

15 € IT — 17.50 £ UK Poste Italiane S.p.A.
Spedizione in abbonamento postale
D.L. 353/2003 (CONV.IN L.27/02/2004 N.46)
Art. 1, COMMA 1 DCB Milano

PROGETTO GRAFICO
estate/autunno 2023

ISBN 9788899718121
3 0 0 3 9 >
9 771824 130006





39

PROGETTO GRAFICO

- 4** **PROGETTARE IN CASO DI EMERGENZA**
 Marco Tortoioli Ricci
- 12** **IMMAGINI DOCILI**
 Jorge Luis Marzo
- 22** **VISUAL MATTERS OF CONCERN:**
IL COVID-19 E LA PERFORMATIVITÀ SOCIALE
DELLA VISUALIZZAZIONE DATI
 Ramon Rispoli
- 34** **PATOLOGIE VISIVE**
MODELLI ESPOSITIVI DI CORPI MALATI
 Zenaida Osorio, Rebecca Mutell
- 50** **IMMAGINI DI DISSENSO PER LA**
DOCUMENTAZIONE DEL FENOMENO COVID-19
 Maria Àngels Fortea
- 62** **ESPLORATORI DELLA RAGIONE DIMINUITA**
L'ASSENZA DI PROSEMICA COME STIMOLO
ALL'INDAGINE INTERIORE
 Leonardo Sangiorgi, Aureliano Capri
- 76** **MUSEI E PANDEMIJA:**
TEMPORANEI MUTAMENTI D'USO
 Matteo Guidi

DESIGN IN AN EMERGENCY Marco Tortoioli Ricci	5
DOCILE IMAGES Jorge Luis Marzo	13
VISUAL MATTERS OF CONCERN: COVID-19 AND THE SOCIAL PERFORMATIVITY OF DATA VISUALIZATION Ramon Rispoli	23
VISUAL PATOLOGIES EXHIBITION MODELS OF DISEASED BODIES Zenaida Osorio, Rebecca Mutell	35
DISSENT IMAGES FOR THE COVID-19 PHENOMENON RECORD Maria Àngels Fortea	51
EXPLORERS OF DIMINISHED REASON THE ABSENCE OF PROXEMICS AS A STIMULUS TO INNER INQUIRY Leonardo Sangiorgi, Aureliano Capri	63
MUSEUMS AND PANDEMIC: TEMPORARY CHANGES IN USE Matteo Guidi	77

MUSEI E PANDEMIA: TEMPORANEI MUTAMENTI D'USO

Matteo Guidi

A fine marzo del 2020, pochi giorni dopo che lo Stato spagnolo aveva dichiarato il lockdown dovuto all'emergenza sanitaria, ricevo un'email dal direttore del Centro d'Arte Tecla Sala di L'Hospitalet de Llobregat, città adiacente a Barcellona. Mi comunica che la mia mostra appena inaugurata a metà febbraio e chiusa il 15 marzo non sarebbe stata riprogrammata nella futura riapertura del museo. Nell'email viene spiegato che gli spazi espositivi di quel piano, compresa la sala dove si trova la mostra, erano stati affidati alla Creu Roja (Croce Rossa) per la distribuzione di beni di prima necessità per famiglie in difficoltà economica, e non era prevista una data di ripristino della programmazione del museo. Tra il primo e il secondo lockdown colgo l'occasione per andare a visitare quegli spazi del museo che avevano acquisito questa nuova destinazione d'uso. Le opere, tanto della mia mostra come di altre, sono state rimosse e sostituite da interi bancali di prodotti alimentari, carrelli della spesa e tavoli, ma alle pareti restano i testi prespaziati che le accompagnavano, quasi a fare da appendice a queste nuove installazioni. Lungo i corridoi, come in attesa di entrare a una mostra, c'erano le persone in fila, ognuna però con il proprio carrello della spesa. In quella occasione nasce la serie fotografica *Donacions* e la volontà di approfondire quanto di seguito argomentato, gettando uno sguardo oltre i confini della Catalogna (figg. 1-3).

1
Installazione dalla serie di fotografie *Donacions* (2021) di Matteo Guidi, installate nello stesso Centre d'Art Tecla Sala, L'Hospitalet de Llobregat, Spagna, nell'ambito della mostra *Our Garden Needs its Flowers*.

2
Fotografia dalla serie *Donacions* (2021) di Matteo Guidi.

3
Fotografia dalla serie *Donacions* (2021) di Matteo Guidi.

Il contesto al quale facciamo riferimento è quello delle istituzioni museali, con particolare attenzione ai centri d'arte contemporanea, nello specifico periodo dell'emergenza da Covid-19. L'interesse guarda alle chiusure imposte ai musei e i loro – temporanei – mutamenti d'uso che hanno in molti casi favorito le comunità locali (si escludono qui tutti i progetti che hanno visto la trasposizione dell'istituzione e della sua programmazione dallo spazio fisico a quello virtuale). Quali tendenze emergono da questi cambiamenti degli spazi d'arte contemporanea che rispondono ai vincoli materiali e temporali della crisi? Può un tale profondo sovvertimento causato dal virus costituire un'occasione per esercitare un radicale sforzo di immaginazione di un'istituzione artistica alternativa?

Con l'arrivo della pandemia, improvvisamente si era accelerato il processo messo in atto già da qualche anno da alcuni musei che, forse liberati dall'ossessione del fare incassi, stavano ripensando le proprie programmazioni in



MUSEI E PANDEMIA: TEMPORANEI MUTAMENTI D'USO

Matteo Guidi

In late March 2020, just days after Spain declared a lockdown due to the health emergency, I received an email from the director of the Tecla Sala Art Center in L'Hospitalet de Llobregat, a city next door to Barcelona. He informed me that my exhibition, which had just opened in mid-February and closed on March 15, would not be rescheduled when the museum reopened. The email explained that the exhibition spaces on that floor, including the room where the exhibition was being held, had been handed over to the Creu Roja (Red Cross) who were distributing basic necessities to families in need, and no date was scheduled for new programming. In between the first and second lockdowns I took the opportunity to visit the museum spaces that had acquired this new use. The works, from my exhibition as well as others, had been removed and replaced by whole pallets of groceries, shopping carts, and tables, but the pre-spaced texts/captions to the works were still on the walls, almost as if to accompany the new installations. People lined up along the aisles as though waiting to enter an exhibition, each, however, with his or her own shopping cart. It was this that led to the photographic series *Donacions* and the wish to elaborate on what is discussed below and cast a glance beyond the borders of Catalonia (figs.1-3).

The context is that of museums, with a focus on contemporary art centres in the specific period of the Covid-19 emergency. We examine the closures imposed on museums and the – temporary – changes in use that have in many cases benefited local communities (we are excluding here all projects whereby the institution and its programming were shifted from physical to virtual space). What trends emerge from these changes made to contemporary art spaces in answer to the material and temporal constraints of the crisis? Can this profound subversion the virus caused provoke a radical effort to imagine an alternative art institution?

The arrival of the pandemic suddenly accelerated the process initiated a few years ago by certain museums, which, perhaps freed from the obsession of making money, were rethinking their programming to foster more direct relations with the community, and not only the artistic community – giving priority, for example, to exhibitions by local artists and less to the big international names – but also with the public more generally. The blow



1
Photographic series
Donacions [Donations]
(2021) by Matteo Guidi
at the Centre d'Art Tecla
Sala, L'Hospitalet de
Llobregat, Spagna, as part
of the exhibition *Our
Garden Needs Its Flowers*

2
Photograph from the series
Donacions (2021)
by Matteo Guidi

3
Photograph from the series
Donacions (2021)
by Matteo Guidi

funzione di relazioni più dirette con le comunità, non solo quella artistica – dando ad esempio priorità a mostre di artisti locali e meno ai grandi nomi internazionali – ma anche con il pubblico più in generale. Il colpo prodotto dalla pandemia ha accentuato tale passaggio, risaltando che le dinamiche di ripensamento dei musei sono processi lenti e spesso troppo influenzati dalla politica. In questo senso, Chantal Mouffe – che in un articolo comparso nel 2010 su *Artforum* si domanda in che modo si possa reimmaginare il futuro del museo nel contesto delle logiche capitaliste – sostiene che un'inversione di rotta delle istituzioni artistiche verso una direzione nuova e progressista è possibile. Seppur si debba riconoscere come la storia del museo sia sempre stata legata al mantenimento dell'egemonia della classe borghese, continua Mouffe, è tuttavia necessario considerare che questa funzione può essere trasformata, rompendo con la convinzione che alcune istituzioni siano destinate a servire un unico immutabile ruolo. Al contrario, è proprio il museo che nel contesto attuale, in cui il mondo dell'arte è quasi completamente colonizzato dal mercato, costituisce un caso unico, uno spazio privilegiato che potrebbe potenzialmente diventare un territorio libero dagli interessi commerciali (Mouffe, 2010).

Questa tendenza, accentuata dalla crisi economica del 2007-2009, è andata lentamente espandendosi su diversi musei d'arte contemporanea. Qualche anno più tardi tali stessi aspetti passano sotto la lente di Claire Bishop che, nel suo *Radical Museology* del 2013, espone le esperienze di tre istituzioni europee di arte contemporanea: il Museo Nacional Reina Sofía di Madrid, il Van Abbemuseum di Eindhoven e il MSUM di Lubiana. Il loro caso è significativo e la loro museologia è radicale perché, nonostante i tagli imposti dalle misure di austerità e le resistenze politiche, hanno dinamicizzato le loro collezioni permanenti. Hanno abbandonato una lettura cronologica e le hanno riattivate in chiave multitemporale, sono diventate fonte di strumenti e significati che, accostati, riecheggiano nel presente e permettono di affrontarlo in senso critico: nella revisione del passato coloniale nel caso del Reina Sofía; nella messa in discussione delle pratiche curatoriali da parte del Van Abbemuseum e nell'inclusione della marginalità geografica e culturale negli allestimenti del MSUM (Bishop, 2013). A mio parere, la pandemia di Covid-19 – altro momento definito da molti di grande, e improvvisa, crisi – ha tempestivamente fatto riemergere in maniera del tutto indiretta questo fenomeno e ci ha suggerito di fatto come queste istituzioni possano resistere al programmare mostre *blockbusters* e trasformarsi in spazi di resistenza alle logiche di mercato, soprattutto quando concepiscono che le proprie risorse sono le comunità sulle quali si affacciano.

La ricerca ha individuato tre principali tendenze nei cambiamenti che le istituzioni museali hanno mostrato di fronte all'emergenza. La prima di queste, che definirei *risposta all'emergenza*, è contraddistinta dall'atto di offrire i propri spazi a sostegno delle comunità esterne al museo. Alcuni di questi lo hanno fatto in seguito ad un'imposizione dall'alto, ovvero per direttive governative, come nel caso del Centre d'Art Tecla Sala che si trova sotto le dipendenze municipali. Le fotografie dell'opera *Donations* che documentano ciò che è avvenuto negli spazi del Centre d'Art Teca Sala ci parlano di come il contenuto critico delle opere esposte nei musei di arte contemporanea è spesso neutralizzato dal fatto stesso di trovarsi in uno spazio così connotato e consensuale come lo sono le sale espositive. Nel caso concreto dell'azione rappresentata in questi scatti e non della fotografia (l'opera) che li rappresenta, è lo spazio ad essere neutralizzato dall'azione che viene svolta.

caused by the pandemic accentuated this shift, highlighting how the dynamics involved in rethinking museums are slow processes and often overly influenced by politics. In this regard, Chantal Mouffe, who in an article that appeared in *Artforum* in 2010 posed the question of how the future of museums can be re-imagined in the context of capitalist reasoning, argues that an about-turn of art institutions in a new and progressive direction is possible. While it must be acknowledged that the history of museums has always been linked to preserving the hegemony of the middle classes, Mouffe continues, it is nonetheless necessary to consider that this function can be transformed, breaking with the belief that certain institutions are destined to serve a single unchanging role. Indeed, it is precisely museums that in the current context, in which the art world is almost completely colonised by the market, constitute a unique case, a privileged space that could potentially become a territory free of commercial interests (Mouffe, 2010).

Exacerbated by the economic crisis of 2007-2009, this trend slowly spread to various contemporary art museums. A few years later, these same aspects came under the lens of Claire Bishop who, in her 2013 text *Radical Museology*, discusses the experiences of three European contemporary art institutions: the Museo Nacional Reina Sofía in Madrid, the Van Abbemuseum in Eindhoven and the MSUM in Ljubljana. Their case is relevant, and their museology is radical because, despite the cuts imposed by austerity measures and political resistance, they have dynamised their permanent collections. By abandoning a chronological reading and reactivating their collections in a multi-temporal key, they have become a source of tools and meanings that, when juxtaposed, echo in the present, enabling it to be viewed critically: through the revision of a colonial past in the case of the Reina Sofía; through the questioning of curatorial practices at the Van Abbemuseum; and through the inclusion of geographical and cultural marginality in the exhibitions at the MSUM (Bishop, 2013). In my opinion, the Covid-19 pandemic, another moment defined by many as one of great – and unexpected – crisis, brought this phenomenon to the fore in an entirely indirect and timely way, suggesting how these institutions can resist the need for ‘blockbuster’ exhibitions and become spaces of resistance to market driven logic, especially when they realise that their resources are the communities they serve.

The study identified three main trends in the changes that museums applied in the emergency. The first of these, which I would call ‘emergency response’, is the act of offering their spaces to support communities outside the museum. Some of these did so following instructions from above, i.e. government directives, as in the case of the Centre d’Art Tecla Sala, which answers to the municipality. The photographs of the work *Donations* which document what happened at the Centre d’Art Teca Sala illustrate how the critical content of the works exhibited in contemporary art museums is often neutralised by the very fact of being in a space as connoted and consensual as an exhibition room. In the concrete case of the action depicted in these shots and not the photograph (the work) that represents them, it is the space that is neutralised by the action being performed. A space in which, as Zaida Trallero explains, paradoxically, social issues are reflected upon, displayed and spoken about, yet which has never been so close and so involved as in that specific moment that the photographic series captured and portrayed.

Other museums, on the other hand, spontaneously began their support by collaborating with voluntary associations, NGOs and collectives. The

Uno spazio in cui, come spiega Zaida Trallero, paradossalmente, si riflette, si mostra e si parla di problematiche sociali, ma che non è mai stato così vicino e coinvolto come in quel momento specifico che la serie fotografica ha raccolto e riproposto.

Altri musei hanno, invece, spontaneamente avviato progetti di supporto collaborando con associazioni di volontariato, ONG e collettivi. In questa seconda direzione il caso più emblematico è stato quello del Queens Museum di New York, un'istituzione che già da tempo programmava a stretto contatto con le comunità del Queens. A partire da giugno 2020 il museo, chiuso al pubblico a causa della pandemia, oltre a diventare un punto di vaccinazioni per il Covid-19, ha collaborato con due organizzazioni volontarie del quartiere per ospitare una dispensa alimentare che ha servito circa 23.000 famiglie del distretto (fig. 4).

A Jakarta, il Gudskul Contemporary Art Collective and Ecosystem Studies (fig. 5), un centro d'arte contemporanea e piattaforma educativa con sede nella capitale indonesiana, durante il periodo della pandemia ha destinato i propri spazi alla produzione di visiere protettive sanitarie da distribuire agli ospedali, implementando nella propria sede un laboratorio di stampanti 3D e reclutando manodopera tra i suoi vicini che avevano perso il lavoro durante il primo lockdown.

Infine, altre rilevanti iniziative in *risposta all'emergenza* sono state proposte da quei musei che hanno volontariamente collaborato con il sistema sanitario nazionale mettendo a disposizione i propri spazi a supporto dei piani di vaccinazione. Il primo museo in Italia a diventare *hub vaccinale* è stato il Castello di Rivoli (fig. 6).¹ Secondo una nota della dirigenza i suoi spazi si prestavano in maniera particolare a ospitare tali situazioni, in particolare per la loro capienza e conformazione. Le immagini che ritraggono le ampie sale del terzo piano del Castello di Rivoli dove, tra i monumentali dipinti murali dell'artista Claudia Comte, sono allestite le postazioni per le somministrazioni del vaccino ci mostrano come le opere d'arte restino al loro posto e continuino a convivere con i membri della comunità, e come quest' dialogo con le opere attraverso la propria esperienza diretta, e non, come direbbe Esther Ferrer, attraverso l'autorità della didascalia (Site-Specific Conversation, 2022). È come se il museo si dimenticasse della convinzione che i suoi spazi siano intoccabili.

Non sono mancate iniziative simili fuori dai confini nazionali, talvolta eccezionalmente bizzarre da meritare un accenno, come la conversione a spazio vaccinale del Castello di Bran in Romania, conosciuto come il *Castello di Dracula* che ha giocato su alcuni aspetti della comunicazione (fig. 8).²

La seconda tendenza, che potremmo denominare *in contrasto con l'emergenza*, è rappresentata da quegli spazi che durante la pandemia hanno agito per ribadire come i musei, in quanto luoghi pubblici, non potevano restare chiusi. Uno degli esperimenti più eccezionali in questo senso viene dall'Olanda, dove nel gennaio 2022 diversi musei hanno preso parte a una protesta di massa per contrastare le nuove regole introdotte dal governo olandese di fronte alla nuova ondata del virus: mentre alcuni esercizi commerciali, come parrucchieri, centri estetici e palestre, potevano riaprire al pubblico, per musei, gallerie d'arte, cinema e teatri continuava l'obbligo di chiusura. E così i gestori e direttori di teatri, sale da concerto e musei hanno deciso di unirsi in una riapertura simbolica e ripristinare il contatto con il pubblico, non tanto allo scopo di fare botteghino, ma per lanciare un messaggio ai governi sul valore degli spazi adibiti alla cultura. Circa 70 musei e sale da concerto

4
Queens Museum, New York—in collaborazione con La Jornada e Together We Can Community Resource Center Inc.

5
(5.1 & 5.2) Gudskul, Jakarta

6
Castello di Rivoli, Torino



4
Queens Museum,
New York—in
collaboration with
La Jornada and Together
We Can Community
Resource Center Inc.

5
(5.1 & 5.2) Gudskul,
Jakarta

6
Castello di Rivoli, Turin

dei Paesi Bassi, tra cui il Van Gogh Museum e l’Het Concertgebouw di Amsterdam, hanno deciso di modificare le loro attività abituali, consentendo alle persone di entrare per tagliarsi i capelli, fare ginnastica, yoga, pilates o per farsi la manicure (fig.9-11).

A Londra, il Design Museum, nel pieno lockdown del 2021, ha trovato un escamotage per riaprire al pubblico trasformando il suo bookshop in uno spazio ibrido tra installazione artistica e negozio di alimentari. La mostra, intitolata *Supermarket* e curata da Camille Walala, esponeva beni di prima necessità il cui packaging era stato commissionato in tiratura limitata a 10 artisti e designer, trasformando eccezionalmente i prodotti di uso quotidiano in opere uniche (fig. 12).

Questi casi ci mostrano come con il periodo pandemico è entrato in ballo un movimento continuo tra realtà e finzione, per natura presente nelle installazioni artistiche, e come, in questo, il pubblico del museo giochi un ruolo fondamentale. Laura Benítez Valero e Erich Berger (2021) ci ricordano che i distanziamenti avvenuti durante la pandemia hanno di fatto rivelato (ancora una volta) che a un certo punto non siamo stati in grado di tracciare una linea netta tra fiction e non-fiction. Con l’esperienza di una strana temporalità, sembrava che fiction e non-fiction si stessero fondendo insieme, anche se saranno poi le conseguenze necropolitiche, con la conta dei decessi, a portare a galla la trama della realtà (Benítez & Berger, 2021).

La terza e ultima corrente, che si potrebbe riassumere nella formulazione *apprendere dall’emergenza*, comprende quelle istituzioni culturali che, proprio in virtù dell’improvviso arresto provocato dall’emergenza sanitaria, hanno effettuato un cambio di paradigma più profondo, teso a mettere in discussione il proprio ruolo e quello dell’arte stessa. Queste iniziative sembrano essere in dialogo con il presente e possono aiutarci a reinquadrare il significato di *contemporaneo* e il rapporto che le istituzioni che si definiscono

7.1 & 7.2

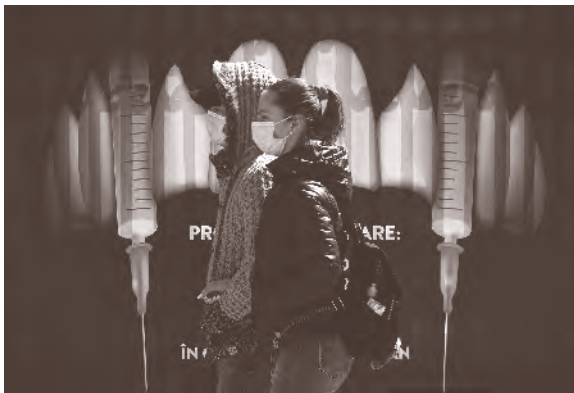
Bran Castle museum, Bran, Romania. Alle persone che si vaccinavano in questo museo veniva rilasciato loro un simpatico certificato (fig. dx) nel quale vi era scritto: Ricordati che ti sei vaccinato al castello di Bran. Certificato che il signore o la signora (nome) ha avuto coraggio e la responsabilità di vaccinarsi. Vi aspettiamo a castello Bran nei prossimi 100 anni

8

Het Concertgebouw, Amsterdam

9

Frans Hals Museum, Haarlem



most emblematic case was that of the Queens Museum in New York, which had already been working closely with Queens communities for some time. As of June 2020, the museum, closed to the public due to the pandemic, not only became a vaccination point for Covid-19, but also collaborated with two volunteer organisations in the borough to host a food pantry that served some 23,000 local families. (fig. 4).

In Jakarta, the Gudskul Contemporary Art Collective and Ecosystem Studies (fig. 5), a contemporary art centre and educational platform based in the Indonesian capital, converted its space during the pandemic to produce protective visors for hospitals, set up a 3D printer lab on its premises, and recruited labour from neighbours who had lost their jobs during the first lockdown.

Finally, other notable ‘emergency responses’ were undertaken by museums that voluntarily collaborated with national health systems by making their spaces available as vaccination hubs. The first museum in Italy to become one such hub was the Castello di Rivoli (fig. 6)¹. According to a note from the management, owing to their capacity and design, its spaces were particularly well-suited to the cause. Images of the large rooms on the third floor of the Castello di Rivoli where the vaccine was administered amidst the monumental murals by the artist Claudia Comte show how the works of art remain in their place and continue to coexist with the members of the community, and how the latter dialogue with the works through their own direct experience and not, as Esther Ferrer would say, through the authority of captions (Site-Specific Conversation, 2022). It is almost as if the museum forgets its conviction that its spaces are untouchable.

There has been no shortage of similar initiatives abroad, sometimes so bizarre as to deserve a special mention, such as the conversion of Bran Castle in Romania, otherwise known as Dracula’s Castle, into a vaccination hub, making the most of its potential for communication strategies (fig. 8)².

The second trend, which we might call ‘contrasting the emergency’, concerns places that made their own statement about how museums, as public places, should not remain closed even during a pandemic. One of the most striking experiments took place in the Netherlands, where in January 2022 several museums took part in a mass protest against the rules introduced by the Dutch government to deal with a new wave of the virus. While some businesses, such as hairdressers, beauty salons and gyms, were allowed to reopen, museums, art galleries, cinemas and theatres were forced to remain closed. Managers and directors of theatres, concert halls and museums got together in a symbolic reopening to re-establish contact with the public, not so much for the purpose of making money, but to send a message to governments about the value of cultural spaces. Some 70 museums and concert halls in the Netherlands, including the Van Gogh Museum and the Het Concertgebouw in Amsterdam, changed their use, allowing people to come in and get a haircut, do gym, yoga, Pilates or get a manicure (figs. 9-11).

In London, the Design Museum, in the midst of the 2021 lockdown, found a ploy to reopen to the public by transforming its bookshop into a hybrid space somewhere between art installation and grocery shop. The exhibition, entitled *Supermarket* and curated by Camille Walala, displayed essential items whose packaging was produced in limited editions by 10 artists and designers, thereby transforming everyday products into unique artworks (fig. 12).

7.1 & 7.2

Bran Castle Museum, Bran, Romania. People who were vaccinated in the museum were given an entertaining diploma (right) on which was written: Remember that you were vaccinated at Bran Castle. This certifies that the gentleman or lady (name) had the courage and responsibility to be vaccinated. We look forward to seeing you at Castle Bran in the next 100 years.

8

Het Concertgebouw, Amsterdam

9

Frans Hals Museum, Haarlem



These cases show how during the pandemic a continuous movement between reality and fiction came into play that is by nature present in art installations, and how the museum public plays a fundamental role in this. Laura Benítez Valero and Erich Berger (2021) remind us that the distancing that occurred during the pandemic revealed (once again) that at some point we were unable to draw a clear line between fiction and non-fiction. Due to a strange temporality, it seemed as if fiction and non-fiction were merging, even though it would later be the necropolitical aftermath and the death count that would bring the plot of reality to the fore (Benítez & Berger, 2021).

The third and last trend, which could be summarised as ‘learning from the emergency’, comprises cultural institutions that took advantage of the sudden halt caused by the health emergency to make a deeper paradigm shift aimed at questioning their own role and that of art itself. These initiatives seem to dialogue with the present, helping reframe the meaning of ‘contemporary’ and the relationship that institutions that define themselves as contemporary establish with the social contexts in which they live. As Claire Bishop (2013) again hypothesised, it is important to start from a model that takes its cue from practical examples, where contemporary is understood not as a period or style of artworks but as an approach to them. For Bishop, the contemporary must become a dialogical method and a politicised project with a more radical understanding of temporality, which counteracts the hegemony of the present (‘presentism’) with a constant critical reinterpretation of collections and their historical content. This is where it is necessary to rethink the museum, the category of art it enshrines and the modalities of spectatorship it produces (Bishop, 2013).

Among the institutions that set about rethinking their relationship with the community is the Portland Art Museum in Oregon, which, faced with the severe restrictions on visitor numbers, decided to offer one of its exhibition rooms to The Numberz, an independent radio station run by Portland’s African American community (fig. 13). This is no small achievement considering that we are talking about a museum dating back to the American Golden Age, an historic institution that celebrates a white, Eurocentric view of art history. The Grey Projects art space in Singapore, in 2021, launched the *Mental Health Counselling Hours* project, converting its premises into a space for psychotherapeutic sessions on weekends, offering free, queer-friendly counselling for anyone working in the field of art. Finally, MAMbo in Bologna launched a project called *Nuovo Forno del Pane* (New Bread Oven) in 2020, transforming one of its large exhibition halls into 13 artist studios for one year. The main objective was to support artists as a category particularly affected by the pandemic crisis. In February 2021, the project ended with a celebration since everything was going to have to be put back in its place in the immediate aftermath of the pandemic.

Interviewed by ArtReview, Dan Hicks, curator of the Pitt Rivers Museum in Oxford, launched what he called ‘a micro-manifesto for museums in the age of Covid-19’. Among the five cornerstones to which today’s museums should refer are the *Redistribution* of resources, *Diversity* as actively anti-racist institutions, *Collections* understood as the public duty of museums to share knowledge of what they hold, and *Theft* conceived as the duty to restitute looted property. Lastly, and here we find what interests us most, comes *Humanity*, that is, museums are public spaces and therefore their audiences must be co-producers. We need now more than ever, Hicks reminds us, museums that care about people before objects (Hicks, 2020). This is what

10
Van Gogh Museum,
Amsterdam

11
Design Museum, London

contemporanee instaurano con i contesti sociali in cui vivono. Come ipotizzata ancora Claire Bishop (2013), è importante partire da un modello che prenda spunto dagli esempi pratici, dove il contemporaneo è inteso non come periodo o stile delle opere d'arte ma come un approccio ad esse. Per Bishop il contemporaneo deve diventare un metodo dialogico e un progetto politicizzato con una comprensione più radicale della temporalità, che contrasti l'egemonia del presente (*presentismo*) con una costante rilettura critica delle collezioni e dei suoi contenuti storici. È qui che è necessario ripensare il museo, la categoria di arte che esso stesso custodisce e le modalità di spettacolarità che produce (Bishop, 2013).

Tra alcune delle istituzioni che hanno cercato di ripensare il proprio rapporto con la comunità c'è il Portland Art Museum in Oregon che, di fronte all'elevata limitazione al numero degli visitatori ammessi, ha deciso di offrire una delle sue sale espositive a The Numberz, un'emittente radiofonica indipendente della comunità afroamericana di Portland (fig. 13). Si capisce che si tratta di un evento non indifferente se si considera che stiamo parlando di un museo risalente all'Età dell'Oro americana, un'istituzione antica che celebra una visione bianca ed eurocentrica della storia dell'arte. Lo spazio artistico Grey Projects a Singapore, nel 2021, ha avviato il progetto *Mental Health Counseling Hours*, convertendo nei fine settimana la propria sede in uno spazio per sedute psicoterapeutiche, offrendo consulenza gratuita e queer-friendly per chiunque lavorasse nel campo dell'arte. Il MAMbo di Bologna, infine, nel 2020 ha lanciato il progetto chiamato *Nuovo Forno del Pane*, trasformando per la durata di un anno una delle sue ampie sale espositive in 13 studi per artisti. L'obiettivo principale era quello di sostenere gli artisti in quanto categoria particolarmente colpita dalla crisi legata alla pandemia. Nel febbraio del 2021 il progetto si chiude con un evento celebrativo perché di fatto, nell'immediato post-pandemia, tutto doveva tornare al proprio posto.

Dan Hicks, curatore del Pitt Rivers Museum di Oxford, intervistato da ArtReview nel 2020 espone quello che definisce "un micromanifesto per i musei nell'era del Covid-19". Tra i cinque punti cardini a cui dovrebbe far riferimento il museo di oggi troviamo la *Ridistribuzione* delle risorse, la *Diversità* in quanto istituzioni attivamente antirazziste, le *Collezioni* intese come dovere pubblico dei musei di condividere ciò che custodiscono e le *Sottrazioni* concepite come il dovere di restituire i beni saccheggianti. Per ultimo, e qui troviamo ciò che qui più ci interessa, viene la *Humanity*, ovvero i musei sono degli spazi pubblici e pertanto il loro pubblico deve essere coproduttore. Abbiamo ora più che mai bisogno, ci ricorda Hicks, di musei che si preoccupino delle persone prima che degli oggetti (Hicks, 2020). È questo ciò che è accaduto, in maniera inaspettata, durante la pandemia da Covid-19, quando i musei hanno congelato, o virtualizzato, i loro oggetti e hanno iniziato a mettere al centro la collettività. Quello che dobbiamo chiederci sarà, allora, in che modo si trasforma l'arte – e il suo ruolo sociale – nel momento in cui i suoi luoghi fisici si aprono concretamente alla comunità e alle relazioni con essa? Tutti questi esempi ce lo hanno mostrato. Laddove abbiamo visto che il museo si è fatto realmente corpo, dove è stato lui stesso a performare, allora è possibile un ripensamento del museo che contempli una concreta vicinanza (fisica o nel contenuto dell'arte esposta) con i mutamenti che il presente chiama in causa. Il museo, facendosi *performer* di se stesso e delle concrete necessità della società, genera un pubblico che empatizza in maniera più diretta con l'arte contemporanea e con i suoi spazi,

12
Portland Art Museum,
Portland

13
Nuovo Forno del Pane,
MAMbo, Bologna



che diventa di fatto spettator3 attiv3. L'arte pubblica, laddove il museo porta fuori dai suoi spazi l'opera, l'installazione o il progetto artistico, ha nei suoi intenti proprio questo, ma mi sento di sostenere che la maggior parte dei suoi tentativi non abbiano finora raggiunto ciò che, invece, si è ottenuto nelle situazioni qui esposte. La sociologia sostiene che la società non è possibile metterla su un tavolo di un laboratorio ed analizzarla, proprio come si fa con del materiale biologico, perché nella sua essenza stessa risiede il mutamento continuo. Il museo postpandemico dovrebbe avere le stesse caratteristiche o, come sosteneva Eco (2001) quando idealizzava il proprio museo del terzo millennio, dovrebbe essere sempre inedito e capace di offrire nuove sorprese. Era il 2001 ed Eco non poteva prevedere che effetti avrebbe avuto sui musei una pandemia di portata globale.

NOTE

1 In Italia, oltre al Castello di Rivoli hanno poi seguito altri musei tra i quali: il Museo e Real Bosco di Capodimonte a Napoli (fig. 14), il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci a Milano, il Mumac di Binasco in Lombardia e il Teatro Armani.

2 Fuori dai confini nazionali troviamo: l'American Museum of Natural History di New York, il Delta Flight Museum di Atlanta e lo Science Museum di Londra.



14
Museo e Real Bosco
di Capodimonte, Napoli

BIBLIOGRAFIA/ BIBLIOGRAPHY

— Benítez Valero, L., & Berger, E. (2021). First Response. In Benítez Valero, L., & Berger, E. (Coord.), *Arts in the time of pandemic*. *Artnodes*, 27, 1-9. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.378460>

— Bishop, C. (2013). *Radical Museology: Or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Koenig Books. trad. It.

— Bishop, C. (2017). *Museologia radicale, ovvero, cos'è 'contemporaneo' nei musei di arte contemporanea?*. Johan & Levi.

— Eco, U. (2001, 25 giugno). *Il museo nel terzo millennio*. [Conferenza]. Museo Guggenheim di Bilbao, Spagna.

— Hicks, D. (2020, 26 giugno). 'A Radical Slowing

happened, unexpectedly, during the Covid-19 pandemic, when museums virtualised or placed their objects on ice and began to put the community first. What we must ask ourselves, then, is how art – and its social role – is transformed when its physical spaces are opened up to the community and to its relations with it? All these examples have shown us this. Where we have seen that the museum has truly become a body, where it has performed itself, then a rethinking of the museum is possible that envisages a concrete proximity (physical or in the content of the art on display) with the changes that the present calls for. The museum, by becoming a performer of itself and of the concrete needs of society, generates a public that empathises more directly with contemporary art and its spaces, and who in fact become active spectators. Public art, where the museum takes the work, installation or art project out of its spaces, intends precisely to do this, but I would argue that most of its attempts hitherto did not accomplish what was achieved in the situations outlined here. Sociology argues that society cannot be put on a laboratory table and analysed like biological matter, because continuous change is in its very essence. The post-pandemic museum should have the same characteristics or, as Eco (2001) argued when he idealised his own museum of the third millennium, it should always be unprecedented and capable of offering new surprises. That was back in 2001 when Eco could not have foreseen what effect a pandemic of global proportions would have on museums.

ENDNOTES

1 In Italy, in addition to the Rivoli Castle other museums followed, including the Museum and Real Bosco of Capodimonte in Naples (fig. 14), the Leonardo da Vinci National Museum of Science and Technology in Milan, the Mumac in Binasco, Lombardy, and the Armani Theater.

2 Outside national borders we find: the American Museum of Natural History in New York, the Delta Flight Museum in Atlanta, and the Science Museum in London.

Down': How Museums Are Responding to Our Troubling Times. *ArtReview*. <https://artreview.com/radical-slowing-down-how-museums-are-respond-Covid-19/> (25.05.2023)

— Mouffe, C. (2010). The Museum Revisited. *ARTFORUM*, 48(10), 326-327. <https://www.artforum.com/print/201006/chantal-mouffe-25710> (25.05.2023)

— Site-Specific Conversation. (2022). *Esther Ferrer / Gabriela Moragas – àngels barcelona*. <http://site-specific-conversation.com/en/esther-ferrer-gabriela-moragas-angels-barcelona/> (11.06.2023)

PROGETTO GRAFICO
N. 39 - SEMESTRALE/ semiannual
ISBN 9788899718121

Periodico di AIAP,
associazione italiana design della
comunicazione visiva

Finito di stampare nel mese
di Luglio 2023/ Finished printing
in July 2023

ISSN 1824-1301
AIAP, via Amilcare Ponchielli 3,
20129, Milano
+39 02 29520590
aiap@aiap.it
www.aiap.it

Registrazione del tribunale di
Milano n. 709 del 19/10/1991

Periodico depositato presso
il Registro Pubblico Generale
delle Opere Protette/ Publication
registered in R.P.G.

DIRETTORE RESPONSABILE/
Editor in chief
Marco Tortoioli Ricci

COMITATO DI REDAZIONE/
Editorial board
Consiglio direttivo/Board of directors,
Ramon Rispoli e/and Jorge Luis
Marzo

PROGETTO GRAFICO/
Graphic design
Studio 900 x eee (Stefano Faoro,
Erica Preli, Emilio Macchia)
www.eeestudio.eu

REDAZIONE/Editing
Maria Elena Marrocco

TRADUZIONI/
Translations
Isobel Butters

SEDE/ Editorial office
via Amilcare Ponchielli 3
20129 Milano, Italia

CONTATTI/ EMAIL contact
redazione_progettografico@aiap.it

COLLABORATORI E COLLABORATRICI
DI QUESTO NUMERO/ contributors in this issue
Marco Tortoioli Ricci; Jorge Luis Marzo
(BAU Centro Universitario de Artes y Diseño de
Barcelona); Ramon Rispoli (Università Federico
II di Napoli); Zenaida Osorio (Universidad Nacional
de Colombia); Rebecca Mutell (BAU Centro
Universitario de Artes y Diseño de Barcelona);
M. Angels Fortea (BAU Centro Universitario de Artes
y Diseño de Barcelona); Leonardo Sangiorgi, Aureliano
Capri (ISIA Roma); Matteo Guidi (ISIA Urbino)

IMPANTI E STAMPA/ Prepress and printing
Graphic Masters Srl
Via Aldo Manna, 89, 06132 Perugia PG



CARATTERI TIPOGRAFICI/ Typefaces
Adobe Garamond
Arnold Böcklin

COPERTINA STAMPATA SU/cover paper
Fedrigoni Arena Extra White Smooth 200 gr

INTERNO STAMPATO SU/pages paper
Fedrigoni Arena Extra White Smooth 100 gr

UN PROGETTO DI/ A project by



REAL
ACADEMIA DE ESPAÑA
EN ROMA

150

AÑOS DE INNOVACIÓN
Y CREACIÓN CULTURAL
1873-2023



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA
Y COOPERACIÓN



aacid



Cooperación
Española



GREDITS
Grup de Recerca en Disseny
i Transformació Social



Recerca
i Transferència
de Coneixement



BAU, CENTRE
UNIVERSITARI
DE DISSENY
DE BARCELONA

CON LA COLLABORAZIONE DI/
with the collaboration of



ISIA U



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ENNA "KORE"

AASD

UCUENCA
DPTO. INTERDISCIPLINARIO
DE ESPACIO Y POBLACION

MEDIA PARTNERS

material
... DISEÑO, ARTE Y SOCIEDAD

MATÈRIA
Revista internacional d'Art

PhD_KORE
REVIEW

AIAP CDPG

(Centro di Documentazione sul
Progetto Grafico / Museo della
Grafica)

RESPONSABILE SCIENTIFICO/

Scientific director

Mario Piazza

COORDINATORE/ scientific

coordinator

Francesco E. Guida

RESPONSABILE ARCHIVIO

E RICERCHE/ Archive and

research coordinator

Lorenzo Grazzani

LICENZA/ license

Tutto il materiale scritto dai
collaboratori è disponibile sotto
la licenza Creative Common
Attribuzione – Non commerciale –
Condividi allo stesso modo 4.0.
Significa che può essere riprodotto
a patto di citare «Progetto grafico»,
di non usarlo per fini commerciali
e di dividerlo con la stessa
licenza./ All material written
by the contributors is available
under Creative Commons license
Attribution–NonCommercial– Share
Alike 4.0. This means it can be
reproduced as long as you mention
Progetto grafico, do not use it for
commercial purposes and share
it with the same license.

Per questioni di diritti non possiamo
applicare questa licenza ai materiali
visivi che ci vengono concessi
da terzi per la pubblicazione.
Le immagini utilizzate in «Progetto
grafico» rispondono alla pratica
del fair use (Copyright Act, 17
U.S.C., 107) essendo finalizzate
al commento storico-critico e
all'insegnamento./ For questions of
rights we cannot use this license for
visual materials that are provided
by third parties for publication.
The images used in Progetto grafico
respond to the practice of fair use
(Copyright Act, 17 U.S.C., 107), being
aimed at historical and critical
commentary and teaching.

AIAP



AIAP

via Amilcare Ponchielli 3,

20129 Milano – IT

+39 02 29520590

aiap@aiap.it

www.aiap.it

CONSIGLIO DIRETTIVO/

executive board

(2022 – 2025)

PRESIDENTE/ President

Marco Tortoioli Ricci

VICE PRESIDENTE/ VICE-President

Fabiana Jelacqua

SEGRETARIO GENERALE/

General secretary

Dario Carta

CONSIGLIERI/ Directors

Ilaria Montanari

Maria Loreta Pagnani

Luciano Perondi

Andrea Vendetti

COLLEGIO DEI PROBITORI/

Panel of arbitrators

Stefano Tonti, Presidente

Claudio Madella, Segretario

Matteo Carboni, Cinzia Ferrara,

Giangiorgio Fuga

REVISORE DEI CONTI/ Auditor

Luciano Ferro

TESORIERE/ Treasurer

Antonio Fossati

SEGRETARIA/ Secretariat

Elena Panzeri



39