



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale
in

Economia e
Gestione delle Arti e
delle Attività
Culturali

Tesi di Laurea

L'evoluzione del mercato dell'arte afroamericana

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Stefania Funari

Correlatore

Ch. Prof. Pieremilio Ferrarese

Laureando

Andrea Tombolato

Matricola 856028

Anno Accademico

2021 / 2022

Ai miei genitori, per avermi dato la possibilità di scegliere.

Ai miei amici, per essersi rivelati la scelta più giusta mai fatta.

A Silvia, per essere quell'inesauribile fonte di gioia e positività.

Indice

Introduzione.....	4
--------------------------	----------

Capitolo 1: L'integrazione afroamericana tra storia e mercato dell'arte.....6

1.1 Un breve sguardo storico culturale.....	10
1.2 Il mercato dell'arte come veicolo all'integrazione: il collezionismo come pietra fondante.....	17
1.3 Nascita e sviluppo di gallerie d'arte afroamericana.....	25

Capitolo 2: L'arte Afroamericana in asta

2.1 Le prime aste d'arte afroamericana.....	27
2.2 Case d'asta minori.....	34
2.3 Analisi delle aste del Dipartimento di Arte Afroamericana della casa d'aste Swann Galleries dal 2007 al 2022.....	37
2.3.1 Dati relativi a fatturato, numero lotti venduti e invenduti.....	38
2.3.2 Analisi dei prezzi di aggiudicazione.....	42
2.3.3 I top lot per aggiudicazione.....	45
2.4 L'etnia incide sulla valutazione? Lo studio di Agnello e Xu (2006) e la critica di Boyle e Matheson (2009).....	56
2.5 "Un mercato sbilanciato": la situazione del mercato dell'arte afroamericana nello studio di ArtNet.....	70

Capitolo 3: Un'analisi di mercato dell'arte afroamericana.....	76
3.1 Un primo confronto.....	76
3.2 Il paragone con Jean-Michel Basquiat.....	91
Conclusioni.....	99
Bibliografia.....	101
Sitografia.....	104

Introduzione

Questo lavoro di tesi si occupa di analizzare il mercato dell'arte afroamericana dalla sua nascita fino ai giorni nostri, coinvolgendo tutti i settori che formano tale mercato. In particolare, viene approfondito il settore delle aste, quale mezzo ideale per comprendere lo stato dell'evoluzione di tale mercato, soprattutto in termini numerici.

Nel primo capitolo si analizza il percorso di questa minoranza etnica a livello artistico, comprese le difficoltà sociali che si riflettevano e tuttora si riflettono in tale ambito. Successivamente si affronta il tema del collezionismo e la nascita e lo sviluppo di gallerie d'arte afroamericana al fine di comprendere lo sviluppo del mercato dell'arte afroamericana.

Il secondo capitolo è dedicato allo studio e all'approfondimento delle case d'asta d'arte afroamericana. Viene illustrato come inizialmente fossero pochissime le case d'asta disposte ad esporre opere d'arte afroamericane, fino ai giorni nostri in cui sono stati creati dipartimenti di arte afroamericana, o ancor più recentemente, case d'asta di arte afroamericana. In particolare, viene preso in analisi il dipartimento di arte afroamericana della Swann Galleries di New York il quale, dopo aver aperto nel 2007, è stato un punto di arrivo o di passaggio per molti artisti afroamericani. Di questo dipartimento verranno analizzati lotti venduti, invenduti, il fatturato, i prezzi di aggiudicazione e i top lot dal 2007 al 2021. Concluso questo approfondimento, sempre all'interno del secondo capitolo, vengono approfondite problematiche appartenenti al settore delle aste d'arte afroamericana; in particolare, attraverso i pochi studi dedicati a questo argomento, emerge l'ipotesi, avanzata da Agnello e Xu (2006), per cui una sottovalutazione delle opere d'arte prodotte da artisti afroamericani sia da considerarsi conseguenza della

componente etnica. Un altro problema discusso nel secondo capitolo riguarda la mancanza di equilibrio nel mercato dell'arte afroamericana. A questo scopo di presentano i risultati dello studio condotto da ArtNetNews, il quale evidenzia come la maggior quota di fatturato del mercato dell'arte afroamericana sia prodotta da un singolo artista: Jean-Michel Basquiat, e come la rimanente quota del fatturato del mercato dell'arte afroamericana è in realtà in mano a pochissimi artisti. Queste considerazioni, insieme all'analisi dei dati del dipartimento di arte afroamericana della Swann Galleries sono stati la base su cui costruire lo studio svolto nel terzo capitolo.

Nel terzo capitolo si è intrapresa un'analisi del mercato delle aste d'arte afroamericana concentrandosi su un campione di artisti della casa d'aste Swann Galleries dal 2007 al 2021 e confrontando esso con un altro campione composto da artisti appartenenti alla stessa etnia ma di prestigio internazionale, selezionati dallo studio condotto da ArtNetNews, al fine di evidenziare le affinità e le differenze tra i due campioni. Infine, con lo stesso scopo, tali campioni di artisti sono stati confrontati con Jean-Michel Basquiat.

1 L'integrazione afroamericana tra storia e mercato dell'arte

1.1 Un breve sguardo storico culturale

Il movimento artistico e culturale afroamericano rappresenta ancora oggi un segmento in via di sviluppo sia nel mercato che nella cultura americana. Tuttavia, tornando indietro e ripercorrendo i 150 anni che separano l'abolizione della schiavitù dall'ultima manifestazione Black Lives Matters, è possibile notare come siano stati compiuti numerosi passi in avanti nel processo di integrazione di questa etnia all'interno delle sfere sociali, politiche, economiche e culturali degli Stati Uniti d'America.

Oggetto di studio della presente tesi è l'analisi dell'inclusione degli artisti afroamericani nei processi culturali attraverso il mercato dell'arte. Prima di arrivare a comprendere ciò, è necessario cogliere da un punto di vista storico e cronologico le varie azioni di stampo culturale che hanno portato alla ribalta la questione afroamericana.

Per definizione, afroamericano è un individuo residente in America con origini africane. Arrivati nel Nuovo Mondo (come era solita essere definita l'America nel XVI secolo) col ruolo di schiavi, a causa della loro enorme disponibilità numerica e dei loro prezzi irrisori, fecero le fortune dei proprietari delle aziende agricole che poterono rinunciare al commercio ed allo sfruttamento di schiavi bianchi. Tradotto in termini numerici, è certificato che ben 470.000 schiavi vennero portati

forzatamente dal continente africano in America tra il 1626 e il 1860.¹ Queste pratiche continuarono fino al 1865 quando ebbe luogo la guerra di secessione americana, la quale vide prevalere gli Stati Uniti d'America (guidati da Abraham Lincoln) sugli Stati Confederati d'America (territori del profondo Sud unitisi nella secessione). Alla vittoria dei primi, circa quattro milioni di schiavi neri furono liberati, ponendo così fine alla schiavitù. Fu compiuto, dunque, il primo passo per un futuro riconoscimento dei diritti fondamentali dei cittadini afroamericani che, intorno al 1870, ottennero prima l'accesso all'istruzione pubblica e poi il diritto di voto, seppur entrambi con evidenti disparità. L'istruzione pubblica, tuttavia, permise l'affacciarsi dell'etnia afroamericana al mondo della scrittura, delle arti visive, del teatro e della musica.

L'entrare a far parte attivamente della vita culturale americana da parte di una minoranza, quale era quella afroamericana negli anni '20 del XX secolo, generò nuovi movimenti artistici e culturali, tra i quali l'Harlem Renaissance (o Rinascimento di Harlem) attraverso cui non solo affermarsi in ambito intellettuale, ma anche per sfidare gli atteggiamenti razzisti e paternalistici dei bianchi rifiutando di emularli ed esaltando la loro stessa creatività. L'Harlem Renaissance ebbe luogo tra il 1919 e la metà degli anni '30 nel quartiere newyorkese da cui prende il nome: Harlem. Centro nevralgico del movimento, Harlem divenne uno dei centri urbani maggiormente popolati da afroamericani intorno agli anni della Grande Migrazione, durante la quale era richiesta una grande forza lavoro non specializzata per la produzione di materiale bellico. Questo fenomeno espanse la comunità afroamericana presente di centinaia di migliaia di unità nella stessa Harlem così come in altri quartieri di città del nord quali Philadelphia, Cleveland e Chicago. Oramai la minoranza afroamericana non poté più essere ignorata, perlomeno dal punto di vista culturale, tant'è che, negli stessi anni, mecenati e

¹ Eltis D. (2008), "Extending the Frontiers: Essays on the New Transatlantic Slave Trade Database", United States of America, Yale University Press, pag. 31.

artisti bianchi guardarono alla cultura nera con meno superficialità, permettendo loro di partecipare a mostre d'arte ed avere accesso a case editrici.

Ci fu una vera e propria esplosione culturale ad Harlem. Vennero fondate riviste, come *Crisis*, per la NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*), associazione per i diritti civili degli afroamericani. Spettacoli teatrali il cui scopo era la sensibilizzazione riguardo tematiche razziali. Il jazz e il blues contaminarono i bar e i cabaret di Harlem. La poesia e la prosa, che descrivevano la realtà della vita dei neri negli Stati Uniti e la lotta per l'identità razziale, ricevettero riconoscimenti prima impensabili. Diede visibilità ad artisti visuali come Jacob Lawrence e Romare Bearden di cui si parlerà nei capitoli successivi. L'intento che univa tutti gli artisti durante L'Harlem Renaissance era quello dell'orgoglio razziale: dell'elevare la razza afroamericana attraverso l'immagine del *Nuovo Negro* che, grazie all'intelligenza e alla partecipazione letteraria, artistica e alla musica, poteva sfidare il razzismo diffuso nel paese e promuovere una linea progressista e di integrazione. L'Harlem Renaissance terminò a causa di fattori come la Grande Depressione, che colpì gli Stati Uniti a partire dal 1929, del trasferirsi in Europa dei grandi esponenti del movimento e del passaggio a tematiche più socioeconomiche da parte della NAACP. Il movimento in sé fu un successo in quanto portò l'esperienza nera all'interno della storia culturale americana e diventò un punto di riferimento per l'avanzata del processo di autodeterminazione degli afroamericani. Si svilupparono i concetti di nazionalismo nero e civiltà nera che spalancarono le porte alle lotte per i diritti civili degli anni Cinquanta e Sessanta.

Un altro movimento culturale fondamentale per l'affermazione afroamericana fu il Black Arts Movement (o BAM). Direttamente connesso allo slogan politico del Black Power, il Black Arts Movement ha origine anch'esso ad Harlem a metà degli anni Sessanta in un clima di cambiamenti politici in cui si inserì con lo scopo di dar vita a propri giornali, istituti d'arte, case editrici e programmi di ricerca

universitari inerenti alla cultura afroamericana. Il movimento, fondato dallo scrittore Amir Baraka come reazione all'assassinio di Malcom X, leader politico attivista per i diritti umani e nella lotta afroamericana, aveva uno stampo per lo più letterario ma coinvolse altre forme d'arte come il teatro, la musica, la danza e le arti visive. La culla del movimento non poté che essere New York, dati i residui dell'influsso reazionario già presente negli anni dell'Harlem Renaissance. Tuttavia, il movimento, visto il suo allineamento al Black Power e all'ausilio di mezzi di comunicazione di massa, ebbe una varietà di estensione geografica molto superiore al movimento degli anni Venti.² Il BAM, inoltre, ebbe più risvolti in ambito culturale che politico rispetto all'Harlem Renaissance. Il primo fu l'instaurarsi in America di un canone artistico-letterario eterogeneo che comprendesse le minoranze che intendessero affermare la loro identità. Sempre da un punto di vista prettamente culturale, permise la nascita del BARTS (Black Arts Repertoire Theatre School) che a sua volta favorì la diffusione di altre istituzioni socioculturali e del movimento stesso all'interno della nazione. Da non sottovalutare, infine, fu il contributo che diede in merito a raccolte di fondi pubblici destinate alle arti e sponsorizzazioni per iniziative in ambito artistico.³ Dopodiché, da non trascurare sono gli effetti sociopolitici, in quanto il BAM permise alla minoranza afroamericana di esprimersi attraverso mezzi di comunicazione quali televisioni e radio per sostenere e promuovere l'attivismo politico e una maggiore coesione tra le comunità. Infine, proprio come detto in precedenza, il Black Arts Movement era allineato al pensiero del Black Power e lo sosteneva nei suoi principi come la costituzione di un partito composto esclusivamente da neri per ampliare la loro tutela, schierarsi contro la società americana e mostrare solidarietà con i vari movimenti rivoluzionari.⁴

² Smethurst J. E. (2005), *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

³ Ibidem.

⁴ Neal Larry (1968), "The Black Arts Movement", *The Drama Review*: Vol. 12, No. 4, pp. 28-39, Cambridge University Press.

Il BAM terminò negli anni Settanta, dopo un decennio di attività e lasciò una grande eredità di dibattiti e discussioni di cambiamento sociale e culturale.

1.2 Il mercato dell'arte come veicolo all'integrazione: il collezionismo come pietra fondante

Come ben visibile dagli eventi elencati nel paragrafo precedente, l'arte, per quanto riguarda la minoranza afroamericana, ha avuto la funzione di canale comunicativo con l'obiettivo di sostenere le battaglie per il riconoscimento di diritti civili e l'identificazione culturale all'interno dell'ampio panorama statunitense. Il maggior veicolo per queste rivolte socioculturali fu, prima di tutte le altre forme d'arte, la letteratura. In ambito letterario spicca su di tutte la figura di Alain Locke, il quale è considerato il principale promotore del Rinascimento di Harlem e dei movimenti, compresi quelli di attivismo politico, che ne conseguirono. Egli nel 1925 scrisse l'antologia di racconti intitolata *The New Negro*, attraverso la quale esprimeva il concetto di race-building, ovvero indagava la nozione di razza come costruzione sociale. Attraverso questa pubblicazione, indicata come il testo definitivo del movimento⁵, la tematica razziale andava ad influenzare anche tutte le altre produzioni culturali: il teatro fu d'importanza cruciale nell'esprimere concetti di dissenso verso la supremazia bianca fino ad essere posto al centro del Black Arts Movements con la nascita del *Black Arts Repertory Theatre/School* nel 1965⁶; la musica jazz e soul decisiva nel dare un'identità culturale forte e ben distinta. Più difficile da determinare in questo impegno è, invece, il ruolo delle arti visive quali pittura, disegno, illustrazione, grafica, ecc. Vale la pena a tal proposito

⁵ Rampersad A. (1992), nell'introduzione al testo: Locke A. (1925), *The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance*, New York, Atheneum.

⁶ <https://www.britannica.com/biography/Amiri-Baraka#ref276986>

valutarlo sotto un aspetto commerciale: verificare, dunque, come l'instaurazione e la crescita di un mercato dell'arte afroamericana abbia veicolato l'integrazione e l'affermazione della minoranza.

Come ogni mercato dell'arte, quello afroamericano ha una struttura composta da istituzioni, musei, artisti, galleristi, case d'asta e collezionisti. Nei prossimi due paragrafi verranno approfonditi, in ordine cronologico, le dinamiche e i ruoli di musei, collezionisti e gallerie che negli anni hanno portato alla formazione di un mercato ad-hoc per questa categoria d'arte.

Alla base dello sviluppo del mercato dell'arte afroamericana vi è il collezionismo. È bene premettere che luoghi dell'arte come musei e gallerie tendevano ad escludere dalle loro collezioni gli artisti di colore e, nel caso non venissero esclusi, le loro identità venivano cancellate col tempo. Le barriere sociali imposte dal razzismo complicano le narrazioni anche degli artisti maggiormente noti e di conseguenza la nostra comprensione di esse.⁷ I meriti di una successiva definizione e affermazione dell'arte afroamericana vanno riconosciuti alle istituzioni museali che prima di chiunque altro hanno manifestato interesse nella promozione di questo tipo di arte. Le prime istituzioni a collezionare arte nera furono i Dipartimenti di Arte Africana, Afroamericana e Indiana presso la Fisk University nel 1866⁸ e l'Hampton Institute (oggi Hampton University) con l'acquisizione di due dipinti di Henry Ossawa Tanner nel 1894.⁹ Oggi l'Hampton University è riconosciuta per avere una tra la più estese collezioni di opere afroamericane (se ne contano oltre 1500) tra cui annovera artisti quali Henry O. Tanner, Jacob Lawrence, Romare Bearden, Elizabeth Catlett, e Samella S. Lewis.

⁷ Perry R. (1992), *Free within Ourselves: African-American Artists in the Collection of the National Museum of American Art*, Pomegranate Artbooks, San Francisco.

⁸ <https://www.fisk.edu/academics/library/special-collection-and-archives/>

⁹ <https://home.hamptonu.edu/msm/>

Gli Historical Black Colleges e i dipartimenti universitari hanno avuto un ruolo primario nella promozione e nella conservazione del movimento artistico afroamericano e della sua storia. Queste istituzioni, come poi successivamente l'Howard University e la Clark Atlanta University, hanno avuto la lungimiranza e la convinzione di dare voce tramite l'arte a questa minoranza investendo tempo, finanze e risorse, creando, inoltre, programmi educativi. Tuttavia, l'origine di un mercato dell'arte afroamericano è identificabile con la migrazione a Parigi dell'artista Henry Ossawa Tanner. Egli fu uno dei primi e dei pochi artisti afroamericani ad avere il privilegio di studiare belle arti negli Stati Uniti. Compì il suo percorso educativo alla Pennsylvania Academy of Fine Arts per poi spostarsi a Parigi nel 1891 dove il suo talento venne riconosciuto e la sua fama divenne internazionale. I suoi lavori traevano ispirazione dalla bibbia e tra essi l'acquisto più altisonante fu quello riguardante l'opera *The Resurrection of Lazarus* (1897) da parte del Governo francese; ora facente parte della collezione del Museo D'Orsay. Il suo successo finì sotto gli occhi di tutti, soprattutto dei mecenati americani, i quali erano colpiti dai suoi soggetti biblici, dalla sua pittura narrativa e, più di tutti, dal suo pedigree parigino.¹⁰ Tra loro spicca la figura del filantropo Robert Ogden che acquisì l'opera *The Banjo Lesson* (1894) e ne fece una delle colonne portanti della collezione dell'allora Hampton Institute. Henry O. Tanner divenne dunque un modello per gli artisti afroamericani dell'epoca; molti seguirono le sue orme andando oltreoceano per affermarsi presso l'Académie Julian.¹¹ La sua figura comportò una maggiore diffusione del collezionismo di arte afroamericana negli Stati Uniti. Ciò, tuttavia, fu contestato proprio da Henry O. Tanner che sosteneva vi fosse un problema di fondo nel collezionismo, in quanto il patrocinio da parte degli afroamericani procedeva eccessivamente a rilento o era persino inesistente. Un fattore che non cambierà fino alla metà degli anni '20 del

¹⁰ Freeman N. (2019), "African American Artists and the Art Market", in Chambers E. *The Routledge Companion to African American Art History*, Taylor and Francis.

¹¹ Leininger-Miller T. (2001), *New Negro Artists in Paris: African American Painters and Sculptors in the City of Light, 1922-1934*, Rutgers University Press, pp. 7-12.

Novecento, dimostrando che spesso anche le fonti di patrocinio erano interpretate razzialmente e non semplicemente economicamente.¹²

Avendo introdotto tematiche inerenti al collezionismo, è bene affrontarne le problematiche relative ponendoci alcuni quesiti. Com'è andata via via risolvendosi la questione introdotta da Tanner riguardante la quasi assenza di collezionisti afroamericani? E, soprattutto, questa sezione del collezionismo viene svolta con lo scopo di conservare e promuovere tale movimento o è un mero collezionismo a trofeo?

Il mecenatismo ebbe inizio con il XIX secolo, durante il quale gli artisti afroamericani uscirono dalla loro anonimata e comparvero le prime documentazioni disponibili della loro epoca che, come riporta Shawnya L. Harris nel suo lavoro di tesi riguardavano perlopiù “*newspaper advertisements for furniture makers, portraitists and engravers.*” Il mecenatismo nel XIX secolo riguardava perlopiù mercanti e mecenati bianchi; tuttavia, si stava aprendo anche al panorama afroamericano. Due casi messi in risalto sono, in primis, il Dr. Jhon V. DeGrasse, un importante medico militare che collezionò opere di Edward Mitchell Bannister, Edmonia Lewis, Patrick Reason e Henry O. Tanner.¹³ L'altro mecenate afroamericano a quest'ultimo coevo fu William Henry Dorsey, artista e bibliofilo che creò nella sua casa un museo privato in cui erano presenti rare incisioni di Patrick Reason e dipinti ad olio e acquerello di Robert S. Duncanson.¹⁴ Parliamo, più che della nascita di un movimento di collezionisti afroamericani, di due casi isolati in quanto negli anni a cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento erano pressoché nulle le possibilità di trovare afroamericani istruiti e con la disponibilità economica di investire nel campo dell'arte. Risultati più incoraggianti sarebbero stati poi raggiunti con la conquista di diritti fondamentali e con la diffusione

¹² Dewey F.M., Sewell D., Rae A.M. (1991), *Henry Ossawa Tanner*, Rizzoli International Publications.

¹³ Patton S. (1998), *African-American Art*, Oxford University Press, pag.47.

¹⁴ Wesley D. P. (1990), “Black Antiquarians and Bibliophiles,” in Sinnette E., Coates W. P., Battle T. C., *Black Bibliophiles and Collectors*, Howard University Press, pag. 10

dell'istruzione pubblica che, seppur in fase embrionale, consentirono una maggior estensione della ricchezza e dell'educazione tra la minoranza afroamericana.

Ciò consentì, in contemporanea ad un periodo artisticamente florido come l'Harlem Renaissance, a figure come A'Leila Walker, ricca ereditiera afroamericana dell'azienda di cosmetici Madame C.J. Walker, di collezionare opere d'arte di artisti neri e fornire loro possibilità di esprimersi ed essere esposti nel suo salone detto *Dark Tower*. Diffuse così la cultura del mecenatismo afroamericano per afroamericani. Altri dopo di lei seguirono le sue orme nel patrocinio delle arti visuali: il musicista e compositore jazz Duke Ellington, l'attore Paul Robeson e lo storico Arturo Alfonso Schomburg. Il centro di questo movimento fu principalmente Harlem, essendo culla dell'omonimo Rinascimento, tuttavia raggiunse altre città nello stesso periodo come, ad esempio, Washington dove la cantante lirica Lillian Evanti teneva la sua collezione. Con il passare degli anni, le lotte per il riconoscimento dei diritti civili portarono i loro effetti, la popolazione afroamericana crebbe e lentamente si integrò nella società americana. Seppur con evidenti disparità, queste conquiste sociali permisero un aumento delle facoltà economiche e di investimento e la figura del collezionista afroamericano andò via via affermandosi. Erano gli anni Sessanta quando i coniugi Bill e Camille Cosby iniziarono quella che fu definita dall'artista, studioso e curatore afroamericano David Driskell "*the most significant collection in the hands of an African American family*".¹⁵ L'attore, famoso ai più per la serie tv *I Robinson*, collezionò assieme alla moglie più di 300 opere di artisti di colore oltre a possederne anche di artisti quali Renoir, Rembrandt, Picasso e Matisse.¹⁶ Un altro grande collezionista nero è Walter O. Evans, che verso la fine degli anni Settanta

¹⁵ Driskel D. C. (2001), *The Other Side of Color: African American Art in the Collection of Camille O. and William H. Cosby, Jr.*, Pomegranate Edition.

¹⁶ Weiss M. and Kazakina K. (2018), "Bill Cosby Sells Painting, Takes Loan on Vast Art Collection", Bloomberg, <https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-11-09/bill-cosby-sells-painting-takes-loan-on-vast-art-collection>.

comincia a collezionare arte che arriva a coprire oggi 150 di storia afroamericana.¹⁷ Altri coniugi coinvolti in questa attività furono Harmon e Harriet Kelly che iniziarono a collezionare arte afroamericana a partire dal 1987 e annoverano nella loro collezione artisti come Edward M. Bannister, Elizabeth Catlett, William H. Johnson, Emma Lee Moss, Charles E. Porter, Henry O. Tanner.¹⁸ Il contributo dei collezionisti afroamericani non fu solo quello di conservare e promuovere l'arte della minoranza a cui appartenevano, ma anche di permettere che i prezzi delle opere dei suddetti artisti non venissero sottostimati come spesso accadeva in passato, restituendo il giusto valore alle opere così come all'intero movimento. In proposito, David C. Driskell si espresse così:

*"As works by African American artists are mainstreamed, they enter the minds of the people through the economics of the art market as much as they do through history. A work by Bearden that would sell for \$200 in the late 1950s and 1960s would sell for \$200,000 today. Horace Pippin was offered low prices during his lifetime. Today Pippin's work brings record prices of \$350,000 up to \$500,000. Individual collectors such as Camille and Bill Cosby, Walter and Linda Evans, and Harriet and Harmon Kelley have amassed important collections that have added value to the work of African American artists."*¹⁹

Il merito di questi grandi collezionisti è di aver organizzato negli anni una collezione ragionata e non volta al mero accumulo di opere: questa è la principale differenza tra un collezionista che definito intenditore e un collezionista a trofeo. Il collezionista a trofeo è quel personaggio che accumula oggetti di valore (in

¹⁷<https://www.scadmoa.org/exhibitions/2014/the-modern-era-selected-works-from-the-walter-o-evans-collection-of-african>.

¹⁸ Coker G., Hyland D. K. S., Jennings C. (1994), *The Harmon and Harriet Kelley Collection of African American Art*, San Antonio Museum of Art Edition.

¹⁹ Driskell D. C. (2000), "Rising to the Challenge", *American Art* Vol. 14, No. 3, pp. 11-14.

questo caso opere d'arte) per il mero gusto di possederli, affinché essi accrescano il suo ego il suo status symbol. In questo caso gli oggetti da collezione non sono altro che la personificazione di elementi dell'aspetto e del comportamento del possessore che, tramite essi, tenta di dimostrare di appartenere ad un certo rango sociale, di possedere una determinata cultura e ricchezza. Il collezionista medio appartiene a questa categoria che acquista opere e ne apprezza solo la loro collocazione all'interno delle mura domestiche. Nel momento in cui non sono più di suo gradimento le rimette sul mercato cercando di guadagnarci il più possibile, speculando su esse.²⁰

Il collezionista intenditore, invece, è quella figura che nel mondo dell'arte è stata educata ad una minor superficialità e, tramite le sue conoscenze, si fa carico di portare avanti un'eredità accumulando ragionatamente dei lavori di artisti di un certo movimento. La figura del collezionista intenditore è stata fondamentale per l'arte afroamericana in quanto ha permesso a questa di trovare spazio nel vasto mercato dell'arte e di affermarsi come movimento riconosciuto a livello internazionale.²¹ Quashelle Fannie Curtis, nel suo lavoro di tesi cita Sharon Patton che nel suo libro *A history of collecting african american art* asserisce:

*"Collecting fine art and owning certain type of fine art are important signs about class and wealth: to function as such, groups of paintings, sculpture, prints, etc., must not be accessible to certain groups of people. Owning arts gives a collector prerogative to interpret and determine what and subsequently what does not have cultural significance. Collecting as a political enterprise denote an exercise of power and the political capacity to negotiate change."*²²

²⁰ Beard E. (2018), "The Four Types of Art Collectors", Artsy, <https://www.artsy.net/article/evan-beard-four-tribes-art-collectors/amp>.

²¹ Ibidem.

²² Patton S. (1998), "A History Of Collecting African American Art", in Gips T., *Narratives of African American Art and Identity: The David Driskell collection*, Pomegranate Edition.

Molti collezionisti sono famosi per le loro raccolte di opere, altri sono famosi per aver portato cambiamenti sostanziali nel mondo dell'arte grazie alla loro passione. I collezionisti afroamericani citati in precedenza fanno parte della seconda categoria.²³

1.3 Nascita e sviluppo di gallerie d'arte afroamericana

Tendenzialmente una galleria d'arte è considerata la porta d'ingresso per il mercato dell'arte. Le gallerie d'arte, attraverso un'attenta ricerca, cercano di scoprire artisti - emergenti e non - che un giorno potranno imporsi con decisione nel mercato. Lavorano per inserire un determinato artista nella loro scuderia e portarlo alla ribalta nel mondo dell'arte tramite la costruzione di una rete di collezionisti interessati, l'attenzione dei media e la collaborazione con musei o istituti d'arte. Nel contesto americano, contemporaneamente allo sviluppo di collezioni pubbliche e private, nella prima metà del Novecento , si insediano le prime gallerie d'arte afroamericana. Con l'avvento di quest'ultime all'interno del suddetto panorama artistico, trattandosi di gallerie d'arte commerciali, il mercato cresce ulteriormente, creando nuove opportunità per collezionisti ed artisti. I primi segnali di un'apertura al mondo delle gallerie avvennero dal momento in cui istituti come Howard University, Hampton University e Atlanta University iniziarono a calendarizzare mostre dedicate e, in occasione di esse, era possibile acquistare opere d'arte il cui ricavato andasse poi a finanziare l'istituto.²⁴ Anche il governo

²³ Curtis Q. F. (2003), "African American Art In The Marketplace: The Path To Inclusion", Seton Hall University Dissertations and Theses.

²⁴ Harris S. L. (2012), "Conceptualizing African-American Art: The market, academic discourse and public reception", Chapel Hill, pag.27.

supportò gli artisti afroamericani intorno agli anni Trenta, ma nel 1943 questi aiuti cessarono e molti degli artisti non avevano un posto dove esporre. In tale contesto iniziarono ad apparire le prime gallerie di proprietà afroamericana, tra cui la prima in assoluto secondo gli studiosi, fu quella di Augusta Savage che, dopo aver ricoperto il ruolo di direttrice dell'Harlem Community Art Center, nel giugno 1939 aprì il suo spazio espositivo. Situato ad Harlem, il suo Salon of Contemporary Negro Art esponeva artisti come Beauford Delaney, Lois Mailou Jones, James Lesesne Wells, and Richmond Barthé. Tuttavia, fu costretta a chiudere dopo meno di un anno a causa dell'insufficienza di vendite. Più memorabile fu l'esperienza della Barnett Aden Gallery a Washington: essa svolse le tradizionali funzioni di una galleria d'arte mostrando talentuosi artisti emergenti, ma lo fece esponendoli accanto ad artisti afroamericani già affermati nel mercato dell'arte come Henry Ossawa Tanner, Edward Bannister e Meta Warrick Fuller, così da convalidare la loro identità artistica e contestualizzare il loro lavoro all'interno di una tradizione.²⁵ La galleria nacque proprio nel 1943 dopo che uno dei due proprietari chiese agli artisti sotto la loro tutela di regalargli un'opera ciascuno, affinché tutte quelle raccolte andassero a formare la collezione della galleria. Tuttavia, non era nata con lo scopo di profitto, infatti tutti i ricavi ottenuti dalle vendite delle opere finivano interamente agli artisti, mentre i costi di gestione della galleria venivano coperti grazie ai salari dei proprietari (James V.Herring e Alonzo J.Aden), grazie a piccole quote associative e ad aiuti provenienti da numerosi amici e sostenitori.²⁶ Una curiosità sta nel fatto che, oltre a perseguire uno scopo di affermazione per gli artisti da loro rappresentati, Aden e Herring tentarono di unire anche un lato estetico. Infatti, uno dei loro impegni era quello di incoraggiare l'acquisto dai privati, affinché essi esponessero le opere acquisite in casa come oggetti decorativi. Esponendo nella loro modesta residenza, Aden e Herring volevano dimostrare come i dipinti, le sculture e le ceramiche valorizzassero la loro dimora,

²⁵ Abbott J. G. (2008), "The Barnett Aden Gallery: a home for diversity in a segregated city", The Pennsylvania State University, pp.5-6.

²⁶ Ivi, pag. 9.

oltre a creare un apprezzamento per l'arte all'interno della loro comunità. Non è un caso che la loro prima esposizione fu chiamata "*American Paintings for the Home*" che costringeva sì ad esporre meno lavori, ma allo stesso tempo valorizzava il lato estetico dei pochi esposti.²⁷ La galleria chiuse nel 1969 a causa della morte di Herring (successivamente a quella di Aden nel 1961) e parte della collezione, dopo essere stata acquisita per la maggior parte da Robert L. Johnson, entrò a far parte del National Museum of African American History and Culture di Washington nel 2015.

Per quanto riguarda le informazioni inerenti ad altre gallerie commerciali d'arte afroamericana sviluppatasi negli anni a seguire, non è facile reperirle tramite la consultazione di testi e pagine internet. Pertanto, è possibile dire che le gallerie d'arte, in generale, sul suolo americano vanno via via affermandosi negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale, anni in cui New York viene vista e riconosciuta a livello internazionale come la culla dell'arte e del suo mercato, raccogliendo il testimone lasciato da Parigi. Gli artisti afroamericani, in quegli anni non trovano spazio in queste gallerie. L'unica eccezione è Jacob Lawrence, artista prodigo che, all'età di 24 anni, ha segnato una piccola svolta nel movimento artistico afroamericano essendo il primo artista ad essere rappresentato dall'allora prestigiosa Downtown Gallery di New York nel 1941.²⁸

Data l'iniziale indifferenza delle case d'asta - di cui si parlerà approfonditamente nel secondo capitolo - nei confronti degli artisti afroamericani, a sostenere il mercato secondario in tale ambito furono proprio le gallerie. Nonostante risulti difficile definire in termini monetari l'espansione di tale mercato, si può affermare che intorno agli Ottanta e Novanta il numero di galleristi che rappresentavano

²⁷ Ivi, p.10.

²⁸ Freeman N. (2019), "African American Artists and the Art Market", in Chambers E. *The Routledge Companion to African American Art History*, Taylor and Francis.

artisti afroamericani raddoppiarono²⁹. Numerose gallerie sorsero in centri urbani quali New York, Chicago, Detroit, Philadelphia, grazie al lavoro di mercanti d'arte che, educati ad approfondire l'espressione creativa afroamericana, ne hanno poi fatto un prodotto accattivante con lo scopo di corteggiare un nuovo pubblico e far proliferare la suddetta arte tramite l'attrazione di nuovi collezionisti.³⁰ Queste nuove opportunità segnarono una vera e propria svolta per il movimento artistico afroamericano sia in termini di mercato che di inclusione sociale come riporta Nigel Freeman:

“The discrepancies in a market in which a majority of the significant African American artists were still not included were profound. It confirmed that not only was the market greatly undervalued, but market forces had sidelined these artists for generations. Despite gallery representation, many artists lacked the support of collectors and curators that brought institutional acquisitions, scholarship and eventual inclusion in the canon. Those market forces had left artists behind—especially by the time their work reached the secondary market. That so much was excluded from the market reflected not just upon its monetary value, but upon the historical and cultural value placed on African American art and artists in our society. This can be traced in the development of a market for African American artists. An examination of this history reveals how African American artists found opportunity in the midst of discrimination and marginalization.”³¹

²⁹Patton S. (1998), *African-American Art*, Oxford University Press, pag.308

³⁰ Harris S. L. (2012), “Conceptualizing African-American Art: The market, academic discourse and public reception”, Chapel Hill, pag.46.

³¹ Freeman N. (2019), “African American Artists and the Art Market”, in Chambers E. *The Routledge Companion to African American Art History*, Taylor and Francis.

Questa apertura permise a molti artisti afroamericani di essere rappresentati da gallerie americane mainstream, ovvero quelle dai nomi più altisonanti che esponevano perlopiù artisti bianchi ed affermati. Già nei primi anni Cinquanta, molte gallerie prestigiose di New York scelsero di esporre artisti afroamericani come, per esempio, l'American Contemporary Art Gallery, che rappresentò e patrocinò la carriera dell'artista Charles White tra il 1946 e il 1965. Lo stesso fecero altre gallerie come la Roko Gallery, la Jhon Heller Gallery e la Bertha Schaefer Gallery.

Il problema a cui si affacciavano le gallerie rappresentanti il movimento artistico afroamericano negli anni Novanta consisteva in una massiccia presenza dei pochi artisti neri accettati nell'élite dell'arte e una mancata apertura al movimento vero e proprio in quanto considerato di scarsa profittabilità. Il primo approccio in questa direzione fu l'organizzazione tra il 1987 e il 1989 di mostre dedicate all'arte afroamericana e curate da artisti ed esperti facenti parte della stessa minoranza di cui si ricordano *Art of Black America* curata da David C. Driskell e *Black Printmakers and the W.P.A.* curata da Leslie King. Sebbene alcune gallerie mainstream avessero introdotto all'interno della loro collezione sempre più artisti afroamericani, le gallerie specializzate in arte afroamericana si erano appena affacciate nella comunità artistica e molti critici dell'epoca compresero che non era abbastanza organizzare mostre ed esposizioni dedicate, bensì sarebbe servita un'educazione, o meglio, una rieducazione che andasse a colmare quelle omissioni storiche presenti in un mondo dell'arte dominato dalla razza bianca.³² Era necessaria, dunque, una collaborazione ad ampio raggio che comprendesse tutte le figure specializzate nel settore, pertanto un lavoro congiunto di artisti, curatori, storici, galleristi, collezionisti e della stampa. In altre parole, il successo artistico afroamericano era direttamente collegato ad un'autoaffermazione ed accettazione nel più ampio panorama culturale ed economico. In tal senso, di fondamentale

³² Harris S. L. (2012), "Conceptualizing African-American Art: The market, academic discourse and public reception", Chapel Hill, pp.47-49.

importanza furono il sostegno reciproco fornito dai vari galleristi nell'intento di affermare il movimento e il contributo della carta stampata attraverso la pubblicazione di alcuni manuali che sensibilizzassero l'informazione ed il commercio riguardanti l'arte afroamericana. Nel 1998, l'art advisor Halima Taha pubblicò *Collecting African American Art: Works on Paper and Canvas*, un libro comprendente la descrizione di più di 200 opere di arte afroamericana, scritto e redatto attraverso la collaborazione con galleristi e collezionisti. Il libro contiene, inoltre, una panoramica sulla storia dell'arte afroamericana, una descrizione dei media più utilizzati, tecniche di negoziazione dei prezzi e confronti sulla conservazione di tali opere.³³

Un altro contributo che Halima Taha diede al mondo delle gallerie d'arte afroamericana è un articolo dal titolo *African American Art: Basics to Appraising an Asset & Commodity* in cui suddivide il mercato dell'arte afroamericana in 3 sottomercati: un mercato internazionale che comprende artisti afroamericani che hanno ricevuto un'approvazione dalla critica, sono rappresentati dalle più importanti gallerie, sono inclusi nelle collezioni dei più grandi musei e sono riportati nei documenti storici. Tra loro spiccano Jacob Lawrence, Henry Ossawa Tanner e Romare Bearden. L'autrice va poi a definire un mercato popolare, il quale comprende artisti che operano al di fuori delle gallerie mainstream di proprietà bianca. Essi sono artisti che definisce *entrepreneurial*, o imprenditoriali, che producono, commerciano e vendono le loro opere ai collezionisti tramite gallerie, negozi e fiere. Nel mercato popolare vi è, pertanto, un'assenza di agenti, i quali invece sono presenti nel mercato definito internazionale. Ciò fa comprendere come non sia una questione stilistica o di medium la controversia riguardante la segmentazione dei lavori (e di conseguenza del mercato) degli artisti afroamericani, se mai una questione di esclusività nell'accesso ai loro lavori. Infine, definisce un mercato accademico, il quale apparentemente sembra occupare la stessa posizione di quello internazionale, salvo poi differenziarli non tanto per

³³ Ivi, p. 51.

una questione di prezzo, quanto più per circostanze riguardanti la ricezione pubblica e la sua influenza rispetto ad una accettazione del mainstream.³⁴

Per quanto riguarda la carta stampata, oltre al contributo fornito da Halima Taha attraverso il suo manuale, è importante menzionare il ruolo dei giornali, i quali hanno avuto un particolare peso sulla presenza di galleristi di origine afroamericana, indirizzando il ruolo di questi ultimi e educandoli tramite la sensibilizzazione della loro figura definendola di fondamentale importanza nel coltivare l'interesse, l'economia e le sfide sociali presenti nel mondo dell'arte. Sempre attraverso i giornali si cercò, inoltre, di orientare i galleristi e collezionisti (sia afroamericani che non) ad investire nell'arte nera, considerandola un vantaggio a lungo termine poiché negli anni Novanta del Novecento avrebbe detenuto il miglior rapporto qualità-prezzo.³⁵

Questa strategia, volta alla collaborazione tra le figure specializzate nel settore artistico afroamericano, in corso tra gli anni Novanta e i primi anni del Duemila, si confermò un successo. Nel 2020, infatti, secondo un articolo di Artsy, piattaforma di intermediazione artistica online che raccoglie gallerie, fiere e aste, negli Stati Uniti si contano più di 73 gallerie condotte (in toto o in parte) da galleristi di colore, segno di come la figura del gallerista, nonostante un percorso ricco di ostacoli, sia riuscita ad imporsi nel panorama artistico statunitense incrementando non solo la visibilità degli artisti rappresentati, ma anche dell'intero movimento artistico afroamericano in generale.³⁶

In conclusione, si può vedere come il mercato dell'arte afroamericana, si sia evoluto di pari passo con la società afroamericana stessa. Dal momento in cui sul

³⁴ Taha H. (2011), "African American Art: Basics to Appraising an Asset & Commodity," Black Art in America

³⁵ Sturgis I. (1990), "The Art of the Dealers", Black Enterprise Vol. 20, No. 12, pag. 62.

³⁶ Artsy Editorial (2020), "Black-Owned Galleries to Support across the United States", Artsy Editorial. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-black-owned-galleries-support-united-states>.

suolo americano si afferma una società basata sul capitalismo, risulta essere facilmente visibile un forte e indissolubile legame tra l'affermazione socioculturale afroamericana e l'imposizione di quest'ultima nel mercato dell'arte. In altre parole, contestualizzando l'analisi agli ultimi 150 anni, si può dire che non vi può essere un riconoscimento culturale se c'è quello economico. Reciprocamente, il percorso di crescita del mercato dell'arte afroamericana ha fatto sì che fosse sempre più comune veder diffuse opere d'arte prodotte, vendute e comprate da persone di colore e che tali opere, contenenti perlopiù messaggi d'integrazione e affermazione d'identità, inducessero la popolazione americana e i relativi rappresentanti politici a insistere su tali temi. Si evince, inoltre, come tutto ciò sia stato possibile grazie ad una consapevole ed elaborata collaborazione tra tutti gli operatori facenti parte del mercato: artisti, collezionisti, galleristi, agenti, critici, curatori e giornalisti che, perseguendo assieme uno stesso obiettivo, hanno permesso che questo segmento del mercato dell'arte potesse emergere nonostante le innumerevoli difficoltà iniziali.

2 L'Arte afroamericana in asta

Le case d'asta, soprattutto a partire dal nuovo millennio, sono lo strumento più consono per identificare le condizioni del mercato dell'arte. Ciò è possibile grazie alla trasparenza dei prezzi che questo segmento del mercato offre e che, a differenza del mercato primario (composto prevalentemente da artisti, gallerie e fiere d'arte), accresce il livello di trasparenza di un settore che risente della scarsa coerenza ed omogeneità nei metodi di valutazione economica. Anche il processo di digitalizzazione (forzato dalla pandemia da Covid-19) e lo sviluppo di aste online ha permesso un rafforzamento del settore, coinvolgendo le case d'asta di ogni dimensione. Fatta la suddetta premessa, è possibile affermare che, nonostante qualche calo fisiologico dovuto alla crisi del 2008 e alla pandemia da Covid-19 del 2020-2021, il mercato delle aste d'arte è riuscito a mantenere una tendenza positiva. Andando più nello specifico, le due principali case d'asta internazionali, ovvero Sotheby's e Christie's, nell'ultimo biennio condizionato dal Covid-19, sono riuscite ad evitare crolli repentini delle vendite, assestandosi rispettivamente a 5 miliardi di dollari di vendite (-15% rispetto al 2019) e 4,4 miliardi di dollari (-25% rispetto al 2019).³⁷ Se si guarda ad un ventennio fa, più precisamente al 2002, si può notare come il volume delle vendite annuali dell'intero settore delle case

³⁷ Lanzillo E., Tagliaferri B., Ripa P., Ghilardi R. (2021), "Il mercato dell'arte e dei beni da collezione. Report 2021", Deloitte Private, pag. 20.
<https://www2.deloitte.com/it/it/pages/private/events/il-mercato-dell-arte-e-dei-beni-da-collezione---report-2021.html>

d'asta ammontasse a 4 miliardi di dollari. Vent'anni prima, nel 1980, il volume delle vendite dell'intero settore delle case d'asta era sui 2 miliardi.³⁸ Facile dedurre, dunque, come il mercato delle aste riesca a mantenere una tendenza positiva in termini economico monetari grazie anche al ventaglio di buyers coinvolti che, con l'avvento della tecnologia, vede sempre più interessati i giovani.³⁹

È dunque lecito chiedersi: dove si colloca in questo giro di affari l'arte afroamericana?

Prendendo come riferimento uno studio congiunto di *Art Agency Partners*, società di consulenza artistica acquisita da Sotheby's nel 2016, e *Artnet News* del settembre 2018, è possibile notare come nei dieci anni precedenti sia stata spesa una cifra pari a 2,2 miliardi di dollari per le opere d'arte di artisti afroamericani in asta, che tradotto in percentuale sarebbe l'equivalente dell'1,2% del mercato complessivo in quegli anni, pari a 180 miliardi di dollari.⁴⁰ Questo studio, che verrà poi analizzato più approfonditamente nei paragrafi successivi, ci permette di cogliere un'evidente sproporzione nella fetta di mercato ricoperta dal segmento dell'arte afroamericana rispetto alla totalità del mercato delle aste. Questa mancanza di attrattività, che fa dell'arte afroamericana un settore di nicchia nel mercato delle aste, è dovuta a vari fattori, che vanno da un'eredità storico culturale piena di ostacoli (già evidenziata nel capitolo precedente), fino a veri e propri casi economici particolari come, per esempio, la presunta sottostima di tali opere e la

³⁸ Barnes B. (2002), "Take my art please: collectors are miffed as museums reject works at record chip: pissaro yes, broken toys, no" Wall Street Journal.

³⁹ Secondo quanto riportato dal documento Lanzillo E., Tagliaferri B., Ripa P., Ghilardi R. (2021), "Il mercato dell'arte e dei beni da collezione. Report 2021", Deloitte Private, Christie's ha per esempio reso noto che il 32% dei nuovi buyers delle vendite "online-only" sono stati millennials (23-38 anni), mentre Sotheby's ha visto raddoppiare il numero di buyers under 40.

⁴⁰ Halperin J., Burns C. (2018), Yes, Basquiat Is an Art-Market Superstar. But the Work of Other African American Artists Remains Vastly Undervalued, ArtNet News.
<https://news.artnet.com/the-long-road-for-african-american-artists/african-american-art-market-data-1350998>

mancanza di un equilibrio di prezzi all'interno dello stesso mercato dell'arte afroamericano (si veda paragrafo 2.4).

Partendo, dunque, da un resoconto delle vicende che hanno visto nascere ed espandersi il mercato delle aste d'arte afroamericana, prendendo in esame le aste tenute dalla casa d'aste Swann Galleries, arriveremo ad affrontare i problemi che affliggono questo segmento di mercato.

2.1 Le prime aste d'arte afroamericana

Verso la fine del XIX secolo, in Europa, il mercato delle aste d'arte era già florido e affermato, mentre in America questa pratica arrivò relativamente tardi, ovvero nel 1883, anno dell'apertura della prima casa d'aste statunitense *The American Art Association*.⁴¹ Il mercato dell'arte procedeva spedito in Europa e Londra e Parigi ne erano il fulcro; l'America, invece, si vedeva costretta ad inseguire. Durante la metà del XX secolo, l'intero mercato delle aste d'arte europeo era concentrato nelle mani di poche case d'asta tra cui Christie's, Phillips, Bonham's e Sotheby's. Fu proprio grazie ad un'intuizione del direttore di quest'ultima, Peter Wilson, che venne riconosciuto il potenziale del mercato internazionale per l'arte moderna e, in seguito all'abolizione delle restrizioni valutarie a causa della guerra, tenne, nel 1955, la sua prima asta interamente dedicata ad opere impressioniste.⁴² Successivamente, nel 1960, aprì il primo ufficio Sotheby's a New York e quattro anni più tardi rilevò il 75% della più importante casa d'aste americana di quei tempi, la Parke-Bernet, diventando così il punto di riferimento per il mercato

⁴¹ <https://www.britannica.com/topic/art-market/The-growth-of-the-auction-market>

⁴² Heath C. (2014), "The Dynamics of Auction: Social Interaction and the Sale of Fine Art and Antiques", University of Chicago Press, *American Journal of Sociology*, Vol. 119, No. 4.

dell'arte negli Stati Uniti e, di lì a poco, nel mondo. Intorno agli anni 80'- 90' del XX secolo emersero i primi artisti afroamericani che ottennero buoni risultati in case d'asta come Christie's e Sotheby's, incentivando l'idea del prezzo come termometro per tracciare i progressi compiuti dall'arte afroamericana. Degni di nota furono artisti come Romare Bearden, Jacob Lawrence, Henry Ossawa Tanner, Martin Puryear e David Hammons.⁴³ Tuttavia, aldilà di questi nomi, si dimostra difficile trovare altri artisti di spicco nel suddetto panorama. Per comprendere meglio questo concetto, Quashelle Fannie Curtis, fornisce il volume di opere in asta di alcuni artisti afroamericani affermati rispetto ad altri europei:

“Henry O. Tanner had a total of sixteen works come up for auction from 1986-1999. [...] Robert S. Duncanson had a total of sixteen works come up for auction from 1994-200. [...] William H. Johnson had a total of four records listed from 1991-1992. [...] Edward M. Bannister had a total of ten record listed from 1987-1998. [...] Edmonia Lewis had five auction records listed from 1994-1996.”⁴⁴

È possibile notare che il volume di presenze in asta per questi artisti afroamericani è quanto meno ridotto.

Per quel che riguarda, invece, la valutazione e i conseguenti prezzi di aggiudicazione di opere di artisti afroamericani in asta, è emblematico come, all'alba del 2007, Romare Bearden, Robert S. Duncanson, Jacob Lawrence e Henry Ossawa Tanner, fossero gli unici artisti (senza considerare i contemporanei come, per esempio, Basquiat) ad aver registrato un prezzo di aggiudicazione

⁴³ Harris S. L. (2012), “Conceptualizing African-American Art: The market, academic discourse and public reception”, Chapel Hill, pag.114.

⁴⁴Curtis Q. F. (2003), "African American Art In The Marketplace: The Path To Inclusion", Seton Hall University Dissertations and Theses, pag 37.

superiore ai \$100.000.⁴⁵ Tuttavia, anche se poco percepibile, vi è stata una crescita, infatti tra il 2006 e il 2007 due opere di Jacob Lawrence vennero battute all'asta ed ottennero ottimi risultati: la prima opera, *intitolata Subway Acrobats* (1959), fu venduta per poco meno di un milione da Christie's (\$968.000). La seconda, *The Builders* (1947), è stata acquisita da un fondo della Casa Bianca sempre ad un'asta di Christie's per \$2.500.000.⁴⁶ Questi, seppur modesti, successi non passarono inosservati agli esperti del settore e Nigel Freeman, fondatore del dipartimento di arte afroamericana presso la casa d'aste Swann Galleries, era convinto ci fosse materiale sufficiente per creare un mercato vivo e attivo.

Nigel Freeman, responsabile del dipartimento di arte afroamericana dal 2007, anno della sua fondazione, conseguì una laurea in storia dell'arte alla Brown University nel 1989 e, successivamente, un master in belle arti alla Columbia University nel 1991. Entrò a far parte della Swann Galleries nel 1997 con il ruolo di direttore associato del dipartimento di stampe e disegni.⁴⁷ La casa d'aste Swann Galleries viene fondata nel 1941 come casa d'aste specializzata in libri rari e antiquari e, ad oggi, conta più di 40 vendite l'anno suddivise tra i vari dipartimenti quali stampe, disegni, libri, illustrazioni, autografi, mappe e atlanti, fotografie e libri fotografici, poster vintage e, appunto, arti afroamericane.⁴⁸ La Swann Galleries è l'unica tra le case d'asta maggiori ad avere un dipartimento dedicato alle belle arti afroamericane e ciò lo si deve proprio alla lungimiranza di Nigel Freeman, che intravide del potenziale nel settore e sottopose la questione all'allora - ed attuale - direttore Nicholas D. Lowry che acconsentì. L'idea di fondare un dipartimento

⁴⁵ Freeman N. (2019), "African American Artists and the Art Market", in Chambers E. The Routledge Companion to African American Art History, Taylor and Francis.

⁴⁶ Harris S. L. (2012), "Conceptualizing African-American Art: The market, academic discourse and public reception", Chapel Hill, pag.115.

⁴⁷ <https://www.swanngalleries.com/specialist/Nigel-Freeman/>

⁴⁸ <https://www.swanngalleries.com/about-swann>

specializzato scaturì, tuttavia, da un episodio che vide coinvolto in prima persona lo stesso Nigel Freeman che nel 2005 si trovò a dover valutare l'eredità del defunto giornalista Harry Henderson, il quale fu co-autore insieme all'artista Romare Bearden, del libro *A History of African American Artists: from 1972 to the Present* (1993). Nigel selezionò undici lavori di Romare Bearden appartenenti alla collezione di Harry Henderson per poi inserirli nell'asta di stampe e disegni del XIX-XX secolo, tenutasi da Swann il 15 settembre 2005. Sebbene la suddetta asta fu dominata dai lavori su carta di artisti europei come Pablo Picasso, Paul Cezanne e Marc Chagall apparirono anche molti artisti afroamericani, tra cui Mailou Jones, Norman Lewis e Dox Thrash. A seguito del successo di quest'asta, ne fu indetta un'altra tenutasi il 7 marzo 2006 in cui apparirono di nuovo due collage di Bearden provenienti da un'altra collezione. Il risultato, oltre a quello di carattere economico, fu che la casa d'aste Swann Galleries iniziò a ricevere richieste da altri collezionisti che volevano stabilire un mercato secondario più aggressivo per quel che riguardava le opere di artisti afroamericani ed accompagnare così la crescita della loro presenza in asta. Fu così che Nigel Freeman decise di proporre un dipartimento dedicato all'arte afroamericana al direttore di Swann, Nicholas D. Lowry che acconsentì alla sua creazione.⁴⁹

La prima asta del nuovo dipartimento di Belle Arti afroamericane della Swann Galleries si tenne il 6 febbraio 2007 durante la celebrazione del Mese della storia dei neri (*Black History Month*), che va dal 1° febbraio al 1° marzo e coincidente con l'undicesima edizione del Black Fine Art Show, una fiera d'arte totalmente dedicata agli artisti di colore. L'asta comprendeva ben 222 lotti e i partecipanti furono oltre 300, molti più di quelli previsti, tant'è che fu necessaria una seconda sala ed un secondo banditore⁵⁰. La percentuale di venduto si attestò intorno

⁴⁹ Harris S. L. (2012), "Conceptualizing African-American Art: The market, academic discourse and public reception", Chapel Hill, pag. 116.

⁵⁰ Grant D. (2007), "Bidders Overflow Swann's First African-American Art Auction", Art News. <https://www.artnews.com/art-news/news/bidders-overflow-swanns-first-african-american-art-auction-1648/>

all'87%, con un guadagno di \$2.400.000. I top lot furono *Nude Torse* (1915) di Elizabeth Catlett, la prima scultura dell'artista venduta in asta, aggiudicata per \$120.000 (prezzo compreso nell'intervallo di stima di \$100.000/150.000), la serie di stampe *The Legend of John Brown* (1941) di Jacob Lawrence, che si trovava sulla copertina del catalogo dedicato aggiudicata per \$156.000 (anch'essa compresa nell'intervallo di stima di \$130.000/160.000) ed infine un dipinto astratto di Norman Lewis, *Untitled*, aggiudicato per \$67.200.⁵¹ L'asta ebbe le stesse modalità delle altre tenute dalla Swann Galleries, pertanto produsse un catalogo stampato e disponibile anche online con informazioni inerenti le opere e, ove possibile, la provenienza. Ogni lotto aveva un prezzo di riserva fissato tra il valore di stima e la metà di esso, come deciso tra la casa d'aste e i committenti. Durante l'asta, per chi non fosse esperto in materia di arte afroamericana e, nello specifico, sui lotti presenti in tale asta, era possibile chiedere informazioni, ma era anche possibile ricevere rapporti dettagliati durante le settimane che precedettero l'asta, soprattutto se l'intenzione era quella di partecipare da remoto.

Come riportato da Freeman in un'intervista per Shawnya L. Harris, la vera difficoltà stava nello stabilire delle stime precise ed affidabili per opere che per la maggior parte erano state acquistate direttamente dagli studi d'artista decenni prima o mancavano della documentazione d'acquisto. Per fare ciò, dunque, esaminarono il mercato degli oggetti che ad una tale opera potessero essere comparati così da poterne stabilire il prezzo. Pertanto, fu un procedimento che richiese una grande quantità di tempo, ma fondamentale per costruire una base veritiera e attendibile per lo sviluppo futuro di altre stime nel settore dell'arte afroamericana.⁵² Freeman ha dichiarato di aver seguito un processo ben preciso per l'ordine di vendita delle opere in asta: adottò il *coat-tail effect*, che consisteva nel mettere in coda ad opere molto popolari quelle di artisti meno conosciuti facenti

⁵¹ Dannatt, Swann Holds First African-American Fine Art Sale, 55.

⁵² Harris S. L. (2012), "Conceptualizing African-American Art: The market, academic discourse and public reception", Chapel Hill, pag. 119.

parte della medesima corrente artistica (ad es. artisti della WPA, ovvero un programma di tutela e valorizzazione dell'arte come lavoro e non solo come hobby) o periodo (ad es. periodo della Grande Depressione).⁵³

I risultati dell'asta permisero a Freeman di affermare che, innanzitutto, gli artisti con carriere lunghe o stili riconoscibili, quali Jacob Lawrence, Elizabeth Catlett, Romare Bearden e Charles White si mantennero tra la cerchia dei preferiti. Stessa sorte anche per gli artisti dell'epoca del WPA (*Works Progress Administration*) e della Grande Depressione. E, infine, notò che vi erano due grandi aree in crescita: quella degli astrattisti e quella degli artisti facenti parte dei movimenti di protesta civile degli anni '60, come Mel Edwards, Betye Sarr e David Hammons.⁵⁴

La seconda asta organizzata dal dipartimento di arte afroamericana della Swann Galleries fu anch'essa di importanza cruciale e ottenne una risonanza mediatica non indifferente. Si trattava della messa in asta di 94 opere di arte nera appartenenti alla collezione privata della compagnia assicurativa *Golden State Mutual Life Insurance Company*. La compagnia assicurativa decise di mettere all'asta la propria collezione che, iniziata nel 1965, comprendeva, tra le altre, opere di Henry Ossawa Tanner, Charles White, Romare Bearden e lo fece con lo scopo di risanare debiti pregressi. L'asta si tenne dunque il 4 ottobre 2007 e raggiunse un fatturato d'asta pari a \$1.540.000, tra cui si ricordano *General Moses* (1965) di Charles White, opera presente in copertina del catalogo dedicato e aggiudicata per \$360.000, seguita da *Slum Song* (1944) di Hughie Lee-Smith aggiudicata per \$216.000. Il tasso di invenduto, invece, si assestò sul 6,4%, con 6 lotti su 94 non aggiudicati.⁵⁵ Nonostante ottenne un guadagno da vendite non indifferente, ciò che rese questa asta molto rilevante furono le critiche mosse nei confronti della *Golden*

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ https://catalogue.swanngalleries.com/auction-catalog/THE_GOLDEN_STATE_MUTUAL_LIFE_AFRICAN_AMERICAN_ART_COLLECTION?saleno=2122&viewby=Lot_PricRealdesc

State Mutual Life Insurance Company. Personaggi del settore si schierarono contro questa decisione come, per esempio, Cecil Fergerson, curatore afroamericano, che durante un'intervista rilasciata al *Los Angeles Times* il giorno precedente l'asta sostenne:

*"The whole idea of the sale has put a knot in my stomach. Golden State Mutual has struggled in recent years, and auctioning this treasure -- for maybe as much as \$2 million (chicken feed in the white art world, by the way) -- may provide capital it needs. If it's true, the thought of Golden State Mutual holding out its hand for pennies is almost equally painful."*⁵⁶

Dello stesso avviso fu anche l'artista e storica dell'arte afroamericana Samella Lewis che alla stessa testata giornalistica dichiarò tutto il suo disappunto, in quanto si trattava di una delle più grandi ed importanti collezioni di arte afroamericana, da considerarsi alla pari di un museo.⁵⁷

Vi è tuttavia da osservare, dopo anni di distanza dall'accaduto, che sì, tale vendita ha macchiato un simbolo dell'emancipazione economica e sociale della storia dell'arte afroamericana come la *Golden State Mutual Life Insurance Company*, però è anche vero che ha fatto sì che la reputazione della casa d'aste Swann Galleries si affermasse e con essa il dipartimento di arti afroamericane, fornendo, pertanto, un'occasione per il raggiungimento di pari opportunità economiche e di notorietà al panorama degli artisti afroamericani.

⁵⁶ Fergerson C. (2007), "Selling the Dream" Los Angeles Times.
<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-oct-03-oe-fergerson3-story.html>

⁵⁷ Pollock L. (2007), "Historians Angered by Auction of Black Art," Los Angeles Times.
<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-aug-17-et-blackart17-story.html>

2.2 Case d'asta minori

Oltre alla citata Swann Galleries, troviamo altre case d'asta che si dedicano al mercato dell'arte afroamericana. Tra esse, le quali si trovano tutte in territorio statunitense, vi è la *Hearne Southern Auction House*, fondata nel 2008, le cui notizie a riguardo sono ben poche: è nota per essere una succursale della galleria Hearne Art, fondata nel 1988 da Archie e Garbo Hearne con lo scopo di riconoscere e promuovere l'arte afroamericana.⁵⁸ La *Hearne Southern Auction House*, che vanta un fatturato attorno ai \$59.000⁵⁹, svolge operazioni di valutazione e conservazione di opere d'arte afroamericane, oltre alla vendita delle suddette in aste online o dal vivo. Le aste registrate e riportate dal sito *www.liveauctioneers.com* sono solamente quattro e risalgono ad un periodo compreso tra dicembre 2015 e novembre 2017.

Ben più rilevante ed interessante è il caso di un'altra casa d'aste: la *Black Art Auction*. Essa vanta il titolo di casa d'aste unicamente dedicata al mercato dell'arte afroamericana ed ha intrapreso questo percorso nel 2020 in piena pandemia da Covid-19. La prima asta si è tenuta il 16 maggio del suddetto anno e contava 152 lotti tra opere di artisti ricoprenti un arco di tre secoli e utilizzando diversi medium, tra cui pittura, scultura, assemblage, fotografia, incisione e ceramica. Tra gli artisti in asta spiccano nomi già citati quali Henry Ossawa Tanner, Elizabeth Catlett, Robert Duncanson, Romare Bearden, Hughie Lee Smith e Sam Gilliam. Fu proprio

⁵⁸ <https://hearnefineart.com/about/>

⁵⁹ <https://www.dandb.com/businessdirectory/hearnesouthernauktionhouse-littlerock-ar-24478970.html>

quest'ultimo a registrare la vendita più alta dell'intera asta con l'opera *Patched Leaf* (1973), una realizzazione in olio su tela a forma di foglia aggiudicata per \$905.000, un valore ben superiore rispetto alla stima compresa tra i \$300.000 e i \$500.000.⁶⁰ Il totale delle vendite si è affermato intorno ai \$3.200.000 con un tasso di venduto pari all'80%. I partecipanti furono oltre 400, un numero considerevole viste le restrizioni in corso causa Covid-19.

La *Black Art Auction* nasce da un'idea del suo fondatore e gestore, Thom Pegg che, con un'esperienza di oltre trent'anni nel settore, dove ha gestito e lavorato per gallerie sparse tra Los Angeles, Chicago e Indianapolis, ha deciso di volersi dedicare ad aumentare la consapevolezza del lavoro degli artisti afroamericani che, nonostante abbiano fornito il loro contributo alla storia dell'arte americana, sono stati trascurati nel mercato dell'arte. Il focus di Pegg e della casa d'aste è sugli artisti che hanno una lunga eredità storica e difficilmente su quelli emergenti e questo fa sì che il suo lavoro non possa essere catalogato come sfruttamento o speculazione, – di cui spesso il settore del mercato dell'arte emergente afroamericana è stato tacciato – ma come opera di contestualizzazione e storicizzazione dell'arte nera all'interno di quella americana. Il progetto di Thomas Pegg procede e ad oggi annovera ben sette aste oltre a quella inaugurale di cui si è parlato sopra. Inoltre, vanta numerosi record d'artista tra cui, il più celebre, è quello registrato per un olio su tela di Charles White che tocca i \$1.350.000 nell'asta del 17 luglio 2021.⁶¹

Guardando alle vendite di *Black Art Auction* e *Swann Galleries* si può certamente affermare come il segmento di mercato delle aste d'arte afroamericana sia in espansione, infatti *Swann Galleries*, che gode di un maggior lasso di tempo da prendere in esame, per quanto riguarda il dipartimento di arti afroamericane, ha

⁶⁰ <https://bid.blackartauction.com/lots/view/4-1QYSKY/sam-gilliam-b-1933-patched-leaf-oil-on-shaped-canvas-64-x-65-inches>

⁶¹ <https://www.blackartauction.com/about-us/>

registrato un totale di vendite annuali tra il 2009 e il 2014 compreso tra i \$2.000.000 e i \$3.500.000, numeri da non sottovalutare se si considera che vengono organizzate due o (al massimo) tre aste annuali. Nel 2015 il volume delle vendite crebbe ulteriormente fino ad arrivare a oltre \$5.250.000, numero rafforzato dall'aggiudicazione record per *Untitled* (1958) di Norman Lewis per \$965.000. La stessa cifra (\$5.250.000) fu raggiunta anche nel 2017, ma fu l'anno seguente in cui venne registrato un vero e proprio exploit. Nel 2018, infatti, il volume delle vendite annuali arrivò a toccare gli \$8.250.000, evidenziando un aumento di oltre \$3 Mln rispetto all'anno precedente. Considerando quest'ultima un'impennata improvvisa, alla luce del totale vendite registrato nel 2020 – che si aggira intorno ai \$6.500.000 – è ragionevole pensare ad un processo graduale di espansione di questo segmento dell'arte più che ad una vera e propria esplosione.⁶²

⁶² Packard C. (2020), "How Swann Galleries Set the Stage for the Modern African American Art Market", Hyperallergic.
<https://hyperallergic.com/606888/swann-galleries-african-american-art-department/>

2.3 Analisi delle aste del Dipartimento di Arte Afroamericana della casa d'aste Swann Galleries

Dopo aver introdotto, nel paragrafo precedente, le prime due aste tenute dal dipartimento di arte afroamericana della casa d'aste Swann Galleries, in questo paragrafo si sono analizzati i dati delle aste dall'anno della sua fondazione (2007) fino ai giorni nostri (maggio 2022).

Nello specifico sono state osservate 41 aste, riportando per ognuna di esse il numero di lotti totali, il numero di lotti venduti, quelli invenduti (con relativa percentuale), il fatturato d'asta e i top lot delle aggiudicazioni presenti. I dati, estratti dall'archivio online del sito di Swann Galleries, sono stati poi raggruppati in tabelle riassuntive dalle quali sono stati costruiti grafici per analizzare nello specifico gli andamenti delle varie voci viste sopra.

Onde evitare dati superflui, dall'insieme delle aste presenti nella sezione *Past Auction* del Dipartimento di arte afroamericana di Swann Galleries verranno rimosse quelle che trattano arte riguardante il movimento LGBTQ, in quanto comprendenti altri artisti oltre a quelli facenti parte della minoranza afroamericana. Ulteriore premessa è che ogni prezzo riportato da qui in avanti è comprensivo di buyer premier.

2.3.1 Dati relativi a fatturato, numero lotti, lotti venduti e lotti invenduti.

<i>Asta</i>	<i>Numero Lotti</i>	<i>Lotti Venduti</i>	<i>Lotti invenduti (%)</i>	<i>Totale Fatturato (\$)</i>
<u>06/02/2007</u>	222	195	27 (12,16)	2.368.859
<u>04/10/2007</u>	94	88	6 (6,38)	1.541.470
<u>19/02/2008</u>	269	179	90 (33,45)	2.759.979
<u>07/10/2008</u>	103	69	34 (33,00)	1.399.380
<u>17/02/2009</u>	169	115	54 (31,95)	1.343.400
<u>08/10/2009</u>	116	96	20 (17,24)	1.388.400
<u>23/02/2010</u>	162	120	42 (25,92)	1.245.133
<u>24/06/2010</u>	76	54	22 (28,94)	391.620
<u>07/10/2010</u>	140	100	40 (28,57)	823.563
<u>17/02/2011</u>	148	117	31 (20,94)	1.261.190
<u>06/10/2011</u>	158	124	34 (21,51)	1.810.595
<u>16/02/2012</u>	163	119	44 (26,99)	1.692.860
<u>18/10/2012</u>	154	108	46 (29,87)	1.275.690
<u>14/02/2013</u>	147	126	21 (14,28)	1.633.648
<u>03/10/2013</u>	149	116	33 (22,14)	1.829.416
<u>13/02/2014</u>	81	63	18 (22,22)	761.806
<u>10/06/2014</u>	157	119	38 (24,20)	1.243.253
<u>09/10/2014</u>	171	127	44 (25,37)	1.363.201
<u>02/04/2015</u>	178	130	48 (26,96)	2.382.469
<u>15/09/2015</u>	44	43	1 (2,27)	1.294.825
<u>15/12/2015</u>	150	124	26 (17,33)	3.167.956

<u>07/04/2016</u>	121	100	21 (17,35)	1.838.278
<u>06/10/2016</u>	173	137	36 (20,80)	2.125.025
<u>06/04/2017</u>	181	143	38 (20,99)	2.544.706
<u>05/10/2017</u>	154	125	29 (18,83)	2.800.585
<u>05/04/2018</u>	160	136	24 (15,00)	4.521.290
<u>04/10/2018</u>	185	165	20 (10,81)	3.769.403
<u>04/04/2019</u>	175	155	20 (11,42)	3.820.081
<u>08/10/2019</u>	189	170	19 (10,05)	3.741.313
<u>30/01/2020</u>	87	87	0	2.966.805
<u>04/06/2020</u>	187	165	22 (11,76)	3.527.480
<u>10/12/2020</u>	211	184	27 (12,79)	2.851.738
<u>04/02/2021</u>	235	196	39 (16,95)	416.272
<u>22/04/2021</u>	220	202	18 (8,18)	3.944.641
<u>07/10/2021</u>	234	206	28 (11,96)	5.119.505
<u>27/01/2022</u>	247	213	34 (13,76)	632.939
<u>31/03/2022</u>	241	218	23 (9,54)	3.749.280

Tabella 2.1 Numero Lotti, venduti, invenduti e fatturato di tutte le aste del Dipartimento di Arte Afroamericana di Swann Galleries.

Dalla *Tabella 2.1* abbiamo estratto i dati per costruire la *Tabella 2.2* che illustra il numero totale dei lotti, quelli venduti, quelli invenduti e il fatturato totale del Dipartimento di Arte Afroamericana della Swann Galleries dal 2007 al 2022.

<i>Numero lotti totali</i>	<i>Lotti totali venduti</i>	<i>Lotti totali invenduti (%)</i>	<i>Totale fatturato (\$)</i>
6.051	4.934	1.117 (18,45 %)	81.398.054 \$

Tabella 2.2 Numero totale dei lotti, numero totale lotti venduti, numero totale lotti invenduti e fatturato totale dal 2007 al 2022.

Dal 7 febbraio 2007, giorno di inaugurazione del dipartimento, fino ad oggi, l'arte afroamericana presso Swann Galleries ha permesso un fatturato d'asta pari ad oltre 80 milioni di dollari per le sue quasi 5.000 opere vendute, con un tasso di invenduto pari al 18,45% (1.117 opere).

La *Figura 2.3.1* rappresenta l'andamento del fatturato d'asta dal 2007 al 2021. Si è scelto di escludere il 2022 in quanto l'anno solare, al momento della redazione di questo elaborato, non è ancora terminato.

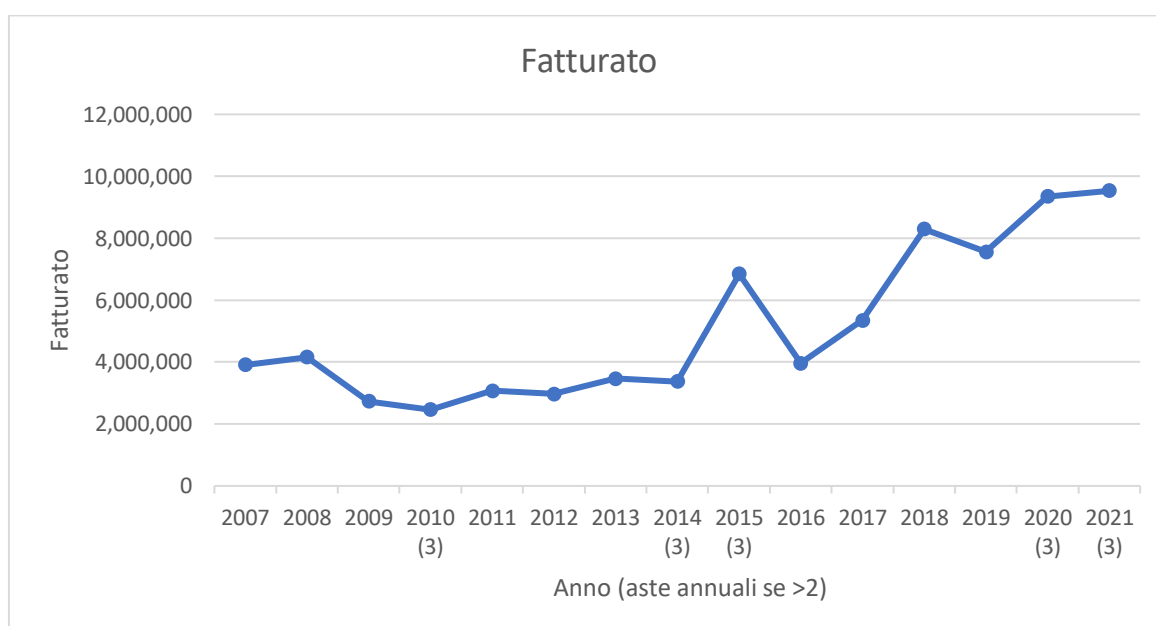


Figura 2.1 Andamento del fatturato del Dipartimento di Arte Afroamericana della Swann Galleries dal 2007 al 2021; tra parentesi è riportato il numero di aste annuali solo se superiori a due

Dalla *Figura 2.1* si può vedere come dopo un inizio in rialzo grazie alle aste d'inaugurazione, il fatturato si assesta tra i 2 e i 4 milioni di dollari fino al 2014. Solitamente Swann Galleries, per quel che riguarda il dipartimento di arte

afroamericana, ha sempre impostato 2 aste annuali; il 2015 vede un impennarsi del fatturato proprio grazie alla programmazione di un'ulteriore asta nell'anno solare: The Art Collection of Maya Angelou che, tenutasi nel settembre del suddetto anno, pur contando solo 44 lotti, permetterà di incrementare il fatturato annuale di oltre 1,2 milioni di dollari. Il fatturato tornerà a riassetarsi sui 4 milioni di dollari nel 2016 per poi avere un trend ascendente dal 2017 fino ad oggi, grazie anche all'introduzione di una terza asta dal suddetto anno.

La *Figura 2.2* riporta i dati relativi al tasso di invenduto dal 2007 al 2021.

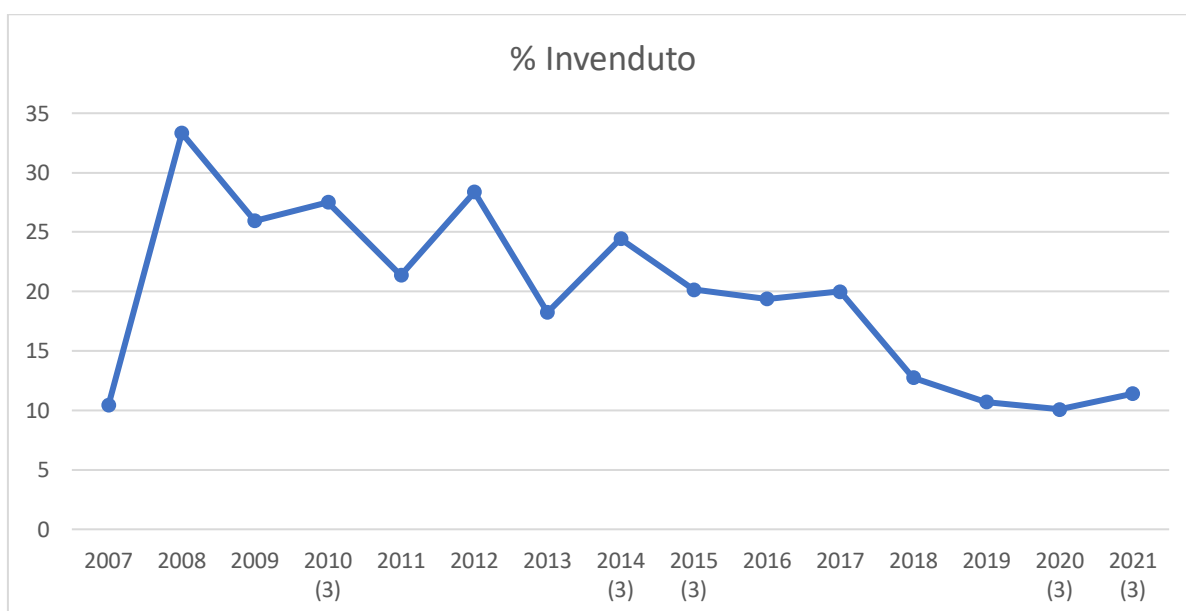


Figura 2.2 Tasso di Invenduto Annuale tra il 2007 e il 2021.

Come si vede dalla *Figura 2.2*, fino al 2014 il tasso di invenduto viaggia a ritmi alternati. Nell'anno di inaugurazione (2007) ha raggiunto percentuali simili (10,44%) al valore minimo (10,1% del 2020). Dal 2014 in avanti, il tasso di invenduto ha proseguito con valori in discesa per poi avere un lievissimo rialzo nel 2021.

I dati riguardanti il tasso di invenduto, relazionati all'andamento del fatturato medio annuale così come a quello del fatturato annuale, ci permette di evidenziare un andamento incoraggiante tra le aste del dipartimento di Arte Afroamericana della Swann Galleries e di come il gradimento nei confronti di quest'arte sia sempre più sostenuto.

2.3.2 Analisi dei prezzi di aggiudicazione dal 2007 al 2022

Nella tabella che segue sono riportati i dati relativi ai prezzi di aggiudicazione minimi, massimi e medi per tutte le aste organizzate dal 2007 al 2022 dal Dipartimento di Arte Afroamericana della Swann Galleries.

<i>Asta</i>	<i>Prezzo di aggiudicazione minimo (\$)</i>	<i>Prezzo di aggiudicazione massimo (\$)</i>	<i>Prezzo di aggiudicazione medio (\$)</i>
<u>06/02/2007</u>	1.140	156.000	12.147,99
<u>04/10/2007</u>	660	360.000	17.516,70
<u>19/02/2008</u>	960	600.000	15.418,87
<u>07/10/2008</u>	720	312.000	20.280,86
<u>17/02/2009</u>	600	228.000	11.681,73
<u>08/10/2009</u>	720	288.000	14.462,5
<u>23/02/2010</u>	600	228.000	10.376,10
<u>24/06/2010</u>	900	48.000	7.525,22
<u>07/10/2010</u>	720	132.000	8.235,63
<u>17/02/2011</u>	660	108.000	10.779,40
<u>06/10/2011</u>	720	306.000	14.601,57
<u>16/02/2012</u>	660	204.000	14.225,71
<u>18/10/2012</u>	600	144.000	11.811,94
<u>14/02/2013</u>	813	132.000	12.965,46
<u>03/10/2013</u>	750	581.000	15.770,82

<u>13/02/2014</u>	625	81.250	12.092,15
<u>10/06/2014</u>	625	137.000	10.447,50
<u>09/10/2014</u>	688	125.000	10.733,86
<u>02/04/2015</u>	688	365.000	18.326,68
<u>15/09/2015</u>	3.500	461.000	30.122,20
<u>15/12/2015</u>	938	965.000	25.548,03
<u>07/04/2016</u>	813	209.000	18.382,78
<u>06/10/2016</u>	625	245.000	15.511,13
<u>06/04/2017</u>	750	389.000	17.795,14
<u>05/10/2017</u>	845	341.000	22.404,68
<u>05/04/2018</u>	1.235	725.000	33.244,77
<u>04/10/2018</u>	750	485.000	22.844,86
<u>04/04/2019</u>	813	389.000	24.645,68
<u>08/10/2019</u>	1.000	389.000	22.007,72
<u>30/01/2020</u>	1.300	365.000	34.101,20
<u>04/06/2020</u>	1.375	629.000	21.378,66
<u>10/12/2020</u>	938	197.000	15.498,57
<u>04/02/2021</u>	250	37.500	2.123,83
<u>22/04/2021</u>	938	245.000	19.775,45
<u>07/10/2021</u>	750	665.000	24.851,96
<u>27/01/2022</u>	156	55.000	2.971,54
<u>31/03/2022</u>	688	365.000	17.198,53

Tabella 2.3 Prezzi minimi, medi e massimi di aggiudicazione dal 2007 al 2022 del Dipartimento di Arte Afroamericana della Swann Galleries.

Dalla *Tabella 2.3*, osservando la colonna dei prezzi di aggiudicazione massimi, si nota come nessuna opera d'arte battuta dal Dipartimento di Arte Afroamericana della Swann Galleries abbia mai superato il milione di dollari. Dalla stessa tabella

è poi stato costruito il grafico in *Figura 2.4* che riporta l'andamento temporale del prezzo di aggiudicazione medio.

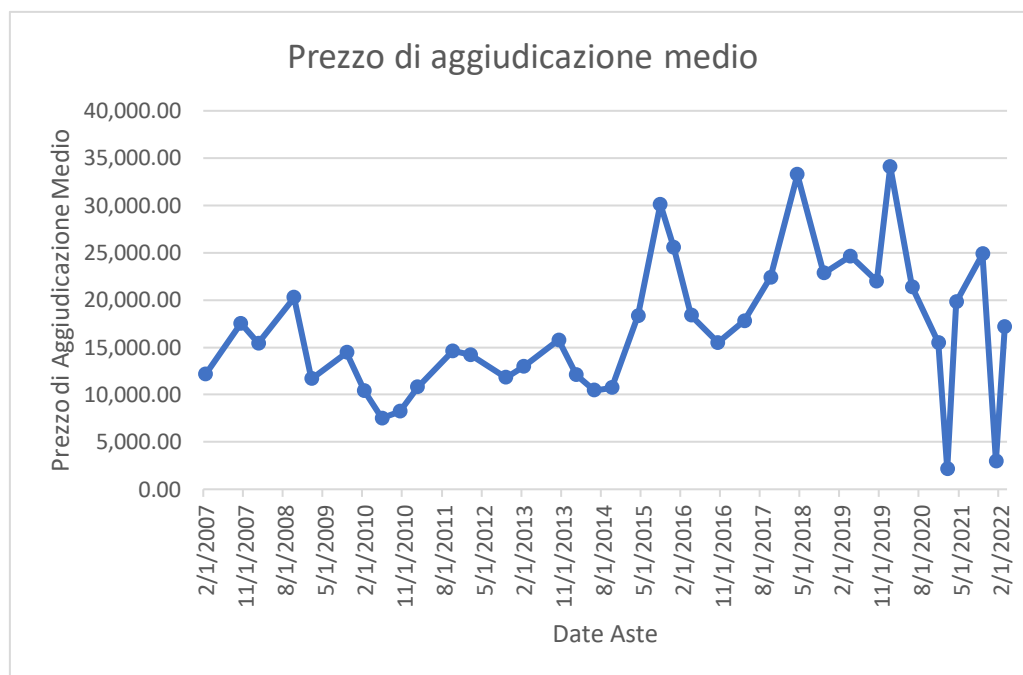


Figura 2.3 Prezzo di aggiudicazione medio (in dollari)

Dalla *Figura 2.3* è possibile osservare come il prezzo di aggiudicazione medio, che tra il 2007 e il 2014 è per lo più compreso tra i 10.000 e i 15.000 dollari, cresce a partire dal suddetto anno. Si rilevano picchi nell'asta del 15/09/2015 dove il prezzo di aggiudicazione medio è di 30.122,20, nell'asta del 05/04/2018 dove il prezzo di aggiudicazione medio è di 33.244,77 e, infine, registra il punto più alto nell'asta del 30/01/2020 con un prezzo di aggiudicazione medio di 34.101,20. Dal 2015 in poi, il prezzo di aggiudicazione medio non scende mai sotto i 15.000 dollari se non in due casi: nelle aste del 04/02 /2021 e del 27/01/2022.

2.3.3 I Top Lot per aggiudicazione di ogni asta dal 2007 al 2022

Nella tabella che segue vengono riportati per ogni asta tenuta dal 2007 al 2022 dal Dipartimento di Arte Afroamericana della Swann Galleries i 3 top lot per aggiudicazione.

<i>Asta</i>	<i>Autore</i>	<i>Titolo</i>	<i>Intervallo di stima</i>	<i>Prezzo di aggiudicazione</i>
<u>06/02/2007</u>	Jacob Lawrence	<i>The Legend of John Brown</i>	130.000 – 160.000	156.000 \$
	Elizabeth Catlett	<i>Nude Torso</i>	100.000 – 150.000	120.000 \$
	Hale Woodruff	<i>Totem</i>	30.000 – 50.000	96.000 \$
<u>04/10/2007</u>	Charles White	<i>General Moses</i>	200.000 – 250.000	360.000 \$
	Hughie Lee Smith	<i>Slum Song</i>	40.000 – 60.000	216.000 \$
	Charles White	<i>The Brother</i>	40.000 – 60.000	144.000 \$
<u>19/02/2008</u>	Aaron Douglas	<i>Building More Stately Mansion</i>	100.000 – 150.000	600.000 \$

	Elizabeth Catlett	<i>Torso, Portrait of Joan</i>	200.000 – 250.000	216.000 \$
	Hale Woodruff	<i>Europa and the Bull</i>	120.000 – 180.000	120.000 \$
<u>07/10/2008</u>	Norman Lewis	<i>Untitled</i>	150.000 – 200.000	312.000 \$
	Charles White	<i>Frederick Douglas Lives Again</i>	100.000 – 150.000	204.000 \$
	Alvin D. Loving Jr	<i>Untitled (Hexagon Composition)</i>	20.000 – 30.000	156.000 \$
<u>17/02/2009</u>	Charles White	<i>Move On Up a Lighter</i>	200.000 – 250.000	228.000 \$
	Hale Woodruff	<i>Cinque Exhorts his Captive</i>	75.000 – 100.000	156.000 \$
	Hughie Lee Smith	<i>Untitled (Rooftop View)</i>	50.000 – 75.000	102.000 \$
<u>08/10/2009</u>	Elizabeth Catlett	<i>Bid'Em In/Slave</i>	175.000 – 200.000	288.000 \$
	John Biggers	<i>Shotguns</i>	200.000 – 250.000	216.000 \$
	Barkley L. Hendricks	<i>Homage to My Young Black Sister</i>	60.000 – 90.000	144.000 \$

<u>23/02/2010</u>	Malvin Gray Johnson	<i>Swing Low, Sweet Chariot</i>	200.000 – 250.000	228.000 \$
	David Hammons	<i>Untitled (Body Print)</i>	80.000 – 100.000	114.000 \$
	David Hammons	<i>Untitled (Fly Swatter)</i>	5.000 – 7.000	66.000 \$
<u>24/06/2010</u>	Norman Lewis	<i>Bassist</i>	15.000 – 25.000	48.000 \$
	Romare Bearden	<i>Jazz Musician at Piano</i>	15.000 – 25.000	30.000 \$
	Romare Bearden	<i>Trumpet Player</i>	50.000 – 75.000	24.000 \$
<u>07/10/2010</u>	Robert Colescott	<i>A Legend Dimly Told</i>	50.000 – 75.000	132.000 \$
	Sargent Claude Johnson	<i>Mask</i>	30.000 – 50.000	67.200 \$
	Jacob Lawrence	<i>Two Card Players</i>	20.000 – 30.000	67.200 \$
<u>17/02/2011</u>	Elizabeth Catlett	<i>Untitled (Standing African-American Woman)</i>	120.000 – 180.000	108.000 \$
	Romare Bearden	<i>Tidings</i>	30.000 – 50.000	96.000 \$

	Beauford Delaney	<i>La Balayeur</i>	80.000 – 120.000	96.000 \$
<u>06/10/2011</u>	Charles White	<i>Work</i>	200.000 – 250.000	306.000 \$
	Robert Duncanson	<i>Untitled (Landscape)</i>	60.000 – 90.000	120.000 \$
	Norman Lewis	<i>Promenade</i>	120.000 – 180.000	108.000 \$
<u>16/02/2012</u>	Charles White	<i>J'Accuse! No.10</i>	150.000 – 200.000	204.000 \$
	William T. Williams	<i>Eastern Star</i>	75.000 – 100.000	120.000 \$
	Kara Walker	<i>Harper's Pictorial History of the Civil War</i>	75.000 – 100.000	120.000 \$
<u>18/10/2012</u>	Charles White	<i>Songs of Life</i>	150.000 – 200.000	144.000 \$
	Norman Lewis	<i>Magenta Haze</i>	60.000 – 90.000	96.000 \$
	Henry Ossawa Tanner	<i>Chrst and Nicodemus</i>	60.000 – 90.000	90.000 \$
<u>14/02/2013</u>	Barkley L. Hendricks	<i>The Hawk, Blah, Blah, Blah</i>	75.000 – 100.000	132.000 \$
	William T. Williams	<i>Up Balls</i>	75.000 – 100.000	120.000 \$

	Hughie Lee Smith	<i>Poet #4</i>	100.000 – 150.000	120.000 \$
<u>03/10/2013</u>	Norman Lewis	<i>Untitled</i>	250.000 – 350.000	581.000 \$
	Elizabeth Catlett	<i>Head</i>	80.000 – 120.000	173.000 \$
	Charles White	<i>Hope Imprisoned</i>	100.000 – 150.000	62.500 \$
<u>13/02/2014</u>	William H. Johnson	<i>On a John Briwn Flight</i>	50.000 – 75.000	81.250 \$
	Hughie Lee Smith	<i>Coal Breakers</i>	80.000 – 120.000	70.000 \$
	Joseph Delaney	<i>Harlem Sunday Morning</i>	15.000 – 25.000	40.000 \$
<u>10/06/2014</u>	William T. Williams	<i>Truckin</i>	75.000 – 100.000	95.750 \$
	Barkley L. Hendricks	<i>Sergio</i>	80.000 – 120.000	81.250 \$
	Elizabeth Catlett	<i>Reclined Figure</i>	60.000 – 90.000	62.500 \$
<u>09/10/2014</u>	Elizabeth Catlett	<i>Singing Head</i>	120.000 – 180.000	125.000 \$
	Hughie Lee Smith	<i>Untitled</i>	60.000 – 90.000	75.000 \$
	Norman Lewis	<i>Untitled</i>	60.000 – 90.000	75.000 \$
<u>02/04/2015</u>	Barkley L. Hendricks	<i>Steve</i>	120.000 – 180.000	365.000 \$

	Norman Lewis	<i>Cathedral</i>	120.000 – 180.000	317.000 \$
	Henry Ossawa Tanner	<i>Boy and Sheep under a Tree</i>	200.000 – 300.00	245.000 \$
<u>15/09/2015</u>	Faith Ringgold	<i>Mayas Quilt of Life</i>	150.000 – 250.000	461.000 \$
	John Biggers	<i>Kumasi Market</i>	100.000 – 150.000	389.000 \$
	Romare Bearden	<i>The Obeas Choice</i>	20.000 – 30.000	87.500 \$
<u>15/12/2015</u>	Norman Lewis	<i>Untitled</i>	250.000 – 350.000	965.000 \$
	Barkley L. Hendricks	<i>Tuff Tony</i>	120.000 – 180.000	365.000 \$
	Hughie Lee Smith	<i>Performers</i>	60.000 – 90.000	143.000 \$
<u>07/04/2016</u>	Faith Ringgold	<i>Double Dutch on the Golden Gate Bridge</i>	150.000 – 250.000	209.000 \$
	Norman Lewis	<i>Untitled</i>	60.000 – 90.000	149.000 \$
	Hughie Lee Smith	<i>Untitled (Young Man in a Slum)</i>	40.000 – 60.000	106.250 \$
<u>06/10/2016</u>	Norman Lewis	<i>Block Island</i>	120.000 – 180.000	275.000 \$

	Sam Gilliam	<i>What Did You in London Town</i>	120.000 – 180.000	173.000 \$
	Norman Lewis	<i>Birds in Flight</i>	150.000 – 250.000	149.000 \$
<u>06/04/2017</u>	David Hammons	<i>Untitled (Double Body Print Collage)</i>	200.000 – 300.000	389.000 \$
	David Hammons	<i>Untitled (Body Print)</i>	60.000 – 90.000	161.000 \$
	Alvin D. Loving Jr.	<i>Untitled</i>	80.000 – 120.000	161.000 \$
<u>05/10/2017</u>	Henry Ossawa Tanner	<i>Flight Into Egypt</i>	200.000 – 300.000	341.000 \$
	Norman Lewis	<i>Untitled</i>	100.000 – 150.000	233.000 \$
	Sam Gilliam	<i>Rubiyat</i>	60.000 – 90.000	191.000 \$
<u>05/04/2018</u>	Norman Lewis	<i>Untitled</i>	150.000 – 250.000	725.000 \$
	Beauford Delaney	<i>Untitled (Village Secret Scene)</i>	150.000 – 250.000	557.000 \$
	Charles White	<i>Freedom</i>	200.000 – 300.000	509.000 \$

<u>04/10/2018</u>	Charles White	<i>Nobody Knows My Name #1</i>	100.000 – 150.000	485.000 \$
	Robert Colescott	<i>Down in the Dumps: So Long Sweetheart</i>	35.000 – 50.000	329.000 \$
	Eldzier Cortor	<i>Sea of Time</i>	200.000 – 300.000	245.000 \$
<u>04/04/2019</u>	Norman Lewis	<i>Block Island</i>	200.000 – 300.000	389.000 \$
	Charles White	<i>Caliban</i>	150.000 – 250.000	221.000 \$
	Faith Ringgold	<i>Sleeping: Lovers Quilt #2</i>	100.000 – 150.000	221.000 \$
<u>08/10/2019</u>	Elizabeth Catlett	<i>Seated Woman</i>	100.000 – 150.000	389.000 \$
	Henry Ossawa Tanner	<i>At the Gates (Flight Into Egypt)</i>	100.000 – 150.000	341.000 \$
	Kenneth Victor Young	<i>Untitled (Abstract Composition)</i>	80.000 – 120.000	233.000 \$
<u>30/01/2020</u>	Henry Ossawa Tanner	<i>Moonrise By Kasbah</i>	150.000 – 250.000	365.000 \$
	Carrie Mae Weems	<i>Untitled</i>	100.000 – 150.000	305.000 \$

	Richard Mayhew	<i>Departure</i>	50.000 – 75.000	233.000 \$
<u>04/06/2020</u>	Richmond Barthé	<i>Feral Benga</i>	40.000 – 60.000	629.000 \$
	John Biggers	<i>Women, Ghana</i>	120.000 – 180.000	269.000 \$
	David Hammons	<i>Untitled</i>	120.000 – 18.000	137.000 \$
<u>10/12/2020</u>	Charles Alston	<i>Black And White #8</i>	100.000 – 150.000	197.000 \$
	Romare Bearden	<i>Woman and Child</i>	150.000 – 250.000	173.000 \$
	Wadsworth Jarrel	<i>Subway</i>	100.000 – 150.000	125.000 \$
<u>04/02/2021</u>	Johon Vachon	<i>A select group of 38 vintage photographs</i>	5.000 – 7.500	37.500 \$
	Reginald Marsh	<i>The Waterfront, New York</i>	10.000 – 15.000	13.750 \$
	Arthur Getz	<i>Untitled (WPA Practice Piece)</i>	2.500 – 3.500	10.625 \$
<u>22/04/2021</u>	Hale Woodruff	<i>Primordial Landscape</i>	120.000 – 180.000	245.000 \$
	Romare Bearden	<i>Girl in a Garden</i>	150.000 – 250.000	185.000 \$

	Charles Alston	<i>City at Night</i>	100.000 – 150.000	185.000 \$
<u>07/10/2021</u>	Hale Woodruff	<i>Carnival</i>	250.000 – 350.000	665.000 \$
	Elizabeth Catlett	<i>Head</i>	150.000 – 250.000	485.000 \$
	Norman Lewis	<i>Past Time</i>	150.000 – 250.000	233.000 \$
<u>27/01/2022</u>	Daniel Celentano	<i>Pelham Bay</i>	8.000 – 12.000	55.000 \$
	Blanche Lazzell	<i>Cape Cod Cottage; The Coffee Pot</i>	20.000 – 30.000	23.750 \$
	Aaron Bohrod	<i>Getting Ready For Auction</i>	5.000 – 7.000	21.250 \$
<u>31/03/2022</u>	Hughie Lee Smith	<i>Aftermath</i>	120.000 – 180.000	365.000 \$
	Ed Clark	<i>Spatial Image III</i>	100.000 – 150.000	341.000 \$
	Alma Thomas	<i>Untitled (Atmospheric Effects Series)</i>	30.000 – 40.000	209.000 \$

Tabella 2.4 I Top Lot per aggiudicazione di ogni asta tenuta dal Dipartimento di Arte Afroamericana della Swann Galleries dal 2007 al 2022

Nella *Tabella 2.4* sono stati inseriti i 3 top lot per aggiudicazione di ogni asta tenuta dal Dipartimento di Arte Afroamericana della Swann Galleries dal 2007 al 2022.

L'opera che ha raggiunto il prezzo più alto nella storia del Dipartimento è *Untitled* di Norman Lewis; un olio su tela aggiudicato il 15 dicembre 2015 per 965.000 dollari partendo da un intervallo di stima tra i 250.000 e i 350.000 dollari. Mentre l'opera tra i top lot per aggiudicazione che ha registrato il prezzo più basso è un lavoro in tempera su masonite di Arthur Getz: *Untitled (WPA Practice Piece)*, aggiudicato per 10.625 dollari partendo da un prezzo di stima tra i 2.500 e i 3.500 dollari. Le opere che hanno avuto le maggiori quotazioni sono perlopiù ad olio su tela, rare sono le fotografie mentre più comuni sono le sculture grazie ad artisti che fanno di questa tecnica la loro espressione artistica come Elizabeth Catlett e Richmond Barthé.

Gli artisti che sono più presenti tra i top lot della *Tabella 2.3.3* sono Norman Lewis, Charles White, Elizabeth Catlett, Hughie Lee Smith, Romare Bearden, Barkley L. Hendricks, Hale Woodruff, Henry Ossawa Tanner, David Hammons e John Biggers. Questi artisti faranno poi parte del campione utilizzato per affrontare lo studio presente nel Capitolo 3.

2.4 L'etnia incide sulla valutazione? Lo studio di Agnello e Xu (2006) e la critica di Boyle e Matheson (2009)

Richard Agnello e Xiaowen Xu, attraverso la redazione dell'articolo scientifico *Art Prices and Race: Paintings by African American Artists and Their White Contemporaries*⁶³, si propongono di studiare empiricamente la possibilità che gli artisti afroamericani siano sistematicamente sottovalutati e sotto apprezzati nel mercato dell'arte. Per fare ciò, prendono i risultati d'asta in un periodo di trentadue anni (1972-2004) di un campione selezionato di artisti afroamericani, il cui medium principalmente utilizzato è la pittura ad olio su tela, e lo comparano ad artisti bianchi loro contemporanei. Vengono pertanto confrontati prezzi e tassi di rendimento dei due gruppi al fine di comprendere se vi siano ricorrenti differenze di valore e, se presenti, se siano in fase di allargamento o di restringimento.

Nell'introdurre tale articolo, i due autori si soffermano brevemente sugli ostacoli storico culturali a cui la minoranza afroamericana è dovuta andare incontro, sottolineando come questi ostacoli, seppur persistenti, grazie alle conquiste sociopolitiche del XX secolo, siano diminuiti permettendo così agli artisti facenti parte di tale minoranza di affacciarsi alla scena artistica nazionale e internazionale.

I due autori sottolineano innanzitutto come non vi siano simili studi precedenti al loro, evidenziando implicitamente come esso sia all'avanguardia e potenzialmente integrabile in futuro. La base da cui partono è la selezione di un campione di artisti nati tra il XIX secolo e la Seconda Guerra Mondiale il cui numero di vendite in asta tra il 1972 e il 2004 sia di almeno cinque; ne vengono selezionati sedici appartenenti alla minoranza afroamericana e per ognuno di essi viene associato (almeno) un artista bianco con stile, età e reputazione simili. Dopo aver completato la lista di nomi presenti, Agnello e Xu l'hanno consegnata ad Amalia Amaki,

⁶³ Agnello R. e Xu X. (2006), *Art Prices and Race: Paintings By African American Artists and Their White Contemporaries*, University of Delaware.

artista afroamericana e curatrice della *Paul R. Jones Collection of African American Art* all'Università del Delaware che l'ha esaminata e ne ha verificato la conformità e la logicità. Dopodiché, hanno raccolto le seguenti informazioni riguardanti le opere degli artisti selezionati e che sono state vendute all'asta: nome dell'artista, titolo dell'opera, medium utilizzato, data di creazione, data dell'asta in cui è stata aggiudicata, prezzo di aggiudicazione, intervallo di stima, la presenza della firma dell'autore, le dimensioni (altezza e larghezza), la presenza o meno nel catalogo dedicato, la casa d'asta venditrice dell'opera e il numero del lotto.

Per quel che riguarda i prezzi delle opere, invece, coprendo essi un periodo di oltre trent'anni, gli autori hanno deciso di utilizzare l'indice di prezzi al consumo CPI (*Consumer Price Index*) che ha il ruolo di “depurare” i prezzi di ogni bene preso in considerazione dall'inflazione.

Agnello e Xu (2006) utilizzano due principali metodologie: la prima è quella della comparazione media individuale, necessaria al fine di confrontare un artista afroamericano con l'artista contemporaneo bianco a lui associato in base all'età, lo stile e la reputazione simili. La seconda metodologia impiegata è quella della regressione edonica che permette di analizzare la dipendenza del prezzo delle opere d'arte, dall'andamento del mercato e dall'effetto esercitato dalle caratteristiche associate alle opere stesse. La regressione edonica, tenendo conto delle varie differenze di caratteristiche tra un dipinto ed un altro, permette di controllare le variabili prese in considerazione, tra le quali è stata inclusa la variabile etnica e, quindi, di comprendere quali tra questi fattori potrebbe avere più peso nel prezzo finale. A detta degli autori, il metodo della regressione edonica è stato preferito in questo studio a quello delle vendite ripetute poiché, pur avendo quest'ultimo il vantaggio di controllare le variazioni di prezzo nel tempo, ha lo svantaggio di essere utilizzabile solo qualora le opere in oggetto siano state ripetutamente vendute all'asta. Essendo una situazione in cui sono poche le osservazioni disponibili, è stato preferito allargarne il campo utilizzando il metodo

di regressione edonica che permette di includere nell'analisi un gruppo di oggetti molto più ampio.

Inizialmente per ogni artista sono state raccolte le informazioni sulle opere vendute all'asta tra il 1972 e il 2004. Si sono calcolati i prezzi reali in modo da eliminare gli effetti sul prezzo dovuti all'inflazione e successivamente, per ogni singolo artista sono state calcolate la media, la mediana, la deviazione standard per i prezzi di aggiudicazione, l'aggiudicazione minima e quella massima e il totale delle opere battute all'asta nel periodo oggetto di studio. La Tabella 2.74 illustra le statistiche riassuntive prendendo in considerazione tutti gli artisti afroamericani e quelli bianchi a loro contemporanei; *African*, che prende in considerazione solo gli artisti afroamericani; *All Contemporary*, che prende in considerazione solo gli artisti bianchi; e *1st Contemporary*, che prende in considerazione solo gli artisti bianchi scelti come primo campione di paragone, dato che per ogni artista afroamericano ne può essere associato più di uno.

Pertanto, nella *Tabella 2.5* è possibile osservare media, mediana, deviazione standard, aggiudicazione minima e massima e numero totale lotti per ogni gruppo:

	Descriptive Statistics	African and All Contemporary	African	All Contemporary	1st Contemporary
Real Price	Mean	64,647	13,858	71,630	64,428
	Median	10,426	4,984	11,507	9,447
	Standard Deviation	239,113	31,998	253,960	264,146
	Minimum	205	462	205	222
	Maximum	6,048,387	308,099	6,048,387	6,048,387
	Count	2,606	315	2,291	1,707

Tabella 2.5 Media, Mediana, Deviazione Standard, Aggiudicazione Minima, Aggiudicazione Massima e Totale Opere Analizzate.

(Fonte: Agnello R. e Xu X., *Art Prices and Race: Paintings By African American Artists and Their White Contemporaries* (2006), University of Delaware, pag. 20)

Dalla *Tabella 2.5* si può osservare come il prezzo reale medio per i dipinti ad olio degli artisti afroamericani oggetto di studio sia di \$13.858, mentre il prezzo reale medio di aggiudicazione medio per gli artisti contemporanei bianchi (sezione *All Contemporary*) e dei primi contemporanei bianchi (sezione *1st Contemporary*) sia rispettivamente di \$71.630 e \$64.428, ovvero all'incirca cinque volte il prezzo di aggiudicazione medio degli artisti afroamericani. Di conseguenza, i due autori hanno trovato lecito chiedersi se le differenze nelle medie dei prezzi di aggiudicazione tra artisti afroamericani e i loro contemporanei bianchi, fossero significative o meno, ovvero se la differenza osservata fosse dovuta al caso o se davvero esiste una diversità tra le medie delle due popolazioni da cui i campioni stessi derivano. Per dimostrare ciò, hanno fatto ricorso ad un test statistico in grado di verificare se il valore medio di una distribuzione si discosta significativamente da un certo valore di riferimento, ossia il test-t (o di test-t di Student). Aldilà di qualche caso, i dati sono da considerarsi significativi, pertanto è stato possibile confermare la tesi iniziale, ovvero che le opere degli artisti afroamericani sono aggiudicate ad un prezzo di molto inferiore rispetto a quelle dei loro contemporanei bianchi. Tuttavia, tra essi vi è qualche eccezione come, per esempio, Charles White, Romare Bearden e Horace Pippin che, rispetto agli artisti contemporanei bianchi con cui sono messi a confronto individualmente, vantano un prezzo medio di aggiudicazione maggiore. In sé, però, queste eccezioni risultano poco rilevanti, soprattutto se si considera che l'artista maggiormente valutato nel campione afroamericano, ovvero Horace Pippin, che registra una media di prezzi di aggiudicazione pari a \$62.404, si trova al di sotto della media di tutto il campione contemporaneo bianco (*All Contemporary*), la quale è pari a \$71.630.⁶⁴

⁶⁴ Agnello R. e Xu X. (2006), *Art Prices and Race: Paintings By African American Artists and Their White Contemporaries*, University of Delaware, pag. 9.

Nonostante i risultati ottenuti siano significativi, è bene notare come altri fattori, oltre all'etnia, possano essere la causa di tali risultati e di tali differenze. Perciò, Agnello e Xu hanno deciso di ricorrere al metodo della regressione edonica, così da controllare tutte le variabili che vanno a identificare le caratteristiche delle opere e dei relativi dati di vendita e poter stabilire se si tratti effettivamente di una questione etnica o meno. Hanno pertanto impostato un primo modello edonico per analizzare più approfonditamente il peso di ogni caratteristica delle opere d'arte selezionate e le relative condizioni d'asta:

$$(2.1) \ln P = a + \beta \cdot Time + b_1 \cdot Size + b_2 \cdot Size Square + b_3 \cdot Illustrated + b_4 \cdot Auctioneer$$

La *Tabella 2.5* sintetizza i risultati e li distingue per periodo temporale e gruppo artistico (*All, African e Contemporary*):

Data Pool	a	Time	Size	Size Square	Illus- trated	Aucti- oneer	R Square	F
Whole Period (1972-2004)								
All (n=2022)	7.436 (0)	-0.0028 (-0.51)	0.0008 (0)	-4.2E-08 (0)	0.6085 (0)	1.1779 (0)	0.28	158.3
African (n=315)	6.7157 (0)	0.0398 (0)	0.0003 (-0)	-1.8E-08 (0.0002)	0.4755 (0.01)	1.0314 (0)	0.27	22.6
Contemporary (n=1707)	7.3746 (0)	-0.007 (0.14)	0.0011 (0)	-9.1E-08 (0)	0.6621 (0)	1.1623 (0)	0.30	145.7
Early Years (1972-1989)								
All (n=1006)	7.931 (0)	-0.041 (0.)	0.0011 (0)	-9.8E-08 (0)	0.7043 (0)	0.748 (0)	0.24	63.4
African (n=100)	6.8462 (0)	0.0009 (0.98)	0.0014 (0)	-3.5E-07 (0.0004)	0.7424 (0.02)	0.7895 (0)	0.28	7.3
Contemporary (n=906)	7.9639 (0)	-0.0427 (0)	0.0012 (0)	-1.1E-07 (0)	0.711 (0)	0.7519 (0)	0.25	61.4
Late Years (1990-2004)								
All (n=1016)	6.034 (0)	0.0428 (0)	0.0007 (0)	-3.6E-08 (0)	0.802 (0)	1.4605 (0)	0.35	106.6
African (n=215)	5.2302 (0)	0.0995 (0)	0.0003 (0.01)	-1.5E-08 (0.0024)	0.4072 (0.04)	1.1022 (0)	0.35	22.8
Contemporary (n=801)	5.9983 (0)	0.0306 (0.02)	0.001 (0)	-8E-08 (0)	1.0166 (0)	1.463 (0)	0.36	90.5

Tabella 2.6 Risultati per periodo e gruppo artistico

(Fonte: Agnello R. e Xu X., *Art Prices and Race: Paintings By African American Artists and Their White Contemporaries* (2006), University of Delaware, pag. 22)

Agnello e Xu, notano come i coefficienti siano generalmente significativi e come essi si adattino meglio alla seconda metà temporale (*Late Years*), dove R^2 passa da 0,26 a 0,35. In secondo luogo, confermano i risultati ottenuti nella *Tabella 2.74*, infatti, mentre l'intercetta - contrassegnata con (a) - per gli artisti afroamericani è di 6,7157 (che tradotta in termini monetari equivale a \$825), quella per i loro contemporanei bianchi è di 7,3746 (\$1595), ovvero, senza considerare fattori come le dimensioni, la casa d'aste e la presenza in catalogo, si evince che il prezzo medio degli artisti afroamericani è circa la metà dei loro contemporanei bianchi.⁶⁵ Per

⁶⁵ Agnello R. e Xu X. (2006), *Art Prices and Race: Paintings By African American Artists and Their White Contemporaries* (2006), University of Delaware, pag. 12.

quel che riguarda il tasso di rendimento, corrispondente al coefficiente di tempo nel modello di regressione e contrassegnato con un punto di domanda (?), è possibile notare come nel periodo 1972-2004 esso sia pari al 3,98%, mentre quello dei loro contemporanei bianchi è negativo e pari a -0,7%. Ciò si conferma nei due sottoperiodi distinti (1972-1989 e 1990-2004) e, analizzando le intercette, si può notare che nel primo periodo sono rispettivamente di 6,8462 (\$940) e 7,9639 (\$2875) per gli artisti afroamericani e i loro contemporanei bianchi, mentre nel secondo periodo sono pari a 5,2302 (\$187) e 5,9983 (\$403), evidenziando così una riduzione del divario dei prezzi, nonostante quelli degli artisti afroamericani risultino sempre inferiori a quelli dei loro contemporanei bianchi.⁶⁶ Per ciò che concerne la presenza in catalogo e il tipo di casa d'aste, se il dipinto è presente sul catalogo illustrato ed è stato venduto nelle due principali case d'asta (Sotheby's e Christie's), ci sarà una forte ripercussione sul prezzo. E ciò, nel suddetto studio, è dimostrato dal fatto che la presenza sul catalogo aumenta il valore di 0,6085 (pari a \$1421), mentre l'aggiudicazione in una delle due principali case d'asta l'aumenta di 1,1779 (pari a \$3812).⁶⁷ Rispettivamente, questi due effetti hanno avuto andamenti differenti per i vari gruppi, ossia, mentre per i contemporanei bianchi entrambi gli effetti si sono rafforzati lungo tutto il periodo analizzato, per gli artisti afroamericani l'effetto dell'illustrazione su catalogo è diminuita e quella da casa d'aste è aumentata.⁶⁸

Tuttavia, i due autori, riconoscendo che l'obiettivo principale del loro studio è il confronto dei prezzi tra artisti afroamericani e i loro contemporanei bianchi, ristrutturano il modello di regressione per riuscire ad esaminare al suo interno l'influenza etnica e temporale; lo fanno introducendo all'interno del modello delle variabili dummy – variabili binarie che assumono valore 1 o 0 a seconda che sia

⁶⁶ Ivi, pag.13

⁶⁷ Ivi, pag. 14

⁶⁸ Ibidem.

soddisfatta o meno tale condizione - per riuscire ad isolare etnia e periodo di tempo. Le variabili dummy in gioco sono nominate “African”, “Late” e “T-17”, dove “African” indica le opere prodotte da un artista appartenente all’etnia afroamericana, “Late” le opere messe in asta dopo il 1989 e “T-17” le opere messe all’asta prima del 1989. Con l’introduzione di tali variabili vengono poi elaborati diversi modelli di regressione per cogliere al meglio le differenze e il peso di determinate caratteristiche rispetto ad altre:

$$(2.2) \ln P = a + ? \cdot Time + b_1 \cdot Size + b_2 \cdot Size \text{ Square} + b_3 \cdot Illustrated + b_4 \cdot Auctioneer + b_5 \cdot African$$

$$(2.3) \ln P = a + ? \cdot Time + b_1 \cdot Size + b_2 \cdot Size \text{ Square} + b_3 \cdot Illustrated + b_4 \cdot Auctioneer + b_5 \cdot African + b_6 \cdot Afr \cdot Time$$

$$(2.4) \ln P = a + ? \cdot Time + b_1 \cdot Size + b_2 \cdot Size \text{ Square} + b_3 \cdot Illustrated + b_4 \cdot Auctioneer + b_5 \cdot Late + b_6 \cdot Late \cdot Time$$

$$(2.5) \ln P = a + ? \cdot Time + b_1 \cdot Size + b_2 \cdot Size \text{ Square} + b_3 \cdot Illustrated + b_4 \cdot Auctioneer + b_5 \cdot Late \cdot (T - 17)$$

$$(2.6) \ln P = a + ? \cdot Time + b_1 \cdot Size + b_2 \cdot Size \text{ Square} + b_3 \cdot Illustrated + b_4 \cdot Auctioneer + b_5 \cdot African + b_6 \cdot Afr \cdot Time + b_7 \cdot Late \cdot (T - 17)$$

$$(2.7) \ln P = a + ? \cdot Time + b_1 \cdot Size + b_2 \cdot Size \text{ Square} + b_3 \cdot Illustrated + b_4 \cdot Auctioneer + b_5 \cdot African + b_6 \cdot Afr \cdot Time + b_7 \cdot Late \cdot (T - 17) + b_8 \cdot (T - 17) \cdot Late \cdot Afr.^{69}$$

Nel modello (2.2), il termine $b_5 \cdot African$ permette di spostare il focus dalle opere di artisti bianchi a quelle degli artisti afroamericani, mentre nel modello (2.3), oltre all'intercetta (a), è concessa anche la variazione del tasso di rendimento (?) essendo coinvolto il termine $b_6 \cdot Afr \cdot Time$. I modelli (2.4) e (2.5) permettono di controllare i sottoperiodi e le relative intercette e i tassi di rendimento, essendo presenti i termini $b_5 \cdot Late + b_6 \cdot Late \cdot Time$ e $b_5 \cdot Late \cdot (T-17)$. Tutto ciò porta, infine, alla formulazione dei modelli (2.6) e (2.7) che introducono sia la componente etnica che quella temporale. La sostanziale differenza tra questi ultimi due modelli sta nel fatto che nel modello (2.6) la componente etnica non può influenzare quella temporale, mentre ciò è possibile nel modello (2.7).⁷⁰

⁶⁹ La numerazione delle formule presenti si rifà volutamente a quella posta da Agnello e Xu nel loro elaborato affinché sia resa più semplice la lettura delle tabelle.

⁷⁰ Ivi pagg. 15-16

Variables	Models						
	3 (all)	4a	4b	5a	5b	6a	6b
Intercept	7.436 (0.00)	7.4905 (0.00)	7.5721 (0.00)	7.6971 (0.00)	7.7198 (0.00)	7.822 (0.00)	7.8056 (0.00)
Time	-0.0028 (0.51)	-0.0006 (0.89)	-0.0069 (0.13)	-0.0396 (0.00)	-0.0438 (0.00)	-0.0437 (0.00)	-0.0418 (0.00)
Size	0.0008 (0.00)	0.0008 (0.00)	0.0008 (0.00)	0.0008 (0.00)	0.0008 (0.00)	0.0008 (0.00)	0.0008 (0.00)
Size Square	-4.2E-08 (0.00)	-4.2E-08 (0.00)	-4.3E-08 (0.00)	-4.2E-08 (0.00)	-4.2E-08 (0.00)	-4.3E-08 (0.00)	-4.3E-08 (0.00)
Illustrated	0.6085 (0.00)	0.5862 (0.00)	0.606 (0.00)	0.7809 (0.00)	0.794 (0.00)	0.7733 (0.00)	0.7697 (0.00)
Auctioneer	1.1779 (0.00)	1.1479 (0.00)	1.166 (0.00)	1.1622 (0.00)	1.1607 (0.00)	1.1479 (0.00)	1.148 (0.00)
African		-0.3663 (0.00)	-1.308 (0.00)			-1.1926 (0.00)	-1.0131 (0.00)
Afr * Time			0.0469 (0.00)			0.0411 (0.00)	0.0245 (0.36)
Late				-1.41 (0.00)			
Late * Time				0.0772 (0.00)			
(T-17) * Late					0.0756 (0.00)	0.0692 (0.00)	0.0653 (0.00)
(T-17) * Late * Afr							0.0288 (0.50)
R Square	0.28	0.29	0.29	0.29	0.29	0.30	0.30
F	158.30	135.61	119.75	117.89	137.47	108.33	96.32
N	2022	2022	2022	2022	2022	2022	2022

Tabella 2.7 L'incidenza sul prezzo di ogni variabile per ogni modello di regressione edonica.

(Fonte: Agnello R. e Xu X., *Art Prices and Race: Paintings By African American Artists and Their White Contemporaries* (2006), University of Delaware, pag. 23)

La *Tabella 2.7* mostra come partendo dal modello **(2.2)**, è possibile osservare che, dal momento in cui i tassi di rendimento rimangono invariati sia per il gruppo afroamericano sia per quello dei contemporanei bianchi, il valore per il gruppo afroamericano cala di 0,3663. Nel modello **(2.3)**, invece, dove i tassi di rendimento possono variare in base all'etnia, il calo del valore per gli artisti afroamericani è ancora più evidente (-1,308), mentre il tasso di rendimento è decisamente più alto rispetto ai contemporanei bianchi (4,69%).⁷¹ Dai modelli **(2.4)** e **(2.5)**, dove quest'ultimo permette di cogliere solo una variazione temporale, mentre dal primo è possibile osservare sia una variazione temporale che uno spostamento dell'intercetta, si evince che i risultati sono praticamente uguali, con una crescita annuale dei prezzi del 7% dal 1989 in poi.⁷² Tuttavia, ciò che interessa

⁷¹ Ivi, pag. 16

⁷² Ivi, pag. 17

maggiormente i due autori sono i risultati dei modelli (2.6) e (2.7), dove sia la componente etnica che quella temporale influiscono sul prezzo. Il modello (2.6) mostra una crescita del prezzo per gli artisti afroamericani pari al 4,11%, ben più elevato rispetto ai loro contemporanei bianchi. Nel modello (2.7), invece, si può osservare una crescita dei rendimenti delle opere degli artisti afroamericani rispetto a quelli dei loro contemporanei bianchi pari al 2,45% nel primo periodo, mentre aumenta ulteriormente nel secondo (2,88%). Va detto, però, che questi ultimi due dati non sono da considerare significativi, in quanto P-value è rispettivamente pari a 0,36 e 0,50. Decidono dunque di attenersi ai risultati del modello 2.6), i quali mostrano uno spostamento dell'intercetta da 7,822 (\$2,495) per gli artisti contemporanei bianchi a 6,6294 (\$757) per gli artisti afroamericani confermando che le opere degli artisti bianchi hanno prezzi ben superiori rispetto a quelle degli afroamericani. Tuttavia, per quest'ultimo gruppo, nel primo periodo è possibile osservare una crescita dei prezzi del 4,11% superiore rispetto a quella dei loro contemporanei bianchi, arrivando persino a 6,66% nel secondo. Infine, secondo Agnello e Xu, basandosi sul modello (2.6), è possibile stimare che, se la crescita rimanesse costante, gli artisti afroamericani raggiungerebbero i prezzi dei loro contemporanei bianchi in 29 anni.

I due autori concludono il loro studio affermando che i dati osservati confermano che, seppure in crescita, nel periodo sotto osservazione, i prezzi medi per le opere degli artisti afroamericani sono significativamente più bassi rispetto a quelli del campione di artisti contemporanei bianchi e ciò è comprovato da entrambe le metodologie utilizzate. Tuttavia, per quel che concerne i tassi di rendimento, si osserva come quelli del campione afroamericano siano significativamente più alti dei corrispettivi bianchi, in entrambi i periodi oggetto di studio (1972-1989 e 1990-2004). Ciò permette loro di dedurre che, nonostante i prezzi per le opere di artisti afroamericani siano più bassi, il divario si sta evidentemente restringendo e gli alti

tassi di rendimento fanno sì che l'arte afroamericana sia considerata una nicchia redditizia.⁷³

Nel 2009, tuttavia, Melissa Boyle e Victor Matheson, dopo aver analizzato lo studio di Richard Agnello e Xiaowen Xu, hanno sollevato alcune critiche riassunte nel loro articolo scientifico *Drawing Conclusions from Non-Random Samples: A Comment on "Race and Art: Prices for African American Painters and their Contemporaries" by Richard Agnello*.⁷⁴ In questo articolo i due autori contestano la metodologia di confronto dei due gruppi presi in considerazione, ritenendo che sia un problema servirsi di una metodologia di selezione non casuale del campione di artisti. Lo studio di Agnello partiva da un campione di artisti accomunati da vari fattori, tra cui l'essere parte della minoranza afroamericana, l'utilizzare come medium la pittura ad olio e l'aver effettuato più di cinque vendite all'asta, requisito necessario, quest'ultimo, per effettuare comparazioni significative. Il problema, secondo Melissa Boyle e Victor Matheson stava nel campione di confronto, ossia quello degli artisti bianchi contemporanei da loro definito:

*"a non-random sample of white artists chosen subjectively by Amalia Amaki, curator of the Paul R. Jones Collection of African American Art at the University of Delaware."*⁷⁵

Dal momento che gli artisti bianchi assegnati per ogni artista afroamericano erano selezionati in base a stile, reputazione ed età simili, è naturale, secondo i due autori, che esista un evidente bias di selezione, indotto dal giudizio soggettivo di uno storico dell'arte (Amalia Amaki). Sostengono, pertanto, che partendo da un campione formato da un gruppo di artisti facenti parte di una minoranza e

⁷³ Ivi, pag. 18

⁷⁴ Boyle M. e Matheson V. A. (2009), "Drawing Conclusions from Non-Random Samples: A Comment on "Race and Art: Prices for African American Painters and their Contemporaries" by Richard Agnello", Holy Cross Working Paper Series.

⁷⁵ Ivi, pag. 3

utilizzando una metodologia di comparazione fondata sulla soggettività, sia naturale giungere alla realizzazione di un campione di artisti bianchi inevitabilmente più famosi (e di conseguenza più preziosi), rischiando così di confondere gli effetti dell'appartenenza ad una diversa etnia con la discriminante della fama. Boyle e Matheson (2009) propongono, dunque, due spunti per quantificare l'incidenza della fama nello studio di Agnello e Xu: il primo verificando se gli artisti in questione (afroamericani e non) siano menzionati o meno in un campione selezionato di (tre) libri di storia dell'arte; il secondo monitorando il numero di visite ricevute alla pagina Wikipedia degli artisti. La metodologia che si serve dei tre libri di storia dell'arte indica che, nel complesso, gli artisti bianchi in questione sono apparsi più del doppio in questi libri rispetto agli artisti afroamericani. Tesi confermata anche dalla metodologia che coinvolge Wikipedia, la quale dimostra che, mediamente, gli artisti bianchi hanno avuto il doppio delle visite alla loro pagina rispetto agli artisti afroamericani. La critica di Boyle e Matheson si conclude affermando che lo studio di Agnello e Xu (2006) dimostra che esiste almeno un campione non casuale di artisti bianchi i cui dipinti, in media, sono stati venduti a prezzi superiori rispetto ad un gruppo di artisti afroamericani, pertanto, prendendo campioni differenti sarebbe facile arrivare ad una conclusione opposta a quella raggiunta da Agnello e Xu. Nonostante ciò, Boyle e Matheson ritengono sia opportuno affermare che lo studio di partenza evidenzia un crescente interesse del mondo dell'arte verso gli artisti afroamericani, il quale ha fatto sì che i prezzi per le opere dei suddetti artisti siano cresciuti negli anni e che la discriminazione si sia ridotta.

Avendo avuto modo di analizzare lo studio di Agnello e Xu (2006), così come la critica di Boyle e Matheson (2009), volevo concludere questo paragrafo, con una considerazione del tutto personale. Sostengo, infatti, che entrambi gli studi a loro modo abbiano dei difetti. Il primo per i motivi già evidenziati da Boyle e Matheson (2009), il secondo, paradossalmente, per gli stessi. Dal momento che Boyle e

Matheson mettono in discussione lo studio di Agnello e Xu per quel che riguarda la costituzione di campioni di comparazione, ritenendo che fosse problematico e fonte di soggettività servirsi di una metodologia di selezione non casuale del campione di artisti, trovo allo stesso tempo contestabile la scelta di utilizzare tre manuali di storia dell'arte su scelta soggettiva. I tre libri in questione "*The American Art Book*", "*History of Art, 5th ed.*," e "*History of Modern Art, 3rd ed.*," sono infatti stati giudicati imparziali e rappresentativi da Virginia C. Raguin, titolare del dottorato di ricerca e *Rev. John E. Brooks* e membro del dipartimento di storia dell'arte al *College of the Holy Cross*.⁷⁶ Nonostante i due autori stessi sottolineino la contestabilità della metodologia da loro utilizzata, non forniscono ulteriori prove per sostenerla, cadendo così nello stesso errore di soggettività commesso da Agnello e Xu.

Come opinione personale, ritengo che, dopo aver selezionato un campione di artisti afroamericani, si potrebbe costruire un campione di comparazione composto da artisti bianchi, tenendo in considerazione oltre alla similarità in quanto a stile, reputazione ed età, anche quella riguardante il numero di mostre personali tenute dai vari artisti. Infatti, disponendo oggi di mezzi (tra cui il sito *artfacts.net*) che consentono di verificare il numero di mostre personali, collettive, così come partecipazioni alle Biennali di ogni artista sarebbe possibile, secondo me, tener conto anche di questo indicatore per la costruzione del campione di comparazione.

⁷⁶ Ivi, pag. 5

2.5 “Un mercato sbilanciato”: la situazione del mercato dell’arte afroamericana nello studio di ArtNet

In precedenza, nel paragrafo 2.1 si è visto come la casa d’aste Swann Galleries, nel 2007, fece da apripista nel mondo delle aste per il mercato dell’arte afroamericana. Nigel Freeman, direttore del dipartimento d’arte afroamericana di Swann Galleries, nel 2018, ha affermato ai microfoni di *ArtNet* come il volume delle vendite 11 anni prima fosse più ristretto e con esso anche il numero di acquirenti. Continua, poi, facendo riferimento ai pochissimi artisti (quattro, per la precisione) che per anni sono stati gli unici i cui lavori sarebbero stati venduti per cifre attorno ai \$100.000 prima della fondazione del Dipartimento di Arte Afroamericana presso la Swann Galleries: due nati nel XIX secolo, ossia Henry Ossawa Tanner e Robert Duncanson e due nati nel XX secolo, ovvero Jacob Lawrence e Romare Bearden.⁷⁷ Se queste sono le affermazioni di uno degli specialisti del settore, è facile dedurre che vi sia stata un’espansione in questo segmento di mercato, ma è lecito affermare che l’espansione del mercato in questione sia omogenea?

Per analizzare ciò, viene affrontato uno studio compiuto da Julia Halperin & Charlotte Burns per *ArtNet News* in collaborazione con *Art Agency Partners* (società di consulenza artistica acquisita da Sotheby’s nel 2016).

Prima di affrontare l’articolo in questione, è necessario fare una premessa su questo settore di mercato. Storicamente esso viene definito con l’aggettivo *sottovalutato*, tuttavia, dallo studio affrontato in precedenza di Agnello e Xu (2006) non risultano evidenti prove a favore di questa tesi. È lecito però pensare

⁷⁷ Halperin J., Burns C. (2018), Yes, Basquiat Is an Art-Market Superstar. But the Work of Other African American Artists Remains Vastly Undervalued, *ArtNet News*.
<https://news.artnet.com/the-long-road-for-african-american-artists/african-american-art-market-data-1350998>

che, trattandosi di una minoranza vittima di prevaricazioni sociali e razziali, una sorta di trascuratezza a suo discapito vi sia stata negli anni. A livello artistico, questa sottovalutazione, se non dimostrabile a livello monetario, lo è a livello di percentuale di rappresentazione. Infatti, secondo uno studio condotto nel 2016 dagli studenti del *Guttman College* della *City University of New York*, sui dati demografici di 1.300 artisti facenti parte delle 45 migliori gallerie commerciali della città, si osserva che l'80,5% degli artisti rappresentati sono bianchi, mentre gli afroamericani sono un misero 8,8%, pur rappresentando il 16% della popolazione.⁷⁸ Detto ciò, è anche doveroso sottolineare che la globalizzazione ha permesso di ridurre distanze sia in termine fisico che di pensiero, consentendo di superare vecchie barriere come questioni razziali e di genere. Soprattutto nel mondo dell'arte è bene notare come certi traguardi, impensabili qualche decennio fa, ora siano stati raggiunti e, nonostante ci siano ancora degli squilibri di rappresentazione o di mercato, ora questa nicchia gode dell'attenzione che merita.

Tornando allo studio riportato nell'articolo *Yes, Basquiat Is an Art-Market Superstar. But the Work of Other African American Artists Remains Vastly Undervalued* (2018), va detto innanzitutto che quest'analisi riflette i risultati delle aste di oltre 400 case d'asta in tutto il mondo dal 1° gennaio 2008 al 14 agosto 2018. Il database include solo articoli con stima minima di 500 dollari e viene precisato che tutti i prezzi di vendita sono stati corretti allo scopo di includere le commissioni. Redatto nell'anno in cui sei delle dieci opere contemporanee più costose vendute all'asta sono state prodotte da artisti afroamericani, l'articolo apre affrontando l'ondata di entusiasmo che ha travolto questa porzione del mercato dell'arte negli ultimi anni. Si pensi all'opera *Past Times* (1997) di Kerry James Marshall, venduta nel 2018 da Sotheby's alla cifra di \$21.000.000, record per un'artista afroamericano vivente⁷⁹. Oppure si pensi alla vendita del dipinto

⁷⁸ Neuendorf H. (2017), "It's Official, 80% of the Artists in NYC's Top Galleries Are White", ArtNet News. <https://news.artnet.com/art-world/new-york-galleries-study-979049>

⁷⁹Barbara Graustark B. (2018), "Sean Combs Is Revealed as Buyer of Kerry James Marshall Painting", The New York Times.

Untitled (1982) di Jean-Michel Basquiat, sempre da parte di Sotheby's, nel 2017, per la cifra di \$110.500.000, record per l'artista e per tutto il movimento artistico afroamericano.⁸⁰ Questi numeri, che inizialmente lascerebbero credere ad una crescita di questo segmento di mercato, sono invece fuorvianti, in quanto la realtà è ben altra e ci dice che dal 2008 al 2018 sono stati spesi 2,2 miliardi di dollari all'asta per i lavori di artisti afroamericani e ciò, in termini percentuali, rappresenta solo l'1,2% del mercato globale nello stesso lasso di tempo, che secondo la ricerca comparata di *ArtNet News* e *Art Agency Partners*, tramite l'*ArtNet Database*, ammonterebbe a circa 180 miliardi di dollari.⁸¹ Se si va anche ad approfondire come questi 2,2 miliardi sono ripartiti tra i vari artisti, si nota che ben 1,7 di essi rappresentano le sole vendite dell'artista blue chip Jean-Michel Basquiat, il quale da solo rappresenta il 77% del mercato afroamericano, creando così uno squilibrio notevole all'interno di questo segmento del mercato dell'arte.⁸²

<https://www.nytimes.com/2018/05/18/arts/sean-combs-kerry-james-marshall.html>

⁸⁰ Sperandio S. (2017), "Un'opera di Basquiat battuta all'asta per 110 milioni di dollari", *Il sole 24 ore*, <https://www.ilsole24ore.com/art/un-opera-basquiat-battuta-all-asta-110-milioni-dollari-AEKNHQPB>

⁸¹ Halperin J., Burns C. (2018), *Yes, Basquiat Is an Art-Market Superstar. But the Work of Other African American Artists Remains Vastly Undervalued*, *ArtNet News*.

⁸² *Ibidem*.

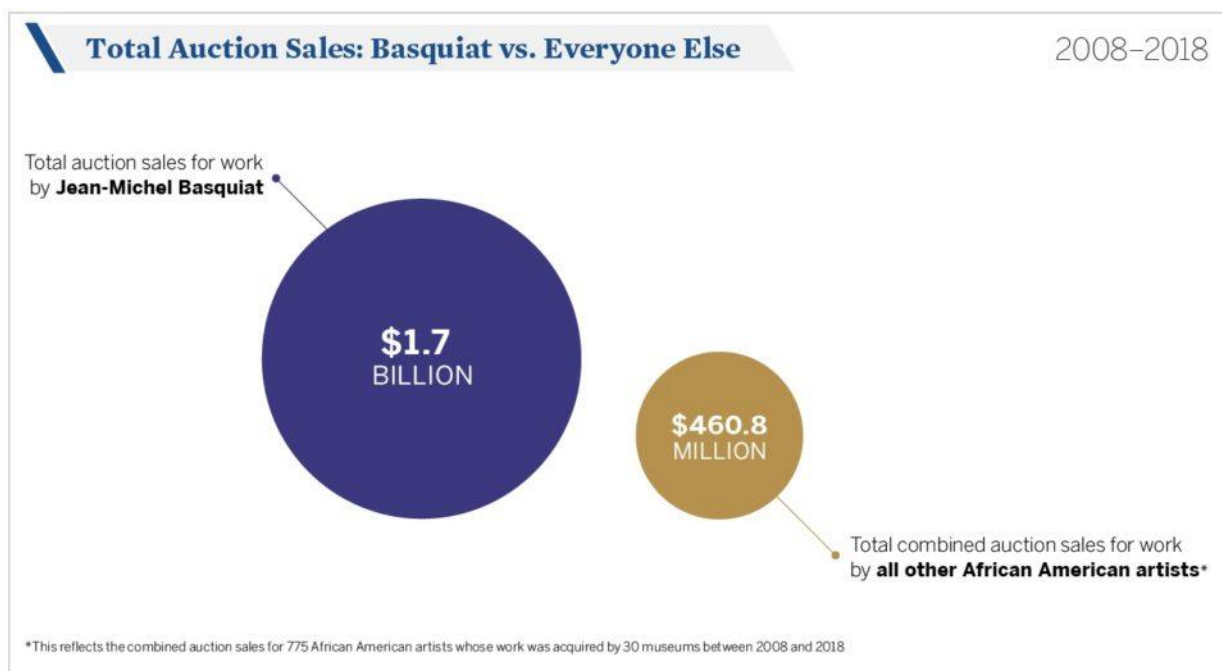


Figura 2.4 Totale fatturato per vendite in asta di Jean-Michel Basquiat rispetto a tutti gli altri artisti afroamericani.

(Fonte: Halperin J., Burns C. (2018), Yes, Basquiat Is an Art-Market Superstar. But the Work of Other African American Artists Remains Vastly Undervalued, ArtNet News)

Guardando la *Figura 2.4* è possibile notare questa enorme disparità, e ciò che principalmente viene evidenziato sono i 460.8 milioni di dollari che andrebbero a comporre il fatturato delle vendite dell'intero movimento artistico afroamericano, se Basquiat ne fosse escluso. Questi 460.8 milioni di dollari, che rappresenterebbero solo lo 0,26% del mercato globale delle aste nell'arco temporale oggetto di studio, sono inoltre il frutto della vendita delle opere di ben 775 artisti afroamericani. Per fare un paragone, nel 2013, in un'asta serale *Post war and contemporary art* di Christie's a New York, i 72 lotti presenti sono stati

battuti per 745 milioni di dollari, ovvero, in una singola sera quasi il doppio delle vendite che un intero movimento ha concluso in dieci anni.⁸³

Se si osserva la *Figura 2.5*, si nota come dei 460,8 milioni che compongono il fatturato delle vendite dell'intero panorama artistico afroamericano, la ripartizione sia disomogenea:

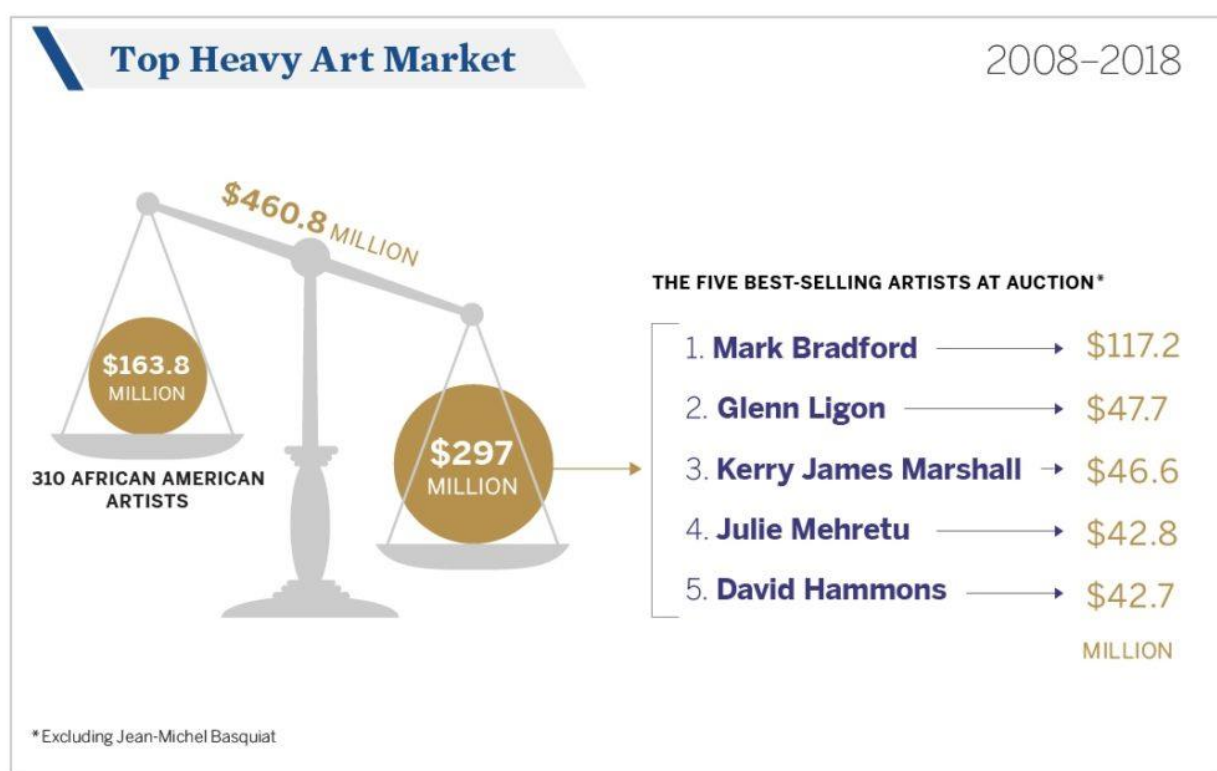


Figura 2.5 La suddivisione del Mercato dell'arte afroamericano dal 2008 al 2018 escludendo Jean-Michel Basquiat.

⁸³ Gambillara M. (2014), "L'asta d'arte più ricca della storia. Christie's a New York tocca i 745 milioni di dollari, in una vendita piena di record: per il top lot Barnett Newman, Alexander Calder, Joseph Cornell", *Artribune*.
<https://www.artribune.com/tribnews/2014/05/lasta-darte-piu-ricca-della-storia-christies-a-new-york-tocca-i-745-milioni-di-dollari-in-una-vendita-piena-di-record-per-il-top-lot-barnett-newman-alexander-calder-jos/>

(Fonte: Halperin J., Burns C. (2018), Yes, Basquiat Is an Art-Market Superstar. But the Work of Other African American Artists Remains Vastly Undervalued, ArtNet News)

Il 64,45% (\$297 Mln) si concentra in cinque artisti: Mark Bradford, Glenn Ligon, Kerry James Marshall, Julie Mehretu e David Hammons. Mark Bradford con 117.2 milioni di dollari rappresenta da solo il 25,43% dei 460.8 milioni. Se, inoltre, si pensa che oltre a questi cinque artisti, ve ne sono altri due (Njideka Akunyili Crosby e Sam Gilliam) che nello stesso arco di tempo hanno registrato un volume di vendite intorno ai 10 milioni di dollari, si conclude che il fatturato delle vendite per tutti gli altri artisti appartenenti alla minoranza afroamericana si restringe ulteriormente (153.8 milioni di dollari).⁸⁴

⁸⁴ Halperin J., Burns C. (2018), Yes, Basquiat Is an Art-Market Superstar. But the Work of Other African American Artists Remains Vastly Undervalued, ArtNet News.

3 Un'analisi di mercato dell'arte afroamericana in asta

3.1 La selezione degli artisti

Dopo aver affrontato, nel secondo capitolo, la tematica riguardante le aste d'arte afroamericana e, nello specifico, quelle tenute dalla casa d'aste Swann Galleries, nel presente capitolo si andranno ad analizzare i risultati d'asta di un campione d'artisti specifico con l'ausilio della piattaforma ArtPrice.com, la quale fornisce dati relativi al mercato dell'arte come risultati d'asta, fatturati, indici di prezzo ecc. Lo scopo dello studio è mettere a confronto sotto diversi aspetti due gruppi di artisti. Gli artisti facenti parte del primo gruppo sono stati ricavati sulla base dei risultati della *Tabella 2.4*, ovvero quella riguardante i 3 Top Lot per aggiudicazione di ogni asta tenuta dal Dipartimento di Arte Afroamericana della Swann Galleries dal 2007 al 2022 (escludendo l'anno 2022 perché ancora in corso). Il campione selezionato è composto dagli artisti che più volte sono comparsi in questa tabella, come prova del fatto che tale campione sta a rappresentare un gruppo di artisti affermato nel mercato dell'arte afroamericana pur essendo principalmente rappresentati dal Dipartimento di Arte Afroamericana della casa d'aste Swann Galleries. La metodologia di selezione ha fornito i seguenti risultati:

Artista	Numero di volte in cui è presente tra i 3 top lot
Norman Lewis	15
Charles White	11
Elizabeth Catlett	9
Hughie Lee Smith	8
Romare Bearden	6
Barkley L. Hendricks	5
Hale Woodruff	5
Henry Ossawa Tanner	5
David Hammons	4
John Biggers	3

Faith Ringgold	3
William T. Williams	3
Charles Alston	2
Sam Gilliam	2
Robert Colescott	2
Beaufrod Delaney	2
Alvin D. Loving Jr.	2
Jacob Lawrence	2
Aaron Douglass	1
Robert Scott Duncanson	1
Kara Walker	1
Sargent Claude Johnson	1
Halvin Gray Johnson	1
William H. Johnson	1
Joseph Delaney	1
Eldzier Cortor	1
Kenneth Victor Young	1
Carrie Mae Weems	1
Richard Mayhew	1
Richmond Barthé	1
Wadsworth Jarrel	1
John Vachon	1
Reginald Marsh	1
Arthur Getz	1
Daniel Celentano	1
Blanche Lezzel	1
Aaron Bohrod	1
Alma Thomas	1
Ed Clark	1

Tabella 3.1 Artisti comparsi più volte tra i Top Lot per aggiudicazione nelle aste del Dipartimento di Arte Afroamericana della casa d'aste Swann Galleries dal 2007 al 2021.

Dalla *Tabella 3.1* è stato ricavato il primo campione di artisti composto da: Norman Lewis, Charles White, Elizabeth Catlett, Hughie Lee Smith, Romare Bearden, Barkley L. Hendricks, Hale Woodruff, Henry Ossawa Tanner, David Hammons e John Biggers.

Per quanto riguarda il secondo campione, esso è composto dagli artisti facenti parte dello studio eseguito da Halperin J., Burns C. (2018), *Yes, Basquiat Is an Art-Market Superstar. But the Work of Other African American Artists Remains Vastly Undervalued*, *ArtNet News* in collaborazione con *Art Agency Partners* affrontato nel paragrafo 2.4. I nomi selezionati sono quelli presenti in *Figura 2.6* dove viene mostrata la suddivisione del mercato dell'arte afroamericano dal 2008 al 2018 escludendo Jean-Michel Basquiat. Questi cinque artisti sono da considerare affermati in quanto, complessivamente, il fatturato d'asta tra il 2008 e il 2018 è stato di 297 milioni di dollari, corrispondente al 64,45% dell'intero mercato artistico afroamericano. Essi sono: Mark Bradford, Glenn Ligon, Kerry James Marshall, Julie Mehretu e David Hammons. L'analisi dei due gruppi di artisti viene condotta attraverso la raccolta di dati inerenti a fatturato, lotti venduti, tasso di invenduto, prezzo massimo di aggiudicazione, prezzo medio di aggiudicazione, ripartizione geografica delle aggiudicazioni e percentuale lotti venduti presso case d'asta prestigiose dal 2007 al 2021. Per la raccolta dati è stata utilizzata la banca dati di ArtPrice.com. Si osserva come l'artista David Hammons sia presente in entrambi i campioni selezionati. Poiché esso è poco presente nelle aste del Dipartimento di Arte Afroamericana di Swann Galleries dal 2007 al 2021 con 16 lotti aggiudicati su 151 (10,59%), dove gli artisti del Gruppo 1 registrano, invece, una media di lotti aggiudicati pari al 45,76%, viene inserito nel Gruppo 2. È sostituito nel campione del Gruppo 1 dall'artista Faith Ringgold, il quale, nello stesso periodo analizzato, ha una percentuale di aggiudicazione presso le aste del Dipartimento di Arte Afroamericana di Swann Galleries del 58,33%.

Una caratteristica fondamentale che distingue questi due gruppi di artisti è la presenza sul mercato internazionale rispetto alla sola presenza sul territorio statunitense. Gli artisti del primo gruppo registrano una ripartizione geografica delle vendite negli anni compresi dal 2007 al 2021 che si limita al territorio americano (*Figura 3.1*). Fatta eccezione per Henry Ossawa Tanner (*Sottofigura 3.9*), i cui studi prima e la carriera d'artista poi l'hanno portato a produrre e a farsi

conoscere anche sul suolo francese, dove registra il 21% di vendite totali dal 2007 al 2021, gli altri artisti hanno venduto solo negli USA oppure come nel caso di Hale Woodruff, Barkley L. Hendricks, e Romare Bearden con bassissime percentuali (1-2%) anche nel Regno Unito o in Francia.

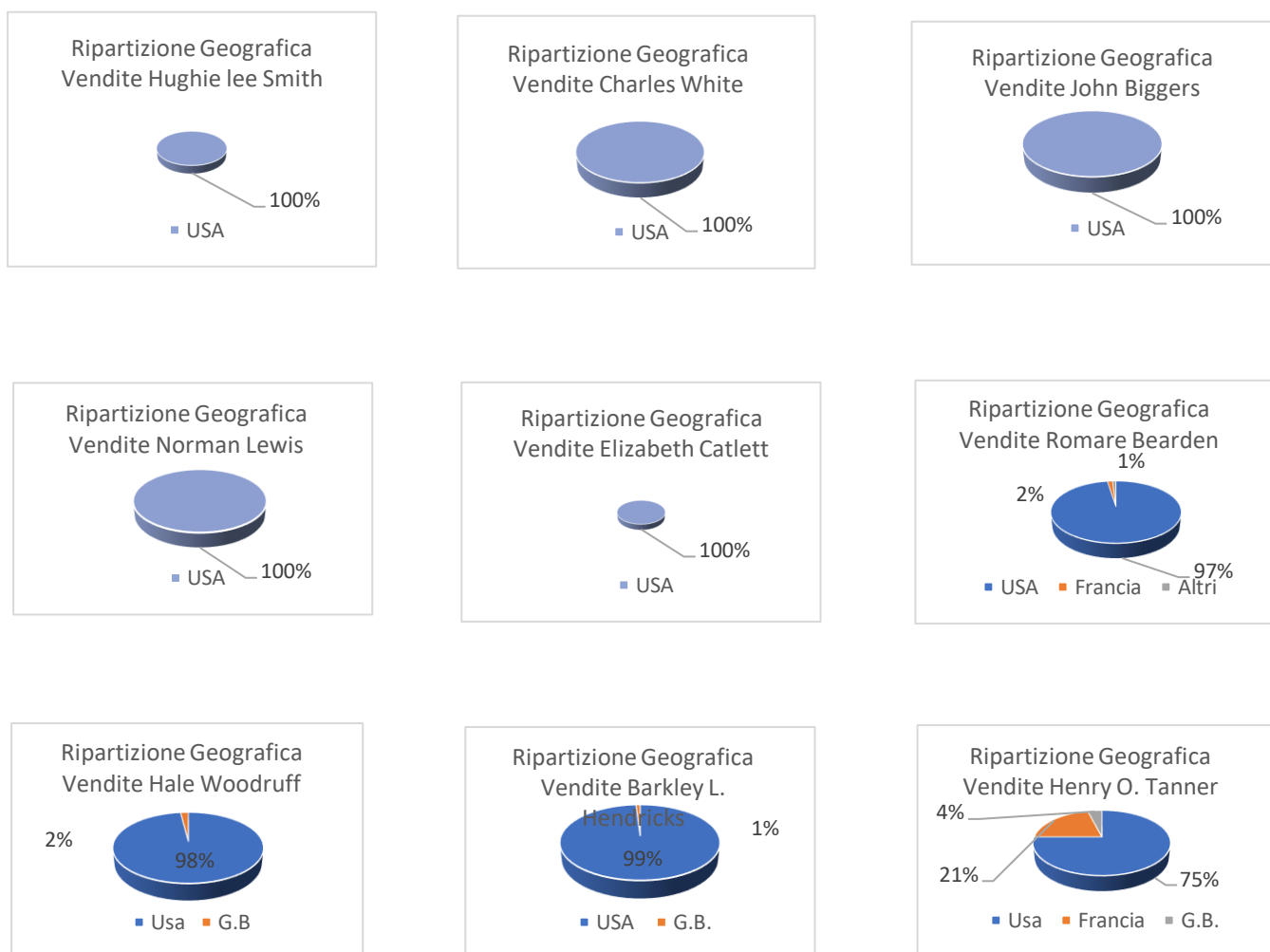


Figura 3.1 Ripartizione geografica delle vendite degli artisti del Gruppo 1

Per quel che riguarda il secondo gruppo di artisti, dalle Figure da 3.2 a 3.6 è possibile notare come le vendite nello stesso periodo di tempo siano maggiormente distribuite su scala internazionale:

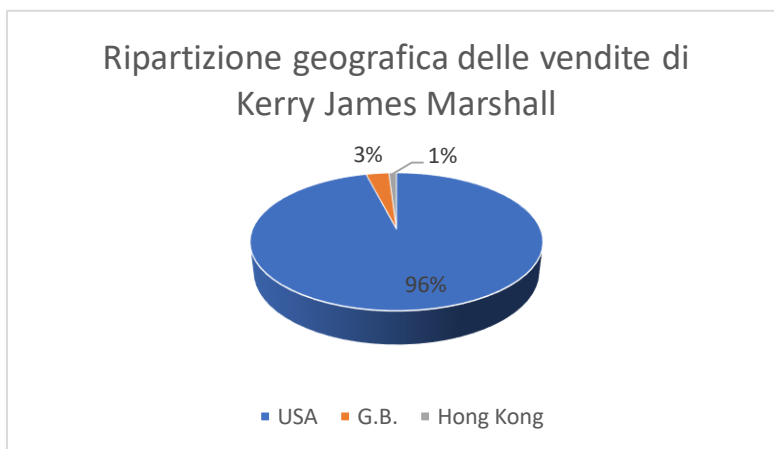


Figura 3.2 Ripartizione geografica delle vendite di Kerry James Marshall dal 2007 al 2021

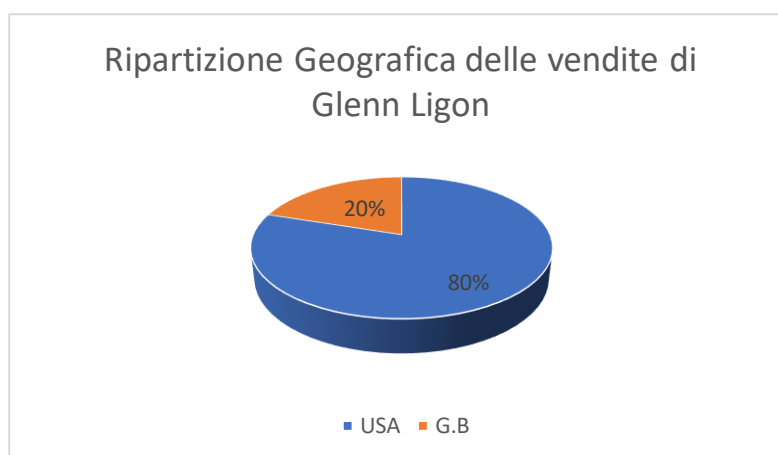


Figura 3.3 Ripartizione Geografica delle vendite di Glenn Ligon dal 2007 al 2021

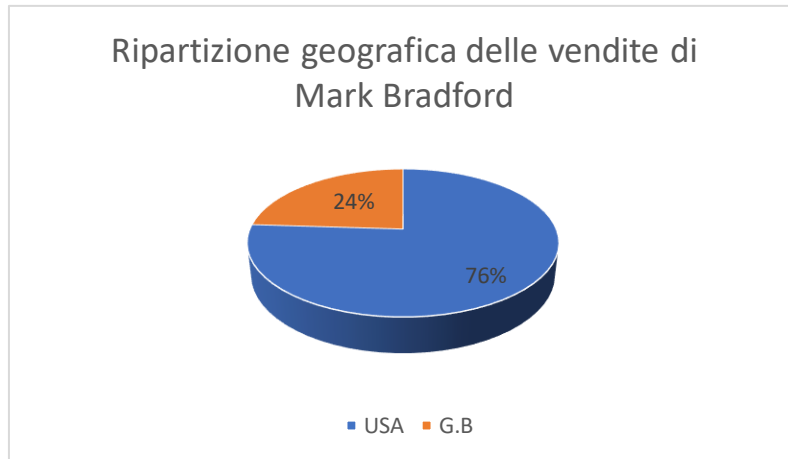


Figura 3.4 Ripartizione geografica delle vendite di Mark Bradford dal 2007 al 2021

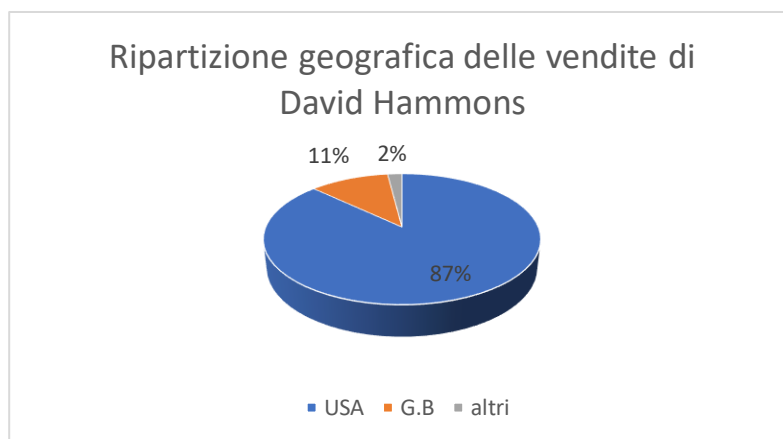


Figura 3.5 Ripartizione geografica delle vendite di David Hammons dal 2007 al 2021

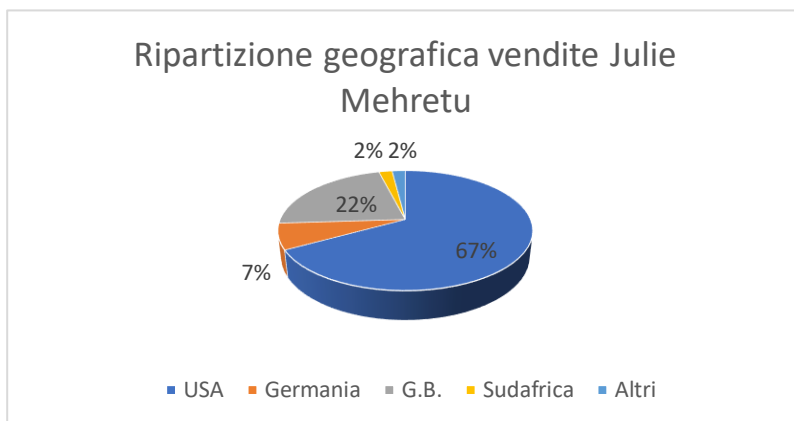


Figura 3.6 Ripartizione geografica delle vendite di Julie Mehretu dal 2007 al 2021

Se i dati dei grafici in *Figura 3.2, 3.3, 3.4, 3.5 e 3.6*, riguardanti il secondo gruppo, vengono confrontati con quelle in *Appendice C*, riguardanti il primo gruppo, si vede come il primo gruppo sia limitato al territorio statunitense mentre il secondo ha una copertura di vendite internazionale.

La ripartizione geografica delle vendite è indicativa di più o meno prestigio artistico. Un altro dato indicativo riguarda la rappresentazione di questi artisti in case d'asta più prestigiose di altre. Come è stato osservato nei modelli di regressione edonica presenti nell'articolo scientifico di Richard Agnello e Xiaowen Xu (2006) *Art Prices and Race: Paintings by African American Artists and Their White Contemporaries*, la vendita di un'opera d'arte da parte di case d'asta come Christie's e Sotheby's è una caratteristica che permette alla stessa opera d'arte di essere valutata e venduta ad un prezzo maggiore rispetto ad altre opere vendute in case d'asta meno rinomate. Per avere, quindi, un'idea ancor più

chiara delle differenze tra questi due campioni di artisti afroamericani è stata svolta un'indagine al fine di analizzare la percentuale di lotti venduti all'interno di case d'asta rinomate quali Christie's Sotheby's, Phillips e Bonhams dal 2007 al 2021.

Sempre tramite Artprice.com sono stati registrati i lotti aggiudicati in ognuna di queste case d'asta e rapportati ai lotti totali venduti nel suddetto periodo. Rispettivamente, i risultati per gli artisti del Gruppo 1 e del Gruppo 2 sono riassunti nel grafico in *Figura 3.7 e 3.8*:

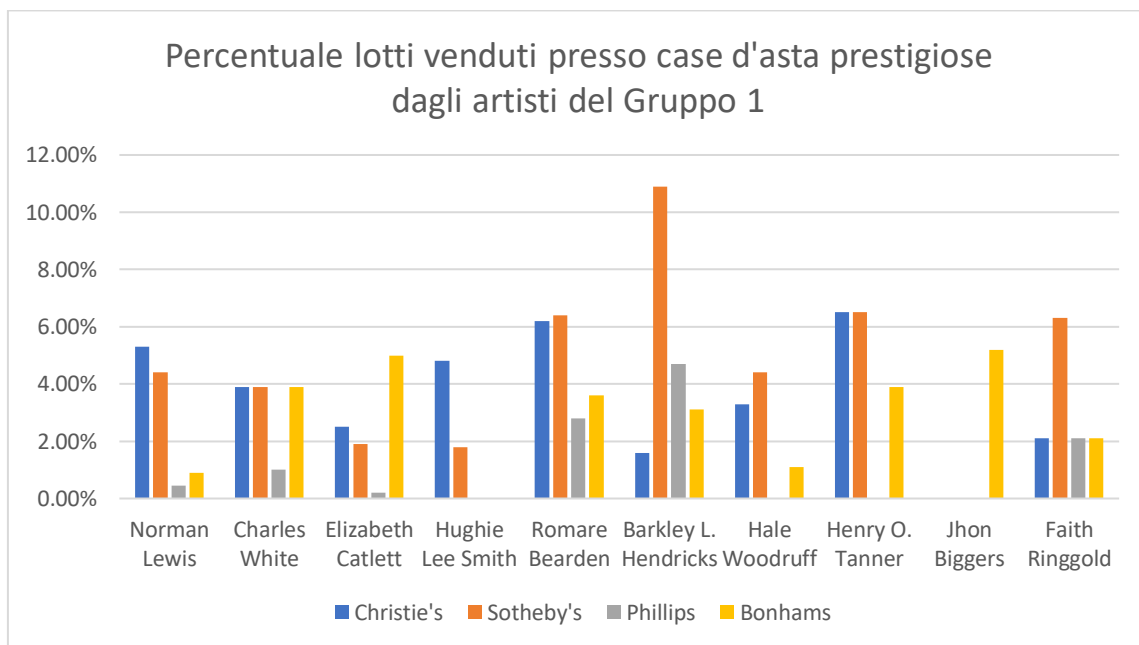


Figura 3.7 Percentuale di lotti venduti presso case d'asta prestigiose dagli artisti del Gruppo 1, dal 2007 al 2021.

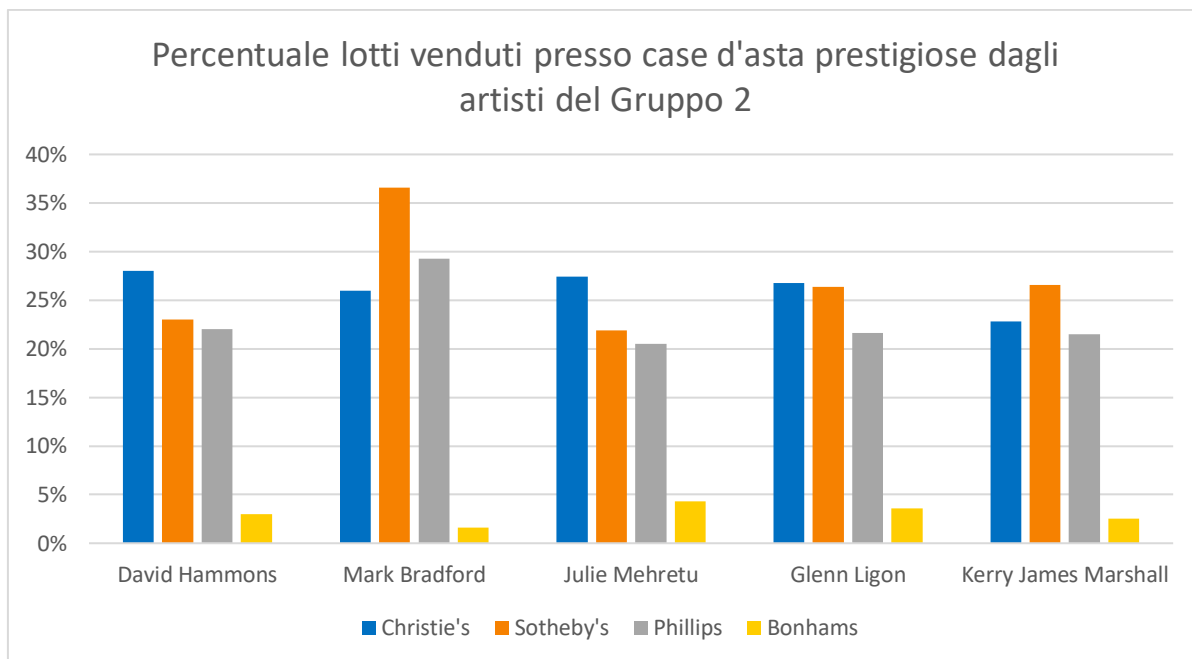


Figura 3.8 Percentuale di lotti venduti presso case d'asta prestigiose dagli artisti del Gruppo 2, dal 2007 al 2021.

Dai grafici in *Figura 3.7 e 3.8* si evince come il Gruppo 2 abbia una percentuale di vendita presso queste quattro case d'asta molto più elevata rispetto al Gruppo 1 e, di conseguenza, come sia largamente più rappresentato da queste. I dati relativi alla ripartizione geografica delle vendite uniti ai dati relativi alla percentuale di vendita presso case d'asta prestigiose, permette di affermare come il Gruppo 2 goda di maggior prestigio nel mercato dell'arte rispetto al Gruppo 1. Questo fenomeno lo si può osservare confrontando anche i fatturati d'asta dei due gruppi:

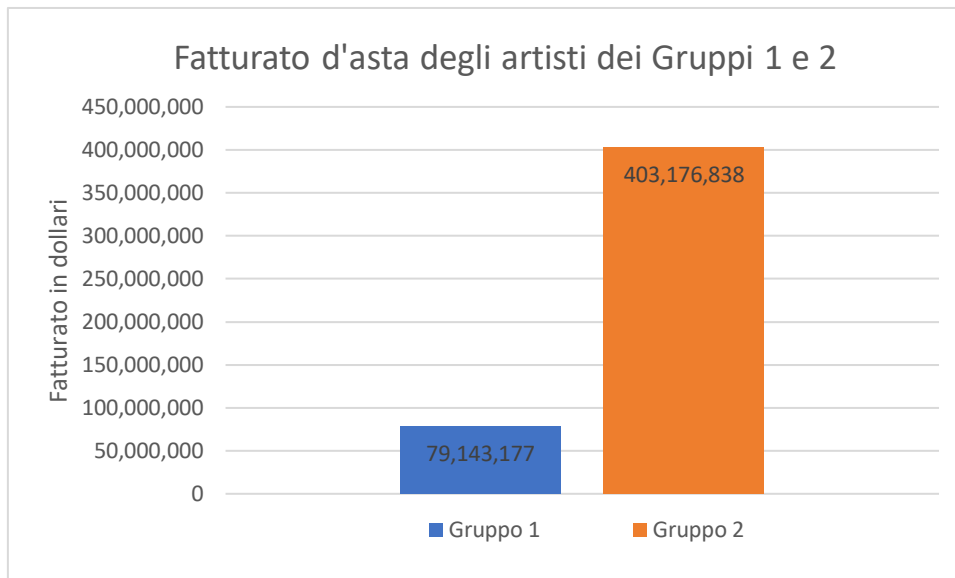


Figura 3.9 Fatturato d'asta dal 2007 al 2021 dei due gruppi di artisti selezionati.

Il grafico in *Figura 3.9* evidenzia una netta differenza in termini di fatturato tra i due gruppi, dove il Gruppo 2 fattura cinque volte tanto il Gruppo 1 (403.176.838 dollari del Gruppo 2 contro i 79.143.377 dollari del Gruppo 1). Questi dati permettono di comprendere come il mercato dell'arte afroamericana rifletta un netto scompensamento tra gli artisti che producono e vendono esclusivamente sul suolo americano rispetto a quei pochi che sono riusciti ad affermarsi a livello internazionale. Questo scompensamento è visibile anche in termini di lotti aggiudicati:

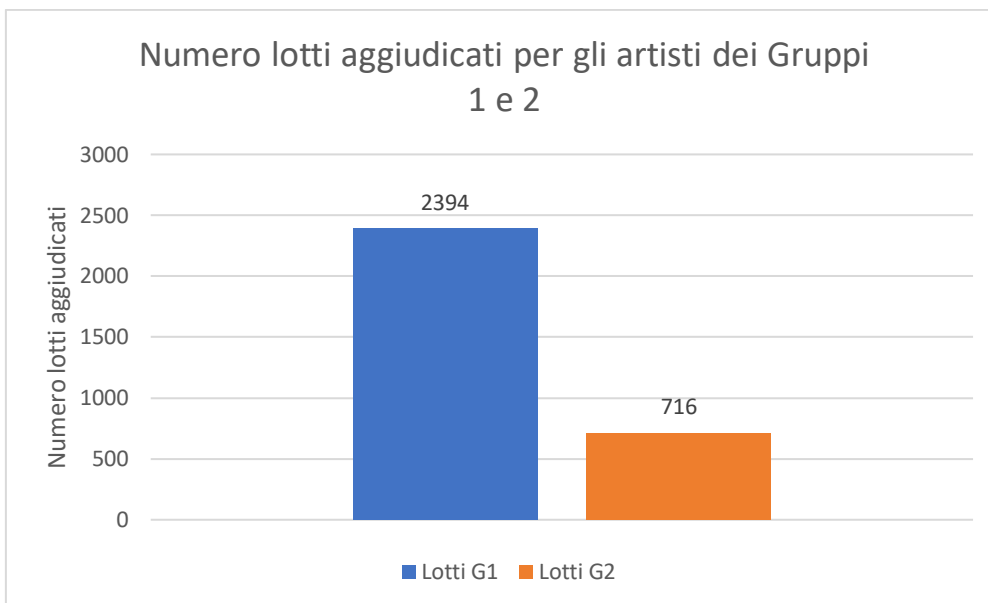


Figura 3.10 Numero di lotti aggiudicati dal 2007 al 2021 per i due gruppi di artisti selezionati.

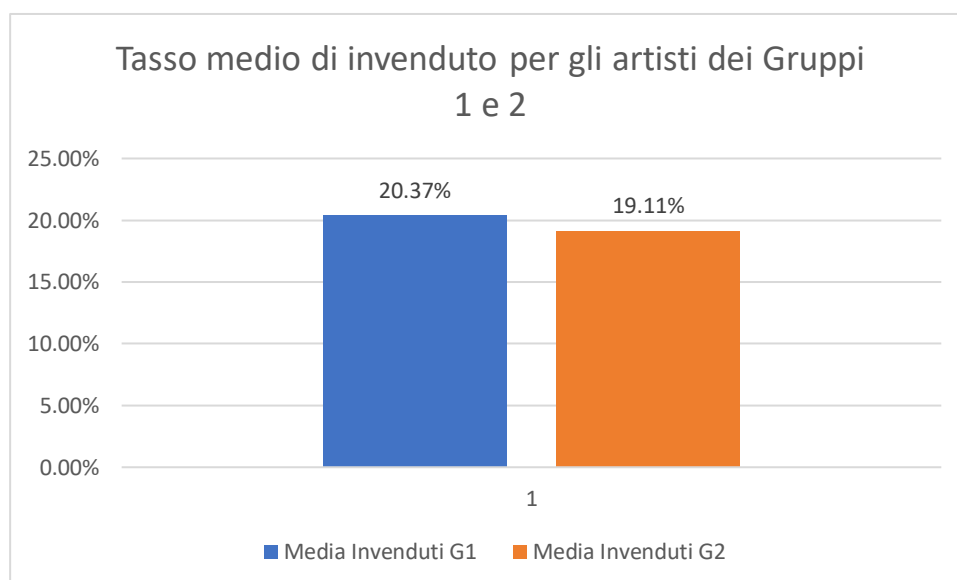


Figura 3.11 Tasso medio di invenduto per entrambi i gruppi dal 2007 al 2021.

Nella *Figura 3.10* è possibile osservare come i lotti aggiudicati dal Gruppo 1 siano poco più del triplo (334% in più) di quelli aggiudicati dal Gruppo 2. Tenendo presente che gli artisti del Gruppo 1 (10) sono il doppio di quelli del Gruppo 2 (5) si comprende come al netto del fatturato di ciascun gruppo, a fare la differenza tra questi due gruppi sia il prezzo medio di aggiudicazione e non tanto la quantità di lotti venduti. Inoltre, il grafico in *Figura 3.11*, ottenuto effettuando una media dei tassi di invenduto di ogni artista di ciascun gruppo dal 2007 al 2021, suggerisce come in termini di lotti invenduti i due gruppi non si discostino eccessivamente, registrando un tasso medio percentuale di 20,37% per il Gruppo 1 e 19,11% per il Gruppo 2. Prezzo di aggiudicazione medio annuale per gli artisti del Gruppo 1

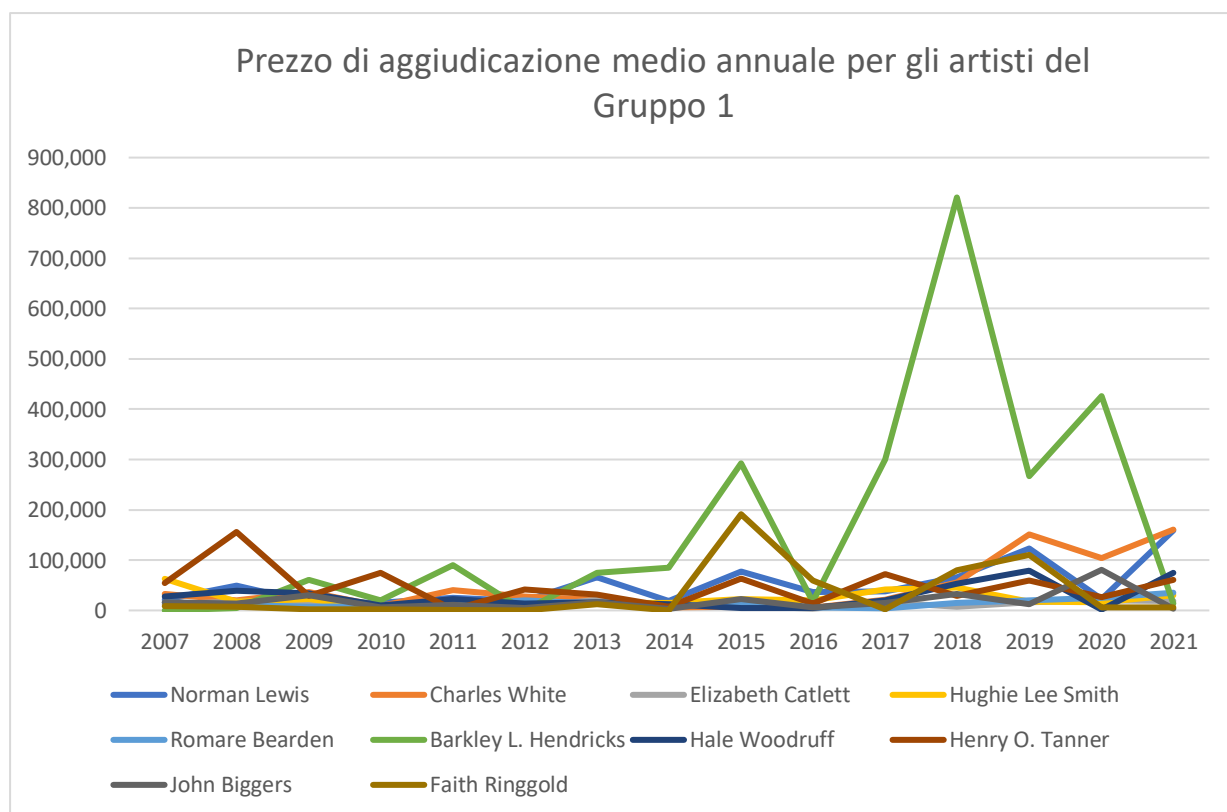


Figura 3.12 Prezzo di aggiudicazione medio annuale per ogni artista del Gruppo 1 dal 2007 al 2021.

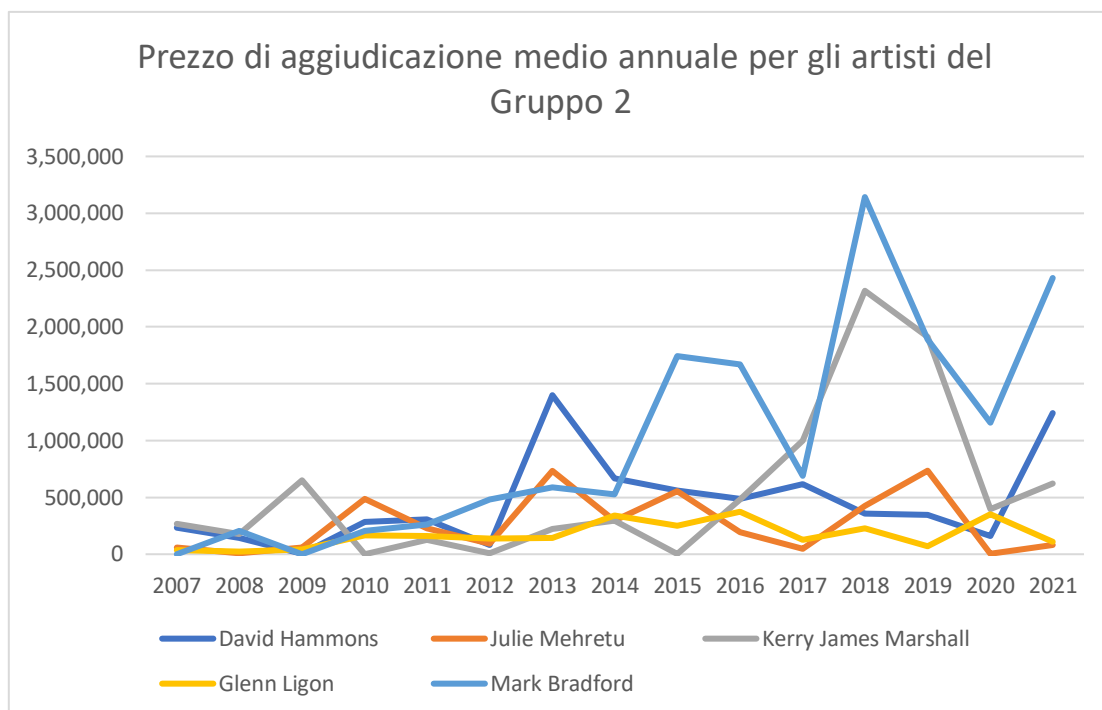


Figura 3.13 Prezzo di aggiudicazione medio annuale per ogni artista del Gruppo 2 dal 2007 al 2021.

Dalle Figure 3.12 e 3.13 e dalle Tabelle 3.2 e 3.3 si osserva che il prezzo medio di aggiudicazione degli artisti del Gruppo 2 è più alto di quello degli artisti del Gruppo 1. Tra tutti gli artisti del Gruppo 1, Barkley L. Hendriks nel 2018 registra il prezzo medio di aggiudicazione più alto di tutto il periodo analizzato, arrivando a 820.800 dollari, registrando un fatturato di 5.745.600 dollari con 7 lotti venduti e un prezzo di aggiudicazione massimo pari a 1.800.000 dollari. Nello stesso anno, tra gli artisti del Gruppo 2, Mark Bradford registra il prezzo medio di aggiudicazione più alto di tutto il periodo analizzato arrivando a 3.142.322 dollari con un fatturato annuale di 40.850.191 dollari grazie alla vendita di tutti i 13 lotti e ad un prezzo di aggiudicazione massimo di 10.361.400 dollari. Se si osservano nello specifico le Tabelle 3.2 e 3.3, si vede come gli artisti appartenenti al Gruppo 1 difficilmente riescano a raggiungere la quota di 100.000 dollari come prezzo di aggiudicazione medio annuale (tredici volte su centocinquanta, pari all'8,66%),

mentre allo stesso tempo, gli artisti appartenenti al Gruppo 2 difficilmente scendono sotto tale quota (sedici volte su settantacinque, pari al 21,33%).

Anno	Norman Lewis	Charles White	Elizabeth Catlett	Hughie Lee Smith	Romare Bearden	Barkley L. Hendricks	Hale Woodruff	Henry O. Tanner	John Biggers	Faith Ringgold
2007	21.280	32.961	12.975	62.800	16.674	0	27.125	54.640	16.025	8.500
2008	49.193	19.686	18.041	17.925	11.127	4.833	38.600	155.901	13.833	6.800
2009	16.250	36.300	17.717	22.533	7.406	61.100	34.420	29.260	29.857	2.500
2010	15.369	8.427	4.830	3.413	8.204	20.187	9.333	75.109	5.616	2.000
2011	24.670	39.971	10.533	13.962	11.060	90.000	22.271	1.450	11.360	1.100
2012	18.265	27.837	6.616	9.766	19.648	0	13.485	41.400	4.700	0
2013	66.465	20.854	21.138	15.210	13.325	75.000	16.051	32.000	16.328	12.000
2014	18.986	5.640	11.006	14.988	8.328	85.000	12.025	6.800	3.100	0
2015	76.737	7.005	8.772	22.023	13.701	292.000	4.900	63.800	22.155	191.250
2016	36.572	5.555	3.529	20.446	6.432	18.000	4.383	13.396	6.445	58.950
2017	37.508	21.283	15.942	41.837	4.091	300.357	19.975	72.225	15.475	1.680
2018	66.000	56.111	7.448	45.714	14.709	820.800	53.325	28.333	33.000	79.593
2019	122.975	151.025	16.044	16.870	19.439	266.665	79.040	59.434	12.257	111.000
2020	22.628	104.276	19.574	15.700	24.987	426.129	1.675	26.996	80.666	5.400
2021	159.011	160.612	18.900	29.752	35.194	13.150	74.572	61.162	3.466	6.221

Tabella 3.2 Prezzi di aggiudicazione medi per ogni artista del Gruppo 1 (in dollari) dal 2007 al 2021.

Anno	David Hammons	Julie Mehretu	Kerry James Marshall	Glenn Ligon	Mark Bradford
2007	232.647	61.516	267.500	39.200	0
2008	141.000	8.876	179.415	23.189	205.000
2009	4.000	59.319	650.000	40.000	0
2010	285.000	487.501	0	165.022	206.299
2011	305.562	229.285	124.440	158.623	262.020
2012	82.939	92.439	9.000	135.125	484.136
2013	1.399.360	733.610	220.000	143.472	589.472
2014	666.858	293.294	294.866	338.357	526.258
2015	561.866	553.162	3.600	252.698	1.743.636
2016	489.340	195.819	482.157	373.989	1.672.003
2017	614.559	47.189	999.100	125.995	690.673
2018	358.906	423.939	2.318.035	226.264	3.142.322
2019	344.012	732.795	1.910.312	70.838	1.888.212
2020	160.761	4.324	397.359	351.453	1.157.587
2021	1.241.484	80.953	624.198	109.106	2.431.317

Tabella 3.3 Prezzi di aggiudicazione medi per ogni artista del Gruppo 2 (in dollari) dal 2007 al 2021.

3.1 Il paragone con Jean-Michel Basquiat

Concluso il paragone tra questi due gruppi, è interessante allargare il confronto anche all'artista afroamericano Jean-Michel Basquiat, il quale è considerato tra i migliori artisti del suo tempo pur avendo intrapreso una breve carriera (circa una decina d'anni). Jean-Michel Basquiat è considerato un'artista blue chip, ovvero uno di quegli artisti le cui opere hanno contribuito in maniera sostanziale allo sviluppo dell'arte.⁸⁵ Le dirette conseguenze dell'appartenenza a tale categoria sono diverse: le valutazioni delle opere superano solitamente il milione di dollari; l'artista è rappresentato dalle gallerie più importanti; le sue opere diventano più difficili da reperire. Da un punto di vista finanziario, le opere di un'artista blue chip rappresentano un investimento sicuro ed affidabile, essendo portatrici di un grande valore economico.⁸⁶

Si può dunque affermare che un'artista blue chip come Basquiat dal punto di vista del mercato dell'arte faccia parte di una categoria a sé stante. Nelle prossime pagine, pertanto, si andranno a confrontare i dati raccolti sul campione dei due gruppi di artisti visti in precedenza con quelli riguardanti Basquiat, in modo da coglierne le differenze ed evidenziare la sua appartenenza ad una categoria a parte.

La *Figura 3.14* confronta il fatturato degli artisti appartenenti ai Gruppi 1 e 2 con quello di Basquiat:

⁸⁵ Andon P., Free C., Plante M. (2020) "Making artworks valuable: Categorisation and modes of valuation work", Elsevier Ltd.

⁸⁶ Ivi.

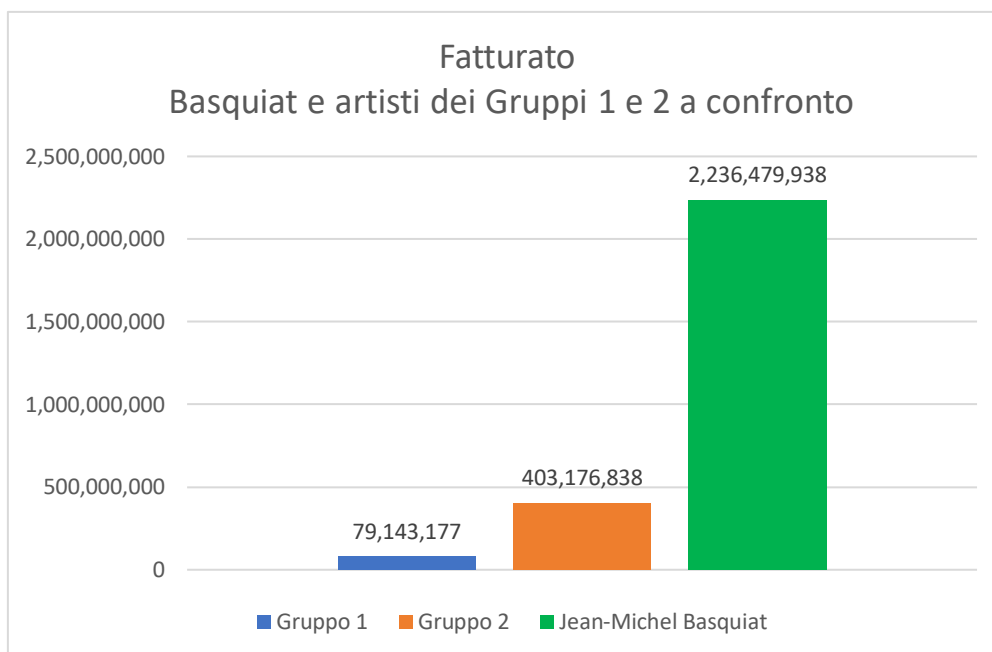


Figura 3.14 Fatturato d'asta di Jean-Michel Basquiat e dei Gruppi 1 e 2 durante il periodo 2007-2021.

Dalla *Figura 3.14* è evidente come il fatturato di Jean-Michel Basquiat dal 2007 al 2021, pari a 2.2 miliardi di dollari, è quattro volte e mezzo quello dei Gruppi 1 e 2, congiuntamente considerati (pari a 482,3 milioni di dollari).

Interessante è anche notare come il fatturato prodotto in questo arco di tempo dall'artista blue chip afroamericano Basquiat sia frutto dell'aggiudicazione di 1251 lotti, ovvero il 40,2% in meno di quelli aggiudicati dai Gruppi 1 e 2, che insieme contano 3110 lotti per un totale di 15 artisti (si veda la *Figura 3.15*).

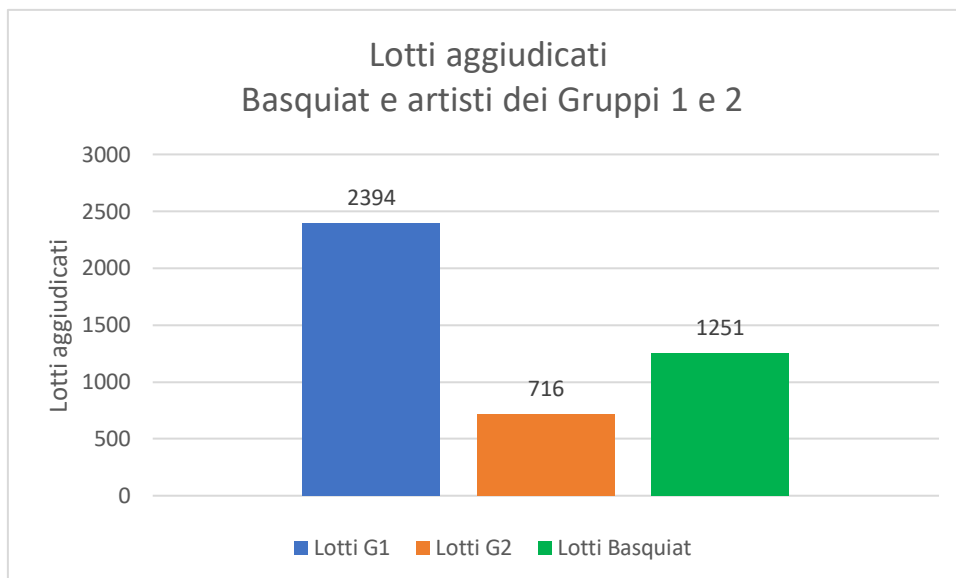


Figura 3.15 Numero lotti aggiudicati in asta per i Gruppi 1 e 2 e Jean-Michel Basquiat dal 2007 al 2021.

A completare i dati riguardanti i lotti, nella *Figura 3.16*, è possibile osservare il tasso di invenduto medio per tutti e tre i campioni.

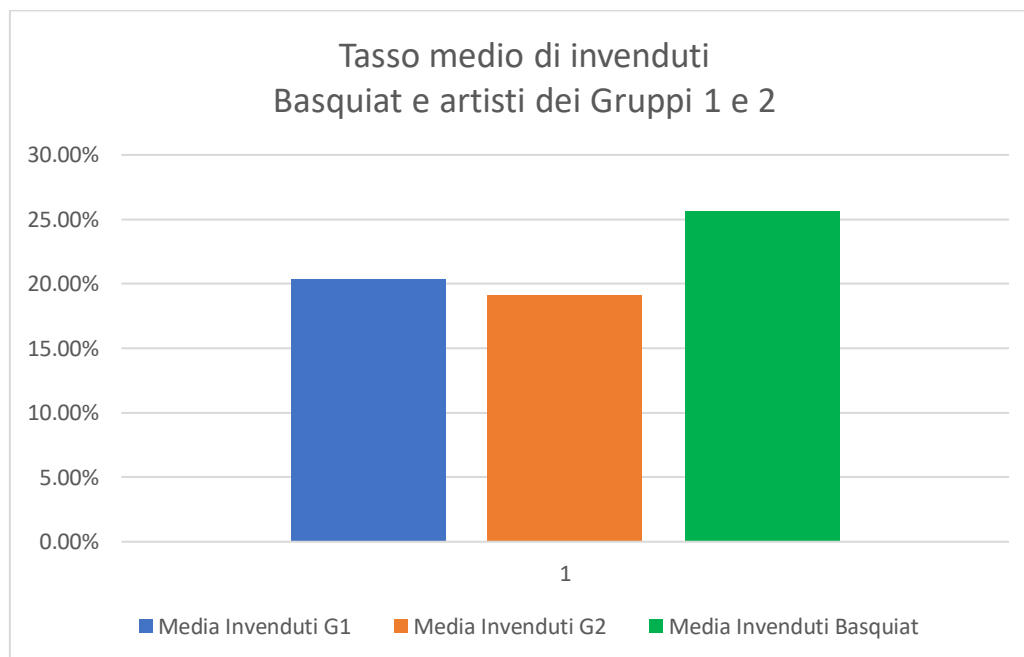


Figura 3.16 Media tasso di invenduti per Jean-Michel Basquiat e artisti dei Gruppi 1 e 2 dal 2007 al 2021.

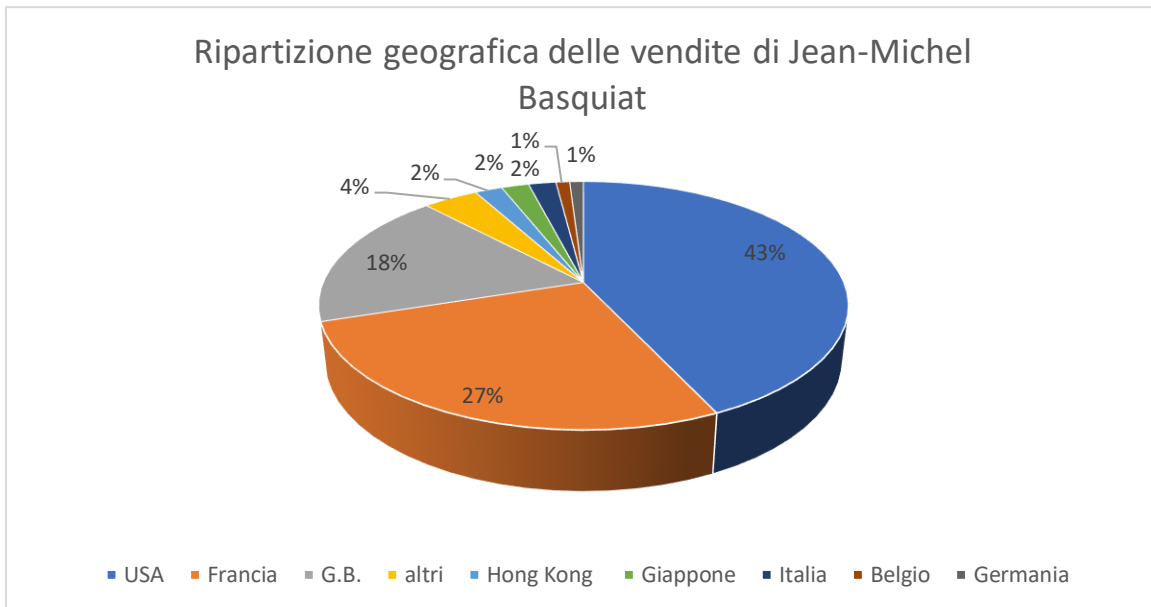


Figura 3.17 Ripartizione geografica delle vendite di Jean-Michel Basquiat dal 2007 al 2021.

Dalla *Figura 3.17* si nota come, rispetto ai Gruppi 1 e 2, la quota di vendite dell'artista blue chip afroamericano si distribuiscono con maggior omogeneità a livello internazionale. In particolare, la percentuale delle vendite negli Stati Uniti è inferiore rispetto agli artisti degli altri due gruppi, mentre la percentuale delle vendite in Europa è superiore.

Un altro elemento che porta ad una tale differenziazione nel fatturato d'asta è la distribuzione delle vendite presso case d'asta prestigiose. Infatti, sulla base dei lotti aggiudicati, per Basquiat così come per ogni artista appartenente ai Gruppi 1 e 2, è stata calcolata la percentuale dei lotti venduti presso case d'asta come Sotheby's, Christie's, Phillips e Bonhams nel periodo dal 2007 al 2021.

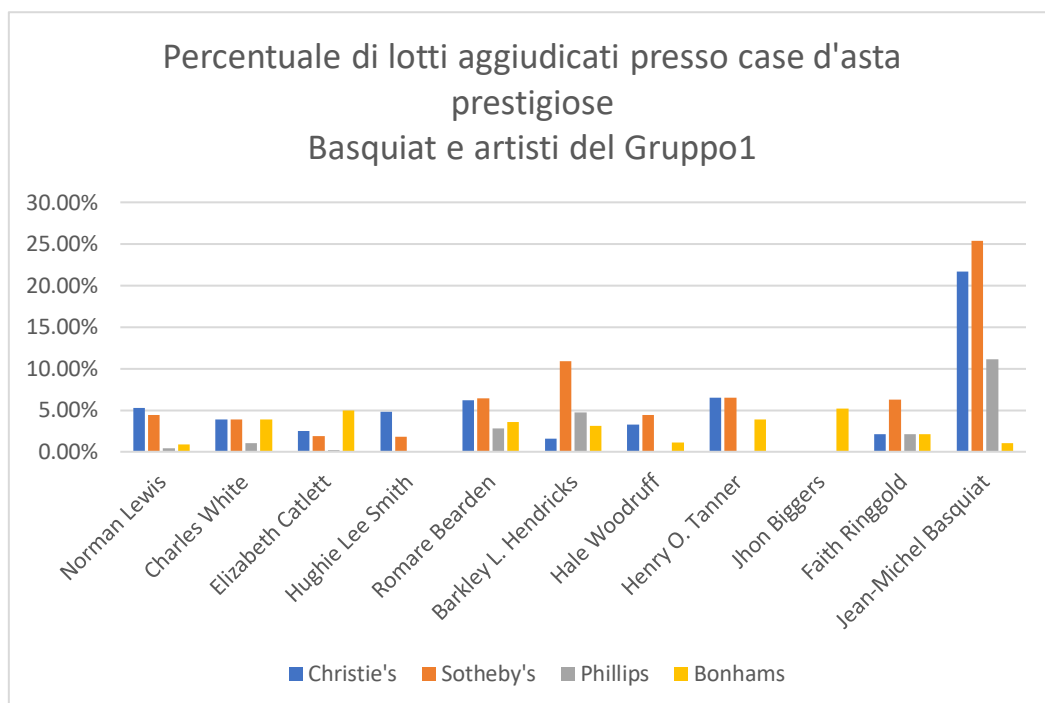


Figura 3.18 Percentuale di lotti venduti presso case d'asta prestigiose da Jean-Michel Basquiat e dagli artisti del Gruppo 1 dal 2007 al 2021.

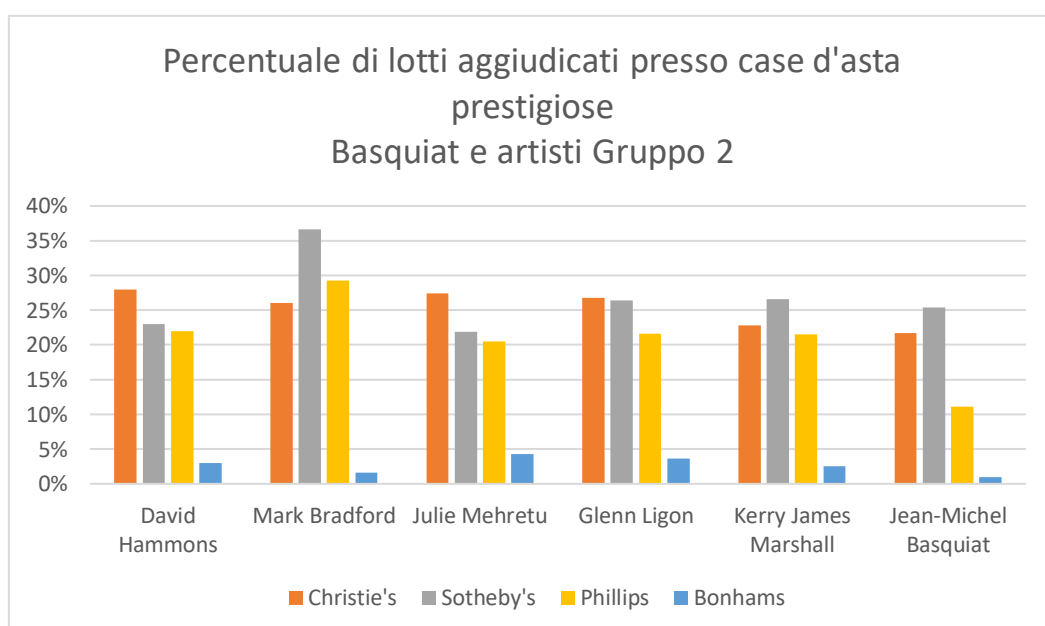


Figura 3.19 Percentuale di lotti venduti presso case d'asta prestigiose da Jean-Michel Basquiat e dagli artisti del Gruppo 2 dal 2007 al 2021.

Dalle *Figure 3.18 e 3.19* si osserva come le percentuali di aggiudicazioni presso case d'asta prestigiose (Christie's, Sotheby's, Phillips e Bonhams) di Basquiat siano molto più simili a quelle degli artisti del Gruppo 2 (composto da artisti affermati a livello internazionale) rispetto a quelle degli artisti del Gruppo 1. Tuttavia, si può notare come le percentuali di aggiudicazione di Basquiat presso queste quattro case d'asta non superano le percentuali del Gruppo 2 come potrebbe essere naturale pensare data la sua fama, bensì, la maggior parte delle volte, come nel caso delle percentuali riguardanti Christie's, Bonhams e Phillips le percentuali di aggiudicazione di Basquiat sono le più basse di tutto il gruppo. Questo può accadere principalmente per due motivi: il primo è che essendo presenti 1251 lotti aggiudicati dal 2007 al 2021 per l'artista blue chip afroamericano, risulta difficile mantenere una percentuale così alta di vendite presso case d'asta di fama mondiale, in quanto queste tendono a ricercare e a mettere sul mercato le opere col prezzo potenzialmente più alto. Il secondo fattore è che va considerata la presenza di opere che, pur essendo prodotte da un'artista di prestigio, sono di basso valore e vengono dunque messe sul mercato da case d'asta di minor fama allo scopo di poterne fare il loro top lot. Questi due fattori fanno sì che la distribuzione delle opere aggiudicate per Jean-Michel Basquiat sia maggiormente frammentata in diverse case d'asta.

Infine, si procede nel confrontare i prezzi di aggiudicazione medi ottenuti per Basquiat con quelli ottenuti per gli artisti dei due gruppi dal 2007 al 2021.

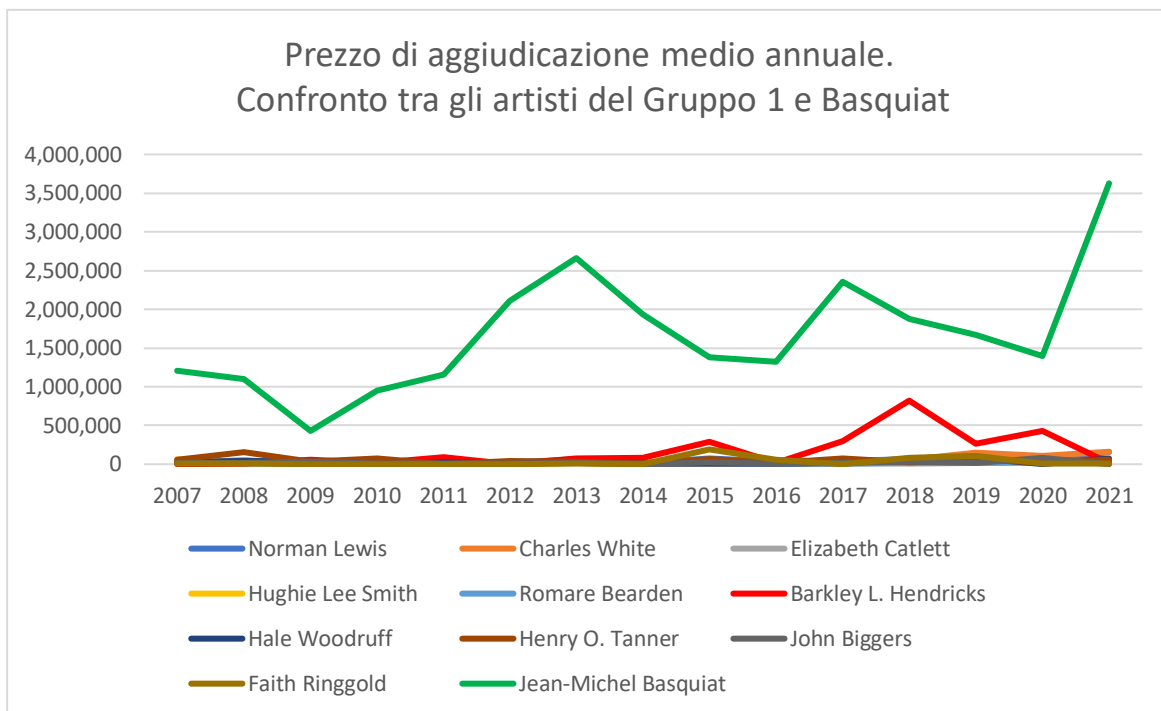


Figura 3.20 Prezzo di aggiudicazione medio annuale per ogni artista del Gruppo 1 e Jean-Michel Basquiat dal 2007 al 2021.

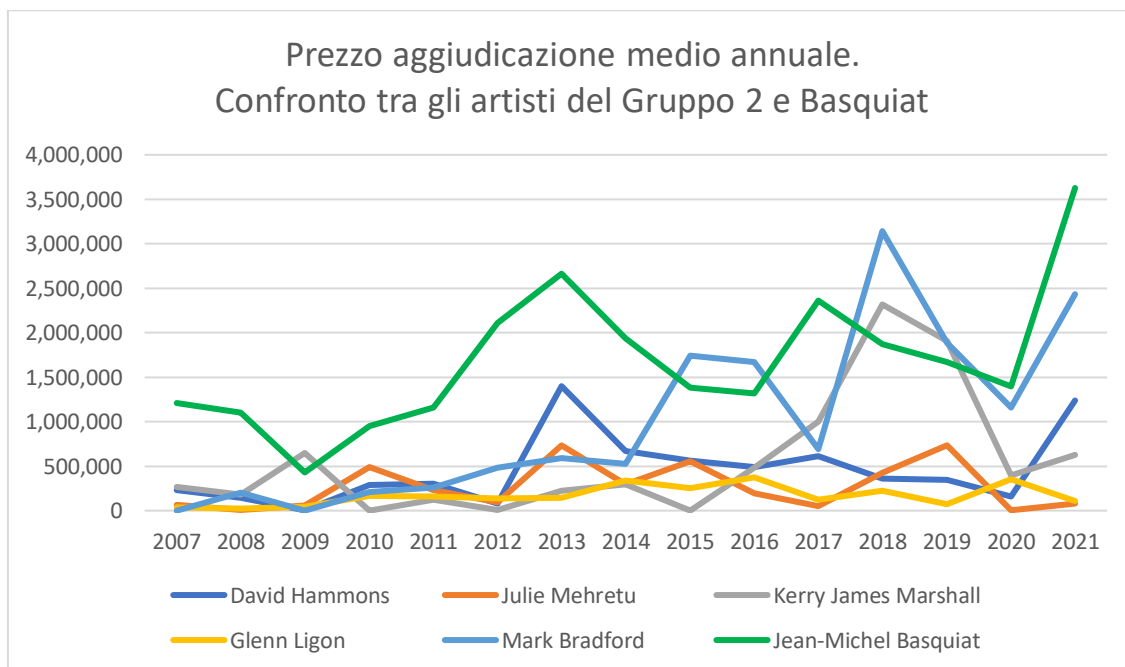


Figura 3.21 Prezzo di aggiudicazione medio annuale per ogni artista del Gruppo 2 e Jean-Michel Basquiat dal 2007 al 2021.

Dalle *Figure 3.20* e *3.21* si coglie nuovamente la differenza di prestigio a livello di mercato dell'artista blue chip Jean-Michel Basquiat e gli altri artisti afroamericani appartenenti ai due gruppi. Il confronto registra la sua maggior disparità nella *Figura 3.20* dove i prezzi medi di aggiudicazione annuale per Basquiat sono pressoché sempre comprese tra il milione e i tre milioni di dollari, mentre per gli artisti del Gruppo 1 i prezzi medi di aggiudicazione oscillano tra l'ordine delle migliaia e i 100.000 dollari. Nel grafico in *Figura 3.21*, invece, si può notare come, nonostante i prezzi medi di aggiudicazione di Basquiat restino superiori, il Gruppo 2 si avvicina alle sue cifre e, venga superato da Kerry James Marshall nel 2009, Mark Bradford negli anni 2015 e 2016 e da entrambi gli artisti Marshall e Bradford negli anni 2018 e 2019.

Conclusioni

Questo elaborato ha analizzato le caratteristiche del mercato delle aste d'arte afroamericana nel XX e XXI secolo, concentrandosi in particolare sulle aggiudicazioni d'asta nel periodo dal 2007 al 2021. Per analizzare l'evoluzione del mercato dell'arte afroamericana è stato affrontato un percorso inizialmente storico culturale che ha documentato la formazione del mercato, avvenuta tramite la collaborazione di artisti, storici dell'arte, collezionisti e galleristi. Dopodiché il focus si è spostato sulla storia delle case d'asta e sul ruolo che esse hanno avuto nel promuovere l'arte afroamericana. In particolare, sono state analizzate le aggiudicazioni d'asta di opere di artisti afroamericani nel periodo di tempo compreso dal 2007 al 2021. Da tale percorso si coglie come l'arte afroamericana da una posizione emarginata arrivi ad occupare in termini economico artistici una posizione rilevante nel mercato dell'arte, pur essendo considerata arte di nicchia. Questa evoluzione la si può notare osservando l'analisi del dipartimento d'arte afroamericana della Swann Galleries di New York che vede, nel quindicennio 2007-2022, aumentare il fatturato, il numero di lotti aggiudicati e di numero di aste annuali organizzate.

Questo elaborato analizza anche diverse problematiche che emergono nello studio di questo settore del mercato dell'arte, come la tesi per cui l'arte afroamericana sia sottovalutata a causa dell'appartenenza etnica degli artisti. Tuttavia, affrontando lo studio di Agnello e Xu (2006), il quale mette a confronto opere di artisti afroamericani aggiudicate in asta con quelle di artisti bianchi loro contemporanei e la conseguente critica di Boyle e Matheson (2009), si evince come non sia puramente una questione etnica il motivo per cui l'arte afroamericana viene sottovalutata, ma come il motivo possa essere riconducibile ad una differenza di fama tra i due campioni di artisti analizzati. Infine, nel secondo capitolo viene affrontata la problematica riguardante la disomogeneità di fatturato nel gruppo di artisti afroamericani che risulta largamente disomogeneo. Infatti, dallo studio di ArtNetNews, si evidenzia come la gran parte del fatturato dell'arte afroamericana

dal 2008 al 2018 sia frutto dell'artista blue chip Jean-Michel Basquiat e solo altri cinque artisti assorbono la parte rimanente.

Nel terzo capitolo, in cui si approfondisce quest'ultimo aspetto, si evidenzia come il mercato dell'arte afroamericana si dimostri "sbilanciato", dal momento che Jean-Michel Basquiat detiene un fatturato quasi cinque volte superiore a quello di tutti gli altri quindici artisti considerati nel campione analizzato. Inoltre, escludendo l'artista blue chip, si evidenzia come, nel periodo in esame, sono stati gli artisti afroamericani che hanno compiuto un percorso senza passare per case d'asta o gallerie dedicate, ma diretto al mercato internazionale, ad avere questo maggior successo in termine di vendite e fatturato.

Bibliografia

Abbott J. G. (2008), "The Barnett Aden Gallery: a home for diversity in a segregated city", The Pennsylvania State University.

Agnello R. e Xu X. (2006), "Art Prices and Race: Paintings By African American Artists and Their White Contemporaries", Working Papers 06-06, University of Delaware, Department of Economics.

Andon P., Free C., Plante M. (2020) "Making artworks valuable: Categorisation and modes of valuation work", Elsevier Ltd.

Barnes B. (2002), "Take my art please: collectors are miffed as museums reject works at record chip: pissaro yes, broken toys, no" Wall Street Journal.

Boyle M. e Matheson V. A. (2009), "Drawing Conclusions from Non-Random Samples: A Comment on "Race and Art: Prices for African American Painters and their Contemporaries" by Richard Agnello", Holy Cross Working Paper Series. Paper N. 09-06

Coker G., Hyland D. K. S., Jennings C. (1994), *The Harmon and Harriet Kelley Collection of African American Art*, San Antonio Museum of Art Edition.

Curtis Q. F. (2003), "African American Art In The Marketplace: The Path To Inclusion", Seton Hall University Dissertations and Theses.

Dewey F.M., Sewell D., Rae A.M. (1991), *Henry Ossawa Tanner*, Rizzoli International Publications.

Driskell David C. (2000), "Rising to the Challenge", *American Art*, Vol. 14, N.3.

Driskel David C. (2001), *The Other Side of Color: African American Art in the Collection of Camille O. and William H. Cosby Jr.*, Pomegranate Edition.

Eltis D. (2008), *Extending the Frontiers: Essays on the New Transatlantic Slave Trade Database*, United States of America, Yale University Press.

Freeman N. (2019), "African American Artists and the Art Market", in Chambers E. *The Routledge Companion to African American Art History*, Taylor and Francis.

Harris Shawnya L. (2012), *Conceptualizing African-American Art: The market, academic discourse and public reception*, Chapel Hill.

Heath C. (2014), "The Dynamics of Auction: Social Interaction and the Sale of Fine Art and Antiques", University of Chicago Press, *American Journal of Sociology*, Vol. 119, No. 4.

Leininger-Miller T. (2001), *New Negro Artists in Paris: African American Painters and Sculptors in the City of Light, 1922-1934*, Rutgers University Press.

Neal L. (1968), "The Black Arts Movement", *The Drama Review*: Vol. 12, No. 4, Cambridge University Press.

Patton S. (1998), *African-American Art*, Oxford University Press.

Patton S. (1998), *A History Of Collecting African American Art*, in Gips T., *Narratives of African American Art and Identity: The David Driskell collection*, Pomegranate Edition, University of Maryland.

Perry R. (1992), *Free within Ourselves: African-American Artists in the Collection of the National Museum of American Art*, Pomegranate Artbooks, San Francisco.

Rampersad A. (1992), nell'introduzione al testo: Locke A. (1925), *The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance*, New York, Atheneum.

Smethurst J. E. (2005), *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*, University of North Carolina Press.

Sturgis I. (1990), "The Art of the Dealers", *Black Enterprise* Vol. 20, No. 12.

Taha H. (2011), "African American Art: Basics to Appraising an Asset & Commodity," *Black Art in America*.

Wesley D. P. (1990), "Black Antiquarians and Bibliophiles," in Sinnette E., Coates W. P., Battle T. C., *Black Bibliophiles and Collectors*, Howard University Press.

Sitografia

ArtNet <http://www.Artnet.com/>

Artnews <http://www.Artnews.com/>

Artsy <http://www.Artsy.com/>

A tribune <http://Artribune.it/>

Blackartauction <http://Blackartauction.com/>

Bloomberg <http://Bloomberg.com/>

Britannica.com <http://Britannica.com/>

Dandb <http://Dandb.com/>

Deloitte <http://Deloitte.com/>

Fisk <http://Fisk.edu/>

Hampton <http://Hampton.edu/>

Hearenfineart <http://Hearefineart.com/>

Hyperallergic <http://Hyperallergic.com/>

Isole24ore <http://Isole24ore.com/>

Latimes <http://Latimes.com/>

NYTimes <http://NYTimes.com/>

Scadmoa <http://Scadmoa.org/>

Swanngalleries.com <http://Swanngalleries.com/>

