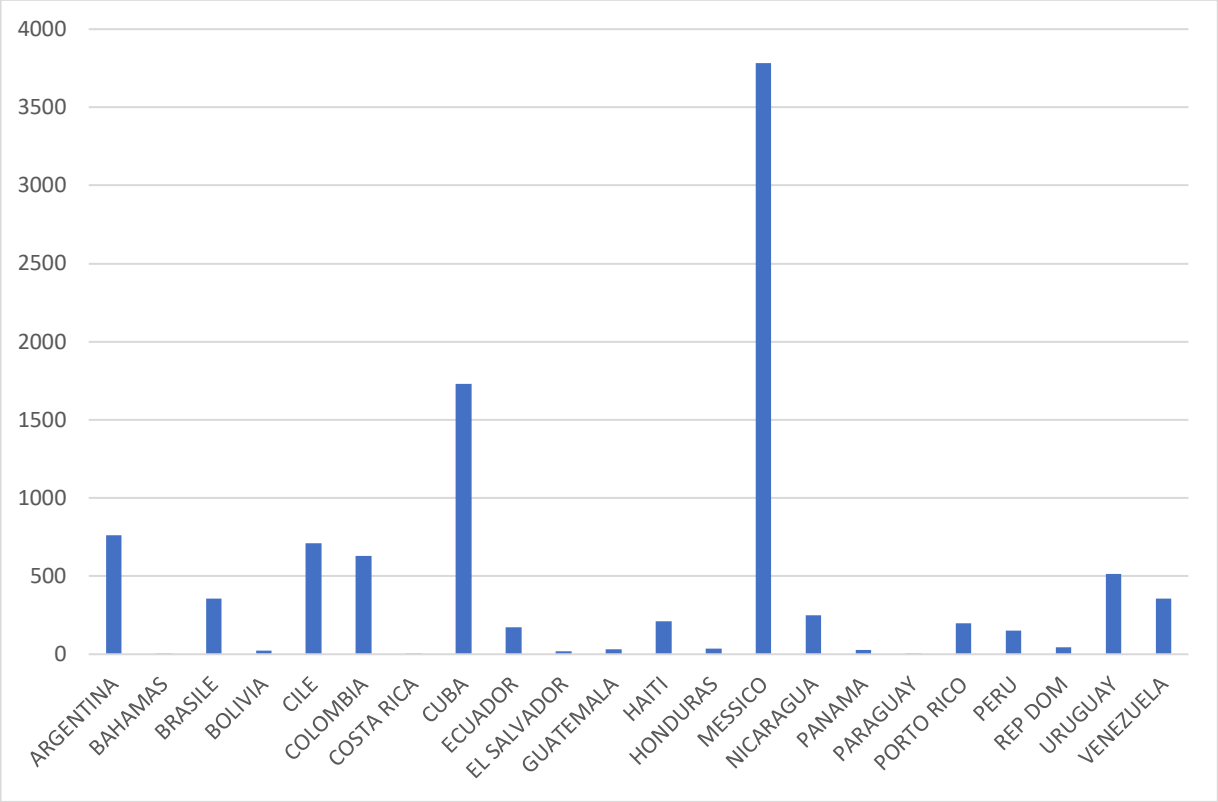
Figura 2.6: Numero di opere esposte nelle mostre del XX secolo selezionate, suddivise per nazionalità degli artisti



Fonte: elaborazione propria.

Mentre il Messico rimane la nazione predominante in entrambi gli scenari, l'Argentina e il Brasile che per numero di opere nelle esposizioni si trovavano in seconda e terza posizione non sembrano avere la stessa rappresentazione all'intero delle aste in termini di volume monetario di vendite, in quanto responsabili rispettivamente solamente del 3,84% e del 2,8%. Un'importanza maggiore all'interno delle aste la hanno invece Cuba, il Cile e la Colombia, superando non solo l'Argentina e il Brasile, ma anche il Venezuela e Uruguay, che all'interno delle mostre contavano con un numero superiore di opere. Per tutte le nazionalità, eccetto l'Argentina, il Brasile, la Colombia e Cuba è Sotheby's a realizzare un valore di vendite superiore a quello di Christie's. Comparando anche il numero di lotti venduti all'asta per ogni nazione si ha una situazione pressoché identica se non nel caso dell'Argentina, che risulta essere al secondo posto per quantità di opere aggiudicate (il 7,59%, dopo il Messico con il 37,78%) nelle sedi di Sotheby's e Christie's di New York durante il periodo preso in considerazione.

Figura 2.7: Numero di opere vendute fra il 1985 e il 2004 per nazionalità degli artisti.

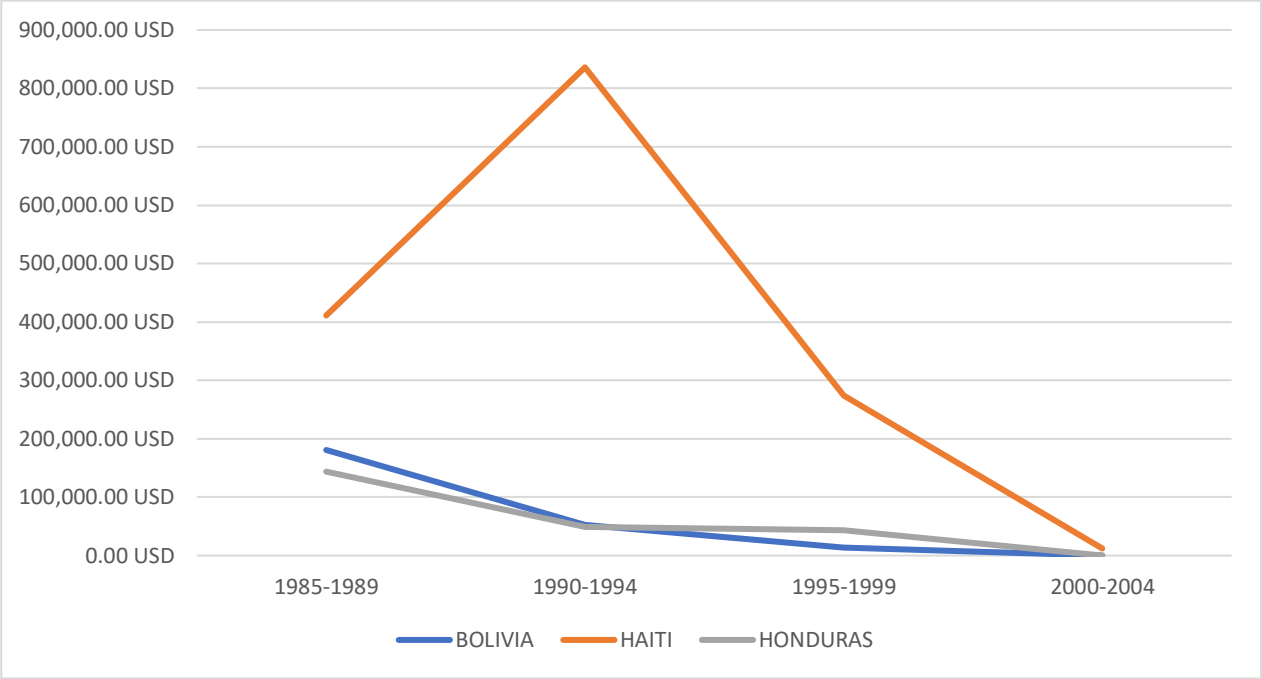


Fonte: elaborazione propria.

Mentre la maggior parte delle opere mostra una crescita che trova il suo valore massimo nel periodo fra il 1995 e il 1999, per poi diminuire nell'ultimo quinquennio, ma non fino ai livelli del primo, per le opere di alcune nazioni vi è una situazione diversa. È il caso delle opere di artisti provenienti o legati all'Honduras o al Bolivia, in cui durante i vent'anni analizzati il loro volume monetario di vendita è andato a diminuire gradualmente fino a raggiungere lo zero negli ultimi cinque anni. Anche per Haiti si ha una situazione simile, a parte il picco di 836.045 USD realizzati fra il 1990 e il 1994, come si può osservare nella Figura 2.8, i cui si mostra l'andamento delle vendite delle opere appartenenti a queste tre categorie nei diversi periodi temporali. Si può infatti pensare a una perdita di interesse per le opere di artisti haitiani nel mercato internazionale, che si potrebbe legare diminuzione della sua importanza all'interno del mercato locale, come spesso avviene in questi casi secondo Maria Bonta de la Pezuela[255], vicepresidente del dipartimento d'arte latinoamericana a Sotheby's dal 2006 al 2012. Infatti, l'interesse del mercato locale di provenienza è uno dei primi fattori considerati al momento di includere le opere di un artista in aste importanti internazionali come quelle di Sotheby's e Christie's.

[255] Kreps, J. (2007) *Investment Characteristics of Latin American Art*, Tesi di BA, New York University, Leonard N. Stein School of Business, p. 12.

Figura 2.8: Andamento delle vendite (in USD) delle opere degli artisti haitiani, honduregni e boliviani nei diversi periodi temporali.



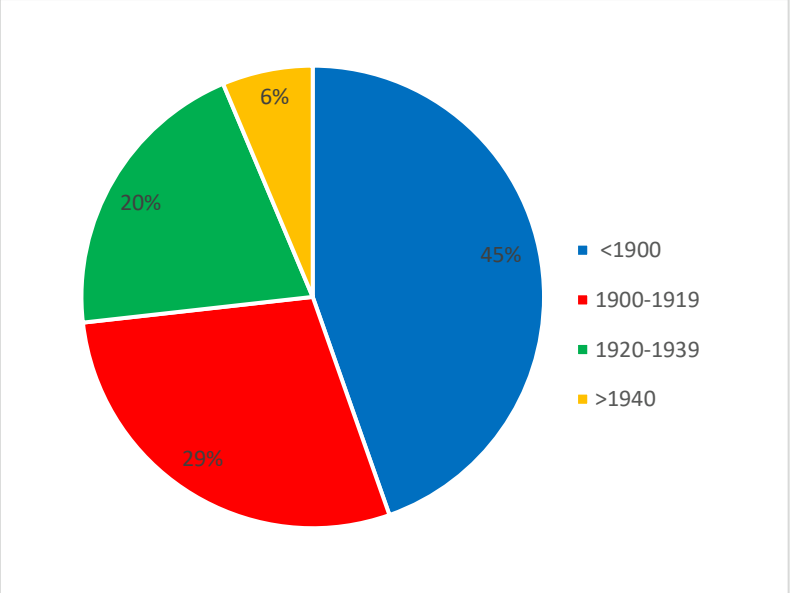
Fonte: elaborazione propria.

2.3.3 Gli artisti più venduti

Filtrando, sull'esempio di Edwards, gli artisti di cui siano state vendute almeno trentacinque opere durante il periodo di analisi, si arriva a un totale di sessanta artisti, corrispondenti al 10,38% del totale. La tabella 2.28, riportata in appendice, mostra l'elenco degli artisti di questa selezione insieme al numero di opere vendute da essi realizzate. Tali artisti anche se corrispondono a una piccola percentuale, sono responsabili del 88,11% (467.582.316 USD) del valore totale delle vendite realizzato da Sotheby's e Christie's durante il periodo di analisi, e sono gli autori del 71,47% delle opere vendute dell'intero database, ovvero 7159 lotti. Questa selezione, dunque, comprenderebbe gli artisti maggiormente apprezzati nel mercato, anche se si può osservare una certa sproporzione in quanto a numero di artisti presenti per nazione. Alcune di queste, come Repubblica Dominicana, Bolivia o Guatemala sono assenti, passando così da ventidue nazioni nella banca dati originale a tredici, in questa prima selezione. Inoltre, otto nazioni su tredici contano solamente con uno o due artisti, ma nel complesso la distribuzione degli artisti per nazionalità, così come quantità di opere vendute nonché il valore delle vendite per nazionalità, rispecchiano le dinamiche del database originale, con il Messico in primo posto, seguito da Cuba. Anche in quanto alla distribuzione del volume monetario di vendite in base alle differenti coorti d'età individuate non vi è alcuna variazione importante, mantenendo le stesse proporzioni fra le diverse coorti, come si può osservare dalla Figura 2.9, che illustra la suddivisione delle vendite per generazione degli

artisti della selezione durante il periodo analizzato. Focalizzandosi invece la quantità di artisti per generazioni si possono osservare delle variazioni. Nella selezione dei sessanta artisti il 28,33% di questi sono nati prima del 1900, mentre quelli nati fra il 1900 e il 1919 corrispondono al 33,33% del totale. Si tratta di una situazione piuttosto differente, se non opposta a quella osservata analizzando la totalità degli artisti, in cui erano gli artisti appartenenti alle ultime due coorti di età, e dunque i più giovani, quelli ad essere maggiormente rappresentati in termini di quantità.

Figura 2.9: Suddivisione delle vendite per generazione degli artisti più venduti (in valori percentuali) nel periodo fra il 1985 e il 2005.



Fonte: elaborazione propria.

La tabella 2.7 illustra le vendite, il numero di opere e il prezzo medio di queste suddivise in base allo stile, nel periodo analizzato. Fra i 7159 lotti venduti della selezione dei sessanta artisti ritroviamo delle proporzioni quasi identiche in termini di quantità in base allo stile rispetto al database originale. Il 19,51% dei lotti venduti della selezione sono stati categorizzati come astratti, rispetto al 19,38% della totalità delle opere, il 22,82% come figurativi contro il 23,82%, le opere vendute in stile indigenista in tale selezione costituiscono il 15,94% mentre nella banca dati iniziale tali opere corrispondono al 15,64%, infine il 41,72% dei 7159 lotti risulta essere di stile neofigurativo, una variazione minima rispetto al 41,16% attribuito a tale categoria nei 10017 lotti iniziali. Vi sono invece delle differenze in quanto al contributo dei diversi stili sul valore delle vendite realizzato dalle opere degli artisti selezionati, rispetto a quanto rilevato sulla totalità delle vendite (Tabella 2.5). Infatti, vi è in questa selezione un contributo maggiore da parte delle opere di stile astratto rispetto a quelle di stile figurativo, mentre lo stile indigenista pare essere secondo solamente a quello neofigurativo. Nella banca dati iniziale il contributo delle opere in stile indigenista si collocava in ultima posizione rispetto

al valore delle vendite in percentuale. Ciò si riflette anche sul prezzo medio delle opere per stile, dal momento che nella selezione di dati il prezzo medio delle opere in stile indigenista è superiore a quello delle opere astratte e figurative.

Tabella 2.7: Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio suddivise secondo lo stile degli artisti più venduti fra il 1985 e il 2004.

	ASTRATTO	FIGURATIVO	INDIGENISTA	NEOFIGURATIVO
VALORE DELLE VENDITE	78.320.626,00 USD 16,75%	69.925.328,00 USD 14,95%	79.785.710,00 USD 17,06%	239.550.652,00 USD 51,23%
NUMERO DI OPERE	1397 19,51%	1634 22,82%	1141 15,94%	2987 41,72%
PREZZO MEDIO	56.063,44 USD	42.793,96 USD	69.926,13 USD	80.197,74 USD

Fonte: elaborazione propria.

2.3.4. Gli artisti presenti nelle esposizioni selezionate: analisi generale

Confrontando invece gli artisti esposti nelle mostre d'arte latinoamericana analizzate nel primo capitolo con gli artisti facenti parte del database di vendite d'arte latinoamericana, si ha che solo poco più di un terzo (il 35,11%) degli artisti che hanno esposto in tali mostre coincide con gli artisti le cui opere sono state vendute durante il periodo analizzato. Si tratta infatti di 132 artisti che all'interno del database rappresentano il 22,88% del totale, ma che hanno realizzato 6699 vendite, ovvero il 66,88%, un numero inferiore rispetto alle vendite della selezione dei 60 artisti più venduti, ma che in quanto a volume monetario di vendite corrispondono all'81,89% (434.582.870,00 USD) del valore totale, una percentuale vicina, ma leggermente inferiore rispetto al valore delle vendite realizzato dai sessanta artisti selezionati. Riassumendo, dunque, gli artisti le cui opere sono state esposte nelle mostre del XX secolo, sono numericamente più numerosi rispetto agli artisti che hanno registrato più vendite, hanno venduto meno opere realizzando però dei risultati in termine di valore delle vendite inferiore solamente di poco meno di sette punti percentuali, con prezzo medio per opera di 64.872,80 USD, molto vicino al prezzo medio per opera dei sessanta artisti più venduti che risulta essere di 65.313,91 USD.

Per la percentuale del valore delle vendite in base allo stile non si hanno grandi differenze rispetto ai risultati emersi analizzando i sessanta artisti più venduti, a parte una diminuzione del contributo delle opere d'arte figurativa, che per gli artisti esposti si abbassa a un 10,49% rispetto al 14,95% osservabile nella Tabella 2.7. Invece, per quanto riguarda la percentuale della quantità di opere vendute sono quelle in stile figurativo le meno numerose, mentre nell'analisi precedente venivano superate solamente dalle opere in stile neofigurativo. Ritroviamo anche un aumento nel numero di opere in stile indigenista rispetto a quanto rilevato nelle vendite dei sessanta artisti più venduti. Infatti, fra gli artisti più esposti le opere indigeniste arrivano quasi ad equiparare

in termini di quantità quelle in stile astratto, costituendo rispettivamente il 17,29% e il 17,38% del totale, mentre le opere in stile neofigurativo continuano ed essere le più numerose. I prezzi medi delle opere in base ai differenti stili mantengono delle proporzioni similari ma sono più elevati rispetto a quelli risultanti dall'analisi delle opere degli artisti più venduti, con un'unica eccezione per le opere di stile neofigurativo che nella selezione degli artisti più venduti assume il valore di 80.197,74 USD, mentre per gli artisti più esposti equivale a 73.934,11 USD.

Tabella 2.8: Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio suddivise secondo lo stile degli artisti presenti nelle esposizioni selezionate del XX secolo.

	ASTRATTO	FIGURATIVO	INDIGENISTA	NEOFIGURATIVO
VALORE DELLE VENDITE	80.813.434,00 USD 18,60%	45.587.558,00 USD 10,49%	83.717.917,00 USD 19,26%	224.463.961,00 USD 51,65%
NUMERO DELLE OPERE	1158 17,29%	941 14,05%	1164 17,38%	3036 45,32%
PREZZO MEDIO	69.787,08 USD	48.445,86 USD	71.922,61 USD	73.934,11 USD

Fonte: elaborazione propria.

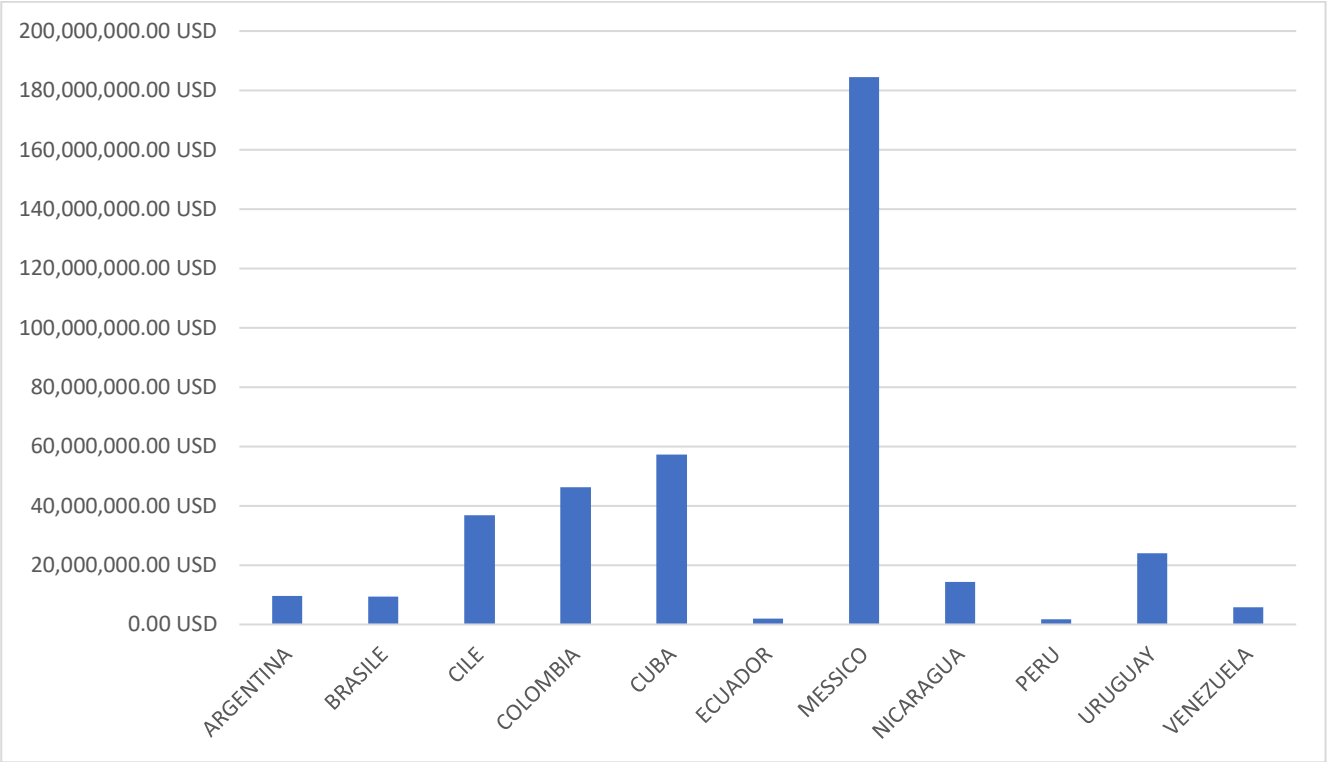
Si può effettuare un'ulteriore selezione sugli artisti le cui opere sono state esposte nelle esposizioni selezionate confrontandola con i sessanta artisti più venduti all'asta. Questi sono due fattori che contribuiscono a determinare il valore e la reputazione degli artisti all'interno del sistema dell'arte[256], per cui si potrebbe dire che gli artisti che rispondono a queste due caratteristiche sono anche quelli che godono di una reputazione più elevata all'interno dell'intero dataset.

Otteniamo così un campione di quarantadue artisti che hanno venduto più di trentacinque opere, costituenti il 31,82% di quelli che hanno partecipato alle mostre e registrato vendite dell'analisi della sezione precedente. In altre parole, potremmo dire che esattamente il 70% degli artisti più venduti da Christie's e Sotheby's durante il periodo esaminato, ha partecipato nel corso del XX secolo ad alcune delle esposizioni più importanti realizzate sull'arte latinoamericana. Gli artisti di questa nuova selezione costituiscono così solamente il 7,27% degli artisti dell'intero database. La nuova selezione di dati conta con 5750 lotti venduti, ovvero il 57,40% del totale, che hanno portato a realizzare un valore di 393.808.117 USD, corrispondente al 74,22% del valore totale.

Il numero di nazioni incluse diminuisce ulteriormente sia rispetto a quelle presenti nella banca dati iniziale, che a quelle della prima selezione di artisti più venduti, scendendo a undici, dovuto all'esclusione dell'Honduras e del Porto Rico. In termini di numero di artisti e numero di opere le proporzioni rimangono quasi identiche e per quanto riguarda il volume delle vendite vi è una diminuzione solamente per il Cile, che viene superato dalle vendite degli artisti di nazionalità colombiana.

[256] Fraiberger, S. P., et al. (2018). Quantifying reputation and success in art. Science, 362(6416), p. 825

Figura 2.10: Vendite (in USD) del periodo fra il 1985 e il 2004, suddivise per nazionalità degli artisti più venduti e presenti nelle esposizioni selezionate del XX secolo.



Fonte: elaborazione propria.

Anche in quanto a valore delle vendite all'asta rispetto alle quattro coorti generazionali non vi sono differenze importanti, dove a generare il valore di vendite maggiore sono le opere degli artisti nati prima del 1900 arrivando a coprire la metà del valore totale, mentre il minor contributo viene dato dagli artisti più giovani, apportando solamente con il 4,01 % del valore totale delle vendite. Si tratta infatti di una diminuzione rispetto al 6% riscontrato analizzando i sessanta artisti con maggior numero di vendite e rispetto anche all'intero database, in qui gli artisti di questa categoria erano responsabili del 7% del valore delle vendite totali.

In termini di stile attribuito alle varie opere, in questa selezione le proporzioni di volume di vendite e dei prezzi medi delle opere sono più simili ai risultati ottenuti dalla selezione dei sessanta artisti più venduti, ma il prezzo medio delle opere d'arte in stile figurativo qui risulta il più basso in assoluto raggiunto sia rispetto a alla selezione dei sessanta artisti più venduti, che a quello registrato sulla selezione di artisti che hanno partecipato alle esposizioni e registrato vendite che a quello rilevato inizialmente sulla totalità dei dati. Al contrario i prezzi medi delle opere d'arte in stile indigenista e neofigurativo risultano essere quelli più elevati in assoluto. Dunque, nella selezione degli artisti con la reputazione maggiore derivante da numerose vendite e dalla partecipazione alle esposizioni, a godere di un aumento di valore sono le opere in stile indigenista e neofigurativo, mentre quelle in stile figurativo risultano essere meno apprezzate. Il prezzo medio delle opere

in stile astratto invece supera quello ottenuto considerando sia l'intero database che gli artisti più venduti, ma non arriva a superare il prezzo medio delle opere di questo stile analizzate nella selezione degli artisti che hanno partecipato alle esposizioni d'arte latinoamericana durante il XX secolo. Ciò può essere dovuto al fatto che anche se la proporzione della quantità dei lotti rispetto allo stile rimane quasi invariata in questi due campioni di dati, la percentuale di opere astratte in quest'ultimo campione di quarantadue artisti risulta essere maggiore. Dunque, è aumentato il numero di opere astratte vendute senza che aumentasse proporzionalmente il prezzo di queste.

Tabella 2.9: Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio suddivise secondo lo stile degli artisti presenti nelle esposizioni selezionate del XX secolo e più venduti all'asta tra il 1985 e il 2004.

VALORE DELLE VENDITE	74.354.702,00 USD 18,88%	25.362.313,00 USD 6,44%	78.005.525,00 USD 19,81%	216.115.637,00 USD 54,87%
NUMERO DELLE OPERE	1261 21,93%	790 13,74%	1022 17,77%	2677 46,56%
PREZZO MEDIO	58.964,87 USD	32.104,19 USD	76.326,35 USD	80.730,53 USD

Fonte: elaborazione propria.

2.3.5 Analisi degli artisti con il maggior numero di opere presenti nelle esposizioni d'arte latinoamericana

Come si è potuto osservare nel primo capitolo, selezionando gli artisti che avevano partecipato alle esposizioni d'arte latinoamericana con più di dieci opere si arrivava ad ottenere un elenco di sedici artisti, le cui opere hanno costituito numericamente circa un terzo del totale delle opere esposte (31,75%).
L'artista messicano Leopoldo Mendez, presente nelle esposizioni con ventuno opere è l'unico a non essere presente anche nella banca dati che si è costruita per le aggiudicazioni d'asta, per cui tale artista viene escluso dall'analisi e rimangono quindici artisti, i cui dati sono riportati nella Tabella 2.29, in appendice. Si può osservare che il valore delle vendite all'asta realizzato dai quindici artisti equivale a 322.291.543,00 USD, ovvero il 60,73% del totale, mentre il numero delle loro opere aggiudicate all'asta, 3108, corrisponde al 21,03% del totale. Tra questi quindici artisti non vi sono artisti appartenenti all'ultima coorte di età, e anche in questo caso sono gli artisti nati prima del 1900 ad aver raggiunto, con la vendita delle loro opere, il valore più alto, coprendo il 57,97% del valore delle vendite e il 35,20% del totale delle opere aggiudicate all'asta, seguiti dagli artisti nati fra il 1900 e il 1919. Le opere associate allo stile astratto risultano essere seconde, in quanto a volumi monetari di vendita, solamente a quelle in stile neofigurativo, rispettivamente con il 20,17% e 56,19% del valore totale delle vendite considerati i quindici artisti, e se si considera l'intera banca dati, tali valori

raggiungono il 12,25% del totale per le opere in stile astratto e 34,12% del totale per le opere neofigurative. Seguono lo stile indigenista e infine quello figurativo.

È interessante notare che dei quindici artisti più esposti sono dodici quelli che fanno parte anche della selezione dei sessanta artisti le cui opere sono state vendute almeno trentacinque volte all'asta. I tre artisti che non raggiungono tale parametro sono Frida Kahlo, Alejandro Xul Solar e Tarsila do Amaral, le cui opere sono state vendute rispettivamente trentuno, trenta e quattro volte all'asta durante il periodo analizzato. Inoltre, nove dei quindici artisti si collocano nelle prime quattordici posizioni dell'elenco dei sessanta artisti le cui opere sono le più vendute, lasciando fuori José Clemente Orozco dal momento che il numero delle vendite all'asta, anche se elevato, rimane comunque piuttosto distante da quello degli altri artisti. Le opere di un terzo dei quindici artisti, inoltre, hanno superato almeno in un'occasione un milione di dollari in quanto a prezzo di aggiudicazione, comprese Kahlo e do Amaral. Potremmo quindi affermare che gli artisti più frequentemente esposti nelle mostre analizzate sono anche quelli che hanno riscosso più successo all'interno delle aste nel periodo analizzato, con l'eccezione di Armando Reverón, Candido Portinari e Alejandro Xul Solar, dal momento che l'elevato numero di opere esposte di questi artisti non è accompagnato da un numero elevato di vendite all'asta, che risultano numericamente alquanto distanti rispetto a quelle degli altri artisti. Nel caso di Candido Portinari è necessario ricordare il grande periodo di successo riscontrato nella prima metà del secolo, che lo ha reso protagonista in varie occasioni; infatti, soltanto durante la prima ondata di esposizioni – negli anni '40 –vengono esibite addirittura diciassette opere di Portinari, equivalenti al 77,27% delle opere totali dell'artista esposte nelle mostre analizzate. D'altra parte, come vedremo più avanti nella Tabella 2.18, il numero delle sue aggiudicazioni si mantiene piuttosto stabile, e mai particolarmente alto, durante i primi tre quinquenni del periodo analizzato, per poi subire un crollo negli ultimi cinque anni. Alejandro Xul Solar mostra, in termini di partecipazione alle esposizioni, una situazione opposta a quella di Portinari. L'artista, infatti, non viene incluso nelle mostre della prima e della seconda ondata espositiva d'arte latinoamericana, e tutte le quattordici opere esposte dell'artista si collocano nelle esposizioni della terza ondata. Inoltre, la prima vendita nel mercato delle aste d'arte di un'opera dell'artista si ha nel 1987, anno in cui fa la prima apparizione, con ben sette opere, all'interno delle mostre analizzate e in particolare in *Art of the Fantastic*[257], organizzata in quell'anno. Si tratterebbe quindi dell'inizio della commercializzazione delle opere dell'artista all'asta, che si è trovato per tanto tempo, e probabilmente un tempo maggiore rispetto ai suoi colleghi, ai margini del mercato, nonostante la sua importanza dal punto di vista artistico[258]. Il caso di Armando Reverón risulta essere simile dal punto espositivo a quello di Alejandro Xul Solar. Delle ventidue opere dell'artista incluse nelle mostre, solamente due sono da attribuire alle mostre della seconda fase analizzata, mentre le restanti ventiquattro si collocano nella terza ondata espositiva, di cui solamente diciannove all'interno della mostra *Art of the Fantastic*. Inoltre, le opere incluse nella mostra del 1987 erano molto lontane dal tipo di opere dell'artista diffuse nel mercato, in quanto si era scelto di esporre le bambole di dimensione umana, realizzate a mano dallo

[257] La stessa cronaca dell'epoca sottolineerà il fatto che Alejandro Xul Solar, Armando Reverón e Tarsila do Amaral, in quegli anni, non avessero ancora consolidato la propria reputazione. Sullivan, E. J. (1988). Art of the Fantastic. Art Journal, 47(4), p. 377.

[258] Mel, Cecilia (2012). Xul Solar y el mercado argentino de arte. Tesi di Laurea. Universidad de Palermo, pp. 202-203.

stesso artista e che egli utilizzava come modelle durante il periodo della sua carriera trascorso nella costa caraibica[259]. Nonostante ciò, l'artista risulta essere comunque uno degli artisti ad avere raggiunto un grande successo, come dimostrano il prezzo medio delle sue opere di oltre ottanta mila dollari, osservabile nella Tabella 2.25, e la sua reputazione nel mondo dell'arte, che lo colloca tra gli artisti latinoamericani più importanti, oltre che come il precursore dell'arte concettuale in America Latina[260].
Inoltre, calcolando l'indice di correlazione fra il numero di opere esposte e il numero di opere vendute all'asta dei quindici artisti si ottiene un valore di 0,271, indicando una leggera correlazione positiva. Ciò significa che all'aumentare nel numero di opere esposte di un artista, tendenzialmente aumenta anche il numero di vendite all'asta dello stesso.

In questa sezione verranno analizzati i risultati delle vendite all'asta dei quindici artisti protagonisti delle esposizioni d'arte latinoamericana negli Stati Uniti, suddividendo i vent'anni di analisi in quattro periodi da cinque anni ciascuno.

Diego Rivera è l'artista che ha registrato un maggior numero di opere esposte ma anche il maggior numero di vendite durante il periodo analizzato: un totale di 497. Possiamo notare nella Tabella 2.10, in cui è riportato il valore delle vendite in USD, il numero delle opere vendute e il prezzo medio di queste, che nel corso del secondo quinquennio il valore delle vendite delle opere dell'artista è quasi triplicato mentre il numero di lotti venduti è cresciuto di solamente di circa il 10%. Ciò cha portato a un aumento del prezzo medio di vendita, che si è tenuto stabile nei cinque anni successivi dal momento che la diminuzione del valore delle vendite è stata accompagnata da una diminuzione simile in termini di numero di opere vendute. Gli ultimi cinque anni mostrano un'ulteriore diminuzione sia nel valore delle vendite che nel numero di opere vendute. Queste ultime arrivano quasi a dimezzarsi, passando dalle 151 del primo quinquennio a 73. Tuttavia, il prezzo medio di vendita in questo periodo risulta comunque superiore del 127,7% rispetto a quello rilevato nei cinque anni iniziali. Diego Rivera è l'artista ad aver superato più volte il milione di dollari, esattamente nove volte, arrivando a vendere una propria opera addirittura per 3.082.500,00 USD nel 1995, il secondo prezzo più alto in assoluto registrato nella banca dati. L'opera in questione, *Baile en Tehuantepec*, venduta dalla casa d'aste Sotheby's, segnava così un record di vendita per l'artista.

[259] Sullivan, E. J., op. cit., p. 377.
[260] Ortega Navarro, M. (2007). Origen del Arte Conceptual en Venezuela. SituArte, 1(2), p. 63.

Tabella 2.10: Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio delle opere di Diego Rivera, nei diversi periodi temporali.

Diego Rivera	1985-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2004
VENDITE	8.247.795,00 USD	24.366.293,00 USD	15.530.008,00 USD	9.061.635,00 USD
N. OPERE	151	167	106	73
PREZZO MEDIO	54.621,16 USD	145.905,95 USD	146.509,51 USD	124.131,99 USD

Fonte: elaborazione propria.

La tabella 2.11 illustra il valore delle vendite in USD, il numero delle opere vendute e il prezzo medio delle opere dell'artista José Clemente Orozco. Orozco è uno degli artisti facenti parte del gruppo definito *Los Tres* Grandes insieme a Rivera e Siqueiros, mostra dei numeri decisamente inferiori rispetto a quelli di Diego Rivera. Anche se molte delle sue opere sono state esposte nelle mostre d'arte latinoamericana analizzate, le opere dell'artista sono state vendute solamente 93 volte all'asta dal 1985 al 2004. Come nel caso di Rivera si ha una crescita importante durante il secondo quinquennio, mantenendo un numero di vendite stabile, ma che non raggiunge le stesse cifre in quello successivo, subendo una diminuzione del 43,73%, per poi superare i valori del periodo 1990-1994 negli ultimi cinque anni. La contemporanea diminuzione del numero di opere vendute porta così in questo ultimo periodo a raggiungere e superare il collega Diego Rivera in quanto a prezzo medio di vendita.

Tabella 2.11: Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio delle opere di José Clemente Orozco nei diversi periodi temporali.

Jose Clemente Orozco	1985-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2004
VENDITE	544.280,00 USD	1.437.550,00 USD	808.820,00 USD	1.147.696,00 USD
N. OPERE	30	30	24	9
PREZZO MEDIO	18.142,67 USD	47.918,33 USD	33.700,83 USD	127.521,78 USD

Fonte: elaborazione propria.

La Tabella 2.12, invece mostra il valore delle vendite, il numero delle opere vendute e il prezzo medio delle opere dell'ultimo artista de *Los Tres Grandes*, David Alfaro Siqueiros. L'artista, con 172 vendite e diciotto opere esposte mostra invece una crescita graduale e costante nel prezzo medio delle opere vendute. Il valore delle vendite invece diminuisce leggermente a partire dal terzo quinquennio, come il numero di opere. Anche se i numeri raggiunti da Siqueiros non riescono ad avvicinarsi a quelli di Rivera, mostrano comunque uno scarto di circa un milione di dollari in termini di valori di vendita, se non di più in alcuni casi, in ogni periodo di cinque anni nei confronti dei valori raggiunti da Orozco.

Tabella 2.12: Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio delle opere di David Alfaro Siqueiros nei diversi periodi temporali.

David Alfaro Siqueiros	1985-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2004
VALORE	1.402.700,00 USD	2.639.931,00 USD	2.568.350,00 USD	2.174.248,00 USD
N. OPERE	49	51	42	30
PREZZO MEDIO	28.626,53 USD	51.763,35 USD	61.151,19 USD	72.474,93 USD

Fonte: elaborazione propria.

Diversa è la situazione di un altro artista messicano: Rufino Tamayo. I dati relativi al valore in USD delle vendite dell'artista, al numero di opere vendute e al loro prezzo medio sono riportati nella tabella 2.13. In tutti i periodi di cinque anni supera Diego Rivera sia in quanto a valore delle vendite che nel prezzo medio delle opere, arrivando a raddoppiare i valori di quest'ultimo nel secondo e nel quarto quinquennio. Come in Rivera si può osservare un'importante crescita nel valore delle vendite nel periodo dal 1990 al 1994, in quanto vi è stato un incremento del 249,59%, seguito da una diminuzione nei dieci anni successivi. La quantità dei lotti venduti, anche se elevata, contando con 390 occorrenze durante i vent'anni analizzati, non arriva a superare quella di Diego Rivera, così come non lo supererà in quanto a numero di vendite superiori al milione di dollari, realizzandone solamente sette con un prezzo di aggiudicazione massimo di 2.587.500,00 USD.

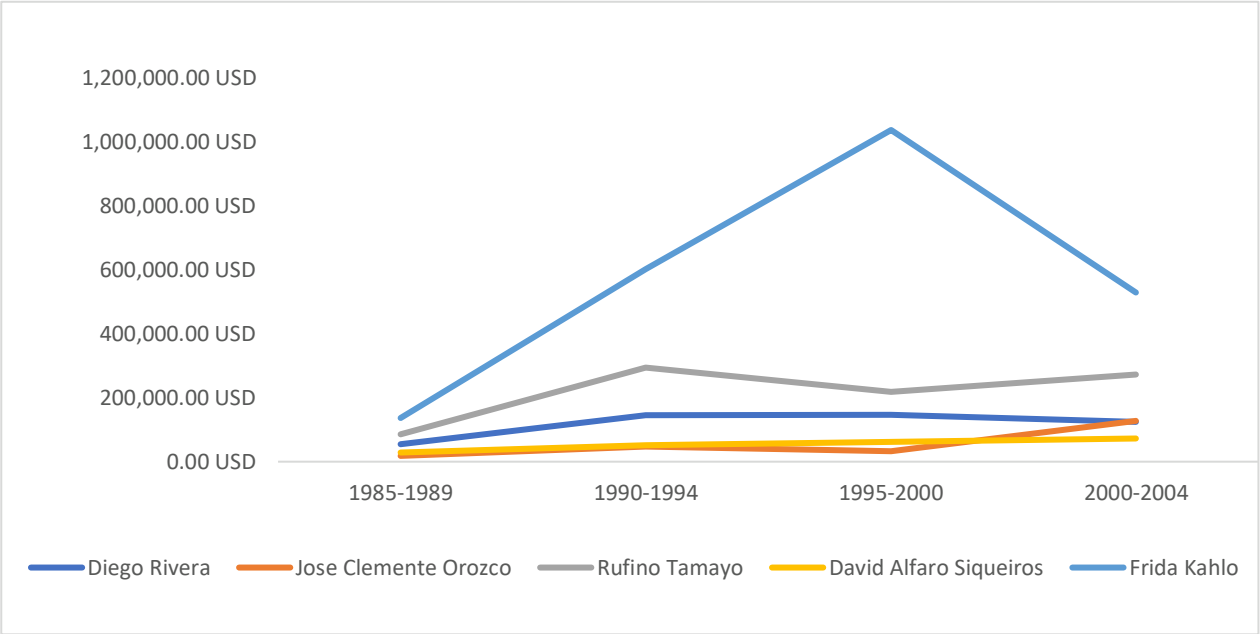
Tabella 2.13: Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio delle opere di Rufino Tamayo nei diversi periodi temporali.

Rufino Tamayo	1985-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2004
VENDITE	9.842.424,00 USD	34.402.840,00 USD	22.222.470,00 USD	15.283.113,00 USD
N. OPERE	115	117	102	56
PREZZO MEDIO	85.586,30 USD	294.041,37 USD	217.867,35 USD	272.912,73 USD

Fonte: elaborazione propria.

Frida Kahlo mostra invece un andamento molto differente e con delle caratteristiche particolari rispetto agli altri artisti analizzati sopra, come si può osservare nella Figura 2.11, che illustra l'andamento del prezzo medio delle opere dei quattro artisti fino ad adesso analizzati.

Figura 2.11: Andamento del prezzo medio delle opere di Diego Rivera, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros e Frida Kahlo.



Fonte: elaborazione propria.

L'artista, con appena trentuno vendite nell'arco del periodo analizzato non fa parte della selezione degli artisti più venduti, ma presenta comunque dei risultati notevoli, soprattutto per quanto riguarda il prezzo medio totale, il più alto fra i quindici artisti di questa selezione. Come nel caso degli artisti fino ad ora analizzati un incremento sia nel valore delle vendite che nel prezzo medio si ha nel secondo quinquennio, come si può osservare dalla Tabella 2.14, in cui sono riportati il valore delle vendite in USD, il numero delle opere vendute e il prezzo medio delle opere dell'artista. Questa crescita avviene in un momento appena successivo a quello della "riscoperta" dell'artista, le cui opere iniziano ad essere esposte con maggiore intensità nel corso della terza ondata di esposizioni analizzate, e quindi a partire dalla seconda metà degli anni '80 circa. Il numero di opere vendute è piuttosto basso numero rispetto agli altri artisti, e ciò può essere dovuto alla scarsità di opere di Kahlo nel mercato dell'arte, dal momento che l'artista morirà abbastanza giovane e che il Messico dichiarerà le opere da lei realizzate patrimonio di stato, impedendone quindi la circolazione al di fuori dello stesso[261]. Alcuni prezzi importanti che supereranno il milione di dollari si realizzeranno negli ultimi due decenni d'analisi, per esempio con la vendita record di *Autorretrato con mono y perico* nel 1995 per 3.192.500,00 USD che sarà anche il prezzo più alto registrato all'interno del database nel periodo analizzato, o *Retrato de Cristina, mi hermana*, venduto nel 2001 per 1.655.750,00 USD e *Self-Portrait with Curly Hair,* aggiudicato per 1.351.500,00 USD nel 2003.

[261] Garay, U. (2018). Op cit., p. 252.

Tabella 2.14: Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio delle opere di Frida Kahlo nei diversi periodi temporali.

Frida Kahlo	1985-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2004
VENDITE	1.774.850,00 USD	4.216.300,00 USD	4.146.300,00 USD	3.699.625,00 USD
N. OPERE	13	7	4	7
PREZZO MEDIO	136.526,92 USD	602.328,57 USD	1.036.575,00 USD	528.517,86 USD

Fonte: elaborazione propria.

La tabella 2.15, invece, mostra il valore delle vendite, il numero di opere e il prezzo medio raggiunto da Joaquin Torres-Garcia. L'artista uruguaiano è uno degli artisti della selezione a mantenere un prezzo medio delle opere altamente stabile fra gli artisti analizzati, come evidente nella Figura 2.12, in cui si illustra l'andamento del prezzo medio di Torres-Garcia, Armando Reverón, Candido Portinari, René Portocarrero e Roberto Matta. Si nota una minima diminuzione del valore delle vendite e numero di opere fra il 1990 e il 1994, ma non a tal punto da incidere negativamente sul prezzo medio, che subisce un aumento di poco più di trecento dollari. Nel terzo quinquennio sia le vendite, che il numero di opere, che il prezzo medio aumentano, per diminuire nuovamente negli ultimi cinque anni ma in maniera piuttosto simile. Mentre il volume monetario delle vendite subisce una diminuzione del 68,23%, il numero delle opere vendute diminuisce del 67,59%, portando quindi a un abbassamento del prezzo medio delle opere vendute pari solamente al 1,96% rispetto ai cinque anni precedenti.

Tabella 2.15: Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio delle opere di Joaquin Torres-Garcia nei diversi periodi temporali.

Joaquin Torres-Garcia	1985-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2004
VENDITE	6.298.270,00 USD	6.181.825,00 USD	8.689.776,00 USD	2.760.875,00 USD
N. OPERE	87	85	108	35
PREZZO MEDIO	72.393,91 USD	72.727,35 USD	80.460,89 USD	78.882,14 USD

Fonte: elaborazione propria.

Nella seguente Tabella 2.16, sono state riportati le vendite, il numero di opere vendute e il prezzo medio delle opere di Armando Reverón. Il venezuelano Reverón in quanto al valore delle vendite realizzato mostra una situazione compatibile con quella osservata analizzando l'evoluzione del valore delle vendite nella totalità del database, con una crescita continua fino al terzo quinquennio e una diminuzione negli ultimi cinque anni. Tale diminuzione si riscontra non solo rispetto ai cinque anni precedenti ma anche rispetto al valore del primo quinquennio, in cui vendiamo una diminuzione del 49,17%. Il prezzo medio per opera si rivela invece piuttosto instabile, alternando fasi di diminuzione a periodi di crescita, come mostra la Figura 2.12.

Tabella 2.16: Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio delle opere di Armando Reverón nei diversi periodi temporali.

Armando Reverón	1985-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2004
VENDITE	849.200,00 USD	1.396.875,00 USD	1.435.050,00 USD	431.550,00 USD
N. OPERE	10	22	12	4
PREZZO MEDIO	84.920,00 USD	63.494,32 USD	119.587,50 USD	107.887,50 USD

Fonte: elaborazione propria.

Roberto Matta, invece, nella Figura 2.12 mostra una situazione opposta in termini di prezzo medio di vendite, dove vi è una prima fase di crescita, seguita da un'altra in cui il prezzo diminuisce e un'ultima in cui ritorna ad aumentare. Nella Tabella 2.17, i cui troviamo il valore delle vendite in USD, il numero di opere e il prezzo medio di queste dell'artista, si può osservare che anche il valore delle vendite segue questo movimento, mentre il numero delle opere diminuisce gradualmente nel corso dei vent'anni analizzati. Nonostante ciò, Matta è il secondo artista in tutto il database per numero di vendite all'asta, ovvero 410, e nel corso dei vent'anni analizzati in quattro vendite ha superato il milione di dollari. Nel 1990, infatti l'opera *The Disasters of Mysticism* viene venduta inizialmente al prezzo di 1.115.000,00 USD, e una seconda volta nel 1995 per 1.625.500,00 USD, mostrando un aumento del prezzo di aggiudicazione del 45,78%. Successivamente nel 2001 *«Inscape (psychological morphology no. 104)* viene aggiudicato per 1.078.250,00 USD, mentre *Endless Nude* raggiunge i 1.687.500,00 USD nel 2003, superando la vendita del 1995.

Tabella 2.17: Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio delle opere di Roberto Matta nei diversi periodi temporali.

Roberto Matta	1985-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2004
VENDITE	4.889.875,00 USD	12.754.775,00 USD	7.069.502,00 USD	12.054.610,00 USD
N. OPERE	123	121	93	73
PREZZO MEDIO	39.755,08 USD	105.411,36 USD	76.016,15 USD	165.131,64 USD

Fonte: elaborazione propria.

Come emerso dal primo capitolo, Candido Portinari è stato uno di quegli artisti ad aver catalizzato l'attenzione della critica e delle istituzioni in maniera piuttosto importante a inizio secolo, durante la prima ondata di esposizioni, andando poi a perdere gradualmente importanza all'interno del mondo espositivo col passare degli anni. Questa situazione non sembra influenzare in maniera rilevante sia la presenza nel mercato che i risultati raggiunti dall'artista, riportati nella Tabella 2.18. Come Torres-Garcia, il valore delle vendite di Portinari diminuisce nel secondo quinquennio per poi aumentare nel terzo e diminuire nuovamente nel quarto, e come in tutti gli artisti di questa selezione, a parte Frida Kahlo, il numero di opere vendute realizzate dall'artista diminuisce nel periodo fra il 2000 e il 2004.

Tabella 2.18: Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio delle opere di Candido Portinari nei diversi periodi temporali.

Candido Portinari	1985-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2004
VENDITE	907.080,00 USD	836.070,00 USD	1.146.130,00 USD	680.362,00 USD
N. OPERE	18	19	17	8
PREZZO MEDIO	50.393,33 USD	44.003,68 USD	67.419,41 USD	85.045,25 USD

Fonte: elaborazione propria.

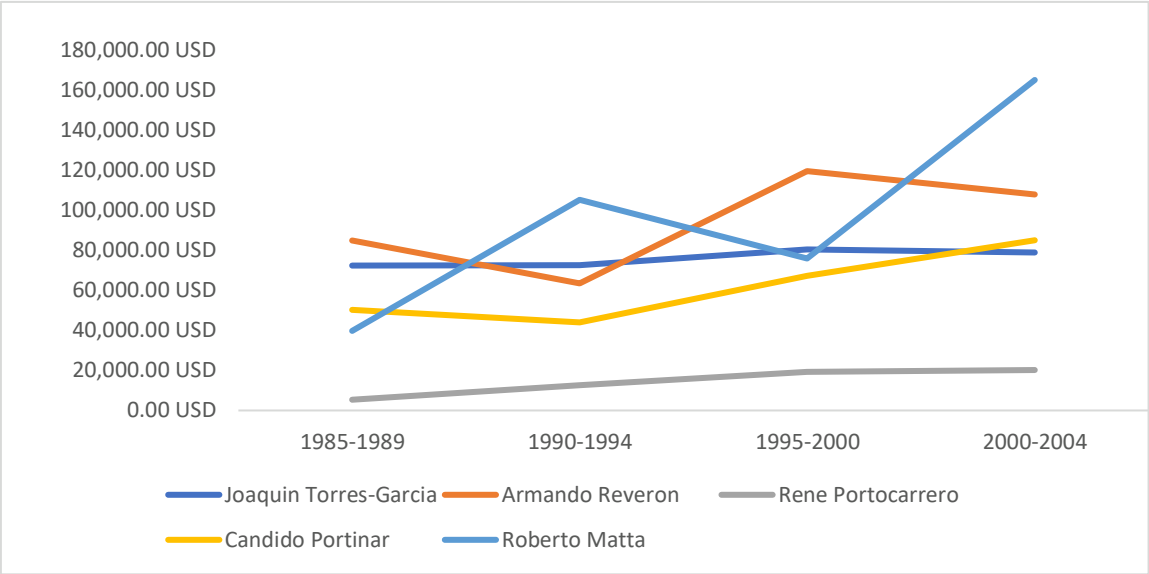
Come si può vedere dalla tabella 2.19, René Portocarrero, fra i quindici artisti selezionati, è quello che ha raggiunto i risultati decisamente più bassi in quanto a prezzo medio di vendita delle opere, pur essendo uno degli artisti con più opere esposte (ventisei, posizionandosi in quarta posizione assieme ad Armando Reverón) e avendo registrato anche un numero discreto di vendite (186). Nonostante ciò, la crescita del prezzo medio per le sue opere è avvenuta in modo lineare. Possiamo inoltre osservare che fra il 1995 e il 2000 il numero di vendite riguardati opere di quest'artista è raddoppiato, per poi diminuire dell'82,35% nei cinque anni successivi.

Tabella 2.19 Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio delle opere di René Portocarrero nei diversi periodi temporali.

Rene Portocarrero	1985-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2004
VENDITE	225.288,00 USD	560.585,00 USD	1.634.830,00 USD	303.088,00 USD
N. OPERE	42	44	85	15
PREZZO MEDIO	5.364,00 USD	12.740,57 USD	19.233,29 USD	20.205,87 USD

Fonte: elaborazione propria.

Figura 2.12: Andamento del prezzo medio delle opere di Joaquin Torres-Garcia, Armando Reverón, René Portocarrero, Candido Portinari e Roberto Matta.



Fonte: elaborazione propria.

Nella Tabella 2.20 sono stati riportati il valore delle vendite in USD, il numero di opere e il prezzo medio di queste dell'artista Wifredo Lam. Egli mostra in quanto a prezzo medio delle opere vendute un aumento durante tutto il periodo analizzato, che fra il primo e il secondo quinquennio equivale al 129,48%, per poi farsi più moderato nel resto degli anni analizzati. L'artista è presente nella banca dati con 364 vendite, che si concentrano fra il 1985 e il 1999, dal momento che nell'ultimo quinquennio ne vengono rilevate solamente quarantanove, ovvero il 13,46% del totale dell'artista. In questo periodo vi è anche una diminuzione nel valore delle vendite che però non compromette la crescita del prezzo medio raggiunto. È però nel periodo fra il 1995 e il 1999 in cui ritroviamo aggiudicazioni che superano il milione di dollari, come *Ogue Orisa*, opera venduta nel 1997 per 1.322.500,00 USD a Sotheby's, il prezzo più alto raggiunto in sala in tale sessione, mentre l'anno seguente nella medesima casa d'aste il dipinto *Mañana Verde* viene aggiudicato per 1.267.500,00 USD, segnando il secondo valore più alto in sala in quella sessione e superando il prezzo di 965.000,00 USD che aveva raggiunto nel 1994.

Tabella 2.20: Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio delle opere di Wifredo Lam nei diversi periodi temporali.

Wifredo Lam	1985-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2004
VENDITE	4.206.775,00 USD	8.539.237,00 USD	15.836.587,00 USD	6.591.780,00 USD
N. OPERE	104	92	119	49
PREZZO MEDIO	40.449,76 USD	92.817,79 USD	133.080,56 USD	134.526,12 USD

Fonte: elaborazione propria.

Come si può osservare dalla Tabella 2.21, che riporta le vendite in USD, il numero di opere dell'artista Carlos Mérida e il loro prezzo medio, risulta che Mérida è il secondo artista, dopo René Portocarrero, in quanto a prezzo medio delle opere più basso fra i quindici artisti analizzati. I due artisti risultano essere vicini anche in quanto a numero di vendite registrate, contando rispettivamente con 188 e 186 vendite totali, mentre in quanto a numero di opere esposte René Portocarrero supera Carlos Mérida di 11 opere. Tuttavia, il prezzo medio delle opere di Carlos Mérida durante tutti i vent'anni di analisi è superiore a quello delle opere di Portocarrero, con un aumento che oscilla fra il 168.5% dei primi cinque anni e il 54.92% degli ultimi cinque. Ci troviamo dunque davanti a due artisti estremamente attivi nel mercato ma le cui vendite risiedono su due diversi livelli di prezzo. I due artisti sono anche esponenti di due stili molto moderni: l'astrattismo geometrico e lo stile neofigurativo, che in alcuni casi si avvicina all'astrazione geometrica delle forme. Si tratta dunque di due artisti che godono di una reputazione importante nel mondo dell'arte ma con prezzi molto più accessibili rispetto agli arti artisti di questa selezione.

Tabella 2.21: Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio delle opere di Carlos Mérida nei diversi periodi temporali.

Carlos Mérida	1985-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2004
VENDITE	907.280,00 USD	1.454.939,00 USD	1.365.075,00 USD	594.811,00 USD
N. OPERE	63	63	43	19
MEDIO PREZZO	14.401,27 USD	23.094,27 USD	31.745,93 USD	31.305,84 USD

Fonte: elaborazione propria.

Alejandro Xul Solar è uno degli artisti di questa selezione che non fa parte anche della selezione di artisti più venduti, dal momento che realizza nel periodo analizzato solamente trenta vendite, superando solamente all'interno della selezione di artisti con il maggior numero di opere esposte Tarsila do Amaral. I dati delle vendite, del numero di opere e del prezzo medio delle opere di Xul Solar sono riportati nella tabella 2.21. Al pari di Carlos Mérida, quattordici sue opere sono state esposte nelle mostre del XX secolo. Il prezzo medio raggiunto nei diversi periodi non supera i cinquantacinque mila dollari per opera ma si rivela comunque più alto a quelli raggiunti da Mérida. Anche il valore delle vendite si mantiene moderato durante tutto il periodo rispetto agli altri artisti, anche se fra i primi cinque anni e il secondo quinquennio si può apprezzare un aumento del 254,17%.

Tabella 2.22: Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio delle opere di Alejandro Xul Solar nei diversi periodi temporali.

Alejandro Xul Solar	1985-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2004
VENDITE	97.350,00 USD	344.750,00 USD	433.175,00 USD	323.155,00 USD
N. OPERE	5	11	8	6
PREZZO MEDIO	19.470,00 USD	31.340,91 USD	54.146,88 USD	53.859,17 USD

Fonte: elaborazione propria.

Come accennato precedentemente Tarsila do Amaral è l'artista in questa selezione con il minor numero di vendite: soltanto quattro in due dei quattro quinquenni analizzati, ovvero una fra il 1985 e il 1989 e tre a dieci anni di distanza, ovvero fra il 1995 e il 1999, come si può osservare nella tabella 2.23, contenente i dati delle vendite, espresse in USD, del numero di opere vendute e del prezzo medio delle opere dell'artista. La sua presenza all'interno delle esposizioni cresce rapidamente. Vediamo, infatti, che si passa da un'unica opera esposta durante la seconda ondata di esposizioni a tredici nel corso della terza, tanto che sarà proprio un'opera dell'artista ad essere l'immagine di copertina dell'esposizione *Art of the Fantastic*, analizzata nel capitolo precedente. Lo scarso numero di vendite, dovuto alla scarsità di opere presenti nel mercato[262], e gli alti prezzi di aggiudicazione raggiunti, in particolare fra il 1995 e il 1999 porta in questo periodo ad alzare in maniera importante il prezzo medio delle sue opere, arrivando a toccare i cinquecento mila dollari, superata solamente da Frida Kahlo con 1.036.575,00 USD. Nel 1995, infatti, viene venduta l'ormai famosissima opera *Abaporu* nella sede di New York di Christie's per 1.432.500,00 USD, raggiungendo il prezzo più alto fino ad allora pagato per un'opera di un artista brasiliano e il secondo più alto della sessione, superato per solamente 52.000 USD da un'opera di Diego Rivera.

Tabella 2.23: Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio delle opere di Tarsila do Amaral, nei diversi periodi temporali.

Tarsila do Amaral	1985-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2004
VENDITE	3.850,00 USD	0,00 USD	1.569.500,00 USD	0,00 USD
N. OPERE	1	0	3	0
PREZZO MEDIO	3.850,00 USD	0,00 USD	523.166,67 USD	0,00 USD

Fonte: elaborazione propria.

Infine, Fernando Botero risulta essere l'ultimo in classifica fra i quindici artisti più esposti, con solamente undici opere, mentre in quanto a numero di vendite raggiunge dei numeri molto alti, con un totale di 318 vendite. Osservando la Tabella 2.24, in cui si riportano il valore delle vendite, il numero di opere vendute e il prezzo medio, emerge che il volume monetario delle vendite nei quattro periodi non scende mai al di sotto dei

[262] Festa, S., op. cit., p. 30.

sette milioni, e a parte i primi cinque anni, il valore medio delle opere supera sempre i cento mila dollari, arrivando addirittura fra il 1990 e il 1994 a toccare quasi i duecento mila dollari. È anche in questo periodo in cui due sue opere superano il milione di dollari. Nel 1991 viene venduto *Déjeuner sur L'Herbe* per 1.045.000,00 USD mentre che l'anno seguente viene aggiudicata *La casa de las gemelas Arias* per 1.540.000,00 USD. Sia valore delle vendite che prezzo medio diminuiscono nel secondo e quarto quinquennio, mentre aumentano nel terzo. Il numero di vendite, che nella maggior parte degli artisti analizzati scende drasticamente passando da terzo al quarto quinquennio, per Fernando Botero diminuisce solamente del 35.48%, mantenendosi quindi una presenza piuttosto stabile nel mercato delle aste d'arte.

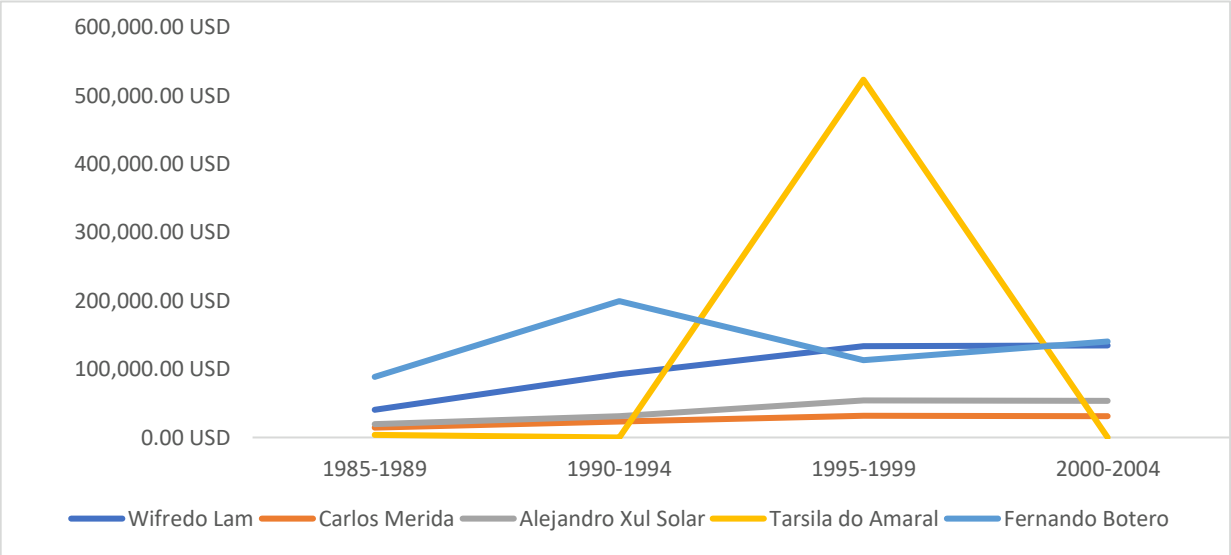
Tabella 2.24: Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio delle opere di Fernando Botero nei diversi periodi temporali.

Fernando Botero	1985-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2004
VENDITE	7.264.125,00 USD	17.940.825,00 USD	9.517.692,00 USD	8.677.793,00 USD
N. OPERE	82	90	84	62
PREZZO MEDIO	88.586,89 USD	199.342,50 USD	113.305,86 USD	139.964,40 USD

Fonte: elaborazione propria.

Nella Figura 2.13 è possibile osservare l'evoluzione del prezzo medio degli ultimi quattro artisti analizzati: Wifredo Lam, Carlos Merida, Alejandro Xul Solar, Tarsila do Amaral e Fernando Botero.

Fig. 2.13: Andamento del prezzo medio delle opere di Wifredo Lam, Carlos Merida, Alejandro Xul Solar, Tarsila do Amaral e Fernando Botero.



Fonte: elaborazione propria.

La Tabella 2.25 illustra il valore delle vendite all'asta, il numero di opere vendute all'asta e il prezzo medio raggiunto da queste per i quindici artisti che hanno venduto più opere nel periodo in analisi e che hanno partecipato alle esposizioni selezionate con il maggior numero di opere. Analizzando prezzo medio ottenuto sul totale delle vendite, a raggiungere i valori più alti sono proprio due artiste donne la cui presenza nelle esposizioni si è aumentata rapidamente a partire dagli anni '80 circa. Lo scarto in confronto all'artista che le segue immediatamente, Rufino Tamayo, è piuttosto importante, di circa duecento mila dollari, dal momento che le due artiste sono anche fra gli artisti ad aver realizzato meno vendite durante il periodo analizzato. Così le cifre record ottenute dalla vendita di pochi capolavori si distribuiscono su poche opere, mentre il valore totale delle vendite delle due artiste, soprattutto nel caso di Tarsila do Amaral, rimane piuttosto basso in relazione agli altri artisti. Il valore delle vendite più alto, infatti, è stato realizzato da Rufino Tamayo, seguito da Diego Rivera, Fermando Botero, Roberto Matta, Wifredo Lam e Joaquin Torres García, che tra l'altro sono anche gli artisti ad aver venduto le loro opere per più di 300 volte durante il periodo analizzato. Si può notare come il prezzo di dieci dei quindici artisti della selezione superi il prezzo medio calcolato sulla totalità del database, ovvero 52.975,90 USD. Mentre i prezzi medi di David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco si avvicinano al prezzo medio totale, anche se quest'ultimo in misura decisamente minore rispetto al primo, René Portocarrero, Carlos Mérida e Alejandro Xul Solar mostrano uno scarto decisamente maggiore, che nel caso dei primi due risulta essere quasi equivalente e superiore ai trenta mila dollari. Confrontando i prezzi medi dei quindici artisti con il prezzo medio del resto degli artisti della banca dati, equivalente a 30.158, 92 USD - escludendo, quindi, quelli della selezione stessa - risultano essere solamente due gli artisti che mostrano dei risultati inferiori, ovvero Carlos Mérida e René Portocarrero. Per entrambi gli artisti si riscontra una situazione simile in termini di presenza nelle esposizioni: passano da un numero alto di opere nella prima ondata espositiva – rispettivamente di 11 e 25 opere - a un crollo importante nella seguente fase, con quattro e solamente una opera, fino a non essere affatto inclusi nel terzo periodo. Il caso dell'artista cubano René Portocarrero, che raggiunge il prezzo medio più basso fra i quindici artisti, potrebbe essere legato al fatto che a partire dal 1989 i musei di Cuba hanno iniziato a vendere clandestinamente le opere delle loro collezioni, create e arricchite attraverso le espropriazioni delle opere dalle case degli abitanti dell'isola durante il regime di Fidel Castro[263]. Ciò ha generato una serie di transazioni informali, che per via dei prezzi decisamente inferiori rispetto a quelli delle vendite ufficiali negli USA[264], potrebbe aver influenzato i prezzi di vendita dell'artista all'asta. Un altro caso interessante è quello di Armando Reverón; nonostante il totale valore delle vendite raggiunto all'asta si dimostri piuttosto basso, presenta un prezzo medio non lontano da quello dei grandi maestri dalle opere milionarie come Roberto Matta ad esempio. Candido Portinari, invece, con un prezzo medio di vendita di 57.574,87 USD si rivela essere sopra la media rispetto al prezzo medio calcolato rispetto a tutte le opere aggiudicate all'asta della banca dati. L'artista, anche se ha visto una forte diminuzione in quanto a presenza nelle esposizioni ed apprezzamento da parte della critica, arrivando ad essere incluso con

[263] Jiménez, M.-C. (2015). The Future: Restituting Looted Cuban Art. Proceedings of the ASIL Annual Meeting, 109, p. 117.
[264] D'Arcy, D. (2015) Cuba Refuses to Return Seized Art Despite Thaw in Relations with US, The Art Newspaper

solamente due opere nell'ultima ondata di esposizioni rispetto alle diciassette della prima, pare aver comunque mantenuto una presenza importante all'interno del mercato delle aste d'arte. Si potrebbe affermare che gli artisti maggiormente esposti nelle mostre tendono a mostrare un prezzo medio superiore rispetto al resto degli artisti inclusi nella base dati. Tuttavia, l'indice di correlazione calcolato fra il prezzo medio e il numero di opere presenti nelle esposizioni dei quindici artisti assume un valore di -0,253, denotando una correlazione negativa debole, che però aumenta a -0,0832 se si escludono gli artisti che non hanno realizzato almeno trentacinque vendite, e dunque Frida Kahlo, Tarsila do Amaral e Alejandro Xul Solar. Ciò mostra che per i quindici artisti analizzati, all'aumentare del numero di opere nelle esposizioni, il prezzo medio delle opere vendute all'asta tende a diminuire lievemente.

Ciò potrebbe essere associato al fatto che gli artisti ad aver raggiunto dei prezzi medi più alti, a parte Diego Rivera, che risulta essere l'artista ad aver partecipato alle esposizioni con il maggior numero di opere, hanno esposto meno della metà delle opere di Rivera nelle mostre analizzate. Inoltre, sono tutti artisti la cui partecipazione nelle mostre inizia o si intensifica a partire dalla seconda ondata di esposizioni, dal momento che durante la prima fase espositiva hanno partecipato con appena una o due opere, e alcuni non erano stati inclusi affatto. Questi artisti raggiungono il loro picco in quanto a numero di opere esposte nella terza fase, e sono quindi artisti che hanno guadagnato visibilità relativamente recentemente, se non in concomitanza, rispetto al periodo di vendite all'asta considerato, dal momento che per la terza fase espositiva si sono prese in considerazione le mostre che hanno avuto luogo a partire dal 1987.

Tabella 2.25: Valore delle vendite in USD, numero di opere e prezzo medio totali dei quindici artisti più venduti e più presenti nelle esposizioni selezionate

NOME	VALORE VENDITE	N. VENDITE	PREZZO MEDIO
Diego Rivera	57.205.731,00 USD	497	115.102,07 USD
Jose Clemente Orozco	3.938.346,00 USD	93	42.347,81 USD
Joaquin Torres-Garcia	23.930.746,00 USD	315	75.970,62 USD
Armando Reveron	4.112.675,00 USD	48	85.680,73 USD
Rene Portocarrero	2.723.791,00 USD	186	14.644,04 USD
Candido Portinari	3.569.642,00 USD	62	57.574,87 USD
Rufino Tamayo	81.750.847,00 USD	390	209.617,56 USD
David Alfaro Siqueiros	8.785.229,00 USD	172	51.076,91 USD
Frida Kahlo	13.837.075,00 USD	31	446.357,26 USD
Roberto Matta	36.768.762,00 USD	410	89.679,91 USD
Wifredo Lam	35.174.379,00 USD	364	96.632,91 USD
Carlos Merida	4.322.105,00 USD	188	22.989,92 USD
Alejandro Xul Solar	1.198.430,00 USD	30	39.947,67 USD

Tarsilia do Amaral	1.573.350,00 USD	4	393.337,50 USD
Fernando Botero	43.400.435,00 USD	318	136.479,36 USD

Fonte: elaborazione propria.

Osservando la Tabella 2.26, in cui sono riportate tutte le vendite che hanno superato il milione di dollari, si può notare che sette degli artisti facenti parte di questa selezione sono fra gli otto artisti le cui opere hanno superato il prezzo di vendita di almeno un'opera di un milione di dollari. L'unico artista ad essere assente è invece il cileno Claudio Bravo, esponente di uno stile figurativo vicino all'iperrealismo. Bravo non solo non è presente nella lista di artisti più esposti, ma anzi non risulta essere stato incluso in nessuna delle esposizioni selezionate. Tuttavia, presenta dei risultati piuttosto elevati, con 200 vendite, un valore totale di 20.017.163 USD, un prezzo medio per opera di 100.085,82 USD che lo colloca subito dopo Diego Rivera, e tre opere vendute per oltre un milione di dollari.

Tabella 2.26: Vendite superiori a un milione di dollari realizzate fra il 1985 e il 2004

ARTISTA	PREZZO	ANNO	CASA DASTE
Frida Kahlo	3.192.500,00 USD	1995	Sotheby's
Diego Rivera	3.082.500,00 USD	1995	Sotheby's
Diego Rivera	2.970.000,00 USD	1991	Sotheby's
Diego Rivera	2.805.000,00 USD	1992	Christie's
Rufino Tamayo	2.587.500,00 USD	1993	Christie's
Rufino Tamayo	2.367.500,00 USD	1997	Sotheby's
Diego Rivera	2.202.500,00 USD	1994	Sotheby's
Rufino Tamayo	2.202.500,00 USD	1994	Christie's
Roberto Matta	1.687.500,00 USD	2003	Christie's
Frida Kahlo	1.655.750,00 USD	2001	Sotheby's
Frida Kahlo	1.650.000,00 USD	1991	Christie's
Roberto Matta	1.625.500,00 USD	1995	Sotheby's
Rufino Tamayo	1.542.500,00 USD	1993	Christie's
Fernando Botero	1.540.000,00 USD	1992	Sotheby's
Diego Rivera	1.487.500,00 USD	1995	Christie's
Rufino Tamayo	1.485.000,00 USD	1992	Sotheby's
Claudio Bravo	1.439.500,00 USD	2002	Sotheby's
Tarsila do Amaral	1.432.500,00 USD	1995	Christie's
Frida Kahlo	1.430.000,00 USD	1990	Sotheby's
Frida Kahlo	1.351.500,00 USD	2003	Christie's
Wifredo Lam	1.322.500,00 USD	1997	Sotheby's
Rufino Tamayo	1.267.500,00 USD	1994	Sotheby's
Wifredo Lam	1.267.500,00 USD	1998	Sotheby's

Rufino Tamayo	1.215.750,00 USD	2000	Sotheby’s
Diego Rivera	1.210.000,00 USD	1992	Sotheby’s
Roberto Matta	1.155.000,00 USD	1990	Sotheby’s
Diego Rivera	1.102.500,00 USD	1994	Christie’s
Diego Rivera	1.102.500,00 USD	1997	Sotheby’s
Diego Rivera	1.100.000,00 USD	2004	Sotheby’s
Roberto Matta	1.078.250,00 USD	2001	Sotheby’s
Fernando Botero	1.045.000,00 USD	1991	Sotheby’s
Claudio Bravo	1.020.000,00 USD	1999	Sotheby’s
Claudio Bravo	1.016.000,00 USD	2004	Sotheby’s

Fonte: elaborazione propria.

Appendice capitolo 2

Tabella 2.27: Vendite divise per anno, casa d'aste e stile nel periodo 1985-2004. I valori evidenziati in grassetto sono quelli in cui Christie's supera Sotheby's.
Fonte: elaborazione propria

ANNO	ASTRATTO SOTHEBY'S	ASTRATTO CHIRSTIE'S	FIGURATIVO SOTHEBY'S	FIGURATIVO CHRISTIE'S	INDIGENSITA SOTHEBY'S	INDIGENISTA CHIROSTIES	NEOFIGURATIVO SOTHEBY'S	NEOFIGURATIVO CHIRSTIES.
1985	1.206.201,00 USD	216.260,00 USD	870.462,00 USD	288.090,00 USD	1.586.519,00 USD	216.040,00 USD	2.412.913,00 USD	997.260,00 USD
1986	872.572,00 USD	480.480,00 USD	281.385,00 USD	**420.860,00 USD**	658.707,00 USD	196.590,00 USD	2.554.593,00 USD	1.733.215,00 USD
1987	1.559.305,00 USD	555.390,00 USD	550.320,00 USD	394.680,00 USD	762.245,00 USD	**1.111.557,00 USD**	4.875.425,00 USD	2.165.460,00 USD
1988	1.734.489,00 USD	671.333,00 USD	1.562.550,00 USD	1.164.955,00 USD	1.436.985,00 USD	1.249.380,00 USD	3.214.305,00 USD	**3.612.400,00 USD**
1989	5.662.845,00 USD	1.237.940,00 USD	1.602.205,00 USD	**2.794.550,00 USD**	2.048.420,00 USD	1.681.590,00 USD	6.587.155,00 USD	6.371.310,00 USD
1990	5.417.650,00 USD	3.001.345,00 USD	3.604.535,00 USD	2.202.430,00 USD	2.740.540,00 USD	2.332.220,00 USD	9.192.700,00 USD	**9.941.300,00 USD**
1991	1.027.810,00 USD	**2.495.100,00 USD**	1.588.271,00 USD	**3.123.680,00 USD**	3.747.892,00 USD	2.854.050,00 USD	7.571.685,00 USD	5.765.980,00 USD
1992	3.553.218,00 USD	1.216.600,00 USD	1.185.440,00 USD	**3.233.330,00 USD**	2.718.145,00 USD	**5.816.870,00 USD**	12.039.805,00 USD	6.066.800,00 USD
1993	1.939.735,00 USD	1.602.525,00 USD	1.509.031,00 USD	**3.117.895,00 USD**	1.523.703,00 USD	1.171.304,00 USD	4.223.075,00 USD	**12.155.310,00 USD**
1994	3.351.106,00 USD	2.471.555,00 USD	3.162.266,00 USD	**3.322.535,00 USD**	4.509.859,00 USD	3.978.340,00 USD	11.918.839,00 USD	**12.325.365,00 USD**
1995	4.733.614,00 USD	1.637.600,00 USD	6.784.346,00 USD	2.723.250,00 USD	5.862.352,00 USD	5.220.973,00 USD	8.640.648,00 USD	5.384.640,00 USD
1996	2.394.214,00 USD	694.560,00 USD	3.577.506,00 USD	2.478.750,00 USD	2.009.077,00 USD	**2.560.650,00 USD**	7.870.357,00 USD	6.033.215,00 USD
1997	5.288.158,00 USD	1.986.665,00 USD	3.334.068,00 USD	3.318.595,00 USD	3.782.994,00 USD	2.667.945,00 USD	9.245.375,00 USD	8.368.655,00 USD
1998	2.333.987,00 USD	1.785.990,00 USD	3.220.256,00 USD	2.304.150,00 USD	1.657.314,00 USD	**2.119.250,00 USD**	8.510.684,00 USD	**10.845.010,00 USD**
1999	1.645.950,00 USD	**2.344.154,00 USD**	4.029.969,00 USD	**5.610.574,00 USD**	2.508.662,00 USD	**2.269.895,00 USD**	7.203.321,00 USD	**11.586.780,00 USD**
2000	1.165.975,00 USD	**1.891.175,00 USD**	1.670.250,00 USD	**3.411.331,00 USD**	1.679.175,00 USD	**2.715.345,00 USD**	4.763.425,00 USD	**5.015.203,00 USD**
2001	2.879.725,00 USD	1.651.448,00 USD	3.178.765,00 USD	1.916.426,00 USD	657.800,00 USD	**1.202.951,00 USD**	5.078.425,00 USD	4.106.810,00 USD
2002	1.409.180,00 USD	**1.880.661,00 USD**	4.523.783,00 USD	1.003.155,00 USD	1.934.849,00 USD	861.930,00 USD	5.361.065,00 USD	5.105.346,00 USD
2003	2.387.900,00 USD	**3.682.426,00 USD**	3.094.400,00 USD	2.299.721,00 USD	1.279.400,00 USD	1.173.032,00 USD	8.172.320,00 USD	2.343.077,00 USD
2004	1.806.500,00 USD	1.189.853,00 USD	3.064.800,00 USD	758.135,00 USD	3.256.100,00 USD	353.646,00 USD	5.513.762,00 USD	4.327.346,00 USD
totale	52.370.134,00 USD	32.693.060,00 USD	52.394.608,00 USD	45.887.092,00 USD	46.360.738,00 USD	41.753.558,00 USD	134.949.877,00 USD	124.250.482,00 USD

Tabella 2.28: Elenco dei sessanta artisti che hanno registrato almeno trentacinque vendite all'asta durante il periodo 1985-2004.

N. OPERE	NOME
497	Diego Rivera
410	Roberto Matta
396	Francisco Toledo
390	Rufino Tamayo
364	Wifredo Lam
318	Fernando Botero
315	Joaquin Torres-Garcia
288	Francisco Zuñiga
220	Armando Morales
200	Claudio Bravo
188	Carlos Merida
186	Rene Portocarrero
172	David Alfaro Siqueiros
168	Mario Carreño
146	Leonora Carrington
126	Angel Botello
116	Fernando de Szyszlo
114	Tomas Sanchez
101	Amelia Pelaez
99	Gunther Gerzso
94	Cundo Bermudez
93	Jose Clemente Orozco
92	Rafael Coronel
91	Emiliano di Cavalcanti
84	Oswaldo Guayasamin
82	Victor Manuel
80	Miguel Covarrubias
76	Julio Larraz
74	Jesus Rafael Soto
73	Angel Zarraga
72	Antonio Segui
69	Ignacio Iturria
68	Mariano Rodriguez
66	Alejandro Obregon
66	Jose Luis Cuevas
64	Alfredo Castañeda

62	Candido Portinari
60	Guillermo Kuitca
59	Dr. Atl
54	Emilio Pettoruti
54	Horacio Renteria Rocha
52	Marcelo Bonevardi
51	Remedios Varo
50	Juan Soriano
49	Jesus Guerrero Galvan
48	Armando Reveron
46	Fidelio Ponce de Leon
46	Pedro Coronel
44	Francisco Corzas
43	Ana Mercedes Hoyos
41	Florencio Molina Campos
40	Juan O'Gorman
40	Maria Izquierdo
39	Benito Quinquela Martin
39	Hector Poleo
38	Jose Bedia
37	Alejandro Colunga
37	Carlos Alfonzo
37	Jose Antonio Velasquez
35	Roberto Montenegro

Fonte: elaborazione propria.

Tabella 2.29: Elenco dei quindici artisti le cui opere sono estate esposte più frequentemente nelle mostre selezionate, con anno di nascita, nazione di appartenenza, e numero di opere vendute in asta nel periodo 1985-2004. Gli artisti sono elencati in ordine decrescente sula base del numero di opere esposte nelle mostre.

NOME	ANNO DI NASCITA	NAZIONE	N. VENDITE	N. OPERE ESPOSTE
Diego Rivera	1886	MESSICO	497	53
Jose Clemente Orozco	1883	MESSICO	93	45
Joaquin Torres-Garcia	1874	URUGUAY	315	31
Armando Reveron	1889	VENEZUELA	48	26
Rene Portocarrero	1912	CUBA	186	26
Candido Portinari	1903	BRASILE	62	22
Rufino Tamayo	1899	MESSICO	390	21
David Alfaro Siqueiros	1896	MESSICO	172	18
Frida Kahlo	1907	MESSICO	31	16
Roberto Matta	1911	CILE	410	16
Wifredo Lam	1902	CUBA	364	16
Carlos Merida	1891	MESSICO	188	15
Alejandro Xul Solar	1887	ARGENTINA	30	14
Tarsilia do Amaral	1886	BRASILE	4	14
Fernando Botero	1932	COLOMBIA	318	11

Fonte: elaborazione propria.

3. Artisti colombiani all'asta

Spostando lo sguardo verso gli artisti colombiani è possibile notare che questi, all'interno della banca dati contenente le informazioni delle vendite nelle case d'asta Christie's e Sotheby's realizzate fra il 1985 e il 2004, costituiscono solamente 8,49% della totalità di artisti. Le opere degli artisti colombiani, inoltre, equivalgono al 6,28% della totalità dei lotti venduti, con 628 opere sulle 10.017 costituenti il database. Il valore totale delle vendite delle opere di artisti colombiani ammonta a 49.798.304 USD (il 9,38% del totale), e il prezzo medio di aggiudicazione per opera, corrispondente a 79.170,59 USD, risulta essere superiore rispetto a quello rilevato analizzando tutte le vendite presenti nel database, ovvero 52.975,90 USD. Ciò vale anche suddividendo il periodo analizzato in quinquenni, da cui emerge anche che nel periodo fra il 1990 e il 1994 il prezzo medio di aggiudicazione è aumentano del 160,06%%, rispetto al periodo precedente, arrivando quasi a raddoppiare il valore raggiunto dalla totalità degli artisti del database durante il medesimo periodo. Mentre nei cinque anni successivi, come evidenziato dalla Tabella 2.3 nel secondo capitolo, il prezzo medio del totale delle vendite si mantiene piuttosto stabile, con una diminuzione dello 0,1153%, per quanto riguarda gli artisti colombiani, invece, questo crolla in maniera importante, avvicinandosi al valore riportato nella Tabella 2.3 in cui si tiene conto della totalità degli artisti del database, per poi raggiungere il suo massimo negli ultimi cinque anni del periodo preso in analisi.

Tabella 3.1: Vendite (in USD), numero delle opere e prezzo medio delle opere degli artisti colombiani, suddivisi nei diversi periodi temporali

	1985-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2004	TOTALE
N. OPERE	193	175	188	73	629
VALORE DELLE VENDITE	8.446.826,00 USD	19.916.731,00 USD	12.566.662,00 USD	8.868.085,00 USD	49.798.304,00 USD
PREZZO MEDIO	43.765,94 USD	113.809,89 USD	66.843,95 USD	121.480,62 USD	79.170,59 USD

Fonte: elaborazione propria.

Concentrandoci sugli artisti colombiani presenti nella base dati che analizza il periodo fra il 1985 e il 2004, oltre all'importante presenza di Fernando Botero, sul quale si approfondirà nel corso del capitolo, è possibile notare una grande disparità fra il numero di lotti venduti appartenenti ad artisti nati prima del 1920 e quelli nati a partire dal medesimo anno. All'interno della selezione sono solamente quattordici - e prodotte da un totale di cinque artisti – le opere realizzate dagli artisti più "anziani" (corrispondenti al 2,23% dei lotti totali), mostrando così una situazione opposta rispetto a quanto osservato nel capitolo due attraverso Tabella 2.2. in cui si analizza la totalità degli artisti.

La debole presenza nel mercato di artisti colombiani appartenenti alle prime due coorti d'età individuate va vista anche alla luce dell'operato della critica e soprattutto tenendo in conto le opinioni della critica d'arte argentina naturalizzata colombiana Marta Traba. Infatti, fra gli artisti che hanno registrato più vendite in questa

selezione troviamo anche gli artisti che Traba ha promosso, come Fernando Botero, Alejandro Obregón, Enrique Grau e Ana Mercedes Hoyos.

3.1 Il ruolo della critica nella valorizzazione e apprezzamento artistico degli artisti colombiani

Stabilire il momento in cui in Colombia irrompe la modernità nel campo artistico, svecchiando l'ambiente legato al fedele realismo accademico, al "costumbrismo", o pittura di genere, e alle prime esperienze della *Comisión Corográfica*[265], non è un compito facile e nel tempo si è rivelata anche una questione piuttosto controversa. Secondo alcuni tale momento è da rintracciare nel ritorno dell'artista Andrés de Santa María[266], bogotano di nascita ma di formazione europea, nella sua città natale. Per altri invece, scartando questa prima possibilità probabilmente perché Santa Maria non si può definire propriamente un artista colombiano e per la mancanza di un seguito o di allievi diretti, un primo rinnovamento delle arti si può trovare nel lavoro di un gruppo di artisti attivi durante gli anni '30 che promuoveranno un'arte di tipo nazionalista, vicina al muralismo messicano. Infine, fra le posizioni più accreditate, troviamo l'ipotesi che a segnare l'inizio di un'arte nuova siano stati gli artisti prediletti della critica Marta Traba, a partire da Alejandro Obregón[267]. La critica ha elogiato questi artisti nei suoi numerosi scritti e ha anche contribuito a proiettarli nel panorama internazionale - con un successo tale da esserle stato attribuito il "monopolio dell'arte colombiana"[268] - come possiamo vedere anche dalle numerose vendite che questi hanno registrato nel periodo fra il 1985 e il 2004.

Tuttavia, non sono gli artisti promossi da Traba i primi che il pubblico statunitense conoscerà, bensì quelli selezionati da Lincoln Kirstein per la collezione d'arte latinoamericana del MoMA, esposta nel 1943. Le opere scelte sono tutte in stile figurativo[269], trattandosi di quattro paesaggi, un autoritratto e due scene di genere con soggetti popolari, che soprattutto nel caso di queste ultime contribuiscono a rafforzare l'idea di un'arte latinoamericana ingenua. Kirstein situa una prima rottura con la tradizione nella storia dell'arte in Colombia, a partire dal 1910, attraverso la produzione di alcuni artisti legati ai circoli accademici, per poi parlare dell'apparizione di un'arte avanguardista negli anni '30[270], con artisti come Luis Alberto Acuña, Gonzalo Ariza, Erwin Kraus e l'autodidatta Alfonso Ramírez Fajardo, autori delle opere selezionate per la collezione del MoMA[271]. Fra i quattro artisti selezionati, solamente Gonzalo Ariza è presente nella base dati, registrando nove vendite, che rappresentano più della metà delle opere vendute realizzate dalle prime due generazioni di

[265] Serrano Rueda, E. (1978). Andrés de SantaMaría / Eduardo Serrano. Valencia Eds., p. 7.
[266] Fernández Uribe, C. A. (2007). Arte en Colombia. 1981 – 2006. Universidad de Antioquia., pp.1-2.
[267] Padilla Peñuela, C. J. (2008). La llamada de la tierra: El nacionalismo en la escultura colombiana (1.ed). Fundación Gilberto Alzate Avendaño., p.88.
[268] Gostautas, E. (1961). Un libro de Marta Traba. La pintura nueva en latinoamérica. Boletín Cultural Y Bibliográfico, 4(08), p. 766.
[269] Mesa-Mendieta, A. (2019). Modernidad e internacionalización: Arte en Colombia (1943-1956). Aisthesis, (65), p. 72.
[270] Ivi, p. 75.
[271] Ivi, op. cit., p. 72.

artisti individuate. Egli è un esponente della pittura di paesaggio, un genere recente per l'epoca in territorio colombiano[272] e che secondo Kirstein avrebbe potuto portare a una libertà artistica inedita per l'arte colombiana[273].
La stessa generazione di artisti attivi negli anni '30 a cui fa riferimento Kirstein sarà quella su cui l'attività critica di Marta Traba avrà più ripercussioni in senso negativo.

L'attività critica di Marta Traba, considerata la critica d'arte più importante nel promuovere l'arte latinoamericana dal 1960 al 1983[274], si può divedere idealmente in due periodi. Dal 1945 al 1960 si fa paladina dell'internazionalizzazione delle arti, sia in Colombia che in Sud America, indicando le tendenze artistiche occidentali, che ha potuto conoscere personalmente verso la fine degli anni '40, come un riferimento da cui gli artisti di questi territori dovrebbero trarre ispirazione per le loro ricerche artistiche, soprattutto in quanto a valori e modelli teorici alla base delle loro opere[275]. Si tratta di una posizione vicina a quella di José Gómez Sicre[276], con cui concorderà anche nel difendere un'arte apolitica[277], autonoma e disinteressata, e che porterà a uno degli artisti che si è visto colpito dalle sue critiche, Pedro Nel Gómez, a definirla un agente della *Central Intelligence Agency* (CIA)[278]. In un secondo periodo, dal 1960 circa fino alla sua morte, avvenuta nel 1983, assumerà un'impostazione differente, dove interpreta l'influenza artistica occidentale come un imperialismo pericoloso che minaccia le espressioni artistiche latinoamericane e allo stesso tempo indica la necessità di un'arte di resistenza, che sia pensata a partire dall'America Latina[279]. Anche se è stato sottolineato come alle volte le sue posizioni nel corso del tempo siano state poco coerenti, se non contraddittorie[280], attraverso i suoi scritti e attività di critica – compresa la creazione di un programma televisivo per avvicinare le persone all'arte[281] - Traba si afferma come un vero e proprio arbitro delle arti[282], responsabile di una gerarchizzazione[283] che ha segnato la recezione critica di numerosi artisti. Ne è dimostrazione la sua posizione

[272] L'inizio della diffusione del genere del paesaggio in territorio colombiano si può datare al 1894, quando viene istituita la cattedra relativa a questo tema nell'Accademia delle Belle Arti di Bogotà, affidata all'artista Andrés de Santa María, cui dedicherà a tale genere gran parte della sua produzione. Serrano Rueda, E., op. cit., p. 13.
[273] Mesa-Mendieta, A., op. cit., p. 76.
[274] Rodriguez-Sarmiento, V. M. (2009). Cold War legacies otherwise: Latin American art and art history in colonial times. Tesi di dottorato, University of Rochester, p. 10.
[275] Crousier, E. (2020). De Europa a América: La obra critica de Marta Traba y sus evoluciones. Artelogie, 15, pp. 1-2.
[276] Bazzano-Nelson, F. (2005). Marta Traba: Internationalism or Regional Resistance? Art Journal, 64(4), p. 87.
[277] Vargas Arbelaez, M. I. (2024). El discurso del "arte nacional" en Colombia. H-ART. Revista De Historia, teoría Y crítica De Arte, 16, p. 109.
[278] Padilla Peñuela, C. J. (2019). La revista Lámpara y la "Cultura Esso" en Colombia: Estrategias para pacificar el arte desde Washington. REGAC., p. 257.
[279] Crousier, E., op. cit., pp. 3-5.
[280] Giraldo, E. (2008) "La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia, de Marta Traba a Esfera pública. Seis momentos, veinte tesis, cinco críticos y diez publicaciones acerca de una ubicación cultural aplazada". Moderno/contemporáneo: un debate de horizontes, La Carreta Editores, p. 13.
[281] Arboleda, L. (2022). Marta Traba y la comunicación en el arte colombiano durante las décadas del cincuenta al ochenta del siglo XX**.** Tesi di master, ITM. Institución Universitaria Facultad De Artes Y Humanidades Medellín, p. 7.
[282] Bazzano-Nelson, F. Op. cit., p. 87.
[283] Cobo Borda, J. G. (1985). "Marta Traba: persona y obra", Texto Crítico, (31), p. 321.

nei confronti di un gruppo di artisti - fra cui ritroviamo anche Gonzalo Ariza e Ignacio Gómez Jaramillo, due dei cinque artisti colombiani appartenenti alle prime due coorti di età individuate nel secondo capitolo - che verranno chiamati "Los Bachués"[284] e che viene definita la più grande operazione di silenziamento di un movimento culturale Colombia durante il XX secolo"[285].

Il movimento dei *Bachué* nasce ufficialmente nel 1930 quando viene pubblicato nel giornale "El Tiempo" il loro manifesto, che prende il nome di "Monografía del Bachué", dove si dichiarano le intenzioni del gruppo. Fra queste figura la volontà di rompere con la tradizione artistica e accademica di matrice occidentale, proponendo un'arte nazionalista che si ispira al passato indigeno, il tutto per sfuggire a un'europeizzazione imperante che porterebbe a un "vassallaggio ignominioso"[286]. Il nome del gruppo deriva direttamente da una scultura in granito nero di Romulo Rozo rappresentante, appunto, la dea *Bachué* del popolo indigeno dei *chibchas*, realizzata a Parigi nel 1926[287]. L'opera ebbe un'entusiastica ricezione critica, tanto da venire esposta al centro del padiglione delle Colombia nell'Esposizione di Siviglia del 1929, e Rozo in quest'occasione fu premiato con una medaglia d'oro[288]. La scultura, conciliando il passato precolombiano e il linguaggio moderno, segna dunque l'inizio di una nuova fase e concezione estetica sia per gli artisti che per gli scrittori e gli intellettuali della Colombia[289]. Nonostante l'importanza della *Bachué*, il ruolo di Romulo Rozo finirà per essere marginale negli anni successivi, dal momento che non tornerà più nella sua terra natale dopo la sua partenza verso l'Europa nel 1923[290]. Le sue opere, inoltre, verranno conosciute solamente attraverso fotografie e riproduzioni[291] e lo stesso Rozo verrà riconosciuto come artista messicano nato in Colombia e da questa disprezzato[292] almeno fino alla fine degli anni '80, quando si inizierà a rivalutare l'intero movimento[293].

Prima di Marta Traba, a criticare l'arte dei *Bachué* fu il ministro colombiano, e successivamente presidente, Laureano Gómez, attraverso delle feroci critiche pubblicate nei mezzi di comunicazione di sua proprietà tra gli anni '40 e '50 del XX secolo[294]. Le sue motivazioni saranno sia politiche che estetiche: se da un lato assocerà il nazionalismo dei Bachué al comunismo dei muralisti messicani, dall'altro il suo grande sostegno dell'estetica e della bellezza classica nell'arte a detrazione delle correnti moderne – ritenute una sorta di

[284] Fra gli altri integranti del gruppo troviamo Luis Alberto Acuña, uno degli artisti selezionati da Kirstein per la collezione del MoMA, Pedro Nel Gómez, Segio Trujillo, Romulo Rozo, , Débora Arango, Luis B. Ramos, José Domingo, Josefina Albarracín, Ramón Barba e Henita Rodríguez. Rodríguez Amaya, F. (2013). *La Bachué de Rómulo Rozo. Un ícono del arte moderno colombiano*. Ensayos. Historia y Teoría del Arte, 17(24), p. 149.

[285] Rojas-Sotelo, M. (2022). Iconoclastia, justicia indígena, historia y memoria. Actos de fabulación y soberanía. Estudios Artísticos, 8(12), p. 31.

[286] Rojas-Sotelo, M., op. cit., p. 25.

[287] Rodríguez Amaya, F., op. cit., p. 149.

[288] Padilla Peñuela, C. (2008). La llamada de la tierra: El nacionalismo en la escultura colombiana (1.ed). Fundación Gilberto Alzate Avendaño, p. 67.

[289] Padilla Peñuela, C. J, (2008). Op. cit., p. 89.

[290] Ivi, p. 77.

[291] Ivi, p. 43.

[292] Arboleda, L., op. cit., p. 39.

[293] Soler Rubio, R. (2019). La vanguardia Bachueísta y los modos de ver el cuerpo en las artes de la primera mitad del siglo XX colombiano. Calle 14 revista de investigación en el campo del arte, 14(26), p. 320.

[294] Come il giornale El Siglo e Revista Colombiana, parte di questo. Arboleda, L., op. cit., p. 43.

degenerazione – lo porterà a disapprovare la "bruttezza" delle figure indigene e folkloriche che popolavano le opere del gruppo[295]. L'influenza di Laureano Gómez va aldilà del campo della critica d'arte, e condizionerà le pratiche di acquisizione e collezionismo d'arte dello Stato per via della sua carica, e ciò avrà anche ripercussioni sulla formazione del gusto artistico della popolazione[296].

La polemica più grande intorno al gruppo dei Bachué inizia pubblicamente nel 1958, quando Marta Traba pubblica nella rivista *Mito* una critica al ruolo del nazionalismo nell'arte latinoamericana[297]. In quest'occasione espone la sua opinione nei confronti del muralismo messicano e dell'americanismo, ritenendo nullo il loro apporto all'evoluzione artistica, se non controproducente[298] e rinnova la necessità di un'arte disinteressata dove la forma e la ricerca estetica non sottostanno a un messaggio nazionalista, ma in cui gli elementi sociali, storici o geografici si percepiscono "per addizione" sul libero impiego degli elementi figurativi[299]. Anche se in quest'occasione non verranno menzionati degli artisti colombiani nello specifico, Gonzalo Ariza, sentendosi attaccato, decide di risponderle qualche mese più tardi con un articolo intitolato "Tango y pintura"[300], a cui Traba risponderà il mese successivo nel giornale El Tiempo, definendo Ariza un indotto e un cattivo pittore. La polemica si espanse, coinvolgendo diversi artisti, fra cui Sergio Trujillo, Erwin Kraus, Ignacio Gomez Jaramillo, Luis Alberto Acuña, Eduardo Ramírez e Fernando Botero, che si schierarono sui diversi fronti. La discussione, infine, si risolse con la vittoria delle correnti più moderne, come l'astrattismo e la nascente neofigurazione patrocinate da Traba[301], sull'americanismo dei Bachué, anche se in occasioni successive Traba ritornerà a parlare, senza dilungarsi e con toni aspri, degli artisti appartenenti a questa generazione. Ne è un esempio "La Pintura Nueva en Latinoamerica", un libro del 1961 nato da una serie di conferenze tenutesi nella galleria *El Callejón* a Bogotá e trasmesse via radio[302], in cui si può osservare uno dei primi esempi di teorizzazione di una storia dell'arte latinoamericana[303]. Mentre per artisti come Rufino Tamayo o Roberto Matta Marta Traba spende parole di ammirazione, per gli artisti nazionalisti colombiani si impegna a negarne le abilità come artisti, accusandoli di mancanza di gusto, di sensibilità, e di talento, fattori che li hanno portati a risultati disastrosi, contraddicendo anche quell'iniziale successo che avevano riscosso prima del suo arrivo in Colombia[304]. Fra le pagine de "La Pintura Nueva en Latinoamerica" Marta Traba cita la mancanza di talento, gusto e creatività di Ignacio Gomez Jaramillo, la falsità e l'assenza di atmosfera nei

[295] Rojas-Sotelo, M., op. cit., p. 25.
[296] Monsalve, J. (2013). La adopción de una huérfana: una escultura neoclásica en Bogotá. Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas, 8(2), p. 74.
[297] Padilla Peñuela, C. J. (2008). Op. cit., p. 206.
[298] Traba, M. (1958). "Problemas del arte en Latinoamérica," Revista Mito (Bogotá), 18, p. 430
[299] Padilla Peñuela, C. J. (2008). Op. cit., p. 432.
[300] Ivi, p. 209.
[301] Ivi, p. 225.
[302] Ivi, p. 242.
[303] Crousier, E. Op. cit., p. 5.
[304] Traba, M. (1961) *La Pintura Nueva en Latinoamerica*, Bogotá: Ediciones Librería Central, pp. 136-137.

murales di Pedro Nel Gómez[305], e definisce le opere di Luis Alberto Acuña, Alipio Jaramillo, e Gonzalo Ariza, un'arte senza valore, che non è all'altezza[306] del mestiere.

Anche nel libro "La Historia Abierta del Arte Colombiano" adotterà il medesimo atteggiamento, omogenizzando una grande varietà di artisti all'interno di un solo gruppo da rinnegare completamente[307]. La colpa di questi artisti era stata l'aver seguito la lezione dei muralisti messicani, tanto da parlare di una "mexicanización refleja"[308] e così aver anteposto i fini sociali a quelli artistici. In questa prima fase dell'attività della critica anche il muralismo messicano viene severamente giudicato da Traba per la presunta mancanza di valori artistici. Quest'ultima sarà una posizione che nel corso del tempo la stessa critica argentina rivedrà, come si evince dal libro "Arte de América Latina: 1900-1980", scritto all'inizio degli anni '80, in cui con dei toni molto più pacati riconosce l'importanza del muralismo messicano all'interno della storia dell'arte latinoamericana come un'arte che provoca una rottura con la tradizione[309].

La sua attività critica ha avuto delle grandi conseguenze per i gli artisti legati a *Los Bachué*, dal momento che, almeno fino a un lustro fa, i professionisti del settore artistico, compresi i comitati per le acquisizioni delle opere nei musei della Colombia, storici e curatori[310], hanno seguito fedelmente la posizione di Traba, e ciò si riflette nelle collezioni museali, dalle quali tali artisti risultano essere pressoché assenti[311]. Una situazione inversa si riscontra invece per gli artisti che Marta Traba ha promosso, che risultano essere ben rappresentati nelle collezioni dei musei, e in alcuni casi avere dei musei esclusivamente a loro dedicati[312]. L'attività di censura, che ha come controparte anche a quella di promozione di artisti fautori di tendenze artistiche moderne e internazionali, fu tale che anche la storica dell'arte Shifra Goldman, che in più di un'occasione ha affrontato brillantemente il tema dell'arte latinoamericana, si è trovata ad accusare direttamente Marta Traba di essere un'agente della CIA per via dei suoi legami con gli Stati Uniti e con la PAU (*Pan American Union*)[313], come Pedro Nel Gómez. Ciò sarebbe motivato proprio dalla campagna di disincentivazione della diffusione di tendenze artistiche legate all'indigenismo, fra cui il muralismo messicano - in particolare per via del legame di questa tendenza con il socialismo[314] - portata avanti da Traba e che caratterizzava anche la scena artistica negli Stati Uniti, come si è visto nel primo capitolo. Ma il legame con gli Stati Uniti può anche essere spiegato dalla vicinanza, almeno in un primo periodo, a José Gómez Sicre, dal momento che egli riconosceva in Traba

[305] Ivi, p. 133-134.
[306] Ivi, p. 134-135.
[307] Padilla Peñuela, C. J. (2008). Op. cit., p. 246-247.
[308] Gomez Facundo E. (2016). Interpretar, discutir, orientar: Marta Traba y la crítica de artes latinoamericana; Universidad Central del Ecuador; Anales de la Universidad Central del Ecuador; 374(1), p.78.
[309] Traba, M. (1994). Arte de América Latina: 1900 – 1980. Washington, Banco Interamericano de Desarrollo, p. 14.
[310] Arboleda, L., op. cit., p. 38.
[311] Il museo del Banco de la República possiede solamente un'opera di Romulo Rozo, mentre il Museo Nacional ne possiede tre. Rojas-Sotelo, M., op. cit., p. 31.
[312] Ivi, p. 31.
[313] Padilla Peñuela, C. J. (2019). Op. cit., p. 257.
[314] Ibidem.

una sorta di comunione di intenti soprattutto nella critica al muralismo messicano, nel progetto di un'arte latinoamericana che fosse internazionale e nella promozione dell'astrattismo e del neofigurativismo[315].

Il potere dell'attività di critica di Marta Traba non solo si vede dalla censura nei circoli dell'arte degli artisti de *Los Bachué,* ma anche dal successo riscontrato dagli artisti che ha appoggiato durante tutta la sua carriera, arrivando a creare una sorta di gerarchia di artisti[316]. Primo fra tutti Alejandro Obregón, l'artista che per Traba rappresenta il precursore della pittura moderna in Colombia nel XX secolo[317], mostrando un atteggiamento avanguardista sia nell'uso della tecnica, del colore e delle forme - in bilico fra la figurazione e l'astrazione[318] – e nei temi da lui rappresentati, che incarna l'ideale di artista moderno dallo stile internazionale di Traba e che sarà comune agli artisti che promuoverà con tutti i mezzi a sua disposizione. L'inizio dell'attività critica di Marta Traba in Colombia coincide con lo sviluppo di un circuito artistico nella capitale propizio alle sue attività e obbiettivi, a partire dal fiorire di gallerie commerciali, ma anche la diffusione di mostre di artisti contemporanei sia nella biblioteca che nel museo nazionale, l'inizio delle attività del *Museo d'Arte Moderno de Bogotá* (MAMBO), oltre che con le attività del dipartimento d'arti visuali della OAS (*Organization of American States*)[319] portate avanti da José Gómez Sicre. Si trattava quindi del momento perfetto per promuovere le ricerche di quegli artisti che fra gli anni '40 e '50 si stavano dedicando alle sperimentazioni formali e alla produzione di un'arte autoreferenziale lontana dai criteri dell'accademia[320]. Beatriz González, una degli artisti più celebri promossi da Traba[321], sottolinea come la critica argentina affermasse di non poter trovare riposo fino a quando gli artisti da lei promossi non fossero entrati nello scenario internazionale[322], e questa dichiarazione ci fa capire con quanta intensità e serietà si dedicasse a questo obiettivo. Fra questi artisti troviamo il "triumvirato", come sarà definito da Marta Traba stessa, composto da Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, al quale riconosce il merito di aver introdotto l'arte astratta in Colombia[323], e Enrique Grau, cui si sommano Fernando Botero[324], Armando Villegas e Guillermo Wiedemann. Questo sarà il gruppo di artisti che Traba definirà "los Seis Grandes", e che sceglierà per rappresentare attraverso le loro opere la Colombia alla biennale di São Paulo del 1959[325]. Anche Edgart Negret, a cui riconosce una posizione di primaria importanza

[315] Pini, I., & Bernal, M. C. (2020). José Gómez Sicre and his Impact on the OAS' Visual Arts Unit: For an International Latin American Art (J. Brodie, Trad.). *Artelogie*, *15*, p. 6.
[316] Cobo Borda, J. G., op. cit., p. 321.
[317] Arboleda, L., op. cit., p. 30.
[318] Ivi, p. 48.
[319] Mesa-Mendieta, A., op. cit., p.88.
[320] Arboleda, L. (2022). Op. cit., p. 20.
[321] Ivi, p. 56.
[322] Jiménez, C. M. J. (2015). Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia. Artes La Revista, 4(7), p. 35,
[323] Traba, M. (1960). "La Pintura de hoy en Colombia." Revista Plástica, no. 17(2), p. 4.
[324] Portando a far pensare a Marta Traba a un quartetto, piuttosto che a un trio, anche se Botero effettivamente risulta essere di dieci anni più giovane rispetto agli arti tre artisti. Ibidem.
[325] Padilla Peñuela, C. J. (2019). Op. cit., p. 228

all'interno della scultura latinoamericana[326] e Ana Mercedes Hoyos che colloca fra i grandi della pittura nella sua recensione del salone nazionale del 1978[327] saranno fra gli artisti che troveranno il favore della argentina. È dunque anche grazie a lei che le opere di artisti colombiani iniziano a circolare e farsi riconoscere nello scenario internazionale, come nel caso dell'acquisizione di opere di Edgar Negret e Alejandro Obregón da parte del MoMA nel 1956[328], o con esposizioni come "Sculptures and Paintings of Colombia" con opere di Enrique Grau, Villamizar e Negret, inaugurata alla *New School for Social Research* di New York appena nel 1950[329]. Fra le attività di promozione degli artisti colombiani in cui Marta Traba verrà coinvolta direttamente bisogna sicuramente indicare l'esposizione "3500 años de arte colombiano" del 1960, organizzata a Miami e poi riproposta in versione ridotta da José Gómez Sicre presso la OAS a Washington[330], l'esposizione itinerante "Arte Colombiano" del 1962, curata dallo stesso Sicre sul modello dell'esposizione di Miami, e che toccò varie città europee[331], e il "Primer Salón de Artistas Jóvenes" del 1964, un concorso aperto pensato esclusivamente per artisti aventi meno di trentacinque anni, che sarebbero stati premiati con borse di studio e attraverso l'acquisizione delle opere vincitrici[332]. La prima esposizione fu curata da Enrique Grau, che era stato assunto da *Intercol*, ovvero la filiale colombiana della *ESSO Standard Oil* e finanziatrice dell'evento, come consulente artistico[333]. Ovviamente l'iniziativa aveva visto anche l'appoggio di Sicre e di Traba, che si era occupata di recensirla in diverse riviste[334]. Come accadrà in "Arte Colombiano", i protagonisti della sezione dedicata all'arte del XX secolo erano stati gli artisti appoggiati da Traba, compresi Obregón, Negret, Villamizar, Botero, Villegas e Wiedemann[335], con il fine di mostrare una scena artistica colombiana proiettata verso la modernità. Anche nel "Primer Salón de Artistas Jóvenes", organizzato dal *Museo de Arte Moderno de Bogotá* e *Intercol*, vede il contributo di Marta Traba e Sicre, in qualità di giudici, assieme a Obregón, Alberto Zalamea (giornalista colombiano e primo marito di Traba), la critica statunitense Leslie Judd Ahlander in rappresentanza di *Intercol* e José Luis Cuevas, il pupillo di Sicre[336]. L'iniziativa fu inizialmente pensata nel 1963 dalla stessa Traba, in quanto direttrice del museo, e con l'appoggio di Sicre l'evento fu esteso alle principali nazioni latinoamericane[337], che così accolsero in momenti diversi i "Saloni Esso".

La partecipazione dell'*Intercol,* e quindi della multinazionale *Esso Standard Oil*, in queste tre iniziative non è affatto un caso, e si inserisce nella stessa linea dei programmi di diplomazia culturale avviati con i fini di

[326] Traba, M. (1963). "Negret." In Seis artistas contemporáneos colombianos. Bogotá, Colombia: Alberto Barco.
[327] Traba, M. (1979). "Una mirada sobre el Salón." Arte en Colombia (Bogotá, Colombia), 9, p. 28.
[328] Mesa-Mendieta, A., op. cit., p.89.
[329] Ivi, p. 82.
[330] Armato, A. (2024). Arte para el progreso: Intercol y la plástica colombiana (1960-1964). *MODOS: Revista de História da Arte*, *8*(3), p. 686.
[331] Fra cui Roma, Stoccolma, Baden Baden, Colonia, Madrid e Barcellona. Ivi, p. 689.
[332] Padilla Peñuela, C. J. (2019). Op. cit., p. 264.
[333] Armato, A., op. cit., p. 686.
[334] Come la rivista Lámpara, finanziata dalla stessa Intercol, Cromos e Semana. Ibidem.
[335] Ibidem.
[336] Ivi, p. 691.
[337] Ibidem.

rafforzare i rapporti fra Stati Uniti e paesi latinoamericani e contrastare l'influenza del comunismo[338], come *l'Alliance for Progress*, di cui si è parlato nel primo capitolo in relazione all'arte latinoamericana in generale. Le attività in cui venne coinvolta l'azienda petrolifera in territorio colombiano furono numerose e di successo, fra cui la donazione di fondi per la costruzione di un museo d'arte a Barranquilla e per una sede per il *Museo de Arte Moderno de Bogotá*, la realizzazione di documentari su artisti colombiani e incarichi diretti per opere murali ad artisti come nel caso di Enrique Grau[339]. Il coinvolgimento della *Esso Standard Oil* si deve anche all'appoggio che Nelson Rockefeller - uno dei proprietari della compagnia petrolifera la cui famiglia, come descritto nel primo capitolo, aveva sviluppato un grande interesse verso l'arte e il territorio latinoamericano - aveva manifestato nei confronti della lotta al comunismo per mezzo di operazioni di diplomazia culturale focalizzate sul progresso delle nazioni[340]. Il momento storico, inoltre, si rivelava particolarmente favorevole dal momento che in quegli anni veniva eletto come presidente della Colombia Alberto Lleras Camargo, amico di Nelson Rockefeller e anch'egli sostenitore di una lotta al comunismo per mezzo della modernizzazione e del progresso di stampo statunitense[341].

È dunque evidente che vi fossero le condizioni adeguate perché Marta Traba potesse promuovere con successo un'arte colombiana moderna, estranea al muralismo messicano e vicina alle nuove correnti dell'astrattismo e della neo-figurazione, e soprattutto internazionale. Il successo degli artisti promossi dalla critica d'arte argentina si può, dunque, spiegare in parte anche grazie a queste condizioni, che hanno garantito a tali artisti una maggiore visibilità oltre che il riconoscimento del titolo di padri fondatori e madri fondatrici dell'arte moderna colombiana, portando ad ignorare invece quella generazione, ovvero *Los Bachué* e in generale gli artisti nazionalisti e indigenisti di inizio secolo, che si è occupata di edificare le basi per il rinnovamento delle arti[342].

Infatti, non solo le opere di determinati artisti colombiani hanno potuto circolare attraverso esposizioni realizzate all'estero e in particolare negli Stati Uniti, ma anche entrare a far parte di importanti collezioni. L'aspetto commerciale non è meno importante, dal momento che in riferimento ai *Salones Esso*, José Gómez Sicre sottolineerà la rilevanza di questi eventi nel far passare l'arte di questi artisti da "beni domestici" a "beni di esportazione"[343], non a caso a vincere il primo premio della categoria di pittura nel "Primer Salón de Artistas Jóvenes " sarà un'opera di Fernando Botero[344].

[338] Ivi, p. 677-678.
[339] Ivi, p. 672.
[340] Ivi, p. 671.
[341] Ivi, p. 676.
[342] Padilla Peñuela, C. J. (2019) Op. cit., p. 247.
[343] Armato, A. Op. cit., 692.
[344] Padilla Peñuela, C. J. (2019). Op. cit., p. 264.

3. 2 Studi sull'arte colombiana all'asta

A differenza degli studi sull'arte latinoamericana all'asta, gli studi che si incentrano sull'arte prodotta da artisti colombiani sono molto pochi e anche piuttosto recenti. Fra gli argomenti esplorati in letteratura troviamo la costruzione di un indice edonico sugli artisti colombiani, l'analisi del processo creativo degli artisti colombiani e, più nello specifico, la valutazione della performance dell'arte di Fernando Botero.

Leonardo Santana Viloria nel suo studio del 2020[345] utilizza il metodo della regressione edonica per costruire un indice di prezzi per le opere d'arte di alcuni artisti colombiani selezionati dall'autore e venduti all'asta fra il 1989 e il 2015 nelle case d'asta Christie's e Sotheby's. I dati sono stati reperiti dalla piattaforma *ArtPrice.com*, e gli artisti sono stati selezionati in modo aleatorio sulla base del numero di vendite e riconoscimento nel mondo dell'arte sia a livello locale che internazionale. Si arriva così a un totale di ventisette artisti, fra cui figurano Ana Mercedes Hoyos, Edgar Negret, Beatriz Gonzalez, Enrique Grau, e ovviamente Fernando Botero, fra gli altri. Il modello utilizzato dall'autore utilizza come variabile dipendente il logaritmo naturale del prezzo di vendita, mentre le variabili indipendenti si riferiscono a caratteristiche dell'opera, come le dimensioni (superficie o volume, dal momento che si analizzano anche opere tridimensionali), "età dell'opera" in anni dal momento della realizzazione, la tecnica, l'autore dell'opera, e la casa d'aste in cui l'opera è stata venduta. Dai risultati ottenuti evince che fra le caratteristiche che incidono sulla probabilità che l'opera venga aggiudicata vi sono la tecnica della stampa, la posizione del lotto all'interno dell'ordine dell'asta e l'età dell'opera. Quest'ultima risulta essere un fattore importante anche nel determinare il prezzo di vendita, assieme alla dimensione e all'essere stata realizzata da un determinato artista, come nel caso di Fernando Botero e Doris Salcedo. Si trova un rendimento annuale del 3,42%, inferiore rispetto ad altri tipi di investimento più tradizionali come i titoli azionari, e risulta essere altamente volatile. Tuttavia, lo studio evidenzia come l'arte colombiana si riveli una valida alternativa ai fni della diversificazione dei portafogli di investimento.

Lo studio di Amelia Pradilla Gaviria[346] si focalizza sul processo creativo di una selezione degli artisti colombiani più popolari, sulla scia dello studio "Painting outside the lines" di David W. Galenson, cui esplora il processo creativo degli artisti francesi e statunitensi, e di "The economics of Latin American art: creativity patterns and rates of return" di Sebastian Edwards sugli artisti latinoamericani, citati nel secondo capitolo. Anche in questo caso i dati utilizzati provengono dalla piattaforma *ArtPrice.com*, e riguardano le vendite realizzate fra il 1985 e il 2017. L'autrice, attraverso il modello dei prezzi edonici e una contemporanea consultazione dei testi sulla critica e sulla storia dell'arte, prova a determinare a quale categoria appartengano artisti selezionati, ovvero Alejandro Obregón, Enrique Grau, Fernando Botero e Omar Rayo. Per essere inclusi nel dataset, gli artisti devono aver realizzato almeno trenta vendite durante periodo in analisi. Anche Pradilla

[345] Santana Viloria, L. (2020). Arte como inversión: Construcción de un índice hedónico para medir la valorización de arte colombiano en el período 1989- 2015. Cuadernos de Economía, 39(79), 167-190

[346] Pradilla Gaviria, A. (2017). Patrones de creatividad en el arte colombiano moderno. Tesi di laurea, Universidad de los Andes.

Gaviria utilizza come variabile dipendente il logaritmo naturale del prezzo di vendita, e come variabili indipendenti, oltre che a dimensione, tecnica, materiale e anno di produzione, l'età dell'artista al momento di realizzazione dell'opera. I risultati ottenuti in alcuni casi si sono rivelati ambigui, anche per via del numero ridotto di osservazioni per tutti gli artisti ad eccezione di Fernando Botero. Nei casi di Alejandro Obregón, Enrique Grau e Omar Rayo sia le fonti accademiche che lo studio economico hanno portato agli stessi risultati, definendo il primo un artista concettuale e gli atri due sperimentali, invece per quanto riguarda Fernando Botero l'analisi artistica lo definisce concettuale, mentre quella economica sperimentale. Per via dell'ambiguità dei risultati, la conclusione dell'autrice è che le definizioni ideate da Galenson sulla traiettoria degli artisti non sono applicabili, almeno per il momento e a causa dei dati disponibili, agli artisti colombiani. Nello studio "Do the different expressions of an artist offer the same financial performance over time? The case of Fernando Botero"[347], gli autori si concentrano sull'artista colombiano Fernando Botero, che all'epoca era l'artista latinoamericano vivente ad aver raggiunto i risultati più alti nelle vendite interazionali. Attraverso il metodo dei prezzi edonici analizzano e confrontano rischio e rendimento di dipinti, disegni e sculture di Fernando Botero aggiudicati nelle case d'asta Christie's e Sotheby's fra il 2000 e il 2020, per un totale di 707 opere. In questo caso fra le variabili indipendenti sono state incluse variabili tra cui il colore, la tecnica, il materiale (per le sculture), le dimensioni (o il volume), il numero di copie (per le sculture), la provenienza, la presenza nelle esposizioni, nei libri d'arte e nel catalogo ragionato, la presenza del certificato di autenticità, la casa d'aste e l'anno di vendita, fra le altre. Dall'analisi emerge che i prezzi medi di dipinti e sculture sono molto vicini fra loro (rispettivamente 462.914 USD e 456.988 USD) e nettamente superiori al prezzo medio dei disegni (95,763 USD). Per tutte e tre le categorie di opere l'essere state pubblicate in cataloghi e libri d'arte ed essere apparse in esposizioni porta a raggiungere dei prezzi più alti, i dipinti e disegni realizzati su tela e aventi come soggetto le persone risultano essere i più costosi, così come le sculture in bronzo con patina scura e raffiguranti nudi e animali. Per quanto riguarda i colori di dipinti e disegni si hanno dei risultati opposti, dove nei primi i prezzi più alti erano registrati per colori meno intensi al contrario dei disegni, in cui erano i colori più intensi a raggiungere prezzi più alti. Sia per i disegni e i dipinti che per le sculture si osserva un aumento di prezzo all'aumentare delle dimensioni dell'opera ma fino a un certo punto, oltre il quale superate determinate dimensioni, il prezzo inizia a decrescere. In termini di rendimento annuale, le sculture e i dipinti raggiungono dei valori simili (3.20% e 3.36%) e superiori a quelli dei disegni (1.68%), ma in quanto a volatilità sono le sculture a presentare dei valori inferiori, rivelandosi un investimento meno rischioso. Nonostante ciò, gli autori ritengono che ai fini della diversificazione di un portafoglio di investimento i dipinti e i disegni di Botero sarebbero un'opzione migliore rispetto alle sculture perché queste ultime risultano avere una correlazione relativamente alta con altri asset più tradizionali.

[347] Garay, U., Ríos, M., Sorensen, A. & Ter Host, E. (2024), "Do the different expressions of an artist offer the same financial performance over time? The case of Fernando Botero", Academia Revista Latinoamericana de Administración, Vol. 37 No. 4, pp. 529-554.

3.3 Il mercato dell'arte a Bogotà

È stato segnalato più volte come il mercato dell'arte in Colombia, e in particolare nella capitale, abbia sperimentato una repentina e continua crescita a partire dall'inizio del nuovo millennio[348], e che ciò è stato accompagnato da una crescita della domanda sia a livello internazionale che a livello locale[349]. Durante questi anni sono sorte numerose gallerie, dalle circa dieci gallerie presenti a Bogotá negli anni '90 si arriva a 49 nel 2006, e il numero di spazi espositivi privati e gallerie commerciali nel 2013 oscilla fra le 110 e 120[350], e continuerà a crescere, registrando ben 6 nuove aperture solamente nella seconda metà del 2015[351]. Anche gli spazi indipendenti si moltiplicano[352], così come vedono la luce nuovi luoghi per la commercializzazione dell'arte a partire dagli stessi anni, come le case d'asta o le fiere d'arte, portando anche a un rinvigorimento del collezionismo[353].

Si tratta di un rinnovato sviluppo che non aveva pari dagli anni '50 del 1900, quando sorgono le prime gallerie d'arte commerciali, cui ha contribuito il periodo storico, caratterizzato da una crescita economica legata alla produzione del caffè che ha portato a un maggior consumo culturale, e da una situazione politica - segnata da una violenza inaudita - che ha portato a una diminuzione notevole del sostegno statale nell'organizzazione delle esposizioni e del Salón Nacional de Artistas - ovvero la principale piattaforma di visibilità per gli artisti a Bogotá – con la conseguente necessità per gli artisti di trovare spazi alternativi[354].

A motivare la recente ondata di interesse e di crescita del mercato dell'arte a Bogotá, insieme ad un interesse per gli artisti colombiani, sarebbero stati sia l'incremento della sicurezza del paese per via dello scemare dell'estrema violenza e del narcotraffico, che ha portato a una maggior apertura internazionale[355], che un nuovo interesse statale per le industrie culturali, con vari studi e iniziative volti a supportarle con il fine di stimolare la crescita economica. Fra queste iniziative troviamo anche la "Ley Naranja" del 2017, che prevede delle

[348] Santana Viloria, L. G. Op. cit., p. 173; Casado Casco, I. (2013). El sistema del arte contemporáneo en Bogotá. Tesi di Master. Universidad de Salamanca, p. 1; Aerne, A. (2018). The Onset of a New Time Through the Recycling of Colombian Pioneros, Visionarios and Referentes. Mitologías hoy, 17, p. 76; Aerne A. (2021). The creation of a global market for Colombian contemporary art through valuation and match-making. Poetics, 86, p. 1.

[349] Aerne, A. (2018). Op. cit., p. 76.

[350] Casado Casco, I. Op. cit., p. 37.

[351] Aerne, A. (2018). Op. cit., p. 75.

[352] Ivi, p. 76.

[353] Casado Casco, I. Op. cit., p. 1; fra i maggiori collezionisti attivi a Bogotá troviamo: Alejandro Castaño, Camilo Paredes, l'ex presidente César Gaviria Trujillo, ex direttrice del Museo de Arte Moderno de Claudia Hakim, il curatore e storico dell'arte Eduardo Serrano Rueda, Francia Escobar de Zárate con la sua collezione di oltre 150 opere, José Darío Gutiérrez, Leo Katz, Leon Amitai, Maria Paz Gaviria e Mauricio Gómez Jaramillo. Ramírez, M. J. & Santamaría, I. (2020). Análisis de oferta y demanda del mercado del arte colombiano en Bogotá. Tesi di laurea. Colegio De Estudios Superiores De Administración, Bogotá, p. 33-35.

[354] Aerne A. (2021). Op. cit., p. 3.

[355] Aerne, A. (2018). Op. cit., p. 78.

agevolazioni fiscali per i professionisti del settore culturale, e le iniziative della Camera di Commercio a Bogotá, prima fra tutti la creazione della fiera d'arte ArtBo, con la sua prima edizione nel 2004[356]

In questa seconda fase di crescita il mercato dell'arte e gli artisti colombiani, dunque, si proiettano a livello internazionale, come testimonia il fatto che più dei due terzi dei collezionisti che si rivolgono alle gallerie colombiane sono stranieri[357]. Come sottolinea Annatina Aerne, sono due le sfide che si sono dovute affrontare nel settore artistico per penetrare nel mercato internazionale: il riconoscimento del valore dell'arte colombiana nello scenario internazionale e la creazione di uno spazio adatto all'incontro fra venditori e compratori[358].

Nella valorizzazione dell'arte colombiana a livello internazionale è stato fondamentale il ritorno di alcuni rinomati professionisti del settore in Colombia[359], come José Roca, ex curatore del museo *Tate Modern* di Londra[360], che hanno fondato i propri spazi e diretto l'attenzione del *network* artistico internazionale verso questa parte del mondo. Anche la fiera *ArtBo*, citata in precedenza, ha svolto un compito importante nel superare queste sfide, dal momento che si è distinta come una delle fiere d'arte più importanti della sua categoria, arrivando a svolgere il ruolo di arbitro dell'arte, ma soprattutto creando una piattaforma di vendita internazionale dal momento che accoglie partecipanti provenienti sia dall'Europa che dagli Stati Uniti[361].

Fino al 2014, quando viene fondata la prima casa d'aste della città*, Bogotá Auctions*, le aste d'arte della capitale erano tutte di tipo benefico, come *SolidArte*, *Conexión Colombia* o l'asta della *Fundación Corazón Verde*.[362]

Attualmente a Bogotá sono attive ben tre case d'asta. Dopo Bogotá Auctions, nel 2016 viene fondata una seconda casa d'aste nella città, Lefebre Subastas. Si tratta della prima casa d'aste a Bogotá ad avere ben quattro dipartimenti[363]; attualmente organizza quattro aste annuali a Bogotá e dal 2022 un'asta speciale nella città di Barranquilla. Infine, nel 2022, apre la casa d'aste La Independencia, che, fino al momento ha realizzato tredici aste. Le case d'asta possono essere un'opzione più conveniente per gli artisti viventi per la vendita delle loro opere rispetto alle gallerie d'arte. Nel panorama colombiano la commissione imposta dalla galleria all'artista si aggira intorno al 50%[364], mentre che nelle case d'asta la commissione imposta sia al *consignor*, ovvero il proprietario dell'opera, che al compratore oscilla fra il 20 e il 23% sul prezzo di aggiudicazione[365]. La commissione, dunque, si distribuisce sui due lati della trattativa, e dal momento che normalmente il prezzo in asta tende ad essere minore rispetto a quello delle gallerie, risulta essere conveniente anche per i compratori nonostante la commissione.

[356] Aerne A. (2021). Op. cit., p. 4.
[357] Aerne, A. (2018). Op. cit., p. 77.
[358] Aerne A. (2021). Op. cit., p. 2.
[359] Ivi, p. 7.
[360] Aerne, A. (2018). Op. cit., p. 79.
[361] Aerne A. (2021). Op. cit., p. 8.
[362] Casado Casco, I. Op. cit., p. 43.
[363] M. J. & Santamaría, I. Op. cit., 33.
[364] Casado Casco, I. Op. cit., p. 39.
[365] Bogotá Auction prevede una commissione del 20% più IVA sul *premium,* Lefebre Subastas applica una commissione del 23% con IVA inclusa mentre che la commissione applicata da La Independecia equivale al 20% IVA inclusa.

La presenza di un mercato delle aste d'arte nella città di Bogotá è particolarmente importante perché permette di accedere con trasparenza ai prezzi di vendita delle opere di artisti colombiani, una situazione che con le gallerie non si ha, dal momento che queste non rendono pubbliche le loro vendite come le case d'asta.
Grazie a tali dati sarà possibile analizzare nel prossimo paragrafo le aggiudicazioni nelle aste di Bogotá delle opere di una selezione di artisti colombiani, per metterle a confronto con le aste di opere degli stessi artisti avvenute in territorio statunitense.

3.4 Artisti colombiani all'asta: confronto fra USA e Bogotá

3.4.1 I dati e la metodologia

Per poter confrontare i risultati delle aggiudicazioni d'asta delle opere di una selezione di artisti colombiani a Bogotà e negli Stati Uniti sono stati creati due dataset.
Il primo dataset contiene i dati delle vendite all'asta effettive che hanno avuto luogo a Bogotá dal 2014, quando Bogotá Auctions inizia la sua attività, al 2024. Sono state incluse le vendite di opere bidimensionali avvenute presso le tre case d'asta attualmente attive nella città – Bogotá Auctions, Lefebre Subastas e La Independencia, e si può notare un aumento del numero di osservazioni per via dei diversi periodi di inizio delle attività delle tre case d'asta. I prezzi delle opere, originariamente in pesos colombiani, sono stati convertiti in dollari sulla base del tasso di cambio medio dell'anno in cui è stata aggiudicata ogni opera.
La seconda base dati contiene le vendite effettive di opere bidimensionali avvenute in territorio statunitense, classificate secondo tre categorie sulla base della casa d'aste in cui sono state aggiudicate le opere: Christie's, Sotheby's e Altre. In quest'ultima categoria sono state inserite le vendite all'asta avvenute presso case d'asta diverse da Christie's e Sotheby's[366]. Per questo secondo database è stato considerato un periodo temporale di quindici anni, dal 2010 al 2024, in modo da poter osservare le vendite degli artisti selezionati anche nella fase precedente allo sviluppo del mercato delle aste a Bogotá. La fonte principale dei dati è stata la piattaforma *ArtPrice.com*, e per ulteriori accertamenti e revisioni sui dati delle vendite avvenute presso le case d'asta Christie's, Sotheby's, Bogotá Auctions, Lefebre Subastas e la Independencia sono state utilizzate le rispettive pagine web. L'analisi del mercato degli artisti latinoamericani e colombiani, inoltre, è stata approfondita dall'autrice grazie a un'esperienza di stage presso Lefebre Subastas, fornendo l'opportunità di osservare e conoscere in prima persona le dinamiche di commercializzazione dell'arte nel mercato locale.

[366] Le case d'asta presenti in questa categoria sono Abell Auctions, Akiba Auction Gallery, Artelisted, Auction Gallery of the Palm Beaches, Auction at Showplace, Bloomsbury Auctions, Bonhams, Concept Art Gallery, Doyle Auctions, Fine Art Auctions Miami, Florida Winter, Freeman's, Shapiro Auctions, Heritage Auctions, Hill Auction Gallery, Hindman, James D. Julia Auctioneers, Kaminski Auctions, Los Angeles Modern Auctions, Marion Antique Auctions, New Orleans Auction Galleries, Palm Beach Modern Auctions, Phillips, Potomack Auctions, Rago Auctions, Revere Auctions, Ro Gallery, Skinner, Stair Galleries, Toomey & Co. Auctioneers, Treadway Gallery, Weschler's Auctioneers&Appraisers, Whitley's Auctioneers, Doyle Auctions e Wright Auctions.

È stato selezionato un totale di undici artisti, fra cui troviamo Fernando Botero, l'artista colombiano ad aver raggiunto il maggior successo sia in quanto a vendite che dal punto di vista della recezione critica, e altri dieci artisti scelti sulla base del giudizio espresso dalla critica d'arte argentina Marta Traba. Cinque di questi - ovvero Alipio Jaramillo, Gonzalo Ariza, Ignacio Gómez Jaramillo, Luis Alberto Acuña e Pedro Nel Gómez – sono associati al gruppo de *Los Bachué* e sono stati giudicati negativamente, come si è potuto osservare in precedenza, mentre Alejandro Obregón, Ana Mercedes Hoyos, Beatriz González, Eduardo Ramírez Villamizar e Enrique Grau hanno ricevuto il favore e il giudizio positivo della stessa critica. Verrà confrontato il primo gruppo di cinque artisti, al quale ci si riferirà come "Gruppo 1" all'interno dell'analisi, con il secondo gruppo, che a sua volta verrà chiamato "Gruppo 2", e con l'artista Fernando Botero, che quando necessario verrà considerato assieme al Gruppo 2 o evidenziato a parte. Si sceglierà in alcune occasioni di isolare quest'ultimo, anche se rientra fra gli artisti celebrati da Marta Traba, per via della sua performance nettamente superiore all'interno del mercato, in modo da poterlo confrontare singolarmente con i due gruppi di artisti individuati, al fine di rilevare eventuali correlazioni. In quest'analisi la divisione degli artisti in coorti generazionali risulta superflua, dal momento che tutti gli artisti del Gruppo 1 sono nati prima del 1920 e tutti quelli del Gruppo due, e Botero, sono nati a partire dal 1920. Tutti gli artisti della selezione, ad esclusione di Alipio Jaramillo, Ignacio Gómez Jaramilo e Pedro Nel Gómez sono presenti anche all'interno delle mostre analizzate nel primo capitolo, e sette artisti su undici, ovvero Alejandro Obregón, Ana Mercedes Hoyos, Beatriz González, Enrique Grau, Fernando Botero, Gonzalo Ariza e Ignacio Gómez Jaramillo, sono presenti nella banca dati analizzata nel capitolo precedente sulle vendite del periodo fra il 1985 e il 2004.

La base dati riguardante le vendite all'asta avvenute a Bogotà contiene 569 osservazioni, mentre quella sulle vendite negli Stati Uniti 723. Per ogni opera venduta all'asta sono stati registrati il prezzo, l'anno di vendita, l'autore, la casa d'aste in cui è stata aggiudica l'opera, lo stile associato all'artista e la tecnica. Sono state individuate tredici tecniche raggruppate in otto categorie: acrilico, AGT (acquarello, gouache e tinta), GC (grafite e carboncino), tecnica mista, multipli (per tecniche aventi più edizioni come la serigrafia, xilografia, litografia e le stampe in generale), olio, pastello e altro (per collage, rilievi e altre opere bidimensionali).

3.4.2 I risultati

La Tabella 3.2 riassume le principali statistiche del dataset riguardante le opere aggiudicate negli Stati Uniti fra il 2010 e il 2024. Il numero di artisti si riduce da undici a dieci per via dell'assenza di Pedro Nel Gómez, le cui opere non sono mai state oggetto di aggiudicazione nel periodo analizzato. A differenza di quanto osservato nel secondo capitolo, in questa analisi , è Christie's ad avere una presenza maggiore rispetto a Sotheby's e alle altre case d'asta, sia in termini di numero di aggiudicazioni che di valore monetario complessivo raggiunto dalle stesse, seguita immediatamente da Sotheby's e dalle altre case d'asta. La stessa situazione si risconta in termini di prezzo medio, dove Christie's raggiunge un valore di 255.253 USD, Sotheby's di 245.511 USD e le altre case d'asta di 54.173 USD.

Tabella 3.2: Principali statistiche descrittive del dataset delle vendite all'asta negli Stati Uniti di opere di artisti colombiani.

Numero di artisti	10
Numero di osservazioni	723
Numero di opere vendute da Christie's	289
Numero di opere vendute da Sotheby's	242
Numero di opere vendute da Altre case d'asta	192
Prezzo medio delle opere	198.593,49 USD
Mediana dei prezzi	55.000 USD
Vendite totali in dollari	143.583.096,00 USD
Percentuale di vendite di Christie's	51,38%
Percentuale di vendite di Sotheby's	41,38%
Percentuale di vendite di Altre	7,24%

Fonte: elaborazione propria.

La Tabella 3.3 illustra il valore delle vendite, il numero di opere vendute e il prezzo medio da esse raggiunto nei diversi per quinquenni considerati e le tre categorie di case d'asta. Si può notare che non vi sono grandi cambiamenti nel numero totale di opere vendute, dal momento che fra il primo e il terzo quinquennio il numero di aggiudicazioni aumenta solo quaranta opere. Allo stesso modo si può anche notare come il prezzo medio delle opere vendute passi da 176.648,35 USD 232.115,66 USD nell'arco di quindici anni, e che quindi le opere degli artisti colombiani selezionati sono aumentate di valore nel tempo. Concentrandosi invece sulle diverse case d'asta si osserva che sia in Sotheby's che nelle altre case d'asta degli Stati Uniti vi è un aumento del numero di opere vendute durante tutto il periodo analizzato, mentre in Christie's queste diminuiscono negli ultimi cinque anni, registrando il numero minore di aggiudicazioni raggiunto in tale periodo. Questa diminuzione non è però accompagnata da una diminuzione nel prezzo medio di vendita delle opere, che mostra una crescita costante durante tutto il periodo analizzato. Nel periodo fra il 2020 e il 2024 anche la distribuzione del numero di aggiudicazioni fra le diverse case d'aste cambia, dal momento che le vendite delle altre case d'asta aumentano numericamente in maniera importante, superando quelle di Christie's e avvicinandosi a quelle di Sotheby's. Per quanto riguarda invece il prezzo medio delle opere vendute nelle altre case d'asta, si osserva un grande crollo fra il primo e il secondo quinquennio, passando da 108.976,00 USD a 34.576,56 USD, con una diminuzione del 68,27%.

Tabella 3.3: Risultati delle aggiudicazioni d'asta negli Stati Uniti di opere di artisti colombiani. Vendite (in USD), numero di lotti venduti e prezzo medio di aggiudicazione, suddivisi per casa d'aste e nei diversi periodi di tempo

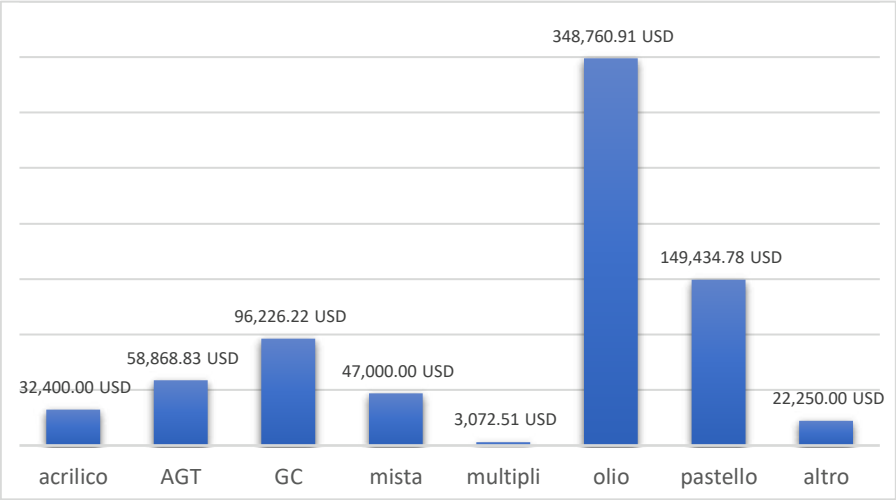
	2010-2014			2015-2019			2020-2024		
	Vendite USD	N. opere	P. medio USD	Vendite USD	N. opere	P. medio USD	Vendite USD	N. opere	P. medio USD
Altre	4.576.992	42	108.976,00	2.212.900	64	34.576,56	3.611.414	86	41.993,19
Christie's	18.116.700	101	179.373,27	27.807.800	107	259.885,98	27.843.510	81	343.747,04
Sotheby's	15.639.000	74	211.337,84	15.575.980	78	199.692,05	28.198.800	90	313.320,00
Totale	38.332.692	217	176.648,35	45.596.680	249	183.119,20	59.653.724	257	232.115,66

Fonte: elaborazione propria.

Tale diminuzione può essere causata sia dagli artisti commercializzati, e in particolare dal numero di opere vendute di Fernando Botero, dato che le vendite dell'artista non supereranno ma il 23% del totale nelle altre case d'asta statunitensi e che nel corso degli anni queste avverranno più frequentemente nelle case d'asta Christie's e Sotheby's, che dal tipo di tecnica delle opere vendute, soprattutto per quando riguarda i multipli, che come vedremo, raggiungono prezzi minori rispetto ad altri tipi di tecniche.

Osservando la Figura 3.1, che riporta il prezzo medio delle opere in base alla tecnica, si può infatti notare che le opere categorizzate come "multipli" sono quelle che ottengono un prezzo medio inferiore rispetto alle opere uniche, oltre ad essere il più basso di tutta la categoria, mentre le opere ad olio, pastello e grafite o carboncino presentano i prezzi medi più alti. Inoltre, come emerge dalla Tabella 3.4, in cui si riportano il numero di opere e il valore delle vendite in base alla tipologia di tecnica e per casa d'asta, sono proprio le case d'asta della categoria "Altre" ad aver venduto il maggior numero di opere multipli, con 91 vendite, rispetto alle nove di Christie's e le due di Sotheby's, che invece si posizionano come prime in classifica per il numero di opere ad olio vendute sul totale delle loro vendite.

Figura 3.1: Risultati delle aggiudicazioni d'asta negli Stati Uniti di opere di artisti colombiani. Prezzo medio di aggiudicazione (in USD) suddiviso in base alla tecnica delle opere.



Fonte: elaborazione propria.

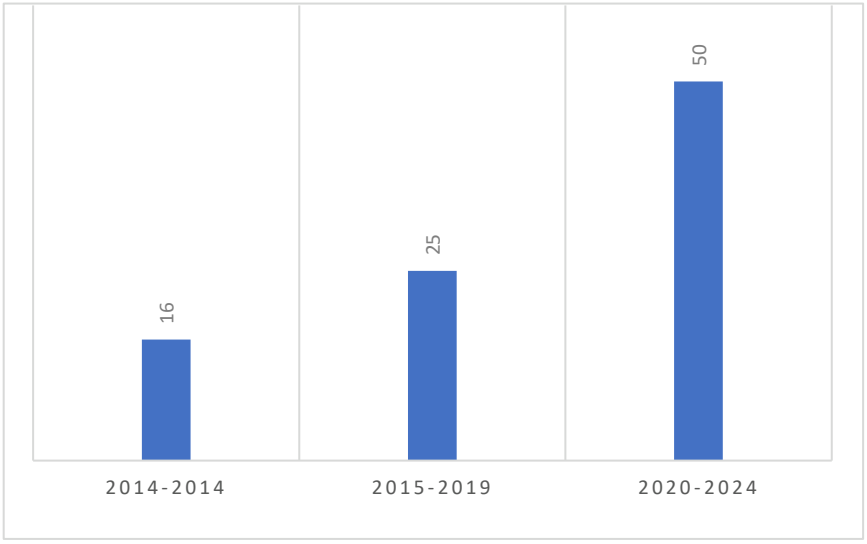
Tabella 3.4: Risultati delle aggiudicazioni d'asta negli Stati Uniti di opere di artisti colombiani. Vendite (in USD) e numero di lotti venduti, suddivisi per casa d'aste e tecnica. In grassetto il numero di opere ad olio e multipli venduti.

	Christie's		**Sotheby's**		**Altre**	
	Vendite USD	**N.**	**Vendite USD**	**N.**	**Vendite USD**	**N.**
Acrilico	264.000	10	466.800	6	144.000	11
AGT	2.545.400	38	1.774.500	21	213.000	18
GC	3.801.000	39	6.143.000	53	1.506.920	27
Mista	171.000	4	240.000	2	59.000	4
Multipli	89.300	**9**	18.500	**2**	205.596	**91**
Olio	65.762.810	**168**	48.428.480	**144**	8.223.790	**39**
Pastello	1.131.000	10	2.275.000	12	31.000	1
Altro	3.500	1	67.500	2	18.000	1

Fonte: elaborazione propria.

Analizzando più nello specifico le vendite di Multipli nelle altre case d'asta statunitensi, si può notare come il numero di vendite delle opere di questa categoria sia aumentato progressivamente. Ciò può essere dovuto a un'eventuale scelta delle case d'asta Sotheby's e Christie's di proporre un numero ridotto di Multipli all'interno delle loro aste, dando priorità ad opere uniche, insieme alla convenienza in termini monetari, per i compratori, di acquistare questo tipo di opere in altre case d'asta, possibilmente meno conosciute o popolari. Infatti, per tutte le tipologie di tecniche il prezzo medio raggiunto nelle altre case d'asta rispetto a quelli di Christie's e Sotheby's si è dimostrato nettamente inferiore, e nel caso delle opere qualificate come multipli, si osserva rispettivamente una differenza del 77,23% e 75,58%.

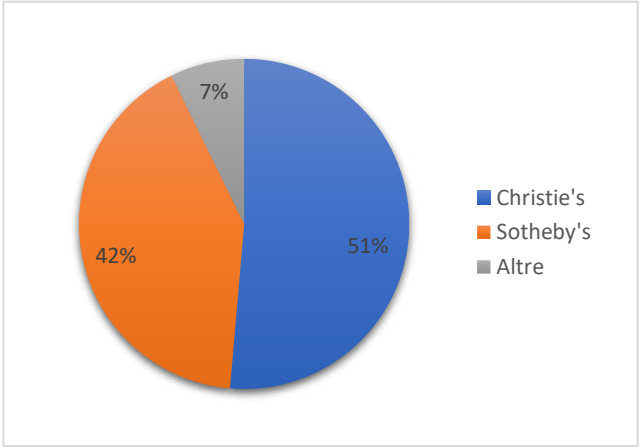
Figura 3.2. Risultati delle aggiudicazioni d'asta negli Stati Uniti di opere di artisti colombiani. Numero di Multipli venduti nelle Altre case d'asta statunitensi suddivise nei diversi periodi di tempo considerati



Fonte: elaborazione propria.

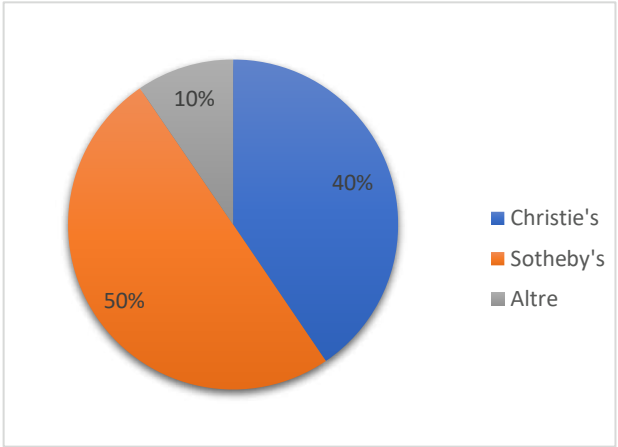
Si può confrontare la distribuzione del valore delle vendite totali fra le diverse case d'asta, includendo ed escludendo l'apporto delle vendite delle opere di Fernando Botero, attraverso le Figure 3.3 e 3.4. Da ciò emerge che se non fosse per le vendite di tale artista, a generare il maggior volume monetario di vendite sarebbe la casa d'aste Sotheby's, mentre le altre case d'asta statunitensi guadagnerebbero ben tre punti percentuali. Allo stesso modo anche per il prezzo medio delle opere vendute, Sotheby's supererebbe Christie's, mentre per il numero di lotti venduti sarebbero le altre case d'asta statunitensi a presentare i valori più alti, con 83 aggiudicazioni, rispetto alle 54 di Christie's e 53 di Sotheby's, anche se il prezzo medio di vendita rimarrebbe comunque il più basso, equivalente 6.654,39 USD.

Figura 3.3 Valore totale delle vendite suddiviso per case d'asta



Fonte: elaborazione propria.

Figura 3.4 Valore totale delle vendite suddiviso per case d'asta escludendo Botero.



Fonte: elaborazione propria.

Nella Tabella 3.5 si possono osservare i dati relativi al valore delle vendite, numero delle opere e prezzo medio di queste, del Gruppo 1, del Gruppo 2 (includendo ed escludendo Botero), e di Fernando Botero. Confrontando il Gruppo 1 e il Gruppo due (includendo Botero) è subito evidente il peso del Gruppo 2 all'interno del totale delle vendite. Vi è una grande sproporzione fra gli artisti associati al movimento de *Los Bachué*, che compongono il primo gruppo, e quelli promossi da Marta Traba sia in termini di numero di opere vendute, appena il 3,04%, che in quanto al valore totale da esse raggiunto e prezzo medio delle stesse. Tuttavia, se escludiamo dal Gruppo 2 Fernando Botero, la situazione si ridimensiona notevolmente, anche se il Gruppo 2 mostra, comunque, un prezzo medio equivalente quasi al doppio di quello degli artisti del Gruppo 1. Come si è visto in precedenza, si può notare anche che le opere di Botero influiscono con una percentuale altissima sia sul valore delle vendite totali, equivalente al 95,97%, che sul numero di aggiudicazioni complessivo, coprendo più dei due terzi di queste. Botero, in territorio statunitense si conferma come l'artista colombiano di maggior successo, mentre che gli artisti attivi negli anni '30, facenti parte del Gruppo 1, risultano essere ancora quelli meno popolari.

Tabella 3.5: Risultati delle aggiudicazioni d'asta negli Stati Uniti di opere di artisti colombiani. Vendite (in USD), numero di lotti venduti e prezzo medio di aggiudicazione suddiviso per gruppi di artisti.

	GRUPPO 1	GRUPPO 2 (CON BOTERO)	GRUPPO 2 (SENZA BOTERO)	BOTERO
VENDITE	386.420 USD 0,27%	143.196.676 USD 99,73%	5.398.384 USD 3,76%	137.798.292 USD 95, 97%
N. OPERE	22 3,04%	701 96,96%	168 23,24%	533 73,72%
PREZZO MEDIO	17.564,55 USD	204.274,86 USD	32.133 USD	258.533,38 USD

Fonte: elaborazione propria.

La Tabella 3.6 illustra il valore delle vendite, il numero di opere e il prezzo medio di queste nei diversi periodi temporali, divisi per gruppi di artisti. Notiamo che durante il secondo quinquennio sia il Gruppo 1 che il gruppo due, anche se in misura decisamente minore, hanno subito un calo nel valore delle vendite, mentre per le opere di Fernando Botero si è avuto un lieve aumento. Nel terzo quinquennio, invece, per tutti gli artisti analizzati vi è stato un aumento sia in relazione al valore delle vendite, che al numero di aggiudicazioni, che al prezzo medio. Anche attraverso questa tabella è possibile apprezzare l'importanza di Botero sia nel numero di opere vendute, che nel valore raggiunto che nel prezzo medio delle opere del Gruppo 2, quando l'artista viene incluso. Inoltre, escludendo Botero da tale gruppo si nota come il valore delle vendite e il prezzo medio per opera scenda gradualmente durante tutto il periodo analizzato. Quest'ultimo, in particolare, nel periodo tra il 2020 e il 2024 arriva a toccare un valore molto vicino a quello del prezzo medio degli artisti del Gruppo 1, che vede un recupero rispetto valore bassissimo raggiunto nel quinquennio precedente, anche se a livello di quantità di opere i due gruppi rimangono comunque piuttosto distanti. Vi è, dunque, un movimento opposto

fra i valori registrati dalle vendite delle opere di Fernando Botero e quelli delle vendite delle opere dei cinque artisti promossi da Marta Traba del Gruppo 2.

Tabella 3.6: Risultati delle aggiudicazioni d'asta negli Stati Uniti di opere di artisti colombiani. Vendite (in USD), numero di lotti venduti e prezzo medio di aggiudicazione, suddiviso per gruppi di artisti nei diversi periodi di tempo

	2010-2014			2015-2019			2020-2024		
	Vendite USD	N.	P. medio USD	Vendite USD	N.	P. medio USD	Vendite USD	N.	P. medio USD
Gruppo 1	272.300	13	20.946,15	5.550	2	2.775,00	108.570	7	15.510,00
Gruppo 2 con B.	38.060.392	204	186.570,55	38.172.425	207	184.407,85	66.963.859	290	230.909,86
Gruppo 2 senza B.	1.648.600	41	40.209,76	1.617.725	45	35.949,44	1.453.770	82	17.728,90
Botero	36.411.792	163	223.385,23	36.554.700	162	225.646,30	64.831.800	208	311.691,35

Fonte: elaborazione propria.

La Tabella 3.7 mostra le statistiche principali delle vendite all'asta degli artisti colombiani selezionati a Bogotá fra il 2014 e il 2024. Si può osservare che delle 569 vendite analizzate, quasi la metà sono da attribuire alla prima casa d'aste della città, Bogotá Auction, segue per numero di aggiudicazioni Lefebre Subastas e infine La Independencia. Ciò in parte è dato anche dal maggior tempo di attività di Bogotá Auctions nella capitale, soprattutto rispetto alla casa d'aste con vita più breve, ovvero la Independencia, che a marzo 2025 compirà appena tre anni dall'organizzazione della prima asta. In termini di valore monetario delle vendite si ripropone la medesima situazione, anche se la percentuale di Bogotá Auction supera la metà delle vendite totali. Il prezzo medio delle opere vendute a Bogotá Auctions supera il valore del prezzo medio calcolato sulla totalità della banca dati, rispettivamente 4.331,92 USD e 3.960,64 USD, mentre che quello delle opere vendute presso Lefebre Subastas, 3.825,17 USD, vi si avvicina molto ma non fino a raggiungerlo, al contrario de La Independencia, in cui lo scarto si fa ancora più grande, con un valore di 1.718,20 USD. Si nota immediatamente la differenza di prezzi raggiunti nelle case d'asta statunitensi rispetto a quelli delle case d'asta colombiane, che risultano essere decisamente inferiori.

Tabella 3.7: Principali statistiche descrittive del dataset delle vendite all'asta a Bogotá di artisti colombiani

Numero di artisti	11
Numero di osservazioni	569
Numero di opere vendute da Bogotá Auctions	288
Numero di opere vendute da Lefebre Subastas	205
Numero di opere vendute da La Independencia	76
Prezzo medio delle opere	3.960,64 USD
Mediana dei prezzi	968,44 USD
Vendite totali in USD	2.162.418,00 USD
Percentuale di vendite di Bogotá Auctions	57,71 %
Percentuale di vendite di Lefebre Subastas	34,79 %
Percentuale di vendite di La Independencia	5,80 %

Fonte: elaborazione propria.

Attraverso la Tabella 3.8 è possibile osservare la crescita negli anni del valore delle vendite e del numero delle opere suddivisi per casa d'asta; allo stesso modo nella Tabella 3.9 è stato riportato l'andamento del prezzo medio durante il periodo analizzato per le tre case d'asta considerate. Bisogna tenere conto del fatto che il mercato delle aste a Bogotá nasce e si sviluppa attraverso queste case d'asta, motivo per il quale è altamente probabile che vi siano state non poche difficoltà durante i primi anni, soprattutto in termini di ricerca e reperimento delle opere, nell'ottenere maggiore visibilità e nell'attrarre il giusto target di pubblico. Nonostante ciò, la crescita del valore delle vendite e del numero delle opere si rivela costante durante tutto il periodo analizzato, ad eccezione di una diminuzione di entrambi i valori per Bogotá Auctions e Lefebre Subastas nell'anno 2020, probabilmente legata alle difficoltà causate dalla pandemia di SARS-COV-2, di un lieve calo nel valore delle vendite per La Independencia nel 2024, accompagnato anche da un calo del numero di vendite, e di una diminuzione del valore delle vendite per Bogotá Auction nel 2017, anno in cui viene superata da Lefebre Subastas.

Tabella 3.8: Risultati delle aggiudicazioni d'asta a Bogotá di opere di artisti colombiani. Vendite (in USD) e numero di lotti venduti, suddivisi per casa d'aste e per anni

	Vendite Bogotá Auctions	N. opere Bogotá Auctions	Vendite Lefebre Subastas	N. opere Lefebre Subastas	Vendite La Independencia	N. opere La Independencia
2014	19.807,25 USD	2	-	-	-	-
2015	10.080,05 USD	8	-	-	-	-
2016	10.825,18 USD	7	2.692,88 USD	2	-	-
2017	7.474,95 USD	10	10.231,80 USD	11	-	-
2018	27.024,00 USD	20	13.024,59 USD.	11	-	-
2019	69.049,33 USD	29	73.871,54 USD	23	-	-
2020	43.382,28 USD	25	45.135,88 USD	18	-	-
2021	104.989,98 USD	25	61.741,59 USD	28	-	-
2022	210.849,84 USD	40	105.341,60 USD	24	21.085,66 USD	20
2023	251.030,00 USD	68	141.186,56 USD	45	41.584,76 USD	18
2024	256.307,80 USD	54	182.466,59 USD	43	37.021,94 USD	38
TOT	1.247.591,92 USD	288	784.160,02 USD	205	130.666,06 USD	76

Fonte: elaborazione propria.

Analizzando l'andamento del prezzo medio negli anni si riscontra una situazione differente. Anche se si può notare una certa crescita dall'inizio alla fine del periodo in analisi, questa non è costante e in più occasioni si osserva anche una diminuzione. Ciò può essere dato dal numero relativamente basso di opere vendute appartenenti agli artisti selezionati, soprattutto nei primi anni di attività di Bogotá Auctions e Lefebre Subastas. Tuttavia, se si dividono gli anni analizzati in due periodi rispettivamente di sei e cinque anni per Bogotá Auction, e di cinque e quattro anni per Lefebre Subastas, cercando di differenziare la prima metà degli anni di attività delle due case d'asta dalla seconda, emerge che il prezzo medio di Bogotá Auctions è aumentato del 165,27%, mentre quello di Lefebre Subastas ha subito una crescita ma minore, registrando un aumento 57,19%. Inoltre, nel primo periodo di attività delle due case d'asta il prezzo medio di Lefebre Subastas supera quello di Bogotá Auctions, e nel periodo successivo si presenta la situazione opposta.

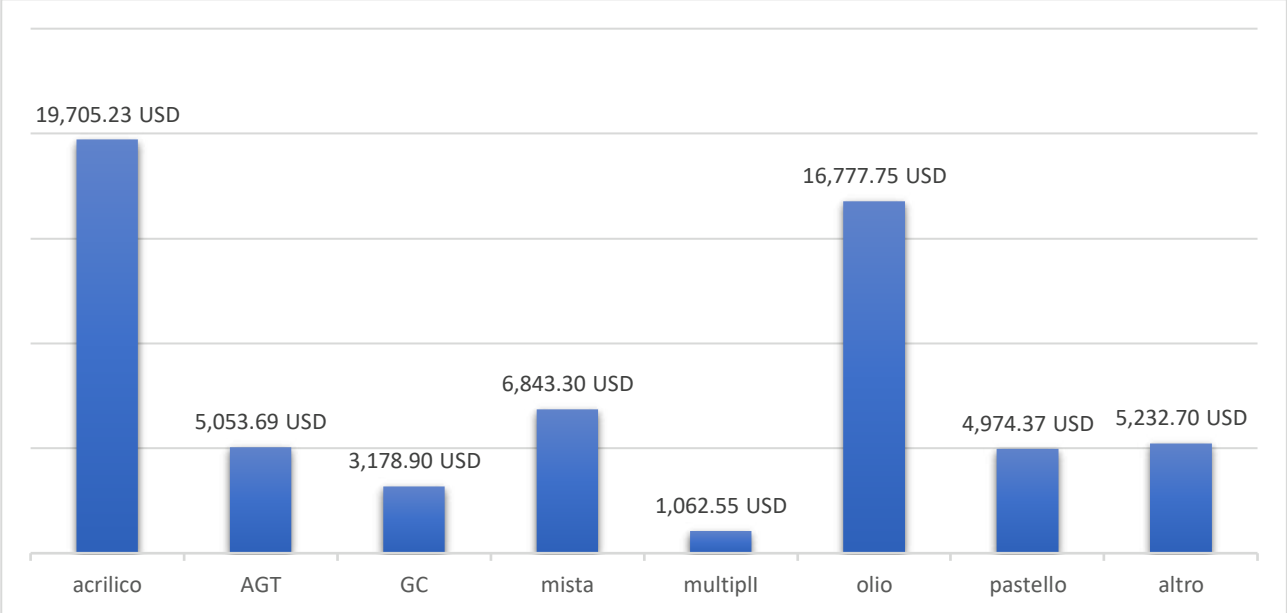
Tabella 3.9: Risultati delle aggiudicazioni d'asta a Bogotá di opere di artisti colombiani. Prezzo medio (in USD) suddiviso per casa d'aste e per anni

	Bogotá Auctions	Lefebre Subastas	La Independencia
2014	9.903,63 USD	-	-
2015	1.260,01 USD	-	-
2016	1.546,45 USD	1.346,44 USD	-
2017	747,50 USD	930,16 USD	-

2018	1.351,20 USD	1.184,05 USD	-
2019	2.381,01 USD	3.211,81 USD	-
2020	175,29 USD	2.507,55 USD	-
2021	4.199,60 USD	2.205,06 USD	-
2022	5.271,25 USD	4.389,23 USD	1.054,28 USD
2023	3.691,62 USD	3.137,48 USD	2.310,26 USD
2024	4.746,44 USD	4.243,41 USD	974,26 USD
TOT	4.331,92 USD	3.825,17 USD	1.719,29 USD

Nella Figura 3.5 sono indicati i prezzi medi delle opere in base alla tecnica di realizzazione. A differenza di quanto osservato nella Figura 3.1, sono le opere realizzate con la tecnica dell'acrilico a raggiungere il prezzo medio più alto, seguite da quelle ad olio e da quelle in tecnica mista, mentre i Multipli, come nel panorama statunitense, tendono a raggiungere il prezzo medio più basso. D'altra parte, come si può osservare nella Tabella 3.10 queste ultime sono le più vendute i termini di quantità per tutte e tre le case d'asta, e per La Independencia rappresentano anche la tecnica che ha raggiunto il valore delle vendite più alto fra le tecniche analizzate. Nel caso di Bogotá Auctions i Multipli invece sono la seconda tecnica in termini di valore delle vendite realizzato, mentre che per Lefebre Subastas si collocano al terzo posto, superate dalle opere realizzate con la tecnica dell'acrilico.

Figura 3.5 Risultati delle aggiudicazioni d'asta a Bogotá di opere di artisti colombiani. Prezzo medio di aggiudicazione (in USD) suddiviso in base alla tecnica delle opere



Fonte: elaborazione propria.

È, dunque, evidente l'importanza che riveste la commercializzazione di Multipli di artisti colombiani, sia per ogni singola casa d'asta analizzata che all'intento del mercato delle aste a Bogotá. Anche se queste costituiscono solamente il 17,73% del valore totale delle vendite della banca dati, rappresentano quasi i due terzi del numero di aggiudicazioni totali, ovvero il 61,69%. Il mercato delle opere multipli di artisti colombiani a Bogotá e negli Stati Uniti si rivela, quindi, essere molto diverso perché in territorio statunitense i Multipli rappresentano il 14,11% in termini di quantità di opere venute, e il volume monetario di vendite da essere generate costituiscono solamente lo 0,15% del valore totale.

È interessante sottolineare il fatto che questa tecnica risulta essere particolarmente rilevante per gli artisti promossi da Marta Traba, dal momento che il 58,17% delle opere da loro realizzate e vendute all'asta a Bogotà sono qualificate come Multipli. Per gli li artisti legati al movimento de *Los Bachué* costituenti il Gruppo 1, tale percentuale equivale al 3,16% del totale delle aggiudicazioni, e nel caso delle opere realizzate da Fernando Botero scende fino al 2,11%.

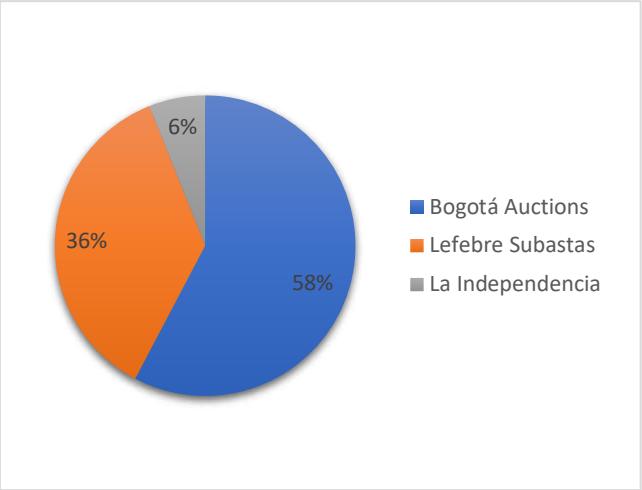
Tabella 3.10: Risultati delle aggiudicazioni d'asta a Bogotá di opere di artisti colombiani. Vendite (in USD) e numero di lotti venduti, suddivisi per casa d'aste e tecnica. In grassetto il numero di Multipli venduti.

	Vendite Bogotá Auctions	**N. opere Bogotá Auctions**	**Vendite Lefebre Subastas**	**N. opere Lefebre Subastas**	**Vendite La Independencia**	**N. opere La Independencia**
Acrilico	117,150.00 USD	8	139,018.00 USD	5	-	-
AGT	187,450.22 USD	29	71,852.00 USD	23	18,617.28 USD	9
GC	77,939.80 USD	19	52,828.44 USD	20	9,098.93 USD	5
Mista	41,725.40 USD	4	47,105.92 USD	8	34,364.00 USD	1
Multipli	256,075.62 USD	**181**	86,671.50 USD	**116**	40,698.20 USD	**54**
Olio	477,211.80 USD	28	337,684.12 USD	24	24,054.80 USD	4
Pastello	39,521.00 USD	8	22,336.60 USD	4	2,811.60 USD	1
Altro	51,131.88 USD	11	26,349.94 USD	5	999.68 USD	2

Fonte: elaborazione propria.

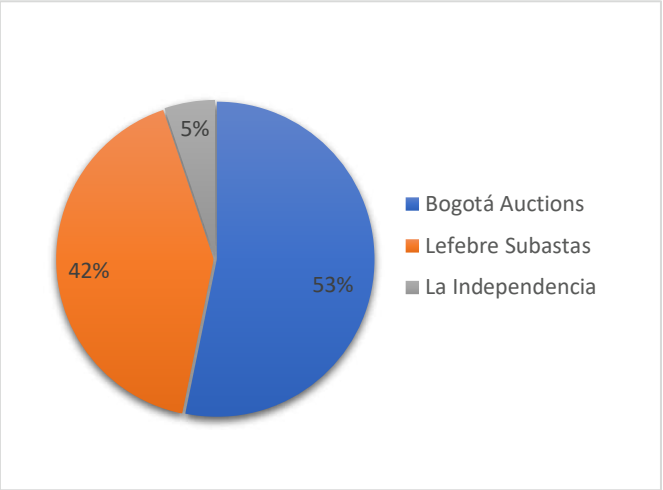
Le Figure 3.6 e 3.7 mostrano rispettivamente la distribuzione del valore delle vendite includendo ed escludendo il contributo delle opere di Fernando Botero. Anche in questo caso si nota una differenza importante rispetto a quanto rilevato in territorio statunitense attraverso le Figure 3.3 e 3.4. Pare infatti che il contributo dato dalla vendita delle opere di Botero non sia così importante per la distribuzione del volume monetario delle vendite fra le case d'asta a Bogotá quanto lo sia per quelle degli Stati Uniti. Rimuovendo il valore delle sue vendite dal totale, il rapporto fra le case d'asta rimane quasi invariato, dove i sei punti percentuali persi Bogotá Auctions e la Independencia vengono guadagnati da Lefebre Subatas.

Figura 3.6 Valore totale delle vendite suddiviso per case d'asta



Fonte: elaborazione propria.

Figura 3.7 Valore totale delle vendite suddiviso per case d'asta escludendo Botero.



Fonte: elaborazione propria.

Anche il numero di opere di Fernando Botero vendute a Bogotà durante il periodo in analisi è decisamente inferiore rispetto a quanto osservato negli Stati Uniti attraverso la Tabella 3.6. Possiamo notare, grazie alla Tabella 3.11, che riporta il valore delle vendite, il numero delle opere e il prezzo medio raggiunto per i vari gruppi di artisti individuati, che le il numero di aggiudicazioni riguardanti opere di Fernando Botero corrisponde solamente al 4,92% del totale. Allo stesso modo il valore delle vendite delle opere dell'artista rappresenta il 16,70% del totale, contro il 95, 97% osservato nelle aste degli Stati Uniti. A dominare il mercato, sono invece gli artisti del Gruppo 2 a cui corrisponde il 72,22% del valore totale delle vendite e l'81, 90% del numero di opere vendute all'asta. Se non fosse per il prezzo medio delle opere di Fernando Botero, che risulta essere decisamente più elevato rispetto a quello degli artisti del Gruppo 2, si potrebbe quasi pensare che a Bogotá Botero non sia così tanto popolare quanto lo è negli Stati Uniti. Anche in questo caso va considerato il tipo di tecnica delle opere dell'artista vendute a Bogotà. Mentre negli Stati Uniti solamente il 12,57% del totale delle opere dell'artista appartenevano alla categoria dei Multipli, a Bogotá questo tipo di tecnica arriva a coprire il 42,86% della totalità del numero di opere vendute dell'artista, andando a condizionarne il prezzo medio, dal momento che si è visto che le opere multipli sono quelle che raggiungono generalmente le cifre minori, e ciò è ancora più evidente nella Tabella 3.12. Il prezzo medio delle opere di Botero negli Stati Uniti è infatti circa venti volte maggiore rispetto raggiunto dall'artista a Bogotá.

Tabella 3.11: Risultati delle aggiudicazioni d'asta a Bogotá di opere di artisti colombiani. Vendite (in USD), numero di lotti venduti e prezzo medio di aggiudicazione suddiviso per gruppi di artisti.

	GRUPPO 1	GRUPPO 2 (CON BOTERO)	GRUPPO 2 (SENZA BOTERO)	BOTERO
VENDITE	239,757.38 USD 11,08%	1,921,802.87 USD 88,92%	1,561,870.47 USD 72,22%	360,114.89 USD 16,70%
N. OPERE	105 18,45%	494 86,82%	466 81,90%	28 4,92%
PREZZO MEDIO	2,282.03 USD	3,892.52 USD	3,352.24 USD	12,890.19 USD

Fonte: elaborazione propria.

La Tabella 3.12 mostra il valore delle vendite, il numero delle aggiudicazioni e il prezzo raggiunto di tutti i gruppi di artisti individuati e in due diversi periodi temporali. Il prezzo medio delle opere di Botero nel periodo fra il 2014 e il 2019 è il più basso fra quelli dei diversi gruppi rilevati. Ciò con tutta probabilità è dovuto al tipo di opere vendute, trattandosi di vendite di Multipli. Infatti, il prezzo medio delle due opere è appena superiore al prezzo medio dato dalla vendita di Multipli per l'interno periodo temporale analizzato e per tutti gli artisti analizzati. In questo primo periodo la differenza fra il prezzo medio delle opere degli artisti del Gruppo 1 e del Gruppo 2 è veramente minima, e anche se il numero di opere vendute aumenta fra il 2020 e il 2024 per entrambe le categorie, il divario fra i prezzi medi di aggiudicazione di questi due gruppi aumenta, segnando una differenza rilevante e mostrando una maggiore valorizzazione per gli artisti promossi da Marta Traba.

Tabella 3.12: Risultati delle aggiudicazioni d'asta a Bogotá di opere di artisti colombiani. Vendite (in USD), numero di lotti venduti e prezzo medio di aggiudicazione, suddiviso per gruppi di artisti nei diversi periodi di tempo

	2014-2019			2020-2024		
	VENDITE USD	N.	P. MEDIO USD	VENDITE USD	N.	P. MEDIO USD
GRUPPO 1	46.572,91	25	1.862,92	196.604,33	80	2.457,55
GRUPPO 2 (CON B.)	182.110,66	98	1.858,27	1.776.808,83	368	4.828,28
GRUPPO 2 (SENZA B.)	179.721,52	96	1.872,1	1.409.980,66	340	4.147,00
BOTERO	2.389,14	2	1.194,57	366.828,17	28	13.101,01

Fonte: elaborazione propria.

Si possono notare alcune differenze confrontando la Tabella 3.13, che mostra il valore delle vendite degli artisti individuati, il numero di loro opere vendute all'asta e il prezzo medio da queste raggiunto nelle case d'asta

negli USA nel periodo fra il 2010 e il 2024 con la tabella 3.14, in cui sono riportate le medesime informazioni ma riguardanti le vendite nelle case d'asta di Bogotá nel periodo fra il 2014 e il 2024.

Tabella 3.13: Risultati delle aggiudicazioni d'asta negli Stati Uniti di opere di artisti colombiani Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio di aggiudicazione.

NOME	VALORE VENDITE	N. VENDITE	PREZZO MEDIO
Gonzalo Ariza	48.725 USD	11	4.429,55 USD
Ignacio Gomez Jaramillo	35.280 USD	1	35.280,00 USD
Luis Alberto Acuña	12.415 USD	2	6.207,50 USD
Alipio Jaramillo	290.000 USD	8	36.250,00 USD
Pedro Nel Gómez	0 USD	0	0,00 USD
Enrique Grau	352.000 USD	21	16.761,90 USD
Alejandro Obregon	2.928.225 USD	63	46.479,76 USD
E. R. Villamizar	217.224 USD	13	16.709,54 USD
Fernando Botero	137.798.292 USD	533	258.533,38 USD
Ana Mercedes Hoyos	1.680.005 USD	67	25.074,70 USD
Beatriz González	220.930 USD	4	55.232,50 USD

Fonte: elaborazione propria.

Nella Tabella 3.14 è Alejandro Obregón, e non Botero, il primo artista per valore delle vendite più alto raggiunto all'asta, anche se Botero è comunque l'artista con il prezzo medio più alto. Gli artisti appartenenti al primo gruppo presentano tutti, a parte Alipio Jaramillo, dei valori delle vendite più alti nelle case d'asta di Bogotà, ma il loro prezzo medio si rivela comunque più basso a Bogotá che negli Stati Uniti. Ciò può essere legato al fatto che nella capitale colombiana sono state vendute un numero maggiore di opere dalle caratteristiche differenti, che vanno ad influire sul prezzo, come nel caso dei Multipli. Questo tipo di opere, infatti, costituiscono il 17,14% del totale del numero di aggiudicazioni del Gruppo 1 a Bogotá, presentando una situazione completamente differente rispetto a quanto riscontrato negli Stati Uniti, dove non è stata aggiudicata neanche un'opera di questo tipo appartenente agli artisti del medesimo gruppo. Una situazione simile si ritrova nel caso di Enrique Grau, Ana Mercedes Hoyos e Beatriz Gonzalez. Quest'ultima nella Tabella 3.13 presenta un valore delle vendite pari a 220.930 USD, realizzato attraverso la vendita di quattro opere, di cui due multipli, portando a un prezzo medio di 55.232,50 USD. Nella Tabella 3.14, vediamo che la stessa artista raggiunge un valore superiore in quanto a volume monetario delle vendite a Bogotá, ma attraverso la vendita di ben 115 opere, 98 delle quali sono opere multipli, portando dunque a un forte abbassamento del prezzo medio di vendita. In entrambi i dataset è il gruppo di artisti appoggiati da Marta Traba a raggiungere dei risultati di vendita superiori rispetto agli artisti del movimento de *Los Bachué*, anche se questi ultimi sembrerebbero star acquisendo maggior spazio all'interno del mercato colombiano.

Tabella 3.14: Risultati delle aggiudicazioni d'asta a Bogotá di opere di artisti colombiani. Vendite (in USD), numero di opere e prezzo medio di aggiudicazione.

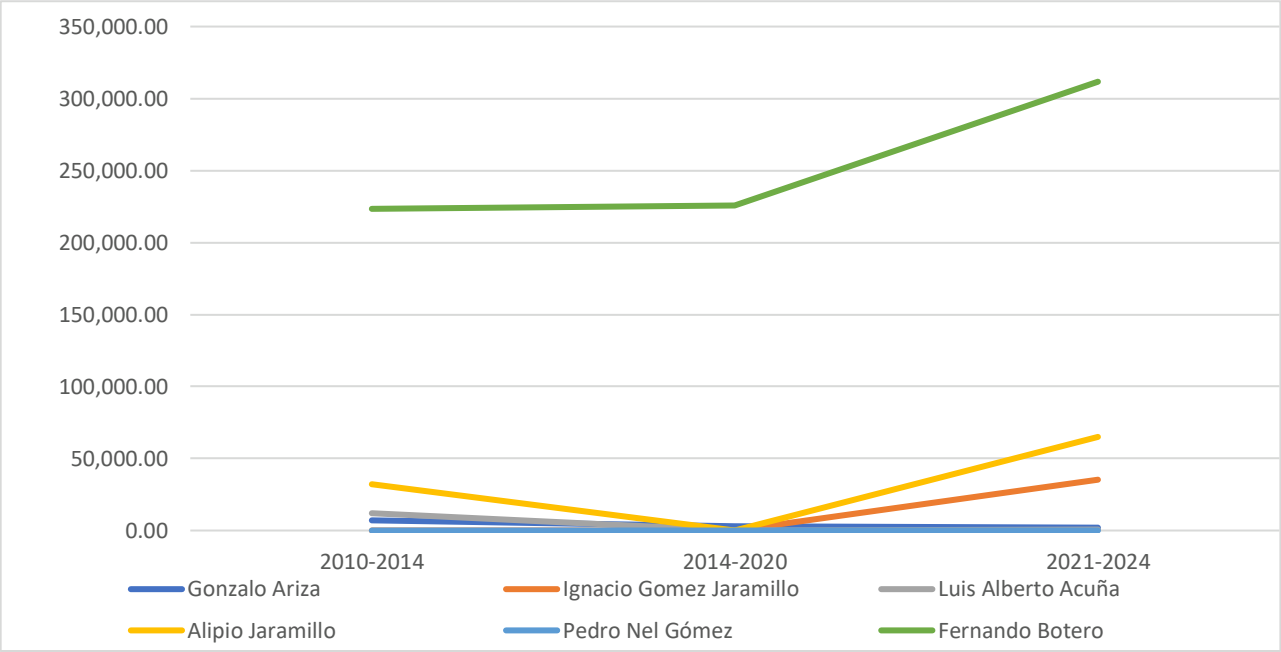
NOME	VALORE VENDITE	N. VENDITE	PREZZO MEDIO
Gonzalo Ariza	62.386,19 USD	24	2.599,42 USD
Ignacio Gomez Jaramillo	78.425,64 USD	40	1.960,64 USD
Luis Alberto Acuña	40.146,08 USD	17	2.361,53 USD
Alipio Jaramillo	27.823,86 USD	6	4.637,31 USD
Pedro Nel Gómez	33.992,88 USD	18	1.888,49 USD
Enrique Grau	234.781,83 USD	90	2.608,69 USD
Alejandro Obregon	633.827,26 USD	60	10.563,79 USD
E. R. Villamizar	111.168,90 USD	51	2.179,78 USD
Fernando Botero	365.690,65 USD	28	13.060,38 USD
Ana Mercedes Hoyos	338.805,74 USD	120	2.823,38 USD
Beatriz González	263.164,07 USD	115	2.288,38 USD

Fonte: elaborazione propria.

Possiamo anche confrontare l'evoluzione del prezzo medio nel tempo degli artisti selezionati sia nelle aste organizzate negli Stati Uniti che a Bogotá.

Osservando la Figura 3.8, che mostra l'evoluzione del prezzo medio degli artisti del primo gruppo e di Botero nei diversi periodi di tempo in territorio statunitense, si nota solamente una crescita simile del prezzo medio per le opere di Alipio Jaramillo e di Fernando Botero, anche se il divario in termini di valore monetario delle vendite fra i due artisti è decisamente importante e non ignorabile.

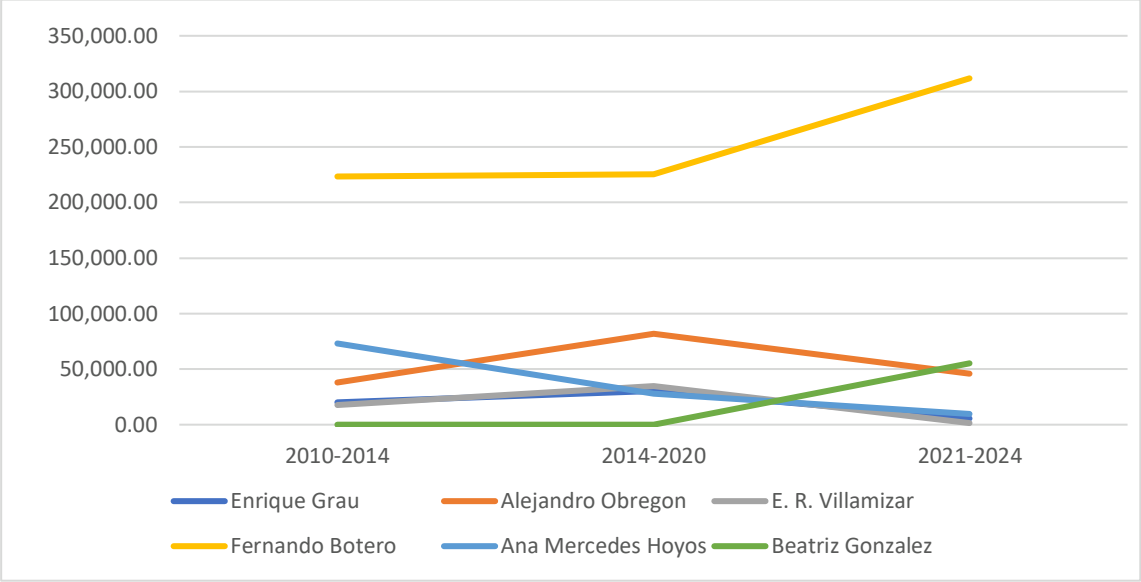
Figura 3.8 Andamento del prezzo medio degli artisti del Gruppo 1 e di Botero negli Stati Unit



Fonte: elaborazione propria.

Nella Figura 3.9, invece, si può osservare l'evoluzione del prezzo medio degli artisti del secondo gruppo e di Fernando Botero, nei tre quinquenni individuati. Si nota come l'evoluzione del prezzo medio degli artisti del secondo gruppo, in territorio statunitense, non presenti similarità con la traiettoria dei prezzi medi delle opere di Fernando Botero, e nei casi di Alejandro Obregón e Ana Mercedes Hoyos si abbia addirittura un movimento opposto. Infatti, per quanto riguarda Fernando Botero è possibile osservare una crescita maggiore nel periodo fra il 2021 e il 2024. In questo periodo, e precisamente nel 2023, anno della morte dell'artista, prezzo medio delle sue opere raggiunge il suo valore massimo, mentre l'anno successivo si registrerà il valore massimo in termini di volume monetario di vendita, con 24.794.650 USD. Nel caso di Enrique Grau ed Eduardo Ramírez Villamizar vi è però una coincidenza nell'evoluzione del prezzo medio durante tutto il periodo analizzato.

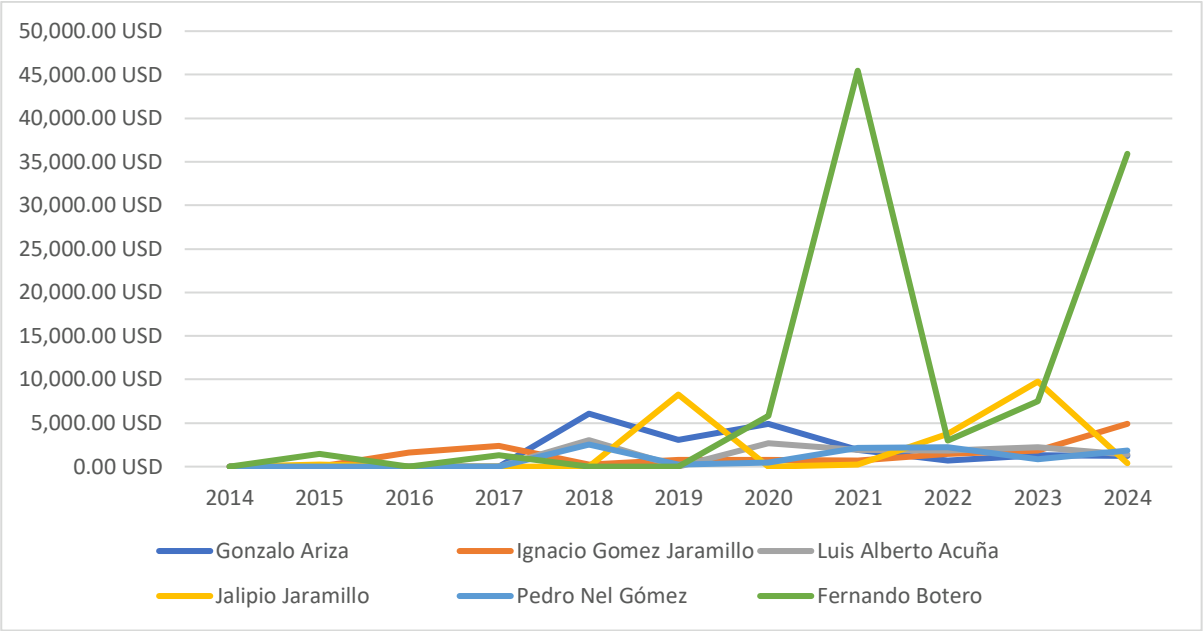
Figura 3.9 Andamento del prezzo medio degli artisti del Gruppo 2 e di Botero negli Stati Uniti



Fonte: elaborazione propria.

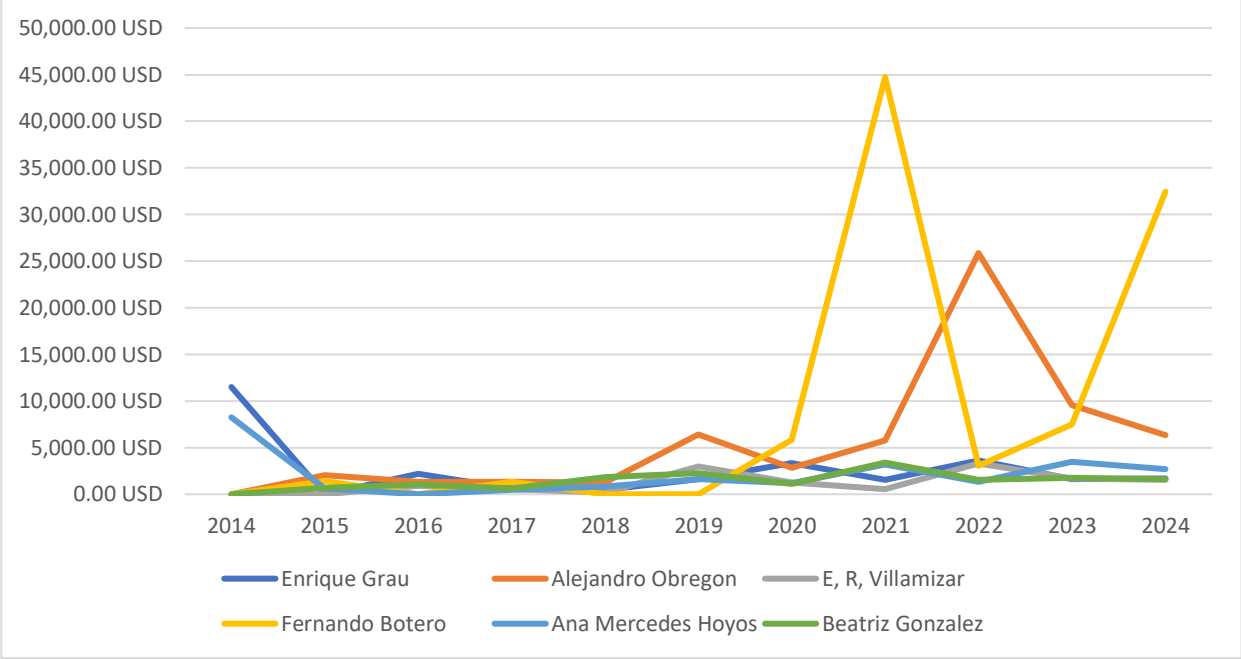
Le Figure 3.10 e 3.11 illustrano l'evoluzione del prezzo medio delle opere vendute a Bogotá suddivise secondo i due diversi gruppi di artisti individuati, insieme al prezzo medio delle opere di Fernando Botero, durante gli undici anni analizzati. Si può notare che l'andamento del prezzo medio di Botero non coincide completamente con quello di nessuno degli artisti del primo gruppo, mentre si ha - anche in questo caso – una lieve sovrapposizione con l'artista Alipio Jaramillo nel periodo dal 2022 al 2023. Inizialmente la differenza dei prezzi medi dei vari artisti non è tanto evidente, ma inizia ad accentuarsi a partire dal 2019, quando il prezzo medio di Botero inizia a crescere maggiormente. Anche per gli artisti del secondo gruppo i valori dei prezzi medi da loro raggiunti sono simili a quelli di Botero nel periodo dal 2014 al 2019, ad esclusione di Enrique Grau e Ana Mercedes Hoyos, che mostrano un prezzo medio più alto nel primo anno d'analisi. Negli anni seguenti, invece, si può notare un movimento quasi opposto nell'andamento del prezzo medio di Botero e di Obregón.

Figura 3.10 Andamento del prezzo medio degli artisti del Gruppo 1 e di Botero a Bogotá



Fonte: elaborazione propria.

Figura 3.11 Andamento del prezzo medio degli artisti del Gruppo 2 e di Botero a Bogotá



Fonte: elaborazione propria.

Conclusioni

Nel presente lavoro di tesi si è analizzato l'andamento delle opere d'arte latinoamericana nel mercato delle aste, tenendo in considerazione le dinamiche e le tendenze all'interno delle esposizioni che hanno reso popolare tale tipo di arte nel territorio statunitense. Da tale analisi emerge che gli artisti che hanno avuto una maggior visibilità delle mostre del XX secolo, attraverso la frequente esposizione delle loro opere, sono quelli che hanno raggiunto i risultati migliori nelle aste di Christie's e Sotheby's a New York. Tale successo a livello espositivo, come emerge dall'analisi dell'ascesa dell'arte latinoamericana nello scenario internazionale, è stato spesso motivato da fattori extra-artistici, legate alla necessità di fomentare dei buoni rapporti diplomatici gli Stati Uniti, la regione latinoamericana e le sue comunità. Così, il grande successo e popolarità di Diego Rivera e Candido Portinari nella prima metà del secolo si lega al programma della *Good Neighbour Policy*, alle aspirazioni dell'industria petrolifera, nel caso del Messico, e alla negoziazione di condizioni vantaggiose per l'esportazione ed importazione di beni nel caso del Brasile. Allo stesso modo la diffusione delle ricerche di artisti legati a stili moderni e internazionali come l'astrattismo e il neofigurativismo, come si è visto, è vincolata alla necessità di contrastare un'arte di ispirazione politica come lo era quella del muralismo messicano, in quanto associata al socialismo, per limitare l'influenza dell'asse sovietico nel subcontinente latinoamericano. E infine, il rinnovato interesse per l'arte latinoamericana negli anni '80 è da ricollegare anche alla necessità di catturare l'appoggio e il favore della grande comunità latina negli Stati Uniti con fini elettorali, come nel caso di Ronald Reagan, o commerciali per le aziende e industrie che cercavano di espandere il loro bacino di clienti, dato il potere d'acquisto di tali comunità. A conferma di ciò, vi sarebbe anche il fatto che l'interesse verso l'arte latinoamericana e gli scambi culturali da parte degli Stati Uniti risultano essere discontinui, dissolvendosi non appena gli obiettivi delle attività diplomatiche e delle relazioni internazionali hanno cambiato focus, come successo alla fine della seconda ondata espositiva per via dell'impegno nella guerra del Vietnam.
In questo modo si comprende quanto l'arte latinoamericana sia stata parte di un progetto occidentale che ne ha influenzato la ricezione, lo stile e i temi, trasmettendone un'idea parziale. È anche evidente che l'estetica che ne risalta i motivi del fantastico, del surrealismo, del primitivo, dell'indigenismo espressa attraverso temi popolari, soggetti rurali e colori caldi e accesi è stata quella dominante nelle esposizioni, con un intermezzo all'inizio della seconda metà del Novecento in cui prevale un'estetica moderna e un'arte latinoamericana legata alle correnti artistiche internazionali, all'astrattismo e al neofigurativismo.

In questo lavoro di tesi si è anche mostrato come l'attività curatoriale abbia influenzato il mercato dell'arte latinoamericana in diverse misure, permettendo ai collezionisti di familiarizzare l'arte latinoamericana mostrata nelle esposizioni. Attraverso l'analisi delle vendite di Christie's e Sotheby's dal 1985 al 2004, si è visto come il valore delle vendite d'arte latinoamericana abbia sperimentando un aumento continuo fino al 1990, in corrispondenza con l'inizio della terza ondata espositiva, per poi raggiungere il picco massimo di vendite nella metà del periodo analizzato. Si è rilevata anche una diminuzione del valore complessivo delle vendite e dei lotti venduti, in particolare negli ultimi cinque anni del periodo analizzato, ma l'aumento del

prezzo medio delle opere nel medesimo periodo dimostra la crescente valorizzazione economica di questa categoria artistica. Dall'analisi emerge che gli artisti appartenenti alla prima coorte generazionale, e che sono quindi nati prima del 1900, sono quelli le cui opere sono state esposte maggiormente nel periodo analizzato, e che allo stesso tempo hanno contribuito in misura maggiore al valore delle vendite all'asta, mostrando il prezzo medio per opera più alto fra quelli delle coorti individuate. Allo stesso modo, gli artisti più giovani, nati dopo il 1940, sono quelli meno presenti nelle esposizioni, le cui opere raggiungono un prezzo medio più basso, oltre ad essere quelli che hanno venduto meno opere, nonostante costituiscano più di un terzo del totale degli artisti nelle aste. Un'ulteriore corrispondenza fra le vendite all'asta e la presenza nelle esposizioni si ha nella presenza dominante degli artisti messicani sia in quanto al numero di opere esposte che al contributo al valore delle vendite totali. Tale corrispondenza non si verifica, però, per gli artisti di nazionalità brasiliana – importanti soprattutto nella prima ondata espositiva - e argentina, in quanto vengono superati dagli artisti di altre nazioni come Cuba, Cile e la Colombia. In questo capitolo sono state analizzate anche differenti selezioni di artisti, come quelli che hanno venduto un numero superiore alle trentacinque opere, quelli presenti nelle esposizioni e anche nel database delle vendite all'asta, e infine, i quindici artisti che all'interno delle mostre selezionate sono stati presenti con il maggior numero di opere, per poterne comprendere la traiettoria nel mercato. Da ogni analisi specifica e anche da quella generale, è emerso che le opere in stile neofigurativo sono quelle che raggiungono i prezzi più alti, seguite dalle opere in stile indigenista, quelle in stile astratto e infine quelle figurative. Analizzando, però, le aggiudicazioni in asta degli artisti più esposti nelle mostre analizzate, le opere astratte superano in quanto a volumi di vendita quelle in stile indigenista, collocandosi in seconda posizione rispetto alle opere neofigurative. Ciò è importante perché permette di comprendere la rilevanza dei due stili moderni, promossi da figure come José Gómez Sicre e Marta Traba, nelle delle vendite delle opere degli artisti che hanno raggiunto i risultati più alti all'asta. Infatti, è importante tenere conto del fatto che i quindici artisti di questa selezione, con la vendita delle loro opere, hanno generato oltre il 60% del valore delle vendite totali considerate del database. La tendenza del neofiguravismo, inoltre, in America Latina assume un'importanza maggiore, che permette di legare stilisticamente tutta la regione, come mette in evidenza l'esposizione "Neo-figurative painting in Latin America", organizzata da José Gómez Sicre nel 1962 come uno dei progetti da lui sviluppati nell'*Organization of American States* (OAS)[367], di cui si è parlato nel primo capitolo. Si tratta di una tendenza che contribuisce a rendere ancora più internazionale l'arte latinoamericana dal momento che risulta essere direttamente collegata e influenzata dalle opere degli artisti inclusi nell'esposizione "New Images of Man", organizzata nel MoMA nel 1959[368].

Confrontando i valori raggiunti dai sessanta artisti più venduti del database, e in particolare il prezzo medio per opera, e quelli raggiunti dagli artisti presenti nelle mostre del XX secolo analizzate si nota che tali valori risultano essere molto vicini. Ciò suggerisce che gli artisti che con le loro opere hanno partecipato alle esposizioni tendono a raggiungere dei risultati in asta superiori al resto degli artisti presenti nel database.

[367] Armato, A. (2016). Monstruos desde el sur. La construcción de la neofiguración como tendencia artística en Latinoamérica. Anuario TAREA, (2), p. 191

[368] Ivi, p. 189.

Tuttavia, analizzando i quindici artisti con il maggior numero di opere incluse nelle esposizioni, è stata rilevata una debole correlazione negativa fra il prezzo medio da essi raggiunto e il numero di opere esposte. D'altra parte, sempre in riferimento a tali artisti, la correlazione fra il numero di opere esposte e il numero di opere aggiudicate all'asta risulta essere positiva e debole.

Infine, si è esaminato il ruolo della critica d'arte nella valorizzazione dell'arte latinoamericana, esplorando il caso di Marta Traba e la sua posizione critica nei confronti di alcuni artisti colombiani commercializzati negli Stati Uniti e nel mercato emergente delle aste di Bogotá. Attraverso l'analisi delle vendite degli artisti selezionati si sono rilevate alcune differenze fra i due mercati. Negli Stati Uniti, il numero di opere aggiudicate all'asta si mantiene piuttosto stabile, con un incremento modesto dall'inizio alla fine del periodo analizzato, mentre a Bogotà il numero di opere vendute si rivela in continuo aumento, anche perché durante il periodo analizzato iniziano le loro attività due delle tre case d'asta attive attualmente nella città. In entrambi i casi si può notare un aumento del prezzo medio durante tutto il periodo di analisi, anche se per il mercato colombiano questo risulta essere più variabile, con un evidente crollo nell'anno 2020. Tuttavia, confrontando i prezzi delle aggiudicazioni realizzate nelle aste negli Stati Uniti e a Bogotá, risulta che le opere vendute a Bogotá raggiungono dei prezzi decisamente inferiori rispetto a quelle vendute negli Stati Uniti. Anche la presenza dell'artista Fernando Botero nei due dataset pare avere un peso molto differente, infatti negli Stati Uniti è l'artista a dettare l'andamento del mercato, dal momento che più di due terzi delle aggiudicazioni sono da attribuire alle sue opere e l'artista da solo è responsabile di più del 95% del valore delle vendite totali. Le vendite dell'artista, inoltre, influenzano anche la distribuzione delle vendite fra le diverse case d'asta statunitensi, oltre che l'andamento del gruppo di artisti promossi da Marta Traba, considerando Botero all'interno del gruppo. In ogni caso, i prezzi raggiunti dalle opere di tali artisti nelle aste statunitensii si rivelano essere superiori a quella degli artisti che Traba ha criticato negativamente, anche se negli ultimi cinque anni il prezzo medio di questi due gruppi di artisti, escludendo Botero, si è avvicinato. Si nota, infatti nel gruppo composto dai "favoriti" della critica una diminuzione del prezzo medio nei diversi periodi di tempo, che coincide a livello temporale con l'aumento dello stesso nel mercato colombiano. Si potrebbe dunque pensare che l'ascesa del mercato locale di tali artisti abbia potuto influenzare i loro prezzi di vendita nel mercato internazionale. Nel mercato delle aste di Bogotá, anche gli artisti legati a *Los Bachué* vedono un aumento del prezzo medio negli ultimi cinque anni, oltre che un aumento del numero di opere vendute, che coincide con un prezzo medio e un numero di opere aggiudicate più alto anche negli Stati Uniti rispetto al periodo precedente. Anche se tale aumento in USA è lieve, non si può escludere che sia stato influenzato dalla valorizzazione degli stessi artisti nel mercato locale. Anche in questo caso, però, sono gli artisti più giovani a mostrare una maggiore valorizzazione. Un'ulteriore differenza si riscontra nel ruolo di Botero nel mercato bogotano, dal momento che questo non assume lo stesso peso riscontrato negli Stati Uniti, infatti non è lui l'artista ad aver raggiunto il valore delle vendite maggiore, ma Alejandro Obregón. Infine, anche la tipologia di opera pare ricoprire un ruolo importante nel determinare il prezzo degli artisti colombiani e l'andamento del mercato. La vendita di multipli, in particolare, sembrerebbe essere una caratteristica che distingue il mercato

delle aste di Bogotá da quello negli USA e per via del prezzo medio generalmente basso raggiunto da questa categoria di opere, contribuisce ad abbassare i prezzi medi rilevati nella capitale colombiana. Si tratta anche di una tecnica che contraddistingue gli artisti nati a partire dal 1920, e per via delle numerose edizioni che essa comporta, rende il mercato di tali artisti più liquido.

Dall'analisi effettuata sembrerebbe essere ancora vigente la gerarchizzazione di artisti portata avanti dalla critica d'arte, anche se, soprattutto nel caso colombiano, pare che sia in corso una rivalutazione di quegli artisti disprezzati dalla critica, legati al movimento de *Los Bachué*. Il mercato colombiano, inoltre, si presenta come un'alternativa maggiormente accessibile per i collezionisti intenzionati ad acquistare opere degli artisti colombiani analizzati in questo studio, per via dei prezzi decisamente più bassi rispetto a quelli delle case d'asta statunitensi. Allo stesso modo, negli Stati Uniti, le case d'asta differenti da Sotheby's e Christie's si rivelano un'opzione d'acquisto più economica per le opere degli artisti colombiani, dal momento che i prezzi da esse raggiunti risultano essere inferiori di più del 70%.

Bibliografia

Aerne, A. (2018). The Onset of a New Time Through the Recycling of Colombian Pioneros, Visionarios and Referentes. *Mitologías hoy*, 17, 65–83.

Aerne, A. (2021). The creation of a global market for Colombian contemporary art through valuation and match-making. *Poetics*, 86.

Apel, D. (1999). Diego Rivera and the Left: The Destruction and Reconstruction of the Rockefeller Center Mural. *Left History: An Interdisciplinary Journal of Historical Inquiry and Debate*, 6(1).

Arboleda, L. (2022). Marta Traba y la comunicación en el arte colombiano durante las décadas del cincuenta al ochenta del siglo XX. Tesi di master, ITM. Institución Universitaria Facultad De Artes Y Humanidades Medellín. Disponibile in https://repositorio.itm.edu.co/handle/20.500.12622/5580.

Armato, A. (2016). Monstruos desde el sur. La construcción de la neofiguración como tendencia artística en Latinoamérica. Anuario TAREA, (2), 188-199.

Armato, A. (2024). Arte para el progreso: Intercol y la plástica colombiana (1960-1964). *MODOS: Revista de História da Arte*, 8(3), 668–699.

Baddeley, O. (1991). 'Her dress hangs here': De-frocking the Kahlo cult. *Oxford Art Journal*, *14*(1), 10-17.

Barriendos, J. (2009). Geopolitics of Global Art. The Reinvention of Latin America as a Geo-aesthetic Region. In Buddensieg, A. & Belting, H., a cura di, *The global art world: Audiences, markets and museums*. Hatje Cantz, 98-114

Bazzano-Nelson, F. (2005). Marta Traba: Internationalism or Regional Resistance? *Art Journal*, 64(4), 87–89.

Beckert, J., & Rössel, J. (2013). THE PRICE OF ART: Uncertainty and reputation in the art field. *European Societies*, 15(2), 178–195.

Belnap, J. G. (2006). Diego Rivera's Greater America: Pan-American Patronage. *Indigenism, and H.P. Cultural Critique*, 63(1), 61–98.

Berríos González, P. (2011). Estrategias de inserción del arte latinoamericano. El internacionalismo en Jorge Romero Brest y el latinoamericanismo en Marta Traba. Tesi di Master, Universidad de Chile. Disponibile in https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/129922

Berríos, P. S. (2015). El arte latinoamericano a través de la curadoría: políticas de representación y modos de inserción. *PragMATIZES - Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura*, (9), p. 37-51.

Boyer, K. A. (1994) Political Promotion and Institutional Patronage: How New York Displaced Paris as the Center of Contemporary Art, Ca. 1955–1968, Tesi di dottorato. University of Kansas. Disponibile in https://www.proquest.com/openview/a49dea9f4ac0fdacf74ec016b57a611f/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y

Brown, M. (Nov. 1940) Portinari of Brazil. *Parnassus*. New York, 37-39.

Campos, N. F., & Barbosa, R. L. (2009). Paintings and numbers: An econometric investigation of sales rates, prices, and returns in Latin American art auctions. *Oxford Economic Papers*, 61(1), 28–51.

Casado Casco, I. (2013). El sistema del arte contemporáneo en Bogotá. Tesi di Master. Universidad de Salamanca. Disponibile in https://gredos.usal.es/handle/10366/125838

Catlin, S. L. & Yale University (1966). *Art of Latin America Since Independence.* Catalogo dell'esposizione, Yale University.

Cobo Borda, J. G. (1985). "Marta Traba: persona y obra", *Texto Crítico*, (31).

Cota, E. O. (2015). Um "empreendimento pioneiro": o catálogo da Coleção Latino-Americana do MoMA (1931-1943). *FACES DA HISTÓRIA*, (2)1, 63-79.

Crousier, E. (2020). De Europa a América: La obra critica de Marta Traba y sus evoluciones. *Artelogie,* 15.

d'Harnoncourt, R. (1930). The Loan Exhibition of Mexican Arts. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 25(10), 210-218. https://doi.org/10.2307/3255929

Dallas Museum of Fine Arts, a cura di. (1959) *South American Art Today*. Catalogo dell'esposizione. Dallas, Texas. https://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metapth183411/

Dávila, A. (1999). Latinizing Culture: Art, Museums, and the Politics of U. S. Multicultural Encompassment. *Cultural Anthropology*, 14(2), 180-202.

Dávila, A. (2019). Critics and the Slippery Terrain of Latinx Art. *Latin American and Latinx Visual Culture*, 1(3).

Day, H. T., Sturges, H., & Indianapolis Museum of Art, a cura di. (1987). *Art of the fantastic: Latin America, 1920 – 1987*. Catalogo dell'esposizione. Indianapolis Museum of Art.

De Pedro, E. A. (2016) Cuatro escenarios del Arte Latinoamericano antes y en los prolegómenos de la Guerra Fria. *Revista SURES*, 7, 1-15.

Edwards, S. (2004). *The Economics of Latin American Art: Creativity Patterns and Rates of Return* (w10302; p. w10302). National Bureau of Economic Research.

Ekelund, Jr., R. B., Ressler, R. W., & Watson, J. K. (1998). Estimates, Bias and "No Sales" in Latin-American Art Auctions, 1977–1996. *Journal of Cultural Economics*, 22(1), 33–42.

Ekelund, R. B., Ressler, R. W., & Watson, J. K. (2000). The "Death-Effect" in Art Prices: A Demand-Side Exploration. *Journal of Cultural Economics*, 24(4), 283–300.

Fernández Uribe, C. A. (2007). *Arte en Colombia. 1981 – 2006*. Universidad de Antioquia.

Festa, S. (2022), Looking South: The Increased Visibility of Modern Latin American Art. Tesi di master, Sotheby's Institute of Art. Disponibile in https://digitalcommons.sia.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1117&context=stu_theses

Flaherty, G. F., & Nelson, A. (2022). Latin American Art by and for Whom? *Latin American and Latinx Visual Culture*, 4(2), 64-75.

Fox, C. F. (2010). The PAU Visual Arts Section and the Hemispheric Circulation of Latin American Art during the Cold War. *Getty Research Journal*, *2*, 83-106.

Fox, C. F. (2013). *Making art panamerican : Cultural policy and the cold war*. University of Minnesota Press.

Fraiberger, S. P., et al. (2018). Quantifying reputation and success in art. *Science*, 362(6416), 825–829.

Garay, U. (2018). The Latin American art market: Literature and perspectives. *Academia Revista Latinoamericana de Administración*, 31(1), 239–276.

Garay, U. (2021). Determinants of art prices and performance by movements: Long-run evidence from an emerging market. *Journal of Business Research*, 127, 413–426.

Garay, U., Pérez, E., & Pulga, F. (2022). Color intensity variations and art prices: An examination of Latin American art. *Journal of Business Research*, 147, 158–176.

Garay, U., Ríos, M., Sorensen, A. & Ter Host, E. (2024), "Do the different expressions of an artist offer the same financial performance over time? The case of Fernando Botero", *Academia Revista Latinoamericana de Administración*, Vol. 37 No. 4, 529-554.

Genocchio, B. (1998). The discourse of difference: Writing 'Latin American' art. *Third Text*, 12(43), 3–12.

Giraldo, E. (2008) "La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia, de Marta Traba a Esfera pública. Seis momentos, veinte tesis, cinco críticos y diez publicaciones acerca de una ubicación cultural aplazada". Moderno/contemporáneo: un debate de horizontes, *La Carreta Editores*, 137-190.

Goldman, S. M. (1989) El Espíritu Latinoamericano: La perspectiva desde los Estados Unidos. *Arte en Colombia: Internacional*, 41, p. 48-55.

Goldman, S. M. (1994) Latin American visions and revisions. In *Dimensions of the Americas*, Chicago: University of Chicago Press, 347-357.

Goldman, Shifra M. (1994) "Latin American Art's Explosion: Looking at a Gift Horse in the Mouth." In *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin American and the United States*, Chicago: University of Chicago Press, 317-25.

Gomez Facundo E. (2016). Interpretar, discutir, orientar: Marta Traba y la crítica de artes latinoamericana; Universidad Central del Ecuador; *Anales de la Universidad Central del Ecuador*; 374(1), 69-84.

Gómez Sicre, J. *Introduction. In South American Art Today*. Catalogo dell'esposizione, Dallas: Museum Fine of Arts, 1959.

Gostautas, E. (1961). Un libro de Marta Traba. La pintura nueva en latinoamérica. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 4(08), 766–769.

Greet, M. (2019). *Looking South: Lincoln Kirstein and Latin American Art*. Catalogo della mostra Lincoln Kirstein's Modern. New York: The Museum of Modern Art.

Horvitz, J. E. (2009). An Overview of the Art Market. In Collectible Investments for the High Net Worth Investor, *Elsevier*, 85–117.

Isaac Delgado Museum of Art, a cura di. (1968) *The Art of Ancient and Modern Latin America; Selections from Public and Private Collections in the United States.* Catalogo dell'esposizione. New Orleans.

Ise, M. L. (2011). Arte Latinoamericano en los ochenta y noventa: una mirada desde algunas exhibiciones y catálogos. *Nómadas*, (35), p. 31-47.

Ise, M. L. (2017). La Perspectiva de Fin De Siglo: Latin American Artists of the Tweentieth Century (Museum of Modern Art - Moma, Nueva York, 1992-1993). *Index, Revista De Arte contemporáneo,* (04), 176-186.

Ise, M. L. (2021). *Descubrir, exhibir, interpretar: Arte latinoamericano en Estados Unidos (1987-1992).* Ediciones Imago Mundi.

Jiménez, C. M. J.. (2015). The Future: Restituting Looted Cuban Art. Proceedings of the ASIL Annual Meeting, 109, 116–123.

Jiménez, C. M. J. (2015). Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia. *Artes La Revista*, 4(7), 3–38.

Kirstein, Lincoln. *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art, by Lincoln Kirstein*. Museum of Modern Art. New York, 1943.

Kreps, J. (2007) Investment Characteristics of Latin American Art, Tesi di BA, New York Univer sity, Leonard N. Stein School of Business.

Marques, C. R. (2021). Mujeres galeristas en la consolidación del Circuito de Arte Latino-americano: Ceres Franco y Clara Diament Sujo entre la historia y el mercado de arte, XI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes.

Martin, M. (1999) "The Latin American Market Comes of Age." *In* Theran, S., a cura di, *Leonard's Price Index of Latin American Art at Auction*. Newton, Newton, Massachusetts, Auction Index.

Matallana, A. (2022) "Inventing Latin America Under the Good Neighborhood Policy: the Case of the MoMA Collection, 1943." *International Journal of Culture and Art Studies*, vol. 6, no. 1, p. 29-46.

Matallana, A. (2022) «Imperio informal: el proceso de exposición de arte latinoamericano bajo política de Buena Vecindad. El caso de la colección del MoMA, 1943». *Boletín Americanista*, LXXII.1/84, 171-189.

Matallana, A. (2022). Arte latinoamericano y política de Buena Vecindad: Lincoln Kirstein y la colección del MoMA, 1943. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (*74*), 43-78.ù

Mel, Cecilia (2012). Xul Solar y el mercado argentino de arte. Tesi di Laurea. Universidad de Palermo. Disponibile in dspace.palermo.edu/dspace/bitstream/10226/1210/1/Mel,%20Cecilia.pdf

Mesa-Mendieta, Alexandra. (2019). Modernidad e internacionalización: Arte en Colombia (1943-1956). *Aisthesis*, (65), 65-94.

Messer, T. M., Capa, C., Cornell University, & Solomon R. Guggenheim Museum. (1966). *The emergent decade : Latin American painters and painting in the 1960's*. Thames & Hudson.

Monsalve, J. (2013). La adopción de una huérfana: una escultura neoclásica en Bogotá. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 8(2), 65–81.

Mosquera, G. (2001). Good-bye identity, welcome difference: From Latin American art to art from Latin America. *Third Text*, 15(56), 25-32.

Nastari, D. M. (2022). Portinari of Brazil em Detroit: a primeira exposição individual de Candido Portinari nos Estados Unidos. *Revista De História Da Arte E Da Cultura*, *3*(2), 16-31.

Padilla Peñuela, C. J. (2008). *La llamada de la tierra: El nacionalismo en la escultura colombiana* (1.ed). Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Padilla Peñuela, C. J. (2019). La revista Lámpara y la "Cultura Esso" en Colombia: Estrategias para pacificar el arte desde Washington. *REGAC*.

Pérez-Barreiro, G. (2005). The Accidental Tourist: American Collections of Latin American Art. In Altshuler, B., a cura di, *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, Princeton University Press, 131-146.

Piñero, G. A. (2013). Re-estructurar el proyecto de un arte latinoamericano: el modelo constelar. *Intervención*, 7.

Piñero, G. A. (2014). Políticas de representación/políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990). *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas,* 1(104), 157-186.

Pini, I. ., & Bernal, M. C. (2018). Un modelo de arte latinoamericano. José Gómez Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA. *Revista De Arte Ibero Nierika*, (13), 81-98.

Pini, I., & Bernal, M. C. (2020). José Gómez Sicre and his Impact on the OAS' Visual Arts Unit: For an International Latin American Art. *Artelogie*, (15), 1-13.

Pradilla Gaviria, A. (2017). Patrones de creatividad en el arte colombiano moderno. Tesi di laurea, Universidad de los Andes. Disponibile in https://repositorio.uniandes.edu.co/entities/publication/c3c7dcfa-92c2-4b15-99e6-a61211840372

Ramirez, M. C. (1992). Beyond "the Fantastic": Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art. *Art Journal*, 51(4), 229-246.

Ramírez, M. C. (1996). Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Representation. In Greenberg, R., Ferguson, B. W, & Nairne, S., a cura di, *Thinking about exhibitions*. Routledge, 21-38.

Ramírez, M. J. & Santamaría, I. (2020). Análisis de oferta y demanda del mercado del arte colombiano en Bogotá. Tesi di laurea. Colegio De Estudios Superiores De Administración, Bogotá. Disponibile in http://hdl.handle.net/10726/2496

Randall Shapiro, J. (1959) "The United States collects Pan-American art" In *The United States collects Pan-American Art*. Catalogo dell'esposizione, The Art Institute of Chicago.

Rasmussen, W., Ferrer, E., & Bercht, F. (1993). *Latin American artists of the twentieth century: Exhibition, the museum of modern art, New York, June 6-September 7, 1993*. the Museum of modern art distrib. by H.N. Abrams.

Richard, N. (1994). La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: Montaje, representación. In G. Curiel, a cura di, *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*. Univ. Nacional Autónoma de México, Inst. de Investigaciones Estéticas. 1011-1016.

Rodner, V. L., & Thomson, E. (2013). The art machine: Dynamics of a value generating mechanism for contemporary. *Arts Marketing: An International Journal*, 3(1), 58-72.

Rodríguez Amaya, F. (2013). La Bachué de Rómulo Rozo. Un ícono del arte moderno colombiano. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 17(24), 146-159.

Rodriguez-Sarmiento, V. M. (2009). Cold War legacies otherwise: Latin American art and art history in colonial times. Tesi di dottorato, University of Rochester. Disponibile in https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=7230&versionNumber=1

Rojas-Sotelo, M. . (2022). Iconoclastia, justicia indígena, historia y memoria. Actos de fabulación y soberanía. *Estudios Artísticos*, 8(12), 20–47.

Ross, S. A., Westerfield, R., & Jaffe, J. (2012). *Finanzas corporativas* (9ª ed.). McGraw-Hill Interamericana de España.

Santana Viloria, L. (2020). Arte como inversión: Construcción de un índice hedónico para medir la valorización de arte colombiano en el período 1989- 2015. *Cuadernos de Economía*, 39(79), 167-190.

Sater, K. (1940) "Brazilian Bombshell: Candido Portinari's work is best of Latin-Americans." *Citzen Magazine* (United States), disponibile in https://www.portinari.org.br/en/archive/bibliographic/49239/brazilian-bombshell-candido-portinari-s-work-is-best-of-latin-americans

Serrano Rueda, E. (1978). *Andrés de SantaMaría* / Eduardo Serrano. Valencia Eds.

Serviddio, F. (2010). Exhibiting Identity: Latin America Between The Imaginary And The Real. *Journal of Social History*, *44*(2), p. 482.

Serviddio, F. (2023) “Los viajes del latinoamericanismo en la escena artistica continental entre segunda guerra y guerra fria” In Cardoso, R. G., a cura di, *Anais do I Encontro Geopolíticas Institucionais: Conexões e redes nas artes visuais*. ProEx/Ufes. 44- 85.

Soler Rubio, R. (2019). La vanguardia Bachueísta y los modos de ver el cuerpo en las artes de la primera mitad del siglo XX colombiano. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 14(26).

Solomons, D. (2023). *Cold war in the white cube : U. s. exhibitions of latin american art, 1959-1968*. Pennsylvania State University Press.

Sullivan, E. J. (1988). Art of the Fantastic [Review of Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987, by H. T. Day & H. Sturges]. *Art Journal*, 47(4), 376-379.

Theran, S. (1999), a cura di, *Leonard’s Price Index of Latin American Art at Auction*. Newton, Mass.: Auction Index.

Traba, M. (1958). “Problemas del arte en Latinoamérica,” *Revista Mito* (Bogotá), 18, 428-436.

Traba, M. (1960). "La Pintura de hoy en Colombia.*" Revista Plástica*, no. 17(2).

Traba, M. (1961) *La Pintura Nueva en Latinoamerica*, Bogotá: Ediciones Librería Central.

Traba, M. (1963). "Negret." In *Seis artistas contemporáneos colombianos*. Bogotá, Colombia: Alberto Barco.

Traba, M. (1979). "Una mirada sobre el Salón." *Arte en Colombia* (Bogotá, Colombia), 9, 28- 29.

Traba, M. (1994). *Arte de América Latina: 1900 – 1980*. Washington, Banco Interamericano de Desarrollo.

Valero, M. (1996). The evolution of Latin American art: early perceptions and its place in the contemporary New York art Market. Tesi di Master, Fashion Institute of Technology, State University of New York. Disponibile in https://institutionalrepository.fitnyc.edu/item/1716

Vargas Arbelaez, M. I. (2024). El discurso del “arte nacional” en Colombia. H-ART. *Revista De Historia, teoría Y crítica De Arte,* 16, 97-120.

Vicario, N. (2015). *Import/export : raw materials, hemispheric expertise, and the making of Latin American art, 1933-1945*. Tesi di dottorato, Massachusetts Institute of Technology. Disponibile in http://hdl.handle.net/1721.1/101545

Viñuales Gutierrez, R. (2024). Latin America and the United States. Aesthetic and Institutional Fluctuations in the Context of the Arts (1939–1960). *Art in Translation*, 16(1), 138-156.

Wellen, M. G. (2012) *Pan-American-Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976.* Tesi di dottorato, University of Texas at Austin, p. 26. Disponibile in http://hdl.handle.net/2152/ETD-UT-2012-12-6625

Sitografia

Barral A. (2019). La fusión de los departamentos de Arte Latinoamericano con los de Arte Moderno y Contemporáneo, ArtNexus https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/60a3f72779514f7ed7a83b82/111/new-york-auctions

Barral, A. (1998),.Arte latinoamericano en Sotheby's y Christie's, N.Y. ArtNexus https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/63e18bb806e458aa6cb6ec83/32/latin-american-art-at-sotheby-s-and-christie-s-n-y

D'Arcy, D. (2015) Cuba Refuses to Return Seized Art Despite Thaw in Relations with US, The Art Newspaper http://www.theartnewspaper.com/articles/Cuba-refuses-to-return-seized- art-despite-thaw-in-relations-with-US/36940.

Roffino, S. (2018), Phillips to incorporate its Latin American offering in its main contemporary auctions, The Art Newspaper https://www.theartnewspaper.com/2018/01/16/phillips-to-incorporate-its-latin-american-offering-in-its-main-contemporary-auctions

Per la ricerca dei risultati d'asta:

ArtPrice https://www.artprice.com

Pagina web di Invaluable https://www.invaluable.com

Christie's https://www.christies.com/departments/Latin-American-Art-35-1.aspx

Sotheby's. https://www.sothebys.com/en/

Bogotá Auctions https://www.bogotaauctions.com/es/subastas-historicas

Lefebre Subastas https://auction.lefebresubastas.com

La Independencia https://www.laindependenciaanticuario.com