

COLECIONAR HOJE: PERSISTÊNCIAS E RUPTURAS NUM MERCADO GLOBAL

COLLECTING TODAY: PERSISTENCE AND FISSURES IN THE GLOBAL ART MARKET

Adelaide Duarte
Universidade Nova de Lisboa
TIAMSA Subcommittee AMC_PSB

RESUMO: Figuras de prestígio e de legitimação, os colecionadores de arte contemporânea dinamizam o mercado e contribuem para “acelerar” a história da arte (CABANNE, 2004, 321), promovendo movimentos estéticos e propagando o gosto, sobretudo através de museus privados. Observa-se uma prática sistemática de colecionar para o domínio público, abrindo museus próprios ou negociando espaços de exibição, que tem diferenciado o colecionismo privado contemporâneo do praticado anteriormente. Através da análise comparativa, é objetivo deste artigo identificar alterações no modo de praticar esta atividade no mundo global, observar persistências na procura da singularidade da coleção e distinguir o poder hoje associado ao colecionismo privado.

Palavras-chave: Colecionar. Colecionador. Arte contemporânea. Sistema da arte

ABSTRACT: Figures of prestige and legitimation, collectors of contemporary art dynamize the art market and contribute to “accelerate” the history of art (CABANNE, 2004, 321), promoting aesthetic movements and spreading taste, especially through private museums. There is a systematic practice of collecting for the public domain, opening its own museums or negotiating exhibition spaces, which has differentiated contemporary private collection from that practiced previously. Through the comparative analysis, it is the purpose of this article to identify changes in the way of practicing this activity in the global world, to observe persistence in the search for the singularity of the collection and to distinguish the power associated nowadays with private collecting.

Keywords: Collecting. Collector. Contemporary art. Art system

QUESTÕES INTRODUTÓRIAS SOBRE COLECIONAR HOJE

“A tatuagem realizada pelo artista belga Wim Delvoye nas costas do músico suíço Tim Steiner acaba de se vender por 150.000€ por uma galeria suíça a um colecionador alemão. Tim será desmembrado depois da sua morte, mas até lá, deverá expor-se três vezes por ano, tendo sido a primeira no passado mês de setembro na feira de Shanghai; o dinheiro repartiu-se entre o artista, a galeria e o ‘suporte vivo’. Segundo o contrato, deve exibir-se três vezes por ano e será desmembrado e curtido no fim de morto; A galeria assegurou perante o notário que os parentes do tatuado não se oporão à conservação da obra depois do seu óbito” (HEINICH, 2017: 62).

A socióloga francesa Nathalie Heinich recorda, em epígrafe, o processo aquisitivo de uma pintura-tatuagem do artista belga neoconceitual Wim Delvoye.¹ A estranheza e a ironia que envolve aquele “objeto” transacionável, coloca-nos perante os limites do colecionar na contemporaneidade. Quanto mais desafiante, inusual e hermética for a arte contemporânea (MOULIN, 1997: 225), maior é o desejo de a compreender e de a possuir, garantindo a sua divulgação e daquele que a possui, o colecionador.

Uma categoria de colecionadores privados que desconhece limites no colecionar são os mega-colecionadores, assim nomeados por aplicarem somas expressivas na aquisição de peças.² Para além da capacidade de controlar a circulação das obras de arte no mercado, estes colecionadores, investidos de uma influência cada vez maior, são capazes de competir com os museus por obras emblemáticas e não ignoram as potencialidades do seu investimento (ADAM, 2014: 87). É neste sentido que aponta o último relatório sobre o mercado da arte à escala global.

The Art Market 2018, an Art Basel & USB Report, da autoria da economista da cultura Clare McAndrew, regista um crescimento no valor das vendas do mercado global de 12% (que alcançou \$63,7 bilhões) em 2017, face ao ano de 2016. Neste relatório, também se observa uma redução da procura de obras cotadas até \$1 milhão, enquanto a procura de obras acima daquele montante cresceu na última década (2007-2017). Os maiores aumentos disputaram-se nas obras com um valor superior a \$10 milhões, que aumentaram 148% ao longo de 10 anos (McANDREW, 2018: 17).³

Como interpretar estes dados e que relevância têm para a prática colecionista de hoje?

Estes dados revelam um mercado extraordinariamente dinâmico, mas com um foco na concentração de valor de um conjunto de obras, da autoria de um reduzido número de artistas. Os colecionadores tendem a adquirir os artistas-célebres, com carreiras reconhecidas no meio artístico, representados por um número mínimo de art dealers. Uma concentração que também se reflete no sistema galerístico, de características neoliberais e de escala global. Significa que um reduzido conjunto de galerias poderosas tem a capacidade de dominar o

circuito comercial artístico, agindo a partir de sucursais situadas em pontos estratégicos no mundo.⁴ Em consequência, muitas galerias de arte têm encerrado atividade, incapazes de competir com aquelas, nem suportar a inconstância dos hábitos aquisitivos, a exigente e dispendiosa calendarização das feiras de arte mundiais e o próprio encarecimento dos espaços das galerias (SUSSMAN, 2018).

Por outro lado, ainda, observam-se mudanças na organização do mercado, definido em rede, de modo segmentado, interconectado e policêntrico. Têm-se vindo a desenvolver vários centros artísticos, situados em regiões distantes no globo, com dinâmicas próprias, que convidam à ideia de movimento e de deslocação da obra de arte e do seu mercado. Por exemplo, a China ocupa um lugar privilegiado no mercado atual,⁵ mas mercados como os da Índia, do Dubai ou do Abu Dabi não podem ser ignorados (HEINICH, 2017: 332).

O crescimento do número de colecionadores provenientes de países com economias emergentes da Ásia Oriental, meridional, e do Médio Oriente, alterou a geografia colecionista, reduzindo o predomínio norte-americano e europeu a que se assistiu, durante o século XX. Munidos de uma liquidez proveniente da financeirização da economia, potencialmente especulativa, estes colecionadores entram no mercado da arte, sobrevalorizando-o. Identificados como uma “nova” categoria de colecionadores (MAERTENS, cit. por HEINICH, 2017: 85), a sua motivação é a posse de troféus e o reconhecimento social, estímulos nem sempre acompanhados por valores do saber e do conhecimento. Mas mais do que uma “nova” categoria, estaremos perante a consolidação de uma tendência de colecionar desenvolvida por agentes corporativos do setor privado que, desde os anos 1960, têm utilizado a arte contemporânea, animados pelo valor simbólico da cultura e pelos benefícios fiscais envolvidos.⁶

No quadro geral desta tendência, haverá ainda lugar para colecionar como uma “*marca do gosto do seu autor*” (Lichtenstein, 1995: 28-30)? Um dos desafios do estudo do colecionismo de arte contemporânea é observar e diferenciar a persistência de um colecionar distinto das tendências do mercado.

PERSISTÊNCIAS E RUTURAS NO COLECIONAR

“Sob a fotografia de um enorme iate amarrado em Veneza, coincidindo com a bienal de arte contemporânea, [Charles Saatchi] estigmatizou a ‘vulgaridade’ dos novos e riquíssimos colecionadores: ‘ser um comprador de arte converteu-se hoje em dia em algo indiscutivelmente vulgar’. Veneza é agora um destino obrigatório para este novo mundo da arte” (HEINICH, 2017: 82).

Colecionar arte contemporânea continua a ser interpretado como uma das atividades

mais enigmáticas do comportamento humano (MARÍA DE FRANCISCO, CABALLERO, 2018). A justificação deste mistério reside na dificuldade em encontrar uma definição suficientemente universal, capaz de englobar a multiplicidade de perfis de colecionador e de motivações para colecionar. Apontam-se razões ditas nobres, como a indagação intelectual, a procura do conhecimento, a promoção da arte e o apoio aos artistas, as afinidades estéticas, a par de motivos considerados socialmente menos dignos, como o investimento e o retorno financeiro, a especulação ou a procura de um estatuto social.

É comum referir-se na literatura o colecionador autêntico, o aficionado, o investidor, o predador, e, quando as características se acumulam ou nenhuma se sobrepõe, há a figura do híbrido que vem resolver o impasse classificativo. A complicação em uniformizar a heterogeneidade de perfis parametrizáveis, faz com que o tema seja analisado por vezes de forma simplista ou sugestiva de juízos de valor.

Porém, é unanimemente reconhecida a importância que o colecionador exerce no mercado da arte atual, num papel que transcende a função aquisitiva. Da sua ação colecionista resulta o crescimento de coleções, nomeadamente públicas, por via de depósitos, de legados, de doações; criam-se museus privados, alguns sob o modelo fundacional, e por vezes com obras concorrenciais às existentes nas instituições públicas. Igualmente importante é o seu contributo para legitimar a arte, como agente “acelerador da história da arte” (CABANNE, 2004: 321), uma função desempenhada através da promoção e da difusão de movimentos estéticos e do apoio a artistas, originando o seu sucesso. É, por exemplo, o caso do colecionador italiano Giuseppe Panza di Biumo (1923-2010), um industrial da área dos licores, e também o de Charles Saatchi (n. 1943), um iraquiano radicado em Londres, fundador de uma bem-sucedida empresa de publicidade.

Precursor no gosto por uma arte de vanguarda, Panza reuniu obras de qualidade artística, adquiridas no momento próprio e motivado por razões do foro concetual, na medida em que as obras respondiam às inquietações intelectuais do colecionador (PANZA, 2007). A sua coleção singulariza-se por integrar obras do pós-II Guerra Mundial, europeias e norte-americanas, que instalou na sua propriedade, em Varese, perto de Milão. Panza foi dos primeiros europeus a colecionar arte de artistas norte-americanos, representativos da Pop Art (Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg), do minimalismo (Dan Flavin, Robert Morris, Bruce Nauman), da arte concetual (Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth), de artistas que trabalhavam questões da imaterialidade e da desmaterialização da obra de arte (James Turrel), valendo-lhe, também, a designação de colecionador do não colecionável, em referência à aquisição de projetos artísticos, como os de Donald Judd (CABANNE, 2004: 357). Hoje, um conjunto de obras pode ser visitado na sua residência transformada em museu (1996); outro

no MoCA de Los Angeles (1984); e outro, ainda, no Guggenheim Museum (1991-1992), de Nova Iorque.

Também Saatchi desempenha um papel preponderante no sistema da arte, na qualidade de colecionador promotor de artistas que alteraram a cena artística londrina, a partir dos anos 1990, e também no de galerista, com a The Saatchi Gallery, em Londres.⁷ Começou por adquirir arte minimal, arte Pop norte-americana (Sol LeWitt, Donald Judd, Andy Warhol, Dan Flavin, Roy Lichtenstein) e também neoexpressionista, em galerias internacionais de grande cotação (Larry Gagosian, Lisson Gallery, Leo Castelli),⁸ seguida de artistas britânicos figurativos (Lucian Freud, Frank Auerback). Mas o que singulariza a sua atuação foi o apoio que concedeu a um grupo de jovens artistas, que começaram por exhibir juntos na exposição Freeze, em 1988, organizada por Damien Hirst. Conhecidos por Young British Artists – e do qual fizeram parte Hirst, o mais mediático do grupo, Rachel Whiteread, Ron Mueck, Sarah Lucas, Tracey Emin, Jake & Dinos Chapman –, este grupo teve em comum uma atitude provocadora e crítica, o recurso a variados materiais e processos, e soube tirar partido do escândalo que as obras tantas vezes suscitaram. Saatchi foi determinante a projetar a “marca” do grupo, comprando, financiando, exibindo e divulgando o seu trabalho internacionalmente.⁹ Por outro lado, a facilidade com que adquiriu conjuntos de obras ao mesmo artista e de um determinado período, vendendo-os posteriormente, motivou associar-se-lhe uma imagem de controlo e de especulação do mercado da arte (MY NAME IS CHARLES SAATCHI..., 2009: 6).

Ainda no domínio do mercado e da destreza no seu controlo, podemos assinalar a atuação do francês François Pinault (n. 1936). Industrial que orientou o negócio para os bens de luxo,¹⁰ a partir de 1999, e para o mercado da arte através da histórica leiloeira Christie's,¹¹ Pinault afigura-se um mega-colecionador, dos que mais investiu financeiramente em arte, com uma coleção constituída por cerca de 3000 obras e avaliada em \$1,2 biliões.¹² Começou a comprar arte nos anos 1970 em galerias, ateliers e em leilões, assistido por art advisors (Marc Blondeau, Philippe Ségalot).¹³ Reuniu uma significativa coleção de espectro abrangente e eclética, de diferentes tendências e culturas, em variados suportes (pintura, escultura, vídeo, instalação, fotografia). Nela figuram alguns dos artistas mais emblemáticos e reconhecidos pelo mercado da arte, com destaque para obras das vanguardas modernistas da autoria de Piet Mondrian,¹⁴ Max Ernst, Amadeo Modigliani ou Pablo Picasso, obras do pós-II Guerra Mundial norte-americana e europeia (Lucio Fontana, Jackson Pollock, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, William De Kooning, Mark Rothko), obras que percorrem o minimalismo, a arte Povera, o neoexpressionismo e as tendências dos anos 1980 (Gerard Richter, Jean-Michel Basquiat, Jeff Koons, Gilbert & George, Cindy Sherman). Também a produção mais recente ingressou na coleção, de características neoconcretuais,

satírica e que provoca no observador transtorno e estímulo ao mesmo tempo (Damien Hirst, Matthew Barney, Maurizio Cattelan).¹⁵ Motivado pela procura das obras com a “melhor” qualidade (CABANNE, 2004: 377), Pinault alia o gosto de possuir arte com o da partilha. E a partilha com o público é um objetivo que persegue desde o início do século XXI. Alcançou-o em Veneza, primeiro no Palazzo Grassi (2006), depois em Punta della Dogana (2009);¹⁶ recentemente (2016), Pinault anunciou o acordo com o município de Paris que visa instalar a coleção no histórico edifício da Bolsa do Comércio (previsto para 2019).

O desejo de Pinault partilhar os seus troféus com os outros situa a coleção numa dimensão pública, à semelhança dos exemplos precedentes, de Saatchi e de Panza. Esta característica, normalizada desde meados do século XX, ajuda a compreender a sucessão de coleções constituídas para o espaço público, algumas com apoio curatorial, outras sem terem sido fruídas na intimidade doméstica (STOURTON, 2007: 10-11). Por outro lado, também estes três perfis representam mudanças no colecionar hoje, nomeadamente pela capacidade de criarem novos valores artísticos e de incitarem à mimese colecionista.

PERSISTÊNCIAS NO COLECIONAR: A AMBIÇÃO DA SINGULARIDADE

Persiste, no mercado da arte, um tipo de colecionador que segue critérios de gosto, busca o objeto, qual flâneur que deambula extemporâneo num século XXI conectado em rede. Colecionador comprometido, responde à curiosidade e ao prazer que a arte proporciona, deixa-se guiar pelo desejo de cultura e do saber, ao mesmo tempo que coleciona para serenar inquietações intelectuais, ou para responder a uma missão social, de partilha e educação. É um perfil singular, que se situa entre o amateur, na personificação do objeto do desejo, e o connaisseur que procura o conhecimento pelo objeto (POMIAN, 2004: 70-71).

Mário Teixeira da Silva revê-se na figura do amateur e na do flâneur.¹⁷ Galerista português, fundador do Módulo – Centro Difusor de Arte, na cidade do Porto, em 1975,¹⁸ Teixeira da Silva criou um projeto exigente, de marca cultural, reconhecido pelos pares e agentes da cultura. Promoveu as novas tendências da arte contemporânea portuguesas e internacionais,¹⁹ a partir dos anos 1970, e centrou-se no trabalho de artistas emergentes e experimentais. Foi pioneiro a fomentar a fotografia como espécie colecionável, na sua relação com as artes plásticas, uma característica que singularizou a sua atividade.²⁰

Ao longo de quatro décadas, reuniu uma significativa coleção de arte contemporânea, sobretudo internacional. Enquanto algumas obras provieram do trabalho no Módulo (como a instalação de Wim Delvoye, *Chantier*, 1992), outras ingressaram em resultado das viagens por cidades europeias e dos EUA, com memórias agregadas. Nos interstícios da profissão,

Teixeira da Silva inventa o tempo para encontros fortuitos, na expectativa da surpresa. Foi o que sucedeu, por exemplo, com o conjunto de fotografias de Pierre Molinier, de teor surrealista e fetichista, encontradas ocasionalmente numa viagem a Paris.

A sua coleção inclui pintura, fotografia, desenho, escultura, sobretudo de origem europeia e americana, mas, também, integra artes decorativas e arte primitiva. Eclética no gosto e exigente na qualidade, a coleção tem referências à arte portuguesa, da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX (Cristino da Silva, Aurélia de Sousa, António Carneiro, Eduardo Viana); exhibe obras de teor concetual, abstratas, problematizadoras do médium e da representação figurativa, em pintura, escultura e em fotografia (Helena Almeida, Jorge Pinheiro, Álvaro Lapa, Ana Vieira, Lourdes Castro, Paula Rego, Pedro Casqueiro, Jonathan Lasker, Peter Halley, Allan McCollum, Hamish Fulton, Jochen Gerz); possui um núcleo representativo de fotografia documental, encenada, paisagística e que aborda questões de perceção (Mário Giacomelli, Harry Callahn, William Eggleston, Joel Sternfeld, Bernd & Hilla Becher, Candida Höffer, Thomas Ruff, Wolfgang Tillmans, Andreas Gursky, Bernard Faucon, Bruce Charlesworth, Brígida Mendes). Também inclui importantes trabalhos que refletem as matérias de género, da intimidade, do universo feminino, do pós-colonialismo, neoconcetuais (João Pedro Vale, Sue Williams, Francesca Woodman, Laurie Simmons, Nan Goldin, Sherrie Levine, Adriana Varejão, Beatriz Milhazes, Vik Muniz, Gonçalo Mabunda).

Na liberdade a que se exige na escolha colecionista, para Mário Teixeira da Silva as obras não podem “esgotar-se no primeiro olhar”.²¹

Comprometido com o ato de colecionar, mas com uma vincada dimensão pública, e um gosto por acumular tipologias de objetos variados, o investidor português José Berardo reuniu uma coleção de arte moderna e contemporânea, a mais significativa desta natureza, em Portugal. O objetivo foi constituir um museu, projeto ambicioso que teve em Francisco Capelo, colecionador ele próprio, com formação em economia, o seu mentor e impulsionador.

Coube a Capelo definir o conceito e comprar as obras, entre 1993 e 1999, o ano em que iniciou e que se afastou da coleção, respetivamente. Também o catálogo e as primeiras exposições foram da sua coordenação. Reuniu obras ilustrativas da sucessão de tendências artísticas do século XX e XXI, construindo uma coleção internacional, de âmbito enciclopédico e com uma clara componente didática. A orientação do conceito foi responder à necessidade de uma coleção de âmbito internacional, com aquelas características, acessível ao público, no país. Ainda hoje é única.

A estratégia também foi clara: Capelo identificou os artistas a figurar na coleção, o período mais criativo, confirmou a proveniência e pesquisou as existências no mercado. Começou por comprar no mercado leiloeiro internacional (Allan D’Arcangelo, Robert Indiana,

Edward Ruscha, Carl Andre, Joe Tilson), na Sotheby's e na Christie's, em Londres. Mas a maior percentagem de obras foi adquirida em galerias de arte, sobretudo pintura (mas também escultura, desenho, vídeo, fotografia e instalação).²²

Esta coleção reúne obras e artistas de referência, representativas de movimentos e de períodos históricos, como o surrealismo (Pablo Picasso, René Magritte, Salvador Dalí, Roberto Matta, Fernando Lemos); a abstração-criação (Jean Hélion, Jean Arp, Ben Nicholson, Piet Mondrian); o dadaísmo (Marcel Duchamp, Tristan Tzara); o informalismo (Antoni Tàpies); o expressionismo abstrato (Jean-Paul Riopelle, Henri Michaux, Franz Kline, Joan Mitchell, Sam Francis, Willem de Kooning, Jackson Pollock); a Pop Art inglesa e americana e o Nouveau Réalisme (Richard Hamilton, Peter Blake, James Rosenquist, Sigmar Polke, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Nikki de Saint Phale); o Grupo Zero (Yves Klein, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Otto Piene); a arte Povera (Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, Mario Merz); a arte conceitual e a Art & Language (On Kawara, Joseph Kosuth); o neoexpressionismo e a transvanguarda italiana (Georg Baselitz, Gerard Richter, Anselm Kiefer, Mimmo Paladino, Jeff Koons, Francesco Clemente, Paula Rego) até à arte mais recente.²³

A singularidade deste projeto reside na dimensão pública que ambicionou e na determinação em escolher obras demonstrativas da evolução da arte ocidental.²⁴ O objetivo foi apresentar a coleção no espaço do museu, garantindo a sua função educativa. A seleção foi meticulosa, incluíram-se obras de relevo, de artistas que o mercado atual sobrevaloriza e disputa; nesta medida, a coleção Berardo espelha a atual tendência de procura das “obras-troféu”.²⁵

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observar as persistências e as ruturas no mercado global de hoje que o ato de colecionar induz, foi o que nos propusemos refletir através dos vários perfis de colecionadores analisados. Sistematizamos algumas ideias.

Figuras influentes e dinamizadoras do mercado, os colecionadores, nomeadamente aqueles que detém maior poder financeiro, desempenham uma função que extravasa a mera compra. Controlam a circulação e a produção de obras de arte, promovem e manipulam carreiras artísticas (Charles Saatchi), propiciam a sobrevalorização de peças, investindo nas obras-troféu (Pinault). Por outro lado, contribuem para legitimar movimentos estéticos e apoiar artistas (Panza Di Biuno), numa ação, recordando Cabanne, de agentes “aceleradores da história da arte”, ou seja, procurando encorajar um gosto por uma arte mais exigente, de vanguarda. Também demonstram gosto em partilhar as obras com o público, orientando

o colecionismo para esse objetivo específico (José Berardo), de forma a contribuir para enriquecer o património cultural e artístico do país que a acolhe.

Persiste, cumulativamente, um colecionar distinto das tendências do mercado da arte, que sugere resiliência na ambição de alcançar uma singularidade. É praticada pelo colecionador flanêur (Mário Teixeira da Silva), um perfil recuperado para o século XXI, que busca na arte o novo, a descoberta, a resposta às suas inquietações.

REFERÊNCIAS

ADAM, Georgina. *Big Bucks. The explosion of the Art Market in the 21st Century*. Lund Humphries, 2014.

ADAM, Georgina. *Dark Side of The Boom. The Excesses of The Art Market in the 21st Century*. Lund Humphries, 2017.

Artistas: <http://pt.museuberardo.pt/colecao/artistas>. Consultado em: 28 de março de 2018.

Artistas representados: <http://www.modulo.com.pt/pt/artistas>. Consultado em: 28 de março de 2018.

BELLET, Harry. Tim le tatoué s'expose à la foire de Shanghai (10-09-2008), *Le Monde*: http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/09/10/tim-le-tatoue-s-expose-a-la-foire-de-shanghai_1093654_3246.html. Consultado em: 23 de março de 2018.

CABANNE, Pierre. *Les grands collectionneurs. Être collectionneur au XX^e siècle*, Tome II, Paris, Les Éditions de L'Amateur, 2004.

CASCONE, Sarah. Art Collector to Preserve and Frame Tattoo by Wim Delvoye After Man Dies (February 20, 2017), <https://news.artnet.com/exhibitions/art-collector-frame-tattoo-wim-delvoye-848279>. Consultado em: 2 de abril de 2018.

DUARTE, Adelaide. *Da coleção ao museu. O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal*, Lisboa, Caleidoscópio, Direção-Geral do Património Cultural, 2016.

DUARTE, Adelaide; CAPELO, Francisco; SILVA, Raquel Henriques da. Quanto vale a Coleção Berardo que os portugueses já pagaram?, *Sábado*, n.º 657, 30 de novembro a 6 de dezembro de 2016, p. 113-117.

GRAW, Isabelle. *Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridade*, Mardulce, 2015 (1ª ed. 2008).

HEINICH, Nathalie. *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*, Madrid, Casimiro Libros, 2017.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. Préliminaires à toute collection. Les Goncourt ou le portrait du collectionneur-artiste, *Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain* (Décembre 1995-Mars 1996), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1995, p. 23-30.

MARÍA DE FRANCISCO, José; CABALLERO, Luis. *Conversaciones con coleccionistas de arte contemporáneo*, Madrid, Colecciona y La Fábrica, 2018, p. 11-18.

MARTIN, Guy. The Power of Art: François Pinault's \$1.2 Billion-Collection Finds a Home in Paris (29 abril, 2016), <https://www.forbes.com/sites/guymartin/2016/04/29/the-power-of-art-francois-pinaults-1-2-billion-collection-finds-a-home-in-paris/#6db59279424e>. Consultado em: 23 de março de 2018.

MCANDREW, Clare. *The Art Market 2018, an Art Basel & USB Report*, 2018.

MICHALAROU, Efi; LEMPESIS, Dimitris. Interview: Rik Reinking (s.d.), <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=22882>. Consultado em: 23 de março de 2018.

MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*, Éditions Flammarion, 1997 (1ª Ed. 1992).

My Name is Charles Saatchi and I Am an Artoholic. Everything You Need to Know About Art, Ads, Life, God and Other Mysteries – and Weren't Afraid to Ask..., London, Phaidon Press, 2009.

PANZA, Giuseppe. *Memories of a collector*, New York, Abbeville Press, 2007 (1.ª Ed. 2006).

POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Gallimard, 2004 (1.a Ed. 1987).

ROBERTSON, Iain. The emerging art markets in East Asia, Iain Robertson (Ed. by), *Understanding international art markets and management*, Routledge, 2005, p. 146-171.

STOURTON, James. *Great Collectors of Our Time. Art Collecting Since 1945*, London, Scala, 2007.

SUSSMAN, Anna Louie. Why Fewer Galleries Are Opening Today Than 10 Years Ago (15 Mar, 2018), *Artsy.net*, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fewer-galleries-opening-today-10-years-ago>. Consultado em: 19 de março de 2018.

VELTHIUS, Olav; CURIONI, Stefano Baia. Making Markets Global, *Cosmopolitan Canvases. The Globalization of Markets for Contemporary Art*, Olav Velthius, Stefano Baia Curioni (Ed. By), Oxford University Press, 2015, p. 1-28.

WU, Chin-Tao. *Privatizar la cultura. La intervención empresarial en el mundo del arte desde la década de 1980*, Madrid, Ediciones Akal (1ª Ed. 2002), 2007.