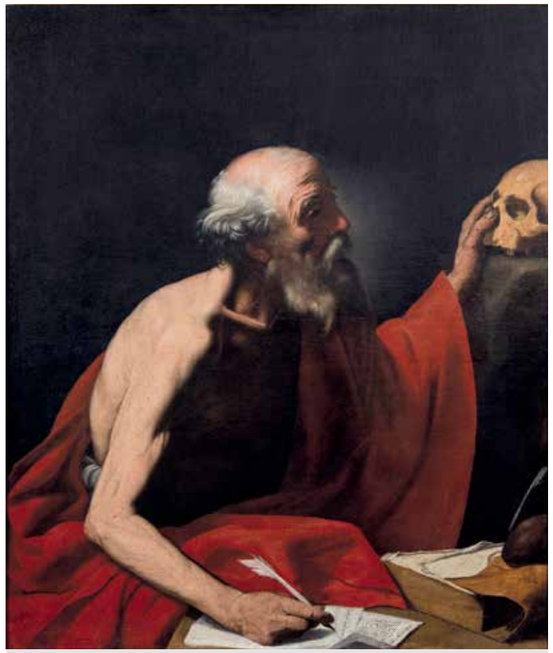
Segre subastas

Admitimos piezas para nuestras próximas Subastas



JOSÉ DE RIBERA (Jativa 1591 - Nápoles 1652)
San Jerónimo ante la calavera
Óleo sobre lienzo
Firmado
Medidas 120 x 100 cm

GUSTAVO TORNER (Cuenca 1925)
Formas rojas sobre negros. 1959
Látex, arena y pigmentos sobre lienzo
Medidas 88 x 115,5 cm

PULSERA ART DECÓ
Con diamantes talla brillante y 8/8 de aprox. 10,77 ct en total
Años '30

FERNÁNDEZ ARMÁN
(1928-2005)
Mesa de comedor, dos butacas y cuatro sillas en bronce dorado y patinado, con asientos de cuero. Firmadas y numeradas individualmente

Segre 18, 28002 Madrid – Tel. 915159584 – info@subastassegre.es **www.subastassegre.es**

Escasez y 'gatekeeping'

EN LA ANTERIOR CRÓNICA, concluí hablando del problema de la falta de obras maestras en el mercado. Que los resultados se estaban estancando no por una falta de demanda, sino de oferta y que los siguientes meses nos sacarían del limbo en el que la guerra y la inflación nos habían sumido (con qué resultado, era imposible saberlo). Pues bien, las señales no son buenas. Dos titulares en *The Art Newspaper* en julio lo resumen: *Buscando tesoros de maestros antiguos: resultados mixtos en las subastas de Londres, ya que continúa la escasez de «buen material»* y *La recesión es probable, y el mercado del arte no es inmune*.

El primer artículo reflexiona sobre el batacazo de las *Evening Sales* tanto de **CHRISTIE'S** como de **SOTHEBY'S**. La primera obtuvo 34 millones de euros y la segunda tan solo ocho. En comparación, Christie's recaudó 53 millones de euros en la subasta equivalente de 2021. Sotheby's ya ni siquiera muestra sus resultados en su *web*. Esta opacidad nos dice más incluso que sus antiguas cifras –que podemos conocer por otros medios– como los 66 millones de euros recaudados en 2019. El segundo habla acerca de algo que he mencionado en repetidas ocasiones y es que la concepción del arte como valor refugio por encima de cualquier eventualidad está más cerca del *wishful thinking* [pensamiento ilusorio] que de la realidad. No hay que volver a mencionar décadas mejores en este sector, todos sabemos que las hubo, con excepción de los récords actuales. Entre estos últimos se encuentra el *Bautismo de Cristo* de **GOYA** en **ABALARTE**, vendido en 2,5 millones de euros. Aunque la casa de subastas nos tiene acostumbrados a que puede conseguir cifras millonarias por arte antiguo –como con el retrato de Velázquez o la *Alegoría con Cupido* de Procaccini– el bajo número de ocasiones en el que ocurre impide que sea significativo para el resto del sector.

En cuanto al sopor en el entorno internacional, prácticamente solo se ha visto alterado por varias adquisiciones de museos. De las más relevantes son las de la **NATIONAL GALLERY DE LONDRES**: *Retrato de un caballero de la familia Soranzo* de **PAOLO VERONÉS** y *Cristo con la Cruz a cuestas* de **LO SPAGNA**. Ambas han sido aceptadas como el equivalente británico a la dación en pago, que se completó con la aportación de 6,7 millones de euros por parte de los American Friends del museo para el veronés. Aunque también hay que destacar la incorporación al **MUSEO MEADOWS** de nueve obras de las cuales tres de ellas –*San Francisco* de **HERRERA EL VIEJO**, *Salir del baile* de **RIBERA CIRERA** y *Naturaleza muerta* de **ANTONIO RODRÍGUEZ LUNA**– honran la memoria de Mark Roglán, director de la institución durante 15 años.

Goya. Bautismo de Cristo. Hacia 1774. Óleo sobre lienzo. 45 x 39 cm. Imagen cortesía de Abalarte.

Lo Spagna. Cristo con la Cruz a cuestas. Hacia 1500-1505. Óleo sobre tabla. 33,8 x 24,4 cm. © The National Gallery, Londres.

Además, está la compra por parte de la **NATIONAL GALLERY DE WASHINGTON** del *Retrato de Lucia Bonasoni Garzoni* de **LAVINIA FONTANA** que apareció en el mercado español en la casa Segre y que se adjudicó por 140.000 euros. El museo no ha querido confirmar esta adquisición ni la cuantía, pero *La Tribune del'Art* mencionaba a la galería Lullo Pampoulides como vendedores.

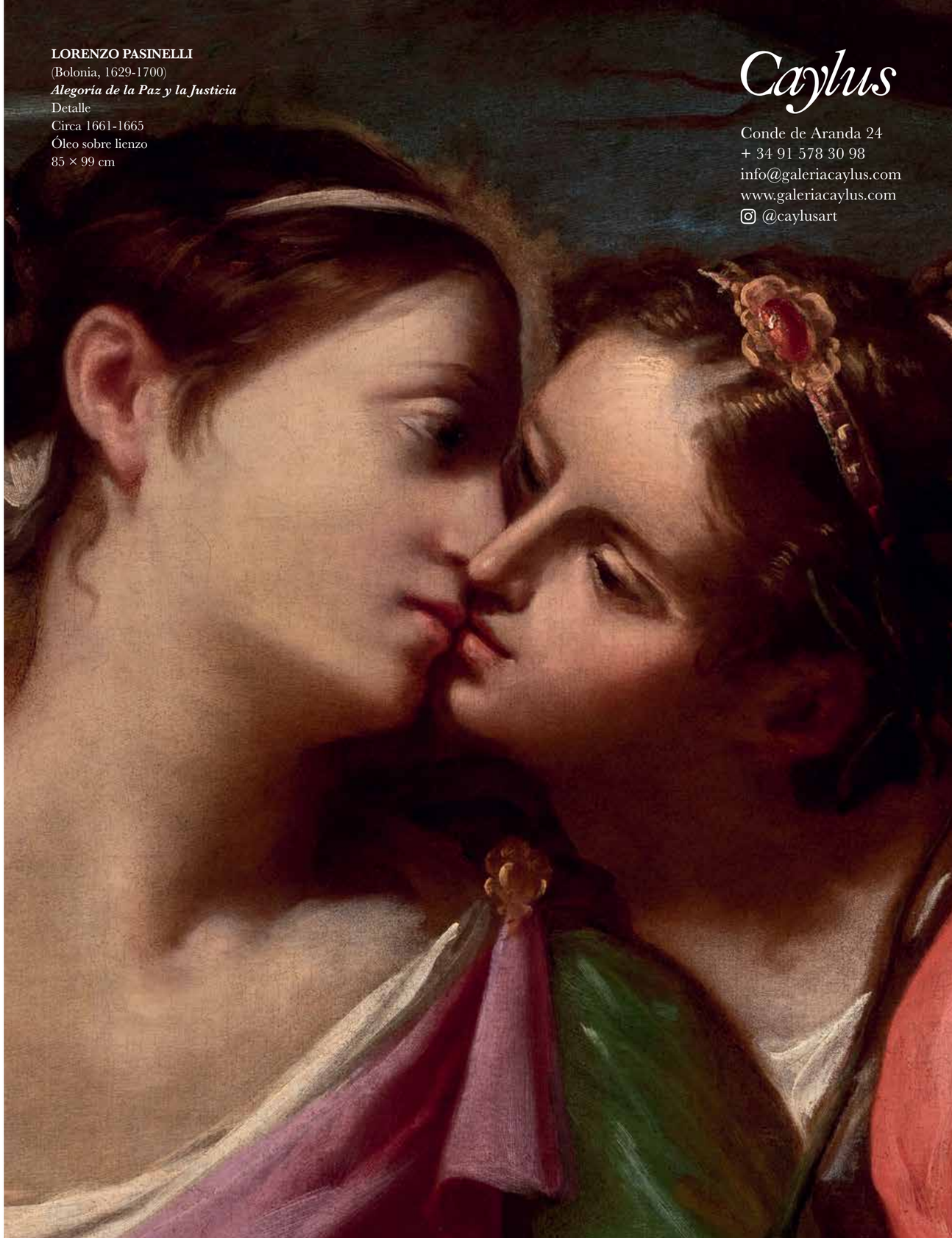
El otro momento destacado ha sido la incautación por parte de los Carabinieri de la *Caridad romana* de **ARTEMISIA GENTILESCHI** en **DOROTHEUM**. La pintura que descubrió Viviana Farina en 2018 y de la que se habla en este número, estaba estimada en dos millones de euros y las autoridades sospechan que los propietarios obtuvieron de manera fraudulenta el permiso de exportación. No parece que se estén relajando las normativas de exportación restrictivas que cuentan con tantos detractores. Esto se suma a una serie de sucesos este año que van a cambiar sin remedio la forma en que consumiremos arte en las próximas décadas.

A este respecto, continúa la discusión –yerma en mi opinión– de si los dobles digitales autentificados con los NFTs, ahora mismo en aparente estancamiento, son válidos ya que la tecnología *blockchain* registra a todos los propietarios hasta remontarse al creador.

Es la autentificación mediante la procedencia de la que hablamos en *Contenedores de provenance*, a raíz de las declaraciones de Pablo Rodríguez Fraile. El **MUSEO DE LOS UFFIZI** de Florencia probablemente siguió esta lógica cuando *minteó* en colaboración con la empresa Cinello un NFT del *Tondo Doni* de **MIGUEL ÁNGEL** que vendió en mayo. Aunque se adjudicó por 240.000 euros, los costes de producción ascendieron a 100.000 euros y la cantidad restante se dividió al 50% entre las partes, por lo que la institución percibió tan solo 70.000 euros.

El desastroso trato ha provocado que el gobierno italiano haya pedido a los museos del país que no *tokenicen* sus obras. Esto a pesar de que los Uffizi declarasen en su momento que la venta de esa réplica digital no suponía ninguna amenaza –económica– a su derecho sobre el tondo, protegido por la legislación italiana. La reacción del Estado apunta en otra dirección. Aunque las autoridades no dieron más motivos para su advertencia contra la *tokenización* que el evitar tratos desiguales en su creación y comercialización, *La Reppublica* enfocó el problema desde otra perspectiva interesante. Y es que si el Metaverso –la realidad digital en la que empresas como Facebook, rebautizada como Meta hace poco, han puesto todas sus esperanzas– llega algún día, ¿cómo podrán los museos ser los guardianes de las obras en su versión virtual si ya la han vendido?

Paolo Veronés. Retrato de un caballero de la familia Soranzo. Hacia 1585. Óleo sobre lienzo. 181,5 x 111 cm. © The National Gallery, Londres.



Lavinia Fontana. Retrato de Lucia Annibale Bonasoni Garzoni (después de su restauración). Óleo sobre lienzo. 113,5 x 87,5 cm.

Pero lo digital no lo es todo, y acontecimientos recientes nos llevan por otro posible camino: las réplicas materiales. Entonces, viene a cuento una de las frases más leídas por los estudiantes de Historia del Arte: «La obra ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción». Así comienza *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin. En el ensayo, el filósofo atribuye un valor excepcional a las creaciones originales frente a sus copias mediante el concepto de «aura». Aunque resulta demasiado complejo para resumir en estas líneas, hay dos ideas que nos interesan al respecto: según él, la obra tiene una «existencia singular» inimitable –es decir, una *provenance*– y su materialidad se ve afectada por el devenir de la historia (su mejor o peor estado de conservación la caracterizará y si la analizamos químicamente, podremos identificarla).

En una lectura contemporánea habría que añadir un condicionante: la calidad de la copia. El discurso de Benjamin tenía sentido en 1936, cuando las limitaciones técnicas existentes le llevaron a decir que «incluso en la reproducción mejor acaba faltando algo». En 2022 las cosas están un poco menos claras. El **INSTITUTO PARA LA ARQUEOLOGÍA DIGITAL**, con sede en Oxford, ha producido una copia de uno de los mármoles del Partenón del **BRITISH MUSEUM** mediante un brazo robótico. Los originales fueron escaneados con un iPad sin que el museo diese su consentimiento o se percatase de ello. El fin es forzar la devolución de los originales a Grecia. Si se ha creado una réplica con un registro de alta fidelidad de cada uno de los detalles de la obra original, mediante un procedimiento similar –tallado– y en el mismo material, si a simple vista llegan a ser indiscernibles, ¿qué se pierde en la copia?

Francisco Herrera el Viejo. San Francisco. Hacia 1625. Óleo sobre lienzo. 136 x 96,5 cm. Donación de la galería Caylus (Madrid) en honor del director del Meadows Museum Mark A. Roglán, MM.2022.01. Fotografía: Joaquín Cortés.

En este caso se pierde el símbolo del poder colonial del Imperio Británico, pero eso es contextual. Y en una era de réplicas idénticas a simple vista –hacia la que nos dirigimos también mediante la impresión 3D– es a eso a lo que queda relegada el «aura»: a contexto. En la mayoría de casos ni siquiera es información científica. Al fin y al cabo, si se decidiese replicar todas las obras de un museo para asegurar su conservación y se expusiesen las copias, los especialistas seguirían teniendo acceso a los originales. Pero las obras no se exponen en las salas de los museos con la investigación como prioridad, sino por la difusión entre el público general (y para fomentar la venta de entradas). Por lo tanto, lo que se perdería sería la conexión emocional, esa experiencia de que el objeto que se tiene enfrente es el mismo que tocó el artista. La obra es un artefacto místico en esta lectura. ¿Es esa experiencia superior a la contemplación de las formas y la lectura de los temas?

La tecnología existente, y la que podemos imaginar en un futuro próximo, está en competición con la autoridad de los guardianes *[gatekeepers]* del arte –ya sean estados, museos, instituciones privadas o coleccionistas– y con seguridad será aprovechada por el mercado. La situación más extrema la pueden ejemplificar las impresoras de 3D. Estas se sirven normalmente de la extrusión de plástico para crear todo tipo de objetos para los que se tengan los

Brazo robótico del Instituto para la Arqueología Digital tallando uno de los mármoles del Partenón.

«planos». La complejidad de los resultados ha ido en aumento exponencial no solo por los avances técnicos, sino por la penetración de esta tecnología entre entusiastas particulares.

Una de las ideas que rondan por esa comunidad es la descentralización de la manufactura. Por ejemplo, ¿por qué debería comprarle una montura de gafas a Ray-Ban si por una fracción del coste puedo crear las mías en mi casa? Evidentemente, esto genera un sinnúmero de cuestiones respecto a la propiedad intelectual e industrial. Pero controlar esos plagios todavía resulta prácticamente imposible. Esta incapacidad la demuestra el uso más peligroso que se le ha dado a esta tecnología: la creación de armas de fuego. *Vice* publicó hace un año una historia titulada *He impreso en 3D una Glock [un tipo de pistola] para comprobar lo lejos que las armas caseras han llegado*. La realidad es que, a pesar de que la venta de armas de fuego está controlada por las autoridades, es fácil hacerse con los «planos» para crear una completamente funcional. Este extremo, sumado a noticias como la que publicaba *ARTnews* acerca de cómo los compradores de esculturas NFTs de Frank Stella adquieren también los derechos para imprimirlas en 3D, o la de lo imperceptibles que pueden ser los dispositivos de escaneo –como con los mármoles del Partenón–, nos llevan a la conclusión de que podemos estar a las puertas de una era de réplicas [casi] perfectas.

Volviendo al *Tondo Doni* de los Uffizi, en contraste con esa guerra de poder, ¿qué impediría a alguien, llegado el momento, imprimirse la obra en su casa si lo peor que se podría crear ya se ha hecho? Quizá un escaneo podría filtrarse a internet –o la tecnología necesaria hacerse accesible a todos–, y entonces los usuarios no solo tendrían una Glock que funcionase, sino un Miguel Ángel aparentemente exacto al original.

Miguel Ángel. Tondo Doni. Hacia 1504-1506. Óleo y temple sobre tabla. 120 x 120 cm.

J. BAGOT
ANCIENT ART

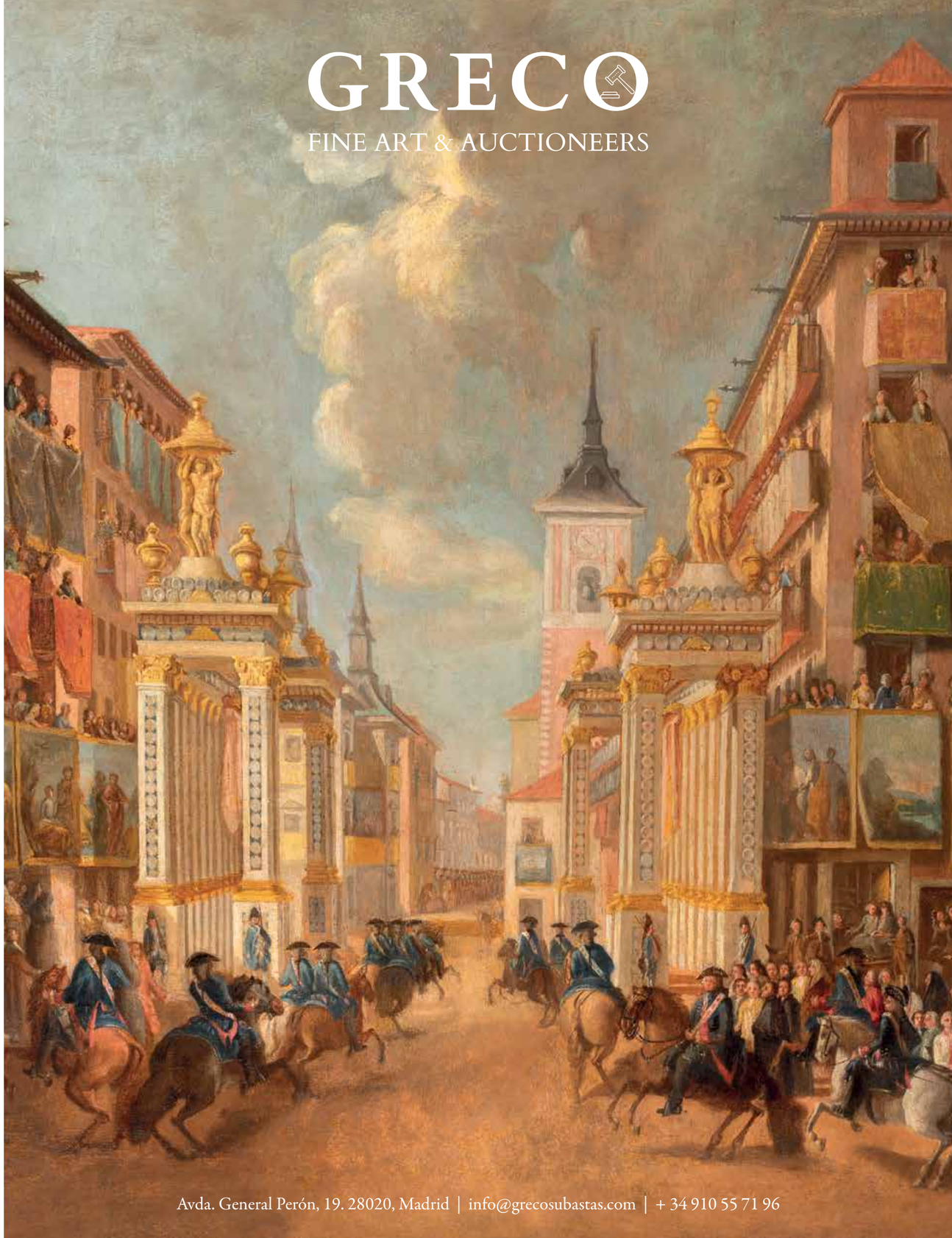
Estandarte Signa Equitum, Jinete de Cerro de los infantes. P. Ibérica, c. 450 a.C. Bronce. 9,7 cm de altura.
Procedencia:
Cerro de los Infantes, Granada, España.
Col. particular, sur de Alemania, desde 1966.
Col. particular galerista Jerome Eisenberg (1930 - 2022), Royal Athena Galleries, New York.

Consell de Cent 321 · 08007 Barcelona · SPAIN · 931405326 · info@jbagot.art · www.jbagot.art

Antonio Canova. Magdalena yacente. Hacia 1819-1822. Mármol. 75 x 176 x 84,5 cm.

Esa capacidad podría transformar las colecciones de los museos y el funcionamiento del mercado. En el caso de los primeros, podría ayudar a encontrar una solución para todas las peticiones de devoluciones de obras a países saqueados –legítimamente o no– por las potencias coloniales. Ya hemos mencionado que el motivo para replicar los mármoles del Partenón es forzar al British a que devuelva las piezas originales a Grecia, que las reclama desde hace décadas. Aunque los ingleses se han negado con vehemencia, esa postura no ha desanimado otras peticiones –quizá incluso lo contrario– y ahora Egipto ha alzado la voz contra la misma institución para poner en marcha la restitución de la Piedra Rosetta.

En cuanto al efecto concreto en el mercado, podría parecer que estas nuevas tecnologías son una disrupción en los mecanismos básicos que lo gobiernan. La escasez es necesaria para dar valor a las piezas, nos decimos, pero ya existen casos suficientemente similares al posible futuro que he dibujado. La escultura de bronce es un ejemplo claro. Podemos citar las fundiciones de modelos de **RODIN**, que incluso se pueden haber creado tras la muerte del autor y que no por ello quedan invendidas (como en el caso del *Pensador* adjudicado por 10,7 millones de euros en **CHRISTIE'S** París). Existe una lógica interna para ese sector y una escala de precios y calidades. Incluso en pintura hemos asistido a la revalorización de copias de obras maestras sin ningún mérito más allá de su parecido, como en el caso de la copia del siglo XVII de *La Mona Lisa* valorada entre 80.000 y 120.000 dólares, vendida en 1,7 millones en **SOTHEBY'S** en 2019 (de la que hablamos en *ARS42*. Además, como comentábamos, este es un momento de escasez de obras antiguas. La aceleración del mercado tras el fin de los confinamientos nos ha traído a un *impasse* en el que resulta muy complejo que salgan al mercado obras maestras, si no es a través del desmembramiento de una colección privada. Salvo excepciones cada vez más escasas, los grandes titulares que nos procuran las casas de subastas son los descubrimientos de «tapados», como la *Sagrada Familia con san Juanito* que salió por 50 libras en la casa **TW GAZE** y que se remató en 160.000 libras con rumores de una atribución a **GUERCINO**.

En alguna otra ocasión también hemos hablado del fenómeno de revalorización de obras de segunda fila por ausencia de las de primera calidad. Lo vimos frecuentemente antes de que comenzase la pandemia: resultados millonarios por piezas de artistas consagrados, aunque no fuesen sus creaciones más inspiradas. La mala fortuna de la *Magdalena yacente* de **CANOVA** en **CHRISTIE'S**, que había pasado desapercibida en varios jardines desde 1938 y que no se vendió –contaba con una estimación de cinco a ocho millones de libras–, puede haber dibujado un límite que antes no existía. El estado de conservación no era bueno –imposible que lo fuese habiendo estado a la intemperie– pero seguía siendo un redescubrimiento de uno de los principales escultores europeos. ¿Habría encontrado comprador por esa cifra un *Amor y Psique* creado con un brazo robótico?

Auguste Rodin. Pensador. Hacia 1928. Bronce. 71,3 x 42 x 58,3 cm. Imagen cortesía de Christie's.