



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Verso una ricerca fondata sul processo nella conservazione: DIAL per le opere d'arte complesse

Stigter, S.

Publication date

2019

Document Version

Final published version

Published in

Museums at the Post-Digital Turn

License

Article 25fa Dutch Copyright Act (<https://www.openaccess.nl/en/policies/open-access-in-dutch-copyright-law-taverne-amendment>)

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Stigter, S. (2019). Verso una ricerca fondata sul processo nella conservazione: DIAL per le opere d'arte complesse. In L. Guisti, & N. Ricciardi (Eds.), *Museums at the Post-Digital Turn* (pp. 296-302). Mousse Publishing.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, P.O. Box 19185, 1000 GD Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (<https://dare.uva.nl>)

MUSEUMS AT THE POST-DIGITAL TURN

EDS LORENZO GIUSTI,
NICOLA RICCIARDI

AMACI — OGR
MOUSSE PUBLISHING

Gianfranco Maraniello	
Introduction	8
Introduzione	9
Massimo Lapucci	
Preface	10
Prefazione	11
ESSAYS AND CONVERSATIONS	15
Lorenzo Giusti	
Museums at the Post-Digital Turn	17
Musei alla svolta post-digitale	25
Boris Groys	
From the Form-Giver to the Content Provider	37
Dalla produzione di forma al fornitore di contenuti	48
Lauren Cornell, Ed Halter	
Mass Effect. On Art and The Distributed Spectacle	63
Mass Effect. Sull'arte e sullo spettacolo diffuso	74
Claire Bishop	
Dance, Performance, and Social Media in the Post-Digital Museum	89
Danza, performance e social media nel museo post-digitale	105
Cécile B. Evans, Carolyn Christov-Bakargiev	
A Conversation	125
Una conversazione	132
Christiane Paul	
Museums in the Post-Digital Past and Future: Materials, Mediation, Models	143
Musei nel passato e nel futuro post-digitale: materiali, mediazione, modelli	159

Domenico Quaranta		nella conservazione: DIAL per le opere d'arte complesse	
Exhibition Strategies for Digital Art: Examples and Considerations	179		
Strategie espositive per l'arte digitale: esempi e considerazioni	201	Hélène Vassal	
		Contemporary Art Management and Constraints at the Centre Pompidou, Paris	305
CASE STUDIES	227	La gestione e i vincoli dell'arte contemporanea al Centre Pompidou di Parigi	311
Gail Cochrane, Pier Paolo Peruccio			
Design, Curatorial Practices, and Conservation	229	Design for Art	
Design, pratiche curatoriali e conservazione	237		
Curatorial Practices and Exhibition Strategies		Lily Díaz-Kommonen	
		Design as Communication in the Post-Digital Museum	319
Cecilia Hurley		Il design come comunicazione nel museo post-digitale	324
Reaffirming the Masterpiece: Between Virtuality and Materiality	247		
Riaffermare il capolavoro: tra virtualità e materialità	252	Claudio Germak, Stefano Gabbatore	
		The Museum Visit as an Experience	331
		La visita museale come esperienza	337
Malene Vest Hansen			
Curatorial Challenges: Contemporary Exhibition Strategies	259	Michael Grugl	
Sfide curatoriali: strategie espositive contemporanee	265	Spatial Computing and Interiority: A Sensuous Relationship	345
		Informatica spaziale e interiorità: una relazione sensuale	352
Collecting and Conservation			
		Biographies	362
Sara Abram		Institutions	364
Beyond the Material: Strategies in Conserving Contemporary Art	273		
Oltre il materiale: strategie nella conservazione dell'arte contemporanea	280		
Sanneke Stigter			
Towards Process-Based Research in Conservation: DIAL for Complex Artworks	289	Graphic contribution by Liam Gillick	
Verso una ricerca fondata sul processo	296	<i>Prototype Layout for a Conference on the Near Future, 2018</i>	



(ENG, P. 289)
 TOWARDS PROCESS-BASED RESEARCH
 IN CONSERVATION: DIAL FOR COMPLEX
 ARTWORKS

(ITA, P. 296)
 VERSO UNA RICERCA FONDATA SUL
 PROCESSO NELLA CONSERVAZIONE:
 DIAL PER LE OPERE D'ARTE COMPLESSE

(ENG)

All artworks are sensitive to interpretation, decisions, and interests. During my research on working with Conceptual Art, it became clear that the people who work with artworks in museums, including conservators, greatly influence their form. This becomes especially apparent with conceptual artworks because of the input of those who are involved in their exhibition. Considering the impact this has on the artworks' appearance each time, dealing with personal input became the focus of my research.¹ Personal accountability forms the basis for the new thinking tool that is presented in this paper.

Conservation at the post-digital turn is no longer an activity that takes place only behind the scenes in a studio with artworks on easels and solvents on trolley carts. Many contemporary artworks become manifest in the gallery, in a public space, or on the web. This requires new kinds of expertise from conservators, varying from thorough insight into new art-making processes to highly developed social skills. In the conservation of contemporary art, working with objects has become working with people, including gardeners even, in the case of Pierre Huyghe's *La Saison des Fêtes*.

For a long time, ideally conservation has been conceived of as a neutral activity.² However, as conservator Caroline Villers has already indicated in relation to traditional artworks, "The assumption that a conservation treatment is neutral and does not alter meaning is untenable."³ In other words, working with artworks means interpreting them, and the choices that are made always affect the works. This becomes particularly visible with contemporary art that requires adjustment in order to survive, not only to overcome material instability or technical obsolescence, but also to accommodate immaterial properties that require intervention, such as site-related features or visitor participation. Indeed, many artworks are no longer mere objects but have become processes, a fact that also counts

in making them manifest. Given the many decisions that have to be made to manage these artworks, there is the risk of an ontological shift as a result of differing opinions, ignorance, or sheer practicalities on the work floor.⁴ To better address this situation, the research project *DIAL for Complex Artworks* proposes a model to include process-based research to enrich the standard object-based approach that is common in conservation and museum practice.⁵ To translate this model into practice an application is being developed for collection management systems: DIAL—Digital Index of an Artwork's Life. The app should evoke a reflexive approach within the museum professional when working with the artworks under their care.

Database Application

Every action in relation to an artwork influences its appearance, whether it is making inventory photographs, performing conservation treatments, or installing in the gallery. This becomes particularly evident with art that has no fixed form, such as conceptual art, process-based work, and interactive art forms. The DIAL aims to evoke an extracareful approach from all professionals who deal with such complex artworks, enabling them to justify their actions. For the best result, this should happen at the beginning of each procedure, which is why the DIAL is designed as an application for the collection management system, the first source consulted in a museum collection.

The idea for the app is that the user has to determine the artwork's character, or "behavior," in terms of the Variable Media Initiative (VMI), an important research project for contemporary art conservation.⁶ Given the rapid developments in media technology, challenging the continued existence of artworks because of the obsolescence of their parts, the VMI looked into a medium-independent approach for conservation. Artworks were studied on the basis of their behavior rather than their materials. For example, traditional physical

artworks, such as paintings, are characterized as “contained,” as they are contained within their own material form and are still recognizable as art in storage. This material form is, therefore, key to their preservation. Work that has to be assembled before it becomes art is characterized as “installed,” an activity that mostly happens behind the scenes. In contrast, when front-stage action is required in the gallery time and time again, then the work is called “performed.”⁷ The DIAL is based on these three categories, situating preservation strategies between a material approach for the most traditional work and an immaterial approach for the most performative work.

This approach to categorize artworks based on behavior may work in theory, but in practice artworks are never really clear-cut, and many hover between these categories.⁸ More importantly, a work’s behavior can change over time, depending on how a work has been interpreted and managed.⁹ The effect this has on the character of artworks can be visualized by plotting the exhibition history of an artwork on a scale that sets out time against zones of behavior.¹⁰ For example, when a site-related work is exhibited outside its original context, the work may shift from having an installed to a contained behavior as it loses its relation to the initial site, affecting its meaning. Then an ontological shift may take place based on decisions made as a result of differences in the way historical, material, and contextual aspects are valued—all external factors belonging to the artwork.¹¹

This notion places certain values outside the work’s physical manifestation, which indicates that a purely object-based approach is inadequate in conservation research. To understand the broader spectrum of meaning that complex artworks evolve in, conservation theorists have begun to borrow theoretical framing from the social sciences to assess conservation issues that no longer fit the traditional conservation paradigm based on natural sciences and art history. The idea that an artwork has a cultural biography is such a

framework. An ethnographic approach is instrumental for analyzing the processes by which artworks are mediated, shaping their biographies.¹² This adds a qualitative point of view to conservation, acknowledging subjective input in decision-making.

The aim of the database application is not just to map the history of an artwork but also to provide insight into the fluid aspect of its interpretation by the user. The DIAL is, above all, a tool that seeks to induce self-critical awareness while interpreting data, as is common in ethnographic research. The design of the app makes such insight possible through an old radio-style interface, with a slide bar that allows the user to tune an artwork into its behavioral zone. The simple interactivity makes it clear that the user—the museum professional—is capable of turning the dials and is indeed responsible for the artwork’s appearance. In addition, it invites the user to explore the extent of an artwork’s possibilities in relation to its concept and to unfold ideas about the work’s potential. Having to set the DIAL when you are responsible for the artwork’s expression implies that you have to articulate the implications of your decisions for the work’s character. In short, the DIAL is a tool that helps you interpret a work’s life story in order to learn from it, and it helps you include your own professional engagement as part of the work’s story, thus enforcing accountability at the same time.¹³

Attributed Values

When you have to set the DIAL, it is your understanding of the artwork that is put into focus. This applies not only to the choices that are to be made at that moment but also to one’s personal interpretation of the work’s history. For instance, for Tom Claassen’s sculptural work *Untitled (Cars)* (1994), the Kröller-Müller Museum’s initial inventory photograph suggested that the work was an outdoor sculpture, showing the three cartoonlike crushed cars on the lawn as if they had landed there shortly after a car accident.¹⁴ However, when the

artist offered the work to the museum, a conservation treatment of the acrylic plaster-covered glass fiber-reinforced polystyrene sculptures was part of the agreement and was based on the restriction that the work would be exhibited only indoors.¹⁵

My interpretation of this course of action was that it forced the work away from an installed behavior as an outdoor sculpture toward the more contained side of the installed behavior, lacking any relation to traffic. Indoors, the work could remain pristine, as the artist desired, immaculately white and powdery soft, in stark contrast to the scene of a car crash.¹⁶ I feared that this decision had caused an ontological shift, and I initially indicated so by sliding the bar from installed toward contained behavior, crossing boundaries. However, I later learned that the work’s inaugural exhibition had been in a gallery, resembling the indoor situation at the Kröller-Müller Museum.¹⁷ This new perspective reveals that the user’s interpretation depends on the information available. Moreover, this account shows how my interpretation was influenced by the value that I attributed to the significance of the work’s site: an outdoor location in an urban environment. To emphasize this personal aspect, the DIAL is designed to retain all the interpretations of its users as separate entries together with the artwork, so that a behavioral index develops over time. This fully discloses the fact that there is no single truth about an artwork. Furthermore, it places clear responsibility on users to account for their actions regarding the artworks under their care.

Mediation and Translation

Pierre Huyghe’s *La Saison des Fêtes* (2010, 2016 edition), another case study used to develop DIAL, makes it clear that the course of an artwork’s life is not determined just by curatorial practices and conservation treatments but especially by acquisition procedures. *La Saison des Fêtes* is a carefully constructed circular garden roughly divided into twelve sections like the pieces of a pie,

one for each month. These are filled with plants and specific flowers that are associated with cultural festivities worldwide and year-round: roses for Valentine’s Day, lilies of the valley for the First of May, pumpkins for Halloween, and so on. When Huyghe first made the work in 2010, he described it as “a group exhibition..., a collection of symbols, of signs that are vegetal and that are associated with celebrations.”¹⁸ The work was situated in the Crystal Palace in Madrid, a greenhouse from the colonial era, which inspired Huyghe to work with exotic plants. Referencing the greenhouse’s sociocultural history, he mixed culture, nature, and time in an enigmatic garden with all flowers blooming at the same time. This could never be achieved in an outdoor setting.

However, in consultation with the artist’s gallery, *La Saison des Fêtes* was found suitable for the Kröller-Müller Museum’s sculpture garden.¹⁹ For a work that was initially inspired by a particular location, the change of context has enormous consequences. This shows that artworks are not fixed entities and may require conservation strategies that allow for change when the new context becomes a “work-defining property”, imposed by the artist or other stakeholders.²⁰ In this case the role of conservation shift toward critical guidance, accountability, and transparency.

If site-specific artworks are relocated, a process of mediation starts in order to adapt the work to the new situation. For how to “realize” or—for that matter—how to “conserve” or “restore” the concept, considering that none of the original materials have been kept? Although this may seem far from the traditional idea of conservation, at the post-digital turn, it is all about managing change to guarantee an artwork’s future. The DIAL is a tool that addresses such mediation of artworks through time by exposing this as a process steered by personal input.

To make the museum’s input more transparent, the DIAL inquires about the work’s character with a twofold question: what should the work do, *according to you*, and secondly, *in this context*? The last part

of the first question is deliberately added to impose accountability on the user, and the second question situates choices for the work in time and place. The first question is of particular importance for conservation, in order to safeguard the correct functioning of the work, while the second question complements the first one with aspects that are relevant for curatorial practices in the context of a collection or an exhibition. These moments can be extremely decisive for the course of an artwork's life, as the story of *La Saison des Fêtes* illustrates.

Kröller-Müller Museum director Lisette Pelsers involved designer and garden architect Sanne Horn as an intermediary between the artist and the museum's garden service. Horn interviewed Huyghe about the artwork and is still exchanging emails with photos of the work's progress to see if it is developing as desired. Huyghe had expressed his desire for the work in Otterlo to look like a "living diorama" and emphasized that the planting should look as natural as possible.²¹ This ensures the element of alienation that typifies his work: a circular landscape with a palm tree, for Easter, as a tropical island in the museum's sculpture garden in the Netherland.²² Huyghe furthermore stipulated that he wanted to use local sand from the Veluwe to shape the landscape surrounding the garden, which grounds the work in its new context. In a similar vein, Huyghe incorporated a public sculpture from the village of his youth, which had already featured in his Paris-Cologne retrospective (2013–14). This sculpture had not been part of *La Saison des Fêtes* before. Its inclusion in the 2016 version of the work articulates Huyghe's artistic development at that point in time.

In the DIAL, *La Saison des Fêtes* could be situated at the crossroads of installed and performed behaviors, with a peak into the performed end of the spectrum due to the drastic changes at the moment of acquisition in 2016.²³ After the initial reinstallation, the performative moment falls back to the situation that specifies the work's behavior on the border of the installed and the

performed zones. The work is arranged a certain way—installed—and then it continues to perform by itself, because its materials grow, a process that could be seen as passive performance, until the next season arrives and new input is required. Then an active performance of gardening and planting takes place. In theory, a regular moving back and forth into the performed zone seems a healthy pattern for a work that is designed as a garden. It reflects a good preservation strategy as it demonstrates that the work's concept is well managed. Garden architect Sanne Horn recognizes the impact this has on the appearance of the work and the thin line between intuiting the artwork's concept and filling in for the artist. In this sense, she considers gardening "a form of restoration," as a garden requires active intervention in order to both maintain its shape and express its concept.²⁴ She arrived at this insight because of the *DIAL for Complex Artworks* project, proving that the DIAL can produce a heightened level of consciousness in the practitioner who is responsible for an artwork.

Conclusion

The DIAL is developed as a practical tool that makes it clear that an artwork's character or behavior is not object inherent but conception dependent. This insight takes the Variable Media Initiative's approach a step further by including the social structures in which an artwork functions. After all, a work's character is determined by a subjective process of attributing values and interpreting information. Accordingly, the DIAL considers the use of data an active process that can change over time and vary among stakeholders. Therefore, the application not only records interpretations of past iterations but also enforces accountability, imposing a reflexive stance from the side of the practitioner, which brings a theoretical starting point of using autoethnography in conservation into practice. The design of this tool is based on the assumption that visualising shifts or changes in an

artwork's character over time as a result of museum practices raises awareness on the side of the professional responsible. This is useful for anyone who is involved in presenting complex artworks, from registrar to curator, as they all can influence an artwork's appearance, especially when they are variable in nature. The DIAL enables museum professionals to explore how they themselves interpret an artwork through the information available while the app integrates this interpretation as a fluid criterion into the collection management system. This makes the framework in which information about an artwork is being used

explicit, revealing processes and mechanisms that influence the course of an artwork's life. The DIAL enhances the static database with a dynamic interface, which reflects the activities on the museum work floor. It is an open system that acknowledges the subjectivity of interpretation and, therefore, leaves a transparent view of the way artworks live their lives in the museum, allowing for adjustment when required.

- 1 Research results are published in various publications cited in this article and come together in my PhD thesis, which is based on my work as a contemporary art conservator in various museums. Sanneke Stigter, "Between Concept and Material. Working with Conceptual Art: A Conservator's Testimony" (PhD diss., University of Amsterdam, 2016).
- 2 With it comes the idea of "scientific conservation" based on technical analysis, as conservation theorist Salvador Muñoz-Viñas explains in chapter 3 of his book *Contemporary Theory of Conservation* (Oxford and Burlington, MA: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004).
- 3 Caroline Villers, "Post Minimal Intervention," *The Conservator* 28, no. 1 (2004): 6. <http://dx.doi.org/10.1080/01410096.2004.9995196>.
- 4 See, for example, Sherri Irvin, "Museums and the Shaping of Contemporary Artworks," *Museum Management and Curatorship* 21, no. 2 (2006): 143–56, <http://dx.doi.org/10.1080/09647770600602102>; Pip Laurenson, "Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations: A Conceptual Framework for Traditional Fine Art Conservation," *Tate Papers* 6 (2006): 1–12, <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7401>; Sanneke Stigter, "How Material Is Conceptual Art? From Certificate to Materialisation: Installation Practices of Joseph Kosuth's Glass (One and Three)," in *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. Tatja Scholte and Glenn Wharton (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011), 69–80; Vivian van Saaze, *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013), <http://www.oapen.org/record/449202>.
- 5 This research project has been funded by NWO, the Netherlands Organization for Scientific Research, as a KIEM-project. The author is the principal investigator and the project is carried out at the department of Conservation and Restoration at the University of Amsterdam together with the Kröller-Müller Museum and Wiel's Simple Solutions.

- 6 The VMI started in 1999 as a collaborative project of the Solomon R. Guggenheim Museum and the Daniel Langlois Foundation, <https://www.guggenheim.org/conservation/the-variable-media-initiative>.
- 7 The VMI offers more categories, but these three are used here to categorize artworks requiring a minimal desired intervention to major involvement to honor their respective characters.
- 8 See also Renée van de Vall, "The Devil and the Details: The Ontology of Contemporary Art in Conservation Theory and Practice," *British Journal of Aesthetics* 55, no. 3 (November 27, 2015): 285–302, <http://dx.doi.org/10.1093/aesthj/ayv036>.
- 9 This is made clear in Sanneke Stigter, "A Behaviour Index for Complex Artworks: A Conceptual Tool for Contemporary Art Conservation," in *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen: 4–8 September 2017*, ed. Janet Bridgland (Paris: ICOM, 2017), art. 0910.
- 10 See images in Stigter, "A Behaviour Index."
- 11 Financial factors can also play a decisive role.
- 12 The research group New Strategies in the Conservation for Contemporary Art has adopted this approach, as explained in Renée van de Vall, Hanna Hölling, Tatja Scholte, and Sanneke Stigter, "Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation," in *ICOM-CC 16th Triennial Conference Preprints, Lisbon: 19–23 September 2011*, ed. Janet Bridgland (Almada, Portugal: Critério-Produção Grafica, Lda, 2011), 1–8. Vivian van Saaze has made an ethnographic study of artworks at the museum in *Installation Art and the Museum*.
- 13 This can be expressed by leaving a personal testimony. See Sanneke Stigter, "Co-Producing Conceptual Art: A Conservator's Testimony," *Revista de História da Arte*, Série W.4 (2015): 103–14, ed. Lúcia Almeida Matos, Rita Macedo, and Gunnar Heydenreich, accessed April 4, 2018, <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>. Using an autoethnography could ensure that a reflexive stance is passed on to the next professional involved. See Sanneke Stigter, "Autoethnography as a New Approach in Conservation," *Studies in Conservation: IIC 2016 LA Congress: Saving the Now* 61.S2 (2016): 227–32, <http://dx.doi.org/10.1080/00393630.2016.1183104>.
- 14 The work was titled *Car Crash* during the sculpture biennial Art Zuid in the Apollolaan in Amsterdam in 2009. See <http://www.artzuid.nl/en/tom-claassen-car-crash>, accessed April 23, 2018.
- 15 This process was video documented including an interview with Tom Claassen by Marjon Gemmeke (camera) and Susanne Kensche, November 3, 2016, Archive Kröller-Müller Museum, Otterlo, the Netherlands. Claassen explains that he used A1, acrylic one, a synthetic product that looks like plaster but is based on a mix of mineral powder and an acrylic emulsion, to be used in combination with fiberglass mats.

- 16 First installed at the Kröller-Müller Museum during the exhibition *Move On* (November 26, 2016–April 23, 2017), <https://krollermuller.nl/en/tom-claassen-untitled-cars>, accessed April 23, 2018.
- 17 First on display at Gallery Fons Welters in 1994 and referred to as *Untitled (Car Crash)*, http://fonswelters.nl/artists/tom_claassen/images, accessed April 23, 2018.
- 18 Pierre Huyghe on *La Saison des Fêtes* in 2010, interview by Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, <https://www.youtube.com/watch?v=r7MEpXFzsb4>.
- 19 Lisette Pelsers (director of the Kröller-Müller Museum), interview by the author, December 20, 2017, Archive Kröller-Müller Museum, Otterlo, the Netherlands.
- 20 Term coined by Pip Laurenson to include both material and immaterial properties to identify a work of art. Laurenson, "Authenticity, Change and Loss."
- 21 Email correspondence between Sanne Horn and Anne Stenne, head of production and exhibition, Pierre Huyghe Studio, May 12, 2016, Archive Kröller-Müller Museum, Otterlo, the Netherlands.
- 22 Installed at the Kröller-Müller Museum in the middle of the Dutch National Park De Hoge Veluwe: <https://krollermuller.nl/en/pierre-huyghe-la-saison-des-fetes>, accessed April 23, 2018.
- 23 See <https://krollermuller.nl/a-car-full-of-fragrant-roses-marigolds-cornflowers>, accessed April 23, 2018.
- 24 Personal communication, November 25, 2017.

(ITA)

Tutte le opere d'arte sono soggette a interpretazioni, decisioni e interessi. Nel corso delle mie ricerche sul lavoro nel contesto dell'arte concettuale è emerso con chiarezza che le persone responsabili delle opere nei musei – conservatori compresi – ne influenzano moltissimo la forma. Ciò risulta evidente soprattutto nel caso dell'arte concettuale, per via delle informazioni fornite da chi è coinvolto nella loro esposizione. Riflettendo su come questo aspetto influenzi la forma delle opere ogni volta che vengono esposte, la mia ricerca si è concentrata proprio sulla gestione degli input personali.¹ La responsabilità personale è alla base dello strumento di riflessione presentato in questo saggio.

La conservazione nell'epoca della svolta post-digitale non è più un'attività che si svolge unicamente dietro le quinte di uno studio, con le opere sui cavalletti e i solventi sui carrelli. Molte opere d'arte contemporanee si manifestano soltanto nella galleria, in uno spazio pubblico o su internet; i conservatori, perciò, devono disporre di nuove tipologie di capacità, che spaziano dalle conoscenze approfondite dei nuovi processi di creazione artistica a strumenti sociali ben sviluppati. Nella conservazione dell'arte contemporanea, il lavoro sugli oggetti si è trasformato in un lavoro con le persone, persino con giardinieri, come vedremo con *La Saison des Fêtes* di Pierre Huyghe.

Per molto tempo la conservazione è stata vista, almeno a livello ideale, come un'attività neutrale.² Tuttavia, come ha sottolineato la conservatrice Caroline Villers, parlando delle opere tradizionali, "l'ipotesi che un trattamento conservativo sia neutrale e non alteri il significato è indifendibile".³ In altre parole, lavorare con le opere d'arte significa interpretarle, e le decisioni che vengono prese le influenzano inevitabilmente. È evidente soprattutto nel caso dell'arte contemporanea, che necessita di adeguamenti per sopravvivere, non soltanto per aggirare l'instabilità materiale o l'obsolescenza tecnica, ma anche per adeguarsi alle proprietà immateriali che

richiedono degli interventi (come le specificità del luogo espositivo o la partecipazione dei visitatori). Molte opere d'arte, infatti, non sono più semplici oggetti: sono dei processi, ed è questo che contribuisce al loro manifestarsi. Per gestire tali opere è necessario prendere numerose decisioni, e si crea così il rischio di uno slittamento ontologico generato da opinioni divergenti, ignoranza o aspetti pratici osservabili sul campo.⁴ Per esaminare meglio la situazione nel contesto di opere d'arte complesse, il DIAL (*Digital Index of an Artwork's Life*), sta proponendo lo sviluppo di uno strumento pratico che punta ad arricchire l'approccio standard diffuso nella pratica conservativa e museale fondato sull'oggetto includendo un tipo di ricerca fondata sul processo. Per applicare questo modello in un contesto pratico, si sta sviluppando un software per i sistemi di gestione della collezione: DIAL. Il software dovrebbe essere in grado di produrre un approccio riflessivo utile ai professionisti che operano nel museo che si occupano delle opere.⁵

L'applicazione

Ogni azione relativa a un'opera d'arte – che si tratti di realizzare un inventario fotografico, attuare trattamenti conservativi o curare un allestimento in una galleria – ne influenza l'aspetto. Ciò risulta particolarmente evidente nel caso dell'arte che non ha una forma predefinita, come quella concettuale, le opere fondate sul processo e le arti interattive. Lo scopo di DIAL è quello di spingere tutti i professionisti che gestiscono opere d'arte complesse ad adottare un approccio estremamente cauto, che permetta di giustificare le proprie azioni. Per ottenere il miglior risultato possibile, questo tipo criterio dovrebbe essere applicato all'inizio di ogni procedimento, motivo per cui DIAL è progettato per essere uno strumento destinato al sistema di gestione delle collezioni, ed essere la prima fonte da consultare in una collezione museale.

L'app prevede che l'utente determini l'indole dell'opera, o il suo comportamento,

per usare la terminologia della Variable Media Initiative (VMI), un'importante progetto di ricerca per la conservazione dell'arte contemporanea.⁶ Considerando i rapidi sviluppi della tecnologia mediatica che minacciano la longevità delle opere d'arte a causa dell'obsolescenza degli elementi che le costituiscono, la VMI ha cercato di costruire un approccio alla conservazione che fosse indipendente da medium specifici. Le opere d'arte sono state studiate osservandone il comportamento anziché i materiali che le compongono. Per esempio, le opere fisiche tradizionali come i dipinti possono essere descritte per un comportamento "contenuto", dato che la loro espressione è appunto controllata dalla forma materiale e sono riconoscibili come arte in deposito; la qualità materiale è quindi fondamentale per la conservazione. Le opere che devono essere assemblate per diventare arte sono definite "installate", e l'installazione è il processo che avviene perlopiù dietro le quinte. Quando invece nello spazio espositivo è necessaria un'azione in prima linea, ripetuta più volte, l'opera si definisce "eseguita".⁷ DIAL si basa su queste tre categorie, collocando le strategie di conservazione a metà strada tra un approccio fondato sul materiale nel caso delle opere più tradizionali, e un approccio immateriale nel caso di quelle più performative.

Questo punto di partenza per classificare le opere in base al comportamento può funzionare in linea teorica, ma nella pratica esse non sono del tutto definite e molte oscillano tra queste categorie.⁸ Ancora più importante è il fatto che il comportamento di un'opera può variare nel tempo, in base a come essa viene interpretata e gestita.⁹ È possibile visualizzare gli effetti che tutto ciò ha sull'indole delle opere tracciandone la storia espositiva con uno schema che confronta il momento e le aree di comportamento.¹⁰ Quando, per esempio, un'opera legata al luogo espositivo viene esposta al di fuori del contesto originario, essa può passare da un comportamento installato a uno contenuto man mano che il legame con il luogo iniziale si affievolisce, influenzando

così il significato dell'opera. Può quindi verificarsi uno slittamento ontologico a causa di decisioni generate da differenze nella valutazione di aspetti storici, materiali e contestuali (tutti fattori esterni) relativi all'opera.¹¹

Questo concetto pone determinati valori al di fuori della manifestazione fisica dell'opera, rendendo evidente il fatto che un approccio fondato esclusivamente sull'oggetto non è adatto alla ricerca in ambito conservativo. Per comprendere l'ampio spettro all'interno del quale le opere d'arte complesse si evolvono, i teorici della conservazione hanno iniziato a utilizzare gli schemi teorici delle scienze sociali per affrontare problematiche di conservazione che sfuggono al paradigma conservativo tradizionale fondato sulle scienze naturali e sulla storia dell'arte. Uno di questi schemi ipotizza che le opere d'arte abbiano una biografia culturale e che un approccio etnografico sia fondamentale per analizzare i processi che le mediano.¹² Si aggiunge così alla conservazione un punto di vista qualitativo, che riconosce la presenza di input soggettivi nel processo decisionale.

Il database non mira soltanto a tracciare la storia di un'opera, ma anche a fornire degli spunti sulla fluidità dell'interpretazione che l'utente ne dà. DIAL è innanzitutto uno strumento che cerca di dare all'interpretazione dei dati una consapevolezza autocritica, com'è consuetudine per esempio nella ricerca etnografica. L'app risulta intuitiva grazie a un'interfaccia simile a quella di una vecchia radio, con una barra regolabile che permette di sintonizzare un'opera con la sua area comportamentale. L'interazione semplice mostra chiaramente che l'utente, ovvero il professionista del museo, è in grado di sintonizzare le frequenze ed è quindi responsabile dell'aspetto dell'opera. L'app invita inoltre l'utente a esplorare la gamma delle possibilità di un'opera in rapporto al suo concept e a sviluppare delle idee sul potenziale dell'opera. Sintonizzare DIAL quando si è responsabili dell'espressione di un'opera significa dover articolare le implicazioni delle proprie

decisioni riguardanti l'indole dell'opera stessa. In sostanza DIAL è uno strumento che aiuta a interpretare la biografia di un'opera per imparare da essa e integrarvi il proprio coinvolgimento professionale, rafforzando così il senso di responsabilità.¹³

Valori attribuiti

Quando si sintonizza DIAL, la comprensione soggettiva dell'opera assume un ruolo centrale. Ciò vale non solo per le scelte fatte sul momento, ma anche per gli spunti forniti dalla storia dell'opera. Nel caso dell'opera scultorea *Untitled (Cars)* (1994) di Tom Claassen, l'inventario fotografico del museo lasciava intendere che si trattasse di una scultura da esterno, poiché dava l'impressione che le tre auto stilizzate e accartocciate fossero finite sull'erba in seguito a un incidente.¹⁴ Quando però l'artista propose l'opera al museo, nell'accordo fu previsto un trattamento conservativo per le sculture in polistirene rinforzato con fibra di vetro e coperte da acrilico e gesso, e fu deciso che in futuro le opere sarebbero state esposte soltanto in luoghi chiusi.¹⁵

Pensavo che questa procedura avesse allontanato l'opera dal comportamento installato tipico di una scultura da esterno, per spingerla verso l'aspetto più contenuto del comportamento installato, vista l'assenza di circolazione. In uno spazio coperto, l'opera sarebbe rimasta intatta come l'artista desiderava, bianchissima e soffice come neve, in netto contrasto con uno scenario da incidente stradale.¹⁶ Temevo che questa decisione avesse generato uno slittamento ontologico, e in un primo tempo l'ho segnalato spostando la barra dal comportamento installato a quello contenuto, varcando il confine tra i due. In seguito ho scoperto che l'opera era stata esposta per la prima volta in una galleria, in una situazione simile agli spazi interni del Kröller-Müller Museum.¹⁷ Questo punto di vista mostra che le interpretazioni personali dipendono dalle informazioni che si hanno a disposizione. Questo aneddoto, inoltre, mostra che la mia interpretazione è stata

influenzata dal valore che attribuisco alla rilevanza del luogo in quanto spazio esterno in ambiente urbano. Per sottolineare questa dimensione personale, DIAL è progettato per conservare, insieme all'opera, tutte le interpretazioni fornite dagli utenti come dati separati, per creare nel tempo un indice comportamentale. Ciò dimostra che non esiste una verità univoca riguardo a un'opera, e inoltre indica che l'utente ha la responsabilità di giustificare le decisioni prese riguardo alle opere a lui affidate.

Mediazione e traslazione

La Saison des Fêtes (2010, edizione del 2016) di Pierre Huyghe è un altro caso studio di DIAL per dimostrare che l'arco della vita di un'opera non è determinato soltanto dalle pratiche curatoriali e dai trattamenti conservativi, ma soprattutto dalle procedure di acquisizione. *La Saison des Fêtes* è un giardino circolare costruito con cura e diviso in dodici sezioni irregolari – una per ciascun mese dell'anno – simili a delle fette di torta. Le sezioni includono piante e fiori specifici associati a vari periodi dell'anno e a festività culturali di tutto il mondo: rose per San Valentino, gigli delle convalli per il Primo maggio, zucche per Halloween e via dicendo. Quando Huyghe ha realizzato l'opera nel 2010, la definì “una mostra collettiva [...], una raccolta di simboli, di segni vegetali associati a dei festeggiamenti”.¹⁸ L'opera è stata esposta nel Palazzo di Cristallo di Madrid, una serra di epoca coloniale che ha ispirato Huyghe di lavorare con piante esotiche. Dotando l'opera di riferimenti alla storia socio-culturale, l'artista ha unito cultura, natura e tempo in un giardino enigmatico in cui tutti i fiori sbocciavano nello stesso momento: un risultato che non avrebbe mai potuto ottenere in uno spazio all'aperto.

Tuttavia, dopo averne discusso con la galleria che rappresenta l'artista, *La Saison des Fêtes* fu ritenuta idonea per lo sculpture garden del Kröller-Müller Museum.¹⁹ Per un'opera originariamente ispirata da una location particolare, un cambiamento di contesto comporta conseguenze enormi.

Nell'ambito della conservazione questo dimostra che le opere non sono entità fisse, ma che piuttosto necessitano di strategie di conservazione che favoriscano il cambiamento qualora il nuovo contesto diventi una *work-defining property* imposta dall'artista o da altri attori coinvolti.²⁰ Il ruolo della conservazione sembra quindi spostarsi verso una forma di consulenza critica, di responsabilità e di trasparenza.

Se un'opera site specific viene spostata dal luogo originario, si avvia un processo di mediazione per far sì che essa si adatti alla nuova situazione. Ma come realizzare o – se è per questo – conservare o ristabilire l'idea originale dell'opera se nessuno dei materiali è stato mantenuto? Benché ciò possa apparire distante dall'idea tradizionale di conservazione, nella svolta post-digitale tutto ruota attorno alla gestione dei cambiamenti per garantire il futuro di un'opera. DIAL è uno strumento che affronta la mediazione delle opere nel corso del tempo mostrando un processo avviato da input personali.

Per rendere più trasparente l'input fornito dal museo, DIAL studia l'indole dell'opera sulla base di una domanda duplice: «cosa dovrebbe fare l'opera, secondo te e in questo contesto?» La prima parte della domanda è stata aggiunta per attribuire la responsabilità all'utente, mentre la seconda parte si concentra sulle scelte relative all'opera nel tempo e nello spazio. La prima parte della domanda ricopre un'importanza particolare nell'ambito della conservazione per la salvaguardia del corretto funzionamento dell'opera, mentre la seconda parte la completa con aspetti rilevanti per le pratiche curatoriali nel contesto di una collezione o di una mostra. Si tratta di momenti estremamente decisivi per il corso della vita di un'opera, come dimostra la vicenda de *La Saison des Fêtes*.

Lisette Pelsers, direttrice del Kröller-Müller Museum, ha chiesto alla designer e paesaggista Sanne Horn di agire da intermediario tra l'artista e il servizio di giardinaggio del museo. Horn ha parlato dell'opera con l'artista, a cui ancora oggi invia delle foto via e-mail che documentano lo

sviluppo dell'opera, per assicurarsi che vengano soddisfatte le sua volontà. Huyghe voleva che a Otterlo l'opera somigliasse a un diorama vivente, e ha insistito sul fatto che la semina delle piante dovesse apparire il più naturale possibile²¹ per garantire l'elemento di alienazione che caratterizza l'opera: un paesaggio circolare con una palma, in occasione della Pasqua, sotto forma di isola tropicale in uno *sculpture garden* nel parco nazionale olandese De Hoge Veluwe.²² Huyghe ha inoltre chiesto di utilizzare la sabbia della regione del Veluwe per modellare il paesaggio intorno al giardino, per ancorare l'opera nel nuovo contesto. Analogamente vi ha incorporato una scultura pubblica proveniente dal paesino in cui è cresciuto, già apparsa nella retrospettiva a lui dedicata che si è tenuta nel 2013-2014 a Parigi e Colonia. Prima di allora la scultura non aveva mai fatto parte de *La Saison des Fêtes*; il suo inserimento nella versione realizzata nel 2016 è un riferimento allo sviluppo della carriera artistica di Huyghe.

All'interno di DIAL *La Saison des Fêtes* potrebbe essere collocata all'intersezione tra il comportamento installato e quello eseguito, con un picco nella seconda area a causa dei drastici cambiamenti avvenuti nel momento dell'acquisizione, nel 2016.²³ Dopo la reinstallazione iniziale, il momento performativo torna alla situazione che colloca l'opera al confine tra il comportamento installato e quello eseguito. L'opera viene disposta in un determinato modo – cioè installata – e poi continua ad agire da sé, poiché i materiali che la compongono crescono, in una sorta di performance passiva, fino all'arrivo della stagione successiva, che richiede un nuovo input. A quel punto ha luogo un'azione attiva di giardinaggio e semina. In teoria l'entrata e l'uscita regolare dall'area del comportamento eseguito può sembrare uno schema salutare per un'opera progettata per essere un giardino; riflette una valida strategia di conservazione, poiché dimostra che l'idea originale dell'opera è gestita in modo adeguato. La paesaggista Sanne Horn sa come questo processo influenzi l'aspetto dell'opera, ed

è consapevole della linea sottile che divide l'assecondare il concept dell'opera e l'esaudire i desideri dell'artista. Da questo punto di vista, Horn considera il giardinaggio una forma di restauro, poiché un giardino ha bisogno di un intervento attivo per poter conservare la propria forma ed esprimere il proprio concept.²⁴ È giunta a questa conclusione grazie a DIAL, dimostrando che il progetto suscita una profonda consapevolezza nel professionista responsabile dell'opera che gli viene affidata.

Conclusione

DIAL è uno strumento pratico che dimostra come il comportamento di un'opera d'arte non è intrinseco all'oggetto ma dipende dalla sua concezione. Questo dato oggettivo permette al Variable Media Approach di compiere un passo avanti, poiché tiene conto delle strutture sociali in cui agisce un'opera d'arte. L'indole di un'opera è determinata da un processo soggettivo che attribuisce dei valori e dall'interpretazione delle informazioni. Di conseguenza, DIAL considera l'utilizzo dei dati un processo attivo che può cambiare nel tempo e variare in base agli attori coinvolti. L'applicazione,

quindi, non si limita a registrare le interpretazioni delle iterazioni passate, bensì rafforza la responsabilità, imponendo un atteggiamento riflessivo al professionista, consentendo di mettere in pratica un punto di partenza teorico fondato sull'autoetnografia della conservazione. Ciò risulta utile a tutti i professionisti museali coinvolti nella presentazione delle opere, poiché permette di capire più a fondo come viene interpretata l'opera attraverso le informazioni che sono a disposizione, mentre il software integra questi dati come un criterio fluido nel sistema di gestione della collezione. In questo modo si rende esplicita la cornice in cui le informazioni relative a un'opera vengono usate, svelando processi e meccanismi che influenzano l'arco della vita di un'opera. DIAL migliora il database statico con un'interfaccia dinamica che riflette le attività svolte sul campo pratico del museo. Si tratta di un sistema aperto che riconosce la soggettività dell'interpretazione e che, quindi, crea una visione trasparente della vita delle opere all'interno del museo, permettendo di effettuare degli adeguamenti laddove siano necessari.

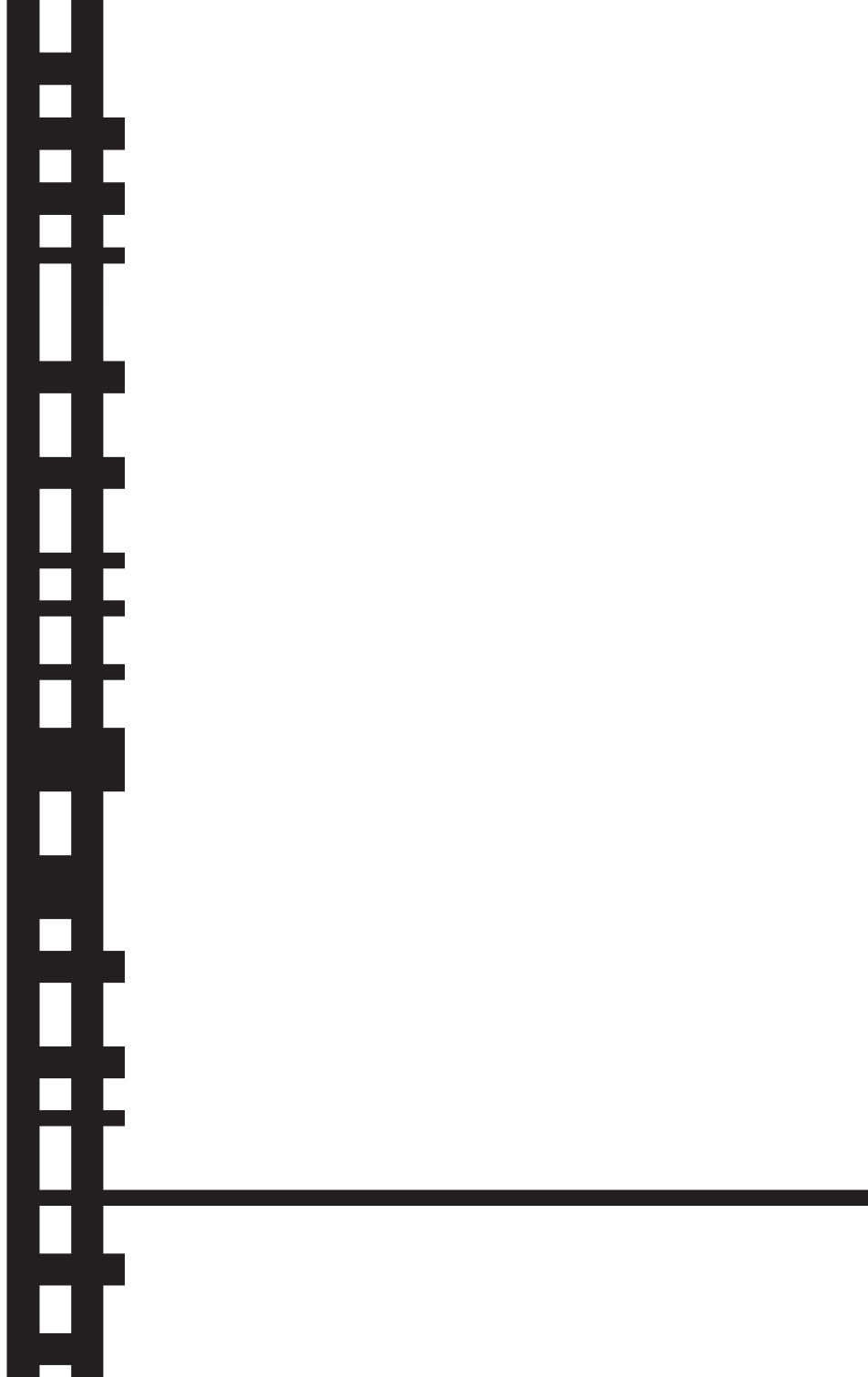
- 1 I risultati della ricerca sono comparsi su diverse pubblicazioni citate nel presente saggio e sono stati riuniti nella mia tesi di dottorato, che si basa sul lavoro da me svolto in qualità di conservatrice d'arte in vari musei. Sanneke Stigter, *Between Concept and Material. Working with Conceptual Art: A Conservator's Testimony*, University of Amsterdam, Amsterdam, 2016.
- 2 A ciò si accompagna l'idea di una "conservazione scientifica" fondata sull'analisi tecnica, come illustra il teorico della conservazione Salvador Muñoz Viñas nel terzo capitolo del suo libro: Salvador Muñoz Viñas, *Teoría contemporánea del restauro*, Castelvecchi, Roma 2017.
- 3 Caroline Villers, "Post minimal intervention", *The Conservator* XXVIII, no. 1, 2004, p. 3-10 (p. 6), <http://dx.doi.org/10.1080/01410096.2004.9995196>.
- 4 Si veda per esempio Sherri Irvin, "Museums and the Shaping of Contemporary Artworks", *Museum Management and Curatorship* XXI, no. 2, 2006, p. 143-56, <http://dx.doi.org/10.1080/09647770600602102>; Pip Laurenson, "Authenticity,

Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations A conceptual Framework For Traditional Fine Art Conservation", *Tate Papers* 6, 2006, p. 1-12, <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7401>; Sanneke Stigter, "How Material is Conceptual Art? From Certificate to Materialisation: Installation Practices of Joseph Kosuth's Glass (One and Three)", in *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, a cura di Tatja Scholte e Glenn Wharton, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, p. 69-80; Vivian van Saaze, *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013, <http://www.oapen.org/record/449202>.

- 5 Questo progetto di ricerca è stato finanziato dal NWO, l'istituto nazionale per la ricerca scientifica olandese, come progetto KIEM. L'autore è il ricercatore responsabile e il progetto è portato avanti dal dipartimento di restauro e conservazione presso l'università di Amsterdam, in collaborazione con il Kröller-Müller Museum e Wiel's Simple Solutions.
- 6 La Variable Media Initiative (VMI) è nata nel 1999 come progetto collaborativo tra il Solomon Guggenheim Museum e la Daniel Langlois Foundation, <https://www.guggenheim.org/conservation/the-variable-media-initiative>.
- 7 La VMI propone più categorie, ma queste tre vengono utilizzate in questa sede per classificare le opere d'arte che, affinché ne venga assecondata l'indole, richiedono un coinvolgimento personale minimo o significativo.
- 8 Si veda anche Renée van de Vall, "The Devil and the Details: The Ontology of Contemporary Art in Conservation Theory and Practice", *The British Journal of Aesthetics* LV, no. 3, 27 novembre 2015, p. 285-302, <http://dx.doi.org/10.1093/aesthj/ayv036>.
- 9 Il concetto è chiarito in Sanneke Stigter, *A Behaviour Index for Complex Artworks: A conceptual Tool for Contemporary Art Conservation. ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen: 4-8 September 2017*, ICOM, Parigi 2017.
- 10 Si vedano le immagini che accompagnano l'articolo segnalato nella nota precedente.
- 11 Anche i fattori economici possono giocare un ruolo decisivo.
- 12 Il gruppo di ricerca New Strategies in the Conservation for Contemporary Art ha adottato tale approccio, come viene spiegato da Renée van de Vall, Hanna Hölling, Tatja Scholte e Sanneke Stigter, "Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation", in *ICOM-CC 16th Triennial Conference Preprints, Lisbon 19-23 September 2011*, a cura di Janet Bridgland, Critério-Produção Grafica, Lda, Almada 2011, p. 1-8. Vivian van Saaze ha realizzato uno studio etnografico delle opere nel museo in Vivian van Saaze, *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks*, op. cit.
- 13 Ciò si può esprimere lasciando una testimonianza personale; si veda Sanneke Stigter, "Co-Producing Conceptual Art: A Conservator's Testimony", *Revista de*

História da Arte, Série W. IV, a cura di Lúcia Almeida Matos, Rita Macedo e Gunnar Heydenreich, 2015, p. 103-14. <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>. L'utilizzo di un'autoetnografia potrebbe permettere di trasmettere un atteggiamento riflessivo ai professionisti che verranno coinvolti in seguito, si veda Sanneke Stigter, *Autoethnography as a New Approach in Conservation, Studies in Conservation: IIC 2016 LA Congress: Saving the Now*, LXI, no. 2, 2016, p. 227-32, <http://dx.doi.org/10.1080/00393630.2016.1183104>.

- 14 L'opera fu chiamata *Car Crash* durante la biennale di scultura Art Zuid che si tenne all'Apollolaan di Amsterdam nel 2009. <http://www.artzuid.nl/en/tom-claassen-car-crash>.
- 15 Il processo è documentato da un'intervista rilasciata da Tom Claassen a Marjon Gemmeke (operatore) e Susanne Kensche, 3 novembre 2016. Archivio del Kröller-Müller Museum, Otterlo, Paesi Bassi. Claassen spiega di aver utilizzato l'A1, l'acrilico uno, un prodotto sintetico che somiglia al gesso ma è composto da un mix di polvere minerale ed emulsione acrilica, che va usato su stuoie di acrilico.
- 16 È stata installata per la prima volta al Kröller-Müller Museum, nell'ambito della mostra *Move On*, 26 novembre 2016-23 aprile 2017: <https://kroellermuller.nl/en/tom-claassen-untitled-cars>.
- 17 È stata esposta per la prima volta alla Gallery Fons Welters nel 1994, e chiamata *Untitled (Car Crash)*: http://fonswelters.nl/artists/tom_claassen/images.
- 18 Pierre Huyghe parla de *La Saison des Fêtes* nel 2010, intervistato dal Museum Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.youtube.com/watch?v=r7MEpXFzsb4>.
- 19 Intervista personale con Lisette Pelsers, direttrice del Kröller-Müller Museum, 20 dicembre 2017. Archivio del Kröller-Müller Museum, Otterlo, Paesi Bassi.
- 20 Espressione coniata da Pip Laurenson per identificare un'opera d'arte considerando le proprietà materiali e immateriali. Pip Laurenson, *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations A conceptual framework for traditional fine art conservation*, op. cit.
- 21 Scambio via mail tra Sanne Horn e Anne Stenne, capo della produzione e delle mostre del Pierre Huyghe Studio, 12 maggio 2016. Archivio del Kröller-Müller Museum, Otterlo, Paesi Bassi.
- 22 Installato presso il Kröller-Müller Museum al centro del parco nazionale olandese De Hoge Veluwe: <https://kroellermuller.nl/en/pierre-huyghe-la-saison-des-fetes>.
- 23 Si veda <https://kroellermuller.nl/a-car-full-of-fragrant-roses-marigolds-corn-flowers>.
- 24 Comunicazione personale, 25 novembre 2017.



ABRAM, SARA
Coordinator of the Contemporary Art
Conservation sector, Centro Conservazione
e Restauro “La Venaria Reale”, Turin

BISHOP, CLAIRE
Professor, The Graduate Center,
CUNY, NY

CHRISTOV-BAKARGIEV, CAROLYN
Director of Castello di Rivoli Museum
of Contemporary Art, Turin

COCHRANE, GAIL
Doctor, Politecnico di Torino, Turin

CORNELL, LAUREN
Director of CCS Bard’s Graduate
Programme and Chief Curator
at the Hessel Museum of Art, NY

DÍAZ-KOMMONEN, LILY
Professor, Aalto University, Helsinki

EVANS, CÉCILE B.
Artist

GABBATORE, STEFANO
Research Fellow,
Politecnico di Torino

GERMAK, CLAUDIO
Full Professor in Design,
Politecnico di Torino;
Leader of UXD PoliTO team

GILLICK, LIAM
Artist

GIUSTI, LORENZO
AMACI Vice-President and Director
of GAMeC, Bergamo

GROYS, BORIS
Philosopher and Art Critic

GRUGL, MICHAEL
Critic and Architect, Rhode Island
School of Design, Providence

HALTER, ED
Critic and Curator

HURLEY, CECILIA
Researcher and Lecturer, École du Louvre,
Paris

PAUL, CHRISTIANE
Associate Professor, School of Media
Studies, The New School; Adjunct Curator
of Digital Art, Whitney Museum, NY

PERUCCIO, PIER PAOLO
Design historian, Associate Professor
in Design, Politecnico di Torino

QUARANTA, DOMENICO
Art critic, Professor and Curator

STIGTER, SANNEKE
Assistant Professor, University
of Amsterdam, Amsterdam

VASSAL, HÉLÈNE
Head of the collections, Centre Pompidou;
Professor, École du Louvre, Paris:
Chargée de la coordination du master
“métiers du patrimoine: regie des oeuvre
set documentation”

VEST HANSEN, MALENE
Associate Professor,
University of Copenhagen

WALSH, VICTORIA
Professor and Head of Programme,
Curating Contemporary Art,
Royal College of Art, London

MUSEO VENTUNO

Museo Ventuno is a space for analysis of the latest museum practices. Established by AMACI and launched as a research platform, Museo Ventuno focuses on the contemporary art museum's transformations. Cultural institutions need to redefine their own role and their operational practices in the light of technological revolutions, new geopolitical balances, economic and environmental changes. Museo Ventuno attempts to face this challenge through a multi-year path of investigation that engages the different fields of the contemporary museum space and the problematic areas that surrounds it.

OGR – OFFICINE GRANDI RIPARAZIONI

The former Officine Grandi Riparazioni is an extraordinary 35,000 m² space just outside the city center of Turin. It was renovated and given back to the city by the Fondazione CRT. Built in the late 1800s and used for train maintenance until the early 1990s, the structure is nowadays the only example of industrial reconversion in Europe designed to host together: art—in all its forms—and technological innovation. “The new OGR, among the leading venture philanthropy projects currently operating in Europe, will strengthen Turin's role as one of the world capitals of contemporary art,” commented the General Manager of the OGR, Massimo Lapucci. The spaces will host a constantly rotating program of exhibitions, shows, concerts (from classical to electronic music) and events relating to theatre, dance and the performing arts, as well as workshops, start-ups and innovative businesses. At the core of the project is the aim of merging creative ideas and values with the styles and the possibilities offered by new digital technology.

AMACI – ASSOCIAZIONE DEI MUSEI D'ARTE CONTEMPORANEA ITALIANI

AMACI is a non-profit association that brings together twenty-four of the most prestigious Italian museums. Founded in 2003 with the aim of promoting the languages of contemporary art and supporting

the development of institutional policy on contemporaneity, AMACI is focused on being a point of contact for the diffusion of research into contemporary museological practices both in Italy and abroad.

ASSOCIATED MUSEUMS

Castel Sant'Elmo, Polo museale della Campania (Naples); Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli (Turin); Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Fondazione per le arti contemporanee in Toscana (Prato); Fondazione Donnaregina per le arti contemporanee – Madre-museo d'arte contemporanea Donnaregina (Naples); Fondazione Musei Civici di Venezia – Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna (Venice); Fondazione Museion. Museo di arte moderna e contemporanea (Bolzano); Fondazione Torino Musei – GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino (Turin); Fondazione Modena Arti Visive – Galleria Civica (Modena); Galleria d'Arte Moderna Achille Forti (Verona); Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (Rome); GAMEC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo (Bergamo); ICG - Istituto Centrale per la Grafica (Rome); Istituzione Bologna Musei | MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna (Bologna); Kunst Meran Merano Arte (Merano); MA*GA – Fondazione Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Silvio Zanella (Gallarate); MAN_Museo d'Arte Provincia di Nuoro (Nuoro); Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (Rovereto); MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo (Rome); Museo del Novecento (Milan); Museo Marino Marini (Florence); MUSMA – Museo della Scultura Contemporanea Matera (Matera); PAC Padiglione d'Arte Contemporanea (Milan); Palazzo Fabroni – Arti Visive Contemporanee (Pistoia); Roma Capitale – Assessorato alla Crescita culturale, Azienda Speciale Palaexpo, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma (Rome).

This book was published on the occasion of the conference
MUSEUMS AT THE "POST-DIGITAL"
TURN

OGR, Turin
03–04 November 2017

Curated by
Lorenzo Giusti, Nicola Ricciardi

Case Studies Coordinators
Gail Cochrane, Pier Paolo Peruccio

Moderators
Carolyn Christov-Bakargiev,
Letizia Ragaglia, Andrea Viliari

Keynote Speakers
Cécile B. Evans, Claire Bishop, Lauren
Cornell, Liam Gillick, Boris Groys,
Christiane Paul, Domenico Quaranta

Case Studies
Curatorial Practices
and Exhibition Strategies
Cecilia Hurley, Malene Vest Hansen,
Victoria Walsh
Collecting and Conservation
Sara Abram, Sanneke Stigter,
Hélène Vassal
Design for Art
Lily Diaz-Kommonen,
Claudio Germak, Michael Grugl

AMACI Project Manager
Greta Gelmini

Project Manager Assistant
Lisa Bonomelli

Coordinator for OGR
Samuele Piazza

Press Office
Lara Facco

AN AMACI PROJECT
PART OF THE PROGRAM

MUSEUM 21
A RESEARCH PLATFORM ON
21ST-CENTURY MUSEUMS

SCIENTIFIC TRACK COORDINATOR



POLITECNICO
DI TORINO
Dipartimento di
Architettura e Design

With the support of
Rappresentanza in Italia della
Commissione europea, Ministero per i
Beni e le Attività Culturali, ICOM Italia,
Regione Piemonte e Comune di Torino.

Acknowledgments
The curators would like to thank all the contributors who, in various capacities, made the conference and the publication of its proceedings possible, in particular: all the AMACI Museums Directors, AMACI's 2014–2017 Board and Secretary General, OGR-CRT 2017 Board of Directors, and the Department of Architecture and Design at Politecnico di Torino.

amacì
ASSOCIAZIONE DEI MUSEI D'ARTE
CONTEMPORANEA ITALIANI

President
Gianfranco Maraniello

Vice-President
Lorenzo Giusti

AMACI Board of Directors
Lorenzo Balbi
Elisabetta Barisoni
Marcella Beccaria

General Secretary
Cristian Valsecchi

Project Manager
Caterina Sartor

Press Office
Lara Facco

OGR
officine
grandi
riparazioni

OGR-CRT Board of Directors
Fulvio Gianaria, *President*
Franco Amato, Luca Angelantoni,
Roberto Cena, Anna Beatrice Ferrino,
Stefano Gallo, Paola Porta

General Manager
Massimo Lapucci

Artistic Director
Nicola Ricciardi

Published and distributed by
Mousse Publishing
Contrappunto s.r.l.
Corso di Porta Romana 63
I-20122 Milan, Italy
moussepublishing.com

Available through

Mousse Publishing, Milan
moussepublishing.com

DAP | Distributed Art Publishers, New York
artbook.com

Vice Versa Distribution, Berlin
viceversaartbooks.com

Les presses du réel, Dijon
lespressesdureel.com

Antenne Books, London
antennebooks.com

Publishing Editor
Ilaria Bombelli (Mousse Publishing)

Editorial Coordination
Matteo Canetta (Mousse Publishing)

Copy Editor
Guia Cortassa (Mousse Publishing),
Lindsey Westbrook

Graphic Design
Anita Poltronieri (Mousse)

Conference Proceedings
Editorial Board
Lisa Bonomelli, Greta Gelmini,
Caterina Sartor

Translators
Ben Bazalgette, Aurelia Di Meo

Printed in Italy by
Grafica BIEFFE

Printed in Italy
April 2019
ISBN 978-88-6749-352-4
€ 16 / \$ 18

© 2019 AMACI, OGR, Mousse Publishing,
the authors of the texts

All rights reserved in all countries, including translation, total or partial adaptation and reproduction by any means (including microfilm, film and photocopies), as well as electronic storage.

The publisher would like to thank all those who have kindly given their permission for the reproduction of material for this book. Every effort has been made to obtain permission to reproduce the images and texts in this catalogue. However, as is standard editorial policy, the publisher is at the disposal of copyright holders and undertakes to correct any omissions or errors in future editions.