

DOSSIER

Documentando dilemas. Sobre la relevancia de los casos éticamente ambiguos

Documenting dilemmas. On the relevance of ethically ambiguous cases

Renée van de Vall

Maastricht University

Recibido: diciembre 2016

Aprobado: enero 2017

Resumen

Este artículo sostiene que la documentación proporciona un mejor servicio a la conservación de arte contemporáneo cuando no solo recopila y registra información sobre las obras, sino que también recoge los dilemas a los que los conservadores han tenido que enfrentarse al tomar decisiones sobre sus estrategias de conservación. La razón es que, en las últimas dos décadas, una práctica cada vez más reflexiva ha favorecido una situación en la que están emergiendo nuevos paradigmas éticos que sirven para diferentes tipos de trabajos artísticos y sus diferentes lógicas de perpetuación. El artículo propone tres paradigmas diferentes con sus correspondientes casos paradigmáticos, argumentando que solo un método de deliberación ética “caso-a-caso” (ética casuística) servirá para articular una serie de principios y directrices adecuados a los más recientes paradigmas. Para posibilitar esta deliberación, se hace necesario documentar los dilemas éticos en la conservación. Además, la mayoría de los casos resultarán bastante conflictivos, dado que muchas obras de arte consisten en la unión heterogénea de objetos, ideas y prácticas, con sus propias lógicas diferenciadas de perpetuación, mientras otras se mueven entre distintas lógicas, o pasan de una lógica a otra en el transcurso de sus biografías. Por tanto, la documentación de los dilemas continuará siendo necesaria para facilitar un acercamiento casuístico a la hora de tomar decisiones con responsabilidad y desarrollar un cuerpo de experiencia profesional.

Palabras clave: Arte contemporáneo, teoría de la conservación, ética casuística, paradigma de la conservación científica, paradigma de la performance, paradigma procesual.

Abstract

This paper argues that documentation best serves the conservation of contemporary art when it does not only collect and record information about the work, but also the dilemmas conservators have felt themselves confronted with when deciding their conservation strategy. The reason is that in the last two decades, in and through evolving and reflective practice, a situation has arisen in which new ethical paradigms are emerging, appropriate for different types of work and different logics of perpetuation. The paper outlines three different paradigms with corresponding paradigmatic cases, arguing that only a case-by-case method of ethical deliberation (casuist ethics) will help articulating the appropriate principles and guidelines for the newer paradigms. Documentation of conservation-ethical dilemmas is needed to enable this deliberation. Moreover, most cases will remain rather messy, many artworks consisting of heterogeneous assemblages of objects, ideas and practices that all imply their own logic of perpetuation, other artworks hovering between logics, or passing from one logic to another in the course of their biographies. Therefore the documentation of dilemmas will continue to be required to facilitate a casuist approach to taking responsible decisions and developing a body of professional experience.

Key Words: Contemporary art, conservation theory, casuist ethics, scientific conservation paradigm, performance paradigm, processual paradigm.



1. Introducción

Numerosos autores han señalado la dificultad de aplicar los principios éticos establecidos de la conservación, como la autenticidad, la mínima intervención y la reversibilidad, a las obras de arte contemporáneo. Dada la compleja naturaleza de estas obras, su inherente variabilidad y su dependencia de las tecnologías que se quedan obsoletas rápidamente, la conservación parece no disponer de un conjunto claro de principios o sistema de valores que guíen las decisiones de conservación, y los conservadores tienen que encontrar otros modelos para orientarse (p.e. Real, 2001; Buskirk, 2003; Barker y Bracker, 2005; Wharton, 2005; Laurenson, 2006; Weyer, 2006; Hummelen y Scholte, 2006; Scholte y Te Brake-Baldock, 2007; Wharton y Molotch, 2009; Scholte, 2011; van Saaze, 2013a y otros muchos).

Argumentaré aquí que, en las últimas dos décadas, una práctica cada vez más reflexiva ha favorecido una situación en la que están emergiendo nuevos paradigmas éticos que sirven para diferentes tipos de trabajos artísticos y sus diferentes lógicas de perpetuación (1). Junto al paradigma establecido de la “conservación científica”, cuyo principal objetivo es conservar la integridad material de la obra como objeto físico (cf. Clavir, 1998; Villers, 2004; Muñoz Viñas, 2005), distingo otros dos modelos (a menudo aunados en los discursos teóricos): el “paradigma de la performance”, que considera que el núcleo del trabajo es su concepto, y que este debe ser llevado a cabo mediante la representación fidedigna de un conjunto de instrucciones que estipulen los rasgos que definen la identidad de la obra; y el “paradigma procesual”, en el que no es la correspondencia entre un eventual resultado y un concepto preexistente, sino el proceso lo que se entiende como núcleo del trabajo, y el objetivo principal de la conservación consiste aquí en favorecer la continuidad de la obra mediante la transmisión de la información, destrezas y procedimientos necesarios a los participantes o depositarios designados.

Podemos afirmar con seguridad que hoy en día coexisten diferentes sistemas de valores con sus correspondientes estrategias (a menudo implícitas), y que puede que todos sean a su modo relevantes. A veces podrán entrar en conflicto, a veces no. En casos concretos, preservar (al menos algo de) las partes auténticas de la obra puede ser tan importante como respetar la idea inmaterial de la misma, lo que podría requerir la adecuada implicación de grupos específicos de personas y el respeto a las reglas de juego. A pesar de ello, a menudo se dan situaciones en las que los conservadores tienen que elegir entre valores sin tener claras aún cuáles serán las consecuencias de sus decisiones a lo largo del tiempo. La bibliografía contemporánea sobre conservación está llena de ejemplos en los que preservar un aspecto de la obra artística puede perjudicar a otro: por ejemplo en *Gismo* de Tinguely, que debería moverse para emitir sonidos, pero que no puede hacerlo sin que sus componentes se deterioren (Beerkens, Hummelen y Sillé, 1999), o en la obra de Jamelie Hassan de 1981 *Los Desaparecidos*, donde debería haberse

permitido a los visitantes caminar entre las setenta y cuatro piezas de porcelana dispuestas sobre el suelo, pero no se consintió que lo hicieran por el riesgo de que se rompieran las piezas (Irvin, 2006).

En este contexto que presenta una pluralidad de paradigmas emergentes —aunque aún sin articular claramente— y a menudo en conflicto entre ellos, es muy importante desarrollar un cuerpo compartido de experiencia profesional que permita a los profesionales de la conservación establecer colectivamente las condiciones para un juicio responsable y reflexivo de los casos concretos. El establecimiento de estas condiciones equivale a: 1) articular principios y guías éticos que proporcionen una alternativa a los estándares de intervención y reversibilidad mínimos; 2) facilitar el debate sobre todos aquellos casos que de un modo u otro se sitúen en lugares intermedios. Ambos objetivos exigen compartir no solo las mejores prácticas, sino también las menos acertadas, los argumentos a favor y en contra de decisiones particulares tomadas en casos concretos, las dudas que queden, las intervenciones que resultaron erróneas a largo plazo. La documentación, sostendré, proporciona un mejor servicio a la conservación de arte contemporáneo cuando no solo recopila y registra información sobre las obras y su historia, sino que también recoge los dilemas a los que los conservadores han tenido que enfrentarse al tomar decisiones sobre sus estrategias de conservación.

2. Ética en momentos de cambio histórico

La puntualización que me gustaría hacer *no* es que la ética conectada con la “conservación científica” ya no tiene sentido. Hay múltiples ejemplos en los que la observación consciente de los principios de intervención mínima y reversibilidad de los tratamientos ha dado lugar a restauraciones en general admiradas. Mi puntualización tiene más que ver con cuestionar su aplicabilidad en *todos* los casos: han emergido nuevos tipos de arte que ya no encajan en este paradigma. Podríamos decir que somos testigos de un periodo de transición en el que el ámbito de relevancia de los principios éticos existentes se ha reducido relativamente, mientras surgían nuevas prácticas para las que los antiguos principios y guías ya no son del todo aplicables, y todavía han de inventarse otras guías más apropiadas o mejor articuladas (2). Las prácticas documentales, expondré, deberían ayudar a facilitar la articulación de estas guías y a designar los campos en los que son relevantes.

Para ilustrar lo que esta transición histórica puede significar y por qué la documentación de dilemas es importante, me gustaría referirme a un ejemplo histórico de Jonsen y Toulmin; la manera en la que la teología moral de los siglos XV y XVI luchó contra la condena de la usura. Jonsen y Toulmin defienden un enfoque casuístico de la ética (Jonsen y Toulmin, 1988; *cf.* Brody, 2003; Nordgren, 2001; Cherry y Smith Iltis, 2007). Este tipo de aproximación no exige invertir las

prácticas existentes, sino repensar sus implicaciones para la ética y para el tipo de instrucciones que esperamos de los códigos éticos. La cuestión principal consiste en que, más que entender el razonamiento moral como ciencia teórica, como conjunto estable de conocimientos (*episteme*) basado en principios generales que deben ser aplicados a casos individuales, el abordaje casuístico lo trata como una forma de sabiduría práctica (*phronesis*), que parte de los detalles y circunstancias de situaciones particulares y razona a partir de estos casos hasta reglas o guías más generales. Sin embargo, este razonamiento inverso no es meramente inductivo porque la inducción asume que hay un marco de evaluación común que estos casos comparten (y eso es, exactamente, lo que es cuestionado). Los enfoques casuísticos aceptan que la condición por defecto del pensamiento moral es que los sistemas de valores pueden y generarán conflicto, pero esto no excluye el acuerdo en casos concretos. Más que comenzar partiendo de principios o directrices generales, es preciso comenzar por los casos paradigmáticos, ejemplos que son generalmente reconocidos como prácticas moralmente buenas o malas (3). A partir de ahí, el procedimiento tiene que evolucionar paso a paso. Mediante la comparación de similitudes y diferencias entre el problema que nos ocupa y los ejemplos paradigmáticos relevantes, el *casuista* intenta averiguar si aquel puede ser resuelto de una manera parecida o no. La comparación sistemática de casos resulta particularmente importante en tiempos de cambio histórico, para los que el debate sobre la usura constituye un ejemplo revelador. Lo que hace que esta historia resulte instructiva para los debates éticos sobre la conservación del arte contemporáneo es que muestra por qué y cómo un paradigma ético ampliamente aceptado —en nuestro caso el de la conservación científica— puede perder relevancia y qué se requiere para complementarlo con paradigmas nuevos, más adecuados.

Siguiendo los manuales de orientación moral utilizados por los sacerdotes y otros miembros de la comunidad católica desde la Edad Media, Jonsen y Toulmin muestran cómo en los siglos XV y XVI el préstamo de dinero con fines lucrativos pasó a ser un problema, pues fue considerado usura y, por lo tanto, pecado. Las Escrituras (tanto el Viejo como el Nuevo Testamento) condenaban el préstamo de dinero, de víveres, etc., si se hacía en beneficio propio. Esta prescripción tenía todo el sentido en una economía de subsistencia con una escasa circulación monetaria y una demanda de crédito muy baja: solo las personas muy necesitadas pedirían prestado, por ejemplo tras una mala cosecha o la pérdida de un rebaño, y sacar partido de las desgracias de otros, era considerado vergonzoso. Aunque también se hacían préstamos en circunstancias menos extremas, el paradigma moral aceptado habitualmente —el caso que se usaba como ejemplo para juzgar una práctica como usura— era el del dinero que se daba en momentos de miseria (Jonsen y Toulmin, 1988, p. 183). Desde el siglo XV en adelante, con la aparición del capitalismo mercantil y el crecimiento de las naciones-estado, la prohibición de la usura se

convirtió en un obstáculo para la inversión económica en compañías comerciales o para la financiación estatal. Se fueron añadiendo cada vez más excepciones a la regla y se inventaron fórmulas en las que se aclaraba que, más que prestar dinero para obtener beneficios de una persona en la miseria, estas excepciones tenían que ver con la participación en una asociación conjunta como, por ejemplo, la de un comerciante con un capitán de barco. Más que como beneficio obtenido de la desgracia de alguien, el interés debía considerarse una recompensa por la asunción de un riesgo, un seguro frente a posibles pérdidas o una compensación por los otros usos económicos que el prestador podría haber dado a su dinero. En circunstancias de cambio político y económico, las prescripciones morales de la Iglesia fueron cambiando gradualmente. La primera definición de usura cambió de “donde se pide más de lo que se da” o “todo aquello que se pide más allá de lo básico” a “interés percibido cuando no solo hay objetivo de ganancias” (Jonsen y Toulmin, 1988, p. 193).

Lo que es importante para Jonsen y Toulmin e instructivo para mi argumento, es el procedimiento de caso-a-caso, a través del cual los teólogos morales intentaron formular un nuevo paradigma ético:

Las diferencias moralmente relevantes entre varias formas de actividad económica se hicieron así visibles solo como resultado del análisis de casos. Según aparecía un caso nuevo, que representara una forma nueva de transacción económica ideada por los minoristas, comerciantes o propietarios, se comparaba con el caso paradigmático relevante: un préstamo hecho a alguien en la miseria. A los ojos de los moralistas, obtener beneficio de un préstamo hecho a una persona necesitada era una clara inmoralidad. Era sencillamente un robo y por lo tanto contrario a la virtud de la justicia. ¿En qué diferían cada uno de los nuevos casos de este paradigma? La estructura, función y propósito de cada nuevo acuerdo ¿incluía circunstancias moralmente relevantes? De ser así, ¿estas justificaban o exoneraban la actividad? ¿agravaban o aliviaban la culpa? ¿cambiaron radicalmente la naturaleza del caso estas nuevas circunstancias? Estas preguntas fueron insistentemente formuladas y contestadas según el debate sobre la usura atravesaba el s. XVI (Jonsen y Toulmin, 1988, p. 191).

3. Momentos de transición en la conservación del arte contemporáneo: la aparición de un segundo paradigma

La situación prevaleciente en la conservación del arte contemporáneo desde hace dos o tres décadas tiene bastante en común con las incertidumbres a las que se enfrentaron los teólogos de la moral católica. La cuestión no es que las antiguas prescripciones morales hayan perdido repentinamente su validez para los casos a los que se referían; la cuestión es que han emergido nuevos tipos de casos para los que no tienen sentido —al menos no de manera automática—. Pensemos en las dos restauraciones consecutivas de —primero— la obra de Barnett Newman *Who is Afraid of Red, Yellow and Blue III* (1967-68) y —segundo— su obra *Cathedra*

(1951). Podría decirse que estas dos restauraciones juntas marcan el paradigma ético de la conservación científica y los principios de mínima intervención y reversibilidad. El primer caso es paradigmático de lo que suele considerarse el escenario de “el peor de los casos”; el segundo es el complemento del primero, al ser un caso generalmente aplaudido por su meticulosa y consciente observancia de las guías éticas y también como una exitosa restauración (Hummelen, 1992; Bracht et al., 2001; Matyssek, 2012). Sin embargo, lo que es completamente impensable (aunque se ha hecho) en el caso de Newman —pasar un rodillo sobre una superficie pintada—, se ha convertido (con alguna exageración) en una práctica común en el caso de los *Wall Drawings* de Sol LeWitt. Tomemos el *Wall Drawing #801: Spiral*, actualmente expuesto en la cúpula del Bonnefantenmuseum de Maastricht. Fue realizado por primera vez en 1996 y se ha retirado y vuelto a ejecutar dos veces desde entonces; la última vez después de la muerte del propio LeWitt, sin que nadie levantara una ceja ni en su retirada ni en su reconstrucción.

El trabajo de LeWitt es un buen ejemplo del segundo paradigma, que he llamado el paradigma de la performance (4). Uno de los textos que establece el paradigma como una alternativa viable fue el ensayo de Pip Laurenson de 2006 “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations” [Autenticidad, cambio y pérdida en la conservación de instalaciones de nuevos medios *time-based*] (5). En vez de apuntar hacia la preservación de la *autenticidad* de una obra, Laurenson expone que se debería intentar mantener su *identidad*, que se encuentra en las propiedades que definen la obra. Para la autora, las instalaciones con componente temporal, y de hecho las instalaciones en general, son obras que recuerdan a la música escrita o a las obras de teatro más que a una escultura o una pintura, porque son creadas y recreadas siguiendo unas instrucciones, como ocurre con un guion o una partitura que estipulan cuáles son las propiedades esenciales y cuáles son meramente accidentales o variables. Esto no significa que todas las ejecuciones resulten del mismo modo. Hay espacio para la variación y la interpretación de las personas que recrean la obra y para la adaptación a nuevas circunstancias; sin embargo, cada nueva representación vuelve a las instrucciones que definen el núcleo de la obra que, como aclara Laurenson, puede ser “ampliamente” o “débilmente” definida (Laurenson, 2006).

Otro ejemplo posterior de una instalación ampliamente definida es *Notion Motion* (2005) de Olafur Eliasson, en la colección del Museo Boijmans-Van Beuningen de Rotterdam. Aparte de algún equipo técnico, la obra consiste principalmente en unos grandes recipientes de agua y unas pasarelas de madera; tanto el agua como la madera son desechadas al finalizar la exposición, siendo el conjunto de instrucciones el elemento físico más importante que permanece en la colección.

Puesto que *Notion Motion* es construida desde cero y se utilizan nuevos materiales cada vez que se instala, la conservación física no es relevante en absoluto. Una documentación precisa, tanto de los aspectos materiales como del concepto, en cambio, resulta extremadamente importante. Solo a través de ella es posible preservar la obra para el futuro. Es la conservación de un chapoteo (De Groot, Guldemond y Kleizen, 2007, p. 2).

Con el *Wall Drawing* de LeWitt sucede lo mismo. Tal y como se dice en la página web del Bonnefantenmuseum: “En el origen de cada dibujo de pared de Sol LeWitt hay un encargo perfectamente formulado, o una descripción concisa de la obra. Esta contiene todas las instrucciones de pintado que habrán de seguir sus asistentes (a menudo artistas), tan fielmente como sea posible” (6).

Una de las frases más famosas de LeWitt confirma esta práctica: “[La] idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando un artista utiliza una forma artística conceptual, significa que toda la planificación y decisiones se han hecho de antemano, y la ejecución es un asunto superficial. La idea pasa a ser la máquina que hace el arte” (LeWitt, 1967). El mismo LeWitt comparó sus *Wall Drawings* con una interpretación musical: “A menudo pienso en ellos [los *Wall Drawings*] como en una partitura musical que puede ser re-presentada por una o varias personas. Me gusta la idea de que la misma obra pueda existir en dos o más sitios simultáneamente” (7).

Comparables con partituras musicales, los *Wall Drawings* pueden variar de acuerdo a ciertos parámetros, tales como el lugar de ejecución y la interpretación de los músicos. *Wall Drawing No. 652*, por ejemplo, fue llevado a cabo por primera vez en 1990 en el Indianapolis Museum of Art, donde cubría tres paredes alrededor de una gran escalinata. En 2005, LeWitt supervisó una versión hecha por un equipo de asistentes en el Pulliam Great Hall sobre una pared de treinta y cuatro pies de altura [más de diez metros] y sesenta pies de ancho [dieciocho metros], realizada con pinturas acrílicas más que con tinta. Según la página web del museo “aparte del cambio de tinta a acrílicos, la única diferencia en la nueva versión es que necesitó ser ampliada hacia abajo y hacia fuera para adecuarse a una mayor dimensión de la superficie de la pared” (8). Los dibujos sobre pared pueden ser retirados y re-hechos —no mediante la reproducción de una primera instalación, sino mediante una nueva interpretación—. Así, en el Carnegie Museum of Art en el año 2007, un equipo de artistas locales bajo la dirección de miembros del estudio de LeWitt repintó dos *Wall Drawings* adyacentes, los números #450 y #493, adquiridos en 1985 y 1986 respectivamente (9).

La pertinencia ética de re-hacer los *Wall Drawings* parece ahora resultar obvia. Sin embargo, la práctica de re-hacer LeWitts no ha estado siempre libre de controversia. No mucho tiempo después del escándalo de la restauración de *Who is Afraid*, la comisaria del Museo, Marianne Brouwer, sugirió re-hacer un *Wall Drawing* de Sol LeWitt. El *Wall Drawing* que existía en el museo había sido

ensuciado con las huellas de un visitante, lo que ponía en peligro sus cualidades ópticas. Como LeWitt era un artista conceptual, Brouwer tenía buenas razones para suponer que no habría objeción para re-hacer la obra. Pero la sugerencia de Brouwer fue discutida en ese momento por uno de los conservadores *freelance* del museo, que argumentó que la recreación estaba en contra del Código Ético (Sillé, 1999; van Wegen, 1999).

Como consecuencia de este debate, quedó también claro que hay límites sobre lo que es permisible y lo que no. Con el tiempo, el artista le contó a Brouwer en una entrevista en el año 1995 que, mientras que en teoría sus primeros *Wall Drawings* podían ser ejecutados por cualquier persona, algunos de ellos requerían destrezas específicas; aquellos hechos en grafito, por ejemplo, solo podían ser realizados por dos especialistas americanos (van Wegen, 1999, p. 209). Esto debió hacer reconsiderar su posición inicial a Brouwer, pues en una entrevista en 1998 criticó al museo Haagse Gemeentemuseum por demoler una pintura mural de LeWitt durante la renovación del edificio. Mientras que el director, Hans Locher, declaró que la eliminación del mural no tuvo consecuencias porque el certificado y las instrucciones de la obra habían sido conservados, Brouwer comentó que “Un LeWitt vive en la pared”; “no puedes moverlo, es más frágil [que un Newman o un Mondrian], depende de nuestra buena fé” y “ahora sabemos que la historia de la génesis de la obra y su localización son también esenciales” (10) (Suto, 1998).

La revisión de Brouwer toca un tema importante. Aunque LeWitt haya declarado en algún momento que la ejecución de sus obras era un “hecho superficial”, él se volvió de hecho cada vez más preciso sobre quién debía ocuparse de la re-ejecución, dónde y cómo. Mientras que en 1974 todavía mantenía que la ejecución requería de pocas destrezas técnicas, en años posteriores fue atribuyendo una importancia cada vez mayor a los métodos de producción. Las paredes tenían que ser preparadas de forma específica; los dibujos sobre pared tenían que ser desarrollados siguiendo técnicas de aplicación estrictas; nuevos materiales con mayores requerimientos hicieron su aparición, y las propias obras eran más y más grandes. En última instancia, todos estos factores exigían la constitución de un equipo de dibujantes profesionales (11) (Gross, 2012, p. 21).

Tras la muerte de LeWitt en 2007, su estudio continuó supervisando las re-ejecuciones de sus trabajos. En 2013, por ejemplo, el Centro Pompidou en Metz mostró treinta y tres de los dibujos sobre pared de LeWitt, todos en blanco y negro, ejecutados por un equipo de sesenta y cinco estudiantes de arte y trece jóvenes artistas bajo la supervisión de siete asistentes profesionales (12). Los asistentes habían sido acreditados por el Legado de LeWitt, con el asistente-jefe John Hogan —con treinta y tres años de experiencia—, como “director de orquesta”. El asistente-jefe Hogan enfatizaba que LeWitt es el compositor y los dibujantes son sus intérpretes: ellos no adaptan sino que interpretan sus instrucciones. En la interpretación todo cuenta: el tamaño de los pinceles y de las tizas, cómo se

escurren los trapos utilizados para limpiar la tinta o el número de capas de pintura. La crítica Bénédicte Ramade ha señalado que este perfeccionismo extremo pudiera sorprender y destrozar la imagen que uno podría haberse formado sobre los artistas conceptuales descuidando la ejecución. Por el contrario se requieren, por ejemplo, cinco fases para afilar convenientemente los lápices de colores (Ramade, 2012).

Esta creciente precisión por parte del artista y su legado pueden alertarnos sobre el hecho de que, incluso aunque en un sentido general existe una gran diferencia entre lo que está permitido en el caso de un *Wall Drawing* de LeWitt y lo que está permitido en el caso de una pintura de campos de color de Newman, no podemos simplemente extraer las directrices para la perpetuación de un *Wall Drawing* a partir de la tipología ontológica de la obra. Debemos observar las características de cada obra en particular (si ha sido realizada en grafito o en tinta, si se ha hecho para un sitio en concreto o no) y qué lugar ocupa en la historia de la práctica evolutiva del artista, para saber bajo qué condiciones puede ser re-ejecutada, cómo y por quién.

4. El paradigma del proceso

Aunque las obras de LeWitt dejan espacio para la variación, sus *wall drawings* no son completamente abiertos. Si los tomamos como casos del segundo paradigma, podemos ver que difieren del tercero —de obras genuinamente procesuales— considerando los criterios que rigen sus resultados. Mientras que —como en la interpretación de una partitura escrita— debería haber una conformidad entre la ejecución y las estipulaciones descritas en las instrucciones, un trabajo totalmente procesual deja la forma del resultado sin definir. Las obras procesuales serían todos aquellos trabajos que tienen la intención de cambiar y desarrollarse de acuerdo a factores incontrolables o intervenciones desde dentro o desde fuera de la obra como pueden ser el clima, el deterioro del material, la interacción o participación de los visitantes, las contribuciones colaborativas de artistas o del público, etc. Más que interpretar fielmente un guion o partitura, aquí la lógica distintiva consistiría en hacerlo acorde a las reglas del juego. Donde el paradigma de la performance requeriría recurrir a las instrucciones una y otra vez, una obra procesual ejemplar iría evolucionando de un estadio al siguiente. Soy consciente de que la distinción con el modelo previo es fluida; de cualquier forma, si comparásemos ambos modelos con la música, el modelo performativo nos recordaría a la música escrita de las sinfonías clásicas, mientras que el modelo procesual nos recordaría más bien a la música improvisada.

Como ejemplo de un trabajo procesual podríamos citar *Mission Eternity* del equipo artístico suizo etoy, tal y como lo describió Josephine Bosma. En su reflexión sobre este trabajo, Bosma ha argumentado que en casos como este, más que preservar o volver a un estado *pasado*, la conservación supondría apoyar o

mantener la “vida” de la obra (Bosma, 2011, pp. 164-191). *Mission Eternity* invita a la gente a prolongar su vida tras la muerte física subiendo su vida inmaterial a una “Arcanum Capsule” [Cápsula Arcana], un archivo digital, y a dejar sus cenizas en una especie de mausoleo, el “Sarcófago”. Estos viven en un clúster de datos, textos, vídeos, etc., a través de un software para compartir archivos, la “Aplicación Ángel”, que mantiene su memoria viva. A los participantes no solo se les pide almacenar y compartir sus datos, sino también que participen en el desarrollo de la Aplicación Ángel, que se basa en un código abierto.

“[Esto] significa que todo el mundo puede añadir cambios, modificaciones y mejoras al núcleo del proyecto *Mission Eternity*. Etoy permite a los participantes, su audiencia activa, continuar la *Mission Eternity* en la manera que consideren. De algún modo, la obra puede desarrollarse más allá de la influencia de cualquier artista” (Bosma, 2011, p. 175).

En obras como *Mission Eternity*, conservación significaría continuación y desarrollo, más que preservación o re-creación. La continuidad no debería suceder en un entorno separado y protegido, como un museo, sino “ahí fuera” en el mundo real (o virtual), donde la obra debería mantenerse viva por el compromiso continuo del público (las personas involucradas en la obra) más que por un equipo de expertos siguiendo instrucciones. Así, Bosma argumenta, conservar una obra como esta exige una pérdida de control (o incluso más claramente: la conservación solo sucede *a través* de la pérdida de control) (2011, p. 166). En consecuencia, son las obras procesuales (o los aspectos procesuales de las obras performativas) las que desafían más profundamente los parámetros institucionales y profesionales de conservación.

Este desafío fue reconocido por el museo Van Abbe cuando adquirió otro trabajo que podríamos llamar procesual, *No Ghost Just a Shell*, iniciado por Pierre Huyghe y Philippe Parreno en el año 2002 (van Saaze, 2013a, p. 169). Esta obra fue un proyecto colaborativo de veinticinco artistas o grupos de artistas, que fueron conjuntamente responsables de la vida del personaje manga virtual AnnLee. Aunque los que lo iniciaron proclamaron la muerte de AnnLee en 2002, la obra no ha dejado de evolucionar, con nuevos trabajos protagonizados por AnnLee viendo la luz desde 2002, y nuevas versiones del proyecto que han sido adquiridas por otras colecciones. Vivian van Saaze, que ha seguido la reexposición del proyecto (van Saaze, 2013 a y b), ha señalado que “proyectos colaborativos como este exigen una actitud colaborativa por parte de sus coleccionistas” para “asegurar la perpetuación de *No Ghost Just a Shell* y de su vívido e híbrido personaje” (van Saaze, 2013b, p. 175).

5. Conclusiones: No hay atajos en la ética

A través del debate previo he intentado delinear tres paradigmas diferenciados, definidos por casos paradigmáticos: un paradigma de la conservación científica, generalmente aceptado aunque hoy en día relativamente menos relevante, un paradigma de la performance cada vez más reconocido y un paradigma procesual todavía muy experimental. Me gustaría argumentar que la documentación debería incluir los dilemas de la conservación para permitir a la profesión articular más adecuadamente los ámbitos de relevancia y las directrices de los nuevos paradigmas mediante un acercamiento caso-a-caso. Aunque los desafíos de la conservación del arte contemporáneo para su documentación han recibido mucha atención y varias organizaciones profesionales han estado desarrollando nuevos métodos y sistemas para mejorar la documentación (13), estas iniciativas prestan muy poca atención al registro y comunicación de estos dilemas. La *Variable Media Initiative* [Iniciativa de los medios variables], por ejemplo, es un enfoque innovador que reconoce que las obras de arte encarnan diferentes comportamientos que requieren distintas estrategias de conservación; también reúnen opiniones (de artistas) sobre la futura conservación de las obras, pero no dan cabida a discusiones y dilemas de conservación (14). Lo mismo ocurre con el *Docam Documentation Model* [Modelo de documentación Docam] (15) y el *Inside Installations Documentation Model* [Modelo de documentación del interior de las instalaciones] – 2IDM (16). Necesarios y útiles, estos modelos se centran en la mejor manera de registrar y hacer accesible información basada en hechos sobre las obras, incluyendo sus aspectos más efímeros y experimentales, y las intenciones de sus creadores (17). Únicamente el *Model for Condition Registration* [Modelo para el registro de las condiciones o estado] desarrollado por el equipo *Modern Art: Who Cares?* contiene una entrada que habla de “sopesar las opciones de conservación”, y que exige registrar las discusiones sobre la selección de una de las opciones de restauración/conservación y explicar las razones para la selección de la opción escogida. Este es un paso en la dirección por la que me gustaría abogar y espero que este ejemplo se siga más ampliamente. Solo mediante el registro sistemático y la comunicación de los argumentos a favor y en contra de cada decisión, de las dudas y decepciones concretas, es posible clarificar para qué casos qué tipo de estrategias de conservación serían éticamente apropiadas y si las directrices que se ha probado que son adecuadas para un caso, pudieran ser traducidas a otros (18).

De cualquier manera, podría parecer ahora que los paradigmas que un día fueron apropiados están suficientemente articulados, que la ética de conservación del arte contemporáneo podría volver a su estado normal de aplicación de normas y eliminar el enfoque caso-a-caso y la documentación de dilemas. Tan pronto hayamos determinado si una obra encaja en un determinado paradigma, sabremos con certeza cómo actuar. Me temo que esto nunca sucederá. En la práctica del

trabajo de conservación/restauración diarios, la mayoría de los casos son bastante conflictivos, dado que muchas obras consisten en la unión heterogénea de objetos, ideas y prácticas con sus lógicas diferenciadas de perpetuación, mientras otras se mueven entre lógicas o pasan de una lógica a otra en el transcurso de sus biografías.

Volviendo a LeWitt podemos, por ejemplo, señalar que, a pesar de que se ha desarrollado una práctica ya establecida de recreación de sus *Wall Drawings*, todavía se dan situaciones de confusión, como cuando en 2008 el conservador de un museo preguntó en el foro *cool.conservation* si el museo debería adoptar medidas “más invasivas” que la mera consolidación de las capas de pintura existentes a la hora de reparar un *Wall Drawing* —una expresión típica de la norma de mínima intervención del paradigma científico (19)—. Aparentemente, el hecho de que un *Wall Drawing* al completo pudiera ser re-ejecutado (y en este caso particular hubiera sido re-ejecutado justo un año antes) no implicaba en sí mismo la definición de una directriz clara sobre qué hacer cuando una *parte* de la obra fuera dañada. Es más, deberíamos cuestionarnos si la perpetuación de la obra de LeWitt en el futuro continuará estando tan estrechamente controlada y si no sería preferible que se moviera en dirección al paradigma procesual —como el proyecto LIBERAD A SOL LEWITT del colectivo de artistas daneses SUPERFLEX para el Museo Van Abbe parece dar a entender (20)—.

Esto significa que “no hay atajos en la ética”: los procedimientos estandarizados nunca podrán sustituir el ejercicio cuidadoso, informado, sensible e imaginativo del análisis de los casos individuales.

No hay atajos en la ética. Tenemos que interpretar y valorar los principios relevantes en cada caso o tipo de casos, y el resultado depende, en parte, de qué casos elijamos como prototipo, esto es, de nuestras experiencias previas en la resolución de problemas y, en parte, de cómo llevamos a cabo las extensiones metafóricas a los casos no-prototípicos. Esto significa que personas diferentes llegarán a conclusiones diferentes (Nordgren, 2001, pp. 36-37).

La buena noticia es que ya se están dando muchos pasos en este ámbito para desarrollar el arte colectivo del análisis minucioso, especialmente a través de conferencias, publicaciones y redes de investigación (21) —pero se podría hacer de forma más sistemática y abierta: solo compartiendo las buenas y malas experiencias podríamos aprender cómo cuidar el legado artístico del futuro.

Agradecimientos

Me gustaría agradecer al equipo de investigación New Strategies in the Conservation of Contemporary Art [Nuevas estrategias para la conservación del arte contemporáneo], a los participantes en el congreso Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art [Performativizando la documentación en la conservación de arte contemporáneo] (Lisboa, 2013) y a los revisores anónimos de este artículo por sus valiosos comentarios. Soy consciente de que no he podido hacer justicia a todas sus observaciones críticas.

Notas

(1) Aplicando el enfoque casuístico de la ética esbozado por Jonsen y Toulmin, que explicaré a continuación, entiendo el término “paradigma” como una construcción teórica que denota un grupo más o menos coherente de valores, directrices, estrategias y prácticas éticas definidas por “casos paradigmáticos”, “tipos de casos centrales y definidos... que normalmente se entiende que están cubiertos por esos [valores, directrices, etc.]”. Los casos paradigma ejemplifican claramente una lógica específica de perpetuación. Sin embargo, como “todas las máximas, reglas u otras generalizaciones morales se aplican de manera central y directa a ciertas situaciones reales, pero solo de manera marginal y ambigua a otras” (Jonsen y Toulmin, 1988, p. 8), son muchos los casos en los que varios paradigmas pueden aplicarse simultáneamente. El valor de discernir entre paradigmas se encuentra en la clarificación analítica de la complejidad ética de estos casos.

(2) Un texto interesante que reconoce la insuficiencia de los principios éticos estándar para las obras de arte en soporte tecnológico y que propone cinco opciones diferentes sobre cómo proceder en los casos de mal funcionamiento técnico es el de Bek (2011). No reconoce sin embargo que *otros* principios éticos pudieran tener que ser articulados para justificar estas opciones.

(3) La idea de “comenzar a partir de” ha de tomarse en un sentido analítico: nunca se empieza de cero. Tsalling Swierstra ha señalado la “interacción hermenéutica ente problema y solución [éticos]”: los problemas solo pueden aprehenderse sobre la base de normas y valores éticos existentes, siendo ellos mismos la solución a los problemas previos; una vez percibidos, sin embargo, pueden provocar una reinterpretación de modificación del repertorio ético existente. (Swierstra, 2002, p. 21; traducción al inglés de la autora en el original).

(4) Este término tiene sus inconvenientes, pues sugiere que el paradigma está exclusivamente vinculado con la performance, cuando en realidad se aplica a un rango mucho más amplio de géneros en arte contemporáneo (como el arte conceptual o las instalaciones) y existen ejemplos de performances que se describirían mejor como “procesuales”. Yo he decidido mantener el término porque la práctica se inspira en el ejemplo de lo que tradicionalmente se ha denominado “artes performativas”, como las obras de teatro y las representaciones musicales, en la medida en que funcionan con escenarios, guiones o partituras que pueden ser ejecutados por otros que no sean el escritor o el compositor.

(5) Véase también Groys (1996) para una propuesta anterior.

(6) Recuperado de: http://www.bondefanten.nl/en/collection/current_presentations/spiral_sol_lewitt

(7) En Miller-Keller, A. (1984). Excerpts from a correspondence, 1981-1983. En Susanna Singer (Ed.), *Sol LeWitt: Wall Drawings 1969-1984*, cat. exposición, Amsterdam Stedelijk Museum. Citado por Roberts (2012, p. 193).

(8) Esta relocalización no se menciona en el texto de la página web del museo; en

- cambio sí aparece en un anuncio de *artdaily.org*. Recuperado de: http://www.artdaily.com/index.asp?intsec=2&int_new=14676#.URzA5jtvIiE
- (9) Hannon, J. (2007, Summer). Another Look: Sol Lewitt. Wall Drawings. *Carnegie*. Recuperado de: <http://www.carnegiemuseums.org/cmag/article.php?id=27>
- (10) Suto, Wilma (1998, November 13). Conceptuele werken sneuvelen bij renovatie van Haags Gemeentemuseum. *Volkskrant*. Traducido al inglés por la autora en el original. Recuperado de: <http://www.volkskrant.nl/archief/conceptuele-werken-sneuvelen-bij-renovatie-van-haags-gemeentemuseum-lewitt-wist-niets-van-verwijderen-kunst~a495755/>
- (11) Véase también Roberts (2012) y Lovatt (2010).
- (12) Recuperado de: <http://www.centrepompidou-metz.fr/en/sol-lewitt-wall-drawings-1968-2007>
- (13) Para una visión de conjunto sobre los desafíos e iniciativas llevadas a cabo para abordarlos, véase Heydenreich (2011).
- (14) Recuperado de: <http://variablemediaquestionnaire.net/>
- (15) Recuperado de: <http://www.docam.ca/en/documentation-model.html>
- (16) Recuperado de: <http://www.inside-installations.org/>
- (17) Cf Hummelen y Scholte (2006).
- (18) Cf Swierstra (2001, p. 21): “Como ocurre con la tecnología, la ética siempre trata sobre la manipulación, de tal modo que pueda producirse un ajuste entre las normas y los hechos. Siempre hay una cuestión abierta —éticamente normativa— sobre si una solución ética puede ser aplicada a otra situación problemática. Si una norma (o un vocabulario) se ha trasladado adecuadamente desde una (antigua) situación empírica A a una (nueva) situación empírica B es algo que solo puede determinarse investigando si —a la luz de ese traslado— se han producido diferencias relevantes entre A y B que hagan indeseable dicho traslado.” [traducido al inglés por la autora en el original]
- (19) Recuperado de: <http://cool.conservation-us.org/byform/mailling-lists/cdl/2008/0888.html>
- Las medidas en cuestión serían: eliminar la cinta que unía los paneles de yeso sobre los que se habían aplicado los dibujos murales, rellenando los huecos de debajo y repintando las áreas que hubieran sido extraídas.
- (20) Se creó un taller de metal en el Van Abbemuseum donde se produjeron copias y se distribuyeron gratuitamente al público. La obra copiada es *Untitled (Wall Structure)*, 1972, y fue adquirida por el Van Abbemuseum en 1977. Recuperado de: <http://www.superflex.net/freesollewitt/>
- (21) Para un caso ejemplar sobre el compromiso de algunos museos en la “práctica casuística” véase la Platform Conservation Issues —antigua “Balansgroep”— del museo holandés SBMK. Recuperado de: <http://www.sbm.nl/agenda/archive>

Referencias Bibliográficas

- Barker, R. y Bracker, A. (2005, Autumn). Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys. *Tate Papers*, (4) Autumn 2005. Recuperado de: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/05autumn/barker.htm>
- Beerens, L., Hummelen, I. y Sillé, D. (1999). Reconstruction of a Moving Life. In Hummelen, I. y Sillé, D. (Eds.), *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the*

- Conservation of Modern and Contemporary Art* (pp. 23-41). Amsterdam: The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage.
- Bek, R. (2011). Between Ephemeral and Material – Documentation and Preservation of technology-Based Works of Art. En T. Scholte y G. Wharton (Eds.), *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (pp. 205-215). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bosma, J. (2011). *Nettitudes. Let's Talk Net Art*. Rotterdam: NAI Publishers.
- Bracht, E. et. al. (2001). The Restoration of Barnett Newman's *Cathedra*. *SMA Cahiers* 24 (pp. 66-102). Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam.
- Brody, B. A. (2003). *Taking Issue: Pluralism and Casuistry in Bioethics*. Washington DC: Georgetown University Press.
- Buskirk, M. (2003). *The contingent object of contemporary art*. London, Cambridge, MA: The MIT Press.
- Cherry, M. y Smith Iltis, A. (2007). *Pluralistic Casuistry: Moral Arguments, Economic Realities, and Political Theory*. Dordrecht: Springer.
- Clavir, M. (1998). The Social and Historic Construction of Professional Values in Conservation. *Studies in Conservation* 43 (1), 1-8.
- Groot, E de, Guldemond, J. y Kleizen, A. (2007). Summary of the case study *Notion Motion 2005. Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art*. Recuperado de: www.inside-installations.org
- Gross, B. (2012). Order and Disorder: Where Every Wall is a Door. En B. Gross, *Sol LeWitt* (pp. 10-29). Metz: Éditions du Centre Pompidou-Metz.
- Groys, B. (1996, March). The Restoration of Destruction. *Witte de With Cahiers* (4), 155-160.
- Heydenreich, G. (2011). Documentation of Change – Change of Documentation. En T. Scholte y G. Wharton (Eds.), *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (pp. 155-171). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hummelen, I. (1992). Who's afraid of Red, Yellow and Blue III, Barnett Newman. *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 6(2), 215-222.
- Hummelen, I. y Scholte, T. (2006). Capturing the Ephemeral and Unfinished. Archiving and documentation as conservation strategies of transient (as transfinite) contemporary art. *Technè*, (24), 5-11.
- Irvin, S. (2006). Museums and the Shaping of Contemporary Artworks. *Museum Management and Curatorship*, 21(2), 143–156.
- Jonson, A.R. y Toulmin, S. (1988). *The Abuse of Casuistry. A History of Moral Reasoning*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- Laurenson, P. (2006, Autumn). Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations. *Tate Papers*, (6). Recuperado de: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06autumn/laurenson.htm>

- Lewitt, S. (1967). Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*, 5(10), 79-83.
- Lovatt, A. (2010). Ideas in Transmission: LeWitt's Wall Drawings and the Question of Medium. *Tate Papers*, (14). Recuperado de: www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/ideas-...
- Matyssek, A. (2012). Überleben und Restaurierung. Barnett Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* und *Cathedra*. En P. Geimer y M. Hagner (Eds.), *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild* (pp. 49-69). München: Wilhelm Fink Verlag.
- Muñoz Viñas, S. (2005). *Contemporary Theory of Conservation*. Amsterdam: Elsevier Butterworth-Heinemann.
- Nordgren, A. (2001). Responsible Genetics. The Moral Responsibility of Geneticists for the Consequences of Human Genetics Research. *Philosophy and Medicine* (Vol 70). Dordrecht, Boston & London: Kluwer Academic Publishers.
- Ramade, B. (2012, été). Sol LeWitt: Les coulisses du montage. *L'oeil* (648), 66-71.
- Real, W.A. (2001). Toward guidelines for practice in the preservation and documentation of technology-based installation art. *Journal of the American Institute for Conservation* 40(3), 211-31.
- Roberts, V. (2012). Like a musical score: Variability and Multiplicity in Sol LeWitt's 1970 Wall Drawings. *Master Drawings* 50(2), 193-211.
- Sillé, D. (1999). Introduction to the project. En I. Hummeleny D. Sillé (Eds.), *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art* (pp. 14-19). Amsterdam: The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage.
- Scholte, T. (2011). Introduction. En T. Scholte y G. Wharton (Eds.), *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (pp. 11-20). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Scholte, T. y Brake-Baldock, K. te (2007). Introduction. En *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art*. Recuperado de: <http://www.sbm.nl/uploads/inside-installations-kl.pdf>
- Swierstra, T. (2002). Ethiek op zijn plaats zetten. Normatieve ethiek als empirische filosofie. *Krisis – Tijdschrift voor empirische filosofie* 3(3), 18-38.
- Van Saaze, V. (2013a). *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van Saaze, V. (2013b). Case Study: No Ghost Just a Shell by Pierre Huyghe, Philippe Parreno, and Many Others. En J. Noordegraaf, C.A. Saba, B. Le Maître y V. Hediger (Eds.), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives* (pp. 170-175). Amsterdam: Amsterdam

University Press.

- Van Wegen, R. (1999). Between Fetish and Score: The Position of the Curator of Contemporary Art. En J. Hummelen y D. Sillé (Eds.), *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art* (pp. 201-209). Amsterdam: The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage.
- Villers, C. (2004). Post Minimal Intervention. *The Conservator* 28(1), 3-10.
- Wharton, G. (2005). The Challenges of Conserving Contemporary Art. En B. Altshuler. *Collecting the New: Museums and Contemporary Art* (pp. 163-178). Princeton: Princeton University Press.
- Wharton, G. y Molotch, H. (2009). The Challenge of Installation Art. En A. Richmond y A. Bracker. *Conservation: Principles, Dilemmas, and Uncomfortable Truths* (pp. 210-222). Amsterdam: Elsevier/ Butterworth-Heinemann.
- Wyer, C. (2006). Restoration Theory Applied to Installation Art. *Beitrag zur Erhaltung von Kunst und Kulturgut, Verband der Restauratoren* 2006(2), 40-48.

Cita Recomendada

Van de Vall, R. (2017). Documentando dilemas. Sobre la relevancia de los casos éticamente ambiguos. *Sin Objeto*, 00, 83-100.
Doi: http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2017.00.05

Biografía

Renée van de Vall

Maastricht University
r.vandevall@maastrichtuniversity.nl

Renée van de Vall estudió Sociología y Filosofía en la Universidad de Amsterdam, donde se doctoró en Filosofía en 1992. Desde 1993 imparte docencia en la Facultad de Artes y Ciencias Sociales de dicha universidad y es Catedrática del Departamento de Arte y Literatura y Directora del programa de investigación inter-facultades Arts, Media & Culture (AMC). Ha coordinado y tutelado cursos en niveles de grado y postgrado, y fue Directora de Estudios en el Máster en Media Culture hasta el 2010. En 2009 obtuvo la Cátedra en Arte y Nuevos Medios (Art and Media).

Sus líneas de investigación se orientan principalmente a la Filosofía del Arte y la Estética, concretamente a la construcción del espectador en los nuevos medios artísticos visuales, a la teoría y la ética de la conservación del arte contemporáneo y a los procesos de globalización en el arte contemporáneo y los nuevos medios. Fue investigadora principal del proyecto financiado por la NWO (Netherlands Organization for Scientific Research / Organización holandesa para la investigación científica) titulado *Transformations in Perception and Participation: Digital Games* (Transformaciones en la percepción y la participación: Juegos digitales) y actualmente dirige el proyecto *New Strategies in the Conservation of Contemporary Art* (Nuevas Estrategias en la conservación del arte contemporáneo) y la red *Network for the Conservation of Contemporary Art* (Red para la conservación del arte contemporáneo, NECCAR), ambos también financiados por la NWO.