

5

2004



GIAN ARTE



CIAN ARTE

CONSULTORÍA TÉCNICA EN OBRAS DE ARTE Y ARQUITECTURA
CONSERVACIÓN - RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE Y ARQUITECTURA
INFORMES TÉCNICOS Y PERICIALES DE OBRAS DE ARTE Y ARQUITECTURA
INSPECCIONES DE RIESGO EN OBRAS DE ARTE Y ARQUITECTURA PARA ASEGURADORAS
VALORACIÓN DE OBRAS DE ARTE Y ARQUITECTURA
ASESORÍA EN JUICIOS, LICITACIONES Y SUCESIONES
MANTENIMIENTO DE COLECCIONES DE OBRAS DE ARTE
ACONDICIONAMIENTO DE ALMACENES Y MUSEOS PARA ALBERGAR OBRAS DE ARTE

REVISTA Nº5 CIAN ARTE

Dirección

José Luis Romero
CIANARTE@telefonica.net

Coordinación técnica, diseño y maquetación

Ana Larriba
CIANARTE@telefonica.net

Redacción, corrección de estilo

Rafael Martínez

Colaboradores

Paloma Escartín
Antonio Segura
Anabel Lozano
José Luis Pérez Tornal
El Pingüino verde

Fotografía

Pablo Estriano

Impresión y filmación

Artes Gráficas P. Castilla

Para suscripciones, consultas o expresar opiniones:
CIANARTE@telefonica.net

CIAN ARTE no se identifica necesariamente con las opiniones expuestas en cada artículo por los autores.



CIAN ARTE

General Moscardó 17
28020 Madrid
Tel. 91 554 39 59
Fax 91 553 30 81
CIANARTE@telefonica.net

Í N D I C E

Responsabilidad en el aseguramiento de obras de arte <i>Javier García</i>	pág. 2
La obra de arte en las colecciones públicas <i>Silvia Huertas</i>	pág. 4
Seguridad en Arco 2002-2003 <i>CIAN ARTE</i>	pág. 8
Centro Atlántico de Arte Moderno <i>Álvaro R. Fominaya</i>	pág. 12
Estudio sobre las obras de arte en tránsito <i>por José L. Romero</i>	pág. 18
La Virgen Descalza <i>José Luis Pérez Tornal</i>	pág. 29

I n t r o d u c c i ó n

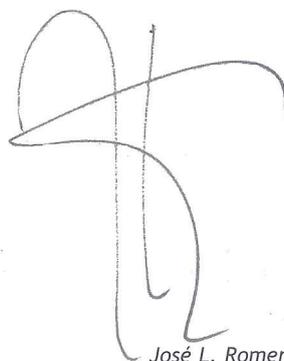
Quiero aprovechar la oportunidad que me ofrece la edición del nuevo número de esta revista para agradecer vuestro interés por este proyecto, así como para transmitir el entusiasmo de todas las personas que hemos participado en ella superando el esfuerzo que esta iniciativa supone.

Desde la situación privilegiada que me brinda la dedicación profesional al arte, deseo transmitir desde estas páginas un voto de optimismo basado en la superación profesional e individual orientada al respeto por la idea, el pensamiento y la forma que la obra de arte representa, y, por extensión, a la necesidad de su cuidado y atención.

Vivimos tiempos convulsos, excesivamente materiales y prácticos que transforman la realidad de la esencia humana, desviando la creación intelectual al terreno meramente mercantil. Deseo que el futuro devuelva a la creación su lugar en el progreso humano.

Agradeciendo vuestro apoyo una vez más, me despido en nombre de todo el equipo que ha hecho posible este quinto número de la revista de CIAN ARTE, esperando mantener despierto vuestro interés en sucesivas ediciones.

Un saludo,



José L. Romero
Director de CIAN ARTE



Comentario informativo sobre las condiciones constructivas de las obras de arte realizadas para espacios públicos, vinculadas a la utilidad de estos y a los factores de deterioro que se producen.

Existen diferentes emplazamientos para la exposición de las obras de arte que marcan la utilización de unos materiales u otros en el momento del proyecto y concepción de la idea artística.

El autor debe barajar el nivel de degradación al que se someterá su obra y valorar la progresión de los cambios que esto supondrá. Debemos tener en cuenta que las obras estarán sometidas a condiciones ambientales y contaminantes extremas.

Dependiendo de las condiciones ambientales que afecten a las obras de arte podemos hacer las siguientes divisiones:

A. Obras expuestas en intemperie.

Serán piezas sometidas a agresiones tanto climatológicas como luz, temperatura, agua, humedad, viento con partículas en suspensión, como a agresiones biológicas (plagas, detritus o refugio de insectos y animales pequeños).

Por supuesto son obras muy susceptibles a agresiones y accidentes de origen humano.

También tendremos en cuenta la naturaleza climática del lugar en cuestión. Existen zonas más o menos agresivas climáticamente por motivos como la proximidad del mar (sal, impactos del oleaje y las mareas), lluvias de mayor o menor intensidad, vientos frecuentes, temperaturas extremas, sol, hielo, etc.

Por tanto, en obras que deben someterse a estas condiciones extremas ambientales es recomendable la utilización de materiales muy resistentes como la piedra o compuestos como el hormigón. Son elementos que nos ofrecen la mayor estabilidad aunque no dejan de erosionarse lentamente con el paso del tiempo.

B. Obras expuestas en lugares bajo techados o con algún tipo de protección física menor.

Son obras instaladas en exteriores que pueden encontrarse bajo cornisas, techos u otro tipo de construcciones que las protegen de alguna forma.



LA OBRA DE ARTE EN LAS COLECCIONES PÚBLICAS

SILVIA HUERTAS



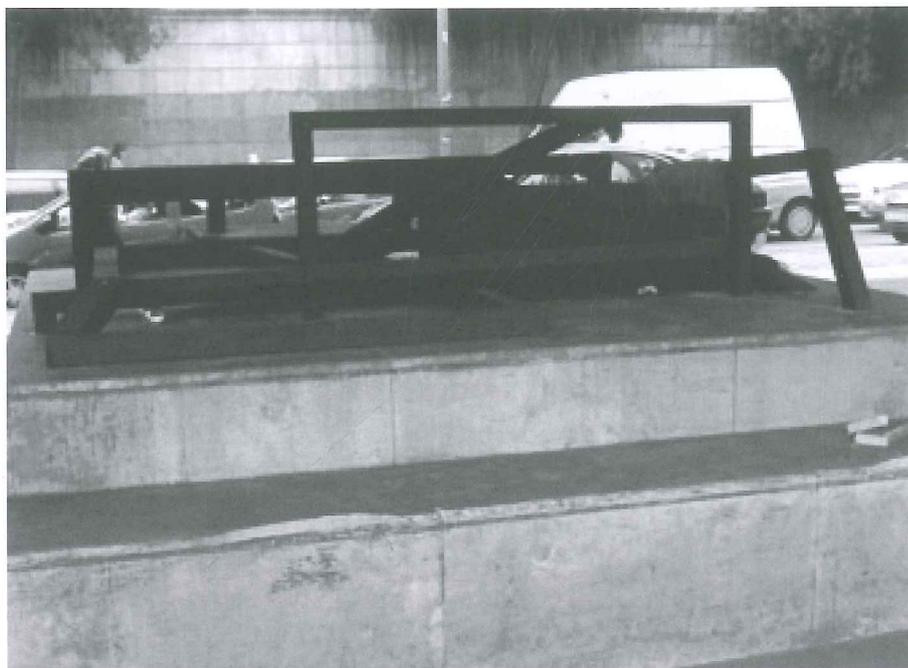
Escultura pública situado bajo el paso elevado de Nuevos Ministerios. Se puede apreciar claramente en la imagen el deterioro producido por corrosión, degradación y vandalismo.



Imagen macro de detalle de la zona inferior derecha donde se aprecia la oxidación y emanaciones salinas.

CONSULTORIA TÉCNICA EN ARTE Y ARQUITECTURA





Escultura pública situado bajo el paso elevado de Nuevos Ministerios.

En este caso, al verse aumentadas las medidas de protección para la obra, aumenta la oferta de materiales que pueden utilizarse en su construcción.

Pueden incluirse los metales como el hierro o el acero cortén, también los vaciados en bronce como uso mas corriente.

No obstante existe una evolución inevitable en el deterioro de estos materiales, degradación que suele utilizarse como estética de la obra.

Es frecuente el uso del vaciado en bronce para obras escultóricas

y monumentos en exteriores debido a ser un material estable que evoluciona produciendo una gama de colores verdosos y azulados muy apreciada visualmente por su belleza.

Esto también puede apreciarse al utilizar el hierro y el acero cortén, materiales con los que el autor juega controlando su oxidación pudiendo así conseguir un aspecto aterciopelado y orgánico en la obra.

C. Interiores de grandes proporciones no climatizados.

Englobamos aquí grandes vestí-

bulos de espacios públicos, naves en Iglesias, claustros, etc. En estos lugares se amplía la oferta de materiales pudiendo introducir materiales como la madera, muy utilizada en retablos y escultura religiosa en siglos pasados.

D. Emplazamientos controlados climáticamente.

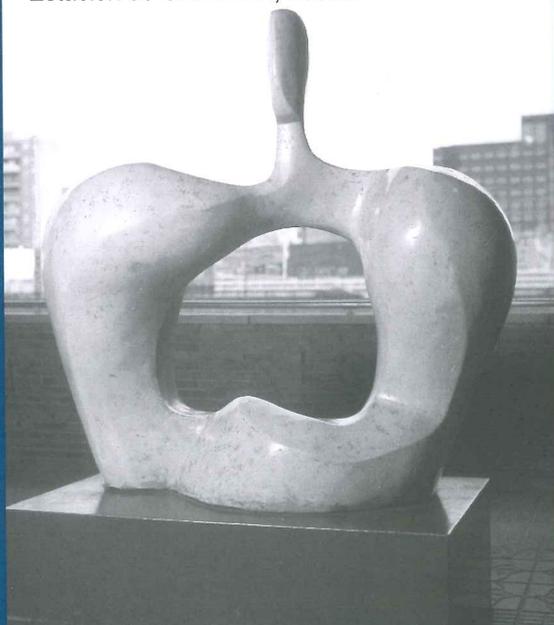
Aquí se contemplan museos, salas de exposiciones, fincas particulares. Siendo completa la oferta de materiales que se pueden utilizar

en la construcción de obras de arte abriendo el espectro a cualquier tipo de material existente.

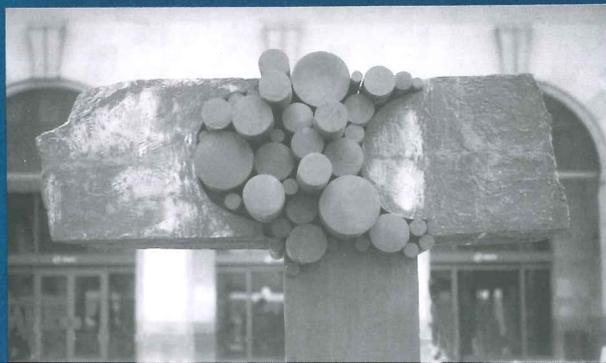
Tras exponer la gran importancia de las condiciones climáticas de los lugares donde se va a exponer la obra para determinar la elección del material de construcción de la misma, y como colofón final de este artículo, quiero resaltar un factor de deterioro común a cualquier material como son las agresiones de origen vandálico.

colección de Escultura Contemporánea

Elena Laverón, *Torso*
Estación de Chamartín, Madrid



Lorenzo Frechilla, *Mirando a lo alto*
Estación de Córdoba

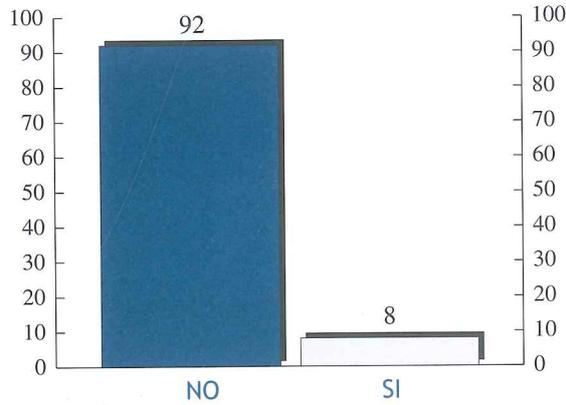


CIAN ARTE realizó una entrevista a las principales galerías expositoras en la pasada edición de **ARCO '03**

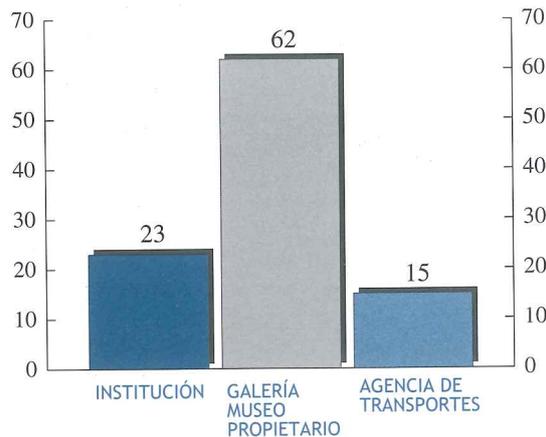
Con estas entrevistas hemos querido realizar una valoración de la seguridad aplicada a las obras de arte. Se realizó una encuesta entre 100 galerías expositoras.



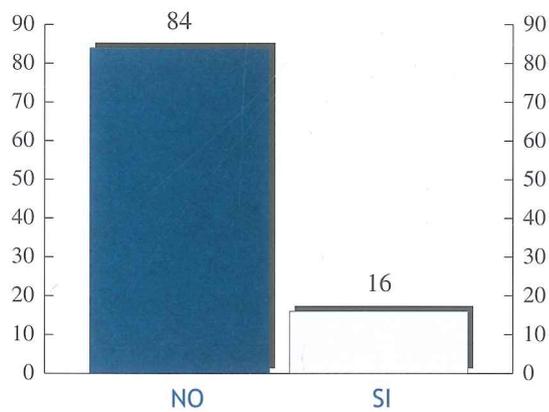
¿La compañía aseguradora le pide mayor información sobre las obras a asegurar que en otras ediciones?



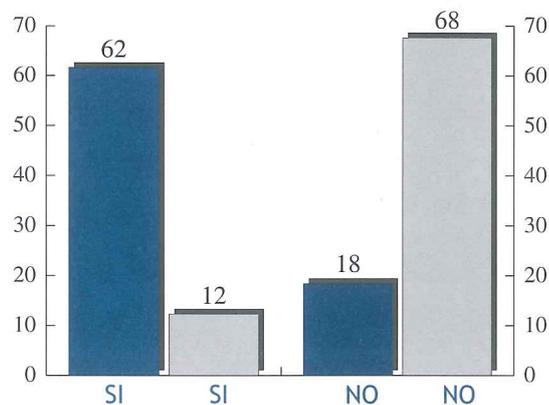
El seguro de las obras ¿Quién lo contrata?



¿Se sugieren por parte de la compañía aseguradora algún tipo de condiciones especiales para la manipulación, embalaje y transporte de las obras?



¿Se incluye en la póliza el transporte de las obras? ¿Es este transporte especializado?

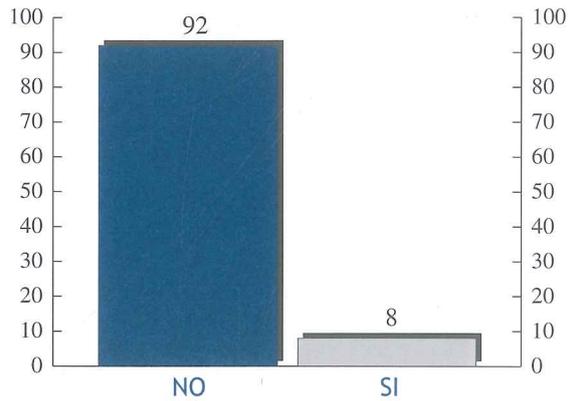


■ ¿LA POLIZA INCLUYE TRANSPORTE?
 ■ ¿ES TRANSPORTE ESPECIALIZADO?

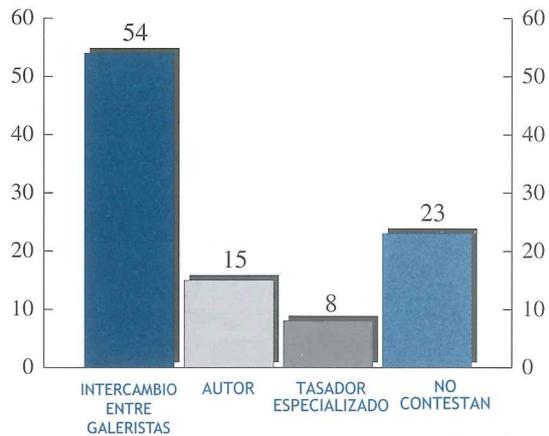




¿Se realiza algún tipo de inspección de riesgo antes del aseguramiento?



¿Qué tipo de valoraciones realizan los galerista para el aseguramiento de las obras que se exponen o se tienen en almacén durante la feria?



CONCLUSIONES

Reflejamos en estos gráficos la encuesta realizada a varios galeristas de la edición de la feria ARCO '03 que se celebró en Madrid durante el mes de febrero de 2003.

Tras la lectura de los gráficos anteriores detectamos la falta de previsión en lo referido a conservación dentro del sector de las galerías de arte.

Se otorga una gran parcela a la improvisación que se traduce en lo precario del tratamiento que sufren las obras como mera mercancía en transacción.

Esta falta de previsión tiene unas consecuencias nefastas a la hora de producirse un siniestro, momento en el cual se hace imposible establecer una lógica y una responsabilidad sobre el daño y su solución.

RAYXART

ARTE LAB

c/ Alberto Bosch 9, 1º izqda. 28014 Madrid www.arte-lab.com

Análisis y Documentación de Obras de Arte Apoyo Científico a la Restauración

Estudios científicos con avanzada tecnología al servicio de conservadores, restauradores, historiadores y coleccionistas.

Rayxart S.L.

Tel: 91 420 0232

Fax: 91 420 0257

Arte-Lab S.L.

Tel: 91 420 0582

Fax: 91 420 2932

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO

ÁLVARO RODRÍGUEZ FOMINAYA



Álvaro Rodríguez Fominaya

Álvaro Rodríguez Fominaya nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1968. Actualmente es conservador del Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria. Durante tres años trabajó con la galerista y marchante londinense Anne Faggionato. Es especialista en comisariado y gestión de colecciones de arte contemporáneo por la Fundación "La Caixa". Fue colaborador en temas de mercado del arte para "El Periódico del Arte". Durante el año 2002 impartió cursos y conferencias sobre mercado del arte y valoración de obras de arte en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid y en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico Artístico en Sevilla.

CONSULTORÍA TÉCNICA EN ARTE Y ARQUITECTURA



CIA ARTE: Álvaro, para comenzar, coméntanos cual es el estado actual de las ventas de arte en los principales puntos de transacción nacional e internacional.

Álvaro Rodríguez Fominaya: Desde la salida a la venta de la Colección Berggruen en Phillips Nueva York en el año 2001 se han vivido señales contradictorias en el mercado del arte, por un lado ha continuado viviéndose algunos récords, sobre todo en el campo del arte contemporáneo con

espectaculares resultado en fotografía con Andreas Gursky y la fotografía alemana a la cabeza, y grandes estrellas como Gerhard Richter, Maurizio Cattelan y Jeff Koons, esto ha ido acompañado a una reducción en el volumen de ventas, tanto en galerías como en casas de subastas, según corroboran los recientes análisis publicados por Art Sales Index, con una especial reducción del mercado norteamericano. Los datos aportados por la londinense Business Ratio Report confirman que desde el año 2001 se ha producido un

enfriamiento del mercado, con disminución de las ventas de los marchantes y galerías radicados en Londres. A pesar de esto, no se ha vivido la situación de crisis generalizada que se vivió a principios de los años 90, y los principales operadores del mercado continúan haciendo negocio.

C. A.: ¿Cuáles son los lugares de venta de arte internacional mas importantes y que características tienen cada uno de ellos?

A. R. F.: Nueva York es el principal centro del mercado del arte en el mundo. Las galerías en torno a los barrios de Chelsea y Soho, y las subastas anuales que se realizan en los meses de noviembre y mayo son los principales puntos de referencia tanto para los mercados primario como secundario. Londres es la segunda capital del mercado del arte, a pesar de que las tres principales casas de subastas: Sotheby's, Christie's y Phillips, de Pury & Luxembourg son de origen inglés. Curiosamente en estas ciudades no existen

ferias de arte consolidadas como ArtBasel o la FIAC parisina. Sólo en Nueva York el Armory Show parece que ha adquirido una posición de liderazgo en tiempos recientes. Londres sigue sin tener una feria internacional de arte contemporáneo.

En lo que respecta a los protocolos de trabajo, estos se establecen desde el mundo anglosajón, Londres y Nueva York marcan la pauta y los demás siguen sus pasos. Existen algunas especificidades, eso sí, como las subastas "sólo para marchantes" típicas del mercado japonés, o el hasta hace poco "cautivo" mercado francés. Precisamente la apertura del mercado de subastas francés, ha sido uno de los acontecimientos del año. La principal novedad en los modos de operar de las casas de subastas ha sido la utilización de la llamada "garantía financiera", por la cual una casa de subastas garantiza al vendedor unos ingresos mínimos independientemente de la venta o no de la obra de arte. Este es un recurso usado





sólo para atraer a las colecciones y obras realmente relevantes, debido al elevado riesgo que supone para las casas de subastas.

En consonancia con el lugar que ocupan los coleccionistas suizos y alemanes en el ámbito mundial, también hay que tener en cuenta las ferias de Basilea, Colonia y Berlín. ArtBasel, de la mano de Samuel Keller, es la primera feria del mundo y la más internacional, y no parece que vaya a ceder esta posición, el resto de ferias son fundamentalmente asuntos locales que se dirigen a abastecer los mercados nacionales. Dentro de las ferias de arte, el panorama más cambiante es el americano, con The Armory Show y la recién llegada ArtBasel Miami Beach compitiendo ferozmente para desbancar a la más antigua ArtChicago. En Europa la hegemonía de ArtBasel no parece amenazada, al menos a corto plazo. En este contexto de competencia, las ferias apuestan por reinventarse constantemente y especializarse. Ejemplo de esto son las

ferias fotografía como ParisPhoto y la recién creada The Armory Photography Show, feria hermana de su homónima.

C. A.: ¿Podrías decirnos que factores influyen en las fluctuaciones del mercado de arte?

A. R. F.: La obra de arte, en cuanto que bien o mercadería objeto de transacciones, no escapa a las reglas generales que afectan a todos los sectores económicos, y fundamentalmente de los ciclos económicos. En este sentido el mercado del arte no tiene excesivas especificidades. Desde un punto de vista no económico, el gusto imperante determina su valor, el mercado del arte contemporáneo es el sector que mayor crecimiento está generando, frente a unos mercados de arte antiguo e impresionista en los que cada vez es más infrecuente la venta de obras maestras. Jasper Johns, de Kooning, Pollock, Warhol, son algunas de las locomotoras del mercado de obras de los últimos cincuenta años. Es interesante, sin embargo, el análisis de las fluctua-

ciones en los precios de las obras de artistas concretos, estos estudios nos revelan todas las herramientas de especulación y promoción que puede haber en torno a la obra de un artista. La mala gestión de los derechos de autor, del número y tiradas de las ediciones fotográficas o de escultura, así como los debates sobre autenticidad pueden afectar y dañar irremediablemente la cotización de la obra de un artista. Como toda mercancía debe existir un equilibrio entre demanda y oferta para poder regular los precios. Ejemplo sobre cómo no se debe gestionar el legado de un artista es el caso de Man Ray. Incluso en el supuesto de artistas vivos, estos se ven impotentes a la hora de regular su propio mercado sin el apoyo de una galería potente, esto no sólo afecta a lo que son soportes fotográficos o ediciones. Una vez que la obra sale de su estudio, el artista pierde el control. Aunque algunas galerías formalizan contratos de compraventa que tratan de evitar este tipo de especulación rápida. Las casas de subastas a través de

sus alianzas con galerías de arte han promocionado de forma intensiva la obra de algunos artistas recientemente, uno de los casos más llamativos es el de Félix González Torres, este fenómeno se ha visto potenciado por el ciclo favorable que ha vivido el mercado del arte los últimos cinco años.

Sólo la transparencia en las transacciones y un sistema sólido que canalice las ventas en el mercado secundario pueden garantizar un sistema saneado.

C. A.: ¿El valor económico de la obra de arte, se establece tras una reflexión lógica sobre la importancia de la idea artística o surge como consecuencia de su carácter de objeto comercial en el que entran a valorarse factores como la moda, campañas de marketing, etc.? El valor cultural y la importancia social de la idea artística, ¿tiene una traducción económica o la traducción económica le viene de su carácter como objeto que puede tener propiedad material?



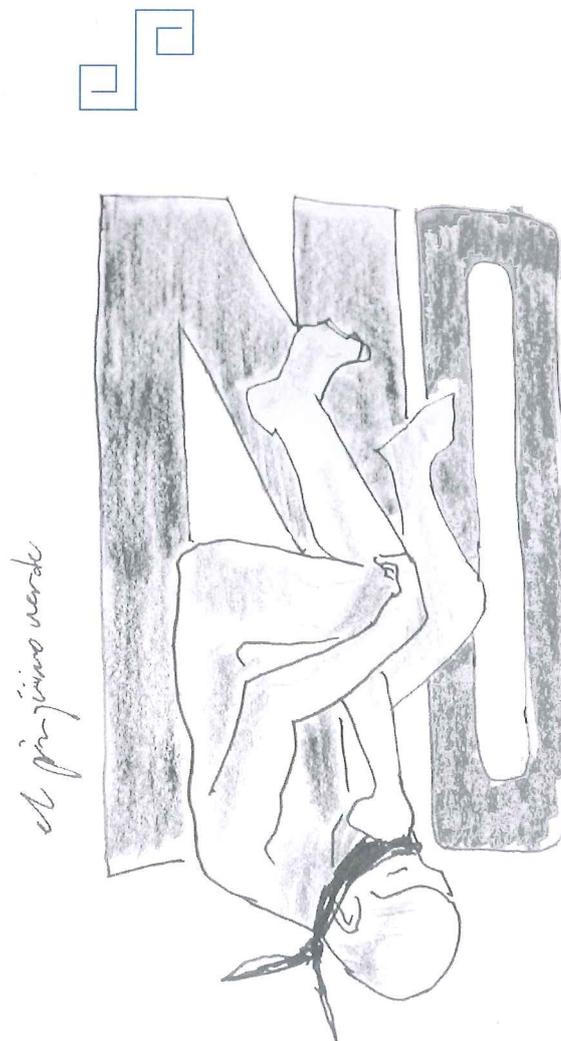


A. R. F.: Para responder a esto tenemos que mirar quienes son los compradores de arte. Los museos entienden que las obras de arte valorables son fundamentalmente aquellas que reflejan los debates contemporáneos o han renovado los lenguajes visuales. Un coleccionista particular o incluso corporativo suele moverse por criterios distintos, la mayor parte de las veces de naturaleza estética, y en muchos casos en base a oportunidades de revalorización y lucro. No existe un equilibrio entre valor económico y valor artístico, en un sentido histórico, de las obras de arte. Museos y galerías se mueven, o deberían moverse, por criterios distintos. El hecho de que una obra necesite un mantenimiento elevado, como es el caso de los neones de Dan Flavin, puede impedir que una obra dispare su precio. Sin comparamos los precios entre Donald Judd y Flavin, entenderemos este factor. Existen por supuesto numerosos casos en los que los artistas son coleccionados tanto privadamente como

por museos, y siempre son estos artistas los que logran cotizaciones más altas, hablamos de Gerhard Richter o Luc Tuymans. Sin embargo muchos artistas fundamentales para entender el desarrollo de las artes visuales son ignorados por el mercado, sobre todo las artistas feministas, parte del arte conceptual y la crítica institucional. Existe además un peligroso y progresivo acercamiento entre galerías y museos, una pérdida de autonomía que puede incidir en una limitación de los discursos que generan. Este desencuentro entre valoración artística y económica tiene su origen también en el limitado impacto que las compras institucionales por parte de los museos tienen en el mercado del arte, un sector económico dominado fundamentalmente por coleccionistas privados y corporativos. Pero esto puede empezar a cambiar, y no precisamente a través de las compras que realizan los museos, sino paradójicamente a través de las ventas. Muchos de los grandes museos tratan de influir mediante

estrategias que desarrollan a lo largo de los años en la cotización de determinados artistas. Un ejemplo es el MoMA de Nueva York y su promoción de la obra de Eugene Atget tras la compra de su archivo a Berenice Abbott, recientemente este museo ha vendido fotografías suyas, fundamentalmente duplicados, transformándose así en uno de los marchantes más potentes del mundo. En este concepto ha

recaudado en los últimos meses unos 20 millones de euros. Esta es una dinámica que aceleradamente están adoptando todos los museos del mundo en este momento. Las inmensas maquinarias en las que se han convertido los grandes museos necesitan ingentes recursos y los museos están empezando a participar del valor añadido que generan para financiar otras actividades.



Basamos este comentario en el análisis de las pólizas actualmente vigentes en diversas compañías aseguradoras utilizadas para dar cobertura a las obras de arte durante los traslados en exposiciones. Todas ellas coinciden en el tratamiento dado a las mismas por lo que nos ocuparemos del comentario de los puntos comunes en todas ellas.

LA OBRA DE ARTE COMO MERCANCÍA PARA ASEGURAR

El aseguramiento de arte como mercancía independiente es un riesgo relativamente nuevo para el mercado asegurador.

Hasta hace pocos años el aseguramiento de arte en colecciones se venía realizando a través de pólizas generales de contenido, pólizas particulares, y solo en casos muy determinados, por la importancia de las obras a asegurar, se destacaban estas de forma puntual en el contrato. Aún así no se realizaban anotaciones particulares sobre las condiciones de conservación en lo referido a exposición, protección física y climática o descripción de alteraciones en su estado de conservación.

El arte en tránsito para exposiciones era escaso y se encontraba cubierto por pólizas de transporte siendo solo en determinados casos cuando se realizaban anotaciones referidas al tipo y condición de la obra. Prácticamente no existían las empresas especializadas en este tipo de movimientos, no se realizaba control sobre el transporte, embalaje o manipulación de los objetos de arte por parte de la aseguradora.

Hoy día es imprescindible aportar la mayor información posible al asegurador para la concreción de la naturaleza del material transportado especificándose los posibles riesgos en los contratos de seguro, es necesaria una especificación de los contratos de seguro de arte.



LA PÓLIZA PARA EL ARTE EN TRÁNSITO

Es necesario el desarrollo de una línea de prevención para conseguir el acierto en este tipo de pólizas. Es necesaria la inspección de las obras por un experto previa a la contratación de las mismas, el profundo conocimiento técnico del bien a asegurar supone eliminar riesgos tanto para la parte asegurada como para el asegurador.

Debido a lo novedoso de este tipo de pólizas y también a la especial particularidad del objeto obra de arte, encontramos grandes deficiencias de contenido y concepto a la hora de establecer un léxico y un sentido adecuado en los contratos para este tipo de aseguramientos.

En primer lugar es muy importante conocer la mercancía que se va a asegurar describiendo sus condiciones particulares en cuanto a técnica, formato, datación, autoría y estado de conservación en el contrato de seguro. Con esta descripción, el especialista informa a la aseguradora de cuáles son las necesidades de conservación durante los períodos de cobertura de la póliza y de este modo particularizar cláusulas en el contrato de aseguramiento.

Conviene recordar lo que dice la ley de Seguro Español en su Artículo 1 para así establecer una valoración sobre el compromiso que adquiere el conocimiento de la situación previa a la contratación de la póliza.

"El contrato de seguro es aquel por el que el asegurador se obliga, mediante el cobro de una prima y para el caso de que se produzca el evento cuyo riesgo es objeto de cobertura a indemnizar, dentro de los límites pactados, restablecer el daño producido al asegurado mediante satisfacer un capital, una renta u otras prestaciones convenida".

En segundo lugar es muy importante determinar los valores a asegurar, siendo el especialista de la compañía quien informe a esta sobre los valores a efectos de aseguramiento que deben incluirse en póliza.



ESTUDIO SOBRE LAS PÓLIZAS DE OBRAS DE ARTE EN TRÁNSITO

JOSÉ LUIS ROMERO

COMENTARIO SOBRE ALGUNO DE LOS PUNTOS PRIMORDIALES DE LAS PÓLIZAS DE ARTE VIGENTES

GENERALIDADES

Se establece un tomador del seguro tras lo cual es necesario concretar las obras aseguradas y su valor.

La suma asegurada que se establece como válida para el desarrollo del contrato de seguro es la establecida por el asegurado o tomador del mismo. Dicho valor en muchos de los casos es absolutamente arbitrario obedeciendo a factores de desconocimiento o interés particular del asegurado por lo que carece de validez real a la hora de basar en este acuerdo cualquier análisis de situación veraz sobre la colección asegurada. (Remito a la página 19, último párrafo).



Técnicas de Transportes Internacionales, s.a.

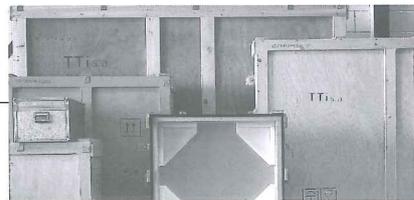
Transporte

« Estamos convencidos de transportar también ilusión. »



Embalaje y manipulación

« Cuidar las obras de arte es también estar al servicio del arte. »



Montaje de exposiciones

« Para dar un servicio de calidad consideramos esencial escuchar a nuestros clientes porque sabemos que ellos valoran y conocen su profesión. »



Almacenaje

« Dando en todo momento seguridad y comodidad. »



www.tti-transport.com

Madrid
Polígono Ind. Alcalá-La Garena
Caliña Galilei, 23

Barcelona
Avinguda can Sucarrats,
110-124. nau 7

Valencia
Lauria, 20, entlo.
46002 Valencia

Bilbao
Villarías, 10, oficina 409
Edificio Capitol

Lisboa
Av. Casal da Serra Lt I-3
sala 1

Se establecen dos modos diferentes de aseguramiento para el control de este valor asegurado, las pólizas se pueden contratar mediante:

VALOR DECLARADO

En donde se acepta una cantidad a asegurar no entrando en detalles de valor o atribuciones, solo en el caso de producirse un siniestro la compañía mediante sus especialistas en arte revisará los valores declarados en la póliza examinándolos para averiguar la realidad de los mismos.

VALOR PACTADO

Este tipo de pólizas se realiza de mutuo acuerdo entre el asegurado y la compañía aseguradora especificando claramente en la póliza las obras a asegurar y los valores de estas. La aseguradora mediante la intervención de sus especialistas en arte, realiza informes técnicos de prevención de riesgo en donde se reflejan todos los datos necesarios para la contratación de la póliza, desde la valoración de la obra y su estado de conservación hasta las condiciones de exposición, transporte y seguridad dentro de la estancia. **Este tipo de contratos son los mas acertados al estar trabajando sobre unos valores reales, pero es necesario que tanto la aseguradora como el asegurado hayan realizado las consultas pertinentes para la obtención de esta información veraz.**

Realizar correctamente la póliza repercute al asegurado en ahorro en la prima pues la mayoría de las veces sucede que se informa a la aseguradora de unos valores superiores a los reales debido principalmente a incluir de forma inconsciente el valor sentimental, el valor de compra de la obra en un comercio de arte o el interés por sobrevalorar un patrimonio para diversos intereses particulares.

Capítulo aparte merece el estudio de los valores de una obra de arte que dependen de múltiples parámetros entre los que se encuentran que se trate de una colección estable sin finalidad de venta o de una colecciones en préstamo, colecciones particulares, etc. *(Son estos puntos objeto de desarrollo en el próximo número de nuestra revista).*

Existe en algunos casos, debido al desconocimiento general sobre el tema, la idea de la utilización de las pólizas como pruebas fehacientes de la existencia de un bien y su valor. Después de las explicaciones anteriormente desarrolladas nos daremos cuenta de que solo en los casos en que este tipo de contratos se realice de forma pactada, existiendo una inspección por los especialistas de la compañía aseguradora que se traduce en un informe especializado sobre los bienes a asegurar, no se podrá tomar este tipo de pólizas como base para la justificación de un patrimonio.

Una vez hemos reflexionado sobre estos preámbulos pasamos a realizar un comentario de la estructura actual de una póliza de arte.

ESTRUCTURA DE LA PÓLIZA DE ARTE EN TRANSPORTE

La póliza contiene como documento todas las condiciones reguladoras del seguro. Esta formada por una serie de condiciones generales, condiciones particulares que individualizan el riesgo, condiciones especiales y una serie de suplementos o apéndices que se emiten con la misma para complementarla. Vamos a desarrollar a continuación cada uno de ellos:

CONDICIONES GENERALES EN LA PÓLIZA

- Todas las pólizas comienzan estableciendo los datos básicos del contrato estableciendo por un lado los del asegurador y por el otro los del asegurado o tomador de la mismas.
- Se establece con la póliza el contrato que se define con unos números de orden, fecha de comienzo y final de la cobertura. En caso necesario se establecen los datos del agente que ha propiciado el acuerdo de seguro.
- Con este contrato, póliza, se establecen:
 - El tipo de riesgo contratado en la misma;
 - Lugar donde se encuentra el riesgo asegurado;
 - Período de duración del seguro;



- Tipo de material asegurado
- Moneda con la que se realiza el contrato
- Condiciones o características del lugar asegurado haciéndose incapié en si existe vigilancia permanente, medidas contra incendios y control de humedad.

En lo referido a las condiciones de control y seguridad de las obras durante exposiciones debemos tener en cuenta la importancia de la vigilancia física por personal de sala de las obras expuestas, es recomendable la realización de un control de vigilancia con cámaras de seguridad debidamente orientadas a las obras de arte así como detectores y cámaras en los lugares de acceso y salida de las salas.

De igual modo importante son otro tipo de barreras de seguridad como los cordones que controlan la distancia del público con la obra expuesta, o también los anclajes de seguridad para colgar cuadros y piezas de pared para impedir su robo.

Existen otro tipo de condiciones y características de exhibición de las piezas que nacen de las condiciones físicas y naturales de la obra de arte, debemos conocer la existencia entre otros sistemas de :

- anclajes para piezas instaladas en horizontal, utilizados fundamentalmente en obras de gran formato para conseguir estabilidad.
- Para las piezas delicadas de pequeño y mediano formato se utilizan urnas o vitrinas de cristal o metacrilato de enorme eficacia tanto para la conservación de la obra como para impedir la sustracción.
- Son recomendables las cajas climáticas en obras muy delicadas o de gran importancia para conseguir un control climático y estabilidad en los diferentes tránsitos y destinos.

Son sistemas muy utilizados en conservación y que deben conocerse a la hora del contrato de seguro para exigirlos en caso necesario como protección de la obra asegurada.



CONDICIONES PARTICULARES DE LAS PÓLIZAS. NATURALEZA DEL RIESGO.

En lo referido al seguro de obras de arte para exposiciones existen coberturas de estancias que cubren a todo riesgo la pérdida o daño físico ocasionado por cualquier causa externa que sufran los objetos asegurados durante su estancia en el museo o lugar donde se celebre la exposición incluyendo las manipulaciones necesarias para su empaque o desembalaje así como las manipulaciones necesarias para su instalación en sala.

No obstante la póliza singulariza diciendo que quedan excluidos los daños debidos a los riesgos contemplados en las exclusiones de la misma. Estas exclusiones pueden anular alguna de las garantías en principio planteadas en las cláusulas particulares como podremos ir viendo a lo largo de esta exposición.

GARANTÍAS DE LAS CLAÚSULAS PARTICULARES:

A. Objeto del seguro

La compañía se compromete a subsanar el daño reparando o indemnizando al asegurado, guiada por la cobertura marcada en el contrato de seguro.

Existen diversas coberturas siendo la mas utilizada en estos casos la de clavo-clavo.

B. Bienes asegurados

En pólizas de arte generalmente se incluyen objetos como cuadros, esculturas, cerámicas y otros objetos de arte o de interés artístico, quedando excluidos instrumentos musicales, muebles y vehículos de época, filatelia, numismática, joyas, juguetes, que se contemplan con otra consideración por ser objetos cuyo punto en común es el uso, característica que aporta sobre ellos mayor riesgo debido principalmente al desgaste ocasionado por su utilización.

En esta exclusión debe tenerse en cuenta que existen instrumentos musicales, objetos decorativos y muebles que bien pueden considerarse obras de arte por su exclusividad de creación o construcción, o simplemente por tratarse de piezas únicas dentro del contexto actual.



En algunos casos estas obras por estar descontextualizadas han reducido su finalidad de uso prácticamente en su totalidad equiparando sus riesgos a los de cualquier obra de arte comúnmente admitida.

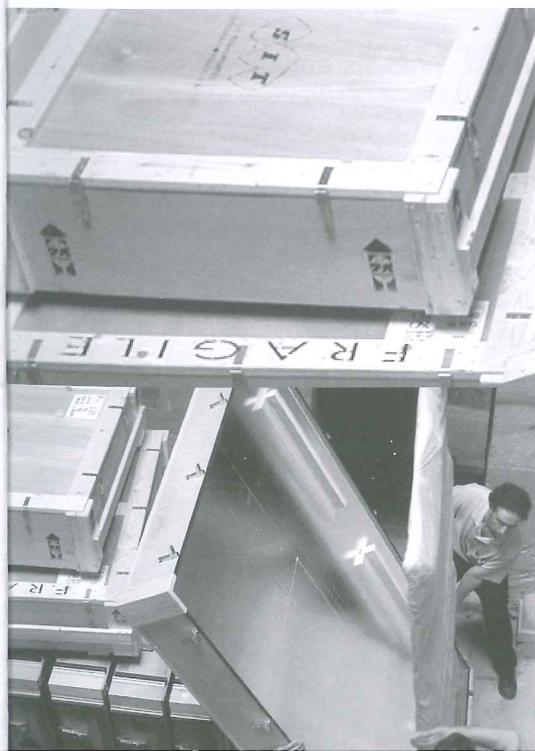
C. Medio de transporte

Dice la clausula que los objetos asegurados podrán ser trasladados en cualquier medio de transporte terrestre, marítimo, aéreo, siempre y cuando en dichos medios se hayan adoptado las máximas medidas de seguridad cumpliendo los siguientes requerimientos:

Medio de transporte y protección

Transporte terrestre, la póliza dice que debe ser un transportista especializado en obras de arte adoptándose las máximas medidas de seguridad.

Siendo el transporte terrestre el medio más utilizado y debido a la proliferación de exposiciones han surgido empresas de transporte adaptadas a las nuevas necesidades del arte que quieren entrar en este sector.



TRANSPORTE DE OBRAS DE ARTE
ALMACENAJE - VIGILANCIA 24 h.
TRANSPORTES NACIONALES E INTERNACIONALES
ORGANIZACIÓN, DISEÑO Y MONTAJE DE EXPOSICIONES
CONSULTORÍA MUSEOLÓGICA



SIT TRANSPORTES INTERNACIONALES, S. A.

Es muy importante que su personal se forme en una progresiva adaptación y especialización.

Es muy importante que la aseguradora realice un control referido al tipo y condición de estos transportes y transportistas. La Compañía de Seguros desconoce la credibilidad de este tipo de empresas dentro del panorama profesional debiendo asesorarse de esta falta de información con la consulta a sus especialistas en arte que están familiarizados con todas las empresas de transporte con garantías profesionales.

La aseguradora debe conocer y exigir el tipo de embalaje, forma de transporte o tipo de cajas que deberán utilizarse así como las condiciones técnicas del vehículo que realiza el transporte.

Del mismo modo deben solicitarse a las empresas de transporte informes sobre la preparación de su personal. Preferentemente deben ser trabajadores con cierta experiencia, conocimiento y sensibilidad hacia el material que van a manipular.

Es lógico que el tramitador de la póliza no conozca estos particulares y deba realizar la consulta a su especialista y asesor.

D. Condiciones de seguridad

La póliza también hace referencia a las condiciones de seguridad que debe tener el lugar donde se van a exponer las obras.

Se exige personal de seguridad las veinticuatro horas así como sistemas de alarma y detección contra incendios.

En pólizas de exposiciones deberíamos tener en cuenta dos fases fundamentales a la hora de contratar las condiciones en que se está desarrollando la cobertura de la misma.

- Por un lado está el seguro de la obra en la sala de exposiciones en la que las medidas de seguridad solicitadas pueden cumplirse de manera controlada, y por otro nos encontramos con el seguro de la



obra en tránsito hacia la sala de exposiciones o en su devolución y es en estos casos cuando las medidas de seguridad solicitadas varían enormemente.

Como ejemplo están los tránsitos en aeropuertos, donde existen momentos comprometidos si las obras viajan sin la compañía de un especialista o "correo". Aquí se presentan momentos de alto riesgo por la descontrolada acumulación de esfuerzos en la obra de arte que se producen por el aumento en el número de desplazamientos de la caja o en la forma de almacenaje de la misma .

Es importante la presencia de un "correo" para minimizar los riesgos en estas operaciones. Hoy en día la mayor parte de los museos del mundo hacen sus envíos importantes acompañados de una persona especializada en el cuidado de las obras en desplazamiento, "correo", pero debemos tener en cuenta que es un gasto que el tomador del seguro tiende a suprimir cuando no se siente obligado moral o jurídicamente a realizarlo.

Es importante que la aseguradora se informe dentro de las condiciones de transporte si la obra será acompañada por un "correo" y en caso de considerarlo necesario lo exija o defina en las condiciones particulares de la póliza.

Es importante destacar la importancia de informar a la Compañía de Seguros sobre las alteraciones en el programa de la exposición en lo referido a itinerarios, almacenajes temporales, ampliaciones del período de cobertura o modificaciones en el tipo de embalaje utilizado, así como otro tipo de circunstancias que debieran ser comunicadas al asegurador para que, en caso de que este lo estime necesario se proceda a las modificaciones pertinentes de la póliza.

En caso de siniestro y ante la falta de estas informaciones a la aseguradora, si se estimara que alguna de ellas fuera origen del daño, la Compañía Aseguradora podría rehusar el siniestro por la ausencia de actualización de estas variaciones en el contrato.



EXCLUSIONES GENERALES

Dentro de todas las pólizas existe una serie de exclusiones en las que la aseguradora se basa para limitar sus responsabilidades ante un posible siniestro.

Son cláusulas comunes en todas las aseguradoras fruto de las situaciones de riesgo con más alta casuística.

Hay exclusiones como el hurto, las condiciones climáticas extremas, las restauraciones deficientes que dañan la obra, guerra, terrorismo, explosión, motines o huelgas, radiación, etc.

Son cláusulas que aparecen en el acuerdo de seguro, cláusulas que hacen variar la prima de la póliza dependiendo de que en el momento de la firma de esta, alguna de ellas se encuentren en mayor o menor sensibilidad de riesgo.

Ejemplo es el caso de la cláusula de terrorismo que tras los atentados del 11 de septiembre 2002 han aumentado los costes de las primas del seguro.

Como conclusión a este estudio, advertimos del dinamismo de los contratos de seguro y de la necesidad de realizar un control especializado del bien a asegurar y de sus condiciones, para poder realizar pólizas adecuadas a los intereses tanto del tomador de la póliza como de la aseguradora.

En el próximo número de la revista de CIAN ARTE continuaremos desarrollando el estudio de estos contratos y su evolución para adaptarlos a las necesidades del mercado actual.





LA VIRGEN DESCALZA

JOSÉ LUIS PÉREZ TORNAL

NARRACIÓN BREVE

José Luis Pérez Tornal es colaborador habitual de la revista CIAN ARTE

Primer premio TIFLOS de cuento - 1995

Primer accesit Ateneo de Jaén de prosa - 1996

Segundo premio Concurso Literario Sta. Lucía - ONCE - 1996

Primer premio Certámen Literario "Experiencia y Vida" - Junta de Extremadura - 2001

Primer accesit Certámen Literario "Experiencia y Vida" - Junta de Extremadura - 2002

La cigüeña miró con desconfianza al tipo de la barba y la mochila que se acercaba. Últimamente había habido mucho salvajismo en el pueblo y aquel tenía toda la pinta de un forastero, cosa siempre sospechosa. Luego le perdió de vista porque desapareció exactamente en la vertical del nido, es decir, que había entrado por la puerta de la torre.

Marcos ya había observado la estructura del campanario que tenía vestigios románicos, parches mozárabes y algún churrette barroco. Subió unos escalones que olían a lejía y estaban todavía húmedos. La escalera se prolongaba hacia el campanario, pero él entró por la puerta de la derecha que daba a la sacristía. Don Severo se estaba quitando las ropas litúrgicas y por todo saludo dijo:

- Ten cuidado. No pisotees el suelo que está recién fregado... Mientras yo termino asómate a la iglesia a ver si Monita ha terminado ya de limpiar el presbiterio.

Marcos que todavía no había dicho esta boca es mía, se asomó. Era, como se temía, oscura, casi sombría. Pero no pudo hacer ninguna observación más porque le deslumbró la figura que estaba delante del altar. El deslumbramiento podía parecer una exageración. El tímido rayo de sol que se filtraba por una ventana alta y se abría paso a codazos con las sombras, la llama de un cirio, una lamparilla y muy pocas luces más, se habían concentrado en una bata roja con lunares blancos, bastante corta y muy escotada, de la que salía una cabeza casi rubia, unos brazos casi morenos y unas piernas más bien largas. Debía ser Monita porque llevaba una fregona en las manos. Parecía bailar con ella y estaba descalza. Marcos hubiera seguido gustoso la observación, pero la voz sermoneadora del párroco sonó tras él:

- Bueno vámonos a desayunar que aquí queda faena para rato.

Como era conservador y tridentino don Severo tomaba chocolate con picatostes. Marcos hubiera tomado cualquier cosa sin enterarse, porque tenía la cabeza llena de una figura con bata roja y pies descalzos. Notó que don Severo llevaba un rato hablando:



JOSÉ LUIS PÉREZ TORNAL

NARRACIÓN BREVE

- ... así que lo que tienes que hacernos es una imagen de verdad, con sus ojos, su nariz, su boca, sus manos y sus pies. Por supuesto estos con sus cinco dedos, que es muy importante para la veneración. Quiero una Virgen Virgen. Déjate de volúmenes desequilibrados y conjuntos espaciales. Ya te digo, tiene que ser una Virgen Virgen.

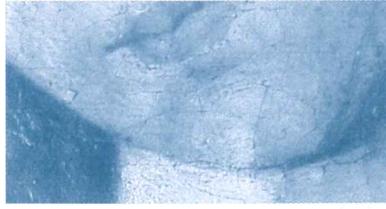
Marcos, solo en la iglesia sintió más la oscuridad al faltar la llamarada roja. El suelo, todavía húmedo debía conservar por algún lado las huellas de los pies descalzos. Un poco distraído fue tomando medidas de la hornacina vacía, buscando ángulos, calculando proporciones. Se imaginó a la Monita aquella ocupando el sitio. En sus pies descalzos, sus adoradores irían dejando besos, a veces mordiscos.

Marcos dio una vuelta por el pueblo porque Monita tenía que estar por algún lado. Según le había contado don Severo, la chica limpiaba la iglesia una vez por semana. Cumplía una promesa que había ofrecido su madre para agradecer a la Virgen la curación de unos traumatismos sufridos por la hija. Fueron consecuencia de un viaje en moto con un compañero de estudios. La madre hizo la promesa en nombre de la hija porque, a fin de cuentas, ella era la beneficiaria de la curación. No es mala cosa pagar deuda con dinero ajeno.

La encontró en la parada del autobús:

- ¿Tú eres Monita, verdad?
- ¿Y a ti que te importa?

Aunque era de pueblo la chica tenía un desparpajo de capital de provincia, pero lo dijo sonriente. Marcos ofreció paz y un refresco. Se amparó con el nombre de don Severo, pero no hacía falta recomendaciones pues Monita nunca rechazaba una charla que podía ser atractiva con un mozo que también lo era. Él contó que era escultor, que estaba terminando Bellas Artes y que iba a hacer la nueva imagen de la patrona. Monita dijo que bueno, que ella no iba a la iglesia más que a fregar, que todavía le quedaban tres meses. En realidad no sabía si era indiferente o agnóstica, pero tampoco le importaba mucho saber la diferencia. Creía sólo en conceptos casi metafísicos: un trabajo que durara un año, una pareja que durara lo suficiente, una moto trucada y pocas cosas más.



Como el tiempo pasaba tranquilo, Monita seguía largando crónicas del pueblo. El robo de la imagen de la patrona había traído de cabeza a la Guardia Civil. Según los informes de un profesor del Instituto y del consejero de Cultura, se trataba de una imagen presuntamente bizantina. No se había podido establecer su origen porque estaba por medio la nebulosa de la guerra civil. Algunos viejos aseguraban haber oído contar que apareció milagrosamente entre las ramas de una higuera. Atando cabos, el sargento, comandante del puesto, achacó el robo a una red internacional de ladrones de obras de arte. Para el alcalde y los concejales del grupo progresista, había sido obra del pueblo vecino siempre envidioso. Para la oposición, una maniobra electoralista e impía del equipo gobernante, capaz de llegar hasta el sacrilegio.

Marcos había puesto ya las manos en la arcilla y aunque tenía la imaginación encadenada por el mandato de don Severo, de una Virgen Virgen, pensaba hacer algo bueno... Había conseguido, sin demasiado esfuerzo, todo hay que decirlo, que Monita fuera su modelo. Ella al principio, había reído hasta las lágrimas:

- ¡Una Virgen yo! ¡Con rayos en la cabeza y tapada desde la barbilla a los pies! ¡Tú estas loco, cariño!

Pero la cosa marchó hacia delante.

Las primera sesiones se desnudaba detrás del biombo, para ponerse la túnica azul celeste. Pero su necesidad de comunicación directa, cara a cara y lo más cerca posible, le impedía hablar detrás de una barrera. Así que muchas veces empezaba a quitarse los zapatos detrás del biombo y el sujetador delante. Para evitarla tanto ir y venir, Marcos empezó a ayudarla. Así la conversación era más fluida y los silencios más reflexivos.

Con estos estudios previos la arcilla fue tomando una perfección anatómica que Marcos sólo recordaba de sus bocetos juveniles de diosas clásicas. La tarea no prosperaba mucho pero se trabajaba a conciencia. Entre las poses en la tarima y el sofá, tan literario y socorrido, que no debe faltar en el taller de ningún artista, la nueva patrona iba tomando forma. La figura de Monita, sublimada y virginal, llegó a su fin. La túnica azul celeste un poco ceñida tal vez, dejaba al descubierto los pies venerables.





JOSÉ LUIS PÉREZ TORNAL

NARRACIÓN BREVE

La imagen fue desembalada en el presbiterio, que ya no fre-gaba Monita porque había cumplido su voto. Fue izada hasta la hornacina donde quedó un poco anónima envuelta en las sombras medievales. Marcos hubiera necesitado una lámpara potente para ver el efecto, pues las luces no se encenderían hasta que no llegara don Severo. Sería más tarde, porque además del chocolate con picatostes y la estatuaria figurativa, también cultivaba la tradición de la siesta.

Marcos buscó detrás del altar donde le parecía que había un trastero. Lo encontró y rebuscó en él. Detrás de unas cajas llenas de velas y envuelta en una lona estaba lo que parecía ser una momia. La curiosidad se sobrepuso a la búsqueda de la lámpara. La destapó con cuidado para evitar el derrumbe de las cajas. Poco a poco fueron apareciendo los ojos redondos y asombrados de una virgen bizantina. "¡El viejo iconoclasta y reformador!", pensó Marcos. Tenía allí archivada a la vieja patrona que nunca le pareció una Virgen Virgen. Golpeó suave con los nudillos, rascó con la uña, analizó con la lupa... Efectivamente, era una imagen de fabricación nacional y en algún sitio llevaría el número de serie para caso de posibles reclamaciones. Don Severo quería una imagen real y ya la tenía. Ni la Guardia Civil, ni el alcalde, ni la oposición tenían razón, pero pasa muchas veces.

En la fiesta mayor se descubrió la imagen. Hubo un murmullo de referéndum aprobatorio. Algunos feligreses darían vueltas en su cabeza, pensando donde habían visto aquella cara. Más de uno concretó y dijo en el oído de su mujer:

- Pues a mí se me parece a la Monita.
- No piensas más que en eso -dijo la mujer.

La cigüeña que había visto entrar a tanta gente para la misa mayor, vio salir, los primeros, al muchacho de la barba y la mochila y a la chica de la bata roja con lunares blancos, que hoy llevaba un vestido corto y escotado pero de estreno. Iban de la mano.

J.L. PÉREZ TORNAL
MARZO 2003

CONSULTORÍA TÉCNICA EN ARTE Y ARQUITECTURA

ARTE

ARQUITECTURA

ARQUITECTURA

ARTE

CONSULTORÍA TÉCNICA EN ARTE Y ARQUITECTURA

ARQUITECTURA

ARQUITECTURA

ARTE

ARTE

CONSULTORÍA TÉCNICA EN ARTE Y ARQUITECTURA

ARTE

ARQUITECTURA

ARQUITECTURA

ARTE

CIAN ARTE

ARQUITECTURA

ARTE

CONSULTORÍA TÉCNICA EN ARTE Y ARQUITECTURA

CONSULTORÍA TÉCNICA EN OBRAS DE ARTE Y ARQUITECTURA

CONSERVACIÓN - RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE Y ARQUITECTURA

INFORMES TÉCNICOS Y PERICIALES DE OBRAS DE ARTE Y ARQUITECTURA

INSPECCIONES DE RIESGO EN OBRAS DE ARTE Y ARQUITECTURA PARA ASEGURADORAS

VALORACIÓN DE OBRAS DE ARTE Y ARQUITECTURA

ASESORÍA EN JUICIOS, LICITACIONES Y SUCESIONES

MANTENIMIENTO DE COLECCIONES DE OBRAS DE ARTE

ACONDICIONAMIENTO DE ALMACENES Y MUSEOS PARA ALBERGAR OBRAS DE ARTE



CIAN ARTE



Sistemas para colgar cuadros
Fabricación de telas artesanas en lino

Restauración
Montaje de exposiciones

Consignación y transporte de obras de arte

Organización de concursos
recepción de obras
presentación de obras al jurado

Corzón