

# El registro de los vínculos entre el museo y el artista y su impacto en el ámbito de la conservación y restauración

AGA WIELOCHA

Este estudio examina la importancia de documentar metódicamente la cooperación a largo plazo entre instituciones y creadores en relación con los propósitos de conservación y restauración. Se analiza la práctica de la entrevista con artistas como estrategia fundamental dentro de esta colaboración y, mediante el concepto de “obra de arte como archivo”, se reflexiona críticamente sobre las posibilidades de una estructura museística capaz de recopilar y archivar la información, así como sobre el papel del restaurador en este proceso.

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo forma parte de la investigación de doctorado llevada a cabo como parte de la red de formación New Approaches in the Conservation of Contemporary Art (NACCA). Esta investigación, coordinada desde la Universidad de Ámsterdam bajo el título *Desdoblar el pasado, negociar el futuro. Las entrevistas a los artistas y su coparticipación, como instrumentos de examen para la conservación*, está supervisada por las profesoras Selma Leydesdorff, Christa-Maria Lerm-Hayes, Ella Hendriks y la doctora Sanneke Stigter.

Como el título indica, analizar las entrevistas a los artistas y su importancia en el ámbito de la conservación, supone el núcleo del estudio. La entrevista es un instrumento diseñado para comprender mejor la problemática y la complejidad de cada obra con el fin de elaborar una planificación adecuada sobre los cuidados necesarios y los planteamientos de cara al futuro.

A pesar de disponer de guías sobre cómo proceder, de diversos ejemplos de tipos de entrevistas y de distintas aplicaciones de la documentación recopilada en la práctica de conservación<sup>[1]</sup>, hay todavía un campo de estudio por desarrollar que se corresponde con los procesos posteriores a la realización de la entrevista en cuanto a su uso, almacenaje, accesibilidad dentro y fuera del museo y su papel como fuente de análisis.

Al enfrentarnos a la memoria de los eventos pasados, hemos de afrontar el constante cambio en su percepción. Por ello, la utilización de entrevistas es limitada, ya que tienden a registrar la circunstancialidad del momento en que se realizan. Además, podría afirmarse que se conforman no solo como un proceso de conocimiento, sino como la consecuencia del mismo, al ser, en realidad, fruto de diferentes eventos, comunicaciones y estudios previos. Ya que, en muchos casos, elaborar la documentación de las piezas por medio de una única entrevista (a menudo realizada como parte del flujo de trabajo institucional en el momento de la adquisición), no es suficiente para penetrar en la complejidad de las obras ni para construir una base sólida de cara a las actividades relacionadas con su conservación.

En consecuencia, el concepto de entrevista debería ser comprendido en un contexto más amplio, el de la documentación de un compromiso a largo plazo entre la institución y el artista.

Es comúnmente aceptado que el arte contemporáneo ha supuesto un desafío a los fundamentos sobre los que se han constituido las teorías clásicas de conservación y restauración, planteando toda una serie de nuevas cuestiones de carácter ontológico<sup>[2]</sup>. Convencionalmente, las obras de arte visuales han sido consideradas como entidades inmutables, únicas, que fueron creadas y concluidas en un momento y lugar concreto. Estas “piezas únicas” han sido reconocidas como la materialización de los propósitos del autor, y el estado en que salieron del estudio se ha tomado como referencia (de partida) para su exégesis y para la elaboración de las decisiones entorno a su conservación. Sin embargo, en muchos casos, los procesos creativos se extienden más allá de la incorporación de la obra a una colección. La vida de la obra dentro del museo ya no se limita a su reclusión en el depósito a la espera de ser exhibida nuevamente de manera similar, se ha convertido en un proceso dinámico y negociado, con diferentes fases y diversos actores implicados.

En la vida de una obra, su interacción con diversos aspectos de la realidad genera diferentes capas de información. Si el artista sigue activo e involucrado, suele ser el eje de esta producción de datos y un personaje principal de la narración. En muchos casos, la adquisición de una pieza es solo el inicio de una colaboración a largo plazo entre el artista y el museo. En otros, cuando hablamos de obras comisionadas, la colaboración comienza incluso antes de que el concepto fundacional aparezca en la mente del creador. Esta relación, bien documentada, puede proporcionar información inestimable para los propósitos que nos ocupan.

[1]

Una de las publicaciones más complejas, usada como referencia, y que recopila más de una década de estudios sobre las entrevistas enfocadas en asuntos relacionados con conservación y restauración, es L. Beerkens, et al., *The Artist Interview. For conservation and presentation of contemporary art. Guidelines and Practice*, Ámsterdam, Japsam Books, 2012.

[2]

Al incorporar la distinción entre teorías clásicas y contemporáneas de la restauración, me sumo a la línea de pensamiento conducida por Salvador Muñoz Viñas en sus textos, destacando: Salvador Muñoz Viñas, *Theory of Conservation*, Oxford, Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005.



**[F. 01]**  
Miroslaw Bałka,  
*211x179x125, 190x129x73*  
(1993). Collection  
Kröller-Müller Museum,  
Otterlo, the Netherlands.  
© Kröller-Müller Museum.

Para explicar la importancia de este tipo de documentación, utilizaré como ejemplo una obra del escultor polaco Miroslaw Bałka, que se encuentra en la colección de Museo Kröller-Müller (KMM), en Otterlo, Países Bajos. En este caso no hay ninguna entrevista con Bałka en torno a cuestiones relativas a la conservación y restauración de la pieza, pero se dispone de un conjunto de declaraciones del artista y de otras personas involucradas en los procesos de formalización de la obra, recopiladas en el archivo del propio museo.

Entre los diferentes problemas relacionados con la preservación de esta obra, a continuación voy a centrarme en los aspectos relacionados con el cambio de ubicación y su influencia en la lectura de la obra.

### *211x170x125, 190x129x73*

Rastreando obras para estudios de caso, contacté con el conservador del mencionado museo preguntando si podía ver las piezas de Bałka en su colección. Recibí una respuesta inmediata: “si desea ver la escultura, venga mañana, pues será apartada de exhibición a principios de la próxima semana”. Así que fui.

La escultura, titulada *211x170x125, 190x129x73* (1993), está compuesta de dos partes. La primera es un cubo de cemento hundido en la tierra que recuerda una tumba doble. En una de las paredes sobresalen del nivel del suelo dos asientos de hormigón separados. El segundo elemento es un negativo del espacio interior del cubo antes mencionado, realizado en acero corten relleno con tierra. La parte superior está cubierta parcialmente por un trozo de tela blanca, bajo la cual hay escondido un dispositivo calefactor [F. 01 y 02].



[F. 02]  
Miroslaw Bałka,  
211x179x125, 190x129x73  
(1993). Collection  
Kröller-Müller Museum,  
Otterlo, the Netherlands.

A pesar de estar familiarizada con el trabajo de Bałka y tener un conocimiento extenso sobre sus estrategias artísticas, descubrí que en el caso de la pieza del KMM, solo por medio de la fotografía (sin descripción alguna), mostrada en la página web del museo, me enfrentaba con serias dificultades para encontrar una línea de referencia sobre la que sustentar las intenciones del artista. En este momento entendí que no se podía aprender mucho más de la escultura misma, y, como Bałka tiende a no esclarecer sus intenciones, decidí indagar más en profundidad en los archivos del museo.

La obra fue realizada como una contribución a la exposición de Sonsbeek 93, en Arnhem, en donde ambos componentes se instalaron en diferentes lugares. Mientras que el cubo de hormigón se encontraba junto a la cerca exterior del cementerio local, el contenedor de acero se instaló en una casa abandonada del barrio rojo. En el momento en el que finalizó la muestra, el KMM adquirió el conjunto [F. 03 y 04].

El catálogo del museo indica: “Bałka utilizó la compra de la obra como una oportunidad para mejorar su trabajo, dándole un significado más universal al escindirse del contexto social de Arnhem y su relación directa con el cementerio”<sup>[3]</sup>. Sin embargo, cuando se comparan las imágenes de ambos sitios, parece que se ha perdido algo importante al trasladar la pieza, mientras que el mencionado “significado universal” no acaba de percibirse. Uno de los elementos que resultan particularmente difíciles de entender es la “tumba” (la pieza del exterior), cuyas referencias quedan enturbiadas sin la cercanía del cementerio.

Tras mi primera visita al museo, la obra se eliminó de la exposición. Como la pieza dispuesta en el interior estuvo durante muchos años en un pasaje muy concurrido, su ubicación perturbaba la dinámica regular del museo y dificultaba su propia legibilidad (por lo que esta ubicación no será repetida en el futuro, probablemente). Lo que hace preguntarnos ¿cómo reinstalar dicha obra sin dañar la concepción artística, sabiendo que la relación entre sus dos componentes y el entorno son de gran importancia para su integridad? ¿Es posible acometer esta tarea sin la participación del creador?

Un análisis cuidadoso de los registros de ambas instalaciones de la obra, me llevó a la conclusión de que no había paralelismos claros entre las disposiciones. Mientras que en Arnhem los asientos daban la

[3]  
M. Bloemheugel, M. & T.  
Kooten, van (Eds.), *Sculpture  
Garden Kröller-Müller Museum*,  
Rotterdam, NAI Publishers,  
2007, p. 156.



[F. 03]

[F. 03]  
Miroslaw Balka,  
*211x179x125, 190x129x73*  
(1993). Fotografia tomada  
en la exposicion Sonsbeek  
93, Arnhem.  
Archivo Kröller-Müller  
Museum, Otterlo, the  
Netherlands.

[F. 04]  
Miroslaw Balka,  
*211x179x125, 190x129x73*  
(1993). Fotografia tomada  
en la exposicion Sonsbeek  
93, Arnhem.  
Archivo Kröller-Müller  
Museum, Otterlo, the  
Netherlands.



[F. 04]

espalda al cementerio, en el KMM quedaban enfrentados al museo. También había notables diferencias en la pieza interna, donde el transformador del sistema de calefacción, que se hallaba originalmente frente al cubículo de acero llamando la atención del espectador, había sido ocultado. La colocación de la obra difería significativamente; en Arnhem, la distancia entre las paredes y el cubículo era considerable, mientras que en la galería del KMM podría describirse como “ubicado en una esquina”.

Para entender mejor las pretensiones del artista, pedí a la conservadora del museo que me mostrara el lugar donde se ubicaba la cubeta de acero. Desde aquella disposición, la pieza exterior no podía verse, y empecé a preguntarme cómo era posible que el público entendiese el conjunto como una obra. La conexión entre las piezas no estaba clara desde el principio. Al parecer, durante su exhibición en Arnhem, el público no fue debidamente informado. Un claro ejemplo de los inconvenientes que esto provocó lo podemos encontrar en el ensayo escrito por Juan Vicente Aliaga con motivo de la exposición de Bálka en Valencia, en el que, al recordar la contribución del artista para el festival de Sonsbeek, habla de los dos elementos como obras separadas<sup>[4]</sup>. Según nuestro criterio, la relación entre ambas partes de la obra es crucial para la integridad de la misma. Por todo ello, ¿cómo se debe mostrar la relación entre las piezas mencionadas en futuras exposiciones? ¿Es esta una cuestión que se pueda negociar con el artista, dado que él no había prestado atención a este aspecto con anterioridad?

El KMM es un museo pequeño. A diferencia de otras grandes instituciones, tiene un solo archivo, donde comisarios, conservadores y restauradores guardan la información. Entre los documentos habituales, hallé una fascinante correspondencia epistolar entre el comisario de la exposición de Sonsbeek, el director del museo, el restaurador y el artista, así como interesante información en relación a la obra. Fue de esta manera que me percaté de cuán esclarecedora para el sentido, la historia y el planteamiento futuro de una obra puede llegar a ser la lectura entre líneas de diferentes documentos, diarios y cartas.

Para ilustrar la importancia y el papel determinante del archivo, he seleccionado algunas citas cortas de los documentos mencionados. La primera pertenece al catálogo de la exposición Sonsbeek 93, que, en lugar de las tradicionales descripciones, contiene extractos del diario de la curadora, escritos durante su viaje de investigación (en torno a la exposición) y de su correspondencia con los artistas.

“Pasé el día con Miroslaw Bálka. Tuvimos un pequeño almuerzo en su casa en Otwock, [...], fuimos a la casa de sus abuelos, que compró con orgullo el verano pasado [...]. La humildad y la santidad de aquel lugar están presentes en la obra de Miroslaw. Se le ocurrió un día que esto era sobre lo que su trabajo tenía que versar. Me llevó al cementerio judío en Otwock [...]. Luego fuimos al cementerio cristiano para visitar las tumbas de sus abuelos [...]”<sup>[5]</sup>.

Como se puede comprobar en los dibujos preparatorios, adjuntos a una de las cartas, la idea de que la casa se convierta en una tumba ha estado presente desde el inicio en la mente del artista. También podemos observar cómo se expuso el concepto preliminar a lo largo del proceso [F. 05].

En el otro fragmento encontramos la información de que la pieza fue concebida como un *site specific* y no estaba destinada a ser trasladada:

“Tras el final de la exposición [...] lo que quedará serán dos pequeñas sillas esperando detrás de la reja del cementerio”<sup>[6]</sup> [F. 06].

El siguiente extracto señala que la obra fue instalada en el museo sin presencia del artista:

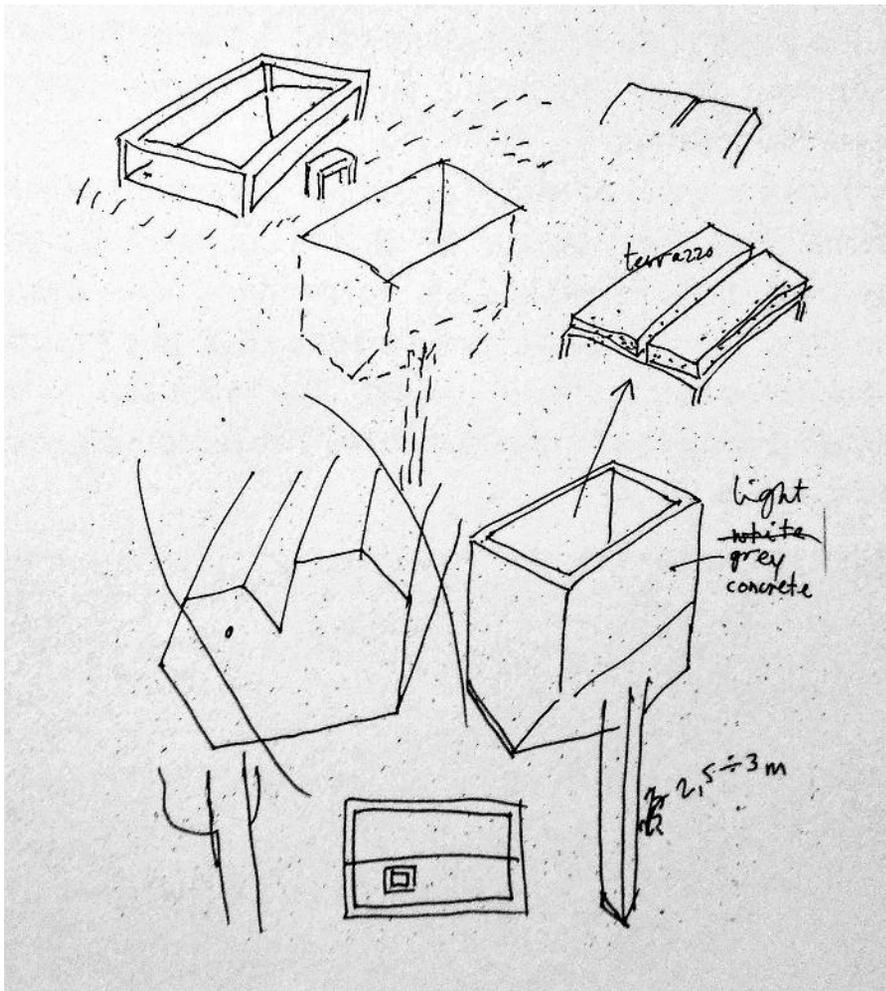
“[...] muchas gracias por las fotos de mi trabajo (ahora tuyo). Parece que está muy bien. La posición, el encuentro con el antiguo y el nuevo edificio, ese rincón. Me gustaría estar allí lo antes posible”<sup>[7]</sup>.

[4] J. V. Aliaga, “History, death and other bitter fruit. An interpretation of the work of Miroslaw Bálka”, en *Miroslaw Bálka. Revision 1986-1997*, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, pp. 132-144, 1997.

[5] V. Smith, J. Brand & C. de Muynck (Eds.), *Sonsbeek 93*, Gante, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1993, pp. 22-23, [cat. exp.]. Traducciones del inglés realizadas por la autora.

[6] En uno de los dibujos finales con instrucciones sobre cómo instalar la obra en la exposición de Sonsbeek, enviado por fax desde Foksal Gallery Foundation, el 23 de marzo de 1993 (Fuente: Archivos de Kröller-Müller Museum).

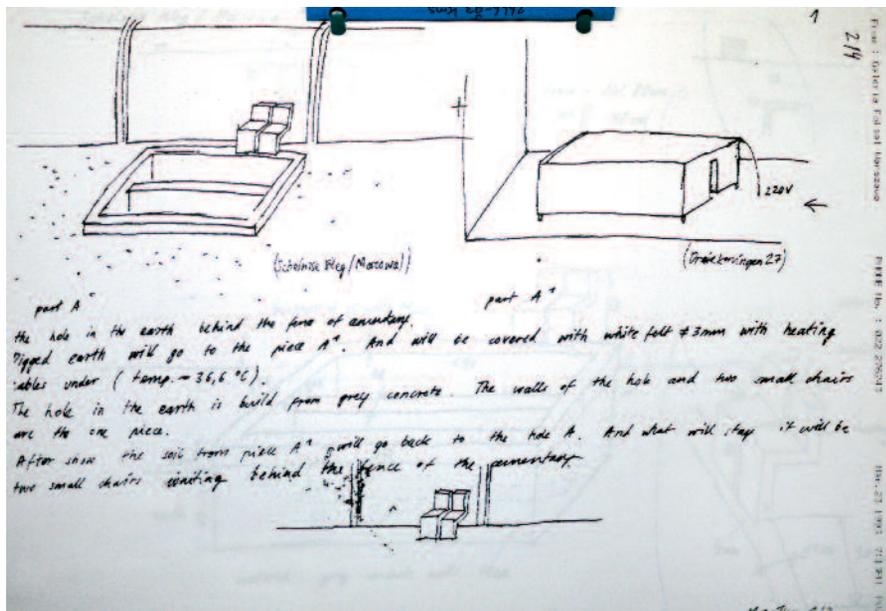
[7] Carta enviada por Miroslaw Bálka a Evert van Straaten, director de Kröller-Müller Museum, 8 Junio 1994 (Fuente: Archivos de Kröller-Müller Museum).



[F.05]

[F.05]  
 Mirosław Balka, Sketch for  
 211x179x125, 190x129x73,  
 (1993), Collection  
 Kröller-Müller Museum,  
 Otterlo, the Netherlands.

[F.06]  
 Mirosław Balka, Dibujo  
 para 211x179x125,  
 190x129x73, enviado por fax  
 desde Foksal Gallery  
 Foundation, el 23 de marzo  
 de 1993.  
 Archivo Kröller-Müller  
 Museum, Otterlo, the  
 Netherlands.



[F.06]

Otro documento importante encontrado en el archivo era un texto escrito por la entonces restauradora del museo en el que se describe la interacción con el artista durante su estancia en el KMM. En lugar del habitual informe, redactó una especie de diario con reflexiones acerca de los comentarios y solicitudes del artista en torno a la obra. Por ejemplo, al ser preguntado sobre el asunto del cambio en la percepción tras el traslado al contexto institucional, Bałka dio una respuesta breve y concisa: “En cierta manera, un museo es también una especie de cementerio”<sup>[8]</sup>.

¿Podría afirmarse que había encontrado en mi investigación de los archivos una respuesta directa a las cuestiones relacionadas con la futura conservación, restauración y reinstalación de la obra? Definitivamente no, pero sí que había localizado información sobre las relaciones que habían influido en la creación de la pieza y en ciertas decisiones del artista. Estos datos son cruciales para entender lo que es la obra de arte y pueden ser de gran utilidad en futuras decisiones sobre su preservación y reinstalación.

## ARCHIVAL TURN Y EL CAMBIO DE PARADIGMA

A la vista de los acontecimientos es preciso concluir que el archivo había proporcionado más información sobre la obra que la obra misma. Es por ello que juzgo que, en términos de conservación, el archivo es tan importante como el objeto material. Entonces, ¿por qué no tratar esta información con igual cuidado que la pieza material? ¿Es esto posible? ¿Cuáles serían las consecuencias de este cambio de paradigma?

Con la intención de profundizar en estas ideas, abordé las propuestas de Hanna Hölling desarrolladas en torno al denominado *Archival Turn* sobre la conservación de arte contemporáneo y la posibilidad de concebir la obra de arte como archivo. En este marco, el archivo es una base sobre la que construir la identidad de la obra y tiene dos esferas, que Hölling denomina “física y virtual”<sup>[9]</sup>.

La primera contiene testimonios materiales de la presencia de la obra, como objetos, componentes, restos de manifestaciones anteriores, muestras de los materiales usados por el artista, repuestos o cualquier otro elemento tangible relacionado con la pieza. La segunda pertenece al ámbito de las ideas; es una recopilación de registros, conocimientos y recuerdos de aquellos agentes involucrados en los diferentes procesos, como por ejemplo instrucciones, dibujos y bocetos previos, correspondencia entre un artista y una institución, entrevistas al artista, registros de testimonios de los técnicos sobre el trabajo de instalación de la pieza, el conjunto del trabajo del artista que contextualiza la pieza en cuestión, documentación de las exposiciones, informes de conservación, etc.

Los límites entre esos dos ámbitos –el físico y el virtual– son difusos, y esta división debería ser, por tanto, replanteada. Así mismo, es importante mencionar que Hölling elabora sus argumentos dentro del contexto del arte digital, aunque reconoce su posible utilidad en otros terrenos de conservación y restauración.

## DESAFÍOS Y POSIBLES CONSECUENCIAS

El *Archival Turn* podría tener múltiples consecuencias para el mundo de la conservación. Según Hölling, el papel del conservador sería el de mantener la identidad de la obra mediante la interpretación y actualización del archivo. Esta nueva posición brinda al restaurador un cierto poder hermenéutico, abriendo paso a la creatividad y al reconocimiento del restaurador como partícipe activo en la formación de la identidad de la obra ¿sigue siendo entonces el trabajo propio de un restaurador?

[8]

A. van de Kerckhove, “Report on Mirosław Bałka’s 211x179x125, 190x129x73” (1993)”, INCCA Archive/ Kröller-Müller Museum Archive, 2000.

[9]

Hölling, H., “Archival Turn. Towards new ways of conceptualising changeable artworks”, *Acoustic Space*, 14 (DATA DRIFT. Archiving Media and Data Art in the 21st Century), 2015, pp. 73–88.

En 2010 Muñoz Viñas señalaba: “Cuando se trata de preservar ideas, hay otros profesionales mejor preparados para el trabajo, ya sean historiadores, periodistas, cineastas, documentalistas, fotógrafos o informáticos”<sup>[10]</sup>. Según su *Teoría Contemporánea de la Restauración*, el tratamiento del archivo sería clasificado más como “una conservación informacional” (conservación de la información contenida) del objeto mismo. Pero, en una de mis definiciones predilectas del oficio de restaurador, formulada recientemente por Sanneke Stigter, leemos: “la conservación consiste en todas aquellas actividades que garantizan la continuidad de la vida de una obra de manera documentada y controlada, acometidas de forma concisa y responsable”<sup>[11]</sup>. Entonces deberíamos preguntarnos, ¿quiénes, si no los restauradores, deberían hacerse cargo de ese trabajo?

A modo de conclusión me gustaría enfatizar que al concebir una obra de arte como archivo podemos enfrentarnos con varias consecuencias. Por ejemplo, esta noción promovería reconsiderar la idea de las colecciones basadas en objetos y demandaría un importante cambio en la organización de la estructura del museo de arte.

## LA INVESTIGACIÓN DE CARA AL FUTURO

Durante los próximos estudios de caso en diversas instituciones, se examinará si estas están confeccionando sus archivos en torno a las piezas de sus colecciones y cómo. Mediante el uso de métodos etnográficos se estudiará cómo se organiza y comparte la información, tanto a nivel interno como para el público en general, y cómo se utiliza para fines de conservación y restauración. Se explorará también la noción de “obra como archivo” aplicada a piezas que tengan algún tipo de cualidades materiales (al igual que la de Balka, descrita anteriormente y denominada como escultura por la retórica tradicional). Por último, a través de la elaboración de entrevistas a artistas y del análisis de las ya existentes, observaré cómo el diálogo con los creadores afecta y cambia la información reunida.

## AGRADECIMIENTOS

A Susanne Kensche, restauradora del KMM, por facilitarme el acceso al archivo del museo y dedicarme su tiempo, y a la institución al permitirme la utilización de las imágenes. A César Delgado, por su ayuda en la redacción de este artículo en castellano, y a Salvador Muñoz Viñas por la inspiración y ánimo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, J. V. “History, death and other bitter fruit. An interpretation of the work of Miroslaw Balka”. In *Miroslaw Balka. Revision 1986-1997*. Valencia: IVAM Institut Valencià d’Art Modern, pp. 132-144, 1997.
- BEERKENS, L. et al. *The Artist Interview. For conservation and presentation of contemporary art. Guidelines and Practice*. Amsterdam: Japsam Books, 2012.
- BLOEMHEUVEL, M., & KOOTEN, T. van (Eds.). *Sculpture Garden Kröller-Müller Museum*. Róterdam: NAI Publishers, 2007.
- HÖLLING, H. “Archival Turn. Towards new ways of conceptualising changeable artworks”. *Acoustic Space, 14* (DATA DRIFT. Archiving Media and Data Art in the 21st Century), 2015, pp. 73-88.

[10]

S. Muñoz Viñas, “The artwork that became a symbol of itself: reflections on the conservation of modern art”. *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art – Reflections on the Roots and the Perspectives*, 2010, pp. 9–19.

[11]

S. Stigter, *Between Concept and Material. Working with Conceptual Art: A Conservator’s Testimony*. Amsterdam, University of Amsterdam, 2016, p. 26.

- MUÑOZ VIÑAS, S. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005.
- MUÑOZ VIÑAS, S. “The artwork that became a symbol of itself: reflections on the conservation of modern art”. *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art – Reflections on the Roots and the Perspectives*, 2010, pp. 9–19.
- SMITH, V., BRAND, J., & MUYNCK, C. de (Eds.). *Sonsbeek 93*. Gante: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1993, [cat. exp.].
- STIGTER, S. *Between Concept and Material. Working with Conceptual Art: A Conservator’s Testimony*. Amsterdam: University of Amsterdam, 2016.
- VAN DE KERCKHOVE, A. ”Report on Mirosław Balka’s *211x 179x125, 190x129x73* (1993)”. *INCCA Archive/Kröller-Müller: Museum Archive*, 2000.