

RONALD D. SPENCER (ED.)

EL EXPERTO FRENTE AL OBJETO

**Dictaminar las falsificaciones
y las atribuciones falsas en el arte visual**

Presentación de
Lluís Peñuelas i Reixach

Traducción de
Ester Gómez Cirera

FUNDACIÓ GALA-SALVADOR DALÍ
Marcial Pons

MADRID | BARCELONA | BUENOS AIRES
2011

ÍNDICE

| | Pág. |
|---|------|
| Presentación de la colección «Arte y Derecho» de la Fundació Gala-Salvador Dalí | 9 |
| Agradecimientos | 15 |
| Prólogo..... | 17 |
| Introducción..... | 19 |
| RONALD D. SPENCER | |

Parte I

Autenticación y peritaje experto

| | |
|---|-----|
| 1. Autenticación de las atribuciones de obras de arte..... | 31 |
| FRANCIS V. O'CONNOR | |
| 2. Rembrandt y una breve historia del peritaje experto..... | 57 |
| PETER C. SUTTON | |
| 3. Sobre las falsificaciones | 69 |
| MAX J. FRIEDLÄNDER | |
| 4. Problemas de autenticidad en la casa de subastas | 75 |
| JOHN TANCOCK | |
| 5. El catálogo razonado..... | 85 |
| MICHAEL FINDLAY | |
| 6. El papel del catálogo razonado en el mercado del arte..... | 93 |
| PETER KRAUS | |
| 7. «Lo auténtico triunfará» | 103 |
| EUGENE VICTOR THAW entrevistado por RONALD D. SPENCER | |

| | <u>Pág.</u> |
|---|-------------|
| 8. Atribución de dibujos de grandes maestros clásicos..... NOËL ANNESLEY | 109 |
| 9. Identificación de la firma PATRICIA SIEGEL | 119 |
| 10. La International Foundation for Art Research..... SHARON FLESCHER | 125 |
| 11. Museos y cuestiones de autenticidad SAMUEL SACHS II entrevistado por RONALD D. SPENCER | 133 |
| 12. Examen de las técnicas y materiales de pintura..... RUSTIN S. LEVENSON | 143 |
| 13. Preservación y autenticidad en el arte contemporáneo RUSTIN S. LEVENSON | 157 |

Parte II

Autenticación y legislación

| | |
|---|-----|
| 14. Experto en arte, legislación y vida real..... THEODORE E. STEBBINS, JR. | 167 |
| 15. El riesgo de responsabilidad legal en las atribuciones de obras de arte. RONALD D. SPENCER | 175 |
| 16. Autenticación en los tribunales RONALD D. SPENCER | 221 |
| 17. Una sentencia legal en Nueva York protege a los expertos en sus opi- niones sobre autenticidad..... RONALD D. SPENCER | 249 |
| 18. Establecimiento de la autenticidad según la legislación francesa VAN KIRK REEVES | 261 |
| Índice analítico..... | 271 |

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN «ARTE Y DERECHO» DE LA FUNDACIÓ GALA-SALVADOR DALÍ

1. COLECCIÓN «ARTE Y DERECHO»

Pese a que el mundo del arte y el Derecho tradicionalmente se nos han presentado como ámbitos alejados el uno del otro, lo cierto es que hoy el sistema jurídico condiciona como nunca la creación artística, su difusión, conservación y comercialización.

La conocida aversión y desinterés de los artistas y demás operadores del mercado del arte por el Derecho choca en nuestros días con una realidad aplastante: la normativa jurídica en los países occidentales ha crecido tanto, como consecuencia de lo que ya en 1977 el profesor de Yale Grant Gilmore calificó como «orgía de creación de leyes», que hoy no es posible obviarla por nadie, ni tampoco por los protagonistas del mundo del arte.

No es posible, pero tampoco es inteligente, pues en la medida en que el arte ha cobrado una mayor importancia económica en nuestra sociedad, son muy numerosos los ataques que en sus derechos e intereses culturales y económicos sufren los artistas, los museos, las instituciones culturales, los coleccionistas, los Estados y la sociedad en general.

Consecuentemente con esta nueva realidad, la colección «Arte y Derecho» de la Fundació Gala-Salvador Dalí nace con la voluntad de promover un conocimiento sobre temas legales y económicos que pueda ser útil a todos los estamentos e instituciones mencionados, y que contribuya a la protección, conservación, divulgación y prestigio del patrimonio artístico de todos los ciudadanos.

Se inicia con *El experto frente al objeto*, de Ron Spencer, el más prestigioso y reconocido especialista legal americano sobre temas de autentifi-

cación de obras de arte, que reúne, además, aportaciones de diversas autoridades en materia artística y legal: Eugene Victor Thaw, ex presidente de la Fundación Pollock-Krasner; Charles C. Bergman, *chairman* de la Fundación Pollock-Krasner; Francis V. O'Connor, historiador del arte americano independiente; Peter Sutton, especialista en arte barroco del norte de Europa; Max J. Friedländer (1867-1958), ex director del Kaiser-Friedrich Museum de Berlín; John Tancock, vicepresidente del Departamento de Impresionismo y Arte Moderno de Sotheby's de Nueva York; Michael Findlay, director de Acquavella Galleries de Nueva York; Peter Kraus, marchante de libros antiguos; Noël Annesley, ex vicepresidente de Christie's; Patricia Siegel, experta en caligrafía; Sharon Flescher, directora ejecutiva de la IFAR; Samuel Sachs, ex director de la Frick Collection; Rustin Levenson, restauradora de cuadros; Theodore Stebbins Jr., antiguo conservador del Museum of Fine Arts de Boston; y Van Kirk Reeves, miembro del colegio de abogados de Francia y Nueva York.

Un segundo libro seguirá al de Ron Spencer, también sobre autenticación de obras de arte, que incluirá artículos de las más prestigiosas fundaciones e instituciones artísticas europeas y americanas que defienden legados artísticos tan relevantes como los de Dalí, Giacometti, Miró, Picasso y Warhol, entre otros. Una publicación que dará a conocer los resultados de un seminario internacional que organizará la Fundació Gala-Salvador Dalí en junio de 2011 en Cadaqués, y que abordará la problemática de los procesos que siguen los comités de autenticación y la de la lucha contra las falsificaciones de obras de arte únicas y seriadas.

Con estos dos primeros libros de la colección, la Fundació Gala-Salvador Dalí persigue efectuar una pequeña aportación para resolver algunas de las cuestiones que más deben interesar en estos momentos al sector del arte: la lucha contra las falsificaciones de las obras de arte y contra otros fraudes relacionados con la creación plástica, tales como la publicidad engañosa que afecta a los coleccionistas o las violaciones de la propiedad intelectual de los artistas.

Esta aportación se podrá materializar de diversas formas.

En primer lugar, potenciando una mayor conciencia sobre la gravedad del problema de las falsificaciones de obras de arte, sin la cual será imposible resolverlo.

En segundo lugar, intentando crear un sistema conceptual y terminológico compartido y aceptado por todos, que permita una mejor comunicación y construcción de conocimientos sobre esta materia.

En tercer lugar, promoviendo reformas legales que defiendan el interés de los artistas, y el general, frente a las falsificaciones de obras de arte.

En cuarto lugar, comunicando datos e información conocidos a los profesionales del arte para que su labor de lucha contra las falsificaciones y el fraude en el mercado del arte sea más eficiente y eficaz.

Y por último, divulgando entre el público en general conocimientos que les permitan apreciar mejor el arte y evitar que sean víctimas de fraudes.

2. EL PROBLEMA DE LAS FALSIFICACIONES DE LAS OBRAS DE ARTE

Son muchos los factores que explican por qué las falsificaciones están deviniendo un problema realmente grave en estas últimas décadas, y por qué esta gravedad no es aún suficientemente percibida y asumida por los operadores del mundo del arte ni por las Administraciones públicas, que deberían actuar para evitarlas y así defender el arte e impedir que se trivialice, que se perjudique lo que le da sentido: el contacto del espectador con lo que Walter Benjamin, en su célebre ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, denominó el «aura» de la obra de arte.

En este momento vamos tan sólo a listarlos, pues serán ampliamente analizados y fundamentados a lo largo de este libro que hoy inicia la colección y en el que le seguirá. Son:

Facilidad. La facilidad para crear falsificaciones es hoy, en algunos casos, mucho mayor que en otras épocas. Así sucede, por ejemplo, con las obras seriadas sobre papel, las esculturas seriadas o las piezas contemporáneas conceptuales. Su propia simplicidad técnica, los procedimientos de reproducción de las obras seriadas o el desarrollo de las nuevas tecnologías de copia facilitan actualmente en gran medida el trabajo de los falsificadores.

Incentivo económico. Los márgenes de beneficio que se obtienen de esta actividad son muy elevados, tanto en la falsificación de obras únicas de gran valor económico como en la de obras menores seriadas, que se producen en gran número de ejemplares. Este incentivo existe también debido a que los falsificadores consideran, de forma acertada, que las posibilidades de que sean detenidos o sancionados es relativamente pequeña, por las razones que a continuación expondremos. Por otra parte, se falsifican sólo las obras de aquellos autores que el mercado demanda, por lo que el falsificador sabe que tendrá muchas posibilidades de vender el resultado de su labor criminal.

Multiplicación. La lucha contra las falsificaciones se ha complicado hasta un punto casi insoluble porque éstas han aumentado en gran número. Aunque no se cuenta con estadísticas fiables, se puede afirmar que las falsificaciones ya no son casos puntuales sino que las hay a miles debido a que las técnicas para realizar obras auténticas seriadas de artistas, litografías o esculturas entre otras, permiten también producir obras falsas de forma seriada y masiva.

Globalización. La falsificación ha dejado de ser un problema local o nacional y ha pasado a serlo de carácter internacional e incluso global. El mercado de los grandes artistas es global y las piezas fraudulentas circu-

lan de país a país, dificultando la lucha en contra por parte de los agentes culturales y legales, que, por constricciones jurídicas o económicas, suelen tener un ámbito nacional. También se han multiplicado los mercados en donde se crean las falsificaciones, algunos de ellos muy alejados de nuestro entorno y con sistemas legales muy poco combativos contra este delito, como son los de algunos países asiáticos o africanos.

Nuevas vías de comercialización. Internet ha facilitado el acceso a la comercialización de obras falsas a personas que antes, por falta de medios materiales y de prestigio, nunca hubieran podido establecer un negocio tradicional de venta de obras de arte.

Profesionalización. La imagen de un artista frustrado que falsifica obras de otros artistas en su estudio y opera en solitario debe ser desterrada, pues en muchas ocasiones existen grupos organizados que actúan en diversos países y que mueven centenares de obras falsas, que cuentan con numerosos medios personales, materiales y legales, y que incluso tienen conexiones mafiosas con las que intimidan a aquellos que luchan en contra de sus intereses.

Falta de formación de los coleccionistas. Cada vez hay más coleccionistas con escasa formación, y que compran sin dedicar un mínimo de tiempo y de esfuerzo a conocer qué están comprando.

Dificultad de acudir a expertos con autoridad. Apenas hay expertos de reconocido prestigio a quienes acudir para asesorarse sobre la autoría de las obras de arte, y cuando se les encuentra, pueden hallarse en otros países, o ser personas de difícil acceso para la inmensa mayoría de coleccionistas. La consulta puede resultar muy cara y en numerosas ocasiones no quieren opinar, por motivos legales o por temor a consecuencias económicas. Por otro lado, sí que abundan los pseudoexpertos que, con poca autoridad y honestidad, están dispuestos a realizar certificados que confunden al público.

No hay consenso sobre qué es una obra de arte original. Ello permite la venta de reproducciones como obra original y, por tanto, como auténtica del artista. Un fraude conexo con este problema, pero de naturaleza distinta, es el de no respetar el número de ejemplares máximo fijado en las ediciones limitadas de obras seriadas.

Deficiente regulación. Si en el mercado se carece de un consenso sobre los conceptos básicos que atañen a esta materia, tampoco lo hallamos a nivel legal. En la inmensa mayoría de los países existe una definición legal de autoría, de obra original, de reproducción... Salvo contadas excepciones, como por ejemplo en algunos estados de Estados Unidos o en Francia, donde no se han promulgado leyes para luchar contra el fraude en el mercado del arte y, por tanto, no se ha intentado abordar de forma orgánica este problema. Tampoco hay una regulación internacional comparada y armonizada que establezca las mismas medidas en todos los países para un problema que es común y similar en todos ellos.

Falta de interés en denunciar por parte de los perjudicados. Los coleccionistas defraudados pueden no tener interés en denunciar, para no evidenciar que han sido engañados, para tratar de recolocar las obras o porque las adquirieron sin pagar los correspondientes impuestos. Los galeristas y artistas tampoco. Los primeros, porque perjudica su imagen y crea inseguridad en el mercado. Los segundos, debido a que no les interesa que se sepa que son objeto de falsificación, pues ello puede afectar al precio de sus obras y a la voluntad de los coleccionistas de adquirirlas.

Coste e incertidumbre de los procedimientos judiciales. La mayoría de falsificaciones lo son de obras únicas menores o de obra seriada, en las que el perjuicio económico no compensa la acción de entablar un proceso legal, que puede resultar largo y caro al exigir peritajes artísticos y científicos. En algunos supuestos, y debido a la movilidad física de las obras, se pueden producir conflictos jurisdiccionales que complican la resolución de los casos. Los jueces no están versados en materias artísticas, como no lo están en muchísimas otras, pero aquí esto se agrava en la medida en que se trata de una materia discrecional técnica en la que apenas existe jurisprudencia que les pueda orientar. Al ser un tema propio de la discrecionalidad técnica, los jueces deben apoyarse en el criterio de los expertos, pero entonces descubren que casi no hay expertos fiables y con autoridad a los que puedan acudir para orientarse, cosa que no ocurre, por ejemplo, cuando necesitan expertos capacitados para resolver otros temas propios de la discrecionalidad técnica, como puede ser declarar mentalmente incapaz a alguien. Pero cuando los encuentran, en muchos casos éstos no siempre coinciden en sus conclusiones, por lo que los jueces tienen que acabar decidiendo sobre qué expertización les merece más crédito, un tema discrecional en el que no siempre se sienten cómodos y donde pueden acabar decidiendo en contra de lo que se acepta en el mercado.

Dificultad de prueba en los procesos penales. Los delitos de estafa exigen que se demuestre la intención de defraudar o engañar, lo que muchas veces no es posible, y por este motivo, junto al resto de los ya comentados, los vendedores de falsificaciones en pocas ocasiones son llevados a juicio, como lo prueba el hecho de que casi no exista ninguna sentencia al respecto, lo que contrasta con la gran atención mediática que reciben las falsificaciones de obras de arte.

Desinterés y poca formación de los jueces y la policía. Las Administraciones públicas y el poder judicial no han adquirido conciencia de las repercusiones de la falsificación de obras de arte. La policía, los funcionarios de frontera y los jueces no suelen priorizar la lucha contra este delito, y tradicionalmente han preferido dedicar sus recursos limitados a otras acciones punibles. Todo ello, agravado por el hecho de que esta cuestión aún no está resuelta desde el punto de vista jurídico y artístico, por lo que se convierte en un problema en el que siempre se sienten comprensiblemente incómodos.

3. EL EXPERTO FRENTE AL OBJETO

Sirva esta breve descripción de los problemas a los que se enfrenta la lucha contra las falsificaciones para valorar aún más el interés y actualidad del libro de Ron Spencer que hoy presentamos en su traducción castellana. El gran impacto positivo que ha tenido su versión original en los países anglosajones, así como la calidad intrínseca de los escritos de Ron Spencer y del resto de coautores, creemos que justifican sobradamente su publicación en castellano para acercarlo con mayor facilidad a la comunidad artística, museística y jurídica española y latinoamericana.

En último lugar, pero no por ello menos importante, desde la Fundació Gala-Salvador Dalí queremos agradecer a Ron Spencer la ya larga relación de amistad personal y de colaboración profesional que mantenemos con él, y el privilegio de haber podido conocerle y aprender de su experiencia y valía humana.

Agradecimiento que también queremos extender a su esposa Janet, que, con toda seguridad, como Gala en relación con Dalí, constituye una de las claves que explican la personalidad y logros de este eminente abogado y especialista en Derecho del Arte.

Lluís PEÑUELAS I REIXACH

Secretario general de la FG-SD

Director de la Colección «Arte y Derecho»

PRÓLOGO

Eugene Victor THAW

El problema de las atribuciones de obras de arte plantea una curiosa paradoja. Puede convertirse en un tema muy complejo que engloba cuestiones de ética, peritaje de expertos e incluso política. Por otro lado, es un asunto de lo más sencillo: una obra o es auténtica o es falsa, o es del artista o la artista en cuestión o no es suya. En este libro se intentará responder a la pregunta «¿cómo se puede saber?».

En el Hermitage de San Petersburgo se exponen dos cuadros de Leonardo da Vinci, de los cuales sólo uno es considerado obra suya según la opinión consensuada de los expertos en la materia (la Madona Benois). El otro probablemente sea de Giovanni Antonio Boltraffio u otro pintor del entorno de Leonardo. En Rusia es demasiado delicado, políticamente hablando, cuestionar la atribución de manera oficial, así que multitudes de turistas disfrutaban de los dos Leonardo que les han prometido.

Una de las principales herramientas de que disponen los expertos y eruditos para determinar la autenticidad de las pinturas y dibujos de artistas conocidos es el catálogo razonado. Estos catálogos, escritos normalmente por un respetado erudito que se ha pasado la vida estudiando la obra de un artista, a menudo son revisados y analizados a fondo por otros expertos cualificados, y pasan a ser reconocidos por su exactitud o famosos por sus errores y su falta de fiabilidad.

En Europa, donde los herederos de un artista suelen heredar los llamados derechos morales, que incluyen el derecho legal de declarar como auténtica o denunciar como falsa cualquier obra pretendidamente realizada por su familiar fallecido, se cuentan muchas historias de fraude en las que estos herederos certifican y promueven la venta de obras que más tarde son degra-

dadas, a veces con la colaboración involuntaria del marchante principal del artista. André Derain y Fernand Léger son dos de los artistas a los que les ha sucedido esto, en perjuicio de sus reputaciones póstumas.

En el caso de las pinturas y dibujos de los maestros clásicos, el mecanismo tradicional de autenticación consistía en un «certificado» escrito por una autoridad académica. Antes de la Segunda Guerra Mundial, se abusaba tanto de esta tradición que se convirtió en una importante fuente de ingresos para los catedráticos muy mal pagados. Sólo los más ingenuos creían en la validez de estos «certificados», normalmente escritos con frases ambiguas, a menos que la autoridad publicara también la obra en un libro o artículo académico, en el que su reputación estuviera en juego. De todos es conocido que en el gremio se pensaba que cuantos más certificados tenía un cuadro, menos probable era que fuera auténtico.

¿Dónde reside la verdad en el complejo mundo de los objetos de arte a los que nuestra cultura general ha otorgado tanto valor y prestigio, pero que todavía no se han incluido en un catálogo razonado, o se han incluido en uno considerado poco fiable, o han quedado atrapados entre certificados de algunas autoridades y negaciones de otras? Las etiquetas en el reverso de los bastidores o los paneles indicando la procedencia de la exposición se pueden perder o incluso se pueden falsificar. Las historias sobre la propiedad se pueden inventar y a menudo son imposibles de comprobar. Sin embargo, existe un proceso en este ámbito tan emotivo, impulsado por el mercado, en el que un sí en lugar de un no puede significar una diferencia de millones de dólares. Por este motivo, con el tiempo debe desarrollarse un consenso sobre la exactitud de una parte o la otra. El mercado del arte es el mecanismo más eficiente a largo plazo para discernir entre lo auténtico y lo fraudulento o incorrectamente atribuido, porque los protagonistas de este mercado invierten y arriesgan sumas de dinero considerables y porque, tras haber cometido errores muy caros, son más prudentes y experimentados.

Pero antes de llegar a este discernimiento, deben superarse varias etapas y abandonarse muchas reputaciones; por el camino, muchos coleccionistas menos experimentados quizás vean gravemente dañados sus egos y sus cuentas bancarias. Asimismo, se debe responder o en cierto modo resolver la eterna pregunta planteada en los cursos de estética y filosofía: «Si los expertos no notan la diferencia, ¿no será que la obra de arte falsa es igual de buena que la auténtica?».

Naturalmente, todo esto es más complicado de como yo lo he planteado, y esperamos que este libro, con contribuciones de personas dedicadas que han consagrado su vida al estudio de estos temas, aporte nueva luz y respuestas útiles.

INTRODUCCIÓN

Ronald D. SPENCER

La autenticidad de una obra de arte visual es un aspecto esencial para cualquier persona preocupada por el arte, no solamente por el precio de la misma, sino por su valor intrínseco. La autenticación es el proceso por el que los expertos en arte —historiadores del arte académicos o independientes, conservadores de museos o colecciones, marchantes de arte o expertos de las casas de subastas— atribuyen una obra de arte visual (el objeto) a un artista particular o a una cultura o periodo específico.

Los «objetos» que trataremos en este libro son las obras de arte visual (pinturas, dibujos y esculturas), aunque buena parte de los conceptos generales, y sin duda alguna la importancia concedida al peritaje de expertos y la necesidad de procedimientos de autenticación sistemáticos, pueden aplicarse también a otros objetos, como las piezas arqueológicas, las artes decorativas y las antigüedades¹.

Teniendo en cuenta que el proceso de autenticación de obras de arte visual depende sobre todo de la erudición de los expertos de arte, es especialmente importante que éstos se sientan libres para expresar opiniones académicas sobre la atribución de las obras de arte. El público interesado en el arte, poco familiarizado con el proceso de atribución, puede mirarlo con cierto recelo o puede confiar demasiado en ello, pensando que las atribuciones y las falsificaciones se basan en pruebas científicas. De hecho, pocas se fundamentan en pruebas científicas, basándose la mayoría en el peritaje de un experto. En este punto, la cautela natural sobre la subjeti-

¹ Para un estudio sobre estos otros objetos, véase M. JONES, *Why Fakes Matter: Essays on Problems of Authenticity*, British Museum Press, Londres, 1992.

vidad de una opinión individual puede acrecentarse con los numerosos ejemplos de cambios en el estado de una sola obra: una pieza retirada de la obra canónica de un artista por un grupo de expertos, p. ej., el Rembrandt Research Project, y después reatribuida unos años más tarde al mismo artista por los mismos expertos.

Si el público interesado en el arte no tiene una idea clara del proceso de atribución, es en gran parte debido a que los expertos raras veces lo han articulado de una manera sistemática. ¿A qué se debe esta penuria de explicaciones por parte de los expertos? Principalmente al temor que tienen a la responsabilidad legal. Si no se lo creen, piensen, por ejemplo, en los miles de obras de arte que adquieren cada año los museos públicos, y piensen también por qué nunca (o casi nunca) aparece un experto públicamente para cuestionar la autenticidad de una obra en la que una institución ha invertido millones de dólares. ¿Por qué, por ejemplo, no hay apartados de atribuciones falsas en casi ningún catálogo razonado? ¿Por qué a los propietarios de una obra de arte normalmente sólo se les dice si «se incluirá» o «no se incluirá» en el catálogo razonado del artista en cuestión? ¿Y por qué la mayoría de museos americanos tienen políticas que prohíben a sus conservadores expresar opiniones sobre obras de arte que todavía no sean propiedad del museo?

La cuestión sobre si una obra de arte es «auténtica» u «original» implica otras preguntas: ¿qué estoy comprando?, ¿de qué soy propietario?, ¿qué estoy buscando? Y, cada vez más, las personas empiezan a preguntarse cómo se llega a la atribución de una obra, quizás debido en parte al aumento de los precios, pero sobre todo a la sofisticación cada vez mayor del público interesado en el arte fruto de exposiciones como la organizada por el Metropolitan Museum en 1995 «Rembrandt/No Rembrandt». La pregunta se puede responder según las circunstancias: cuando la obra de arte se compra y se vende en una transacción privada o una subasta pública; cuando la obra de arte se tasa para conocer su valor a efectos de un cálculo de la retención o el impuesto de sucesiones; cuando los museos o galerías de arte organizan exposiciones públicas; cuando un erudito publica un libro sobre la obra de un artista; o simplemente cuando un propietario quiere determinar la autoría o autenticidad de una obra.

Aunque esté aumentando la conciencia pública y la solicitud de opiniones sobre la autenticidad de las obras de arte, pocos expertos están dispuestos a opinar al respecto por miedo a ser demandados por el vendedor, el comprador o el propietario. Esta circunstancia se ve agravada por el hecho de que un experto en arte que autentifique una obra, quizás no debería por cuestiones éticas cobrar honorarios relacionados con el valor del arte. Por unos honorarios de 500 dólares, ¿por qué iba a arriesgarse el experto a un juicio multimillonario por descrédito o negligencia? También debe saberse que, del mismo modo que las resoluciones judiciales que imponen indemnizaciones por negligencia médica influyen en la manera que tienen los médicos de ejercer la medicina, las resoluciones judiciales que responsabilizan a los expertos por opiniones negligentes respecto a

la atribución repercuten en cómo los expertos formulan sus opiniones y peritajes (si es que llegan a hacerlo), en beneficio del mercado del arte y el público en general.

Estas circunstancias han llevado a grupos de eruditos de arte a formar consejos o comités, en parte para defenderse y asegurarse frente a estas posibles demandas legales. Este intento puede que sólo funcione a medias, teniendo en cuenta que la ley exige pruebas objetivas, lo que es incompatible con la «subjetividad» intrínseca de incluso los peritajes por grupos de expertos.

Los expertos, marchantes de arte y abogados no son los únicos interesados en la autenticación. Al público siempre le ha fascinado ver cómo los hábiles falsificadores se las ingeniaban para engañar a ricos coleccionistas y expertos presuntuosos, especialmente en el caso del arte del siglo xx. Muchas de las personas que visitan los museos siguen teniendo la impresión de que les toman el pelo. Cuando observan un cuadro abstracto o minimalista, piensan: «Mi hijo podría hacerlo igual, o mejor». Sin embargo, incluso este visitante receloso aceptaría una prueba científica objetiva sobre la autenticidad de una obra. Pero, desgraciadamente, cuando examinamos el proceso de atribución, encontramos muy pocas decisiones apoyadas por la ciencia. En cambio, como veremos en este libro, en la gran mayoría de los casos tenemos que recurrir a estos expertos y entendidos «presuntuosos».

El hecho de que el público no entienda el proceso de atribución asociado a la preocupación de los expertos por la responsabilidad legal al expresar sus opiniones ha creado las condiciones idóneas para el desarrollo de las falsificaciones y las atribuciones falsas. Y la preocupación por la responsabilidad ha aumentado tras una serie de desafortunadas sentencias judiciales, en las que los tribunales no acabaron de entender el proceso de atribución o el papel del experto.

Por tanto, la libertad de opinión de los expertos exige una comprensión del proceso de atribución por parte de los tribunales y los abogados, y asimismo saldría ganando si el público conociera mejor el proceso.

La parte I del presente libro, «Autenticación y peritaje de expertos», aclara el proceso mediante ensayos y entrevistas basadas en la experiencia práctica de expertos mundiales en arte. Cada autor trata los temas de la atribución desde la perspectiva de sus propias preocupaciones profesionales, un enfoque que presenta una amplia variedad de intereses profesionales e institucionales.

Los ensayos empiezan con un análisis de la naturaleza y la historia del peritaje de expertos. Con *peritaje de expertos* nos referimos a la sensibilidad de la percepción visual, la formación histórica, los conocimientos técnicos y la experiencia empírica que necesita el experto para atribuir un objeto. Francis O'Connor y Peter Sutton coinciden en la preponderancia del peritaje de expertos en el proceso de atribución, el primero basándose en la naturaleza de este peritaje y el segundo en su desarrollo histórico

como herramienta analítica fiable. También coinciden en su naturaleza eminentemente «objetiva».

El ensayo de 1942 de Max Friedländer sobre falsificaciones se incluye, en parte, para recordar al lector que una falsificación —una obra creada *con la intención de engañar*— es sólo una faceta dentro del tema de la autenticidad². El problema más importante y más frecuente es el examen de una obra de autoría desconocida o mal atribuida.

La aplicación del peritaje de expertos a la obra completa de un artista suele dar lugar al catálogo razonado, el principal documento de investigación publicado sobre la obra de un artista. En sus ensayos sobre el catálogo razonado, John Tancock, Michael Findlay y Peter Kraus coinciden en la primacía del catálogo razonado como herramienta de investigación, y también en muchas de las consideraciones que hacen que algunos catálogos no sean fiables. Tancock y Findlay explican al lector cómo las dos principales casas de subastas públicas, Sotheby's y Christie's, utilizan (o no utilizan) un catálogo razonado en el proceso de catalogación para la subasta.

Si bien los catálogos considerados en estos ensayos representan las opiniones de un único experto (o, como máximo, dos o tres coautores), Eugene Victor Thaw habla sobre el funcionamiento en el mundo del arte y en el mercado del arte, en su conjunto, de la autocorrección de las atribuciones falsas. Thaw explica cómo los historiadores del arte, los conservadores, los marchantes de arte, los expertos de las casas de subastas y los coleccionistas llegan con el tiempo a un consenso (que puede cambiar como resultado de nuevas investigaciones y análisis) sobre la atribución de una obra de arte. Por su parte, Noël Annesley, experto en obras maestras de la pintura clásica, se ocupa de examinar cómo funciona este proceso en el caso de las obras clásicas. Mediante la descripción del método analítico utilizado para atribuir las pinturas clásicas, Annesley explica su papel en la «autocorrección» del mercado.

Para el hombre de a pie, una firma en un cuadro puede parecer una prueba importante de autoría. En realidad, no suele ser para nada tan importante para el experto como se podría deducir de nuestro contacto diario con cheques bancarios, recibos, testamentos, escrituras y contratos. Sin embargo, las firmas siguen siendo importantes para los jueces en los tribunales, y en este sentido Patricia Siegel, una experta en caligrafía, nos explica cómo decide si la firma de un artista es auténtica (en este caso, la de Jackson Pollock).

También es importante entender cómo funcionan las organizaciones y grupos de expertos (fundaciones, consejos o comités de expertos, a diferencia de los expertos individuales) a la hora de determinar la autenticidad. Sharon Flescher describe el funcionamiento de la International

² Para un estudio exclusivamente sobre el tema de las falsificaciones en las artes visuales, véase el trabajo del contemporáneo más joven que Friedländer, Otto KURZ, *Fakes*, 2.^a rev. y ed. ampl., Dover, Nueva York, 1967.

Foundation for Art Research, aunque la fundación IFAR es un poco atípica dentro de estos grupos, ya que realiza investigaciones sobre más de un artista. Pero, en lo que respecta a cada artista, el proceso de la IFAR es bastante típico, en el sentido de que recurre a un grupo de expertos que toman una decisión consensuada sobre la atribución.

Otra organización preocupada por los temas de la autenticidad y la atribución es obviamente el museo de arte. Samuel Sachs II, antiguo director de la Frick Collection, coincide con O'Connor y otros ensayistas de este libro en la primacía de la procedencia y el peritaje de expertos para determinar la autenticidad, y en el poco valor que tienen las firmas en este proceso. Pero existen otros criterios que se tienen en cuenta en un museo. Evidentemente es importante no presentar una falsificación como si fuera auténtica, pero más importante que el tema de la atribución (es decir, quién creó la obra) es si la obra de arte es de «suma calidad».

El peritaje de expertos se preocupa ante todo por articular las percepciones visuales, mientras que los conservadores suelen centrarse durante el proceso de atribución en la estructura física de una obra. La restauradora Rustin Levenson describe cómo el examen de la estructura física de un cuadro puede ayudar a atribuir la autoría de las obras de arte tradicionales. En cuanto al arte contemporáneo, los conservadores se enfrentan a nuevos retos con artistas que, en las últimas décadas, utilizan multitud de materiales raros y a menudo inestables. La conservación de estos materiales no tradicionales, como demuestra Levenson en su ensayo, es cada vez más compleja, tanto por los procedimientos físicos como por las cuestiones filosóficas, dos aspectos relevantes en la atribución de obras de arte.

Mientras que la parte I de este libro aclara la naturaleza de la autenticación y el peritaje de expertos, la parte II, «Autenticación y legislación» intenta ayudar al lector a entender cómo se resuelven legalmente los litigios por problemas de atribución. Los ensayos de la segunda parte deberían ayudar a establecer los estándares objetivos y sistemáticos necesarios para defender, ante la justicia, la erudición artística y las opiniones subjetivas sobre arte. Con este fin, Theodore Stebbins Jr. trata el tema de la responsabilidad de los expertos de arte en los tribunales desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Stebbins también examina los métodos y procesos prácticos utilizados actualmente por los expertos de arte, y el efecto de estos procesos en su posible responsabilidad a la hora de dar una opinión sobre la autenticidad. Los ensayos de esta segunda parte también tratan sobre los tipos de reclamaciones legales presentadas con motivo de una atribución, y la cuestión de si la determinación de un experto, auto-descrita solamente como una «opinión», protege a dicho experto frente a las reclamaciones legales (Ronald D. Spencer, «El riesgo de responsabilidad legal en las atribuciones de obras de arte»).

En mi ensayo «Autenticación en los tribunales: factores considerados y criterios propuestos» hablo sobre los factores que los jueces consideran

importantes y sobre los procedimientos propuestos para que los expertos limiten su responsabilidad. El tema de mi ensayo «Una sentencia legal en Nueva York protege a los expertos» son las nuevas protecciones legales para los expertos que dan opiniones (como las cláusulas de «exoneración de responsabilidad» incluidas en los contratos entre propietarios de arte y expertos). Por último, en «Establecimiento de la autenticidad según la legislación francesa», Van Kirk Reeves habla de la legislación francesa y del complejo tema de los derechos morales de los artistas (y sus herederos) a atribuir la obra del artista.

Uno de los objetivos de este libro es ayudar a los abogados a asesorar a sus clientes y a los jueces para llegar a decisiones mejor fundadas (es decir, mediante una mejor comprensión de la naturaleza del proceso de atribución y sus consecuencias prácticas para el peritaje de expertos y el mercado del arte). Cuando los jueces y los asesores legales particulares conocen algo mejor la «industria», un conocimiento que brilla por su ausencia en algunas de las decisiones judiciales comentadas en este libro, resulta más probable que las decisiones sean justas para los litigantes y el asesoramiento legal más útil para los protagonistas del mundo del arte. Los ensayos de la primera parte que describen el proceso de atribución y repasan la historia, naturaleza y aplicación práctica de la autenticación y el peritaje pretenden proporcionar a la comunidad legal justamente estos conocimientos del sector.

Llegado este punto, el lector quizás se pregunte por qué, y para quién, es importante la autenticidad en las artes visuales. Como veremos más adelante, ha habido, y sigue habiendo, un conflicto intrínseco entre la subjetividad del peritaje de los expertos y la objetividad de la ley, que exige pruebas claras y convincentes. Se cuenta que una vez alguien le mostró un supuesto Velázquez a James McNeill Whistler, a quien le bastó un sólo vistazo para rechazarlo. Cuando su propietario se quejó de su brusquedad, se limitó a decir: «Siempre me desvanezco cuando veo un Velázquez». Uno de los colaboradores de este libro puede identificarse plenamente con Whistler. No es que Francis O'Connor se desmaje al ver un cuadro de Jackson Pollock, pero sabe que reconocer una copia, una atribución falsa o una falsificación requiere toda una vida de experiencia empírica sobre la obra de un artista. Con esta experiencia, uno puede percibir la falsedad de una obra igual de deprisa que detectaría su propia firma falsificada. Pero, desgraciadamente, demostrar estas percepciones visuales instantáneas en los tribunales no es fácil.

Los puntos esenciales aquí son dos. Primero, como se expone, explícitamente en algunos ensayos (O'Connor y Sutton) e implícitamente en otros, la percepción de los expertos sobre la forma o manera diferenciada de un artista no es tan distinta de otro tipo de pruebas «objetivas» aceptadas por un tribunal, como los análisis grafológicos y la patología forense, los dos basados en las características formales de los fenómenos. Segundo, el experto debe adoptar un enfoque más sistemático, organizado y meticuloso del proceso de autenticación, de manera que las opinio-

nes subjetivas se apoyen en análisis racionales y físicos del objeto de arte. Naturalmente, este sistema coherente da por sentado que el proceso de autenticación se basa en expertos que no tienen ningún interés personal en el objeto en cuestión, y no, como era habitual a finales del siglo XIX y principios del XX en Europa, en una opinión recogida en un certificado por la que se percibían o se prometían unos honorarios considerables vinculados directamente a una opinión favorable.

Al establecer estos dos puntos, esperamos que este libro resulte útil para un gran número de personas para las cuales es importante, si no crucial, contar con un sistema coherente de autenticación de obras de arte en sus vidas profesionales. A los artistas y sus herederos les interesa defenderse contra las falsificaciones y las atribuciones erróneas; asimismo, los marchantes, coleccionistas, eruditos, conservadores y subastadores necesitan saber con un mínimo de certeza que lo que están vendiendo, comprando, estudiando o exhibiendo es auténtico.

Quizás resulte útil detallar el valor de los ensayos para cada una de estas partes interesadas.

Para los artistas y sus herederos, una producción activa de falsificaciones puede reflejar una forma negativa de adulación, pero es una distinción que difícilmente se puede codiciar o tolerar: devalúa las obras auténticas realizadas por el artista, distorsionando su apreciación estética y económica. Esto ha sucedido, y mucho, en el caso de los grabados de Salvador Dalí. En otro nivel, las reproducciones no autorizadas de la obra de un artista hacen que éste salga perdiendo cuando se trata de regalías y reputación. Un buen ejemplo de ello es la imagen *LOVE* de Robert Indiana, ampliamente reproducida. Por tanto, los artistas y sus herederos deben luchar contra la falsedad en dos frentes: el primero, el de las atribuciones erróneas o las falsificaciones descaradas, y el segundo, el de la violación de los derechos de propiedad intelectual.

A veces se recurre a los marchantes, moral y legalmente, para certificar la autenticidad de los objetos que venden, así pues es de suma importancia establecer la virtud de sus mercancías. Tanto su reputación como su bienestar económico exigen un sistema de autenticación que sea auténtico en sí mismo, quede al margen de cualquier interés personal cuestionable y sea reconocible como fidedigno. En la actualidad, a menudo sucede que a los marchantes les cuesta encontrar una autoridad reconocida dispuesta, aunque esté capacitada, a dar una opinión sobre la autenticidad de un objeto porque una opinión negativa es demasiado vulnerable a un juicio. Este problema se complica porque algunos marchantes deshonestos están demasiado dispuestos a pagar por las autenticaciones positivas absolutamente erradas, que no suelen ser cuestionadas por los expertos por el mismo motivo: no se atreven a decir lo que piensan por miedo a ser demandados. En este libro se explican con detalle los derechos, deberes y vulnerabilidades de los marchantes de arte que se enfrentan a problemas de autenticación, y los medios legales y comerciales de que disponen

para protegerse y proteger a sus artistas y clientes de las consecuencias de las falsificaciones y las atribuciones erróneas en el mercado del arte.

Obviamente, los coleccionistas tienen derecho a esperar que lo que están comprando sea auténtico, del mismo modo que cualquier consumidor debe poder confiar en la etiqueta de un reloj o una bufanda. Pero la veracidad en el etiquetado no siempre se aplica a lo que cambia de manos en el actual mundo del arte, lo que hace que los coleccionistas poco experimentados sean especialmente vulnerables a las falsificaciones y atribuciones falsas. En este sentido, el coleccionista está obligado a realizar las pesquisas pertinentes antes de cualquier compra importante, asegurándose de comprobar cosas como la procedencia completa y la historia del objeto en una publicación fidedigna (aunque, a efectos prácticos, esta información probablemente no esté disponible para buena parte de las obras menores). Esperamos que la abundante información de este libro ayude a los coleccionistas novatos y a los más experimentados a evitar la adquisición de objetos falsos.

Los eruditos son quizás los más vulnerables a la actual falta de normas y procesos bien definidos para autenticar las obras de arte. Están en la primera línea a la hora de defender las obras contra falsificaciones y atribuciones erróneas, especialmente en el caso de los eruditos que emprenden estudios monográficos de un artista, o que firman el catálogo razonado de la obra de un artista. Son los eruditos los que con más frecuencia se convierten en las autoridades reconocidas a las que todo el mundo recurre para pedir opiniones bien fundadas, y hasta principios del siglo xx, podían dar estas opiniones sin inhibición³. Sin embargo, debido a la preocupación por la responsabilidad legal, ya no pueden hacerlo con la misma libertad que en el pasado. Además, como los eruditos raras veces son económicamente independientes, son más vulnerables a la amenaza de litigios. Muchos catálogos de obras están estancados debido a las consecuencias de incluir en la lista falsificaciones conocidas, o excluirlas, lo que viene a ser lo mismo. Un resultado práctico de este libro podría ser un cambio en las futuras decisiones de los jueces de los tribunales acerca de la opinión de los expertos, de modo que los más cualificados puedan emitir juicios sobre la autenticidad sin tener que preocuparse por que se vean arruinados en el proceso.

Los conservadores de los museos se encuentran en una situación igual de vulnerable que la de los eruditos, aunque en cierto modo están más protegidos por sus instituciones. Sin embargo, el hecho de incluir una obra considerada falsa en una exposición puede tener ramificaciones bastante distintas de las que afectan a los eruditos. Si quiere que algún conservador le preste a su museo un Picasso, ¿pasaría por alto el sospechoso Utrillo que le quieren imponer para la exposición que está preparando? Cuando de repente sale a subasta un cuadro de algún gran maestro de la

³ Véanse las dificultades de Sir Joseph Duveen en el caso de 1929 de *Hahn v. Duveen*, tratado en la parte II del presente libro.

pintura clásica procedente de la colección de un experto muy conocido, ¿cómo juzgaría, bajo la presión de la reputación del experto, las opiniones contradictorias de diferentes entendidos según las cuales el cuadro sería: *a)* auténtico, pero muy restaurado; *b)* la copia del artista; *c)* la copia de un ayudante; *d)* una copia del siglo XVII, y *e)* algo más reciente?

Del mismo modo, ¿qué hace el subastador cuando se le pide que garantice la autenticidad de este mismo cuadro al venderlo o cuando más tarde el comprador le pide que le devuelva el dinero al hacerse públicas las opiniones contradictorias de los expertos? Como los subastadores suelen ver una variedad mucho mayor de obras, así como muchas más obras sospechosas, que otros profesionales del mundo del arte, dependen más de la opinión de expertos internos y externos fiables y son más vulnerables a los litigios de todo tipo. En este sentido, esperamos que los expertos de las casas de subastas también aprendan algo de este libro.

Por último, estos ensayos demostrarán que, a pesar de nuestra sospecha intuitiva de que la convivencia del arte y la ley no es fácil, hay tanta empatía humana inherente en la formulación de un conjunto de leyes como en la creación de una obra de arte. Ambas intentan expresar, a través de sus imágenes o acciones, un respeto por lo que es auténtico y real, y un rechazo por lo que no lo es. Esperamos que esta recopilación de ideas promueva este respeto.