

# Expertizaje, peritaje y tasación. La problemática de la conservación-restauración en el ecosistema del mercado español del arte contemporáneo

Diana Angoso de Guzmán

**Resumen:** La necesidad de aplicar los criterios de conservación-restauración en museos, patrimonio y colecciones públicas han sido ampliamente estudiadas en publicaciones anteriores. Sin embargo, las funciones del conservador-restaurador ante las problemáticas del mercado del arte español contemporáneo apenas han sido abordadas en la literatura científica. Esta investigación parte de dos objetivos: en primer lugar, indagar cómo los conocimientos técnico-artísticos específicos del conservador-restaurador cubren una necesidad del ecosistema del mercado del arte contemporáneo por medio de informes de expertizaje, peritaje y tasación. En segundo lugar, analizar cómo esas competencias y conocimientos específicos se transfieren a través de programas de enseñanza superior. A partir de un estudio comparativo, se cartografían las problemáticas específicas del ecosistema español, para, a continuación, proponer unos protocolos respetuosos con la conservación-restauración y transferibles por medio de programas universitarios a los futuros actores del sistema del arte contemporáneo.

**Palabras clave:** expertizaje, conservación-restauración, mercado del arte español, formación superior

## Art expertization, appraisal and valuation. Conservation issues in the spanish contemporary art market

**Abstract:** The need to apply conservation-restoration criteria in museums, heritage and public collections has been widely studied in previous publications. However, the functions of the conservator-restorer in the face of the problems of the Spanish Contemporary Art Market have hardly been addressed in scientific literature. This research is based on two objectives: firstly, to investigate how the specific technical and artistic knowledge of the conservator-restorer covers a need in the ecosystem of the Contemporary Art Market by means of expert reports, appraisal and valuation. Secondly, to analyze how these specific skills and knowledge are transferred through Higher Education programs. Based on a comparative study, the specific problems of the Spanish Art Market shall be mapped, and protocols proposed that are respectful of conservation-restoration criteria and transferable through university programs to the future contemporary art stakeholders.

**Keywords:** connoisseurship, conservation, spanish art market, higher education

### Introducción

Los criterios de conservación-restauración en museos, patrimonio y colecciones públicas han sido ampliamente estudiados en publicaciones anteriores, atendiendo a las problemáticas específicas del arte contemporáneo en congresos, proyectos de investigación y publicaciones científicas (Hummelen, Sillé 2005; Hermens, Fiske 2007; Schädler-Saub, Weyer 2010; Llamas-Pacheco 2017). En el ámbito anglosajón, la literatura se ha ocupado del estudio físico tanto para la historia del arte como para

### Introduction

Conservation-restoration criteria in museums, heritage sites and public collections is a topic that has been widely studied in earlier publications, and numerous conferences, research projects and scientific publications have looked at the specific issues relating to contemporary art (Hummelen, Sillé 2005; Hermens, Fiske 2007; Schädler-Saub, Weyer 2010; Llamas-Pacheco 2017). In Britain and the United States, the material study of works of art has been done for both the purposes of art history and appraisal;

el expertizaje, estudiando obras de Pollock, Rothko o Rauschenberg, entre otros (Kirsch; Levenson 2000; Levenson 2004).

En España, las Jornadas de Arte MNCARS, con más de veintidós años de recorrido, revistas científicas como el PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico o el Ge-Conservación y programas de posgrado universitario vienen desarrollando un extenso trabajo fomentando la investigación, comunicación y divulgación en la conservación-restauración del arte contemporáneo<sup>[1]</sup>. Sin embargo, en el mercado del arte quizá aún falten suficientes estudios debido a los ritmos acelerados del sector y sus constantes cambios. Esta investigación se dispone a cartografiar el funcionamiento del mercado del arte, acotándolo al contexto español, para identificar las aportaciones de la conservación-restauración. Para ello, se iniciará con una somera explicación sobre algunos aspectos del mercado del arte global y, en particular, del ecosistema español.

### El mercado del arte global y el ecosistema del arte en España

El mercado español del arte se caracteriza por un comportamiento particular frente a otros países de su entorno. Desde el punto de vista histórico, mientras que en Europa y Estados Unidos el negocio del arte gozó de un notable crecimiento después de la Segunda Guerra Mundial, este no trascendió a España debido a su aislamiento político y económico. Su incorporación al mercado internacional durante los años 80 del siglo pasado despertó una pasión por el coleccionismo y un renovado interés por el arte, tanto antiguo como contemporáneo. La emergencia de nuevas galerías, la apertura de casas de subastas internacionales como Christie's y Sotheby's en Madrid o la creación de ferias internacionales como ARCO contribuyeron al desarrollo de un tejido comercial hasta entonces débil. Por ello, nuestro país mantiene algunas particularidades propias de un ecosistema emergente y periférico.

Los informes anuales de Clare McAndrew, experta especializada en economía del arte, aportan un necesario estudio cuantitativo y cualitativo sobre el comportamiento del mercado del arte global. Si acudimos al informe más reciente (McAndrew, 2021), encontramos evidenciadas las consecuencias de la pandemia mundial del periodo 2020-2021 cuyos datos se centran en tres grandes regiones: Estados Unidos, China y Reino Unido. El gráfico 1 refleja el dominio de Estados Unidos, con el 42% de las ventas internacionales, seguido por China y Reino Unido con el 20% respectivamente.

El informe McAndrew de 2021 coloca a España en el 1% de las ventas globales, sin variación frente a los años precedentes, y con un porcentaje menor al de otros países europeos de su entorno —Francia (6%), Alemania (2%) o Suiza (2%)—. Por ello, aunque en la tabla 1 se detallan algunos datos relevantes sobre el mercado global en 2020, conviene subrayar su mínima aplicación a España.

works by Pollock, Rothko and Rauschenberg, for example, have been studied in this manner (Kirsch; Levenson 2000; Levenson 2004).

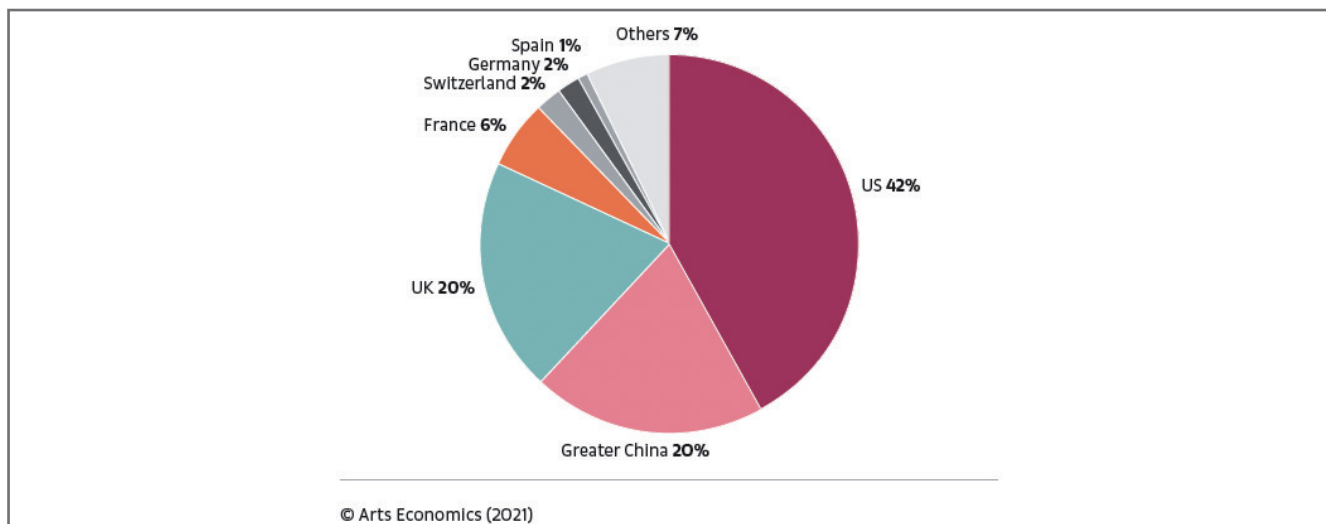
In Spain, the Contemporary Art Conservation Conferences organized by the Reina Sofía Museum, now in their 22<sup>nd</sup> year, journals such as Revista PH of the Andalusian Historical Heritage Institute and the GE-IIC's own publication, as well as university postgraduate programs, have taken great strides to promote research, communication and the dissemination of contemporary art conservation and restoration practices<sup>[1]</sup>. The contemporary art market is perhaps less studied in this regard, due to its fast pace and constant changes. This article maps out the functioning of the art market in Spain, and from there looks at how art conservation-restoration contributes to it. To begin, however, a brief explanation of certain aspects of the global art market and of the art ecosystem in Spain is necessary.

### The global art market and the Spanish art ecosystem

The Spanish art market behaves differently from its surrounding countries. Historically, while the art business in Europe and the United States enjoyed remarkable growth after World War II, in Spain it did not, due to the country's political and economic isolation. Spain's entry onto the international market in the 1980s sparked a passion for collecting and a renewed interest in art, both old master and contemporary. The emergence of new galleries, the arrival of international auction houses such as Christie's and Sotheby's in Madrid and the creation of international fairs (in particular, the yearly ARCO contemporary art fair) contributed to the development of a previously weak commercial system. As a result, Spain maintains some of the particularities of an emerging and peripheral art ecosystem.

The annual reports published by the art economist Clare McAndrew provide a much-needed quantitative and qualitative study of the behavior of the global art market. Her most recent report on the international market (McAndrew 2021), which focused on three major regions—the United States, China and the United Kingdom—shows evidence of the global pandemic for the 2020-2021 period. Graph 1 reflects the dominance of the United States in the global market, with 42% of world sales, followed by China and the United Kingdom, accounting for 20% of international sales respectively.

The McAndrew report for 2021 places Spain at 1% of world sales, with no variation over previous years, and at a lower percentage than other western European countries—France (6%), Germany (2%) and Switzerland (2%)—. Table 1 extracts the principal information on the growth and decline of the global 2020 market from that report, which nevertheless is only minimally applicable to Spain, given its very small share of the world market.



**Gráfico/Graphic 1.-** Correspondiente al valor del mercado del arte global en 2020. Fuente: Arts Economics (2021) / The global art market in 2020. Source: Arts Economics (2021). Source: Arts Economics.

Datos principales en el mercado global 2020 Key data on the global 2020 market
Las ventas cayeron un 22% frente al 2019 y un 27% desde el 2018 / Sales fell by 22% vs. 2019 and 27% from 2018
Las ventas online se duplicaron en un año y alcanzaron el 25% del valor total del mercado / Online sales doubled in one year and reached 25% of the total market value
Las ventas en mercado secundario (marchantes) descendieron un 20% / Secondary market sales (dealers) declined 20%.
Las ventas en mercado secundario (subastas) descendieron un 30% / Secondary market sales (auctions) declined by 30%.
Expansión de la venta online en subastas: el 22% de los lotes de 2020 se vendieron online, el doble que en el año precedente / Growth in online auction sales: 22% of lots in 2020 were sold online, double compared to the previous year.

**Tabla/Table 1.-** Datos principales extraídos del informe *The Art Market 2021* de McAndrew (2021). Fuente: elaboración propia. / Summary of data from *The Art Market 2021* report by McAndrew, C. (2021). Source: author's compilation.

Datos principales mercado español 2017 Key data for the 2017 Spanish market
Las ventas suponen menos del 1% del valor de ventas de arte en el mercado global y el 2% del mercado de la Unión Europea / Sales account for less than 1% of global art sales and 2% of the European Union market.
Las ventas en mercado primario alcanzaron 310 millones. / Primary market sales reached €310 million
Las ventas en mercado secundario (ventas privadas, online y subastas públicas) alcanzaron 74.9 millones con un descenso de un 10% frente al año precedente. / Secondary market sales (private sales, online and public auctions) reached €74.9 million with a 10% decrease over the previous year.
En subasta, la mitad de los lotes vendidos alcanzaron precios inferiores a 1.000 euros frente al 44% en el mercado global. El 97% de los lotes se vendieron por menos de 50.000 euros y sólo un 1% alcanzó más de 250.000 euros. / At auction, lots fetching below €1,000 made up 50% of all lots sold, compared to 44% in the global market. 97% percent of the lots sold for less than €50,000 only 1% of lots fetched more than €250,000.
En subastas, las obras del periodo posguerra y contemporáneo dominan el 45% de las ventas. / At auction, post-war and contemporary art dominated, at 45% of sales.

**Tabla/Table 2.-** Datos principales extraídos del informe *El mercado español del arte en 2017* de McAndrew, C. (2017). Fuente: elaboración propia / Summary of main data extracted from *The Spanish Art Market in 2017* report by McAndrew, C. (2021). Source: author's compilation

Como dato relevante, subrayamos el aumento de las ventas online, una tendencia al alza en los últimos cuatro años reforzada por la reciente crisis sanitaria. En subastas, la implantación de live-bidding (subastas online en tiempo real) por servicios especializados ha permitido ampliar e internacionalizar la cartera de clientes potenciales y las ventas privadas han incorporado las visitas virtuales con una tecnología de grabación 360º para mostrar piezas cuya efectividad puede medirse fácilmente gracias al análisis de datos<sup>[2]</sup>. Las galerías se han sumado a estas prácticas, organizando viewings online en exclusiva para sus coleccionistas. Todo ello ha confluído para impulsar una

One significant trend is the increase in online sales, which is the result not only of the current COVID crisis, but a continuation of a trend that has been observed for the last four years. In the auction world, the implementation of live-bidding has led to the expansion and internationalization of their portfolios of potential clients<sup>[2]</sup>. Another line of business, virtual private sales, uses virtual tours created with the leading 360º capture technology to promote and showcase pieces, the effectiveness of which can be easily measured through data analysis. Galleries have also begun holding virtual tours and organizing exclusive online viewings for their major clients. All this has come together

transformación digital acorde a los hábitos de consumo de las nuevas generaciones.

En España, el último estudio segmentado elaborado por McAndrew se remonta a cinco años atrás, cuyos datos principales resaltamos a continuación [tabla 2]. En primer lugar, menos del 1% del mercado global corresponde a España con un valor neto de ventas de 385 millones de euros (informe McAndrew 2017). A diferencia de otros mercados europeos, el español cuenta con un sector primario dominante, pues el 80% de las ventas se producen en galerías, frente al sector secundario al que corresponde el 20% restante (McAndrew 2017: 45). Por mercado primario entendemos la venta de obras del artista directamente al coleccionista, a menudo a través de la galería, mientras el mercado secundario consiste en la reventa de obras a través de ventas privadas, marchantes o subastas.

El análisis de estos datos arroja tres condicionantes relevantes para este estudio: el sector secundario se ha contraído en los últimos años; los precios alcanzados son de un rango bajo y, por último, casi la mitad de las obras vendidas en subasta pertenecen al periodo de posguerra (después de 1945) y arte contemporáneo.

### Mercado primario frente a mercado secundario

El mercado del arte se comporta de forma notablemente diferente en el sector primario frente al secundario. El mercado primario precisa de una menor intervención del conservador-restaurador, excepto consultas sobre conservación preventiva, enmarcado, exhibición y transporte. Aunque no sea tan habitual como en el mercado secundario, existen casos de colaboraciones entre artistas y conservadores por las necesidades experimentadas por los artistas cercanas a la finalización de la obra, así como para suplir necesidades durante el proceso creativo. Además, el arte contemporáneo y la experimentación con materiales modernos y no convencionales incita a que la intervención del conservador sea cada vez más cercana a la creación de la obra (Durán, Amor-García, Soriano 2017).

En cambio, el mercado secundario muestra una mayor interrelación con la figura del conservador-restaurador por medio de estos tres ejes: el expertizaje, el peritaje y la tasación. Por ello, en este estudio situamos el foco en el sector secundario, compuesto por ventas públicas — subastas — y ventas privadas — marchantes y subastas —, dejando de lado las segundas por su opacidad. Las obras de arte contemporáneas ofrecidas a la venta en casas de subastas son muy variadas: aunque predominan las obras pictóricas, le siguen las obras sobre papel, las obras gráficas y la escultura, si bien en alguna ocasión pueden ofrecerse piezas de cerámica o mobiliario<sup>[3]</sup>. En las casas de subastas españolas apenas se ofrecen lotes de prácticas artísticas contemporáneas como la *performance* (excepto documentación), el arte urbano, las instalaciones, obras *site-specific*, arte más procesual y

to spearhead a digital transformation that more closely suits the consumption habits of younger generations.

The last time McAndrew issued a specific and segmented study of the Spanish art market was five years ago, the results of which are summarized in Table 2 below. As already noted, Spain makes up less than 1% of the global market, with net sales of €385 million (McAndrew report 2017). Unlike other European markets, in Spain the primary market dominates, with gallery sales at 80% of total sales, leaving the secondary market at just 20% (McAndrew 2017: 45). Conversely, in other western European countries, the secondary market is responsible for the bulk of sales. For the purposes of clarification, by primary market we mean the first sale of works by the artist to the buyer, often through a gallery, while the secondary market deals in the resale of works through private sales, dealers or auctions.

The preceding data reveals three factors that are of particular relevance to this study: in Spain, (1) the secondary market has contracted in recent years; (2) sales prices are in the low range; and (3) almost half of the works sold at auction are post-war (i.e., after 1945) and contemporary art.

### Primary market vs. secondary market

The primary art market behaves quite differently from the secondary market. The primary market, where works are brought to market for the first time, chiefly by galleries and dealers, or pass directly from artist to buyer, there is usually less need of the conservator-restorer, except for consultations on preventive conservation, framing, exhibition and transport. Although less so than in the secondary market, artists do sometimes collaborate with conservators when they are close to the completion of a work, or at some point during the creative process. It is also true that in contemporary art and in the experimentation with modern and unconventional materials, a conservator may intervene more closely in the creation of the work (Duran, Amor-García, Soriano 2017).

In the present study, however, priority has been given to the secondary market because the conservator-restorer interacts more broadly with it, in three main areas: art expertization, appraisal and valuation. Within the secondary sector, which includes public sales (auctions) and private sales (dealers and auction houses), transactions of the latter type have been left out of the study due to their lack of transparency. The works offered for sale at auction houses are quite varied, ranging from painting, sculpture, works on paper, to ceramics, furniture, decorative arts, textiles, porcelain, jewelry and even wines and luxury objects. In contemporary art, the pieces offered for sale are predominantly paintings, sculpture, works on paper and graphic works, although they sometimes include ceramics or furniture<sup>[3]</sup>. Spanish auctions rarely feature contemporary artistic practices

efímero. Existen notorias excepciones fuera de nuestras fronteras destacando cualquier obra atribuida a Banksy, incluso si se autodestruye –véase *Girl with Balloon* (Sotheby's, 6 octubre 2018)– o cuando estas piezas están avaladas por el nombre de subastas con excelente reputación. Sin embargo, según este estudio podemos afirmar que las obras contemporáneas ofrecidas a subasta contienen las siguientes características respondiendo a las demandas del mercado español: una calidad indiscutible, una atribución clara y una técnica y tamaño de fácil venta<sup>[4]</sup>.

### El binomio catalogador – conservador-restaurador

A menudo, los conservadores-restauradores son consultados por sus conocimientos técnico-artísticos a la hora de elaborar informes de expertizaje, peritaje y tasación. Para indagar cómo estos conocimientos específicos cubren una necesidad del ecosistema español del mercado del arte contemporáneo se ha procedido a realizar entrevistas cualitativas a profesionales del sector<sup>[6]</sup>. Los resultados muestran un alto grado de complicidad entre los agentes del mercado —marchantes, catalogadores, coleccionistas— y los conservadores-restauradores. En las entrevistas realizadas, los profesionales de las casas de subastas manifiestan la confianza depositada en un reducido equipo de conservadores-restauradores y, posteriormente, la importancia de los informes de conservación para las ventas. En las subastas públicas, las obras están expuestas dos semanas antes de la venta para ofrecer al interesado la posibilidad de estudiar la pieza. Sin embargo, a menudo el coleccionista no puede desplazarse, de manera que es una práctica habitual solicitar un *Condition Report* (Informe de estado de conservación) por parte del cliente previa a la venta. En el caso de ventas internacionales o nacionales sin haber visto la pieza, es ahí donde se pone de manifiesto la necesidad de conocimientos para valorar el estado de conservación de la obra. En ocasiones, el coleccionista envía a su conservador-restaurador de confianza, y, de esa forma recibe un informe detallado del estado de conservación de la pieza previo a la venta. En España, si no se recurre más a menudo a conservadores-restauradores externos se debe, sin duda, al bajo rango de precios de las obras subastadas, pues como se ha subrayado, sólo el 1% de las ventas alcanzan más de 250.000 euros (McAndrew 2017). En ausencia de un conservador-restaurador, es el catalogador quien envía el informe de conservación. Por ello, el catalogador debe estar familiarizado con los deterioros más habituales (reentelados, hongos, deterioros del soporte, restauraciones previas visibles, etc.) y apoyarse en documentación gráfica (fotografía, luz ultravioleta, luz visible y vídeos). En el ámbito del arte contemporáneo, las piezas más complejas son las obras sobre papel, por su mayor fragilidad, y requieren de un informe más detallado. Dichos informes van acompañados de imágenes de detalles, mapas de daños y fotografías con luz ultravioleta, entre otros; todos llevados a cabo

such as performance, urban art, installation, site-specific art, more heavily processual art and ephemeral art<sup>4</sup>. While there have been some notorious exceptions outside Spain, such as works attributed to Banksy, even self-destructing ones –e.g. *Girl with Balloon* (Sotheby's, 6 October 2018)– or when a piece is endorsed by the reputation of a named auction house. In this study we shall see how in Spain contemporary works are catalogued, appraised and sold in accordance with certain specific characteristics dictated by market demand: indisputable quality, solid attribution and media and dimensions that are easy to sell.<sup>[4]</sup>

### The pairing of cataloguer and conservator-restorer

Conservator-restorers are often consulted for their technical knowledge of art for expertization report, consultancy and appraisal. To understand how this specific knowledge is needed in the Spanish contemporary art market ecosystem, qualitative interviews were conducted with professionals in the field. The results indicate the strong closeness that exists between market agents —dealers, cataloguers, collectors— and conservator-restorers. In the interviews conducted, auction house professionals most highly valued the trust they place in a small team of conservator-restorers, followed by the importance of conservation reports for sales. For works with a high starting price, the auction house offers a professional “condition report” whenever they consider that it can help the sale. This measure, while exceptional in Spain, is a common practice in the United Kingdom where the auction house usually hires a conservator to make the report when there are specific issues that exceed the expertise of its cataloguers, and if this report can help conclude the sale. Sometimes the clients ask to see a report before buying, which the auction house arranges and pays for in advance. In public auctions, the works are exhibited two weeks before the sale to give interested parties the opportunity to study the pieces. However, interested buyers are often unable to travel to an auction. In such cases, it is common practice for the client to request a condition report prior to the sale. In international or national sales where the piece has not been seen, the knowledge to assess the condition of the work is most clearly needed. Sometimes, the buyer sends his or her own conservator-restorer to see the piece, and to see a detailed condition report prior to the sale. If outside conservator-restorers are not used more often, it is undoubtedly because of the low price range of the overwhelming majority of works auctioned in Spain, with only 1% of sales above €250,000 (McAndrew 2017). In the absence of a conservator-restorer, it is the cataloguer who sends the conservation report to the prospective buyer. The cataloguer must therefore be familiar with the most common types of deterioration (relining, fungus, deterioration of the support, visible previous restorations, etc.) and rely on visual documentation (photographs, ultraviolet light, visible light and videos). In contemporary art, the most complex pieces from a conservation standpoint are works on paper because they are so fragile, and thus require a more detailed report. These reports include detail images, damage maps,

por los catalogadores de la casa de subasta, que por lo general son historiadores del arte con amplia experiencia. Evidentemente, no se trata de informes de conservación con el detalle exigido en el sector museístico, pero no por ello carecen de profesionalidad y rigor.

Esta práctica habitual se está intensificando por la internacionalización de los clientes de las casas de subastas españolas y por la reciente transformación digital. En el ámbito internacional existe el programa Articheck<sup>[7]</sup> creado por una conservadora-restauradora y una experta en registro cuyos conocimientos de las necesidades de casas de subasta, museos y coleccionistas han permitido crear y compartir informes de forma segura.

ultraviolet light photographs, etc. done by the auction house cataloguers, who are usually art historians with extensive experience. Obviously, these reports are not as thorough as museum conservation reports, but they are by no means lacking in professionalism and rigor.

Condition reports are becoming increasingly common, with the internationalization of Spanish auction house buyers and the recent digital transformation. Outside Spain, the digital art condition report tool Articheck<sup>[7]</sup> is used internationally to create and share conservation reports securely and professionally. The tool was created by a curator-restorer and a professional registrar who understand the needs of auction houses, museums (for traveling exhibitions) and collectors<sup>3</sup>.

The screenshot shows the 'Articheck' interface for selecting a report template. At the top, there is a dropdown menu labeled 'Artwork / Object - Basic'. Below it, a text box instructs the user to 'Choose an Articheck media template. This determines the media-specific fields you can fill out.' Underneath, a section titled 'Optional Sections' contains a list of report components, each with a checkbox: 'Herramienta de encuesta', 'Notas personalizados', 'Detalles de lo marco', 'Requisitos de Manipulación y visualización', 'Informe de Tratamiento', 'Requisitos del Prestamista', 'Requisitos del Embalaje', 'Lista de Acción', 'Detalles de la exposición', 'Informe de Tratamiento', 'Grupo', and 'Detalles del Cliente'. At the bottom, another text box says 'Choose any optional templates you would like to be available when you complete your report.' and a blue 'Create' button is visible.

**Figura/Figure 1.-** Interfaz de Articheck. Fuente: propia / Articheck interface. Source: own. Source: Screenshot

Dicho programa comparte informes de tratamiento, requisitos de embalaje y montaje, historia de la pieza, etc. de forma estandarizada [Figura 1]. Aunque Articheck está disponible en España, según las casas de subastas consultadas en este estudio, dicho programa no es utilizado de forma regular. Es posible que un programa de estas características creado por conservadores-restauradores para el mercado español fomentará la protocolización de los informes de conservación, profesionalizando aún más el sector y facilitando el intercambio de información entre el cliente y la casa de subastas durante el proceso de compra-venta.

### Estudios de caso

En un ejemplo de buenas prácticas, el director de arte contemporáneo de una casa de subastas española explicó

With Articheck, you can share conservation reports, packaging requirements, assembly and exhibition requirements, provenance and exhibition history, etc. In a standardized and professional manner [Figure 1]. Articheck is available in Spain, but according to the auction houses consulted for this study, it is not used on a regular basis. If a similar program were designed by conservator-restorers for the Spanish market, this might encourage the standardization of conservation reports, further professionalizing the sector and facilitating the exchange of information between client and auction house during the sale process.

### Case studies

As an example of good practice, the head of contemporary art at a Spanish auction house explained the sale of *Before*

el caso del lote nº 68, *Before the cockfight* de Affandi (Indonesia, 1907-1990), subastado en julio de 2018 en Fernando Durán por 100.000 euros, cuyo precio de remate de 130.000 euros alcanzó el récord de la quinta mejor venta en España en 2018. La obra de este cotizado artista indonesio había sido adherida a un cartón con adhesivo industrial con posterioridad a su creación. Esta circunstancia fue transmitida al cliente con transparencia, y gracias al informe del estado de conservación realizado por la conservadora-restauradora de confianza de la sala, la venta siguió adelante y la obra pudo ser exportada al extranjero, donde se llevó a cabo el tratamiento adecuado<sup>[7]</sup>.

Un caso de prácticas profesionales poco ejemplares en el mercado del arte español es el borrado de dos obras de Joaquín Torres-García (1874-1945) de la mano de un conservador-restaurador cuando se eliminó la obra superior bajo indicaciones de un coleccionista (Casamartina i Parassols 2004 *El País* 1/11/2004)). Dicha desafortunada intervención se descubrió cuando se organizaba una gran exposición de la obra del artista uruguayo en Madrid y en Barcelona. *Gran copa constructiva* (1935) y *Composición con hombre y reloj* (1939) compartían una misma particularidad, ambas estaban pintadas sobre una obra anterior, pero quizá debido a la escasez de materiales en ese momento, y a modo de *pentimenti* o arrepentimiento, se percibía la obra inferior.

Aunque muchos otros artistas antes que Torres-García cubrieron su propia obra, reutilizando el soporte –como en *La tertulia del café Pombo* de José Gutiérrez Solana, originalmente una obra religiosa de la mano del propio artista cántabro (MNCARS, s.f.)–, pocos han sufrido la desdichada fortuna de sufrir un borrado permanente por razones del mercado. *Gran copa constructiva* (1935) [Figura 3] se convirtió en *Constructivo animista* (1934) [Figura 2] pero mantuvo la firma de la obra superior, al carecer la inferior de ella. *Constructivo animista* pone en evidencia dos características del mercado: la dependencia en una autoría indiscutible, de ahí la importancia de la firma y la procedencia, y los gustos estéticos a menudo dependientes de los cambios de moda (Casamartina i Parassols *El País* 1/11/2004).

Este caso abre la puerta a cuestiones legales ligadas al derecho moral de la obra. Según el artículo 26 del vigente Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual: “Los derechos de explotación de la obra durarán toda la vida del autor y setenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento” (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, BOE núm. 97, de 22/04/1996). Dicha ley protege la propiedad intelectual del creador durante su vida, pero, de una vez fallecido, su legado queda en manos de la familia o, en ocasiones, una galería si se le ha otorgado ese derecho de gestión.

Por ello, cuando un familiar de Torres-García, responsable de elaborar el catálogo razonado del artista, conoció el caso del borrado de las dos obras reivindicó el derecho moral del artista a pintar sobre sus propias obras y se negó

*the cockfight*, 1963 (oil on canvas adhered to cardboard) by Affandi (Indonesia, 1907-1990), in July 2018 at Fernando Durán Subastas. The starting price was €100,000, and the final bid rose to €130,000, realizing the fifth highest price at auction in Spain for 2018. Sometime after it was created, this art work by a sought-after Indonesian artist was affixed to cardboard with an industrial adhesive. This circumstance was conveyed to the client with absolute transparency, and thanks to the conservation report drawn up by the auction house’s own conservator-restorer, the sale went through and the work could be exported abroad where the appropriate conservation treatment was applied<sup>[7]</sup>.

On the flip side, an instance of less-than-exemplary professional practice in the Spanish art market is the erasure of the upper layer of two works by Joaquín Torres-García (1874-1945) by a conservator-restorer following the instructions of its owner who wanted this done for commercial reasons. This unfortunate intervention was discovered when a major exhibition of the Uruguayan artist’s work was being organized in Madrid and Barcelona. Large *constructive cup* (1935) and *Composition with man and clock* (1939) had both been painted over earlier works, perhaps because materials were scarce at the time. The overpaintings were misconstrued as *pentimenti*, and as a result the works were perceived as being of an inferior quality.

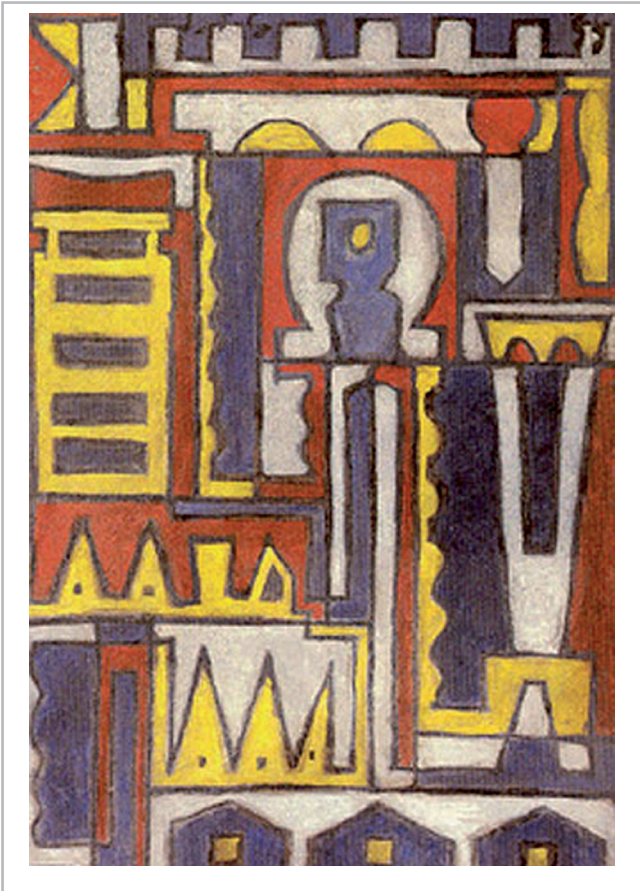
Although it is not an uncommon practice to recycle earlier canvases and paint over them, even before Torres-García –see José Gutiérrez Solana’s *La tertulia del café Pombo*, originally a religious subject painted by the Cantabrian artist (MNCARS, n.d.)– few such works have suffered the misfortune of being permanently erased for financial gain. *Large constructive cup* (1935) [Figure 3] became *Constructivo animista* (1934) [Figure 2] but retained the signature that appeared on the upper painting, even though the original work was unsigned. The story of *Constructivo animista* underscores two major characteristics of the Spanish art market: the dependency on undisputed authorship (hence the importance of signature and provenance) and shifting aesthetic tastes that change with the fashion. (Casamartina i Parassols *El País* 1/11/2004)

This case opened up legal issues related to the moral rights of art. According to article 26 of the current Revised Text of the Intellectual Property Law: “The exploitation rights of the work shall last for the whole life of the author and seventy years after his death or declaration of death” (Royal Legislative Decree 1/1996, of April 12, 1996, BOE No. 97, of April 22, 1996). The law protects the intellectual property of a creator during his or her lifetime, but upon death that legacy passes to the family or in some cases to the dealer or gallery if it has been granted that management right.

When the relative of Torres-García who was preparing the artist’s catalog raisonné learned of the erasure of the two works, she argued that the artist had a moral right to paint over his own works and declined to certify them as authentic

a incorporar la obra en el catálogo razonado del artista, al incluirse una fecha y una firma correspondiente a otra obra.

in their current state, also because they included the date and signature from the earlier artwork.



**Figura/Figure 2.-** Joaquín Torres-García. *Constructivo animista* (1934). Óleo y aguada sobre cartón. Fuente: Catálogo Joaquín García-Torres (1874-1949), Museo de Bellas Artes de Murcia, 2015, p. 89 / Joaquín Torres-García. *Constructive animist* (1934). Oil and gouache on cardboard.



**Figura/Figure 3.-** Joaquín Torres-García. *Gran copa constructiva*. (1935). Destruído. Óleo y aguada sobre cartón. Fuente: El País, 1/11/2004) / Joaquín Torres-García. *Large constructive cup*. (1935). Destroyed. Oil and gouache on cardboard

### Cuestiones de autoría en el mercado del arte contemporáneo

En Estados Unidos, donde un experto puede ser demandado por la pérdida económica que sus errores hayan podido ocasionar al comprador, los dictámenes de autenticación avalados por un experto cada vez son menos frecuentes. En su lugar, como evidencia de autenticación se solicita el número correspondiente al archivo del estudio del artista. Por ello, una vez fallecido el artista, quien ostente el derecho al legado, y custodie el archivo, será la autoridad para dictaminar la autenticación de las obras. Así, ante el mercado del arte secundario, el valor económico de una obra dependerá, no sólo del interés de la misma, sino también de la documentación aportada.

En España, los herederos deciden cómo gestionar el legado y autenticar la obra del artista. Así, mientras la sucesión Miró ha designado a Rosa María Malet para la autenticación de la obra gráfica y el resto se remiten a ADOM (*Association pour la Défense de l'Oeuvre de Joan Miró*), en el caso de Pablo Picasso, sus herederos designaron a Claude Ruiz-Picasso como el encargado de atender las demandas

### Authorship issues in the contemporary art market

In the United States, where an expert can be sued for the financial loss incurred by a buyer when it may be due to errors by the expert, expert authentications are less and less common. Instead, the file number from the artist's studio is requested as proof of authenticity. At the artist's death, the beneficiary, as custodian of that archive, has the authority to rule on the authentication of the works. In the secondary art market, the economic value of a work therefore depends not only on the purchase interest it generates, but also on the documentation provided; and the signature on that documentation will define the authenticity of the work.

In Spain, the artist's heirs decide how the inheritance is managed and how the artist's work is authenticated. Thus, while the Miró estate has designated Rosa María Malet for the authentication of his graphic work and ADOM (*Association pour la Défense de l'Oeuvre de Joan Miró*) for all other works by the artist, in the case of Pablo Picasso, his heirs designated Claude Ruiz-Picasso as the person in



de autenticación. Aunque estos dictámenes suelen estar exentos de pago, o sólo el coste de las gestiones, el propietario de la obra corre el riesgo de recibir un informe desfavorable. En caso de poseer una obra falsa, algunas fundaciones exigen destruir la obra falsa —por ejemplo, la Comisión Chagall (Sheps 2014)— mientras otras, como ADOM, permiten conservarlo siempre que se declare su falsedad ante notario[8]. Excepto en estos casos, para los herederos es una ardua tarea retirar obras falsas que circulan en el mercado, pues conlleva emprender acciones legales con la consiguiente aportación de pruebas. Si el artista está vivo y detecta que circulan en el mercado obras falsas bajo su nombre, puede ponerlo en conocimiento de la policía de delitos de patrimonio. Así procedió Miquel Barceló (1957, Felanich, Mallorca), quien, tras la consiguiente autorización judicial, destruyó diecinueve cuadros falsos en febrero de 2002 (Manresa, *El País*, 11/02/2002).

Cuando el artista cuya obra está en proceso de estudio ha superado los setenta años de su fallecimiento, o bien el artista carece de herederos, la autenticación pasa a manos de los expertos (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril BOE núm. 97, de 22/04/1996). Hoy en día el expertizaje más riguroso recae en los museos, donde los conservadores se ocupan del estudio de su colección atendiendo a la catalogación, al estado de conservación y a la procedencia de las obras. A menudo los estudios técnico-artísticos han ayudado a discernir e identificar obras que estaban erróneamente catalogadas, o bien un documento encontrado en un archivo pueden aportar nuevos datos que permitan discernir si la obra es autógrafa o de taller. Pero la atribución no está exenta de peligros: declarar una obra autógrafa o descatalogarla del *corpus* de un artista conlleva repercusiones económicas y diplomáticas diplomáticas. Incluso comisiones de expertos tan prestigiosas como Rembrandt Research Project han recibido críticas (White 2015).

A medida que las obras digitales se introducen en el mercado secundario, las nociones tradicionales de autoría se diluyen y, con ellas, el expertizaje tradicional, los informes de conservación y la conservación-restauración al uso. Como están demostrando las obras NFT (*non-fungible tokens*) un archivo gestionado a través del sistema de *blockchain* es suficiente para verificar la autenticidad y la propiedad de una obra digital.

La venta del lote nº 363, *Retrato de Edmond Belamy* (2018), el 25 de octubre de 2018 en la sede de Christie's de Nueva York no hubiese llamado la atención —más allá del alza del precio alcanzado desde el estimado \$10.000 al \$432.500 del remate— si no fuese por su autoría. O más bien, la ausencia de autoría; pues este lienzo de factura suelta y paleta sombría está firmado con un algoritmo de código abierto y creado con inteligencia artificial por el colectivo *Obvious*. Más allá de la estrategia de marketing que supone la consignación para la venta de una obra de autoría incierta precisamente en el mercado secundario, tradicionalmente dominado por la exigencia de nombres y certezas, *Retrato de Edmond Belamy* pone sobre la mesa cuestiones sobre autoría y derechos de autor en un

charge of dealing with authentication requests. Although these authentications are usually free of cost, other than perhaps a processing fee, the owner of the work runs the risk of an unfavorable finding. For a work found to be a forgery, some foundations demand it be destroyed (e.g., the Chagall Foundation) while others, such as ADOM, allow it to be preserved as long as the owner/s produce a notarized statement attesting to its falsity. In all other cases, it is an arduous task for heirs to remove forgeries from circulation because this would require legal action and the consequent proof of forgery. When a living artist detects a forgery on the market, he or she must report it to the police force in charge of these types of crimes [Sp: policía de delitos de patrimonio]. This is precisely what the artist Miquel Barceló (1957, Felanich, Mallorca) did, and on judicial authorization destroyed nineteen forged paintings in February 2002 (Manresa, *El País*, 11/02/2002).

When the artist whose work is being studied has been dead for more than seventy years, or has no heirs, authentication can be done by experts (Royal Legislative Decree 1/1996, of April 12, 1996 (BOE No. 97, of April 22, 1996). Museums now provide the highest standard of art expertization; curators study their collections, with particular attention to cataloguing, conservation and provenance. Technical studies have often helped to identify works that are incorrectly catalogued, and archive documents can provide new data for the attribution of a work to the artist or workshop. But attribution is not without its own set of complications: the attribution and disattribution of works can have economic and even diplomatic repercussions. The Rembrandt Commission, a prestigious commission of experts, has often come under fire for its disattribution of works by the great Dutch master (White 2015).

As digital works enter the secondary market, traditional notions of authorship are dissolving and, along with that, so too are traditional expertise, conservation reports and conservation-restoration approaches. As the sale of NFT (non-fungible tokens) works is currently demonstrating, a file secured through a blockchain system is deemed sufficient to certify the authenticity and ownership of a digital work.

The sale of *Portrait of Edmond Belamy* (2018) on 25 October 2018 at Christie's New York would not have drawn so much attention, even with the high closing bid of \$432,500 over the work's initial \$10,000 estimate, were it not for the work's authorship, or rather, lack thereof. This sketchy, somber canvas was created by the *Obvious* collective using an open-source algorithm and artificial intelligence. Beyond the marketing strategy of consigning a work of unclear authorship for sale on the secondary market, where names and certainties are traditional requirements, the *Portrait of Edmond Belamy* raises questions of authorship and copyright in an increasingly legally contentious sphere. If authorship becomes both diffuse and collective, the algorithmization of art may well be the blow that

ámbito cada vez más judicializado. La venta en el mercado secundario de *Retrato de Edmond Belamy* ha suscitado nuevas preguntas a las viejas cuestiones de autoría y derecho de autor. Si en el futuro la autoría fuera difusa y colectiva, puede que la algoritmización del arte sea el elemento definitivo que dinamite las reglas del sistema del arte. O puede, como ya ocurrió con la fotografía y su reproducibilidad, que la inteligencia artificial sea rápidamente asimilada por el mercado del arte obligando a cambiar las leyes de derechos de autor. El primer paso ha sido la emergencia de los NFT; el siguiente reto será su conservación y reconocimiento como patrimonio.

shatters the established norms of the art system. The sale at the secondary market of *Portrait of Edmond Belamy* has raised new questions to the old issues of authorship and copyright. If in the future authorship is to be diffuse and collective, the algorithmization of art may be the definitive element that shatters the established rules of the art system. Or perhaps, as has already happened with photography and its reproducibility, artificial intelligence will be rapidly absorbed by the art market, forcing changes in copyright law. The emergence of NFTs has been the first step; their conservation and recognition as a type of art asset will be the next challenge.



**Figura/Figure 4-** Colectivo Obvious. Edmond de Belamy (2018) Tinta sobre lienzo, 70 x 70 cm. Fuente: Creative Commons / Collective Obvious. Edmond de Belamy (2018) Ink on canvas, 70 x 70 cm. Source: Creative Commons

### Competencias y conocimientos específicos transferidos en la enseñanza superior

El presente estudio pone en evidencia la necesidad de ofrecer una formación específica al historiador del arte que ejerce como catalogador en casas de subastas para documentar deterioros, identificar restauraciones anteriores e informar del historial de conservación de la pieza. Dichos conocimientos se aplican tanto en la tasación como en la elaboración de informes de conservación solicitados por los clientes y en el asesoramiento sobre las medidas de conservación, transporte, embalaje, enmarcado y conservación de las obras. Una mayor sensibilidad hacia la conservación preventiva tanto en el sector primario como en el secundario evitaría los deterioros producidos por enmarcaciones, como evidencian algunas obras de artistas españoles enmarcadas

### The transfer of specific skills and knowledge in higher education

This study highlights the need to offer art historians working as cataloguers in auction houses the specialized training that will enable them to properly document deterioration, identify previous restorations and report the conservation history of a piece. This knowledge is as applicable to appraisal as it is to the drafting of conservation reports requested by clients and to advising on the best conservation measures, transport, packaging and framing of works of art. A greater sensitivity towards preventive conservation in both the primary and secondary markets could prevent deterioration caused by poor framing, as sometimes happens to works by

de forma deficiente. Por ello, se pone sobre la mesa la necesidad de transferir conocimientos específicos de conservación-restauración a historiadores del arte expertos en catalogación y tasación para una mayor profesionalización del sector. Si bien es cierto que los catalogadores de casas de subastas cuentan con conocimientos, su adquisición ha sido por medio de la experiencia en lugar de formar parte del periodo formativo. Esta circunstancia puede provocar situaciones donde la información aportada no sea del todo correcta y los daños identificados superen los conocimientos del catalogador.

Tradicionalmente, la formación universitaria en la historia del arte atiende más a la estética y la teoría del arte que a cuestiones técnicas y materiales. Como escribe Bernárdez

(...) constatamos que la Historia del Arte a menudo desatiende o ignora el factor de materialidad de la obra, prefiriendo estudiarla casi sin tener en cuenta su presencia física y considerando suficientemente válido un análisis de que, en realidad, no va más allá de su superficie, en tanto imagen, y apenas mencionando los elementos que han hecho posible su realización”(Bernárdez 2016: 221).

A pesar de las valiosas aportaciones de Bruquetas (2002) en pintura antigua, y Bernárdez (2016) en arte contemporáneo, la incorporación de las técnicas artísticas a los estudios de historia del arte español todavía es escasa. Quizá esta carencia se deba a la división entre la historia del arte entendida como expertizaje y la historia y teoría del arte. Uno de los primeros *connoisseurs*, el italiano Giovanni Morelli (1816-1891) expresó el antagonismo habitual entre historiadores del arte y expertos de la siguiente forma:

Se ha dicho sarcásticamente que el experto se distingue del historiador del arte en que sabe algo sobre el arte del pasado. Si está entre los mejores, no escribe sobre el tema. Por otro lado, el historiador del arte, aunque escribe mucho sobre arte, realmente no sabe nada; mientras los pintores, quienes pueden vanagloriarse de sus conocimientos técnicos, no son ni críticos ni historiadores competentes. (Zerner 1987:78)

Esta irónica afirmación podría aplicarse al *connoisseur* por excelencia en el contexto español, el suizo Richard de Willermin, vinculado a casas de subastas desde hace décadas. Con una amplísima formación, su especialización en arte español e italiano de los siglos XVII y XVIII se basa en el método “ojo y experiencia” (Martínez; de Willermin 2012: 34). Sin publicaciones en su nombre, su capacidad de descubrimiento es muy notable, sacando a la luz obras desconocidas de Goya, José Rivera o van der Hamen. En cuestiones de atribución y autenticidad, la técnica de ejecución y los materiales empleados —desde el bastidor, hasta los soportes y los pigmentos— son relevantes aunque rara vez llegan a ser determinantes. Suele ser un conjunto de factores —procedencia, materiales, ejecución, estilo— los elementos a tener en cuenta y, por ello, cada vez se valoran más los equipos interdisciplinarios, en los que el catalogador se encuentra con el conservador-restaurador y éste con el químico. El propio de Willermin, en una entrevista desvelaba el método utilizado

Spanish artists. Therefore, as we work towards greater professionalization of the field, there is a need to transfer specific concepts of conservation-restoration to art historians specialized in art cataloguing and appraisal. At present, auction house cataloguers that do possess this knowledge have acquired it through experience rather than education. This can sometimes lead to situations where the information provided is not entirely correct and the damage to the piece exceeds the cataloguer’s knowledge.

For the last fifty years, the academic field of art history has been more concerned with aesthetics and art theory than with technical and material issues. As Bernárdez notes:

(...) the History of Art often neglects or ignores the materiality of the work, preferring to study it almost without taking into account its physical presence and deeming as sufficiently valid an analysis that does not really go beyond its surface, as an image, and barely mentions the elements that have made its realization possible”(Bernárdez 2016: 221).

Despite the valuable contributions of Bruquetas (2002) in old master painting and Bernárdez (2016) in contemporary art, art techniques are rarely addressed in Spanish art history studies. This may be due to the split between a connoisseurship-based history of art and a theory-based history of art. One of the first connoisseurs, the Italian Giovanni Morelli (1816-1891) expressed the usual antagonism between art historians and connoisseurs as follows:

It has been said, sarcastically, that the art connoisseur is distinguished from the art historian by knowing something about the art of the past. If he happens to be of the better sort he abstains from writing on the subject. On the other hand, the art historian, although writing much upon art, really knows nothing about it; whilst the painters who boast of their technical knowledge are neither competent critics nor competent historians. (Zerner 1987:78)

This ironic statement aptly describes the foremost connoisseur working in the Spanish market, the Swiss expert Richard de Willermin, who has been attached to auction houses for decades. Extensively trained, his specialization in Spanish and Italian art of the 17th and 18th centuries is based on the “eye and experience” method (Martínez; de Willermin 2012: 34). With no publications to his name, his capacity for discovery is quite remarkable. He has brought to light unknown works by Goya, José de Ribera and Juan van der Hamen. In determining attribution and authenticity, the medium, technique and materials employed —from the stretcher to the support and pigments— are relevant but rarely decisive. It is usually a set of factors —provenance, materials, execution, style— that count and, for this reason, interdisciplinary teams are increasingly valued, where the cataloguer meets the conservator-restorer, who then meets the chemist. In an interview, de Willermin revealed the method of

en el sector de las subastas consistente en catalogar una obra debatiendo entre varios expertos.

*¿Cómo fue su comienzo en el sector de las subastas? -increíble. Utilizábamos un método que llamaban The Hill: seis personas opinaban delante del cuadro y exponían sus ideas, para terminar catalogándolo entre todos. Aprendí muchísimo, sobre todo de pintura holandesa. Aunque lo que a mí más me interesaba era la pintura española e italiana del siglo XVIII (de Willermin 2012: 34)*

### Formación de los futuros actores del sistema del arte

Al analizar cómo las competencias y conocimientos específicos de conservación-restauración se transfieren a la educación superior, se identifica una asignatura –Técnicas Artísticas– incorporada a los planes de estudio del Grado en Historia del Arte (Libro Blanco, 2005). Sin embargo, a menudo los contenidos están más enfocados a patrimonio y museos, de forma que para atender a las necesidades del catalogador que ejerce en el mercado español del arte conviene poner el foco en programas de posgrado. Entre ellos, se tomará como estudio de caso el programa del Máster Oficial Mercado del Arte y Gestión de Empresas Relacionadas, el único especializado en el mercado arte contemporáneo y el Experto Tasador de Obras de Arte y Antigüedades de la Universidad Nebrija en Madrid<sup>[9]</sup>. En ambos, la asignatura de “Análisis de Técnicas Artísticas: Pintura, Escultura y Grabado” aborda esta materia con el objetivo de transmitir una correcta catalogación en grupo, tasación y valoración con informes de conservación incluidos empleando el método de “aprender haciendo”. Para ello, se realizan prácticas de catalogación con obras de diferentes épocas y técnicas —pintura sobre tela y tabla, obra gráfica, dibujo, fotografía, escultura— para debatir y discutir con una metodología de aprendizaje activo y experiencial. Adicionalmente, en el Máster en Mercado del Arte, estos conocimientos se consolidan de forma transversal en la asignatura “Arte hasta el siglo XIX”, con el foco en la fisicidad de la obra para su correcta catalogación y atribución, en “Mercado Secundario: Subastas”, atendiendo a la repercusión económica que puede llegar a influir el estado de conservación en la tasación y posible venta de la obra, en “Técnicas de Tasación”, por medio del método cualitativo de tasación y en “Mercado Tradicional: Europa y Estados Unidos” por los casos prácticos sobre los remates y las disciplinas y conservación de las obras.

### Conclusiones

¿Cuenta el ecosistema del arte español con protocolos de conservación-restauración adecuados? ¿Cuáles son las necesidades del sector en materia de conservación-restauración? ¿Cómo se puede atender a estas demandas? ¿Cuáles serán las próximas líneas de actuación?

Las respuestas a estas cuestiones reflejan la complejidad de las problemáticas. La debilidad del mercado español, con precios de un rango bajo, hace prever que seguirá siendo el

the auction industry, where works are catalogued after debate among several experts.

*How were your early days in the auction industry? -Incredible. We used a method called “The Hill”: six people would give their opinion in front of the painting and present their ideas, and end up cataloguing it together. I learned a lot, especially about Dutch painting. But what interested me most was Spanish and Italian painting of the 18th century (de Willermin 2012: 34).*

### Preparing future professionals in the art system

In considering how the specialized skills and knowledge of conservation-restoration are transferred to higher education, the Art Techniques course of the undergraduate degree programs in Art History (White Paper, 2005) is an option. This course, however, tends to be more focused on heritage and museums. Consequently, it makes more sense to look at postgraduate programs as the place to provide art historians working in the art market with the training and knowledge they need. Specifically, we have chosen as a case study the Official Master’s Degree in the Art Market and Management –the only Spanish official Master’s specializing in contemporary market– and the Expert Appraiser of Works of Art and Antiques program, both offered by the Nebrija University in Madrid<sup>[9]</sup>. The “Analysis of Art Techniques: Painting, Sculpture and Engraving” course common to both programs is designed to properly train in cataloguing, appraisal and valuation, including conservation reports, in a “learning by doing” method. Students practice cataloguing works from different periods and in different media —painting on canvas and panel, graphic work, drawing, photography, sculpture— in groups, debating and discussing in an active and experience-based learning methodology. In the Master’s in the Art Market, this knowledge is further consolidated transversally in the “Art up to the 19th century” course, which emphasizes the materiality of the work for the purposes of accurate cataloguing and attribution; the “Secondary Market: Auctions” course, which looks at the economic repercussions that a work’s condition can have on its appraisal and possible sale; “Appraisal Techniques”, where students learn the qualitative method of appraisal; and “Traditional Markets: Europe and the United States” where they see practical cases of auction prices, disciplines and conservation of works of art.

### Conclusions

Does the Spanish art ecosystem have adequate conservation-restoration protocols? What are the conservation-restoration needs of the industry? How can these needs be met? What will the next lines of action be?

The answers to these questions are themselves indications of the complexity of the problems. The secondary nature of the Spanish market, with prices in the low range, means

catalogador de la casa de subastas quien emita los informes de conservación. Por ello, para contestar a las preguntas más arriba, se pone de manifiesto la necesidad de incrementar la oferta formativa tanto en las etapas de grado como en las más avanzadas (posgrado) e incluso profesionales (cursos de especialización, seminarios, jornadas), de forma que el catalogador esté plenamente familiarizado con la elaboración del informe de conservación. El incremento de las ventas online y la internacionalización del sector secundario hace prever un aumento de la demanda de estos informes. Por ello, aunque se han mostrado las buenas prácticas en el sector del mercado secundario, no existe aún un informe de conservación simplificado que estandarice los criterios. Como futura línea de actuación, se propone un sistema estandarizado para elaborar y compartir informes en el mercado español similar a aquellos de nuestro entorno.

En cuestiones de autoría, en contra de la opinión más generalizada, el papel del conservador-restaurador en el mercado del arte contemporáneo no está circunscrito a la autenticación e identificación de falsificaciones. Al contrario, el conservador-restaurador es el aliado del coleccionista y, a menudo, un asesor de los agentes del mercado cuyos consejos y prácticas contribuyen a conservar y conocer mejor la obra, con algunas desafortunadas excepciones. Por último, los retos del arte digital suscitan una profunda reflexión sobre cuestiones de autoría y augura una transformación del mercado del arte y sus herramientas de conocimiento, tasación y valoración tradicionales, y, entre ellas, la conservación-restauración.

## Notas

[1] Aunque se ofrecen posgrados oficiales en España, como el Máster Universitario en Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la UPV, el Máster Universitario en Dirección de Proyectos de Conservación-Restauración: Colecciones y Conjuntos Patrimoniales en la UB, o el Máster Universitario en Conservación del Patrimonio Cultural de la UCM, el único posgrado universitario especializado en la conservación del arte contemporáneo se encuentra en la UPV/ EHU con el título Máster en Conservación y Exhibición de Arte Contemporáneo. Otros posgrados relacionados son: el Máster Universitario en Peritaje, Evaluación y Análisis de Obras de Arte de la Universidad de Lleida y el Máster Universitario en Mercado del Arte y Gestión de Empresas Relacionadas de la Universidad Nebrija.

[2] Empresas como The Art Market en España o Invaluable.

[3] Como ejemplo, en la subasta que tuvo lugar el 23 de junio 2021 dedicada al Arte Contemporáneo en Fernando Durán Subastas de Madrid, de los 325 lotes ofrecidos, 89 correspondían a pintura sobre tela, tabla o tablex, 108 a obra sobre papel; otros 23 lotes estaban destinados a obras escultóricas. El resto de los lotes se distribuían entre muebles (8), fotografía (14), libros de artista (2), cerámica (3), ediciones (16) e instalaciones (1) (catálogo Fernando Durán 2021).

[4] En España, de las 120 casas de subastas, unas cincuenta venden

that auction house cataloguers will continue to be the ones responsible for issuing conservation reports. It is therefore necessary to increase the education and training offered at the undergraduate, postgraduate and professional (specialized courses, seminars, conferences) level to ensure that cataloguers fully master how conservation reports are prepared. The growth in online sales and the internationalization of the secondary market makes it likely that there will be an increase in demand for these reports. And whereas good practices are maintained in the secondary market, it does not yet have a simplified form of the conservation report with standardized criteria. One proposal for a future line of action is to set up a standardized system for preparing and sharing reports in the Spanish market that is similar to the types of reports in conservation-restoration.

As regards the authorship of works of art, contrary to general opinion, the role of the conservator-restorer in the contemporary art market is not limited to authentication and identification of forgeries. Rather, the conservator-restorer is the collector's ally and often an advisor to market players whose expertise and practices contribute towards the conservation and knowledge of the work, notwithstanding certain unfortunate exceptions. Lastly, the challenges of digital art are prompting deep reflection on questions of authorship and foreshadow a transformation of the art market and its traditional tools of knowledge, appraisal and valuation and, of course, conservation-restoration.

## Notes

[1] Although official postgraduate degrees are offered in Spain, such as the University Master's Degree in Conservation and Restoration of Cultural Heritage at the UPV, the University Master's Degree in Conservation-Restoration Project Management: Collections and Heritage Assemblages at the UB, or the University Master's Degree in Cultural Heritage Conservation at the UCM, the only university postgraduate degree specialized in the conservation of contemporary art is the Master's Degree in Conservation and Exhibition of Contemporary Art offered at the UPV/ EHU. Other university Masters specialized in expertise, analysis of works are: the Master's Degree in Expertise, Evaluation and Analysis of Works of Art at the University of Lleida and the Master's Degree in the Art Market and Management at the University of Nebrija.

[2] Companies such as The Art Market in Spain or Invaluable.

[3] For example, in the 23 June 2021 contemporary art auction at Fernando Durán Subastas in Madrid, of the 325 lots offered, 89 were paintings on canvas, cardboard or hardboard; 108 were works on paper; and 23 lots were sculpture pieces, mainly bronze, which is the most traditional material, as opposed to concrete, plaster or iron. The remaining lots were furniture (8), photography (14), artist's books (2), ceramics (3), editions (16) and installations (1) (Fernando Durán catalog, 2021).

[4] In Spain, of the 120 auction houses, about fifty regularly

con regularidad organizando subastas públicas y exposiciones. Estas están centradas en Madrid y Barcelona. Ninguna casa de subastas internacional celebra subastas en España, manteniendo únicamente una oficina abierta para atender a clientes y consultas. La última subasta celebrada por Christie's fue en 2008.

organize public auctions and exhibitions. They are located primarily in Madrid and Barcelona. No international auction house holds auctions in Spain, but they do maintain an office here to attend clients and consultations. The last auction held by Christie's was in 2008.

[5] Entrevistas cualitativas semiestructuradas realizadas durante los meses de marzo-julio 2021 a cinco profesionales del sector de las subastas en Madrid. Los profesionales han estado en activo hasta el 2020 en Subastas Segre, Fernando Durán, Alcalá Subastas, Sala Retiro y una galería de arte de mercado secundario. Se completó con un cuestionario enviado posteriormente.

[5] Qualitative semi-structured interviews conducted during the months of March-July 2021 to five professionals in the auction sector in Madrid. The professionals have been active until 2020 in Subastas Segre, Fernando Durán, Alcalá Subastas, Sala Retiro and a secondary market art gallery. It was completed with a questionnaire sent afterwards.

[6] Articheck. <https://www.articheck.com/>

[6] Articheck. <https://www.articheck.com/>

[7] Conversación privada 29/04/2021 con Kristián Leahy Director de Arte Contemporáneo de la Casa de Subastas Fernando Durán de Madrid.

[7] Private conversation 29/04/2021 with Kristián Leahy Director of Contemporary Art at the Fernando Durán Auction House in Madrid.

[8] El artículo 5 de las condiciones generales de ADOM establece que "las obras que, tras su examen, sean consideradas falsificaciones o fraudes artísticos podrán ser objeto de embargo amistoso o judicial, por decomiso o destrucción, a instancia de los herederos y cesionarios de los derechos de la obra de Joan Miró". <https://www.successiomiro.com/es/autenticacion>

[7] Article 5 of ADOM's general conditions states that "works that, after examination, are considered forgeries or artistic frauds may be subject to friendly or judicial seizure, by confiscation or destruction, at the request of the heirs and assignees of the rights to the work of Joan Miró." <https://www.successiomiro.com/es/autenticacion>

[9] Ambos programas se ofrecen en la Universidad Nebrija. El primero es un título universitario acreditado por la ANECA; el segundo es un título propio.

[9] Both programs are offered at Nebrija University. The first is a university degree accredited by the ANECA; the second is a degree of its own.

## Referencias / References

ADOM. Asociación para la Defensa de la Obra de Joan Miró. <https://www.successiomiro.com/es/autenticacion> [consulta: 7/7/2021]

BERNÁRDEZ SANCHÍS, C. (2016). "Historia del arte contemporáneo y materialidad". En *La Historia del Arte en España: devenir, discursos y propuestas*, Molina Martín, A., (coord.). Madrid: Polifemo, 219-271.

BRUQUETAS GALÁN, R. (2002). *Técnicas y Materiales de la pintura Española en los siglos de oro*. Madrid: Fundación de apoyo al arte hispánico.

CASAMARTINA I PARASSOLS, J. (2004). "Dos obras de Torres-García, destruidas por un coleccionista". *El País*, 1 de noviembre de 2004.

DELGADO TERCERO, L. (2019) *El peritaje de obras de arte*. Valencia: Tirant Lo Blanch.

DURAN, E. & AMOR-GARCIA, R. L. & SORIANO, P. (2017). "New insights for creative art processes. Collaboration and experimentation with contemporary artists". *Ge-Conservacion*, 11: 257-263. <https://doi.org/10.37558/gec.v11i0.502>

FERNANDO DURÁN SUBASTAS (2021). Arte Contemporáneo. 23 de junio de 2021. <https://www.fernandoduran.com/es/subastas/arte-contemporaneo-2021-junio/>

GASPAR COLL I ROSELL (coord.).(2005). *Libro Blanco del Título de Grado en Historia del Arte*. ANECA. [http://www.aneca.es/var/media/150276/libroblanco\\_harte\\_def.pdf](http://www.aneca.es/var/media/150276/libroblanco_harte_def.pdf) [consulta 5/05/2021]

HERMENS, E.; FISKE, T. (2007). *Art, conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*. Archetype Publications.

HUMMELEN, I; SILLÉ, D. (eds.) (2005) *Modern Art: Who Cares? An interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. London: Archetype Publications.

HERMENS, E. ROBERTSON, F. (eds.) (2016). *Authenticity in Transition: Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation*. London: Archetype Publications.

KIRSH, A. LEVENSON, R. (2000). *Seeing Through Paintings. Physical Examination in Art Historical Studies*. New Haven and London. Yale University Press.

LEVENSON, S.R. (2004). *The Expert Versus the Object: Judging Fakes and False attributions in the Visual Arts*. Ed. Spencer, R. Oxford University Press.

LLAMAS-PACHECO, R. (2017). Intención artística, conservación y mutación en la obra de arte actual: una aproximación hermenéutica. *Ge-Conservacion*, 12: 45-54. <https://doi.org/10.37558/gec.v12i0.348>

MANRESA, A. (2002). "Un juez autoriza a Miquel Barceló a destruir 19 cuadros falsos" en *El País*, 11/02/2002. [https://elpais.com/diario/2002/02/12/cultura/1013468404\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/02/12/cultura/1013468404_850215.html) [consulta: 28/7/2021]

MARTÍNEZ PÉREZ, A; DE WILLERMIN, R. (2012). "Entrevista a Richard de Willermin" *Ars Magazine*. 14: 1-32. <https://arsmagazine.com/producto/entrevista-richard-de-willermin-el-metodo-es-ojo-y-experiencia-nada-mas/> [consulta 6/5/2021]

MCANDREW, C. (2021). Informe *The Art Market 2021*. Art Basel and UBS.

MCANDREW, C.(2017). Informe *El mercado español del arte en 2017*. Cuadernos arte y mecenazgo. Fundación Bancaria "la Caixa".

MUSEO CENTRO DEL ARTE REINA SOFIA. "La tertulia del café de Pombo: proceso de investigación y restauración". Nota de Prensa. <https://tinyurl.com/stbzzvy2>

REAL DECRETO LEGISLATIVO 1/1996, de 12 de abril BOE núm. 97, de 22/04/1996. BOE núm. 97, de 22/04/1996. BOE-A-1996-8930.

SCHÄDLER-SAUB, U; WEYER, A. (eds.). (2010). *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Reflections on the Roots and the Perspectives*. London: Archetype Publications.

SOTHEBY'S (2018). *Sothebys gests banksyed at contemporary art auction in London*. <https://tinyurl.com/5639eb7t> [consulta: 6/8/2021]

SHEPS, H. (2014). "Burning Fake Chagall's, Market Integrity versus Ownership Rights – A Zero Sum Game". Centre for Law Art website. <https://tinyurl.com/3rvbsncw> [consulta: 20/8/2021]

WHITE, C. (2015). The Rembrandt Research Project and its denouement. *The Burlington Magazine*, Vol. 157 N° 1343. <https://www.burlington.org.uk/archive/editorial/the-rembrandt-research-project-and-its-denouement>

ZERNER, H. (1987). "Points of view on connoisseurship at the end of the twentieth century", *Drawing* 9.

## Autor/es



**Diana Angoso de Guzmán**  
[dangoso@nebrija.es](mailto:dangoso@nebrija.es)  
Universidad Nebrija  
<https://orcid.org/0000-0001-5123-8789>

Diana Angoso de Guzmán es doctora cum laude en Historia del Arte Contemporáneo por la UCM y diplomada en Restauración-Conservación de Pintura en Florencia. Directora Académica del Máster en Mercado del Arte y Gestión de EE. RR. Título Experto Tasador en Obras de Arte y Antigüedades en la Universidad Nebrija desde 2016 hasta 2021. Profesora acreditada por la ANECA, imparte docencia en el Máster en Mercado del Arte, U. Nebrijay en la Universidad Complutenses de Madrid, y clases magistrales en programas de posgrado y doctorado en UCM, Politécnica y Carlos III. Su línea de investigación es la materialidad y el arte contemporáneo. Co-autora de *Las técnicas artísticas* (Akal 2005), ha participado en el proyecto de investigación financiado por el Museo Thyssen Bornemisza/ Caja Madrid sobre las técnicas

artísticas. Actualmente participa como miembro del Grupo ETCC Nebrija en el proyecto financiado con fondos europeos AGLAYA y con el grupo de trabajo GE-IIC Arte Contemporáneo y Nuevos Medios.

Artículo enviado el 06/11/2021  
Artículo aceptado el 29/11/2021



<https://doi.org/10.37558/gec.v20i.1071>