

A cura di
Edited by
Giacomo Pigliapoco

Con testi di
With texts by
Mistura Allison
Emanuela Campoli
Fosbury Architecture
Danai Giannoglou
Samuel Leuenberger
Caroline Ellen Liou
Andrea Lissoni
Ángels Miralda
Amantia Peza
Adrian Piper
Saverio Verini

Interviste
Interviews

Yumna Al-Arashi
Ileana Arnaoutou
& Ismene King
Pascale Birchler
Cao Shu
George Hiraoka Cloke
Ylenia-Gaia Dotti
Andro Eradze
Evan Ifekoya
Joyce Joumaa
Besnik Lushtaku
Yanqing Pan
TOMBOYS DON'T CRY
Yuyan Wang

22€ ● ISBN 978-88-74904-36-5

DucatoPrize 2025

postmedia•books

DucatoPrize

Contemporary

Art Award

DP25

postmedia•books



Contemporary Award

Ducato Prize





Il DucatoPrize rappresenta, dal 2019, per la città di Piacenza e per l'intero territorio piacentino, un'occasione unica di incontro tra storia e presente, tra le radici di una terra dalla straordinaria ricchezza culturale e le voci più innovative della scena artistica contemporanea. È motivo di orgoglio per l'amministrazione cittadina poter ospitare quest'anno, negli spazi monumentali di Palazzo Farnese e in particolare nella Cappella Ducale, una manifestazione che in pochi anni ha saputo affermarsi come una delle realtà più significative, a livello nazionale e internazionale, per il sostegno ad artisti affermati ed emergenti.

Questo premio non è soltanto una vetrina, ma un progetto che si è radicato profondamente nel tessuto culturale locale: fin dalla sua fondazione ha saputo trovare dimora, di edizione in edizione, in luoghi diversi e altamente simbolici, portando pubblico e critica a conoscere e riscoprire le ricchezze del nostro territorio. Dalla prima e suggestiva cornice medievale di Castell'Arquato, passando per lo spazio contemporaneo di Volumnia, fino ad approdare oggi al cuore della città, a Palazzo Farnese, il DucatoPrize ha dimostrato come l'arte contemporanea possa dialogare con la storia e con i luoghi identitari, generando nuove letture e prospettive.

In questa quinta edizione, il premio rinnova la propria vocazione a mettere in relazione il patrimonio storico-artistico di Piacenza con i linguaggi più sperimentali del presente, favorendo così una riflessione viva sul ruolo dell'arte nella società contemporanea. Attraverso la mostra, i premi e le residenze, il DucatoPrize offre opportunità concrete agli artisti e, al tempo stesso, restituisce alla comunità un'occasione di confronto e crescita condivisa.

Il Comune di Piacenza crede fortemente nel valore di questa iniziativa, che contribuisce ad ampliare la vocazione culturale della città e ad accrescerne l'attrattività. La collaborazione avviata con il DucatoPrize significa investire in una visione di futuro: una città che sa valorizzare le proprie radici, guardando al tempo stesso alle sfide e alle prospettive globali.

Rivolgo quindi un sentito ringraziamento all'Associazione Coil Art Motive, alla direzione del Premio e a tutti gli artisti e i professionisti coinvolti, certo che anche questa edizione abbia offerto al pubblico esperienze di grande qualità e ispirazione.

Since 2019, the DucatoPrize has represented a unique opportunity for the city of Piacenza and its surrounding territory, a meeting point between history and the present, between the roots of a land of extraordinary cultural richness and the most innovative voices on the contemporary art scene. It is a source of great pride for the municipal administration to host this year's edition within the monumental spaces of Palazzo Farnese — and in particular the Cappella Ducale — an event that, in just a few years, has established itself as one of the most significant initiatives, nationally and internationally, in supporting both emerging and established artists.

This prize is not merely a showcase, but a project that has become deeply embedded in the local cultural fabric. Since its inception, it has found a home, edition after edition, in diverse and highly symbolic venues, encouraging audiences and critics alike to discover and rediscover the artistic and historical wealth of our region. From the evocative medieval setting of Castell'Arquato, through the contemporary space of Volumnia, to today's edition in the very heart of the city at Palazzo Farnese, the DucatoPrize has shown how contemporary art can enter into dialogue with history and sites of identity, generating new readings and perspectives.

In its fifth edition, the prize renews its vocation to connect Piacenza's historical and artistic heritage with the most experimental languages of the present, fostering a vibrant reflection on the role of art in contemporary society. Through its exhibition, awards, and artist residencies, the DucatoPrize offers concrete opportunities to artists while also giving the community a moment for shared reflection and growth.

The City of Piacenza firmly believes in the value of this initiative, which contributes to expanding the city's cultural mission and enhancing its attractiveness. The collaboration with the DucatoPrize is an investment in a shared vision of the future: a city capable of valuing its roots while also embracing global challenges and perspectives.

I would like to extend my sincere thanks to the Coil Art Motive Association, the Prize's direction, and all the artists and professionals involved, confident that this edition too has offered the public experiences of great quality and inspiration.

La quinta edizione del DucatoPrize segna un momento importante nell'evoluzione del premio, confermandone il coraggio e l'apertura verso il panorama internazionale, grazie anche a una giuria di altissimo profilo composta da Andrea Lissoni, Samuel Leuenberger, Danai Giannoglou, Emanuela Campoli e Adrian Piper.

Una novità significativa di quest'anno è stata l'introduzione di un Board di giovani curatori e curatrici internazionali, che hanno affiancato la giuria nella fase di preselezione e vedeva la partecipazione di Mistura Allison, Caroline Ellen Liou, Ángels Miralda, Amantia Peza, Saverio Verini. Con uno sguardo attento, critico e al tempo stesso fresco, hanno saputo mettere in evidenza tematiche cruciali del nostro tempo, portando alla ribalta opere di grande valore culturale.

Sono davvero orgoglioso del risultato che emerge dalla mostra delle tredici artiste e artisti finalisti, ospitata nella suggestiva Cappella Ducale di Palazzo Farnese a Piacenza. Attraverso installazioni, video, sculture e dipinti, l'esposizione restituisce una fotografia autentica e incisiva della contemporaneità. I miei complimenti vanno ai numerosi artisti e artiste che hanno deciso di iscriversi, partecipando a questa edizione 2025, e a coloro che sono state selezionate e selezionati durante i processi di selezione, con una particolare menzione per le vincitrici Yuyan Wang (Premio Contemporary) e Joyce Joumaa (Premio Academy).

Desidero ringraziare il direttore Giacomo Pigliapoco, che con questa seconda edizione alla guida del premio ha rafforzato l'iniziativa, portando grande affiatamento con il proprio team, nuove prospettive legate alle residenze artistiche che si avvieranno nel 2026, senza mai perdere di vista la cura e l'attenzione per le artiste e gli artisti coinvolti nella mostra del DP25. Un sincero ringraziamento va anche a tutto il team coinvolto, in particolare a Roberto Vito D'Amico per la sua costante capacità di rinnovamento e al collettivo Fosbury Architecture per lo splendido progetto di allestimento espositivo.

Un pensiero speciale va infine a Simone Franchi e alla sua famiglia di Escar Srl, per il prezioso supporto come sponsor tecnico, all'Assessore alla Cultura Christian Fiazza e alla Sindaca Katia Tarasconi del Comune di Piacenza, che hanno creduto nel progetto aprendo le porte di Palazzo Farnese, e alla Fondazione Ronconi-Prati per il sostegno concesso.

Grazie anche a chi, pur non citato, ha reso il DucatoPrize 2025 non solo una mostra, ma un appuntamento collettivo che testimonia la vitalità dell'arte contemporanea e la forza di questo progetto.

8

9

The fifth edition of DucatoPrize marks a pivotal moment in the evolution of the award, reaffirming its courage and openness to the international art scene. A direction further strengthened by a distinguished jury composed of Andrea Lissoni, Samuel Leuenberger, Danai Giannoglou, Emanuela Campoli, and Adrian Piper.

A major innovation this year has been the introduction of a Board of emerging international curators, who supported the jury during the preselection phase: Mistura Allison, Caroline Ellen Liou, Ángels Miralda, Amantia Peza, and Saverio Verini. With a gaze that is both discerning and refreshingly contemporary, they have highlighted urgent themes of our time, bringing to light works of striking cultural and artistic significance.

I am particularly proud of the outcome that emerges from the exhibition of the thirteen finalist artists, presented in the evocative Cappella Ducale of Palazzo Farnese in Piacenza. Through installations, videos, sculptures, and paintings, the show offers an authentic and incisive snapshot of the contemporary condition. My warmest congratulations go to the many artists who chose to participate in this 2025 edition, and to those selected through the various stages of the process — with special recognition to Yuyan Wang (Contemporary Prize) and Joyce Joumaa (Academy Prize), the winners of this year's edition.

I would like to express my sincere gratitude to Director Giacomo Pigliapoco, who, with this second edition under his leadership, has further consolidated the project, fostering strong cohesion within the team, opening new perspectives linked to the artist residencies that will begin in 2026, and maintaining an unwavering commitment to the care and attention dedicated to the artists participating in DP25. My heartfelt thanks also go to the entire team, and in particular to Roberto Vito D'Amico for his constant inventiveness, and to the collective Fosbury Architecture for their outstanding exhibition design.

A special thank-you goes to Simone Franchi and his family at Escar Srl for their invaluable technical support; to Christian Fiazza, Councillor for Culture, and Mayor Katia Tarasconi of the City of Piacenza, for believing in the project and opening the doors of Palazzo Farnese; and to the Ronconi-Prati Foundation for its generous support.

Finally, my gratitude extends to all those who, even if not mentioned by name, have helped make DucatoPrize 2025 not only an exhibition but a collective testament to the vitality of contemporary art and to the enduring strength of this project.

CONTENUTI
CONTENTS

12	Direttore DucatoPrize DucatoPrize Director Giacomo Pigliapoco
22	Contributi Giuria Jury Contributions
23	Emanuela Campoli
24	Danai Giannoglou
25	Samuel Leuenberger
27	Andrea Lissoni
28	Adrian Piper
30	Contributi Comitato di pre-selezione Pre-Selection Board Contributions
31	Mistura Allison
32	Caroline Ellen Liou
33	Ángels Miralda
35	Amantia Peza
36	Saverio Verini
40	Allestimento mostra Exhibition Design Fosbury Architecture

64 Opere finaliste e vincitrici
Finalist and Winner Artworks

70	Yuyan Wang	108	Evan Ifekoya
78	Joyce Joumaa	114	TOMBOYS DON'T CRY
84	Ileana Arnaoutou & Ismene King	122	Cao Shu
90	Pascale Birchler	128	George Hiraoka Cloke
96	Andro Eradze	134	Ylenia-Gaia Dotti
102	Yumna Al-Arashi	140	Besnik Lushtaku
		146	Yanqing Pan

153 Artiste e artisti selezionati
Selected Artists

154	Tanya V. Abelson	188	Zhenru Liang
155	Alfredo Aceto	189	Kaspar Ludwig
156	Simona Andrioletti	190	Edson Luli
157	Salvatore Arancio	191	Paul Maheke
158	Nora Aurrekoetxea	192	Marie Matusz
159	Alessandro Biggio	193	Josep Maynou
160	Eloïse Bonneviot & Anne de Boer	194	Bianca Enara Millan Molinari
161	Jonas Brinker	195	Raffaella Naldi Rossano
162	Johanna Bruckner	196	Theodor Nymark
163	Linda Carrara	197	Christian Offman
164	Jakub Choma	198	Abdel Karim Ougri
165	Chongyan Liu	199	Micaela Piñero
166	Léa Collet	200	Mònica Planes
167	Isaiah Davis	201	Theodoulos Polyviou
168	Michela de Mattei	202	Ilê Sartuzi
169	Débora Delmar	203	Marco Sgarbossa
170	Gaia Di Lorenzo	204	Ruslan Shegai
171	Adele Dipasquale	205	Anastasia Sosunova
172	Nicole Economides	206	Luca Staccioli
173	Esraa Elfeky	207	Gabriel Stöckli
174	Flavio Favelli	208	Alberto Tadiello
175	Saskia Fischer	209	Lisa Tan
176	Fu Liang	210	Jeanne Tara
177	Jermay Michael Gabriel	211	Finn Theuws
178	Gabriele Garavaglia	212	Sofie Tobiašová
179	Greta Maria Gerosa	213	Eleni Tomadaki
180	Kyriaki Goni	214	Puck Verkade
181	Soham Gupta	215	VENERDISABATO
182	Zishi Han	216	Adam Vit
183	Eloise Hess	217	Ambra Viviani
184	Shamiran Istifan	218	Isadora Vogt
185	Josh Johnson	219	Haha Wang
186	Maude Léonard-Contant	220	Jessica Wilson
187	Joy Li		

Giacomo Pigliapoco

Direttore DucatoPrize

DucatoPrize Director

13

INTRODUZIONE

Giunto alla sua quinta edizione, il DucatoPrize conferma la propria vocazione a essere una piattaforma di ricerca e di dialogo tra arte e territorio, capace di radicarsi nella storia del cinquecentesco Ducato di Parma e Piacenza e, al tempo stesso, di aprirsi con decisione al panorama contemporaneo internazionale.

LA STORIA

Nato nel 2019 dalla volontà di Michele Cristella, il premio si rivolge tanto ad artiste e artisti già attivi sulla scena internazionale quanto a giovani ancora in formazione, sostenendone lo sviluppo creativo e professionale. Dal 2022, sotto la mia direzione, il DucatoPrize ha assunto una cadenza biennale, rafforzando la propria struttura e consolidando il suo ruolo nel panorama italiano ed europeo, come punto di riferimento indipendente e inclusivo.

Il percorso compiuto in questi anni è stato possibile grazie alla partecipazione di numerosi artisti e artiste che hanno contribuito a far crescere il progetto, oggi riconosciuto tra le realtà più solide della sua categoria. I premi d'arte svolgono un ruolo cruciale oggi, offrono occasioni di inserimento in un sistema culturale e professionale e rendono sempre più vicini alle artiste e artisti i musei, le fondazioni, le gallerie e i collezionisti, che sono in costante ricerca di nuove voci.

Dalla sua prima edizione, il DucatoPrize si è configurato come un'occasione significativa di visibilità. Negli anni ha sostenuto le ricerche di artiste e artisti come Adjie Dieye (2023), Nona Inescu (2021), Guendalina Cerruti (2020) e Lito Kattou (2019) per la sezione Contemporary; Friedrich Andreoni (2023), Carla Giaccio Darias (2021), Byron Gago (2020), Gaia De Megni, Paolo Bufalini e Luca Marcelli (2019) per la sezione Academy. Tra le menzioni speciali ricordiamo Tomaso De Luca (2023), Olivia Erlanger (2021), Pietro Agostoni e Monia Ben Hamouda (2020), Giulio Scalisi (2019).

NOVITÀ DELL'EDIZIONE 2025

Ottanta artiste e artisti selezionati, tredici opere finaliste in mostra, dieci tra giurate e giurati, tre residenze, due premi in denaro, una mostra e una pubblicazione: questi i numeri e le novità del DP25.

L'innovazione più radicale ha riguardato la veste grafica, trasformata in un sistema aperto di assi e coordinate cartesiane in perpetuo movimento. È una struttura geometrica che, ricalibrandosi costantemente, offre punti di vista sempre nuovi e ridefinisce la collocazione degli oggetti nello spazio e nel tempo. Proprio questa griglia in divenire si fa strumento analitico, capace di mappare e far emergere le individualità artistiche del nostro tempo. Sono convinto che un'identità visiva forte possa tradurre in immagini la funzione stessa del premio: agire come una bussola per orientarsi e scoprire talenti chiave nell'orizzonte vasto e complesso dell'arte contemporanea.

Un altro cambiamento significativo è stato l'aumento del numero dei finalisti, passati da dieci a tredici, per dare spazio a ricerche di livello che altrimenti sarebbero potute restare escluse. Inoltre, per la prima volta è stato introdotto un comitato di preselezione incaricato di individuare le candidature più meritevoli da sottoporre alla giuria ufficiale, formato da Mistura Allison, Caroline Ellen Liou, Angels Miralda, Amantia Peza e Saverio Verini.

La giuria internazionale, composta da Emanuela Campoli, Danai Giannoglou, Samuel Leuenberger, Andrea Lissoni e Adrian Piper, ha poi selezionato le finaliste e i finalisti e decretato le vincitrici e i vincitori

delle due categorie, Contemporary e Academy.

Il DP25 rappresenta così un ulteriore passo avanti rispetto alle edizioni precedenti, grazie al doppio sguardo del Pre-Selection Board e della giuria internazionale: critico e fresco da una parte, consolidato e autorevole dall'altra, in grado di individuare con maggiore efficacia le tredici artiste e artisti che prenderanno parte alla mostra finale.

Anche l'Open Call resta invariata, mantenendo l'apertura verso tutte le artiste e gli artisti, e i collettivi, senza nessuna barriera legata all'ageismo over35, privo di vincoli di appartenenza territoriale, con l'abbattimento di media e di tematiche prestabilite. Un premio distaccato da dinamiche di mercato, a cui è possibile candidare anche opere già prodotte, significative del percorso individuale.

Altra novità di questa edizione sono stati i tre Premi Residenza, introdotti per offrire alle finaliste e ai finalisti ulteriori opportunità di crescita e ricerca nel corso del 2026, grazie alla collaborazione con Villa Filanda Antonini (Villorba, Treviso), PAiR – Pavilosta Artist Residency (Lettonia) e AMA House (Atene, Grecia).

PREMI ACQUISIZIONE

Anche quest'anno sono stati confermati i due premi acquisizione principali che danno il nome alle rispettive sezioni: Contemporary e Academy.

Il Premio Contemporary, del valore di 10.000 €, riconosce il lavoro di un'artista o un artista già attiva o attivo sulla scena internazionale; il Premio Academy, del valore di 1.000 €, sostiene una giovane artista o un giovane artista ancora in formazione, iscritta o iscritto a un percorso di studi.

PREMI RESIDENZA

I tre Premi Residenza hanno aperto nuove prospettive per i finalisti e le finaliste, che trascorreranno un periodo di ricerca e sperimentazione nel corso del 2026. Nello specifico le realtà coinvolte sono:

– *Villa Filanda Antonini (VFA)*, a Villorba (Treviso), nata nel 2021 per iniziativa di Giulio Feltrin ed Eliisa Korpjärvi, è il primo progetto sostenuto dalla Fondazione Arper Feltrin, dedicato alla sperimentazione dei linguaggi dell'arte contemporanea.

– *PAiR – Pāvilsta*, in Lettonia, è una destinazione culturale che ospita artist, curator e operator culturali internazionali, promuovendo scambi creativi e collaborazioni.

– *AMA House*, fondata ad Atene nel 2021 da Anna Maria Loudarou, attiva anche nelle isole greche, dal 2022 organizza residenze presso la storica Scuola Anargyrios e Korgialenios di Spetses, in collaborazione con istituzioni e musei.

IL DISPLAY ESPOSITIVO

DucatoPrize quest'anno ha trovato casa negli spazi della Cappella Ducale di Palazzo Farnese a Piacenza, monumentale edificio del Seicento di oltre venti metri di altezza e pianta ottagonale. Fosbury Architecture ha scelto di lavorare per contrasto con la solennità rinascimentale del luogo, progettando un display monomaterico in lamiera d'acciaio piegata, articolata in forme stereometriche. Ne è nato un paesaggio di paraventi, setti e recinti che guidano il pubblico in un percorso fluido, dove installazioni, suoni, video, sculture e dipinti si intrecciano in un racconto corale.

LA MOSTRA

La mostra, dal 20 settembre al 2 novembre 2025, ha presentato ricerche diverse, frutto dei due momenti di selezione condotti da giuria e Pre-Selection Board. Tredici opere hanno restituito un ritratto autentico della contemporaneità, affrontando temi che vanno dal rapporto con la natura al cambiamento climatico, dalle trasformazioni sociali ed economiche fino alle fragilità intime e collettive.

I finalisti e le finaliste, nati e nate tra gli anni Ottanta e i primi Duemila, provengono da percorsi eterogenei ma vantano esperienze espositive di rilievo in contesti internazionali. Le opere finaliste sono state quelle di Yumna Al-Arashi (1988, USA), del duo composto da Ileana Arnaoutou & Ismene King (1994 e 1993, Grecia), Pascale Birchler (1982, Svizzera), Cao Shu (1987, Cina), Andro Eradze (1993, Georgia), Evan Ifekoya (1988, Nigeria), del collettivo TOMBOYS DON'T CRY e di Yuyan Wang (1989, Cina) per la categoria Contemporary. Per la categoria Academy sono stati presentati i lavori di Ylenia-Gaia Dotti (1999, Italia), George Hiraoka Cloke (1992, UK), Joyce Joumaa (1998, Libano), Besnik Lushtaku (1999, Germania), Yanqing Pan (2002, Cina).

La mostra ha così riunito una costellazione di pratiche che, pur diverse per linguaggi e approcci, dialogano intorno a questioni urgenti del nostro tempo: dall'espressione collettiva del dolore in *Rage* di Yumna Al-Arashi, alle visioni post-atomiche e digitali di Cao Shu; dalla rilettura diasporica di Evan Ifekoya alla sovversione dei tropi misogini in *Plot Twist* del collettivo queer TOMBOYS DON'T CRY. Andro Eradze ha presentato *Untitled* (2025) una struttura metallica che oscilla tra gabbia e rifugio, riflettendo la sua visione animista mentre Pascale Birchler ha esposto una scultura dalle sembianze umane con un'aura perturbante e contemplativa. Ileana Arnaoutou & Ismene King con *Carrier III* (2024) hanno unito rottami industriali e frammenti naturali in un paesaggio scultoreo distopico. La sezione Academy ha completato la mostra con il video della performance mascherata di Ylenia-Gaia Dotti, le riflessioni ecologiche di George Hiraoka Cloke, la pittura introspettiva di Besnik Lushtaku e le installazioni organiche di Yanqing Pan.

VINCITORI

Secondo la giuria, i due lavori vincitori che hanno saputo interrogare in profondità il presente, arricchendolo con concetti inattesi e prospettive nuove sono stati quelli di Yuyan Wang e Joyce Joumaa.

Il Premio Contemporary è quindi andato a Yuyan Wang con *Green Grey Black Brown* (2024), video che mette in scena un paesaggio petro-capitalista e sintetico, dove flora giurassica e vegetazione plastica si fondono in un ecosistema artificiale inquietante.

Il Premio Academy è stato assegnato a Joyce Joumaa con *Untitled* (2025), video in loop che rappresenta metaforicamente l'inflazione libanese e, al tempo stesso, offre un'immagine poetica e politica del sistema economico contemporaneo.

I Premi Residenza sono stati assegnati a Ileana Arnaoutou & Ismene King (PAiR, Lettonia), Pascale Birchler (AMA House, Atene) e Andro Eradze (Villa Filanda Antonini, Treviso).

CONCLUSIONI

Dalla sua istituzione nel 2019, il DucatoPrize ha raccolto oltre 1700 candidature provenienti da circa 40 paesi, per un totale di 5 mostre e 45 opere esposte.

Edizione dopo edizione, ha consolidato la capacità di mettere in dialogo le narrazioni più significative emerse dalle candidature, creando una comunità eterogenea di artiste e artisti libera da logiche di mercato e vincoli territoriali. Una comunità che restituisce, da prospettive diverse, un'immagine sfaccettata della società contemporanea, dove entità differenti si incontrano e talvolta si riposizionano, generando nuovi orizzonti di senso.

Per qualunque artista, emergente o già affermato, ricevere un premio significa consolidare la propria carriera e aprirsi a nuove opportunità di dialogo con istituzioni e gallerie. La missione del DucatoPrize è proprio questa: dare visibilità alle pratiche artistiche, sostenere la sperimentazione e accompagnare i processi di ricerca individuale. Perché creare significa spostare in avanti i confini del pensiero e dello sguardo, ridisegnando continuamente la realtà e gli immaginari che da essa scaturiscono.

Il DP25 ha dimostrato di essere molto più di una semplice manifestazione: è a tutto gli effetti un osservatorio globale che non premia solo un risultato, ma investe su più percorsi. La sua forza sta in questo intreccio unico: l'energia radicata del territorio e una visione senza confini, che insieme generano una piattaforma viva, capace non solo di leggere le complessità del presente, ma che aiuta a immaginare futuri possibili.

Concludo con un sentito ringraziamento: alle due giurie per il loro lavoro impeccabile e meticoloso; a Fosbury Architecture per la progettazione dell'allestimento; all'Assessore Christian Fiazza e al suo team per il supporto. Un grazie di cuore va inoltre ad Angelica, Giulia e Roberto, colonna portante del DucatoPrize. E, soprattutto, un ringraziamento speciale a Michele Cristella, che per primo ha creduto in me e nell'idea di questo DucatoPrize, rendendone possibile la realizzazione.

INTRODUCTION

Now in its fifth edition, DucatoPrize reaffirms its vocation as a platform for research and dialogue between art and territory, one that is deeply rooted in the history of the sixteenth-century Duchy of Parma and Piacenza, yet decisively open to the international contemporary scene.

THE HISTORY

Founded in 2019 through the initiative of Michele Cristella, the prize is addressed both to artists already active on the international stage and to emerging talents still in training, supporting their creative and professional development. Since 2022, under my direction, DucatoPrize has adopted a biennial rhythm, strengthening its structure and consolidating its position within the Italian and European art landscape as an independent and inclusive point of reference.

The progress achieved over these years has been made possible thanks to the participation of numerous artists who have helped the project grow, now recognized among the most solid initiatives of its kind. Art prizes today play a crucial role: they create opportunities for integration into cultural and professional systems and foster proximity between artists, museums, foundations, galleries, and collectors who are constantly in search of new voices.

Since its first edition, DucatoPrize has established itself as a meaningful occasion for visibility. Over the years, it has supported the practices of artists such as Adjí Dieye (2023), Nona Inescu (2021), Guendalina Cerruti (2020), and Lito Kattou (2019) for the Contemporary section; and Friedrich Andreoni (2023), Carla Giaccio Darias (2021), Byron Gago (2020), Gaia De Megni, Paolo Bufalini, and Luca Marcelli (2019) for the Academy section. Among the special mentions: Tomaso De Luca (2023), Olivia Erlanger (2021), Pietro Agostoni, Monia Ben Hamouda (2020), and Giulio Scalisi (2019).

NEW FEATURES OF THE 2025 EDITION

Eighty selected artists, thirteen finalist works on view, ten jurors, three residencies, two monetary awards, one exhibition, and one publication: these are the numbers defining DP25.

The most radical innovation concerns its new visual identity, conceived as an open system of axes and Cartesian coordinates in perpetual motion. This geometric structure, constantly recalibrating itself, offers ever-changing perspectives and redefines the position of objects in space and time. This evolving grid becomes an analytical tool, capable of mapping and revealing the artistic individualities of our time. I am convinced that a strong visual identity can translate the very mission of the prize into images: acting as a compass through which to navigate and discover key voices within the vast and intricate landscape of contemporary art.

Another significant change was the expansion of the finalist group from ten to thirteen, to include high-level research practices that might otherwise have remained excluded. For the first time, a Pre-Selection Board was introduced to identify the most deserving applications to be submitted to the official jury: Mistura Allison, Caroline Ellen Liou, Ángels Miralda, Amantia Peza, and Saverio Verini.

The international jury—Emanuela Campoli, Danaí Giannoglou, Samuel Leuenberger, Andrea Lissoni, and Adrian Piper—then selected the finalists and determined the winners of the two categories: Contemporary and Academy.

DP25 thus marks an evolution from previous editions, thanks to the dual perspective of the Pre-Selection Board and the international jury: critical and fresh on one side, consolidated and authoritative on the other, together they identified with greater precision the thirteen artists featured in the final exhibition.

The Open Call remains unchanged, maintaining its openness to all artists and collectives without restrictions of age (no over-35 limit), geography, medium, or theme. It is a prize deliberately independent from market dynamics, where artists may also submit previously realized works that are significant to their individual paths.

A further development of this edition is the introduction of three Residency Prizes, offering finalists additional opportunities for growth and research during 2026, thanks to collaborations with Villa Filanda Antonini (Villorba, Treviso), PAiR – Pāvilsta Artist Residency (Latvia), and AMA House (Athens, Greece).

ACQUISITION PRIZES

Once again, the two main acquisition prizes that lend their names to the respective sections—Contemporary and Academy—have been confirmed. The Contemporary Prize, worth €10,000, acknowledges the work of an artist already active on the international scene; the Academy Prize,

worth €1,000, supports a young artist still in training and enrolled in a course of study.

RESIDENCY PRIZES

The three Residency Prizes open new perspectives for finalists, who will spend a period of research and experimentation during 2026. Specifically:

– *Villa Filanda Antonini* (VFA), in Villorba (Treviso), founded in 2021 by Giulio Feltrin and Eliisa Korpijärvi, is the first project supported by the Fondazione Arper Feltrin, dedicated to experimental contemporary art practices.

– *PAiR – Pāvilsta*, in Latvia, is a cultural destination hosting artists, curators, and cultural practitioners from around the world, promoting creative exchange and collaboration.

– *AMA House*, founded in Athens in 2021 by Anna Maria Loudarou, also active across the Greek islands, has organized residencies since 2022 at the historic Anargyrios and Korgialenios School of Spetses, in collaboration with institutions and museums.

EXHIBITION DISPLAY

This year, DucatoPrize found its home in the spaces of the Cappella Ducale at Palazzo Farnese in Piacenza, a monumental seventeenth-century building with an octagonal plan and a height of over twenty meters. Fosbury Architecture chose to work in contrast to the site's Renaissance solemnity, designing a monomaterial display in folded steel sheets articulated through stereometric forms. The result is a landscape of screens, walls, and enclosures guiding visitors through a fluid path where installations, sounds, videos, sculptures, and paintings intertwine in a collective narrative.

THE EXHIBITION

Running from September the 20th to November the 2nd 2025, the exhibition presented diverse artistic practices shaped through the two moments of selection carried out by the jury and the Pre-Selection Board. The thirteen works offered an authentic portrait of the contemporary condition, addressing themes ranging from our relationship with nature and climate change to social and economic transformations and intimate or collective fragilities.

The finalists, born between the 1980s and early 2000s, come from heterogeneous backgrounds yet share significant exhibition experience in international contexts. Finalist works included those by Yumna Al-Arashi (1988, USA), the duo Ileana Arnaoutou & Ismene King (1994 and 1993, Greece), Pascale Birchler (1982, Switzerland), Cao Shu (1987, China), Andro Eradze (1993, Georgia), Evan Ifekoya (1988, Nigeria), the collective TOMBOYS DON'T CRY, and Yuyan Wang (1989, China) for the Contemporary category; and by Ylenia-Gaia Dotti (1999, Italy), George Hiraoka Cloke (1992, UK), Joyce Joumaa (1998, Lebanon), Besnik Lushtaku (1999, Germany), and Yanqing Pan (2002, China) for the Academy category.

The exhibition thus brought together a constellation of practices that, though varied in language and approach, converge around the urgent questions of our time: from the collective expression of grief in *Rage* by Yumna Al-Arashi to the post-atomic and digital visions of Cao Shu; from Evan Ifekoya's diasporic reflections to the subversion of misogynist tropes in *Plot Twist* by the queer collective TOMBOYS DON'T CRY. Andro Eradze presented *Untitled* (2025), a metal structure oscillating between cage and refuge, reflecting his

animist worldview, while Pascale Birchler exhibited a human-like sculpture charged with a disquieting and contemplative aura. Ileana Arnaoutou & Ismene King, with *Carrier III* (2024), combined industrial debris and natural fragments into a dystopian sculptural landscape. The Academy section completed the exhibition with Ylenia-Gaia Dotti's masked performance video, George Hiraoka Cloke's ecological meditations, Besnik Lushtaku's introspective paintings, and Yanqing Pan's organic installations.

THE WINNERS

According to the jury, the two winning works that most profoundly interrogated the present, enriching it with unexpected concepts and new perspectives, were those by Yuyan Wang and Joyce Joumaa.

The Contemporary Prize was awarded to Yuyan Wang for *Green Grey Black Brown* (2024), a video that stages a petro-capitalist and synthetic landscape where Jurassic flora and plastic vegetation merge into a haunting artificial ecosystem.

The Academy Prize went to Joyce Joumaa for *Untitled* (2025), a looped video that metaphorically represents Lebanese inflation while offering a poetic and political image of the contemporary economic system.

The Residency Prizes were awarded to Ileana Arnaoutou & Ismene King (PAiR, Latvia), Pascale Birchler (AMA House, Athens), and Andro Eradze (Villa Filanda Antonini, Treviso).

CONCLUSIONS

Since its foundation in 2019, DucatoPrize has received more than 1700 applications from around 40 countries, resulting in 5 exhibitions and 45 artworks on display.

Edition after edition, it has strengthened its ability to connect the most compelling narratives emerging from the submissions, creating a heterogeneous community of artists free from market logic and territorial constraints. This community reflects, from multiple perspectives, a multifaceted image of contemporary society, where diverse entities encounter and reposition one another, generating new horizons of meaning.

For any artist, emerging or established, receiving a prize means consolidating their career and opening up new possibilities for dialogue with institutions and galleries. This is precisely the mission of DucatoPrize: to give visibility to artistic practices, support experimentation, and accompany individual research processes. Because to create is to push forward the boundaries of thought and perception, continually redrawing reality and the imaginaries that emerge from it.

DP25 has proven to be far more than an exhibition: it is, in every respect, a global observatory that does not just reward outcomes, but invests in trajectories. Its strength lies in the unique interplay between the rooted energy of its territory and a boundless vision, which together generate a living platform capable not only of interpreting the complexities of the present, but also of imagining possible futures.

I conclude with heartfelt thanks: to the two juries for their impeccable and meticulous work; to Fosbury Architecture for the exhibition design; to Councillor Christian Fiazza and his team for their support; and to Angelica, Giulia, and Roberto, the backbone of DucatoPrize. Above all, my deepest gratitude goes to Michele Cristella, who first believed in me and in the idea of this prize, making its realization possible.



Contributions

Giuria

Jury

Contributi

EMANUELA CAMPOLI

Nella valutazione delle opere presentate, ho ritenuto fondamentale che vi fosse una forte correlazione tra i temi scelti e la ricerca formale che li sostiene. Entrambi gli elementi devono confrontarsi e mettersi costantemente alla prova, per evitare che l'opera diventi puramente illustrativa o scivoli in un vuoto formalismo.

Per quanto riguarda i linguaggi e i media utilizzati dagli artisti, non è emerso un medium dominante. Ciò che conta davvero, a mio avviso, non è se il mezzo sia tradizionale o innovativo, ma che venga impiegato in modo contemporaneo e critico. Anche una tecnica convenzionale come l'olio su tela deve trovare il modo di restare significativa oggi.

Tra gli approcci e i temi emersi, ho trovato particolarmente stimolanti quelli che affrontano questioni sociali urgenti, quasi da "ansia sociale": il crescente controllo umano sulla natura, il potere pervasivo della tecnologia e della sorveglianza, e l'esigenza impellente di riscrivere la storia per rivelare i meccanismi attraverso cui la memoria viene costruita.

In questo contesto, i premi d'arte contemporanea svolgono un ruolo cruciale. Offrono visibilità, riconoscimento e spesso un sostegno economico fondamentale agli artisti, in particolare a chi opera al di fuori dei mercati o delle geografie dominanti. Allo stesso tempo, aiutano istituzioni e pubblico a orientarsi in un mondo dell'arte sempre più complesso e diversificato, evidenziando temi e voci significativi. Una forma di selezione è, in un certo senso, inevitabile — e forse necessaria — data la vastissima produzione artistica contemporanea.

23

In evaluating the submitted works, I considered it essential that there be a strong correlation between the chosen topics and the formal research that leads toward them. Both elements must constantly confront and challenge each other to prevent the works from becoming merely illustrative or falling into empty formalism.

As for the languages and media employed by the artists, there did not appear to be a dominant medium across the submissions. What truly matters, in my view, is not whether the medium is traditional or new, but whether it is used in a contemporary and critical way. Even something as conventional as oil on canvas must find a way to remain relevant today.

Among the approaches and themes that emerged, I found particularly compelling those that address pressing societal issues that function almost as anxio-gens: the growing human control of nature, the pervasive power of technology and surveillance, and the urgent need to rewrite history and uncover the mechanisms through which memory is constructed.

In this context, contemporary art awards play an important role. They provide visibility, validation, and often crucial financial support to artists, especially those working outside mainstream markets or geographies. At the same time, they help institutions and audiences navigate an increasingly complex and diverse art world by drawing attention to particular themes and voices. Filtering is, in a sense, inevitable — and perhaps necessary — given the sheer scale of artistic production today.

Emanuela Campoli (fondatrice di Emanuela Campoli Gallery, Parigi e Milano). Nata in Italia, vive tra Parigi e Milano ed è specializzata in arte contemporanea. Dopo aver conseguito un master in Storia dell'Arte, ha iniziato la sua carriera nel 1999 presso Gagosian, lavorando fino al 2003 prima a New York e poi a Londra, occupandosi di vendite. Nel 2006 è entrata a far parte della neonata Sutton Lane a Londra. Nel 2007 ha ampliato

la galleria a Parigi e nel 2011 è diventata partner, quando la galleria ha cambiato nome in Campoli Presti. Nel 2023 ha rilevato l'attività, rinominandola Emanuela Campoli e aprendo un nuovo spazio a Milano.

Emanuela Campoli (founder of Emanuela Campoli Gallery, Paris and Milan). She was born in Italy, based in Paris and Milan, specialized in contemporary art. After earning a master's degree in art history, she began her career in 1999 at Gagosian, where she worked until 2003, initially in New York and later in London, focusing on sales. She joined the newly created Sutton Lane in London in 2006. In 2007 she expanded the gallery to Paris and became partner in 2011, when the gallery changed its name to Campoli Presti. In 2023 Emanuela took over the business, changed its name to Emanuela Campoli and opened a new space in Milan.

DANAI GIANNOGLOU

I premi d'arte contemporanea non sono solo eventi celebrativi, ma anche occasioni di sensibilizzazione, strumenti di ricerca e archivi riflessivi che contribuiscono a definire il nostro modo di comprendere le pratiche artistiche contemporanee.

Nel valutare le opere presentate, ho cercato innanzitutto poesia e dinamismo. Ugualmente importanti sono risultate le pratiche capaci di dimostrare maturità, coerenza e un chiaro impegno nella ricerca artistica nel tempo.

Gli approcci e i temi che ho trovato più significativi sono stati quelli che affrontano questioni ecologiche, giustizia sociale e complessità dell'identità, non come contenuti statici, ma come conversazioni in continua evoluzione.

Un filo conduttore evidente tra le opere presentate è l'esplorazione delle interconnessioni tra vita umana e non umana, spesso indagata attraverso linguaggi e media differenti. L'attenzione alla giustizia sociale, o alla sua assenza, appare inevitabile, data l'urgenza dei tempi e il ruolo storico degli artisti e delle artiste nell'immaginare presenti e futuri alternativi.

Ritengo che far parte di una giuria di questo tipo significhi costruire ponti in molteplici direzioni: tra artisti, pubblico, operatori culturali, curatori, opere e collezioni, tra contesti locali e globali, tra urgenze presenti e possibilità future.

Contemporary art prizes are not only celebratory events but also outreach opportunities, research tools, and reflective archives that shape how we understand current artistic practices.

In evaluating the submitted works, I looked first for poetry and dynamism. Equally important were practices that demonstrated maturity, consistency, and a clear commitment to artistic inquiry over time.

The approaches and themes I found most compelling were those addressing ecological concerns, social justice, and the complexity of identity, not as fixed subjects but as evolving conversations.

A noticeable thread across the submissions was the exploration of interconnections between human and non-human life, often approached through diverse languages and media, while a focus on social justice, or the lack thereof, seemed inevitable given the urgency of our times and the role that artists have always played in imagining alternative presents and futures.

I believe that serving on such a jury involves building bridges in multiple directions: between artists, audiences, cultural practitioners, curators, artworks and collections, between local and global contexts, between present urgencies and future possibilities.

Danai Giannoglou (co-fondatrice e curatrice di Enterprise Projects, Atene). È curatrice, scrittrice ed editor, attualmente attiva in modo indipendente tra Atene e Amsterdam. È co-fondatrice e curatrice di Enterprise Projects, oltre che editor di Enterprise Projects Journal. La sua pratica curatoriale si concentra sui linguaggi e sui paesaggi, utilizzando l'arte visiva e la poesia come strumenti di esplorazione. Conduce inoltre ricerche sulla storia e l'eredità degli spazi e delle pratiche indipendenti. Ha ricoperto incarichi curatoriali presso de Appel ad Amsterdam e ha lavorato come coordinatrice dell'archivio mostre presso la Deste Foundation di Atene. Danai ha studiato Storia dell'Arte, Curatela e Gestione Culturale e ha partecipato al de Appel Curatorial Programme 2019/2020 ad Amsterdam.

Danai Giannoglou (co-founder and curator of Enterprise Projects, Athens). She is a curator, writer and editor currently living and working independently between Athens and Amsterdam. She is the co-founder and curator of Enterprise Projects as well as the editor of Enterprise Projects Journal. Her curatorial practice focuses on languages and landscapes using visual art and poetry as vehicles for their exploration. At the same time she researches the history and legacy of independent spaces and practices. She has held curatorial positions at de Appel, Amsterdam and served as the exhibitions archive coordinator at Deste Foundation, Athens. Danai has studied History of Art, Curating and Cultural Management and she was a participant of the de Appel Curatorial Programme 2019/2020 in Amsterdam.

24

25

SAMUEL LEUENBERGER

Equilibrio, singolarità e la rara capacità di colpire al cuore delle cose con un solo gesto sono le qualità che ho ritenuto più importanti nella valutazione delle opere presentate. Ho cercato lavori capaci di distillare la complessità in chiarezza, dotati di un equilibrio interiore pur irradiando urgenza, e che rivelassero la voce dell'artista in maniera inconfondibilmente propria.

Tra le proposte, ho osservato una crescente attenzione alla creazione di vicinanza, intimità o coinvolgimento come strumenti per generare risonanza. Sempre più spesso gli artisti cercano di ridurre la distanza tra spettatore e opera. In questo processo, l'immagine in movimento si rivela uno strumento particolarmente potente: film e video permettono la coesistenza di impressioni, narrazioni e temporalità differenti, rispecchiando la natura stratificata e spesso contraddittoria della realtà contemporanea.

Ciò che mi ha colpito maggiormente sono state le profonde riflessioni sulla condizione umana — la sua fragilità, le contraddizioni e le conseguenze delle nostre azioni. Numerose opere affrontano il precario equilibrio tra creazione e distruzione, evidenziando le minacce che poniamo a noi stessi, agli altri e agli ecosistemi che condividiamo con gli animali e la natura. Questo dialogo urgente tra l'umanità e l'ambiente appare tanto necessario quanto profondamente attuale.

In questo scenario, i premi di arte contemporanea svolgono molteplici funzioni. Offrono agli artisti un senso ludico di competizione e la concreta possibilità di un sostegno economico; al tempo stesso creano una piattaforma in cui le opere possono essere incontrate in un contesto più ampio e pubblico, oltre i confini dello studio o di una singola

mostra. Così facendo, amplificano le voci, favoriscono lo scambio e riaffermano la capacità dell'arte di aprire nuove prospettive di visione e di immaginazione.

Poise, singularity, and the rare capacity to strike at the very heart of things with a single gesture were the qualities I considered most important in evaluating the submitted works. I looked for pieces that could distill complexity into clarity, that carried an inner equilibrium while still radiating urgency, and that revealed an artist's voice as unmistakably their own.

Across the submissions, I observed a growing emphasis on simulating closeness, intimacy, or involvement as a way of creating resonance. Many artists seemed intent on collapsing the distance between the viewer and the work. In this process, the moving image has become a particularly powerful tool: film and video allow multiple impressions, narratives, and temporalities to coexist, reflecting the layered and often contradictory nature of contemporary realities.

What I found most compelling were the profound reflections on the human condition—its fragility, contradictions, and consequences. Numerous works engaged with the precarious balance between creation and destruction, highlighting the threats we pose not only to ourselves and to each other but also to the ecosystems we share with animals and nature at large. This urgent dialogue between humanity and its environment feels both essential and deeply resonant.

Within this landscape, contemporary art awards fulfill several important functions. On the surface, they offer artists a playful sense of competition and the concrete hope of financial support. More significantly, however, they create a platform where works can be encountered in a broader and more public context, beyond the confines of a studio or a single exhibition. In doing so, awards amplify voices, foster exchange, and affirm art's enduring capacity to open new ways of seeing and imagining.

Samuel Leuenberger (curatore e fondatore di SALTS, Basilea). È il fondatore di SALTS, uno spazio espositivo no-profit con sede in Svizzera, dedicato alla promozione dello scambio interdisciplinare e al dialogo con artisti emergenti. Attualmente sta lavorando al terzo e ultimo capitolo del progetto Globus Public Art Project, in collaborazione con la Fondation Beyeler. Di recente è stato curatore del Messeplatz Project di Art Basel e, dal 2016 al 2023, ha diretto il settore Parcours di Art Basel, che presentava installazioni site-specific, sculture, interventi e performance negli spazi pubblici di Basilea. Leuenberger è mentore presso l'Institute Kunst Gender Nature (HGK) di Basilea e membro della giuria della La Becque Artist Residency. Recentemente è stato nominato curatore della 10ª Biennale Gherdeina 2026 in Alto Adige e del ciclo espositivo Plataforma 2026–27 a Guadalajara.

Samuel Leuenberger (curator and founder of SALTS, Basel). He is the founder of SALTS, a non-profit exhibition space based in Switzerland, dedicated to promoting interdisciplinary exchange and fostering dialogue with emerging artists. He is currently working on the third and final instalment of the Globus Public Art Project, in collaboration with the Fondation Beyeler. He was recently the curator of Art Basel's Messeplatz Project and from 2016 to 2023, he served as the curator of Art Basel's Parcours sector, which showcased site-specific installations, sculptures, interventions, and performances in public spaces across Basel. Leuenberger is a mentor at the Institute Kunst Gender Nature (HGK) in Basel and a jury member of La Becque Artist Residency. Recently, he was appointed curator of the 2026, 10th Biennale Gherdeina in South Tyrol and Plataforma's 2026–27 exhibition cycle in Guadalajara.

26

27

ANDREA LISSONI

Nel valutare le opere ho cercato precisione e urgenza. Un linguaggio personale. Coerenza tra intenzione ed espressione. Cerco la capacità di aprire interrogativi, non di chiuderli. Cerco il modo in cui un'opera genera visioni che parlano al presente e al futuro, pur essendo consapevole della propria discendenza nella storia dell'arte. Cerco audacia e sperimentazione.

Gli artisti non si affidano più a un unico medium. Passano dall'installazione alla performance, dal suono al digitale. Non scelgono un territorio specifico; li attraversano tutti. Al centro oggi c'è l'esperienza, il coinvolgimento del pubblico. Un compito arduo, e non necessariamente quello di un'opera d'arte. Per questo ho prestato attenzione a chi si rivolge ai bisogni specifici delle proprie comunità, pur non limitandosi a essi.

I temi che mi hanno colpito di più sono chiari: il corpo come strumento e limite; la memoria come materiale in continua trasformazione; l'ecologia come responsabilità condivisa; la tecnologia come spazio di comunità. Ciò che mi interessa è come queste urgenze si trasformino in forme inventive, abitate da narrazioni poetiche, mondi intimi e aperture di significato non convenzionali.

Un premio d'arte oggi ha un compito preciso. Non basta celebrare: deve sostenere, accompagnare e supportare gli artisti nel lungo periodo. In ogni edizione deve creare comunità tra giurati e artisti vincitori, attorno a pratiche che sfidano il nostro tempo. Per me, il DucatoPrize può essere esattamente questo: un atto di fiducia nell'arte come forza collettiva.

In evaluating the works I looked for precision and urgency. A personal language. Coherence between intention and expression. I look for the ability to open questions, not to close them. I look for the way in which a work generates visions that speak to the present and the future, while aware of a lineage in art history. I look for boldness and experimentation.

Artists no longer rely on a single medium. They move from installation to performance, from sound to digital. They do not choose one territory; they cross them all. At the center today is the experience, the engagement of the public. Which is a tough task, and not necessarily that of an artwork. That is why I paid attention to those addressing the specific needs of their communities—though not exclusively.

The subjects that struck me most are clear. The body as both instrument and limit. Memory as a ceaselessly transforming material. Ecology as a shared responsibility. Technology as a space of community. What interests me is how these urgencies become inventive forms inhabited by poetic narratives, intimate worlds, openings of unconventional meaning.

An art prize today has a precise task. It is not enough to celebrate. It must support, accompany, and champion over the long run. Across its editions, it must create community between jurors and among winning artists—around practices that challenge our time. For me, the Ducato Prize can be exactly this: an act of trust in art as a collective force.

Andrea Lissoni (PhD, Direttore Artistico, Haus der Kunst, Monaco). Il suo programma curatoriale si basa su approcci transdisciplinari e transgenerazionali, in cui tutti i filoni della pratica artistica sono profondamente connessi. Il programma è iniziato nell'aprile 2022 con la serie di residenze dedicate al suono e alla musica, TUNE, e con una serie di mostre intrecciate dedicate a Fujiko Nakaya, Dumb Type, Carsten Nicolai, Christine Sun Kim, Tony Cokes e Karrabing Film Collective. La serie è proseguita con *Inside Other Spaces. Environments by Women Artists 1956–1976*,

affiancata da mostre di WangShui, Martino Gamper e Meredith Monk, e si è ulteriormente sviluppata con esposizioni personali di Pan Daijing, Liliane Lijn, Rebecca Horn, Pussy Riot, Shu Lea Cheang e Philippe Parreno.

Andrea Lissoni (PhD, Artistic Director of Haus der Kunst, Munich). His curatorial program is based on transdisciplinary and transgenerational approaches in which all strands of artistic practices are deeply connected and started in April 2022 with the sound and music residency series TUNE and the series of intertwined exhibitions by Fujiko Nakaya, Dumb Type, Carsten Nicolai, Christine Sun Kim, Tony Cokes, Karrabing Film Collective. The series continued with *Inside Other Spaces. Environments by Women Artists 1956–1976*, alongside shows by WangShui, Martino Gamper and Meredith Monk and developed further, with solo exhibitions by Pan Daijing, Liliane Lijn, Rebecca Horn, Pussy Riot, Shu Lea Cheang and Philippe Parreno.

ADRIAN PIPER

Credo che i premi di arte contemporanea rivestano oggi un ruolo di enorme importanza, offrendo al riconoscimento pubblico e alla valorizzazione opere le cui caratteristiche estetiche intrinseche possono illuminare, ispirare e provocare lo spettatore, indipendentemente dal loro valore di mercato, sempre mutevole e intrinsecamente instabile. Le giurie di questi premi svolgono la funzione cruciale di ricordare al pubblico dell'arte contemporanea che tali opere esistono e incarnano valori umani di fondamentale importanza, che trascendono quelli ridotti a meri indicatori di status sociale o strumenti di scambio transazionale.

Le mie valutazioni delle opere presentate si sono basate su criteri di qualità nella forma, nel contenuto e nell'originalità. Ho apprezzato le opere che dimostravano sensibilità verso la dimensione della costruzione e la loro relazione con lo spazio in cui erano presentate. Ho cercato opere che, nella loro configurazione e collocazione, mostrassero una comprensione dell'interazione dinamica tra lo spettatore, l'oggetto e il suo ambiente.

Ho cercato di valorizzare anche i lavori che manifestavano originalità concettuale dei contenuti, in quanto promuovevano il dialogo di idee tra oggetto e spettatore. I temi e gli approcci che ho trovato più rilevanti sono stati quelli che (1) ancoravano il loro argomento a una consapevolezza informata della storia dell'arte in particolare e della storia umana in generale; e (2) manifestavano una consapevolezza critica da parte dell'artista del proprio posizionamento sociale e storico in relazione all'opera, allo spazio e al pubblico.

I believe contemporary art awards play an enormously important role at the present historical juncture, by offering for public recognition and reward works whose intrinsic aesthetic characteristics can enlighten, inspire and provoke their viewers without regard to their ever-fluctuating and inherently unstable market price. Award juries serve the crucial function of reminding the audience to contemporary art that such works exist, and embody centrally important human values that transcend those which function as mere markers of social status and transactional exchange.

My evaluations of the submitted works were based on criteria of quality in form, content and originality. I appreciated works that demonstrated sensitivity to the formal dimensions of the construction, and their relation to the

formal dimensions of the space in which it was presented. I sought works that, in their configuration and placement, showed an understanding of the dynamical interaction among the viewer, the object and its environment.

I also appreciated work that manifested conceptual originality of content, in that the work advanced the dialogue of ideas between object and viewer. The themes and approaches that I found most relevant were those that (1) anchored their subject matter in an informed awareness of art history in particular and human history more generally; and (2) manifested critical self-awareness on the part of the artist of their own social and historical positioning in relation to the work, the space and the audience.

Adrian Piper (artista). È una pioniera dell'arte concettuale, attiva a livello internazionale dal 1968. Ha conseguito un dottorato in Filosofia ad Harvard nel 1981 e ha insegnato filosofia per 30 anni. La sua opera in due volumi, *Rationality and the Structure of the Self* (2013), integra il desiderio nella ragione e la teoria della decisione standard nella logica predicativa classica. Nel 2018, la sua settima retrospettiva itinerante al Museum of Modern Art è stata la più grande mai dedicata a un artista vivente. L'ottava, ospitata dal PAC di Milano nel 2024, è in preparazione per un tour internazionale. Le sue opere fanno parte di numerose collezioni prestigiose e hanno ricevuto numerosi riconoscimenti. Tra i premi più recenti, la sua installazione multimediale *The Probable Trust Registry* ha vinto il Leone d'Oro come Miglior Artista alla 56ª Biennale di Venezia. Successivamente, ha ricevuto il Kaethe Kollwitz-Preis, il Goslarer Kaiserring e la Harvard Arts Medal.

Adrian Piper (artist). She is a first-generation Conceptual artist who has been exhibiting her artwork internationally since 1968 and earned her Ph.D. in Philosophy from Harvard in 1981. She taught philosophy for 30 years. Her two-volume *Rationality and the Structure of the Self* (2013) integrates desire into reason and standard decision theory into classical predicate logic. In 2018 her seventh traveling retrospective at the Museum of Modern Art was its largest ever for a living artist. Her eighth at PAC Milan in 2024 is preparing to tour. Piper's artwork is in many important collections and has won many awards. Most recently, her mixed media installation, *The Probable Trust Registry*, won the Golden Lion for Best Artist at the 56th Venice Biennale. She has since won the Kaethe Kollwitz-Preis, the Goslarer Kaiserring and the Harvard Arts Medal.

Pre-Selection Board

Comitato di pre-selezione

Contributi

Contributions

MISTURA ALLISON

Muoversi attraverso la costellazione di opere raccolte per il DucatoPrize 2025 significa riconoscere che l'arte contemporanea non è una voce unica, ma un coro, un sovrapporsi di registri attraverso tempi, corpi e geografie. Ciò che si è imposto con maggiore insistenza non è stata la fedeltà al medium, ma l'evitare i confini: la pittura che invade il gesto, la performance che persiste nell'archivio, il suono che si manifesta come scultura. Queste opere sembrano respirare al di fuori di ogni contenimento, richiedendo fluidità, frammentazione come metodo deliberato e opacità come propria forma di verità.

Analizzando la varietà delle pratiche, è emersa una consapevolezza della memoria come eredità e fardello. Gli artisti scavano nei silenzi, ricomponendo frammenti. Le emergenze ecologiche risuonano profondamente; terra e corpo si intrecciano, la sopravvivenza si presenta come relazione, come resistenza all'oblio più che alla dominazione. Proprio quelle posizioni che sfidano la risoluzione, che restano sospese nell'incertezza della contraddizione, che rimangono generative anziché essere chiuse, sono quelle che ho trovato più interessanti.

Su questo terreno, la funzione di un premio d'arte non può essere concepita come la consacrazione di una voce sopra le altre. Deve piuttosto essere un amplificatore, uno spazio di accoglienza temporanea in cui il riconoscimento apre a un'indagine più profonda e in cui la visibilità è terreno condiviso e non piedistallo. Dare non significa canonizzare, ma accompagnare; significa tenere uno spazio in cui gli artisti possano continuare a pensare in modo differente e praticare i futuri di cui abbiamo un'urgenza così vitale.

31

To move through the constellation of works gathered for the Ducato Prize 2025 is to recognise that contemporary art is not a single voice but a chorus, an overlap of registers across times, bodies, and geographies. Most insistently present was not fidelity to medium but an avoidance of borders: painting encroaching on gesture, performance lingering within the archive, sound manifesting as sculpture. These works seemed to breathe outside containment, requiring fluidity, fragmentation as a deliberate method, and opacity as its own form of truth.

Looking through the variety of practices there was an awareness of memory as inheritance and burden. Artists excavated silences and pieced together fragments. Ecological emergencies resonated deeply; land and body entwined, survival presented as relation, as resistance to erasure rather than to domination. It was exactly those positions that challenged resolution, that hung in the uncertainty of contradiction, that stayed generative rather than to be resolved, which I found most interesting.

On this soil, the function of an art award cannot be conceived as the coronation of one voice above others. Rather, it must be an amplifier, a place of temporary holding in which recognition opens up to deeper questioning, and in which visibility is shared ground and not pedestal. To give is not to canonise but to accompany; to hold space in which artists may continue to think otherwise, practice the futures that we so urgently need.

Mistura Allison è ricercatrice, curatrice e storica dell'arte. È fondatrice di ashikō, una piattaforma di ricerca visiva ispirata all'Africa e alla sua Diaspora. La sua pratica è alimentata dall'interesse per l'esplorazione della pluralità delle produzioni visive, performative e orali contemporanee che

trascendono i canoni occidentali. Attualmente ricopre il ruolo di Curator e Project Coordinator presso Villa Romana a Firenze, dove si occupa di pratiche artistiche transnazionali con un focus sull'arte contemporanea e sull'elaborazione di metodologie per una curatela decentralizzata. Fa parte del collettivo curatoriale Archive Ensemble, con cui co-cura il programma Publishing Practices. Il suo lavoro è particolarmente legato alle pratiche artistiche basate sulla ricerca, esplorando il racconto visivo e il movimento, e riflettendo su come questi processi possano aiutare a immaginare nuovi futuri e sperimentare costellazioni alternative.

Mistura Allison is a researcher, curator and art historian. She is the founder of ashiko, a visually driven research platform inspired by Africa and its Diaspora. Her practice is fuelled by her interest in exploring the plurality of contemporary visual, performative and oral productions transcending in non-western canons. Currently, she serves as Curator and Project Coordinator at Villa Romana in Florence, engaging in transnational artistic practices with a focus in contemporary art and advancing methodologies of decentralised exhibition making. She is part of the curatorial collective at Archive Ensemble, where she co-curates the program Publishing Practices. She is particularly engaged with research-based artistic practices, thinking through processes of visual storytelling and movement, and how they might help us imagine new futures, and experience a different constellation(s).

CAROLINE ELLEN LIOU

È stato un immenso privilegio far parte della commissione di preselezione del DucatoPrize 2025 e assistere, in prima persona, all'ampiezza e alla profondità del talento mostrato nei portfolio degli artisti presentati. Osservando il loro lavoro, sono rimasto colpito dall'interesse ricorrente e dalla capacità di riflettere sulla materia. In un'ampia gamma di media, discipline e pratiche, è evidente che il confine tra concetto e materia sia diventato sempre più labile; per questi artisti, la ricerca concettuale va di pari passo con la sperimentazione materiale, dove la materia non solo dà forma a un pensiero, ma lo incarna con una specificità fisica, dando vita a una pratica coesa che produce risultati spesso inattesi.

Per me, questo è sempre il criterio chiave nella valutazione di un'opera: la forma è in grado di parlare da sola, senza bisogno di un testo esplicativo? Lo stesso principio vale per la pratica di un artista: è possibile riconoscere un filo rosso, un punto di vista, che riveli il suo modo di pensare? Considerare gli artisti nel complesso della loro pratica — senza essere vincolati ai limiti di una mostra specifica o di un contesto istituzionale — dimostra l'importanza di premi d'arte contemporanea come il DucatoPrize, che offrono riconoscimento, finanziamenti e accesso a reti professionali, fornendo un supporto essenziale per perseguire le proprie pratiche in autonomia rispetto alle strutture commerciali e istituzionali.

It has been an immense privilege to serve as a member of the pre-selection board for the DucatoPrize 2025 and witness, firsthand, the breadth and depth of talent showcased in the submitted artist portfolios. In engaging with the work of these artists, I was struck by a recurring interest in, and capacity to, think through material. Across a wide range of media, disciplines, and practices, it is clear that the boundary between concept and material has become increasingly porous; for these artists, conceptual inquiry goes hand-in-hand with material experimentation, where material not only lends shape to a thought but embodies it with a kind of physical specificity, resulting in a cohesive

practice that yields unexpected results. This, for me, is always the key criterion when evaluating an artwork: can the form speak for itself, without the need for an explanatory text? The same principle holds true when considering an artist's practice—is it possible to thread together a filo rosso, a point of view, that reveals how they might think? Being able to consider these artists in terms of their overall practice—without being tied to the constraints of a specific exhibition or institutional framework—illustrates the importance of contemporary art awards such as the DucatoPrize, offering artists recognition, funding, and access to professional networks, and providing much-needed support to pursue their practices independently of commercial and institutional structures.

Caroline Ellen Liou è stata curatrice presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo a Torino. In precedenza ha lavorato presso l'Institute of Contemporary Art, Los Angeles (ICA LA), dove ha curato la prima mostra istituzionale personale di Jacqueline Kiyomi Gork e ha contribuito all'organizzazione delle mostre *Scientia Sexualis* e *Scratching at the Moon*, oltre a partecipare alla realizzazione dei relativi cataloghi. La sua pratica curatoriale si concentra sull'analisi delle politiche di inclusione ed esclusione, esplorando strategie per il riposizionamento della differenza. Si è laureata in Belle Arti (Pittura) presso la Rhode Island School of Design e ha conseguito un Master in Storia dell'Arte presso il Courtauld Institute.

Caroline Ellen Liou was Curator at Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Turin, Italy. Previously, she was at the Institute of Contemporary Art, Los Angeles (ICA LA), where she curated the first solo institutional exhibition of Jacqueline Kiyomi Gork, and helped organize the exhibitions *Scientia Sexualis* and *Scratching at the Moon*, in addition to contributing to their catalogues. Her curatorial practice is centered on interrogating the politics of inclusion and exclusion, while exploring strategies for repositioning difference. She graduated with a BFA in Painting from the Rhode Island School of Design and an MA in Art History from Courtauld Institute.

32

33

ÀNGELS MIRALDA

Il numero di candidature eccellenti ha superato il limite di quelle ammissibili alla longlist, rendendo necessario guardare oltre la semplice qualità e concentrarsi invece sulle caratteristiche di innovazione. Nell'arte contemporanea, quasi tutto è già stato fatto, perciò cerco sempre elementi di sorpresa e un senso di novità capaci di rompere i paradigmi esistenti.

Ho notato che molti temi un tempo rilevanti stanno ora tornando sotto nuove forme. Alcune delle proposte più interessanti combinavano elementi d'archivio con nuove tecnologie, mentre altre portavano prospettive dal Sud del mondo o dalle diaspore africane, emergendo chiaramente da posizionamenti ben definiti.

Tra i diversi approcci e temi, sono stata particolarmente colpita dall'uso delle media-installazioni. Come curatrice che lavora spesso con film e scultura, ho trovato la materialità del film un elemento ricorrente in molte candidature, e uno che ho profondamente apprezzato. Gli schermi sono diventati un'estensione di noi stessi, e oggi gli artisti reinterpretano la superficie delle immagini in modi straordinari.

In questo senso, i premi d'arte contemporanea svolgono un ruolo che va ben oltre la semplice raccolta: supportano il processo creativo mentre è ancora in corso. Il DucatoPrize, ad esempio, dimostra come i collezionisti d'arte contemporanea possano partecipare in maniera più

profonda, finanziando ricerche aperte attraverso sostegni economici o opportunità di residenza. In definitiva, tutti gli artisti possono beneficiare del prezioso dono del tempo, che consente loro di sviluppare la propria pratica al ritmo più congeniale.

The amount of excellent applications exceeded the limit of those that could be admitted into the longlist, which made it necessary to look beyond quality alone and focus instead on characteristics of innovation. In contemporary art, almost everything has already been done, so I always search for elements of surprise and a sense of newness capable of rupturing existing paradigms.

I noticed that many themes that were strong in the past are now returning in new formats. Some of the most striking proposals combined archival elements with new technologies, while others brought perspectives from the Global South or African diasporas, clearly emerging from well-defined positionalities.

Among the various approaches and themes, I was particularly drawn to the use of media-installations. As a curator who often works with film and sculpture, I found the materiality of film to be a recurring element in many submissions and one that I deeply appreciated. Screens have become an extension of ourselves, and today artists are reinterpreting the surface of images in extraordinary ways.

Contemporary art awards, in this sense, play a role that goes far beyond collecting: they support the creative process while it is still unfolding. The Ducato Prize, for example, demonstrates how contemporary art collectors can engage in deeper ways by funding open-ended research through financial support or residency opportunities. Ultimately, all artists could benefit from the invaluable gift of time, which allows them to develop their practice at their own rhythm.

Àngels Miralda describe la sua pratica curatoriale come una politica segreta della materialità, basata sulla convinzione che i materiali contengano significati intrinseci legati alle catene globali di estrazione, commercio e industria. Di recente ha organizzato mostre su larga scala, tra cui la Contemporary Biennial TEA (Isole Canarie), Something Else III & IV (Il Cairo), Radius CCA (Delft) e la Tallinn Art Hall (Estonia). Ha collaborato strettamente con artisti per importanti mostre personali, tra cui Paul Rosero Conteras al MAAC (Guayaquil), Bita Razavi alla P/////AKT Foundation (Amsterdam), Anastasia Mina al Garage Art Space (Nicosia), Andrea Knezović a Indebt (Amsterdam) e Andrej Skufca al MGLC (Lubiana).

Àngels Miralda describes her curatorial practice as a secret politics of materiality with the belief that materials contain embedded meanings, relating to global chains of extraction, trade, and industry. She has recently organized large-scale exhibitions such as the Contemporary Biennial TEA (Canary Islands), Something Else III & IV (Cairo), Radius CCA (Delft), and the Tallinn Art Hall (Estonia). She has worked closely with artists on major solo exhibitions such as Paul Rosero Conteras at MAAC (Guayaquil), Bita Razavi at P/////AKT Foundation (Amsterdam), Anastasia Mina at Garage Art Space (Nicosia), Andrea Knezović at Indebt (Amsterdam), and Andrej Skufca at MGLC (Ljubljana).

34

AMANTIA PEZA

Non seguo criteri prestabiliti quando scelgo un lavoro; è un processo istintivo, quasi emotivo. A volte scatta un'immediata affinità, una sorta di "crash" che cattura la mia attenzione e resta addosso. In quel momento nasce una connessione e comincio a interrogarmi su ciò che l'opera trasmette e quanto sia onesta e autentica nel suo linguaggio.

Questa è stata la mia prima esperienza come giuria preselettiva, e mi ha sorpreso scoprire quanto i lavori, pur così diversi nei linguaggi e nei contesti, condividano urgenze simili. Emergono riflessioni potenti su identità, memoria, corpo, tecnologia e cura ambientale, e diventa straordinario quando un'opera trasforma queste tensioni in risonanza emotiva e consapevolezza visiva.

Non considero questo premio una semplice forma di riconoscimento: diventa uno spazio di incontro, un'occasione per fermarsi, osservare cosa gli artisti stanno esprimendo oggi e ascoltare le risonanze che collegano i loro lavori tra diverse realtà.

I don't follow predetermined criteria when choosing a work; it's an instinctive, almost emotional process. Sometimes there's an immediate sense of affinity—a kind of "crash"—that captures my attention and stays with me. In that moment, a connection is born, and I begin to question what the work conveys and how honest and authentic its language feels.

This was my first experience serving on a pre-selection jury, and I was struck by how, despite their diversity of languages and contexts, many of the works shared similar urgencies. Powerful reflections on identity, memory, the body, technology, and environmental care emerged, revealing how extraordinary it can be when a work transforms these tensions into emotional resonance and visual awareness.

I don't see this prize merely as a form of recognition; rather, it becomes a space of encounter—an opportunity to pause, to observe what artists are expressing today, and to listen to the resonances that connect their works across different realities.

Amantia Peza è produttrice di cinema e arte. Si è laureata presso la Scuola Civica di Cinema, Televisione e Nuovi Media di Milano. Nel 2010 ha co-fondato Anima Pictures, producendo una vasta gamma di progetti artistici e film, tra cui opere presentate a Cannes, alla Biennale di Venezia, alla Mostra del Cinema di Venezia e agli Academy Awards. Nel 2016 ha co-fondato Bazament Art Space a Tirana, uno spazio dedicato alla creazione di una scena artistica contemporanea indipendente e sostenibile, promuovendo narrazioni sull'arte contemporanea albanese in dialogo con il panorama internazionale. Da maggio 2024 è membro del consiglio dell'Albanian Visual Arts Network.

Amantia Peza is a film and art producer. She graduated at the Scuola Civica di Cinema, Televisione e Nuovi Media di Milano. In 2010, she co-founded Anima Pictures, producing a diverse collection of art projects and films, including works presented at Cannes, the Venice Biennale, the Venice Film Festival, and the Academy Awards. In 2016, she co-founded Bazament Art Space in Tirana, focused on creating an independent and sustainable contemporary art scene, fostering narratives of Albanian contemporary art in dialogue with the international art scene. Since May 2024 she is board member of Albanian Visual Arts Network.

35

SAVERIO VERINI

Far parte di una giuria o di un qualsiasi comitato di selezione richiede sempre un'assunzione di responsabilità. I criteri possono variare da un contesto all'altro, in base a ciò che anche il concorso intende premiare o privilegiare: è così che diversi parametri (età, medium utilizzato, temi trattati, provenienze, formazione...) entrano in gioco, con pesi variabili. Personalmente, cerco sempre di riservare una piazza d'onore all'aspetto che ritengo imprescindibile: la formalizzazione dell'opera. Anche in occasione del DucatoPrize 2025 ho eletto questo parametro a stella polare per guidarmi nella costellazione di artisti – nutrita e ricca di proposte degne di nota – che ha scelto di partecipare al premio.

Sono rimasto colpito dalla quantità di opere che trovavano elementi di contatto tra loro: da un punto di vista formale direi senza dubbio l'ibridazione tra diversi mezzi espressivi; una tendenza che ha visto una corrispondenza anche sotto il profilo dei contenuti, considerando l'interesse manifestato da molti artisti per la ridefinizione dei confini tra umano e non umano e, in generale, il rapporto con forme di alterità.

Mentre a livello politico sembra profilarsi con drammatica forza un ritorno a nazionalismi e chiusure identitarie, nel mondo dell'arte i confini si fanno sempre più labili, sottili, porosi: al di là del giudizio di merito su processi che, in molti casi, sembrano difficilmente arrestabili, mi sembra questo il dato che emerge da questa edizione del DucatoPrize. Un premio che, oltre a rappresentare un sostegno concreto alla ricerca artistica, agisce come una preziosa bussola per orientarsi nel terreno della creazione contemporanea.

Serving on a jury or any selection committee always entails a responsibility. The criteria can vary depending on the context and on what the competition seeks to reward or prioritize: age, medium, themes, origins, and training all come into play, each carrying different weight. Personally, I always try to give pride of place to what I consider essential: the formal realization of the work. At the DucatoPrize 2025, I used this parameter as my guiding star in navigating the constellation of artists—rich and full of noteworthy proposals—who chose to participate in the prize.

I was struck by how many works shared points of contact with one another. Formally, the most evident connection was the hybridization of different expressive media; this tendency also extended to content, reflecting many artists' interest in redefining the boundaries between human and non-human, and, more broadly, in engaging with forms of otherness.

While on the political stage a dramatic resurgence of nationalism and identity-based closure seems to be unfolding, in the art world boundaries are becoming increasingly fluid, subtle, and porous. Beyond any judgment of merit regarding processes that, in many cases, seem difficult to halt, this is the most striking feature emerging from this edition of the DucatoPrize. The prize, in addition to providing concrete support for artistic research, acts as a valuable compass for navigating the terrain of contemporary creation.

Saverio Verini è ideatore e coordinatore di progetti espositivi, festival e cicli di incontri legati all'arte e alla cultura contemporanea. Ha collaborato con istituzioni quali la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, l'Accademia Nazionale di San Luca, l'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, il Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, il MACRO, la Quadriennale di Roma, l'Accademia di Francia a Roma – Villa Medici, l'American Academy in Rome, la Fondazione Memmo, la Civitella Ranieri Foundation e la fiera ArtVerona. Dal 2023 è

direttore dei Musei Civici di Spoleto. Collabora con la rivista *Artribune* ed è autore di testi critici, tra cui la monografia Roberto Fassone. *Quasi tutti i racconti* (PostmediaBooks, 2018) e il saggio *La stagione fatata* (Castelvecchi, 2022), sul rapporto tra infanzia e arte contemporanea italiana.

Saverio Verini is the creator and coordinator of exhibitions, festivals, and cycles of talks related to contemporary art and culture. He has collaborated with institutions such as La Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, the Accademia Nazionale di San Luca, the Italian Cultural Institute in Paris, the Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, MACRO, the Quadriennale di Roma, the French Academy in Rome - Villa Medici, the American Academy in Rome, the Fondazione Memmo, the Civitella Ranieri Foundation, and the ArtVerona fair. Since 2023, he has been the director of the Musei Civici di Spoleto. He collaborates with the magazine *Artribune* and is the author of critical texts, including the monograph Roberto Fassone. *Quasi tutti i racconti* (PostmediaBooks, 2018) and the essay *La stagione fatata* (Castelvecchi, 2022), which explores the relationship between childhood and contemporary Italian art.

20 settembre -
2 novembre 2025
Cappella Ducale
Palazzo Farnese

Contemporary
Art Award

DucatoPrize

DP25

1. Yumna Al-Arashi
2. Ileana Arnaoutou
3. Pascale Birchler
4. Ylenia-Gaia Dotti
5. Andro Eradze
6. George Hiraoka Cloke

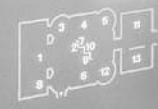
7. Evan Mekora
8. Joyce Jouma
9. Benik Lushaku
10. Yanning Pan
11. Cao Shu
12. TOMBOYS DON'T CRY
13. Yuyan Wang

Il DucatoPrize 2025 è la più importante iniziativa culturale del territorio, che si svolge nella Cappella Ducale di Palazzo Farnese. L'edizione 2025 è dedicata all'arte contemporanea e ha come tema "DP25".

La giuria ha selezionato 13 opere che saranno esposte nella Cappella Ducale di Palazzo Farnese. Le opere sono state selezionate tra le proposte pervenute da artisti e gallerie di tutto il mondo.

Le opere sono state selezionate tra le proposte pervenute da artisti e gallerie di tutto il mondo. Le opere sono state selezionate tra le proposte pervenute da artisti e gallerie di tutto il mondo.

Le opere sono state selezionate tra le proposte pervenute da artisti e gallerie di tutto il mondo. Le opere sono state selezionate tra le proposte pervenute da artisti e gallerie di tutto il mondo.



Ingresso libero
/Free Entry
Venerdì-Domenica
/Friday-Sunday



Promosso da / Promoted by
COIL
ART MOTIVE

In collaborazione con / In collaboration with
Ruggero Emilio Samaga

Principato di Monaco
COMUNE DI PIAZZA

Con il supporto di / With the support
ESCAR

Video Sistem

La sede scelta per ospitare la mostra dei finalisti del DucatoPrize 2025 è Palazzo Farnese a Piacenza. Sorto a metà del Cinquecento per volere della duchessa Margherita d'Austria e progettato dal Vignola, già architetto per i Farnese della villa a Caprarola, l'edificio — sebbene incompiuto — spicca per mole e pregio architettonico. La facciata stereometrica, le grandi nicchie diagonali e la sezione degli archi nel loggiato, che conferiscono maggiore ampiezza al cortile, trovano come illustri confronti addirittura le realizzazioni bramantesche nel Cortile del Belvedere in Vaticano.

Immaginare un progetto allestitivo per questo luogo simbolo di Piacenza ripropone, da un lato, un tema classico per la museografia, ovvero il rapporto dell'arte contemporanea con l'antico; dall'altro solleva una riflessione già emersa nella precedente edizione su cosa significhi, più in generale, intervenire sul nostro patrimonio costruito. Palazzo Farnese è un luogo che ha saputo resistere nei secoli, attraversando fasi storiche contrastanti senza perdere il suo carattere: dai fasti della corte farnesiana al declino sotto i Borboni, dal saccheggio delle truppe napoleoniche nel 1803 all'occupazione da parte dei senzatetto durante la Seconda guerra mondiale, fino a divenire, nel 1976, sede dei Musei Civici con la loro ampia collezione.

Una tradizione di "riuso culturale" delle dimore storiche, in cui Palazzo Farnese segue la traiettoria di molti altri complessi monumentali italiani: basti pensare a Palazzo Reale o al Castello Sforzesco a Milano, riconvertito da fortezza e residenza dinastica a sede museale della città. All'interno del grande progetto di recupero del palazzo, la Cappella Ducale è l'unico ambiente a oggi non occupato da una collezione o da un allestimento permanente. La scelta di preservare un vuoto, ma renderlo disponibile a modalità di fruizione sempre diverse, rafforza la vocazione pubblica della chiesa farnese, trasformandola in patrimonio condiviso e accessibile, dove sperimentare attivazioni temporanee che vanno dallo spazio concerti a eventi performativi, celebrazioni laiche o, come in questo caso, mostre d'arte contemporanea.

La pianta a base quadrata, resa ottagonale grazie all'aggiunta di quattro absidi angolari, presenta un'aula a doppio volume di 15 m di diametro e oltre 20 m di altezza, di grande effetto scenografico. Per entrare in dialogo con questo spazio d'eccezione e valorizzarne l'impianto monumentale, il progetto espositivo proposto per il DucatoPrize 2025 lavora per contrasto, inserendo volumi scuri e stereometrici che ben si coniugano con il carattere austero dell'edificio vignolesco.

L'allestimento è monomaterico e monocromo, interamente costruito da un unico modulo di base: una lamiera di acciaio piegata a 90 gradi, che si articola in sistemi espositivi autoportanti, assemblati a incastro con semplici tubolari che, ove necessario, fungono da supporti per appendimenti e affissioni delle opere stesse. Questi sistemi a base triangolare assumono la forma di paraventi, setti e recinti in grado di accogliere le opere e i loro supporti diversificati – dipinti, monitor, ledwall, strutture lignee. I display sono disposti in semplice appoggio, decostruendo le geometrie della cappella, in un layout fluido ma ritmato che accompagna il visitatore lungo un percorso grigio-nero, scandito da episodi visivi e sonori.

Il presbiterio è occupato da un elemento quadrato, posto in posizione centrale, che sostiene un grande ledwall, come una pala d'altare contemporanea. Seguendo il perimetro dell'ottagono di base, in asse con le absidi vengono posizionate le sculture di formato maggiore, mentre sui lati le configurazioni più generose ospitano due grandi monitor.

In linea con la diagonale della cupola, un lungo paravento bifrante costituito da sei moduli di lamiera divide lo spazio in maniera simmetrica, rimodulando il grande vuoto centrale per accogliere le opere analogiche di minor formato. Infine, una dark room per due proiezioni video è stata ricavata all'interno del bookshop, lo spazio retrostante immediatamente accessibile dalla cappella.

Il risultato è un'installazione che non cerca di mimetizzarsi, ma di attivare uno scambio visivo e simbolico con l'architettura manierista della Cappella Ducale, rispondendo al suo impianto tipologico rigoroso con un unico elemento espositivo chiaro e leggibile. Un'economia di mezzi che trasforma lo spazio sacro in un palcoscenico per le esperienze artistiche più diverse.

The venue chosen to host the exhibition of the DucatoPrize 2025 finalists is Palazzo Farnese in Piacenza. Commissioned in the mid-sixteenth century by Duchess Margaret of Austria and designed by Giacomo Barozzi da Vignola—the same architect who created the Farnese villa at Caprarola—the building, though never completed, stands out for its monumental scale and architectural refinement. The stereometric façade, large diagonal niches, and the articulation of the arches in the loggia, designed to expand the perception of the courtyard, recall the refined spatial solutions of Bramante's Cortile del Belvedere in the Vatican.

Designing an exhibition project for such a symbolic site in Piacenza reopens, on one hand, a classic museographic question: the relationship between contemporary art and historical settings. On the other hand, it continues a reflection first raised in the previous edition on what it means, more broadly, to intervene in our built heritage. Palazzo Farnese is a place that has endured across centuries, passing through contrasting historical phases without losing its character: from the splendour of the Farnese court to its decline under the Bourbons; from the plundering by Napoleonic troops in 1803 to its occupation by the homeless during the Second World War; and finally, in 1976, its transformation into the home of the Civic Museums and their extensive collections.

This represents a broader Italian tradition of “cultural reuse” of historic residences, a trajectory that Palazzo Farnese shares with other monumental complexes such as Palazzo Reale or Castello Sforzesco in Milan, both reconverted from fortresses and dynastic residences into civic museums. Within the broader restoration project of the palace, the Cappella Ducale remains the only space not occupied by a permanent collection or installation. The decision to preserve an architectural void while keeping it open to diverse modes of use reinforces the public vocation of the Farnese chapel, transforming it into a shared and accessible cultural asset: a space for experimenting with temporary activations ranging from concerts and performances to secular ceremonies or, as in this case, contemporary art exhibitions.

The plan, originally square and rendered octagonal through the addition of four corner apses, features a double-height hall measuring 15 meters in diameter and over 20 meters in height, creating a strikingly theatrical effect. To engage in dialogue with this exceptional space and emphasize its monumental layout, the exhibition design conceived for DucatoPrize 2025 works by contrast, introducing dark, stereometric volumes that resonate with the austere character of Vignola's architecture.

The display is monomaterial and monochrome, entirely constructed from a single base module: a steel sheet folded at a 90-degree angle. These are assembled into self-supporting display systems, interlocked through simple tubular joints that, when necessary, serve as supports for hanging or mounting the works. Based on triangular geometries, these structures take the form of screens, partitions, and enclosures capable of hosting works of various media—paintings, monitors, LED walls, or wooden constructions. The displays rest lightly within the space, deconstructing the chapel's geometry through a layout that is fluid yet rhythmic, guiding visitors along a grey-black path punctuated by visual and sonic moments.

The presbytery is occupied by a square element centrally positioned to support a large LED wall, like a contemporary altarpiece. Along the octagonal perimeter, larger sculptural works are placed in alignment with the apses, while the broader lateral configurations host two large monitors. Following the dome's diagonal axis, a long double-sided screen made of six steel modules divides the space symmetrically, reshaping the central void to accommodate smaller analog works. Finally, a dark room for two video projections has been created within the bookshop—the space directly accessible from the chapel.

The result is an installation that does not seek to blend in but rather to establish a visual and symbolic dialogue with the Mannerist architecture of the Cappella Ducale, responding to its rigorous typological structure through a single, legible display element. An economy of means that transforms the sacred space into a stage for diverse artistic experiences.

Fondato nel 2013 da Giacomo Ardesio, Alessandro Bonizzoni, Nicola Campri, Veronica Caprino e Claudia Mainardi, Fosbury Architecture è una pratica spaziale che interpreta l'architettura come strumento di mediazione tra bisogni collettivi e individuali; aspettative e risorse; sostenibilità e pragmatismo; ambiente ed esseri umani. FA ha collaborato con numerose istituzioni tra cui: La Biennale di Venezia, Matera Capitale Europea della Cultura 2019, Magazin Gallery di Vienna (AU), Triennale di Milano, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci e Onassis Cultural Centre (GR).

Founded in 2013 by Giacomo Ardesio, Alessandro Bonizzoni, Nicola Campri, Veronica Caprino, and Claudia Mainardi, Fosbury Architecture is a spatial practice interpreting architecture as a tool that mediates between collective and individual needs; expectations and resources; sustainability and pragmatism; environment and human beings. FA has collaborated with numerous institutions including: La Biennale di Venezia, Matera European Capital of Cultural 2019, MAGAZIN Exhibition Space for Contemporary Architecture in Vienna (AU), Triennale di Milano, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, and Onassis Cultural Centre (GR).

Questa pubblicazione è stata realizzata in occasione della mostra
DucatoPrize 2025. Premio d'arte contemporanea
20 Settembre – 02 Novembre 2025
Cappella Ducale - Palazzo Farnese, Piacenza

This publication was produced for the show
DucatoPrize 2025. Contemporary Art Award
September 20 – November 02, 2025
Cappella Ducale - Palazzo Farnese, Piacenza

www.ducatoprize.com

DUCATOPRIZE 2025

Fondatore Founder
Michele Cristella

Direttore Director
Giacomo Pigliapoco

Giuria Jury
Emanuela Campoli
Danai Giannoglou
Samuel Leuenberger
Andrea Lissoni
Adrian Piper

Comitato di pre-selezione Pre-Selection Board
Mistura Allison
Caroline Ellen Liou
Ángels Miralda
Amantia Peza
Saverio Verini

Allestimento mostra Exhibition design
Fosbury Architecture

Identità visiva Visual Identity
Roberto Vito D'Amico

Sviluppo web Web Development
Francesco Luzzana

Documentazione fotografica Photography
Flavio Pescatori

Assistente curatoriale Curatorial Assistant
Angelica Lucia Raho

Tirocinanti Interns
Mattia Cavalli
Vittoria Giulia Granata
Maria Elena Morselli

Allestitore Exhibition Handler
Adriano Angelelli

Service Technical Service
Videosistem srl

Promosso da Promoted by

COIL
ART MOTIVE

In collaborazione con In collaboration with

 Regione Emilia-Romagna

 Provincia di Piacenza

 COMUNE DI PIACENZA

Con il supporto di With the support

 FONDAZIONE
DONATELLA RONCONI
ENRICO PRATI

 ESCAR

 Video Sistem

PUBBLICAZIONE
PUBLICATION

RINGRAZIAMENTI
ACKNOWLEDGMENTS

Michele Cristella and Giacomo Pigliapoco desiderano ringraziare di cuore le giurate e i giurati, le artiste e gli artisti, le persone coinvolte nel progetto e inoltre Michele Cristella and Giacomo Pigliapoco would like to express their gratitude to all the jurors, artists, and people involved in the project, as well as Marta Barbieri, Luigi Fassi, Giulio Feltrin, Ass. Christian Fiazza, Simone Franchi, Vita Liberte, Michele Lombardelli, Anna-Maria Loudarou, Alessandro Miglioli, Giorgio Milani, Giulia Parolin.

A cura di Edited by
Giacomo Pigliapoco

Testi Texts
Mistura Allison, Emanuela Campoli, Fosbury Architecture,
Danai Giannoglou, Samuel Leuenberger, Caroline Ellen Liou,
Andrea Lissoni, Ángels Miralda, Amantia Peza, Giacomo Pigliapoco,
Adrian Piper, Saverio Verini

Interviste Interviews
Yumna Al-Arashi, Ileana Arnaoutou & Ismene King, Pascale Birchler,
Cao Shu, George Hiraoka Cloke, Ylenia-Gaia Dotti, Andro Eradze,
Evan Ifekoya, Joyce Joumaa, Besnik Lushtaku, Yanqing Pan,
TOMBOYS DON'T CRY, Yuyan Wang

Traduzioni Translations
Giacomo Raffaelli

Progetto grafico Graphic Design
Roberto Vito D'Amico

Fotografie Photography
Flavio Pescatori

Coordinamento editoriale Editorial coordination
Giacomo Pigliapoco
Angelica Lucia Raho

Carattere tipografico Typeface
Aktual, Formula Type

Stampa Print
Ediprima srl, Piacenza

Editore Publisher
Postmedia Books, Milano

Stampato in Italia, Ottobre 2025
Printed in Italy, October 2025

ISBN 978-88-74904-36-5

© 2025 Postmedia srl
© Gli artisti, gli autori, il DucatoPrize e l'Associazione Coil Art Motive 2 – APS. La traduzione, l'adattamento totale o parziale, la riproduzione con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, i film, le fotocopie), nonché la memorizzazione elettronica sono riservati in tutti i paesi, se non espressamente autorizzata dall'editore.
L'editore ringrazia sentitamente tutti coloro che hanno concesso le fotografie e i diritti di riproduzione su testi e immagini ed è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che, nonostante la ricerca intensiva, non è stato possibile identificare o rintracciare.

© 2025 Postmedia srl
© The artists, authors, DucatoPrize, and the Coil Art Motive 2 – APS Association. All rights reserved. Total or partial translation, adaptation, reproduction by any means (including microfilm, film, photocopies), as well as electronic storage, is reserved in all countries, unless expressly authorized by the publisher.
The publisher sincerely thanks all those who have provided photographs and reproduction rights for texts and images and is available to anyone holding rights that, despite intensive research, could not be identified or traced.



Joyce
Joumaa

Yumna
Al-Arashi

Ileana Arnaoutou
& Ismene King

Pascale
Birchler

Ylenia-Gaia
Dotti



Joyce
Joumaa

Yumna
Al-Arashi

Ileana Arnaoutou
& Ismene King

Besnik
Lushtaku



Besnik
Lushtaku

Ileana Arnaoutou
& Ismene King

TOMBOYS
DON'T CRY

George
Hiraoka Cloke



Pascale
Birchler

Ylenia-Gaia
Dotti

Ileana Arnaoutou
& Ismene King

Besnik
Lushtaku



Yanqing
Pan

Evan
Ifekoya

Pascale
Birchler

Ylenia-Gaia
Dotti



Yumna
Al-Arashi

Ileana Arnaoutou
& Ismene King

Besnik
Lushtaku

Andro
Eradze



Andro
Eradze

TOMBOYS
DON'T CRY
Ileana Arnaoutou
& Ismene King

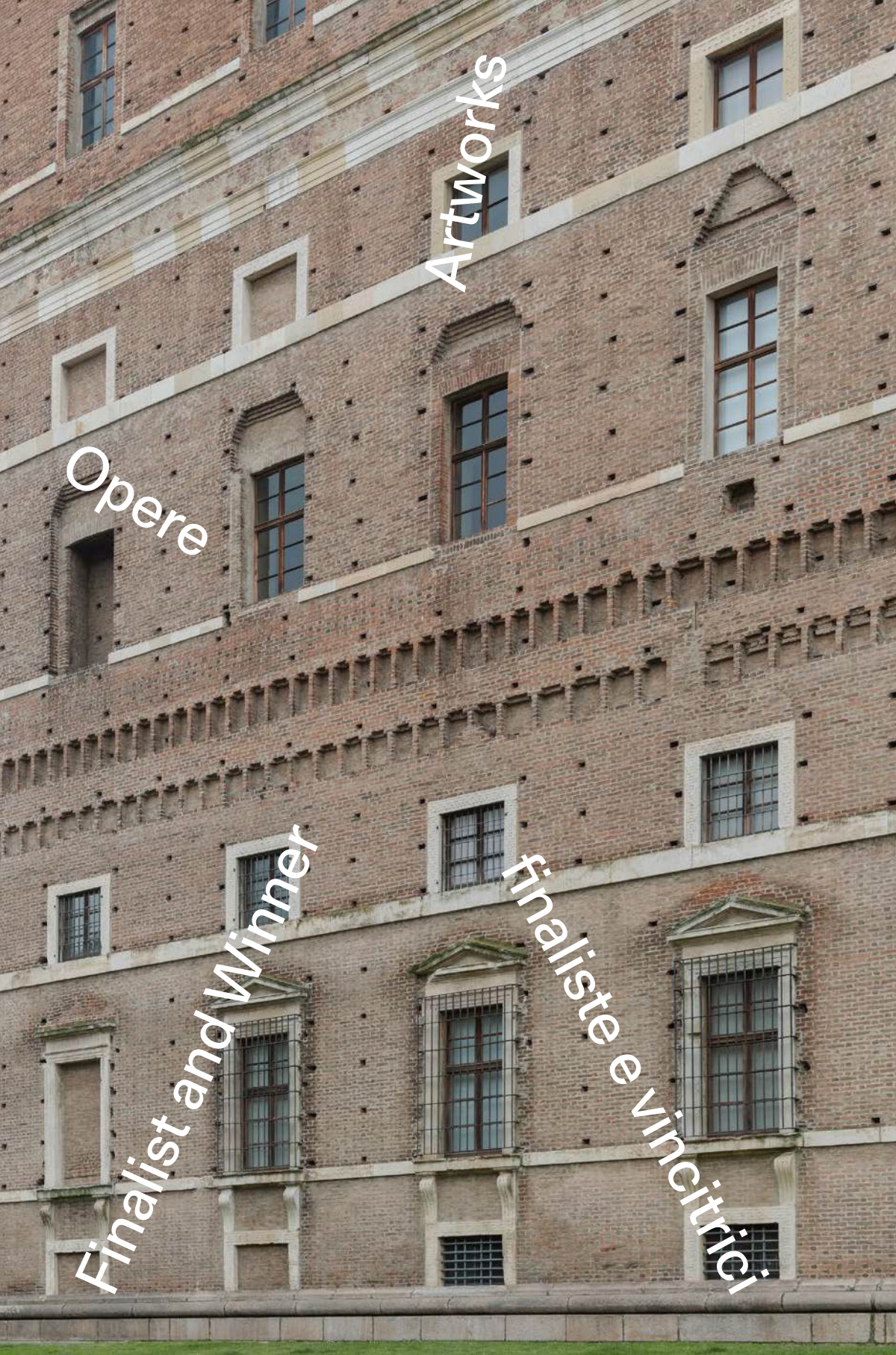
George
Hiraoka Cloke



Yuyan
Wang



Cao
Shu



In questa edizione 2025 del DucatoPrize tredici artiste e artisti sono stati selezionati per prendere parte alla mostra presso la Cappella Ducale di Palazzo Farnese a Piacenza dal 20 ottobre al 2 novembre 2025.

Le opere in gara condividono una ricerca sulla natura dell'essere umano, le mutazioni sociali che si rispecchiano nell'ambiente e sul pianeta, ma anche sulla memoria, l'intimità e i nuovi linguaggi del presente, spaziano dalla psicologia alla sociologia, con riflessioni di tipo economico sul piano globale o, al contrario, con uno sguardo intimo nella sfera personale.

A vincere il premio acquisizione per la categoria Contemporary è stata Yuyan Wang (1989, Cina) con il video *Green Grey Black Brown* (2024), in cui sensibilizza sulle pratiche estrattive globali mostrando un regno petro-capitalista e sintetico, che fonde flora del periodo giurassico e vegetazione plastica creata industrialmente. Joyce Joumaa (1998, Libano) è la vincitrice del premio acquisizione per la categoria Academy. L'artista frequenta la scuola De Ateliers di Amsterdam e partecipa con il video *Untitled* (2025) in cui mostra in loop una calcolatrice analogica che esegue un calcolo matematico infinito, metafora dell'inflazione libanese. L'impegno politico, la sensibilizzazione ecologica, economica e sociale delle ricerche delle artiste sono state particolarmente stimate dalla giuria in quanto urgenze cardine del contemporaneo.

Il Premio Residenza promosso da PAiR (Pāvilsta Artist in Residency) a Pāvilsta, Lettonia, presso VV Foundation, è stato assegnato a Ileana Arnaoutou & Ismene King (1994 e 1993, Grecia). Il duo ha portato in mostra la scultura *Carrier III* (2024), risultato di un immaginario ibrido tra il naturale e l'urbano, composta da frammenti di barche e rottami di pale eoliche dismesse, suggerendo ambienti distopici e strutture precarie tra l'organico e il sintetico.

65

AMA House, organizzazione indipendente d'arte con sede ad Atene, ha assegnato la residenza a Pascale Birchler (1982, Svizzera), grazie a *Still Untitled* (2024), una scultura antropomorfa e perturbante, alter-ego dell'artista, sulla soglia tra il moto e l'immobilità.

Il terzo e ultimo Premio Residenza è stato vinto da Andro Eradze (1993, Georgia), ospitato da Villa Filanda Antonini (VFA) a Treviso. Eradze presenta l'opera *Untitled* (2025), una scultura formata da una struttura metallica ostile, una gabbia, che serve allo stesso tempo per proteggere e per rinchiudere, intrisa della sua visione animista.

La selezione della categoria Contemporary continua con l'opera di Yumna Al-Arashi (1988, USA), il film *Rage* (2024), che tratta l'importanza dell'espressione collettiva del dolore. In *Rage* le immagini scorrono lentamente a 800 fotogrammi al secondo, per farci immergere in un rituale incisivo e potente. Cao Shu (1987, Cina) con il video *Diffusion* (2024) presenta uno scenario intriso di fantascienza storica: un fotografo descrive le sue visioni durante l'esplosione della bomba atomica di Nagasaki, fondendo le immagini generate da IA (intelligenza artificiale) con le interpretazioni dei suoi sogni; Evan Ifekoya (1988, Nigeria) espone *Afri Mag Spread* (2009), disegno che rappresenta la base della sua intera ricerca fino a oggi. L'opera cattura la complessa negoziazione dell'identità nera afro-diasporica attraverso l'immagine di sé, la performance e l'eredità culturale. Infine il collettivo artistico queer TOMBOYS DON'T CRY presenta *Plot Twist* (2024), un'installazione composta da lingue iperrealistiche in gelatina per sovvertire metafore misogine e reinterpretare i tropi della tradizione popolare italiana. Per la categoria Academy partecipa Ylenia-Gaia Dotti (1999, Italia), studentessa dell'Accademia di Belle Arti

Santa Giulia di Brescia, che ha realizzato il video della performance *Il carnevale di Freud* (2025) in cui incarna un personaggio, fatto di maschere e abiti dismessi, che mette in atto comportamenti deviati e disturbi mentali codificati da Freud. George Hiraoka Cloke (1992, UK) segue un PhD in Film Studies presso la SOAS University of London. Per il DP25 presenta il video *Earth Is All Melody* (2023) incentrato su argomenti riguardanti sensibilità ambientale e sociale, arricchito da un'interpretazione in Lingua dei Segni Coreana (KSL). Besnik Lushtaku (1999, Germania) studia Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia e partecipa con l'unico lavoro pittorico in mostra: *Wedding's Creatures* (2025). L'opera rappresenta una presenza liminale dell'evento, immersa in una dimensione personale. Infine Yanqing Pan (2002, Cina), studentessa della Cranbrook Academy of Art negli USA, porta in mostra l'installazione *Echoes of Drift* (2025), composta da un cumulo di banchi di seta che sono stati usati per dipingere su un'asse in legno di noce. L'opera è uno spazio in cui lavoro, tempo e forze naturali convergono.

In queste pagine presentiamo tredici interviste per approfondire il lavoro e la pratica di ogni artista finalista.

In the 2025 edition of the DucatoPrize, thirteen artists have been selected to take part in the exhibition held in the Cappella Ducale of Palazzo Farnese in Piacenza, from October 20 to November 2, 2025.

The selected works share a common investigation into the nature of the human condition, the social transformations mirrored in our environment and on the planet, as well as themes of memory, intimacy, and the new languages of the present. Their research spans psychology and sociology, touching on global economic reflections or, conversely, on introspective explorations of the personal sphere.

The acquisition prize in the Contemporary category has been awarded to Yuyan Wang (1989, China) for the video *Green Grey Black Brown* (2024), which raises awareness around global extractive practices by portraying a petro-capitalist and synthetic realm that merges Jurassic flora with industrially manufactured plastic vegetation. Joyce Joumaa (1998, Lebanon) is the recipient of the acquisition prize in the Academy category. Currently attending De Ateliers in Amsterdam, the artist presents the video *Untitled* (2025), where an analog calculator endlessly performs a mathematical operation — a metaphor for Lebanese inflation. The political commitment and ecological, economic, and social consciousness expressed in their research were particularly appreciated by the jury, who recognized these themes as urgent and emblematic of the contemporary condition.

The PAiR Residency Prize, promoted by PAiR (Pāvilosta Artist in Residency) in Pāvilosta, Latvia, and hosted by VV Foundation, was awarded to Ileana Arnaoutou & Ismene King (1994 and 1993, Greece). The duo presents the sculpture *Carrier III* (2024), a hybrid imaginary between the natural and the urban, composed of fragments of boats and discarded wind turbine blades, evoking dystopian environments and precarious structures suspended between the organic and the synthetic.

AMA House, an independent art organization based in Athens, awarded its residency to Pascale Birchler (1982, Switzerland) for *Still Untitled* (2024), a haunting anthropomorphic sculpture — an alter ego of the artist — poised on the threshold between motion and stillness.

The third and final Residency Prize went to Andro Eradze (1993, Georgia), who will be hosted by Villa Filanda Antonini (VFA) in Treviso. Eradze presents

Untitled (2025), a sculpture formed by a hostile metal structure — a cage — that simultaneously protects and confines, imbued with the artist's animist vision.

The selection for the Contemporary category continues with Yumna Al-Arashi (1988, USA), who presents the film *Rage* (2024), a powerful reflection on the collective expression of pain. The footage was shot at 800 frames per second, unfolding in slow motion to immerse the viewer in an incisive and ritualistic experience. Cao Shu (1987, China) contributes *Diffusion* (2024), a video steeped in historical sci-fi imagery: a photographer recounts his visions during the atomic bombing of Nagasaki, blending AI-generated imagery with dreamlike recollections. Evan Ifekoya (1988, Nigeria) presents *Afri Mag Spread* (2009), a drawing that constitutes the foundation of their artistic research to date. The work captures the complex negotiation of Black Afro-diasporic identity through self-image, performance, and cultural heritage. Finally, the queer collective TOMBOYS DON'T CRY presents *Plot Twist* (2024), an installation of hyperreal gelatin tongues that subverts misogynistic metaphors and reinterprets tropes of Italian folk tradition.

In the Academy category, Ylenia-Gaia Dotti (1999, Italy), a student at the Accademia di Belle Arti Santa Giulia in Brescia, presents the video documentation of the performance *Freud's Carnival* (2025), in which she embodies a character assembled from masks and discarded clothing, enacting behaviors and mental disorders codified by Freud. George Hiraoka Cloke (1992, UK), PhD candidate in Film Studies at SOAS University of London, contributes the video *Earth Is All Melody* (2023), centered on issues of environmental and social sensitivity, enriched by an interpretation in Korean Sign Language (KSL). Besnik Lushtaku (1999, Germany), studying Painting at the Accademia di Belle Arti in Venice, participates with the exhibition's only pictorial work, *Wedding's Creatures* (2025), which evokes a liminal presence within the intimacy of a personal event. Finally, Yanqing Pan (2002, China), a student at Cranbrook Academy of Art in the United States, presents the installation *Echoes of Drift* (2025), composed of a mass of silkworms used to paint on a walnut wood panel, through a work in which labor, time, and natural forces converge.

In the following pages, thirteen interviews offer a deeper insight into the practice and research of each finalist.



Trofei DucatoPrize 2025, crediti Fosbury Architecture e Roberto Vito D'Amico
Trophies DucatoPrize 2025, credits Fosbury Architecture and Roberto Vito D'Amico



Yuyan Wang, Vincitrice – DP25 Contemporary Award
Yuyan Wang, Winner – DP25 Contemporary Award

Yuyan Wang

Contemporary



* Contemporary Award
Vincitrice Winner

70

Yuyan Wang (nata nel 1989 in Cina, vive e lavora a Parigi) è una filmmaker e video-artista che utilizza materiali di riciclo provenienti dalla produzione industriale di immagini. Attraverso il montaggio e l'uso di found footage, Wang decostruisce e ricontestualizza le gerarchie complesse e i significati intrinseci dei materiali visivi. Nel video *Green Grey Black Brown* (2024), l'artista costruisce un universo sintetico in cui la vegetazione dell'era giurassica si fonde con quella prodotta industrialmente in plastica, rivelando un mondo dominato dal petro-capitalismo. Wang porta l'attenzione sulla logica brutale delle pratiche di estrazione globali e sulla fragilità di un sistema tecno-soluzionista in cui la tecnologia si manifesta come una falsa salvezza universale. Le sue opere sono state presentate in istituzioni come Tate Modern, Palais de Tokyo, UCCA Pechino, 12ª Biennale di Berlino, 15ª Biennale di Gwangju, e-flux Video & Film, oltre che in festival come Berlinale, International Film Festival Rotterdam, MoMA Doc Fortnight, CPH:DOX e European Media Art Festival.



71

Yuyan Wang, *Green Grey Black Brown*, 2024, video monocanale, colore, suono, 12', loop
Yuyan Wang, *Green Grey Black Brown*, 2024, single-channel video, color, sound, 12', loop

Yuyan Wang (born 1989 in China, living and working in Paris) is a filmmaker and video artist who uses recycled materials from industrial image production. Through editing and found footage, Wang deconstructs and recontextualizes the complex hierarchies and intrinsic meanings of the materials. In the video *Green Grey Black Brown* (2024), the artist presents a synthetic realm that merges Jurassic-era vegetation with those created industrially in plastic, revealing a world dominated by petro-capitalism. Yuyan Wang raises awareness about the brutal logic of global extraction practices and the fragility of a techno-solutionist system, in which technology manifests as a false global salvation. Her work has been showcased at Tate Modern, Palais de Tokyo, UCCA Beijing, 12th Berlin Biennale, 15th Gwangju Biennale, e-flux Video & Film and various festivals, such as the Berlinale International Film Festival, the International Film Festival Rotterdam, MoMA Doc Fortnight, CPH:DOX, the European Media Art Festival.

INTERVISTA

Qual è il significato del titolo?

Il titolo *Green Grey Black Brown* condensa il film nella sua narrazione più essenziale: una sequenza di codici cromatici. Queste tonalità tracciano la decomposizione di una pianta, dal suo doppio artificiale fino allo stato terminale di petrolio grezzo. Ogni colore funziona come un pigmento elementare all'interno di questo paesaggio digitale, portando con sé strati di informazione e narrazione.

Il titolo agisce come un hashtag algoritmico, descrivendo una mutazione in cui le immagini, come fossero materia organica, attraversano fasi di vita, residuo e dissoluzione.

Petrolio e plastica rimandano direttamente alle pratiche di estrazione globale. Come affronti la sfida di tradurre un tema tanto politico e materiale in un'esperienza audiovisiva immersiva, e quindi intangibile?

Per me, lavorare con materiali trovati è una sorta di studio sul campo nello spazio pubblico virtuale. Le immagini possiedono già una componente documentaria, una tensione intrinseca verso la realtà. Ogni frammento è un campione ritagliato dal tessuto della cultura contemporanea, che conserva al suo interno le proprie strutture di potere e significato. Durante il montaggio, questi frammenti si sovrappongono, creando strati in cui tempo, spazio e simboli collidono. Diventano una sorta di compost — contesti in conflitto, linee temporali disorientate, forme visive globali impilate una sull'altra. Sono cariche di energia, risonanza e potenziale di trasformazione.

Lavorando con questi materiali, ho la sensazione di tentare un innesto nel ventre della macchina, muovendomi tra la melma di contenuti infiniti, dove informazioni in decomposizione, impressioni allucinatorie e memorie disperse continuano a fermentare. Voglio digerire questo materiale politico in modo fisico, portandolo a un livello viscerale, fragile, umano. In contrasto con le tecnologie avanzate e gli strumenti di intelligenza artificiale, dedico un tempo quasi irrazionale ad "abitare" le immagini in modo analogico e artigianale, lasciando che mi attraversino e filtrandole con la mia sensibilità. Durante il processo di montaggio, le immagini diventano catalizzatori, conduttori di energia, affetti e frequenze emotive, che mi spingono verso una forma di cinema più organica e intuitiva.

Hai scelto di dare al petrolio un ruolo centrale nel lavoro. Quale immaginario volevi evocare e quali fonti hanno accompagnato la tua ricerca?

Per me, il petrolio è come una zuppa primordiale—una sostanza scura e vischiosa in cui un potenziale infinito fermenta nell'oscurità. Porta con sé qualcosa di spettrale e ancestrale: materia che ha impiegato milioni di anni a formarsi, vita e morte compresse e distillate in tempo liquido. L'immaginario che volevo evocare è un paradosso di desiderio e distruzione, abbondanza ed esaurimento, in cui il petrolio diventa quasi mitico—un agente spettrale che plasma paesaggi, politiche e il nostro stesso senso di futuro. Incorpora anche il senso di meraviglia e vulnerabilità che accompagna il confronto con qualcosa che ci oltrepassa, che sfugge alla comprensione. In questo senso, desideravo

che il petrolio funzionasse non solo come simbolo dell'estrazione e del capitalismo, ma come una sorta di collante metafisico: una liquidità nera che tiene insieme le contraddizioni del nostro tempo.

La tua estetica oscilla tra il "giurassico" e un futuro distopico, ma la colonna sonora gioca un ruolo fondamentale nella costruzione della narrazione e dell'atmosfera. Come l'hai scelta? Cosa volevi trasmettere?

Forse la nostra realtà presente apparirà al futuro così come il Giurassico appare a noi. Il suono, in questo senso, diventa uno strumento di telepatia: può aggirare la narrazione per risvegliare una memoria corporea e trasportare l'esperienza attraverso il tempo.

Insieme al sound designer Raphaël Henard, abbiamo scelto *Owner of a Lonely Heart* degli Yes, un successo pop degli anni Ottanta, rallentandolo fino a trasformarlo in un paesaggio sonoro che apre uno spazio sensoriale e temporale particolare. I suoni stratificati delle sirene agiscono come inneschi fisici, evocando un momento in cui il futuro sembrava ancora aperto alla velocità dello sviluppo e del progresso. L'intento era quello di creare un'atmosfera dislocata, al tempo stesso familiare e distante, che risuonasse con l'estetica distopica del film. Ciò che volevo trasmettere era un'emozione: la sensazione che passato, presente e futuro collassino l'uno nell'altro.

Il tuo lavoro mette in discussione le narrazioni ottimistiche che descrivono la tecnologia come soluzione universale ai problemi della società. In che modo *Green Grey Black Brown* si inserisce in questo dibattito e quali alternative suggerisce?

Con *Green Grey Black Brown* cerco di proporre una deriva attraverso le nostre "nature" artificiali — modellate dal vecchio sogno tecnologico di plasmare il mondo — ma in modo più viscerale e sensoriale. Spesso sembra che i nuovi media e le tecnologie ci proiettino verso un futuro sconosciuto; per me, invece, riportano alle domande più antiche e fondamentali: come ci relazioniamo a noi stessi, agli altri, e all'ambiente che ci circonda. Il film agisce dall'interno del ventre della macchina, utilizzando la sua stessa immaginazione per delineare un paesaggio sintetico in continua mutazione. Più che opporre natura e tecnologia, le considero forze intrecciate che si plasmano a vicenda. Il dibattito stesso, ormai, sembra sfumare sullo sfondo, lasciando emergere prospettive molteplici e disseminate. In un'epoca dominata dalla velocità e dall'efficienza, il riuso dei materiali trovati attraverso un approccio quasi artigianale e analogico permette di intrecciare questi strati in modo organico, quasi simbiotico. Per me, le immagini non sono soltanto riflessi della realtà, ma catalizzatori: fermentano, proliferano e si trasformano in materia viva e travolgente, come api che producono miele in una foresta elettronica di dati. Il riciclo e il riuso diventano parte del mio metabolismo ottico, un processo che mi aiuta a digerire la complessità — i suoi frammenti, le sue texture, i suoi punti ciechi — e a raffinarla in un sistema relazionale, un modo di percepire e orientarsi nel mondo.



Yuyan Wang, *Green Grey Black Brown*, 2024, video monocolore, colore, suono, 12', loop
Yuyan Wang, *Green Grey Black Brown*, 2024, single-channel video, color, sound, 12', loop

INTERVIEW

What is the meaning of the title?

The title *Green Grey Black Brown* compresses the film into its most minimal narrative: a sequence of color codes. These hues chart the decomposition of a plant, from its artificial double to its terminal state as crude oil. Each shade functions as an elemental pigment within this digital landscape painting, carrying layers of information and narrative. The title itself operates like an algorithmic hashtag, describing a mutation in which images—like organic matter—shift through phases of life, residue, and dissolution.

Oil and plastic refer directly to global extraction practices. How do you tackle the challenge of translating such a political and material theme into an immersive and therefore intangible audiovisual experience?

For me, working with found materials is a kind of field study within a virtual public space. The footage already carries a kind of documentary layer, a built-in tension of reality. Each fragment is a sample cut from the fabric of contemporary culture, with its structures still embedded within it. When I edit, these pieces start to overlap, piling up into layers where time, space, and symbols collide. It becomes a kind of compost—conflicting contexts, disoriented timelines, global visual forms stacked together. They are charged with energy, resonance, and the potential for transformation.

Working with these materials, I feel as if I'm trying to graft myself into the belly of the machine, navigating through the slop of infinite content, where decaying information, hallucinatory impressions, and scattered memories keep brewing and fermenting. I want to digest this political material in a physical way, to bring it down to a visceral level, from a fragile and precarious human scale. In contrast to advanced techniques and AI tools, I spend an almost irrational amount of time inhabiting the footage in an analog, craft-based way, letting the images pass through me, filtering them with my own sensibility. In the editing process, the images become catalysts, conductors of energy, affect, and emotional frequencies, pushing me toward a more organic and intuitive form of filmmaking.

You decided to give oil a central role in the work. What imagery did you want to evoke and what sources accompanied your research?

For me, oil is like a primordial soup—a dark, viscous substance where infinite potential brews in obscurity. It carries something spectral and ancestral: matter that has taken millions of years to form, compressed life and death distilled into liquid time. The imagery I wanted to evoke is a paradox of desire and destruction, abundance and depletion, where oil becomes almost mythical—a spectral agent shaping landscapes, politics, and our very sense of futurity. It also embodies the awe and vulnerability of confronting something that exceeds us, something that resists comprehension. In this sense, I wanted oil to function not only as a motif of extraction and capitalism, but as a kind of metaphysical glue—a black liquidity binding together the contradictions of our time.

76

Your work follows an aesthetic that straddles the “Jurassic” and the dystopian future, but the soundtrack plays a fundamental role in creating the story and atmosphere. How did you choose it? What did you want to convey?

Perhaps our present reality will appear to the future the way the Jurassic appears to us. Sound, in this sense, becomes a tool of telepathy, it can bypass narrative to awaken bodily memory and carry experience across time. Together with my sound designer Raphaël Henard, we chose the popular hit Owner of a Lonely Heart by Yes from the 1980s, and slowed it down into a sonic layer that opens a particular sensory and temporal space. The layered siren sounds act as bodily triggers, recalling a moment when the future still seemed open to the full speed of development and progress. Our aim was to evoke a dislocated atmosphere, at once familiar and distant, that resonates with the film's dystopian aesthetics. What I wanted to convey was an affect: the sensation of past, present, and future collapsing into one another.

Your work questions the optimistic narratives surrounding technology as a universal solution to society's problems. How does *Green Grey Black Brown* fit into this debate, and what alternatives does it suggest?

With *Green Grey Black Brown*, I'm trying to propose a drift through our fabricated “natures”—shaped by the old technological dream of modeling the world—but in a way that feels more visceral, more sensorial. It often seems like new media and technology are pushing us into an unknown future, yet for me they circle back to some of the oldest and most essential questions: how we relate to ourselves, to others, and to our environments. The film is built to operate from inside the belly of the machine, using its own promotional imagery to sketch a synthetic landscape in constant mutation.

Rather than opposing nature and technology, I see them as intertwined forces that continuously shape one another. For me, the debate itself is fading into the background, opening potential space for multiple scattered perspectives. Especially in a time dominated by speed and efficiency, upcycling found materials through an almost craft-like, analog approach brings these layers together in a way that feels organic, almost symbiotic.

I experience images not just as reflections of reality but as catalysts—fermenting, proliferating, and transforming into vivid, overwhelming matter, like bees brewing honey from an electronic forest of data. Recycling and repurposing become part of my optical metabolism, helping me digest complexity—its fragments textures blind spots and side effects—and refine it into a relational system, a way of sensing and navigating through the environment.

77

Joyce Joumaa

Academy



Ph. Clara Lacasse

* Academy Award
Vincitrice Winner

78

Joyce Joumaa (1998, Beirut, Libano, vive tra Beirut, Montréal e Amsterdam) è una video artista e scrittrice che frequenta la scuola De Ateliers di Amsterdam. Nelle sue opere racconta microstorie legate al Libano, analizzando il passato per decifrare il presente, soprattutto nelle sue dimensioni politiche, psicologiche e sociali. *Untitled* (2025) è un video in loop che mostra una mano impegnata a usare una calcolatrice analogica per eseguire un calcolo matematico infinito. Per l'artista, è una metafora dell'ossessione legata alla crisi economica e all'inflazione esplosa in Libano nel 2019, i cui effetti hanno avuto risonanza globale. Joumaa ha esposto le proprie opere presso Montreal Museum of Fine Arts, E-flux Screening Room, CCS Bard, Sharjah Architecture Triennial, 60° Biennale di Venezia e 35° Biennale di Ljubljana di Arti Grafiche. Tra le mostre personali più recenti: Canadian Centre for Architecture, Plein Sud Centre d'exposition ed Eli Kerr Gallery. È vincitrice del Hnatyshyn Foundation Prize for Emerging Artists e del Premio Plein Sud 2023.



79

Joyce Joumaa, *Untitled*, 2025, video monocolore, colore, suono, 8', loop
Joyce Joumaa, *Untitled*, 2025, single-channel video, color, sound, 8', loop

Joyce Joumaa (1998, Beirut, Lebanon, based between Beirut, Montreal, and Amsterdam) is a video artist and writer who attends the De Ateliers school in Amsterdam. In her work she tells micro-stories about Lebanon, analyzing the past to explain the present, especially in the political, psychological and social spheres. *Untitled* (2025) is a video loop showing a hand using an analog calculator to perform an infinite mathematical calculation. For the artist, it is a metaphor for the obsession with the economic crisis and the 2019 inflation in Lebanon, which has had consequences throughout the world. She has exhibited at the Montreal Museum of Fine Art, E-flux Screening Room, CCS Bard, the Sharjah Architecture Triennial, the 60th Venice Biennial and the 35th edition of Ljubljana Biennale of Graphic Arts. Recent solo exhibitions have been held at the Canadian Centre for Architecture, Plein Sud Centre D'exposition and Eli Kerr Gallery. She is the recipient of the Hnatyshyn Foundation Prize for Emerging Artists and the 2023 Plein Sud award.

INTERVISTA

In *Untitled*, il gesto ripetitivo del calcolare e ricalcolare in loop diventa un atto quasi ipnotico. Come hai concepito la ripetizione come strumento narrativo e politico?

Assistendo a questa crisi sin dal 2019, mi sono interessata a come l'immagine in movimento potesse incarnare la natura ossessiva della costante conversione numerica. Lavoro con la durata e con il tempo ciclico come elementi formali che riflettono la qualità compulsiva di questi calcoli. La temporalità del medium diventa inseparabile dal soggetto: in questo modo, l'immagine in movimento porta con sé il peso psicologico e materiale di questa ansia economica.

Il tuo lavoro riflette un interesse per l'inflazione che ha colpito il tuo Paese d'origine nel 2019. Pensi che esista una via d'uscita da queste crisi economiche o il lavoro è concepito come una testimonianza senza soluzione?

Dopo aver assistito all'intensificarsi di questa crisi dal 2019, seguita dall'esplosione del porto nel 2020 e dalla guerra in corso dall'anno scorso, non vedo alcuna via d'uscita. Il mio lavoro non cerca soluzioni, ma indaga le strutture che generano questi fallimenti a catena. Mi interessa esplorare il collasso, sia politico che infrastrutturale, come condizione persistente del Libano, più che come eccezione temporanea.

Questo video nasce da tale indagine. La stratificazione temporale riflette il modo in cui la crisi si accumula invece di risolversi: ogni catastrofe si innesta sulle ferite precedenti, impedendone la guarigione. Il linguaggio visivo frammentato rispecchia una realtà altrettanto divisa e conflittuale, in cui la coerenza narrativa diventa impossibile quando si vive in uno stato di emergenza permanente.

Piuttosto che offrire una risoluzione catartica o un messaggio di redenzione, l'opera si colloca nel disagio. Rifiuta il falso conforto di un'arte orientata alla soluzione, che suggerirebbe che queste crisi siano gestibili o transitorie. Documenta invece cosa significhi esistere all'interno di sistemi concepiti per fallire, abitare spazi in cui l'infrastruttura diventa metafora e il collasso politico diventa la trama quotidiana.

Gli elementi ripetitivi dell'opera raccontano come abbiamo imparato a convivere con il crollo come condizione di base, non come eccezione. C'è qualcosa di quasi rituale nel modo in cui affrontiamo ponti distrutti, blackout, cadute libere dell'economia: non sono più interruzioni, ma il ritmo stesso dell'esistenza.

Non si tratta di pessimismo, ma di un'altra forma di onestà. Rifiutando di distogliere lo sguardo dal fallimento strutturale, l'opera interroga quali forme di vita, comunità e produzione di senso possano persistere nonostante — o forse proprio a causa del — collasso sistemico. È un'indagine sull'intelligenza necessaria per sopravvivere quando le istituzioni non sono più affidabili, quando le infrastrutture falliscono, quando il futuro diventa inimmaginabile.

Il video mostra soltanto una mano e una calcolatrice, affrontando un problema globale con estrema precisione. Come bilanci la specificità del contesto libanese con quella globale?

Quest'opera si distacca consapevolmente dalla specificità culturale che caratterizza i miei lavori precedenti. Pur ancorandola, attraverso fugaci frammenti di notiziari radiofonici, per brevi istanti al contesto libanese, l'opera si configura come una riflessione più ampia sul nostro rapporto contemporaneo con l'astrazione numerica.

I frammenti sonori libanesi agiscono come punti d'accesso, non come elementi di definizione: pochi secondi di familiari interferenze che inquadrano momentaneamente lo spettatore prima che l'opera si espanda in una dimensione più universale. Questo minimo radicamento contestuale riflette il modo in cui le crisi locali diventano una lente per comprendere condizioni globali, più che fenomeni isolati.

L'indagine principale riguarda la nostra fissazione collettiva per i numeri, insieme sintomi e struttura del tardo capitalismo. In Libano, questa ossessione si manifesta nella matematica quotidiana della sopravvivenza: tassi di cambio, percentuali di inflazione, aritmetica della scarsità. Ma questa preoccupazione numerica travalica la crisi economica, estendendosi all'intero stato affettivo-politico del nostro tempo.

Come artista, affermi di esprimerti principalmente attraverso due media: la scrittura e il video. Perché?

La scrittura rappresenta un mezzo autonomo all'interno della mia pratica, non tanto una documentazione o spiegazione del lavoro visivo, ma un'indagine parallela che esplora territori inaccessibili alla materialità o all'immagine. Esistono spazi concettuali che solo il linguaggio può attraversare, forme di ricerca che richiedono la specificità e l'astrazione proprie delle parole.

Il pensiero e la ricerca non sono fasi preparatorie, ma componenti integranti della mia pratica. Lo studio si estende oltre lo spazio fisico per includere il movimento delle idee, l'archeologia dei concetti, il lavoro lento della comprensione di sistemi e strutture. La scrittura diventa uno strumento di scavo, capace di seguire fili di pensiero che i media visivi non possono sostenere.

Non si tratta di una gerarchia tra media, ma del riconoscimento delle loro diverse capacità. Le immagini possono catturare stati affettivi, condizioni materiali, la consistenza dell'esperienza; la scrittura, invece, può tracciare la genealogia delle idee in modi che resistono alla traduzione visiva. Inoltre, la scrittura consente un diverso rapporto con il tempo: la durata estesa richiesta dal pensiero complesso, la possibilità di ritornare sulle idee e di rielaborarle, la temporalità stratificata dell'argomentazione. Se la parte visiva del lavoro opera spesso attraverso l'immediatezza e la presenza, la scrittura si muove nei ritmi più lenti della comprensione.

INTERVIEW

In *Untitled*, the repetitive gesture of calculating and recalculating in a loop becomes an almost hypnotic act. How did you conceive of repetition as a narrative and political tool?

Having witnessed this crisis since 2019, I became interested in how the moving image could embody the obsessive nature of constant numerical conversion. I work with duration and cyclical time as formal elements that mirror the compulsive quality of these calculations. The medium's temporality becomes inseparable from the subject matter. In this way, the moving image itself carries the psychological and material weight of this economic anxiety.

Your work reflects an interest in inflation, which affected your home country, Lebanon, in 2019. Do you think there is a way out of these major economic crises, or is the work intended as a testimony without a solution?

Having witnessed the density of this crisis unfold since 2019, followed by the port explosion in 2020 and ongoing war since last year, I don't see any way out. My work doesn't seek solutions but rather investigates the structures that generate these cascading failures. I'm drawn to examining breakdown: both political and infrastructural as Lebanon's persistent condition rather than temporary aberration.

This video piece emerges from that investigation. The temporal layering reflects how crisis accumulates rather than resolves, each catastrophe building upon previous wounds without allowing for healing. The fragmented visual language mirrors our fractured reality, where conventional narrative coherence becomes impossible when living within perpetual emergency.

Rather than offering cathartic resolution or redemptive messaging, the work sits with discomfort. It refuses the false comfort of solutions-oriented art that might suggest these crises are manageable or temporary. Instead, it documents what it means to exist within systems designed to fail, to inhabit spaces where infrastructure becomes metaphor and political collapse becomes daily texture.

The repetitive elements speak to how we've learned to live with breakdown as baseline rather than exception. There's something almost ritual about how we navigate destroyed bridges, power outages, economic free-fall, these aren't disruptions anymore but the rhythm of existence itself.

This isn't pessimism but a different kind of honesty. By refusing to look away from structural failure, the work asks what forms of life, community, and meaning-making persist despite or perhaps because of systemic collapse. It's interested in the intelligence required to survive when institutions can't be trusted, when infrastructure fails, when the future becomes unimaginable.

82

The video shows only a hand and a calculator, addressing a global problem with extreme precision. How do you balance the specificity of the Lebanese context with the global one?

This work deliberately steps away from the cultural specificity that characterizes my other pieces. While I anchor it briefly to the Lebanese context through fleeting moments of radio news broadcasts, the work functions more as a broader meditation on our contemporary relationship with numerical abstraction.

The Lebanese audio fragments serve as entry points rather than defining elements, seconds of familiar static that locate the viewer momentarily before the work expands into more universal territory. This minimal contextual grounding reflects how local crises become a lens for understanding global conditions rather than an isolated phenomenon.

The central investigation concerns our collective fixation on numbers as both symptoms and structure of late capitalism. In Lebanon, this obsession manifests through the daily mathematics of survival: exchange rates, inflation percentages, the arithmetic of scarcity. But this numerical preoccupation extends far beyond the economic crisis into the broader political affect of our moment.

As an artist, you say you express yourself through two main media: writing and video. Why is that?

Writing functions as a distinct medium within my practice, not documentation or explanation of visual work, but a parallel investigation that accesses territories unavailable to materiality or image-making. There are conceptual spaces that only language can navigate, forms of inquiry that require the specificity and abstraction that words uniquely provide.

Thinking and research aren't preparatory phases for my practice but integral components of it. The studio extends beyond physical space to include the movement of ideas, the archaeology of concepts, the slow work of understanding systems and structures. Writing becomes another tool for this excavation, capable of following threads of thought that visual media cannot sustain.

This isn't about hierarchy between mediums but about recognizing their different capacities. Images can capture affective states, material conditions, the texture of experience. But writing can trace the genealogy of ideas in ways that resist visual translation. Writing also allows for a different relationship to time: the extended duration required for complex thinking, the ability to return to and revise ideas, the layered temporality of argumentation. Visual work often operates through immediacy and presence; writing can accommodate the slower rhythms of understanding.

83

Ileana Arnaoutou & Ismene King

Contemporary



Ph. Loukianos Arnaoutakis

* Residency Award
PAiR Pāvilosta – VV Foundation, Latvia
Vincitrici Winners

Ileana Arnaoutou & Ismene King (1994 e 1993, Grecia, vivono e lavorano ad Atene) collaborano come duo dal 2019. Arnaoutou è pittrice e scultrice, King scultrice e ceramista: insieme esplorano il riciclo di materiali industriali attraverso gesti commemorativi legati alla sfera intima e domestica e al paesaggio naturale o urbano. *Carrier III* (2024) è una scultura composta da frammenti di imbarcazioni e pale eoliche dismesse, che suggerisce ambienti distopici e strutture precarie, sospese tra l'organico e il sintetico. Ricorre il tema dell'abbraccio, capace di evocare calore e complessità, intrecciato a eco-ansia ed emozione, in un processo di rimodellamento del tempo presente. Questi assemblaggi si configurano come arredi che modificano il paesaggio urbano, come relitti trasformati dal tempo. Si genera così un riverbero nostalgico, evocando sagome di rovine segnate dal passare degli anni e dagli agenti atmosferici. Hanno ricevuto il Premio d'Arte della Fondazione G&A Mamidakis (2022) e la borsa di studio ARTWORKS–Stavros Niarchos Foundation Artist Fellowship.

84



85

Ileana Arnaoutou & Ismene King, *Carrier III*, 2024, resina di poliestere, 80 × 100 × 80 cm
Ileana Arnaoutou & Ismene King, *Carrier III*, 2024, polyester resin, 80 × 100 × 80 cm

Ileana Arnaoutou & Ismene King (1994 and 1993, Greece, based in Athens) have been a duo since 2019. Arnaoutou is painter and sculptor, King is sculptor and ceramist, together they explore the recycling of industrial materials through commemorative gestures linked to the intimate and domestic sphere and to the natural or urban landscape. *Carrier III* (2024) is a sculpture made of fragments of boats and disused wind turbine blades, intended to suggest dystopian environments and precarious structures between the organic and the synthetic. The theme of embrace recurs, evoking warmth and complexity, intertwined with the eco-anxiety and emotion that shape our present. These objects are like furnishings that change the urban landscape as a relic modified by time. A nostalgic reverberation is created, evoking silhouettes of wrecks scarred by time and weathering. They received the G&A Mamidakis Foundation Art Prize (2022) and the ARTWORKS–Stavros Niarchos Foundation Artist Fellowship.

INTERVISTA

Il titolo *Carrier III* evoca la forma di un abbraccio, richiama al contempo le rovine industriali. Cosa significa “trasportare” in relazione alla memoria, alla perdita e all’intimità?

Trasportare significa contenere, creare uno spazio condiviso attraverso un abbraccio o un deposito. Questa metodologia scultorea ci permette di interagire emotivamente con il paesaggio postindustriale della Grecia e con i suoi detriti. *Carrier III* diventa un abbraccio freddo, una struttura che riecheggia i sistemi di fissaggio industriali, offrendo una forma urgente di sostegno. Le reliquie si fondono come depositi di lutto, formando un’archeologia contemporanea della materia. Questi frammenti si traducono in gesti intimi di ricordo: una carezza, un abbraccio. Tali atti segnano la persistenza della cura e la fragilità della nostra condizione umana condivisa, ricordandoci che il sostegno è al tempo stesso memoria e presenza continua, mai davvero compiuta.

Al centro del vostro lavoro c’è una filosofia post-umana intrisa di calore ed emozione. Come si intersecano l’organico e il sintetico? La consapevolezza ecologica e i rifiuti industriali?

Al cuore della nostra pratica si trova l’interazione tra i residui industriali e il paesaggio, insieme all’impulso di esplorare l’ambiente circostante raccogliendo e unendo elementi di entrambi, che percepiamo come parti equivalenti dell’ecosistema contemporaneo. Considerando i frammenti industriali come forme naturali ibride, fossili sintetici o fiori distopici, creiamo sistemi di conservazione che prevedono il fissaggio, l’assemblaggio e il riposizionamento, generando un abbraccio che ricompone con delicatezza i resti. Fulcro della nostra ricerca è la creazione di un archivio scultoreo delle conseguenze dell’attività postindustriale, concepito come insieme di reliquie contemporanee, e la loro riformulazione in oggetti affettivi attraverso incontri incarnati, una sorta di relazione porosa e reciproca con ciò che ci circonda.

Da dove nasce la vostra sensibilità e il vostro interesse per i rifiuti industriali, e come è diventato un terreno comune per entrambe?

Il collezionismo — che si tratti di tracce organiche o di residui industriali — è sempre stato alla base della nostra collaborazione, come modo per condividere la curiosità verso le forme e comunicare attraverso un linguaggio di incontri spontanei con ciò che ci circonda. Questo è diventato parte integrante della nostra metodologia e del nostro linguaggio condiviso, permettendoci di navigare in paesaggi complessi. Dal 2019 lavoriamo “a quattro mani”, in una collaborazione nata dall’urgenza di esplorare temi come la femminilità incarnata e la perdita. Attraverso rituali di raccolta, riparazione e assemblaggio, ci confrontiamo con detriti e materia, trasformando i resti in contenitori di memoria, cura e continuità.

I materiali utilizzati creano un contrasto estremo tra materia e teoria, e l’uso della resina e della fibra di vetro rende i “rifiuti” più caldi e domestici. Come è nato *Carrier III* e che ruolo hanno i materiali nel vostro processo creativo?

Carrier III riunisce parti di imbarcazioni dismesse provenienti dall’isola di Egina, in Grecia, e frammenti di turbine eoliche provenienti dal sito di riciclaggio PERME di Ritsona, nell’ambito della nostra ricerca in corso avviata con l’opera *All the sticks, spears and swords, blades entwined* (2023) presso Callirrhoë, Atene. Ci avviciniamo ai materiali come agenti attivi, prendendo in prestito gesti corporei come l’abbracciare, il trasportare e il tenere, sviluppando una metodologia che riformula i rifiuti industriali solidi in strutture affettive. *Carrier III* diventa così un sistema di abbraccio, che riecheggia forme intime e domestiche di contenimento e conservazione, così come sistemi industriali di assemblaggio e trasporto urgente.

L’opera intreccia intimità, rifiuti industriali e rovina ecologica. Qual è, secondo voi, il fascino dei “rifiuti”?

Non consideriamo i “rifiuti” come scarti, ma come potenti residui del lavoro e delle sue conseguenze, sia nei cimiteri industriali che nei siti di riciclaggio. Imbarcazioni, pale eoliche e altri reperti diventano contenitori vuoti, ciascuno dei quali conserva la memoria della propria funzione originaria. Questi frammenti informano le nostre forme scultoree e le nostre metodologie, rivelando come lavoro, materialità e memoria convergano in un continuo gioco di interazioni tra vita e opera.

INTERVIEW

The title *Carrier III* evokes the shape of an embrace, while also recalling industrial ruins: what does “carrying” mean in relation to memory, loss, and intimacy?

To carry is to hold — to create a shared space through an embrace or a repository. This sculptural methodology allows us to engage affectively with the postindustrial landscape of Greece and its detritus. *Carrier III* becomes a cold embrace—a structure echoing industrial fastening systems—offering an urgent form of holding. Relics merge as repositories of mourning, forming a contemporary archaeology of matter. These fragments shape intimate gestures of remembrance: the caress, the embrace. Such acts mark the persistence of care and the fragility of our shared human condition, reminding us that holding is both memory and ongoing presence—never truly complete.

At the heart of your work lies a post-human philosophy imbued with warmth and emotion. How do the organic and the synthetic intersect? Ecological awareness and industrial waste?

At the core of our practice lies an interplay between industrial remnants and the landscape as well as an urge to navigate our surroundings through collecting and bringing together elements of both which we perceive as equal parts of the contemporary ecosystem. By approaching industrial fragments as hybrid natural

forms, synthetic fossils or dystopian flowers we create holding systems involving fastening, assembling and repositing, creating an embrace that delicately reconstructs the remnants. Central to our inquiry is to create a sculptural archive of the aftermath of a post-industrial activity as contemporary relics, and to rearticulate them into affective objects through embodied encounters, something that we see as a porous and reciprocal relationship with our surroundings.

Where does your sensitivity and interest in industrial waste come from, and how did it become a common ground for both of you?

Collecting, whether organic traces or industrial remnants, has always been at the root of our collaboration as a way of sharing our curiosity about forms and communicating through a vocabulary of spontaneous encounters with our surroundings.

This has eventually become integral to our methodology and shared language, allowing us to navigate complex landscapes. Since 2019 we have been working “with four hands,” a collaboration born from an urgent need to explore themes such as embodied femininity and loss. Through rituals of collecting, mending and assembling, we engage with debris and matter, transforming remnants into vessels of memory, care and continuity.

The materials used create an extreme contrast between matter and theory, and the use of fiberglass and polyester makes “waste” warmer and more domestic. How did *Carrier III* come about, and what role do materials play in your creative process?

Carrier III brings together parts of discarded boats from the island of Aegina, Greece and wind turbine remnants from the PERME recycling site in Ritsona, Greece, part of our ongoing research initiated with the work ‘*All the sticks, spears and swords, blades entwined* (2023)’ at Callirrhoë, Athens. We approach materials as active agents borrowing from bodily gestures of embracing, carrying and holding, developing a methodology around rearticulating hard industrial waste into affective structures. *Carrier III* becomes a system of embrace, echoing intimate and domestic forms of storage and holding as well as industrial systems of assembling and urgent carrying.

The work intertwines intimacy, industrial waste, and ecological ruin. What do you think is the appeal of “waste”?

We do not approach “waste” as discard but as potent remnants of labour and its afterlives, whether in industrial graveyards or recycling sites. Boats, wind turbine blades and other relics become vacant vessels, each holding the memory of its former function. These fragments inform our sculptural forms and methodologies, revealing how labour, materiality, and memory converge in a continuous interplay between life and work.

88

89



Ileana Arnaoutou & Ismene King, *Carrier III*, 2024, resina di poliestere, 80 × 100 × 80 cm
Ileana Arnaoutou & Ismene King, *Carrier III*, 2024, polyester resin, 80 × 100 × 80 cm

Pascale Birchler

Contemporary



Ph. Arienne Birchler

* Residency Award
AMA House, Athens
Vincitrice Winner

90

Pascale Birchler (1982, Zurigo, Svizzera) concentra la propria pratica su pittura, disegno e scultura, con cui crea installazioni capaci di trasformare lo spazio espositivo. Le sue mostre personali sono concepite come ambienti unitari in cui si generano connessioni tra gli elementi, le opere e lo spettatore. Il suo linguaggio assume le caratteristiche del teatro: la coesistenza di realtà e finzione, il gioco di sguardi, l'attenzione scenografica ai dettagli e ai simboli iconografici. L'opera *Still Untitled* (2024) è stata concepita per la mostra personale *Ich kann dich sehen (Ti vedo)* presso la Kunsthalle Luzern: da uno spazio silenzioso e teatrale emerge una scultura somigliante all'artista, con le mani giunte in grembo. Racchiude in sé la tensione dell'immobilità, il momento che precede la parola e il movimento; è una scultura che guarda e viene guardata, che assorbe lo sguardo e lo restituisce. Tra le sue mostre personali figurano Fragment Gallery, New York; Kunsthalle Luzern e Last Tango, Zurigo. Ha partecipato a mostre collettive presso UCCA Shanghai, Francesca Minini, Milano e Galleria Continua, San Gimignano. Nel 2023 ha completato una residenza presso l'ISCP di New York.

91



Pascale Birchler, *Still Untitled*, 2024, legno, gesso, argilla, pigmenti, smalto, imbottitura, tessuto, capelli artificiali, sedia, 50 × 139 × 100 cm Pascale Birchler, *Still Untitled*, 2024, wood, plaster, clay, pigments, glaze, stuffing, fabric, artificial hair, chair, 50 × 139 × 100 cm

Pascale Birchler (1982, Zurich, Switzerland) is an artist who focuses her practice on painting, drawing, and sculpture, using these media to create installations that alter the environment. Birchler's solo exhibitions are conceived as a single environment in which connections are created between the elements, the works and the viewer. Her language takes on the characteristics of theater: reality and fiction together, the glances game, the scenographic environment designed in detail and iconographic symbols. The work *Still Untitled* (2024) was conceived for the solo exhibition *Ich kann dich sehen (I can see you)* at the Kunsthalle Luzern: from a silent, theatrical space emerges a sculpture, resembling the artist, with his hands clasped in his lap. It contains within itself the tension of immobility, the moment before speech and movement. It is a sculpture that looks and is looked at: it absorbs the gaze and returns it. Her solo exhibitions include Fragment Gallery, New York, Kunsthalle Luzern, and Last Tango, Zurich. She has participated in group shows at UCCA Shanghai, Francesca Minini, Milan and Galleria Continua, San Gimignano, Italy. She completed a residency at ISCP New York (2023).

INTERVISTA

In *Still Untitled*, la figura è seduta in un momento di immobilità, come una pausa prima dell'azione. Che ruolo hanno la sospensione o l'attesa nella tua pratica artistica?

Il momento dell'attesa – o dell'assenza – apre lo sguardo verso un futuro, verso ciò che non è ancora qui. Il mio lavoro torna costantemente su questo tema: il tentativo di svelare quello spazio non ancora scritto.

In *Still Untitled*, il contenitore è la figura. Il corpo, nella sua interezza. Il corpo come passaggio verso il mondo. Le sue piccole mani riposano senza desiderio. È il momento della presenza urgente, dell'immaginazione e del vuoto. Uno spazio che si rivela in modo diverso per ciascuno di noi.

Sono attratta da ciò che può essere visto, ma ancora di più dalla pienezza di ciò che resiste all'essere nominato, dalla presenza indistinta dietro le cose.

L'opera è presentata come parte della mostra personale Ich kann dich sehen (Ti vedo) alla Kunsthalle Luzern, concepita come un corpus coerente di lavori. Da sola, quest'opera cattura intensamente lo sguardo e il corpo dello spettatore...

Questo sguardo può essere rovesciato. So che le opere d'arte possono restituire il nostro sguardo. Ciò che conta è la relazione che nasce tra chi guarda e chi è guardato. Chi sta davvero guardando chi? E l'origine dello sguardo ha davvero importanza?

In inglese, *I can see you* significa anche "ti riconosco". Il riconoscimento è una rivelazione: qualcosa affiora, spontaneamente. Resiste alla logica, resiste al giudizio.

Di fronte a *Still Untitled* sembra quasi che il concetto di "spettatore" o "osservatore" debba essere riconfigurato in un senso più reciproco di partecipazione. Sei d'accordo?

Sì e no. Con la frase *Still Untitled* mantengo qualcosa di aperto, qualcosa di non ancora compiuto. L'opera rimane legata a me come artista, perché la sua denominazione è incompleta. Se lo spettatore si sente interpellato, è per ciò che rimane irrisolto. È una mia intenzione? Non necessariamente: è una conseguenza, non una tattica.

Il linguaggio, le parole stesse, sono potenti. Non posso usarle con leggerezza. Il titolo giusto non si è ancora rivelato. Quindi preferisco aspettare.

Quanto è stretto il legame tra il concetto freudiano di "inquietante" (Unheimlich) e il tuo lavoro?

L'inquietante nasce dal familiare. Il regista Luca Guadagnino lo ha descritto con precisione: quando il familiare è solo leggermente alterato, diventa perturbante, e dal disagio nasce il bisogno di ristabilire un equilibrio. È in questo sforzo che appare l'inquietante.

È ciò che cerco nel mio lavoro: una visibilità della realtà che si sposta fuori dall'equilibrio. Ho scelto di non restare a mio agio nel mio processo. Ciò che si allontana dalla familiarità, ciò che diventa inquietante, rivela qualcosa, spesso qualcosa che io stessa non conosco ancora.

L'opera evoca un'atmosfera carica di tensione, "prima del movimento, prima della parola". Consideri le tue sculture come performer in azione latente?

È un'osservazione interessante, soprattutto la ripetizione di "prima". Le mie opere non sono legate alla narrazione: descrivono stati. Sappiamo che queste figure non sono performer in senso letterale: sono sculture, oggetti d'arte. A un livello sono volume, colore, superficie, persino un suggerimento di movimento nello spazio. A un altro livello, appaiono come una presenza.

Anche nella loro inanimità, la loro fisicità risuona con la nostra. Una scultura è limitata; la sua forza risiede nell'immobilità. Quando riposa, nella quiete del "prima", è meno distante da noi. In quello stato dell'essere siamo lasciati a immaginare ciò che verrà dopo.

INTERVIEW

In *Still Untitled*, the figure is seated in a moment of stillness, almost like a pause before action. What role do suspension or waiting play in your artistic practice?

The moment of waiting — or of absence — unlocks the gaze toward a future, toward what is not yet here. My work returns to this again and again: the attempt to unfold that unwritten space.

In *Still Untitled*, the vessel is the figure. The body, entire. The body as a passage into the world. Its small hands rest without wanting. It is the moment of urgent presence, of imagination, and of emptiness. A space that discloses itself differently to each of us.

I am drawn to what can be seen. But even more to the fullness of what resists being named, the indistinct presence behind things.

The work is presented as part of the solo exhibition Ich kann dich sehen (I can see you) at the Kunsthalle Luzern, conceived as a coherent body of work. On its own, this work strongly attracts the viewer's gaze and body...

This gaze can be reversed. I know that works of art can look back at us. What matters is the relation that emerges between the one who looks and the one who is seen. Who is really seeing whom? And does the origin of the gaze matter at all?

In English, *I can see you* also means *I recognize you*. Recognition is revelation: something surfaces, unbidden. It resists logic; it resists judgment.

When faced with *Still Untitled*, it almost seems as if the concept of "viewer" or "observer" needs to be reconfigured in a more reciprocal sense of participation. Would you agree?

Yes and no. With the phrase *Still Untitled* I keep something open — something not yet finished. The work remains bound to me as the artist, because its naming is incomplete. If the viewer feels challenged, it is by what remains unresolved. Do I intend this? It is a consequence, not a tactic.

Language — words themselves — are powerful. I cannot use them carelessly. The right title has not yet revealed itself. So I prefer to wait.

How closely does the Freudian concept of the uncanny (Unheimlich) relate to your work?

The uncanny begins with the familiar. Filmmaker Luca Guadagnino once put it precisely: when the familiar is only slightly tilted, it becomes uncomfortable — and with discomfort comes the need to restore balance. It is in that effort that the uncanny appears.

This is what I seek in my work: a visibility of reality that moves outside of balance. I have chosen not to remain comfortable in my process. What drifts away from familiarity — what becomes uncanny — reveals something, often something I do not yet know myself.

The work evokes an atmosphere charged with tension, “before movement, before speech.” Do you consider your sculptures to be performers in latent action?

That observation is intriguing, especially the repetition of before. My works are not bound to narrative; they describe states. We know these figures are not performers in the literal sense — they are sculptures, art objects. At one level they are volume, color, surface, even a suggestion of motion in space. At another level, they appear as a presence.

Even in their inanimacy, their physicality resonates with our own. A sculpture is limited; its strength lies in stillness. When it rests—in the stillness of before—it differs least from us. In that state of being we are left to imagine what comes next.

94

95



Pascale Birchler, *Still Untitled*, 2024, legno, gesso, argilla, pigmenti, smalto, imbottitura, tessuto, capelli artificiali, sedia, 50 × 139 × 100 cm Pascale Birchler, *Still Untitled*, 2024, wood, plaster, clay, pigments, glaze, stuffing, fabric, artificial hair, chair, 50 × 139 × 100 cm

Andro Eradze

Contemporary



* Residency Award
Villa Filanda Antonini, Treviso
Vincitore Winner

96

Andro Eradze (1993, Tbilisi, Georgia) nelle sue opere esplora una visione animista come alternativa all'antropocentrismo, popolata da presenze spettrali, bestiali e aliene, che spingono la soggettività umana dello spettatore oltre il limite della propria percezione. Le sue installazioni si sviluppano attraverso diversi linguaggi, dal video alla scultura, mantenendo sempre centrale l'ambiguità dell'immagine. *Untitled* (2025) ne è un esempio emblematico: una struttura metallica ostile, una gabbia che al tempo stesso protegge e imprigiona. Questo dispositivo può essere letto come una recinzione da giardino o come una gabbia da zoo, invitandoci a riflettere su ciò che è dentro o fuori il perimetro, su quello spazio di confine che separa e connette l'animale dal bestiale. Ha partecipato a numerose mostre personali e collettive e i suoi lavori sono stati presentati in istituzioni internazionali come MoMA PS1, New York; 59. Biennale di Venezia, Venezia; New Museum, New York; WIELS Contemporary Art Center, Bruxelles; GAMEC, Bergamo; 22ª Biennale Sesc_Videobrasil, San Paolo; 14ª Biennale di Kaunas, Lituania; Fondation Vincent van Gogh, Arles.

97



Andro Eradze, *Untitled*, 2025 recinzione e telaio metallico, stampa digitale su Hahnemühle Photo Rag, 150 × Ø74 cm ph. Andro Eradze Andro Eradze, *Untitled*, 2025, fence and metal frame, digital print on Hahnemühle Photo Rag, 150 × Ø74 cm

Andro Eradze (1993, Tbilisi, Georgia) with his work experiments an animistic vision as an alternative to anthropocentrism, made up of spectral, beastly, and alien presences, pushing the human subjectivity of viewers beyond the boundary. His works are presented in various media: from video to sculpture, in which, however, the ambiguity of the image remains central. *Untitled* (2025) is an example of this: we see a hostile metal structure, a cage that serves both to protect and to enclose. The device can be both a garden fence and a zoo cage, making us reflect on what is inside or outside the fence, between the borderline space between the animal and the beastly. He has taken part in numerous solo and group exhibitions, and his works have been screened at international institutions such as MoMA PS1, New York; the 59th Venice Biennale, Venice; New Museum, New York; WIELS Contemporary Art Center, Brussels; GAMEC, Bergamo; 22nd Sesc_Videobrasil Biennial, São Paulo; 14th Kaunas Biennial, Lithuania; Fondation Vincent van Gogh, Arles.

INTERVISTA

La tua opera *Untitled* pone la gabbia e l'istinto animale sullo stesso piano per esseri umani e animali. Secondo te, c'è qualcosa di animalesco in noi, oppure siamo in un processo irreversibile di antropocentrismo?

La mia opera si muove e agisce tra queste qualità, piuttosto che fissarle sullo stesso livello. Non propone opposizioni binarie, ma cerca di legare le connessioni che esistono nello spazio intermedio. Sono interessato tanto a definire la costruzione sociale o l'animalità stessa quanto all'incertezza che emerge al loro confine, nel lasciar andare il bisogno di concetti o conoscenze fissi. Lavorare attraverso una pratica basata sulle immagini mi permette di cogliere i lampi di questa ambiguità. L'installazione risultante non si stabilizza in un'unica immagine o significato, ma si dispiega come uno spazio mutevole. Contiene qualcosa a metà tra un giardino, una gabbia, un cimitero o un meccanismo di difesa, ogni possibilità risuonando senza mai fissarsi in una descrizione finale. Diventando un luogo in cui il vedere è vissuto in modo viscerale, sia dall'interno che dall'esterno, e dove la coreografia dello spettatore e della percezione diventa parte attivante dell'opera.

Nell'Antropocene, l'essere umano è spesso posto al centro. La tua opera destabilizza questa posizione. Quali cosmologie o sensibilità alternative ti guidano nella creazione? Che cosa è rappresentato nelle stampe del tuo lavoro?

Non parto mai da un copione fisso; le idee iniziano a generarsi dall'osservare, dal camminare, dal filmare, così come dalla pratica in studio. Per destabilizzare il centro umano, lavoro da una sensibilità animista e più-che-umana, prestando attenzione a come animalità, piante, oggetti e infrastrutture agiscano su di noi. Sono attratto dagli stati di transizione, utilizzando spesso tecniche che riecheggiano logiche di visione notturna o di trappole fotografiche, per immaginare altri mondi percettivi.

Le stampe raffigurano due piccoli diorami museali fotografati in diverse istituzioni. Mi interessa come i musei fabbrichino conoscenza attraverso miniature allestite, come la materia plastica che finge di essere vita organica, e come queste esposizioni pedagogiche falliscano nel tradurre la realtà, intrappolando in una forma didascalica. Ri-fotografandole, sovrappongo imitazione a imitazione, lasciando che l'immagine navighi tra reale e inventato.

Quanto è influente l'animismo nel tuo lavoro e in che misura è presente?

L'animismo è uno strumento essenziale nella mia pratica. Mi permette di attivare la staticità degli oggetti e di aprirli a nuove dimensioni più significative. Attraverso il pensiero animista, accedo a quello strano campo in cui oggetti, immagini e spazi possono essere re-immaginati, connessi o giustapposti in modi inattesi. Mi offre la possibilità di giocare con le relazioni e di vedere cosa emerge quando le cose vengono messe in dialogo tra loro.

crea un'atmosfera potente, allo stesso tempo protettiva e disturbante, oscillando tra recinti da giardino e gabbie da zoo. Che ruolo ha nella tua pratica la dualità tra contenimento e apertura, intimità e restrizione?

Ritorno spesso a strutture simili nelle mie installazioni, che ormai sono diventate una sorta di motivo ricorrente. Mi interessa la variabilità del recinto: la sua trasparenza, la sua capacità di dividere e organizzare lo spazio, e il suo suggerire una qualità di attraversamento visivo. Allo stesso tempo, queste strutture possono diventare disfunzionali, sospese in uno stato di congelamento temporale, come se potessero essere attivate altrove, fuori dal contesto artistico. Come hai notato, questa parte della mia pratica include riferimenti a recinti da giardino, gabbie da zoo o persino cimiteri. Trovo affascinante che l'opera possa oscillare tra queste associazioni pur rimanendo aperta all'interpretazione e alle letture personali dello spettatore.

INTERVIEW

Your work *Untitled* places the cage and animal instinct on the same level for both humans and animals. In your opinion, is there something animalistic in us, or are we in an irreversible process of anthropocentrism?

My work moves and operates in-between these qualities rather than fixing them on the same level. It does not offer opposing binaries, but seeks to bind connection that exists in the space between them. I am as interested in defining the social construct or animality itself as I am in to the uncertainty that emerges at their boundary, in letting go of the need for fixed concepts or knowledge.

Working through lens-based practice allows me to grasp the glimpses of this ambiguity. The resulting installation does not settle into a single image or meaning but unfolds as a mutable space. It holds something between a garden, a cage, a cemetery, or a defensive mechanism, each possibility resonating, never locked into a final description. Becoming a site where seeing is experienced in a visceral way, both from within and from around, and where the choreography of the viewer and perception becomes an activating part of the work.

In the Anthropocene, human beings are often placed at the center. Your work destabilizes this position. What alternative cosmologies or sensibilities guide you in your creation? What is represented in the prints of your work?

I don't begin with a fixed script; ideas start to generate from looking, walking, and filming, as well as from my studio practice. To unsettle the human center, I work from a more-than-human, animist sensibility, attending to how animality, plants, objects, and infrastructures act on us. I'm drawn to states of in-betweenness, often using techniques that echo night-vision and camera-trap logics to imagine other perceptual worlds. The prints depict two small-scale museum dioramas photographed in different institutions. I'm interested in how museums fabricate knowledge through staged miniatures such as plastic matter posing as organic life, and how these pedagogical displays fail to translate

and trap reality in didactic form. By re-photographing them, I layer imitation upon imitation, letting the image navigate between actual and invented.

How influential is animism in your work and to what extent is it present?

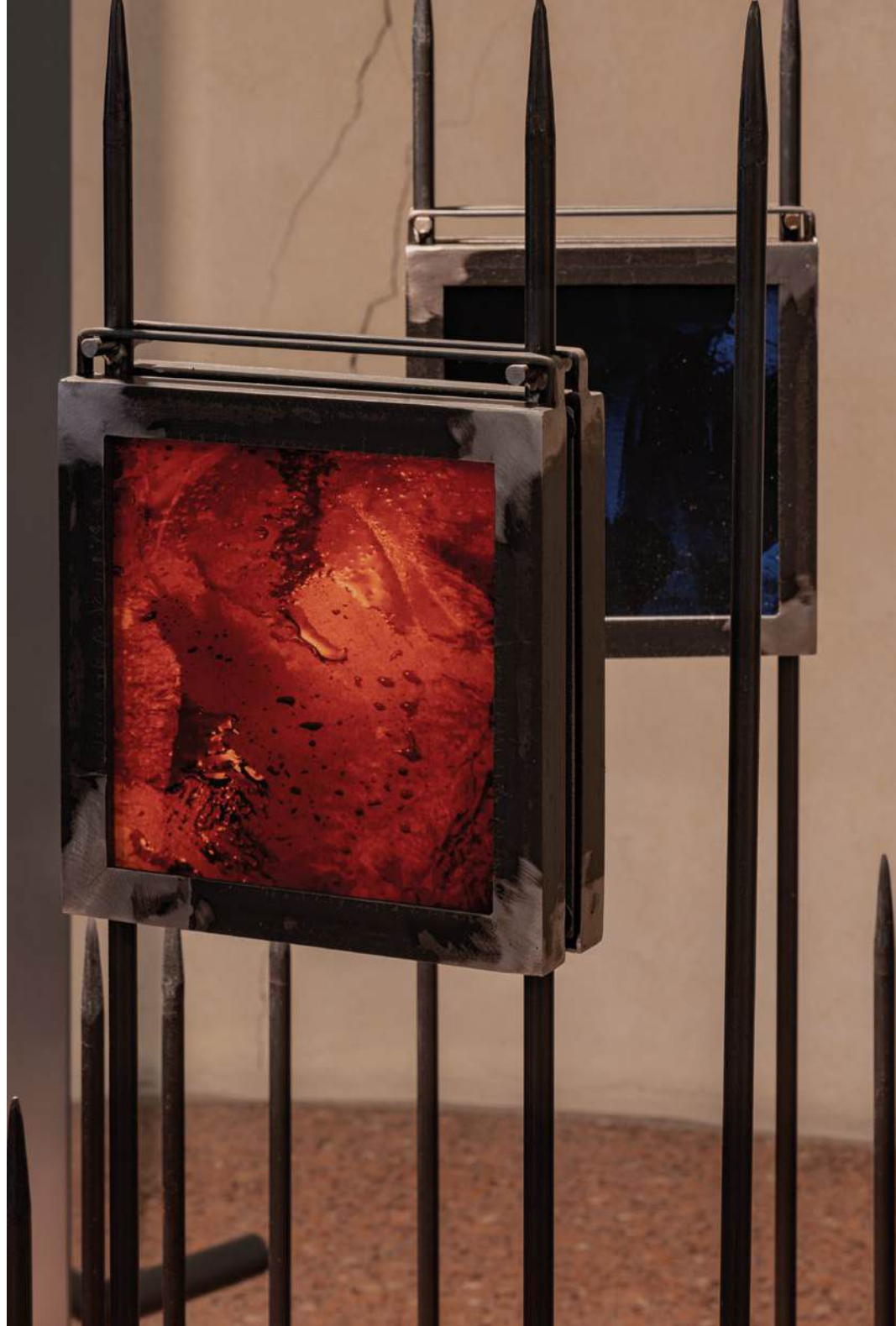
Animism is an essential tool in my practice. It allows me to activate the stillness of objects and open them to new, more meaningful dimensions. Through animist thinking, I gain access to the strange field where objects, images, and spaces can be re-imagined, connected, or juxtaposed in unexpected ways. It offers me a chance to play with relations and to see what emerges when things are brought into dialogue with one another.

The work creates a powerful atmosphere, both protective and disturbing, oscillating between garden fences and zoo-like cages. What role does the duality of containment and openness, intimacy and restriction play in your practice?

I often return to similar structures in my installations, and by now they have become something of a recurring motif. I'm interested in the variability of the fence its transparency, its capacity to divide and organize space, and its suggestion of see-through quality. At the same time, these structures can become dysfunctional, suspended in a state of being frozen in time, as if they could be activated elsewhere, outside the artistic context. As you noted, this part of my practice involves references to garden fences, zoo cages, or even cemeteries. I find it compelling that the work can swing between these associations while remaining open to the audience's own interpretation and readings of the space.

100

101



Andro Eradze, *Untitled*, 2025 recinzione e telaio metallico, stampa digitale su Hahnemühle Photo Rag, 150 × Ø74 cm ph. Andro Eradze Andro Eradze, *Untitled*, 2025, fence and metal frame, digital print on Hahnemühle Photo Rag, 150 × Ø74 cm

Yumna Al-Arashi

Contemporary



Ph. Jameela Elfeki

102

Yumna Al-Arashi (1988, Washington, DC, USA, vive e lavora a Zurigo) è un'artista, regista e scrittrice il cui lavoro si colloca all'incrocio tra storia, identità e potere. Attraverso composizioni visive incisive, la sua opera recupera narrazioni perdute, sfida le eredità coloniali e ridefinisce la rappresentazione delle donne, del mondo arabo e dell'ambiente con uno sguardo poetico e senza compromessi. *Rage* (2024) riflette sull'importanza dell'espressione collettiva del dolore: un'installazione filmica che mira a coinvolgere gli spettatori in un'esperienza audiovisiva di forte impatto emotivo. Girato a Zurigo con oltre 100 partecipanti, il lavoro genera un'intensità travolgente nell'evocare tanto il paradiso quanto l'inferno. Le immagini, riprese a 800 fotogrammi al secondo, ricordano i disegni di Sandro Botticelli per la *Divina Commedia* o *Il Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch, manifestando la gioia e la sofferenza dell'umanità. Le sue opere sono state esposte presso MoMA PS1, International Center for Photography New York, Helmhaus Zurigo, Institut du Monde Arabe Parigi. Il suo film *Rage* è stato nominato per il Premio CIRCA nel 2024.



103 Yumna Al-Arashi, *Rage*, 2024, film monocanale, colore, suono, loop
Yumna Al-Arashi, *Rage*, 2024, single-channel video, color, sound, loop

Yumna Al-Arashi (1988, Washington, DC, USA, based in Zurich) is an artist, filmmaker, and writer whose work sits at the intersection of history, identity, and power. Through incisive visual compositions, her work recovers lost narrations, challenges colonial legacies and redefines the representation of women, of the Arab world and of the environment with a poetic and uncompromising gaze. *Rage* (2024) reflects on the importance of the collective expression of grief: a film installation that aims to engage viewers in an emotional audiovisual experience. Filmed in Zurich with over 100 participants, the work generates an overwhelming intensity in evoking both heaven and hell. The images, shot at 800 frames per second, are reminiscent of Botticelli's drawings for the *Divina Commedia* or Bosch's *Garden of Earthly Delights*, manifesting the joy and the pain of humanity. Her work has been exhibited at MoMA PS1, the International Center for Photography NYC, Helmhaus Zürich, Institut du Monde Arab Paris. *Rage* was nominated for the CIRCA Prize in 2024.

INTERVISTA

Il tuo lavoro si concentra spesso sulla ridefinizione del ruolo delle donne e della cultura araba, ma in questo caso affronti un tema che non conosce confini geografici né di genere. Da dove nasce l'idea di dare spazio al dolore e alla rabbia collettivi?

Viviamo in uno stato collettivo di incertezza, costretti a sostenere una falsa normalità che non è mai esistita. *Rage* va oltre la mia identità personale: riflette il nostro dolore condiviso, la nostra sofferenza e la follia di questo tempo. A volte non resta che urlare, ridere mentre piangiamo e stringerci mentre barcolliamo insieme nel caos.

Come in un film narrativo, il colore e l'estetica contribuiscono a definire l'opera. Quali sono le tue fonti d'ispirazione e le motivazioni alla base delle scelte visive?

Spesso attingo a linguaggi visivi già familiari all'occhio contemporaneo, appropriandomi e riappropriandomi degli stili del cinema, dei classici e persino dell'estetica orientalista. Questo furto deliberato mi permette di confrontarmi con il potere e di rivendicarlo, rimodellando il modo in cui questi codici vengono interpretati. In *Rage*, colore e stile amplificano l'emozione, diventando strumenti di resistenza tanto quanto di bellezza: un modo per stabilire una connessione profonda con chi guarda.

E qual è il ruolo del suono nel tuo lavoro?

Il suono in *Rage* nasce dalla collaborazione con la mia cara amica Kelsey Lu. La nostra amicizia si fonda sullo scambio di emozioni, sulla cura dell'amore e dell'arte, e la rabbia è un sentimento che spesso condividiamo come forma di guarigione. Lavorando insieme, abbiamo alimentato reciprocamente le nostre energie, permettendo al suono di diventare non solo accompagnamento, ma estensione stessa dell'emozione che conosciamo così bene. Sapevo che il suo approccio alla composizione sarebbe stato perfetto per quest'opera.

In *Rage*, oltre cento corpi si muovono nello stesso spazio, senza una coreografia predefinita. Come hai guidato – o lasciato liberi – i partecipanti per far emergere un senso di libertà e di comunità?

Come regista mi sono sentita una direttrice d'orchestra dell'energia. Il mio primo compito è stato creare sicurezza: uno spazio in cui esprimere ciò che raramente ci è concesso. Una volta allineati, la rabbia è emersa naturalmente, era già dentro di noi. A volte calmavo la stanza, altre la lasciavo gonfiare; sono persino entrata nello spazio, come faccio spesso nel mio lavoro. È stata una delle esperienze collettive più potenti della mia vita.

L'opera invita a superare il pensiero binario e a liberare le emozioni da categorie rigide come "gioia" e "dolore". Come si riflette questa fluidità emotiva non solo nell'opera, ma anche nel tuo approccio artistico più ampio?

Non credo in alcuna dicotomia. Sono proprio questi confini che cerco costantemente di sfidare nel mio lavoro e le emozioni non fanno eccezione. Ciò che rende *Rage* così potente è vedere un volto o un corpo passare dalla gioia al dolore, dal dolore al piacere. È una trance che rivela come non siamo mai una sola cosa: tutto può esistere contemporaneamente.

Rage è un ritratto del dolore collettivo. Quali rituali o tradizioni, antiche e contemporanee, ti hanno ispirata nella creazione di quest'opera?

Rage è un lavoro sull'importanza di esprimere collettivamente il dolore. Si ispira a rituali storici di espressione corporea come il tarantismo — l'"isteria" femminile che colpiva le donne dell'Italia meridionale —, ai mosh pit — le danze collettive dei concerti punk e metal — e ai vortici meditativi dei mistici sufi, i sema.

Quando pensiamo alla guarigione somatica, pensiamo spesso alla morbidezza; ma che dire della durezza? Della trance, dei tremiti, delle spinte e delle urla di un esorcismo collettivo che ci guarisce?

Vivendo in un mondo attraversato da un'incertezza senza precedenti, dobbiamo re-immaginare le modalità con cui ci riuniamo per costruire comunità, sanare i traumi e ripensare il mondo in cui coesistiamo. *Rage* apre la porta a un immaginario che interroga i limiti della nostra espressione, delle nostre paure e dei nostri desideri.

È possibile liberare le emozioni dai loro vincoli e dalle categorie che le imprigionano? E questo potrebbe aprire nuove possibilità su come affrontiamo un mondo segnato dalle avversità? Non possiamo proiettarci verso un futuro senza onorare l'ignoto, senza dissolvere le definizioni, senza accennare al miracoloso.

Quando un gruppo di oltre cento persone entra in uno spazio, senza sapere quale forma prenderanno i propri corpi, cominciamo a incarnare una libertà attraverso la trance; una libertà sostenuta dagli altri e, al contempo, aperta a tutto, in un unico, ininterrotto respiro.

INTERVIEW

Your work often focuses on redefining the role of women and Arab culture. But in this case, it represents a subject that has no geographical or gender boundaries. Where did the idea of giving space to collective pain and anger come from?

We live in a collective state of uncertainty, pressured to uphold a false normality that never existed. *Rage* moves beyond my own identity - it reflects our shared grief, pain, and the madness of this time. Sometimes there's nothing left but to scream, to laugh while crying, and to hold one another as we stumble through the chaos together.

As in a narrative film, color and aesthetics help to define the work. What are the sources of inspiration and motivations behind your choices?

I often borrow from visual languages already familiar to the modern eye - appropriating and re-appropriating the styles of cinema, the classics, even Orientalist aesthetics. This deliberate theft allows me to confront and reclaim power, reshaping how these languages are read. In *Rage*, color and style heighten emotion, becoming tools of resistance as much as beauty, a way to connect deeply with an audience.

And what is the role of sound in your work?

Sound in *Rage* was born from my collaboration with my dear friend Kelsey Lu. Our friendship is rooted in exchanging emotion, the care of love and art, and rage is one we often share as a form of healing. Working together, we fed off each other's energy, allowing the sound to become not just accompaniment, but an extension of the emotion we both know so well. I know her approach to composition would be perfect for this work.

In *Rage*, over a hundred bodies move in a single space, without predefined choreography. How did you guide (or leave free) these people to bring out a sense of freedom and community?

As director, I felt like a conductor of energy. My first task was to create safety, a space to express what we're rarely allowed to. Once aligned, the rage surfaced naturally—it was already in us. At times I calmed the room, at times I let it swell, I even entered the space myself as I so often do in my work. It became one of the most powerful collective experiences of my life.

The work invites us to overcome binary thinking and free emotions from rigid categories such as "joy" and "pain." How is this emotional fluidity reflected not only in the work, but also in your broader artistic approach?

I don't believe in any binary. Those confines are what I always challenge in all of my work. Emotions are no different. What's so powerful in *Rage* is watching a face or body switch from joy to sorrow, pain to pleasure. It's a trance that shows we are never just one thing—everything can exist all at once.

Rage is a portrait of collective pain. What ancient and contemporary rituals or traditions inspired you to create this work?

Rage is a work about the importance of collectively expressing pain. The work draws upon historical rituals of bodily expression such as Tarantismo, the feminine "hysteria" which afflicted women in southern Italy, or mosh-pits, the collective dance of punk and metal shows, as well as the meditative whirls of Sufi Mystics, sema.

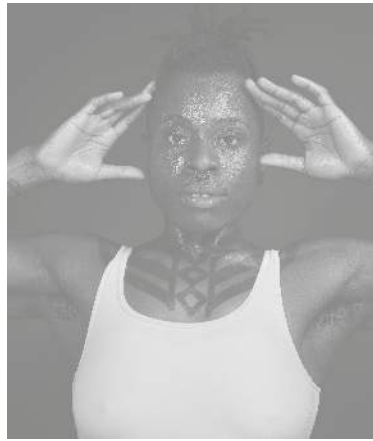
When we think about somatic healing, we often think of softness, but what about the hard? What about the trance, the shaking, the pushing and screaming of a collective exorcism that heals us? In a world where we are collectively confronting unprecedented amounts of uncertainty, we must also re-imagine the ways in which we come together interpersonally in order to build community, to heal trauma, and to re-imagine the world we coexist within. *Rage* opens the door to an imaginary, questioning the limits and boundaries of our expression, of our fears as well as our desires.

Can emotions be released from the binary and constraints of themselves? And could this unlock potentials for the ways in which we move through a world of adversity? There is no breaking free into a future without the honouring of an unknown, without the dissolution of definition, without gesturing into the miraculous.

When a mass of 100+ people come into space, without a certainty that their bodies could conclude a specific outcome, we begin to embody a freedom through a trance which is at once supported by one another and yet open to everything all at once.

Evan Ifekoya

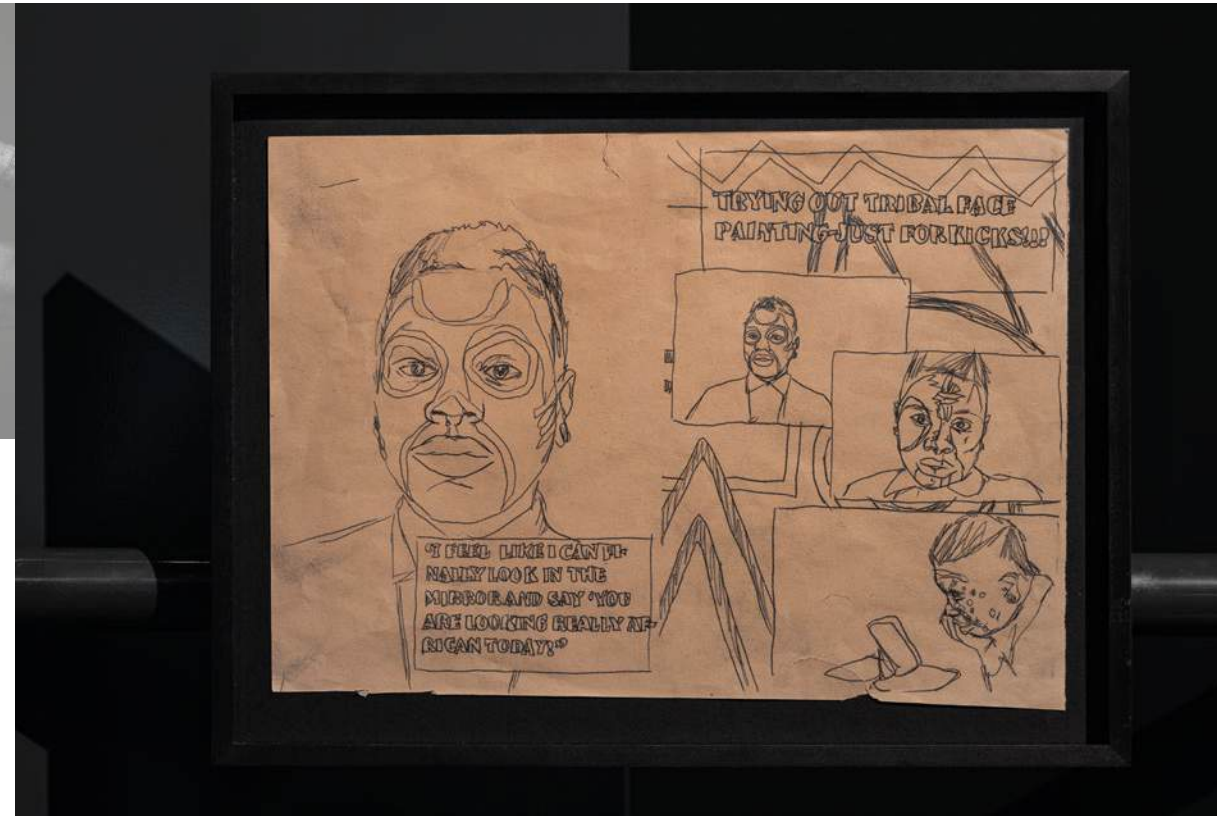
Contemporary



Ph. Christa Holka

108

Evan Ifekoya (1988, Nigeria, vive e lavora a Londra, UK) è una persona guidata dallo Spirito e praticante di forza e incarnazione. La sua ricerca riflette un processo continuo di trasformazione, archiviazione ed esplorazione della propria identità. *Afri Mag Spread* (2009) affronta una riflessione precoce ma tuttora centrale nella sua pratica: la complessa negoziazione dell'identità nera attraverso l'immagine di sé, la performance e l'eredità culturale. In questo disegno, Ifekoya si autorappresenta mentre sperimenta la pittura facciale "tribale", accompagnando la scena con le frasi: "Provando la pittura facciale tribale – solo per divertimento!!" e "Mi sento come se finalmente potessi guardarmi allo specchio e dire: 'Oggi sembri davvero africano'", impiegando così l'umorismo e la satira per interrogare cosa significhi "apparire africani" e chi detenga il diritto di definirlo. L'opera segna il punto di partenza di una ricerca che prosegue fino a oggi. Ifekoya ha ricevuto nel 2021 la borsa di studio Paul Hamlyn, nel 2019 il Kleinwort Hambros Emerging Artists Prize e nel 2017 l'Arts Foundation Award for Live Art, sponsorizzato dalla Yoma Sasberg Estate. Ha partecipato a mostre di livello internazionale quali *Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere*, 60ª Biennale di Venezia; *The Ocean in the Forest*, Wanås Konst Sculpture Park, Svezia; *Traces of Ecstasy*, ICA VCU Richmond, Virginia; Biennale di Lagos (2024); ARoS, Danimarca e *~Resonant Frequencies*, Migros Museum, Zurigo.



109

Evan Ifekoya, *Afri Mag Spread*, 2009, disegno su carta, 40 × 30 cm
Evan Ifekoya, *Afri Mag Spread*, 2009, drawing on paper, 40 × 30 cm

Evan Ifekoya (1988, Nigeria, based in London, UK) is a Spirit-led artist and practitioner of strength and embodiment. Their work reflects an ongoing process of transformation, archiving and exploration of their own identity. *Afri Mag Spread* (2009) captures an early but enduring concern in their artistic practice: the complex negotiation of black identity through self-image, performance and cultural heritage. In this drawing, they depict themselves experimenting with "tribal" face painting, accompanied by the words: "Trying tribal face painting - just for kicks!!" and "I feel like I can finally look in the mirror and say 'You look really African today'". They use humor and satire to question what it means to "look African" and challenge who has the right to decide. The work represents the foundation from which the artist's research has grown to date. They were awarded the Paul Hamlyn bursary in 2021, the Kleinwort Hambros Emerging Artists Prize in 2019 and the Arts Foundation Award for Live Art sponsored by the Yoma Sasberg Estate in 2017. They have presented exhibitions internationally: *Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere*, 60th Venice Biennial, *The Ocean in the Forest*, Wanås Konst Sculpture Park Sweden, *Traces of Ecstasy*, ICA VCU Richmond Virginia and Lagos Biennial (2024), ARoS Denmark and *~Resonant Frequencies*, Migros Museum, Zurich.

INTERVISTA

L'opera solleva la questione di chi abbia il diritto di definire cosa significhi "apparire africani". Considerando che questo lavoro rappresenta la base della tua ricerca dagli esordi a oggi, in che modo questa riflessione dialoga con le dinamiche contemporanee della rappresentazione e dell'appropriazione culturale?

Afri Mag Spread (2009) nasce come un'auto-riflessione ironica ma incisiva, volta a chiedersi chi definisca cosa significhi "apparire africano". L'opera critica l'appiattimento dell'identità africana in un'estetica superficiale fatta di pittura facciale, tessuti o gesti, pur riconoscendo il desiderio di appartenenza che alimenta tali pratiche. Realizzata in uno stile vicino al fumetto, si collega alla cultura delle fanzine e ai metodi autoetnografici, inscrendosi nella genealogia di artisti e artiste afrodiscendenti e queer come Yinka Shonibare, Zanele Muholi e Rotimi Fani-Kayode, che interrogano la rappresentazione, l'auto-mitologia e la politica della visibilità.

Nell'era delle immagini generate dall'intelligenza artificiale e del remix continuo, l'opera risulta oggi di particolare attualità. Resiste ai binarismi tra autenticità e appropriazione, mettendo in luce il costo psichico della performance identitaria. La mia pratica attuale, oggi plasmata dal suono, dal rituale e dalla cosmologia yoruba, ha spostato l'attenzione dal "sembrare africani" all'incarnare una presenza ancestrale. Quest'opera ci ricorda che la rappresentazione culturale non è un costume, ma uno spazio di responsabilità, memoria e divenire.

Qual è il significato del titolo?

Il titolo *Afri Mag Spread* è volutamente semplice e diretto. Il suo significato completo sarebbe African Magazine Spread. In quel periodo, le mie prime opere avevano titoli chiari e inequivocabili. Ero interessata a smontare i termini, le definizioni e il modo in cui alcune parole venivano usate all'interno della pratica artistica contemporanea. Volevo collocarmi al centro dell'inquadratura perché non trovavo rappresentazioni che rispecchiassero la mia esperienza nella cultura popolare. L'ironia giocosa del mio approccio era un modo per affrontare la solitudine e il senso di non appartenenza.

Dal 2009, anno di realizzazione dell'opera, cosa pensi sia cambiato nella società riguardo all'autoaffermazione culturale, soprattutto considerando i profondi mutamenti della sfera digitale? Cosa, invece, resta difficile da trasformare?

Dal 2009, quando ho creato *Afri Mag Spread*, molto è cambiato nell'ambito dell'autoaffermazione e dell'autodefinizione. Il disegno precede Instagram, TikTok e la diffusione di massa di piattaforme come Facebook. All'epoca era MySpace a essere più utilizzato, e prevaleva l'idea di costruire e curare un profilo. Tuttavia, usare i social media per articolare e definire un senso di sé non era ancora il fenomeno globale che conosciamo oggi.

Oggi siamo sommersi da un'abbondanza di immagini e linguaggi e, per certi versi, tutto risulta eccessivamente definito. Personalmente, mi trovo a muovermi verso l'opacità: un modo più fluido di autodefinizione che mette in secondo piano il linguaggio e privilegia un'esperienza incarnata dell'essere.

In quest'opera, lo specchio è al tempo stesso oggetto di scena e portale di autoriconoscimento. In che modo questa metafora visiva ha influenzato i tuoi lavori successivi incentrati su rituale e auto-rappresentazione?

Lo specchio riveste un ruolo fondamentale nel rituale, in quegli spazi di trasformazione e autoriflessione che cerco di creare all'interno della mia pratica. Continua a emergere nelle mie installazioni e nei miei video come dispositivo per alterare la percezione. Ho sempre considerato ciò che faccio, anche quando vi prendo parte direttamente, non tanto come un autoritratto, quanto come un mezzo per restituire qualcosa allo spettatore o al pubblico. L'inserimento di una superficie riflettente letterale consente che questa riflessione avvenga su un piano sia fisico che metaforico.

Cosa significa per te essere guidata dallo Spirito e praticare la forza e l'incarnazione?

Quando definisco la mia pratica come guidata dallo Spirito e centrata sulla forza e sull'incarnazione, intendo che senza dare priorità a questi elementi la pratica stessa non potrebbe esistere. Non sarei qui, ancora oggi, a creare più di dieci anni dopo questo disegno, se non avessi posto al centro il corpo e la forza.

Il mio lavoro nasce da un luogo in cui forze al di là di me stessa ne rendono possibile l'esistenza. È attraverso l'abbandono a queste forze esterne che posso continuare a creare. Ritornando a me stessa attraverso le pratiche di allenamento e di incarnazione, sostengo il lavoro e lo spirito, permettendomi di diventare un canale limpido per ciò che deve fluire.

INTERVIEW

The work raises the question of who has the right to define what it means to "look African." Considering that this work represents the basis of your research from the beginning to today, how does this reflection dialogue with contemporary dynamics of cultural representation and appropriation?

Afri Mag Spread (2009) began as a playful yet pointed self-reflection, asking who defines what it means to "look African." It critiques the flattening of African identity into surface aesthetics of face paint, fabric, gestures...while acknowledging the search for belonging that underpins these acts. Rendered in a comic-strip style, the work engages with zine culture and auto-ethnographic methods, aligning with a lineage of Black/ and queer artists like Yinka Shonibare, Zanele Muholi, and Rotimi Fani-Kayode who interrogate representation, self-mythology, and the politics of visibility.

In today's age of AI-generated imagery and constant remixing, the piece feels especially urgent. It resists binaries of authenticity versus appropriation, exposing the psychic cost of performing identity. My ongoing practice which is now shaped by sound, ritual, and Yoruba cosmology has shifted emphasis from looking African to embodying ancestral presence. The work reminds us that cultural representation is not a costume, but a space of deep accountability, memory, and becoming.

What is the meaning of the title?

The title of the work, *Afri Mag Spread*, is unembellished in its simplicity. The full title would be African Magazine Spread. During this period, my early works took on titles that were direct, to the point, and unequivocal. I was intent on unpacking terms, definitions, and the way certain words were employed within contemporary art practice. I was keen to insert myself into the centre of the frame because I didn't see representations that mirrored my experience within popular culture. The playful irony in my approach was a way to deal with the loneliness and feeling of unbelonging.

Since 2009, when you created this work, what do you think has changed in society with regard to self-affirmation within a given culture, considering the numerous changes that have taken place, especially in the digital sphere? What remains the same and is still difficult to change?

Since 2009, when I created *Afri Mag Spread*, much has evolved in the realm of self-affirmation and self-definition. The drawing predates Instagram and Tiktok and the wide use of platforms like Facebook. Around this time MySpace was more prevalent so there was an idea of creating and curating a profile. However, using social media to articulate and define a sense of self wasn't the widespread digital phenomenon it has now become.

Now we are saturated with an abundance of imagery and language and in many ways things are over defined. I find myself instead moving towards opacity, a more fluid way of self defining that deprioritises language and centres an embodied experience of being.

In this work, the mirror is both a prop and a portal to self-recognition. How has this visual metaphor influenced your subsequent works exploring rituals and self-styling?

The mirror plays a pivotal role in ritual, in the spaces of transformation and self-reflection that I aim to create within my artistic practice. It continues to permeates throughout my installations and moving image work as a way of altering perception. I have always considered what I do, even when I am part of it, not so much as portraiture but as a means of reflecting back something to the viewer or audience. By incorporating a literal reflective surface, I enable this reflection to occur both physically and metaphorically.

Can you explain what it means to you to be guided by the Spirit and to practice strength and embodiment?

When I frame my practice as spirit-led, centred on strength and embodiment, I imply that without prioritising these elements, the practice itself would be impossible. I wouldn't be here, still creating work more than ten years after this drawing if I didn't prioritise the body and strength.

My work emerges from a place where forces beyond myself enable its creation. It is through surrendering to these external forces that I can persist in making art. By returning to the self through my practices of strength training and embodiment, I sustain both the work and my spirit enabling me to be a clear channel for what needs to flow through.

112

113



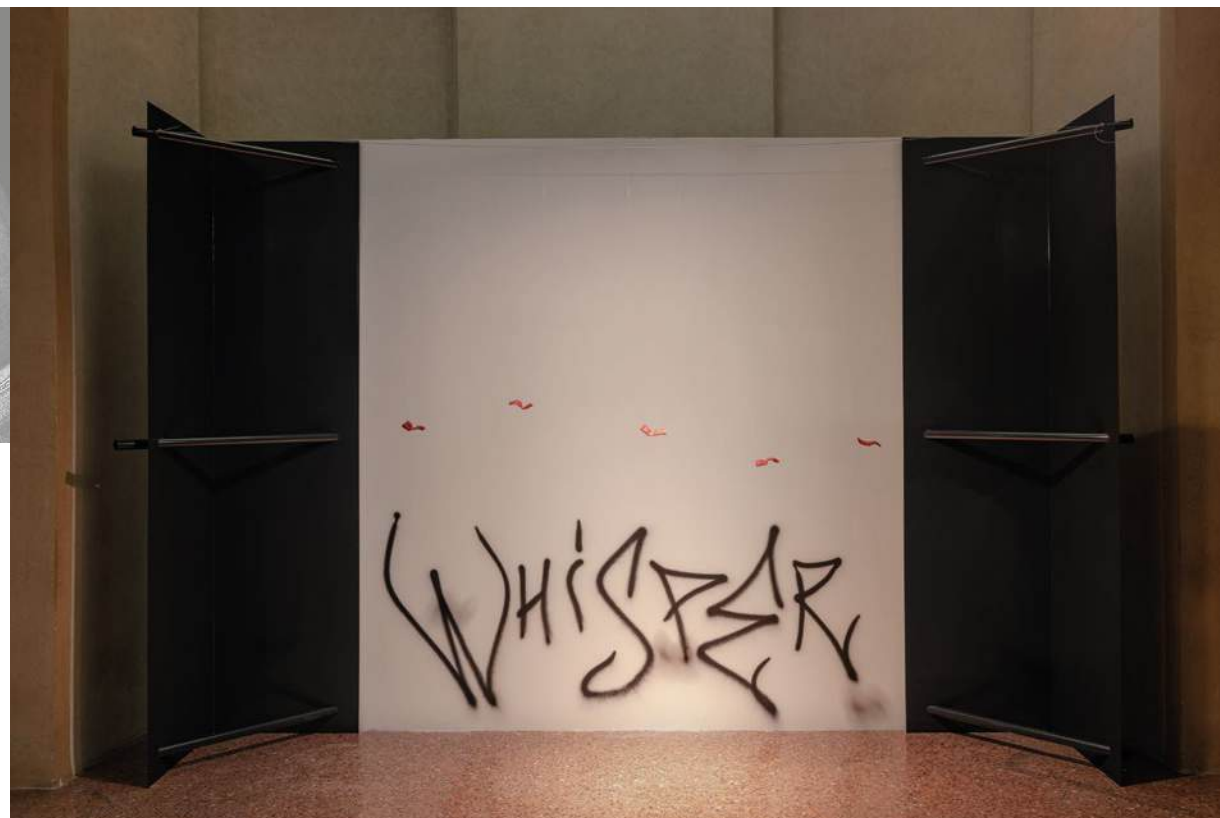
Evan Ifekoya, *Afri Mag Spread*, 2009, disegno su carta, 40 × 30 cm
Evan Ifekoya, *Afri Mag Spread*, 2009, drawing on paper, 40 × 30 cm

TOMBOYS DON'T CRY

Contemporary



114



115

TOMBOYS DON'T CRY, *Plot Twist*, 2024, dieci lingue di silicone, dimensioni variabili
TOMBOYS DON'T CRY, *Plot Twist*, 2024, ten silicone tongues, variable dimensions

TOMBOYS DON'T CRY è un collettivo artistico queer di ragazze e creature non-binarie, fondato nel 2011 da Dafne Boggeri, DJ Mark e Alien, con sede a Milano. Il collettivo promuove un programma post-identitario diurno e notturno, con l'intenzione di stimolare la ricerca visiva, sonora, sperimentale e performativa della comunità LGBTQAIXYZ. *Plot Twist* (2024) è un'installazione di lingue iperrealistiche in silicone, sospese in aria in una coreografia delicata e intima. L'idea parte dall'espressione "lingua lunga" come simbolo misogino di pettegolezzo e comportamenti maligni delle donne, e l'opera è un modo per sovvertire ironicamente questa metafora. Se tradizionalmente usata per umiliare le donne "pettegole", qui, mettendo in scena incontri saffici, diventa un'epifania del contatto, un luogo di desiderio e resistenza.

TOMBOYS DON'T CRY is a queer art collective composed of girls and non-binary creatures, founded in 2011 by Dafne Boggeri, DJ Mark, and Alien, currently based in Milan. The collective promotes a post-identitarian program, both diurnal and nocturnal, aimed at stimulating the visual, sonic, experimental, and performative research of the LGBTQAIXYZ community. *Plot Twist* (2024) is an installation of hyperrealistic silicone tongues suspended in midair, arranged in a delicate and intimate choreography. The work stems from the expression "lingua lunga" (literally "long tongue"), a misogynistic stereotype of gossiping and malicious women, which the artists ironically subvert. Traditionally used to shame "talkative" women, here the expression is reimagined through scenes of sapphic encounters, becoming an epiphany of contact, a space of desire and resistance.

INTERVISTA

Le lingue sospese sembrano congelate in un momento di intimità, come una pausa tra il respiro e il contatto fisico. Quanto è importante per voi questa sospensione e cosa suggerisce questa azione coreografata?

L'opera si configura come una sorta di epifania del contatto. È un gesto 'congelato' e astratto da ulteriori elementi narrativi, per diventare pura icona. Proprio questa sottrazione di coordinate (identità, tempo, luogo) apre ad uno spazio di libertà interpretativa in cui i corpi e le lingue appartengono a chiunque, restando disponibili a infinite possibilità di incontro.

L'ambiguità e l'ambivalenza generata, tra intimità e scambio di parole, di memorie e lingue (nel senso più letterale) è il punto d'accesso di questo lavoro. Questa sospensione interrompe la dinamica dell'eros così come del dialogo, e ne restituisce solo l'essenza, in un territorio di confine dove l'intimità diventa anche linguaggio e il linguaggio si fa materia sensibile.

Come è nato il desiderio di partire dall'espressione "lingua lunga" e trasformarla da insulto misogino a simbolo di desiderio e resistenza?

L'opera *Plot Twist* nasce da una ricerca più ampia sul linguaggio in riferimento a parti del corpo. L'espressione 'lingua lunga' è stata storicamente utilizzata in maniera negativa, associandola ad un'idea di lingua deforme e usata come strumento di disciplinamento, soprattutto nei confronti delle donne, per additare e stigmatizzare chi parla troppo, chi si mostra troppo informata o chi non rispetta i ruoli socialmente imposti. Abbiamo scelto di partire da questa formulazione linguistica e di rovesciarne il senso, passando da una connotazione dispregiativa a emblema di desiderio, resistenza e possibilità di connessione. Evocata in senso letterale e provocatorio, la lingua che si allunga, intreccia e biforca diventa un corpo eccedente, capace di liberarsi e di rivelarsi.

L'idea è nata dal nostro continuo lavoro di ricerca e di esperienza come soggettività queer, così come dalla volontà di sovvertire modi di dire che nel tempo hanno sedimentato sessismo e svalutazione. Una "lingua lunga" non è semplicemente un segno di inadeguatezza sociale, ma può rimandare a pratiche e saperi che hanno trovato spazio in ambiti non conformi: la tradizione orale, la circolazione di conoscenze magiche, lo scambio di informazioni segrete, tutte forme di sapere e di relazione spesso marginalizzate.

In questo senso, riappropriarsi del termine "lingua lunga" attraverso l'opera *Plot Twist* è un invito a non censurarsi, a restituire visibilità a storie e voci represses, e a reclamare uno spazio pubblico in cui la parola e il desiderio possano manifestarsi senza essere ricondotti al silenzio o al ridicolo.

Il vostro collettivo dichiara di "queerizzare" le convenzioni, così come in quest'opera le donne da pettegole diventano ironicamente saffiche e in un certo senso acquisiscono un potere di autodeterminazione. Quali sono alcuni aspetti del quotidiano che possono essere queerizzabili? In quanti altri modi si può giocare in maniera anticonvenzionale? Che cosa significa per voi "queerizzare" e quanto è importante come pratica sociale e condivisa?

Queer più che una teoria è una pratica. Significa prendere ciò che sembra ovvio, fisso, già definito e renderlo poroso, attraversabile, disponibile ad altre letture. Non si tratta solo di un gusto estetico, ma di aprire crepe dentro convenzioni, mettere in discussione tutto, restituire fluidità a ciò che appare rigido e immutabile.

José Esteban Muñoz parlava della queerness come di un "not yet", una promessa che ci spinge in avanti: queerizzare è stare in quella tensione, fare del presente un laboratorio per futuri che ancora non ci sono. Significa trasformare delle storie in una forma di sapere collettivo, una lettura in un atto politico, un giardino occupato in un terreno vivente di resistenza.

E poi c'è la dimensione degli affetti. Sovvertire le norme e la quotidianità non può che essere anche una rivoluzione delle relazioni: smontare la logica dell'individualismo competitivo e aprirsi a nuove grammatiche di complicità e interdipendenza. Queerizzare significa fare spazio dove non ce n'è, redistribuire risorse e visibilità, disinnescare gerarchie e convenzioni che riducono la complessità delle esperienze.

Non è mai un atto solitario. È una pratica che prende forza solo se condivisa, che si alimenta di complicità e di immaginazione comune. È importante perché ci ricorda che le regole del gioco non sono immutabili, che la normalità è sempre negoziabile, che si possono inventare altri modi di stare insieme, ora e in direzione di ciò che ancora ci manca.

Secondo voi i media artistici hanno in sé una caratteristica di genere determinata secondo una tradizione storica? Esiste un mezzo più muscolare o meno di un altro, o basta sovvertire con l'iconografia e il messaggio?

È il modo in cui la storia dell'arte è stata scritta ad avere creato degli sbilanciamenti, ma queste categorizzazioni non sono ontologiche. Le tradizioni che conosciamo sono state narrate, rese accessibili e tramandate da chi aveva un privilegio e faceva il passaggio ad altre persone con lo stesso privilegio, senza mai smantellarlo, decostruirlo e renderlo intersezionale.

Le pratiche queer spesso si annidano in pratiche più fluide, in costante mutamento, che abitano più linguaggi contemporaneamente senza concedersi a un'unica grammatica, nascosti sotto la superficie della cultura istituzionale, per mancanza di mezzi e per un senso di immediatezza che solo la sperimentazione più urgente e priva di tecnicismi può dare. Terreni che non trovano spazio nei manuali o nelle accademie, ma che custodiscono genealogie preziose. La storia è costellata di presenze pionieristiche di donne e persone queer che hanno attraversato tutti i media: solo che le loro tracce sono state rese invisibili o ignorate. È grazie al lavoro di

archiviazione e riscrittura critica che oggi possiamo riportarle alla luce e riconoscerle come parte integrante di una tradizione altra.

Citando Yvone Rainer, artista che amiamo molto, oltre che la lingua, anche 'la mente è un muscolo'.

Come nasce il processo di ideazione e lo sviluppo di un'opera all'interno di un collettivo, nel vostro nello specifico?

Il nostro lavoro nasce dall'incontro e dalle collaborazioni. Esiste un gruppo più piccolo e consolidato, che si espande e prende forme diverse in base ai progetti.

Il processo di ideazione e sviluppo di un'opera è molto orizzontale, fatto di associazioni e complicità, spesso dettata da un istinto. Il nostro approccio è diretto, legato all'autoproduzione, alla cultura DIY. L'elaborazione concettuale non è mai una cornice rigida ma uno spunto da cui prendere ispirazioni o uno strumento per raccontarci.

INTERVIEW

The suspended tongues appear frozen in a moment of intimacy, as if caught between breath and touch. How important is this suspension for you, and what does this choreographed action suggest?

The work takes shape as a kind of epiphany of contact. It is a "frozen" gesture, abstracted from any further narrative element, becoming a pure icon. This very subtraction of coordinates (identity, time, place) opens up a space of interpretive freedom where bodies and tongues belong to no one and everyone, remaining open to endless possibilities of encounter. The ambiguity and ambivalence that emerge—between intimacy and exchange, between words, memories, and tongues (in the most literal sense)—form the work's point of entry. This suspension interrupts the dynamics of both eros and dialogue, leaving only their essence, in a liminal territory where intimacy becomes language and language becomes sensitive matter.

How did the desire to start from the expression "lingua lunga" arise, and how did you transform it from a misogynistic insult into a symbol of desire and resistance?

Plot Twist originated from a broader research project on language and its relationship to the body. The expression "lingua lunga" has historically been used negatively, evoking a deformed organ and functioning as a disciplinary tool—particularly against women—to stigmatize those who speak too much, know too much, or defy socially imposed roles. We chose to begin with this linguistic formulation in order to overturn its meaning—transforming it from a derogatory label into an emblem of desire, resistance, and potential connection. Taken literally and provocatively, the tongue that stretches, intertwines, and bifurcates becomes an excessive body—one that reveals and liberates itself.

The idea emerged from our ongoing research and lived experience as queer subjectivities, and from the desire to subvert expressions that, over time, have crystallized sexism and devaluation. A "long tongue" is not merely a sign of social inadequacy; it can also point to

alternative practices and knowledges that have flourished in nonconforming contexts: oral traditions, the circulation of magical knowledge, the exchange of secret information—forms of wisdom and relation often relegated to the margins.

In this sense, reclaiming the term "lingua lunga" through *Plot Twist* is an invitation to refuse self-censorship, to give visibility to repressed voices and stories, and to reclaim a public space where speech and desire can manifest without being reduced to silence or ridicule.

Your collective claims to "queerify" conventions, just as in this work, where gossiping women are ironically reimagined as sapphic figures who regain a form of self-determination. Which aspects of everyday life can be queerified? In what other ways can one play subversively? What does to queer mean to you, and how important is it as a shared social practice?

Queer is less a theory than a practice. It means taking what appears obvious, fixed, or already defined and making it porous, traversable, open to new readings. It is not merely an aesthetic preference but a gesture that cracks conventions open, that questions everything, restores fluidity to what seems rigid and immutable.

José Esteban Muñoz described queerness as a "not yet," a promise that propels us forward: to queer is to inhabit that tension, to make the present a laboratory for futures that do not yet exist. It means transforming stories into collective knowledge, reading into political action, turning an occupied garden into a living ground of resistance.

And then there is the dimension of affect. To subvert norms and the everyday is also to revolutionize relationships, to dismantle the logic of competitive individualism and open ourselves to new grammars of complicity and interdependence. To queer means to create space where none existed, to redistribute resources and visibility, to dismantle hierarchies and conventions that flatten the complexity of experience.

It is never a solitary act. It gains strength only through sharing, nourished by complicity and collective imagination. It matters because it reminds us that the rules of the game are not immutable, that "normality" is always negotiable, and that we can invent other ways of being together, here, now, and toward what is still missing.

Do you believe that artistic media carry inherent gendered characteristics shaped by historical tradition? Is there such a thing as a more or less "muscular" medium, or is it enough to subvert conventions through imagery and message?

It is the way art history has been written that has created these imbalances, but such categorizations are not ontological. The traditions we know were narrated, made accessible, and transmitted by those who held privilege—and who passed it on to others with the same privilege—without ever dismantling or making it intersectional.

Queer practices often dwell in more fluid territories, constantly shifting, inhabiting multiple languages at once without adhering to a single grammar, hidden beneath the surface of institutional culture due to lack of resources or driven by the

immediacy that only urgent, nontechnical experimentation can yield. These are terrains rarely found in textbooks or academies, yet they preserve precious genealogies. History is scattered with pioneering presences of women and queer people across all media—their traces rendered invisible or ignored. Thanks to archiving and critical rewriting, we can now bring them to light and recognize them as integral to an alternative tradition. To quote Yvonne Rainer, an artist we deeply admire: beyond the tongue, “the mind is also a muscle”.

How does the process of conception and development of a work take shape within a collective, specifically within yours?

Our work emerges through encounters and collaborations. There is a smaller, core group that expands and transforms depending on the project.

The conception and development process is highly horizontal, built on association and complicity, often guided by instinct. Our approach is direct, rooted in self-production and DIY culture. Conceptual elaboration is never a rigid framework but rather a source of inspiration, or a tool for self-narration.

120

121



TOMBOYS DON'T CRY, *Plot Twist*, 2024, dieci lingue di silicone, dimensioni variabili
TOMBOYS DON'T CRY, *Plot Twist*, 2024, ten silicone tongues, variable dimensions

Cao Shu

Contemporary



122



123

Cao Shu, *Diffusion*, 2024, immagini in movimento generate da IA, rendering digitale 3D, bianco e nero, suono, 7'09", loop
Cao Shu, *Diffusion*, 2024, AI-generated moving images, 3D digital rendering, black and white, sound, 7'09", loop

Cao Shu (1987, Cina) è un artista multimediale che esplora la fantascienza storica socialista, la letteratura lovecraftiana, l'inconscio collettivo e il rapporto tra tecnologia digitale e memoria. L'opera video *Diffusion* (2024) racconta di un fotografo che descrive le proprie visioni durante l'esplosione della bomba atomica di Nagasaki. Il protagonista scambia le immagini generate dall'intelligenza artificiale per scene dei suoi sogni. Chi osserva, come il fotografo, finisce per essere avvolto da una sequenza di immagini in un limbo temporale, nel tentativo di distinguere il vero dal falso. La ricerca nasce dallo studio della Shanghai Spirit Society e dello Shengde Hall di Shanghai, dove l'artista scopre la fotografia *ji spirit*, praticata per catturare presenze spettrali. Cao Shu utilizza l'AIGC (AI-Generated Content) per dare forma a una visione post-umana e distopica. È vincitore dell'OCAT x KADIST Emerging Media Artist Award (2022), dell'Exposure Award di PHOTOFAIRS Shanghai (2021) e del BISFF Award for Outstanding Artistic Achievement (2017). Le sue opere sono state esposte in musei tra cui Kunsthhaus Baselland, Matadero Contemporary Art and Culture Center, M+ Museum Hong Kong, Power Station of Art Shanghai (PSA), UCCA Center for Contemporary Art Dune, BY ART MATTERS Hangzhou, Macao Art Museum, OCAT Shanghai e Sleep Center New York.

Cao Shu (1987, China) is a multimedia artist interested in socialist historical science fiction, Lovecraftian literature, the collective unconscious and the relationship between digital technology and memory. The video *Diffusion* (2024) tells the story of a photographer who describes his visions during the explosion of the atomic bomb in Nagasaki. The protagonist mistakes the images generated by AI (artificial intelligence) for scenes from his dreams. Observers, like the photographer, end up being enveloped by a series of images in a temporal limbo, in an attempt to decipher the true from the false. The research emerges from the study of the Shanghai Spirit Society and the Shengde Hall in Shanghai, where the artist discovers *ji spirit* photography, aimed at capturing ghostly presences. Cao Shu uses AIGC (AI-Generated Content) to narrate a post-human and dystopian vision. He is the recipient of the OCAT x KADIST Emerging Media Artist Award (2022), Exposure Award of PHOTOFAIRS Shanghai (2021), and BISFF Award for Outstanding Artistic Achievement (2017). His works have been exhibited in art Museums such as Kunsthhausbaselland, Matadero Contemporary Art and Culture Center, M+ Museum Hong Kong, Power Station of Art Shanghai (PSA), UCCA Center for Contemporary Art Dune, BY ART MATTERS Hangzhou, Macao Art Museum, OCAT Shanghai, Sleep Center New York.

INTERVISTA

Quali fonti artistiche, cinematografiche e letterarie ti hanno ispirato nella creazione di *Diffusion*?

Negli ultimi due anni ho sviluppato un forte interesse per le fotografie storiche come fonti documentarie. Un libro che mi ha profondamente influenzato è *Hiroshima: A Countdown*, che mi ha fatto capire chiaramente che viviamo ancora sotto lo spettro persistente delle minacce nucleari. Un altro riferimento importante è *Random Notes from the Brahma Studio* (《梵天庐丛录》), una raccolta di scritti di Chai E, uno studioso che ha vissuto tra la fine della dinastia Qing e l'inizio del periodo repubblicano in Cina. Il libro include descrizioni dell'uso della fotografia come strumento sciamanico. Ma soprattutto, ho avuto l'opportunità di condurre un progetto di ricerca della durata di un mese presso la Shanghai Mansion, un edificio che nel 1944 fungeva da caserma militare giapponese. La mia ispirazione iniziale è venuta dall'immergermi in questa struttura storica. Negli archivi di Shanghai esistono numerose fotografie dell'edificio e spesso mi ritrovo a immaginare le storie dei fotografi che hanno immortalato quelle immagini quasi un secolo fa. Il flash accecante prodotto da un'esplosione nucleare è intrinsecamente legato ai principi ottici della fotografia. Nell'istante dell'esplosione, la luce intensa "cancella tutte le ombre", incenerendo persone e materia e riducendole in polvere, lasciando dietro di sé solo sagome bidimensionali, come le "ombre umane" impresse sui muri dopo il bombardamento atomico di Nagasaki. Anche la fotografia è una tecnica che crea immagini con la luce, e tra le due esiste un rapporto paradossale di creazione e distruzione.

124

Nel suo lavoro, tratti i "media spettrali" come se fossero una traccia che rimane e persiste. Come definirebbe questa dimensione spettrale nell'era dell'intelligenza artificiale e in che modo differisce dai media analogici?

Conosco un aneddoto che credo illustri perfettamente il concetto di "media spettrali". Nel 1946, durante i test nucleari dell'Operazione Crossroads nell'atollo di Bikini, l'ispettore delle radiazioni David Bradley portò dei pesci palla irradiati nel suo laboratorio. A causa delle radiazioni residue, le ombre di questi pesci apparvero sulle lastre fotografiche. Un pesce palla morto è così diventato simile a un fotografo. Sia le radiazioni nucleari che la fotografia funzionano come tecnologie che preservano entità defunte: sono forme di media spettrali, così come lo è l'intelligenza artificiale. Ho scelto deliberatamente le prime rappresentazioni generate dall'IA di corpi umani frammentati e le ho messe in contrasto con le immagini dei traumi fisici causati dalle radiazioni nucleari. Sia le lesioni fisiche inflitte dalle radiazioni che le grottesche distorsioni prodotte dall'IA simboleggiano una sorta di "trauma tecnologico". Ciascuno di essi incarna le profonde paure che la tecnologia moderna instilla nel subconscio umano ed entrambi si manifestano visivamente come una forma di "surrealismo automatizzato". Funzionano come "macchine automatiche degli incubi", lasciando ombre impresse nei nostri mondi interiori. Infatti, il processo di utilizzo dell'IA comporta la fusione di tutte le immagini create da coloro che sono scomparsi: è un modo per coesistere simultaneamente con i fantasmi del passato.

Cos'è la fotografia ji spirit e come l'hai scoperta?

Quando la fotografia fu introdotta per la prima volta in Cina, era considerata un'"arte magica" e associata all'evocazione degli spiriti. Fin dai suoi esordi, si credeva che questo mezzo possedesse il potere di "rubare le anime". Le immagini doppie spettrali che risultavano dalle lunghe esposizioni nella fotografia dei primi tempi venivano spesso scambiate per apparizioni. Questo fenomeno è stato documentato sia nella letteratura orientale che in quella occidentale. La fotografia spiritica era estremamente popolare nella Cina dell'inizio del XX secolo. Ad esempio, alcuni documenti descrivono rituali in cui veniva allestito un altare con una sedia vuota e, quando veniva fotografato, la macchina fotografica avrebbe catturato lo spirito del maestro taoista Lü Dongbin seduto su di essa. La fotografia era quindi utilizzata come rituale per evocare le divinità. Nella mia narrazione artistica, ho costruito una storia su un fotografo che tenta di usare la fotografia ji spirit per evocare lo spirito di una persona defunta, solo per scoprire alla fine che è lui stesso a essere morto nel bombardamento atomico di Nagasaki, un fotografo che ha assistito alla distruzione causata dalla luce. Le prime forme di intelligenza artificiale, limitate dalla potenza di calcolo, producevano immagini popolate da figure distorte: volti sfocati, dita in più, arti deformi. Queste forme "disumane" avevano una somiglianza impressionante con i corpi devastati dalle radiazioni nucleari, come se fossero intrappolati in un inferno di fuoco. Allo stesso tempo, riecheggiavano anche le indistinte figure soprannaturali apparse un secolo fa nella cosiddetta "fotografia spiritica".

125

Qual è la tua opinione sull'AIGC e sull'integrazione dell'intelligenza artificiale nella nostra vita? In che modo ha influenzato la tua vita e il tuo lavoro e quali sono, secondo te, le prospettive future?

L'avvento dell'IA è un processo irreversibile. Di fronte a una presenza così simile a Cthulhu, proviamo nostalgia per l'era pre-IA, ma non si può tornare indietro. Dobbiamo coesistere con l'IA, proprio come abbiamo dovuto adattarci a Internet decenni fa. Tuttavia, allo stato attuale, l'IA tende a fornire risposte omogeneizzate che fanno una media di tutte le informazioni passate, cercando di evitare errori e affermazioni estreme. Questa valanga di contenuti omogeneizzati rischia di soffocare le esperienze autentiche, goffe ma uniche delle vite individuali. Pertanto, a livello personale, cerco di sviluppare la mia comprensione dell'IA: come posso coesistere con i defunti attraverso l'IA, come i dialoghi con questi "spettri" possono portare a una comprensione più profonda di me stesso e quale tipo di futuro desideriamo veramente. L'IA ha già permeato profondamente le nostre vite: non è solo uno strumento, ma un "mezzo spettrale" in grado di ridefinire la memoria, la storia e la nostra percezione della realtà. Sono anche affascinato dalla capacità dell'AIGC di "allucinazione": quelle generazioni di immagini incontrollabili e distorte che sovvertono l'illusione dell'umanità di un "controllo preciso", assomigliando a uno stato onirico simile al sogno umano, che è proprio la fonte dell'abilità "artistica".

INTERVIEW

What artistic, cinematic, and literary sources inspired you to create *Diffusion*?

In the past two years, I have developed a keen interest in historical photographs as documentary sources. One book that deeply influenced me is *Hiroshima: A Countdown*, which made me profoundly aware that we still live under the lingering specter of nuclear threats. Another important reference is *Random Notes from the Brahma Studio* (《梵天庐丛录》), a collection of writings by Chai E, a scholar spanning the late Qing Dynasty and early Republican period of China. It includes descriptions of photography being used as a shamanic instrument. Most significantly, I had the opportunity to conduct a month-long research project at the Shanghai Mansion—a building that once served as Japanese military barracks in 1944. My initial inspiration came from immersing myself in this historical structure. Numerous photographs of the building exist in Shanghai's archives, and I often find myself imagining the stories of the photographers who captured images there nearly a century ago. The blinding flash produced by a nuclear explosion is intrinsically linked to the optical principles of photography. In the instant of detonation, the intense light “cancels all shadows,” incinerating people and matter into dust while leaving behind only two-dimensional silhouettes—like the “human shadows” seared onto walls after the atomic bombing of Nagasaki. Photography, too, is a technique of creating images with light, and between the two there exists a paradoxical relationship of creation and destruction.

In your work, you treat “spectral media” as if they were a trace that remains and persists. How would you define this spectral dimension in the age of artificial intelligence, and how does it differ from analog media?

I believe this historical anecdote perfectly illustrates the concept of “spectral media”: In 1946, during the Operation Crossroads nuclear tests at Bikini Atoll, radiation inspector David Bradley brought irradiated puffer fish back to his laboratory. Due to residual radiation, the shadows of these fish appeared on photographic plates. A dead puffer fish thus became akin to a photographer itself. Both nuclear radiation and photography function as technologies that preserve deceased entities—they are forms of spectral media, as is artificial intelligence. I deliberately chose early AI-generated depictions of fragmented human bodies and set them in contrast with images of physical trauma caused by nuclear radiation. Both the bodily injuries inflicted by radiation and the grotesque distortions produced by AI symbolize a kind of “technological trauma.” Each embodies the profound fears that modern technology implants in the human subconscious, and both manifest visually as a form of “automated surrealism.” They operate as “automated nightmare machines,” leaving shadows imprinted upon our inner worlds. In fact, the process of using AI involves blending all the images created by those who have passed away—it is a way of coexisting simultaneously with the ghosts of the past.

126

What is ji spirit photography and how did you discover it?

When photography was first introduced to China, it was once called a “sorcerous art” and associated with summoning spirits. From its very beginning, the medium was believed to possess the power to “steal souls.” The ghostlike haunting double images that resulted from long exposures in early photography were often mistaken for apparitions. This phenomenon has been documented in both Eastern and Western literature. Ji spirit photography was extremely popular in early 20th century China. For instance, records describe rituals where an altar was arranged with an empty chair, and when photographed, the camera would allegedly capture the spirit of Taoist master Lü Dongbin seated on it. Photography was thus employed as a ritual to summon deities. In my own artistic narrative, I constructed a story about a photographer who attempts to use ji spirit photography to conjure the spirit of a deceased person, only to ultimately discover that he himself is the one who perished in the Nagasaki atomic bombing—a photographer who witnessed the annihilation by light. Early AI, constrained by limited computational power, produced images populated by distorted figures—blurred faces, extra fingers, misshapen limbs. These “inhuman” forms bore a striking resemblance to bodies ravaged by nuclear radiation, as if trapped in a fiery inferno. At the same time, they also echoed the indistinct supernatural figures that appeared in so-called “spirit photography” a century ago.

What is your opinion on AIGC and the inclusion of artificial intelligence in our lives? How has it influenced your life and work, and what do you think the future prospects are?

The advent of AI is an irreversible process. Confronted with such a Cthulhu-like presence, we harbor a nostalgia for the pre-AI era, yet there is no turning back. We must coexist with AI, much as we had to adapt to the internet decades ago. However, in its current state, AI tends to deliver homogenized answers that average out all past information, striving to avoid errors and extreme statements. This deluge of homogenized content risks drowning out the authentic, clumsy, yet unique experiences of individual lives. Therefore, on a personal level, I seek to develop my own understanding of AI—how I can coexist with the departed through AI, how dialogues with these “specters” can lead to a deeper understanding of myself, and what kind of future we truly desire. AI has already deeply permeated our lives—it is not merely a tool but a “spectral medium” capable of redefining memory, history, and our perception of reality. I am also fascinated by AIGC’s capacity for “hallucination”—those uncontrollable, distorted image generations that subvert humanity’s illusion of “precise control,” resembling a dream-like state akin to human dreaming, which is precisely the source of “artistic” ability.

127

George Hiraoka Cloke

Academy



128

George Hiraoka Cloke (1992, Kent, Regno Unito) sta conseguendo un dottorato in Film Studies presso la SOAS University of London. Artista audiovisivo, intreccia nella sua pratica nozioni di ecologia, inclusione sociale e progettazione urbanistica utopica, immaginando futuri possibili. *Earth Is All Melody* (2023) si sviluppa come un video ambientato in una eco-metropoli immaginaria, guidata dalla vera voce della metropolitana di Seoul, Jennifer Clyde. Ogni fermata corrisponde a un tema legato alla consapevolezza ambientale e sociale, e include interviste che Cloke ha realizzato con importanti attivisti. Il progetto è ulteriormente arricchito da un'interpretazione in Lingua dei Segni Coreana (KSL), che traduce non solo le parole dei personaggi, ma anche le trame sonore della natura e della città. L'opera invita lo spettatore a comprendere che, nelle parole di David Mitchell, "se un mondo può essere sognato, forse può essere sognato fino a diventare reale". Le opere video e sonore di Cloke sono state presentate al Barbican Centre, all'Asia Culture Centre, al Busan International Short Film Festival e al Cambodia International Film Festival.



129

George Hiraoka Cloke, *Earth Is All Melody*, 2023, video monocanale, colore, suono, 19', loop
George Hiraoka Cloke, *Earth Is All Melody*, 2023, single-channel video, color, sound, 19', loop

George Hiraoka Cloke (1992, Kent, UK) is pursuing a PhD in Film Studies at SOAS University of London. He is an audiovisual artist who integrates notions of ecology, social inclusion and utopian urban design into his practice to imagine an ideal future. *Earth Is All Melody* (2023) is a video structured as a fictional eco-metropolis, with the real voice of the Seoul subway, Jennifer Clyde, guiding the journey. Each stop corresponds to a topic on environmental and social awareness, and at each stop, we hear interviews that Cloke conducted with prominent activists. The project is enriched by an interpretation in Korean Sign Language (KSL), which interprets not only the characters' words but also nature and urban soundscapes. The invitation is to understand that, in the words of David Mitchell, "If a world is dreamable, maybe it can be dreamed into being". His moving image and sound art works have been exhibited at the Barbican Centre, Asia Culture Centre, Busan International Short Film Festival and Cambodia International Film Festival.

INTERVISTA

L'opera si ispira a una frase di David Mitchell sulla possibilità di immaginare un mondo fino a renderlo reale. In che modo, secondo te, la dimensione artistica può contribuire concretamente alla costruzione di futuri sostenibili e inclusivi?

Sono profondamente grato di aver potuto dialogare con persone così ispiratrici e sensibili — attivisti, urbanisti, ambientalisti, poeti — nell'ambito di questo progetto. Riflettendo sulle loro speranze per un futuro migliore, le loro risposte erano radicate in processi di costruzione comunitaria, trasformazione dal basso e cura dell'ambiente. Non abbiamo bisogno di un boom dell'intelligenza artificiale per diventare un mondo più giusto e accessibile: è qualcosa che possiamo realizzare concretamente e collettivamente, già oggi. L'arte ci incoraggia ad ascoltare voci e prospettive che propongono alternative armoniche ai sistemi economici esclusivi ed estrattivi.

Quando viaggi, quali elementi di una città catturano la tua attenzione? Quali sono le tue città preferite? Quali incarnano o si avvicinano all'utopia che descrivi e perché?

Come artista sonora, mi piace ascoltare i segni distintivi del panorama acustico di una città. Attraverso la sua architettura, i corsi d'acqua, le reti di trasporto, i suoi abitanti, umani e non umani: come canta la città?

La mia città preferita è Gwangju, in Corea del Sud, un luogo con una profonda storia di democrazia e giustizia sociale, dove quest'opera è stata realizzata. Mi sono in particolare ispirato alla Carta dei Diritti Umani di Gwangju, un patto sociale tra la città e i suoi cittadini che promuove valori di inclusione, cura della comunità, accessibilità e azione collettiva per un futuro più solidale e condiviso.

Quali sono le “fermate” della metropoli immaginaria nel tuo lavoro e quali le loro principali caratteristiche?

Earth Is All Melody è strutturato attorno a una rete di trasporto pubblico fittizia, doppiata da Jennifer Clyde — la voce reale del sistema metropolitano coreano. Il paesaggio sonoro si apre con un treno mattutino che parte dalla periferia agricola della città e si conclude al “capolinea”, nel distretto culturale, dove un gruppo K-pop immaginario si esibisce in un concerto serale. Spero che questa cornice spazio-temporale incoraggi gli ascoltatori a salire e scendere alle diverse stazioni, oppure ad attraversare l'intero paesaggio sonoro per vivere un ciclo completo giorno-notte nella nostra eco-metropoli immaginata.

È la prima volta che la Lingua dei Segni Coreana (KSL) viene utilizzata per trascrivere un paesaggio sonoro. Come hai affrontato la sfida di tradurre un'esperienza uditiva in un linguaggio visivo e tattile?

Earth Is All Melody nasce dal desiderio di sintonizzarsi con le molteplici prospettive che compongono le nostre società, e volevo che le misure di accessibilità del progetto riflettessero questa apertura. I gruppi per i diritti delle persone con disabilità mi hanno insegnato che

l'accessibilità deve essere pensata fin dal “punto d'ingresso”, in modo che ogni spettatore possa vivere l'opera nello stesso modo.

In collaborazione con il mio produttore coreano, abbiamo tradotto il paesaggio sonoro in una serie di audiodescrizioni, poi trasmesse all'eccellente interprete KSL LIHOO tramite teleprompter. È stata un'esperienza estremamente arricchente, e il mio obiettivo è continuare a integrare misure di accessibilità nei progetti futuri.

Il tuo lavoro intreccia attivismo ecologico e sociale, coinvolgendo figure e discipline diverse. Come sei riuscito a coordinare queste voci eterogenee in una narrazione coerente?

Sono rimasto profondamente toccato dalle conversazioni con attivisti, poeti, ricercatori ambientali e scrittori di fantascienza. Le loro riflessioni sulla sostenibilità, l'accessibilità e le forme di parentela più-che-umane si sono intrecciate per dare vita a questa eco-città immaginata, con i suoni principali dell'opera direttamente ispirati ai loro suggerimenti e alle loro osservazioni. Spero che il paesaggio sonoro finale sia un piccolo ma significativo riflesso della compassione, della conoscenza e dello spirito condivisi dalle persone che hanno collaborato al progetto.

INTERVIEW

The work is inspired by David Mitchell's phrase about imagining a world until it becomes real. How do you think the artistic dimension can contribute concretely to building sustainable and inclusive futures?

I was truly grateful to speak with such inspiring and compassionate people (e.g. activists, urban planners, environmentalists, poets) for this project. When reflecting on their hopes for a better future, their responses were grounded in processes of community-building, grassroots change and environmental care. We don't need an AI boom to become a more just and accessible world: this is something we can tangibly and collectively achieve in the present day. Art encourages us to listen to voices and perspectives offering harmonic alternatives to exclusionary, extractivist economic systems.

When you travel, what things do you notice about a city? Which cities are your favorites, which ones respect or tend towards the utopia you describe, and why?

As a sound artist, I enjoy listening to the unique acoustic markers of a city. Through its architecture, waterways, transport networks, people and non-human inhabitants: how does the city sing?

My favourite city is Gwangju in South Korea, a place with a rich history of democracy and social justice, and where this artwork was created. In particular, I took inspiration from The Gwangju Human Rights Charter: a social agreement between the city and its inhabitants which champions goals of inclusion, community care, accessibility and collective action to develop a more hopeful future for all.

What are the stops in the fictional metropolis in your work and their main characteristics?

Earth Is All Melody is structured around a fictional public transport network voiced by Jennifer Clyde: the real-life voice of Korean subway systems. The soundscape opens with an early morning train in the city's agricultural outskirts and finishes at the subway's 'final stop' in the city's cultural district, where an in-universe K-Pop group are performing an evening concert. I hope this spatio-temporal framework encourages listeners to hop on/off at different metro stations, or to listen through the entire soundscape and experience a full day-night cycle in our imagined eco-metropolis.

This is the first time that KSL (Korean Sign Language) has been used to transcribe a soundscape. How did you approach the challenge of translating an auditory experience into a visual/tactile language?

Earth Is All Melody is about attuning ourselves to the diverse perspectives that form our societies, and I aspired to reflect this through the project's accessibility measures. I was educated by disability rights groups that accessibility frameworks should be envisaged at 'point of entry', so that all audience members experience the artwork in the same way.

Working with my Korean producer, we translated the soundscape into a series of audio descriptions which were relayed to the wonderful KSL interpreter LIHOO via a teleprompter. It was an enriching experience and I aim to continue adding accessibility measures to future projects.

Your work includes ecological and social activism, involving significant figures. How did you coordinate these diverse voices to create a coherent narrative?

I was deeply moved by conversations I held with social activists, poets, environmental researchers and science fiction writers. Their insights on sustainability, accessibility and more-than-human kinship were weaved together to bring this imagined eco-city to life, with the keynote sounds we hear explicitly informed by their suggestions and observations. I hope the finished soundscape is a small but meaningful reflection of my collaborators' shared compassion, spirit, knowledge and kindness.

132

133



George Hiraoka Cloke, *Earth Is All Melody*, 2023, video monocolore, colore, suono, 19', loop
George Hiraoka Cloke, *Earth Is All Melody*, 2023, single-channel video, color, sound, 19', loop

Ylenia-Gaia Dotti

Academy



Ph. Gaia Locatelli



134

135 Ylenia-Gaia Dotti, *Il carnevale di Freud*, 2025, video monocolore, colore, suono, 4'39", loop
Ylenia-Gaia Dotti, *Il carnevale di Freud*, 2025, single-channel video, color, sound, 4'39", loop

Ylenia-Gaia Dotti (1999, Brescia, Italia, vive e lavora a Castrezzato) frequenta il biennio di Arti Visive Contemporanee presso l'Accademia di Belle Arti Santa Giulia di Brescia. *Il carnevale di Freud* (2025) è una performance in cui l'artista si aggira nello spazio pubblico urbano. Indossa un costume composto da abiti dismessi e uno zaino militare coperto da maschere in terracotta. Il personaggio si comporta mettendo in atto comportamenti devianti e disturbi mentali codificati da Freud: incarna sia una creatura che cerca di elaborare e condividere un trauma che l'indole tipica dei violentatori che sorpassano e annullano i confini delle vittime di violenza e abuso. Creatura fantastica, cantastorie girovaga, mercantessa ingombrante, l'artista va in cerca di possibili avventori disposti ad accettare una maschera in dono. Tra le esperienze più recenti: *Domani sarà un giorno incerto* presso il Museo d'arte Lercaro a Bologna e la performance *Il carnevale di Freud* tenutasi in spazi pubblici della città di Brescia.

Ylenia-Gaia Dotti (1999, Brescia, Italy, lives and works in Castrezzato) is currently pursuing a Master's degree in Contemporary Visual Arts at the Santa Giulia Academy of Fine Arts in Brescia. *Il carnevale di Freud* ("Freud's Carnival") (2025) is a performance in which the artist roams through urban public spaces. She wears a costume made from discarded clothes and a military backpack covered in terracotta masks. The character enacts deviant behaviors and mental disorders theorized by Freud: she embodies both a creature attempting to process and share trauma, and the archetype of the perpetrator who violates and erases the boundaries of victims of violence and abuse. A fantastical being, a wandering storyteller, a cumbersome merchant, the artist seeks possible passersby willing to accept a mask as a gift. Dotti's recent projects include *Domani sarà un giorno incerto* at the Lercaro Museum of Art in Bologna; and the performance *Il carnevale di Freud*, held in public spaces in the city of Brescia.

INTERVISTA

Gli argomenti che sollevi con *Il carnevale di Freud (2025)* ci riportano allo slogan femminista “Il personale è politico”, perché racconti una storia personale in cui altre persone possono ritrovarsi. Qual è il tuo pensiero rispetto a ciò che in queste circostanze viene reso pubblico dai media, e ciò che invece deve rimanere privato?

Attraverso il mio lavoro, in modo liberatorio, dichiaro qualcosa che non ho il coraggio di dichiarare a parole a parole. Ho fatto davvero fatica a rendermi conto di quello che fosse accaduto perché veniva da una persona a me molto cara: mi sono sentita tradita, e questo ha fatto più male dell'atto stesso. Faccio parte del collettivo femminista KAT di Chiari, in cui ho sentito troppe storie del genere, che spesso passano inosservate e sono rese “normali”. Nel mio caso, personalmente ho fatto fatica a realizzare perché non era stato aggressivo come in altre storie che avevo sentito. Tutti i giorni vivevo le conseguenze di quello che era successo: io sono cambiata tantissimo da quel momento. Tendo ad analizzarmi, ho osservato come sono diventata e ho notato come questo evento mi ha donato una maschera in più che io non avevo. Sono diventata più restia nell'uscire, attenta a come la gente mi percepiva. Ho sviluppato delle fissazioni come una pulizia estrema, essere sempre pronta, tutto questo per cercare prendere il controllo nel caso in cui dovesse succedere di nuovo. Era come se mi preparassi sempre al peggio.

Nei media c'è una spettacolarizzazione del morboso, come se fosse un fenomeno da baraccone da andare a vedere, la peggior cosa che ti possa capitare. Si è diffusa una mancanza di tatto nel comunicare, non si considera abbastanza chi potrebbe ascoltare dall'altra parte. Spesso i media sono superficiali e portano avanti grandi narrazioni stereotipate che non sempre corrispondono alla realtà. Inoltre il giudizio è sempre verso la vittima, e le donne, a cui si chiede sempre cosa abbia fatto per scatenare quella rabbia e quella reazione. Io stessa me lo sono chiesto: perché l'ho invitato a casa? Era colpa mia? Quando succede a te non riesci a staccarti da colpe e pregiudizi. Non è facile ignorare anni e anni di giudizio.

A teatro una delle maschere più interessanti è la maschera neutra, non avendo espressioni l'attore deve controllare perfettamente il corpo e i suoi movimenti. La maschera che porti sul volto durante la performance ha un'espressione ambigua, puoi spiegarcela? E qual è la relazione tra la tua performance e il teatro?

Sono un'amante dei musical ma non ho una specifica formazione sul teatro. Per realizzare il costume ho studiato maschere religiose di diverse culture e maschere di teatro come kabuki, il trucco giapponese nel teatro, in base a quello ho creato un alfabeto. Ho cercato di parlare con persone che hanno subito una violenza, che si era tramutato in uno specifico disturbo. Sono persone che per esempio hanno cercato di riprendere il controllo sviluppando disturbi alimentari, alcune hanno la derealizzazione, una scissione del sé. La maschera principale è creata da influenze culturali e poi una mia interpretazione personale, quello che indosso è un'espressione che mi è venuta quando ho spiegato come mi

sono sentita in quel momento: sembra quasi gentile, non rabbiosa, ma ambigua, sembra anche quasi spavalda. Come se avesse fatto qualcosa che tu non sai.

Descrivi la creatura che impersona i traumi, con le maschere e i vestiti (tra cui quello che indossavi quando hai subito violenza) come un'anima che cerca riscontro, come l'incarnazione dei disturbi mentali codificati da Freud, come un alieno ma anche alla fine come una metafora del violentatore e la sua presenza ingombrante e traumatica. Come tutto questo riesce a convivere?

È stato come meditare. La performance è durata 5 ore, il vestito pesava 5 kg, lo zaino 12 kg. Ho simbolicamente portato il trauma di tutte le persone e anche il mio, come se avessi capito il peso che ho addosso. Volevo entrare nella sua testa e capire le motivazioni. Io non riesco a odiare questa persona, ho cercato di entrare nella sua testa per capire perché ha fatto questa cosa, ancora adesso dice di volermi bene.

Il tuo viaggio performativo mira a condividere e forse a liberarsi dei traumi passati. Ritieni che la performance possa funzionare come atto di guarigione, sia personale che collettiva?

Sì. La mia arte è sempre politica, parte da me, ma non sono mai fonte di giudizio. Ho cercato di rappresentare il trauma e il meccanismo di difesa sviluppato da me e dalle altre persone che hanno subito violenza per rendere giustizia e processare tutto. Attraverso la performance ho finalmente capito il peso che avevo addosso e come andare avanti nella mia vita.

Durante la tua performance girovaghi per la città cercando di interagire e, come tu dici, di “condividere il trauma della violenza”. Cosa ti aspettavi che potesse accadere? Che cosa ti ha deluso nei passanti e cosa invece ti ha stupito?

Nel mio lavoro con le performance e le installazioni artistiche, il pubblico non è un semplice spettatore, ma un co-creatore. Sono loro che completano l'opera, svelando sfumature e fornendo risposte a domande che altrimenti rimarrebbero in sospeso. Indossando un abito di scena volutamente inquietante, ero consapevole del rischio: le persone avrebbero potuto spaventarsi, allontanarsi o rifiutare qualsiasi interazione. In effetti, in parte è stato così.

Ciò che ha reso l'esperienza unica è stata l'assenza di delusione di fronte a qualsiasi reazione. La mia indagine è focalizzata sulla società e sulle persone in tutte le loro forme. Le persone sono anche quelle che ti ignorano, ti evitano o ti offendono, così come quelle che si avvicinano con curiosità, senza bisogno di spiegazioni.

Quando si rappresenta un personaggio violento, come quello che interpreto, non tutte le interazioni sono negative. Volevo esplorare anche questo aspetto nel video. Il viandante non è apertamente aggressivo, ma agisce con subdola strategia nella scelta delle sue vittime.

Il momento che mi ha più stupito arriva poco prima della fine del video, quando un passante decide di filmare la creatura senza prendere una maschera. Questo gesto, rappresentato dall'assenza di conseguenze in questo scambio, vuole sottolineare in modo

incisivo come spesso gli esseri umani si limitino a filmare atti di violenza, diventando complici passivi, anziché intervenire per soccorrere le vittime.

INTERVIEW

The themes you raise in *Il carnevale di Freud* (2025) recall the feminist slogan “the personal is political,” since you narrate a personal story in which others may recognize themselves. What are your thoughts on what, in these circumstances, is made public by the media, and what should instead remain private?

Through my work, I liberate myself by expressing something I do not have the courage to say in words. It took me a long time to understand what had happened because it came from someone I cared about deeply. I felt betrayed, and that hurt even more than the act itself.

I am part of the Chiari-based feminist collective KAT, where I’ve heard too many similar stories; stories that often go unnoticed and are normalized. In my own case, I struggled to realize what had happened because it was not overtly violent like the other stories I had heard. Yet every day I lived with the consequences of what occurred: I changed profoundly after that moment. I tend to analyze myself and I observed how I had become someone else, how this event gave me a new “mask” I didn’t have before. I became more reluctant to go out, more aware of how people perceived me. I developed obsessions such as extreme cleanliness and the tendency to always be ready, all to maintain control in case it happened again. It was as if I were constantly preparing for the worst.

In the media, there is a spectacle of the morbid, as if it were some sideshow to gawk at, the worst thing that could happen to you. There’s a lack of sensitivity in communication; not enough thought is given to who might be listening. The media are often superficial and perpetuate stereotypical grand narratives that rarely reflect reality. And the judgment always falls on the victim, especially women, who are asked what they did to provoke the anger or reaction. I asked myself the same: why did I invite him over? Was it my fault? When it happens to you, you can’t detach yourself from guilt and prejudice. It’s not easy to unlearn years of judgment.

In theater, one of the most interesting masks is the neutral mask: since it lacks expression, the actor must control the body and movement completely. The mask you wear during your performance has an ambiguous expression. Can you explain it? And what is the relationship between your performance and theater?

I love musicals, but I don’t have formal training in theater. For the costume, I researched religious masks from different cultures, as well as theatrical ones such as kabuki, the Japanese theater makeup. Based on that, I created my own alphabet. I spoke with people who had experienced violence, which had manifested in specific disorders. Some tried to regain control through eating disorders; others experienced derealization, a kind of self-splitting. The main mask was inspired by various

cultural influences but also by a personal interpretation. Its expression came to me when I tried to explain how I felt in that moment: it seems almost kind, not angry, but ambiguous, even somewhat defiant. As if it had done something you don’t yet know about.

You describe the creature that embodies trauma—with its masks and clothes (including the one you wore when you experienced violence)—as a soul seeking recognition, as the incarnation of mental disorders codified by Freud, as an alien, but also as a metaphor for the perpetrator, whose presence is intrusive and traumatic. How do all these aspects coexist?

It was like meditating. The performance lasted five hours; the costume weighed 5 kg, the backpack 12 kg. Symbolically, I carried the trauma of many people, as well as my own, as if I had finally understood the weight I had been carrying. I wanted to enter his mind, to understand his motivations. I cannot hate this person; I have tried to get inside his head to understand why he did it. Even now, he says he loves me.

Your performative journey aims to share and perhaps shake off past traumas. Do you think performance can act as a healing process, both at a personal and collective level?

Yes, my art is always political. It begins with me, but it is never judgmental. I tried to represent trauma and the defense mechanisms developed by myself and others who have suffered violence, as a way to do justice and process it all. Through the performance, I finally understood the weight I carried and how to move forward with my life.

During your performance, you wander through the city seeking interaction, and as you state, to “share the trauma of violence.” What did you expect to happen? What disappointed you in people’s reactions, and what surprised you?

In my performance and installation work, the audience is never a mere spectator, but rather a co-creator. Audiences complete the work, revealing nuances and giving answers to questions that would otherwise remain unresolved. Wearing a deliberately unsettling costume, I was aware of the risk: people might be scared, avoid me, or refuse any interaction. And indeed, that happened, at least in part. What made the experience unique was that I felt no disappointment, regardless of their reactions. My inquiry focuses on society and on people in all their forms. People are also those who ignore you, avoid you, or insult you, just as much as those who approach with curiosity, without needing explanations.

When portraying a violent character, as I do, not all interactions are negative. I wanted to explore this dynamic in the video too. The wanderer is not overtly aggressive but acts with a subtle strategy in choosing victims. The moment that struck me most came near the end of the video, when a passerby decided to film the creature without taking a mask. This gesture—an exchange without consequence—emphasizes how humans often simply record acts of violence, becoming passive accomplices instead of intervening to help victims.

Besnik Lushtaku

Academy

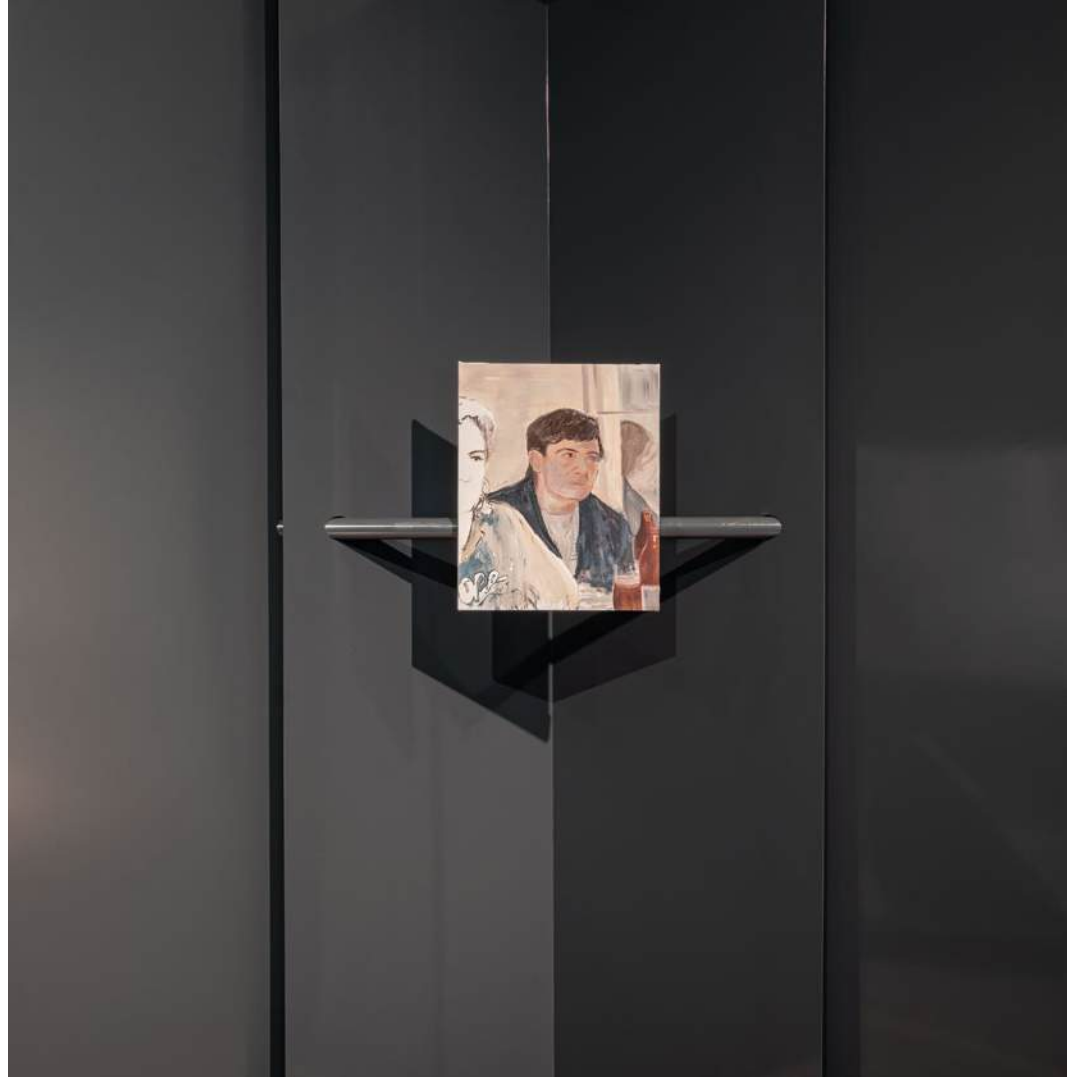


Ph. Nebosja Despotovic

140

Besnik Lushtaku (1999, Mayen, Germania, vive e lavora a Venezia) studia Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Attraverso la memoria, la pittura dell'artista diventa uno spazio d'intervento in cui si costruiscono situazioni tangibili, permettendo la convergenza di persone o luoghi apparentemente incompatibili. In *Wedding's Creatures* (2025) osserviamo una presenza liminale, non è il protagonista e nemmeno escluso dalla festa: osserva, si trattiene e sta al margine mentre tutta l'attenzione rimane sull'evento principale. L'intento delle opere di Lushtaku è creare una dimensione personale e parallela, in cui soggetti eterogenei vengono accostati e decontestualizzati. Questo processo genera una continuità fluida, in cui la logica spaziale si dissolve e la trasformazione diventa costante. Tra le mostre più recenti a cui ha partecipato: *Aldilà sarà. Sguardi contemporanei* dall'Accademia di Belle Arti di Venezia, Spazio Berlendis, Venezia, 2025; *Sestante Domestico*, Padiglione Venezia, alla 60ª Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, 2024; *Extra Ordinario V*, Antares, Marghera, 2024.

141



Besnik Lushtaku, *Wedding's Creatures*, 2025, olio su tela, 40 x 50 cm
Besnik Lushtaku, *Wedding's Creatures*, 2025, oil on canvas, 40 x 50 cm

Besnik Lushtaku (1999, Mayen, Germany, lives and works in Venice) studies Painting at the Academy of Fine Arts in Venice. Through memory, his work becomes a site of intervention where tangible situations are constructed, allowing for the convergence of people or places that appear mutually incompatible. In *Wedding's Creatures* (2025), we witness a liminal presence—neither protagonist nor excluded from the celebration—who observes, holds back, and lingers on the margins while all attention remains fixed on the main event. Lushtaku's works aim to create a personal and parallel dimension in which heterogeneous subjects are juxtaposed and decontextualized. This process generates a fluid continuity where spatial logic dissolves, and transformation becomes constant. Recent exhibitions include *Aldilà sarà. Sguardi contemporanei* dall'Accademia di Belle Arti di Venezia, Spazio Berlendis, Venice, 2025; *Sestante Domestico*, Pavilion of Venice, 60th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia, 2024; *Extra Ordinario V*, Antares, Marghera, 2024.

INTERVISTA

Le tue opere non contengono riferimenti personali o soggetti espliciti e riconoscibili, ma sono volti e esseri umani altamente comunicativi che certamente spingono l'osservatore a chiedersi cosa sia successo in quel momento e chi sia la persona rappresentata. Potresti raccontarci la storia dell'uomo nel tuo dipinto?

La persona raffigurata in *Wedding's Creatures* è una presenza liminale: una figura che abita i confini del rituale. Non è né protagonista né semplice comparsa. La complessità dell'unione si riflette in essa, non come una celebrazione, ma come una soglia. È una creatura che osserva, trattiene e ricorda ciò che rimane ai margini quando tutta l'attenzione è concentrata sull'evento principale.

In questa edizione sei praticamente l'unico artista ad usare la tecnica della pittura tradizionale. Che cosa ti ha spinto a scegliere la pittura come medium e cosa ne pensi circa la sua "immortalità"?

La pittura mi ha colpito per la sua praticità, il legame concreto con il gesto e con la materia, e il bisogno indispensabile di lavorarci quotidianamente. Questo medium ti costringe costantemente a rimanere sul pezzo. Ogni nuovo apprendimento si basa su quello precedente, ma non è una semplice ripetizione: è un continuo riformulare, ripensare e mettere in discussione ciò che si è già imparato. Questo processo ininterrotto e quasi circolare è ciò che mi affascina di più: la pratica e la tecnica diventano ricerca e la quotidianità si trasforma in scoperta.

Nella tua opera *Wedding's Creatures* e nella tua ricerca, il punto di partenza del lavoro è la memoria. Hai un archivio personale da cui selezioni le immagini o i ricordi che poi traduci in pittura? E quali sono i criteri, cosa ti interessa evocare?

Sì, ho un archivio personale sul mio telefono dove colleziono immagini di ogni tipo: fotografie trovate su internet, scatti da Instagram o foto che realizzo io stesso. Non c'è un criterio definito, ma piuttosto un flusso spontaneo che segue i momenti e gli interessi del periodo. A volte mi colpisce un dettaglio cromatico, altre volte un'inquadratura, un volto o l'atmosfera che un'immagine evoca.

Nei tuoi lavori si ritrova una continuità in cui la logica spaziale si dissolve. A livello compositivo e cromatico ciò crea una sensazione di scivolamento tra dimensioni. Una trasformazione continua...

È evidente che la memoria è un elemento vivo e in continua evoluzione, capace di plasmare l'identità e la percezione della realtà di ogni individuo. Questo processo non è statico, ma dinamico: ricordi e interpretazioni si intrecciano, influenzando le scelte, i comportamenti e la visione del mondo. La memoria diventa così una forza attiva, un filtro attraverso cui ciascuno costruisce il proprio modo di sentire e comprendere la realtà circostante.

142

Che cosa ricerchi in un soggetto o in una scena? Quali sono le caratteristiche che ti colpiscono di più?

L'espressività e il carattere di un soggetto sono l'elemento centrale della mia ricerca. La mia attenzione non si concentra solo sulla sua forma esteriore, ma piuttosto sulla profondità che traspare da uno sguardo, da una postura o da un gesto. Ogni soggetto custodisce una storia unica e intrinseca. È un processo che garantisce l'autonomia poetica e narrativa di ogni soggetto.

INTERVIEW

Your works don't contain personal references or explicit, recognizable subjects, yet they feature highly communicative human figures that inevitably lead the viewer to wonder what has happened in that moment and who the person portrayed might be. Could you tell us the story behind the man in your painting?

The person depicted in *Wedding's Creatures* is a liminal presence, a figure inhabiting the boundaries of ritual. It is neither the protagonist, nor a mere bystander. The complexity of union is reflected in this person not as a celebration, but as a threshold. It is a creature that observes, restrains, and remembers what remains at the edges when all attention is absorbed by the main event.

In this edition, you are practically the only artist working with the traditional medium of painting. What led you to choose painting, and what are your thoughts on its so-called "immortality"?

Painting struck me for its immediacy, for the tangible bond between gesture and material, and for the essential need to work with it daily. This medium constantly forces you to stay engaged. Every new insight builds on the previous one, yet it's never mere repetition: it's a continuous act of reformulating, rethinking, and questioning what has already been learned. This uninterrupted, almost circular process is what fascinates me most: practice and technique become a form of research, and everyday routine turns into discovery.

In your work *Wedding's Creatures* and throughout your practice, memory is the starting point. Do you keep a personal archive from which you select the images or recollections that you later translate into painting? What guides your choices and what are you looking to evoke?

Yes, I keep a personal archive on my phone, collecting images of all kinds: photos found online, screenshots from Instagram, or pictures I take myself. There isn't a defined criterion, but rather a spontaneous flow that follows moments and shifting interests. Sometimes I'm drawn to a chromatic detail, other times to a framing, a face, or the atmosphere an image conveys.

Your paintings convey a sense of continuity in which spatial logic seems to dissolve. On a compositional and chromatic level, this creates a feeling of slipping between dimensions, a constant transformation...

Memory is clearly a living, ever-changing element, capable of shaping an individual's identity and their perception of reality. It

143

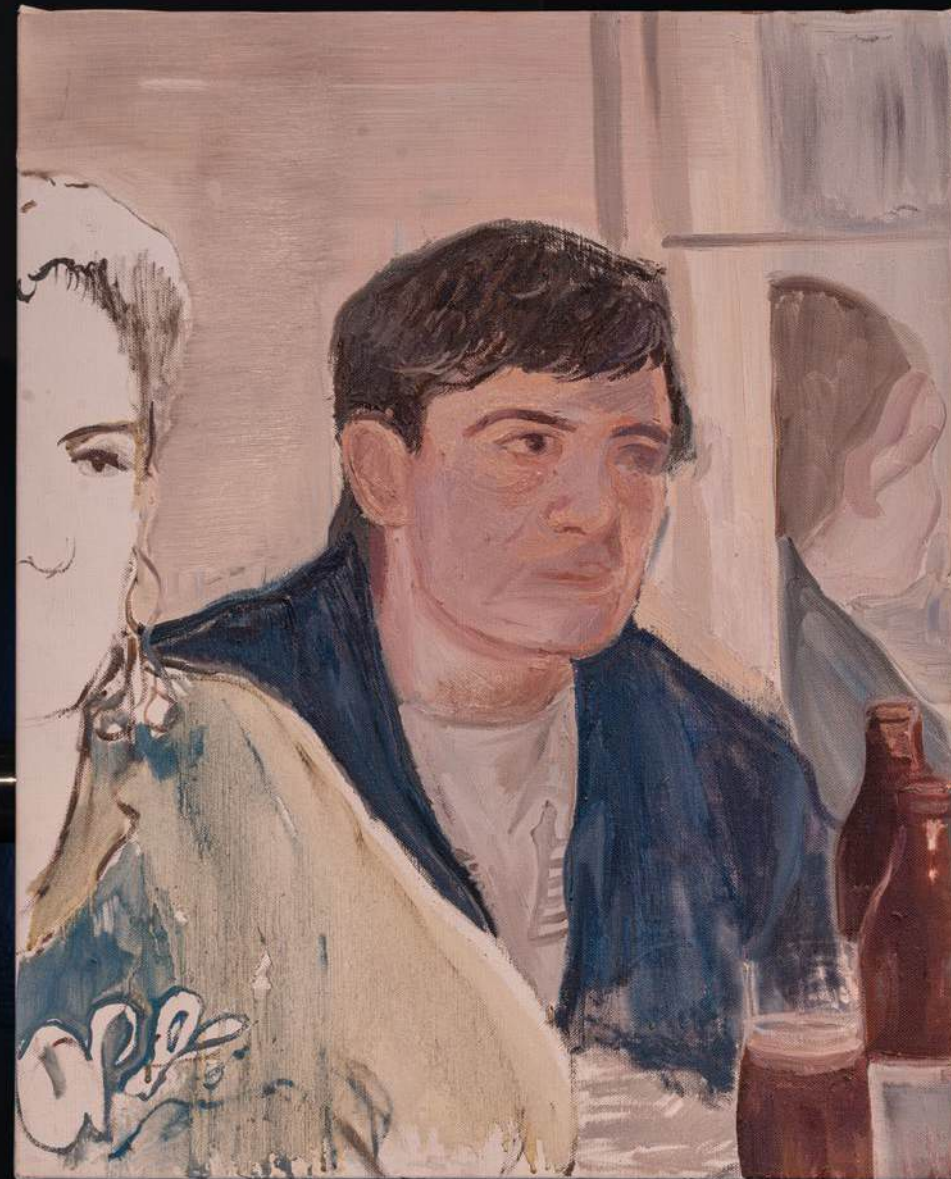
is a dynamic, non-static process: memories and interpretations intertwine, influencing choices, behaviors, and ways of seeing the world. Memory thus becomes an active force, a filter through which each person constructs their own way of sensing and understanding their surroundings.

What do you look for in a subject or scene? What qualities captivate you the most?

The expressiveness and character of a subject are central to my research. My focus is not solely on outward form, but on the depth that emerges through a gaze, a posture, or a gesture. Every subject holds a unique and intrinsic story. It's a process that ensures the poetic and narrative autonomy of each figure.

144

145



Besnik Lushtaku, *Wedding's Creatures*, 2025, olio su tela, 40 × 50 cm
Besnik Lushtaku, *Wedding's Creatures*, 2025, oil on canvas, 40 × 50 cm

Yanqing Pan

Academy

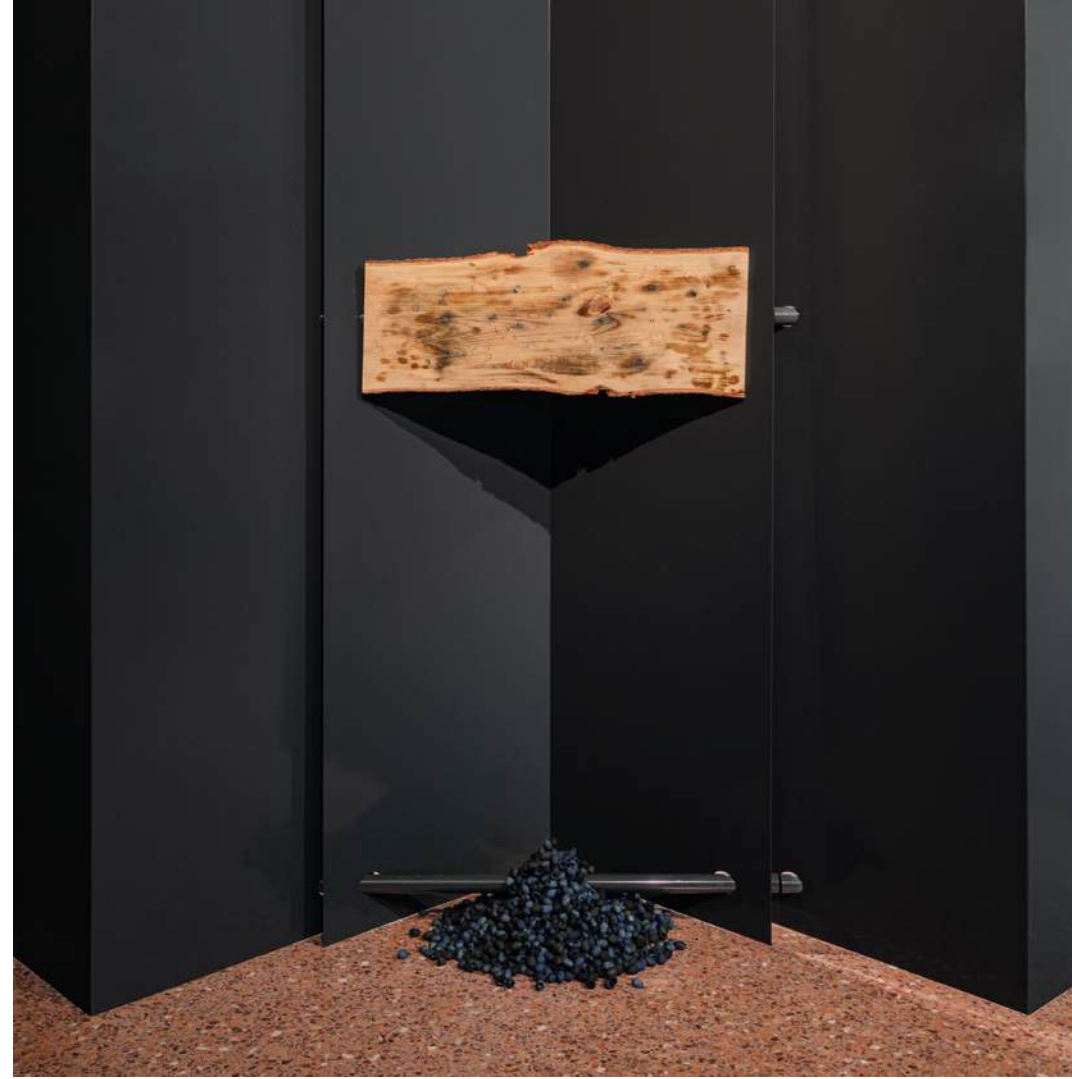


Ph. Jim Zhang

146

Yanqing Pan (2002, Pechino, Cina) frequenta un Master in Scultura presso la Cranbrook Academy of Art negli Stati Uniti. Influenzata dai rapidi cambiamenti della sua città natale, sviluppa fin da giovane una sensibilità verso gli stati di trasformazione ambientale ed esistenziale. In *Echoes of Drift* (2025), lavoro, tempo e forze naturali convergono. L'opera consiste in una tavola di noce, ancora avvolta dalla corteccia, la cui superficie è segnata da macchie organiche in tonalità naturali, realizzate utilizzando i bozzoli dei bachi da seta come pennelli. Sul pavimento giace un cumulo di ciò che resta dei bachi impiegati per creare l'opera. Questi segni blu-verdi e marroni non sono solo pigmenti naturali, ma anche tracce del tempo, dell'ossidazione e della trasformazione della materia. Yanqing Pan ha partecipato alle mostre *It's Time* (Exhibizone, Biafarin, USA); *STRATA: Manifesting through the Layers* (Verum Ultimun Art Gallery, Portland, OR); *ECHO* e *Comedown* (Forum Gallery, Troy, MI); *Terms & Conditions* (SAIC Gallery, Chicago, IL).

147



Yanqing Pan, *Echoes of Drift*, 2025, asse di legno, tinta naturale, bachi da seta, dimensioni variabili
Yanqing Pan, *Echoes of Drift*, 2025, wood panel, natural dye, silkworms, dimensions variable

Yanqing Pan (2002, Beijing, China) is pursuing a Master's degree in Sculpture at Cranbrook Academy of Art in the USA. Influenced by the rapid changes in her hometown, she developed a sensitivity to environmental and existential states of transformation at a young age. In *Echoes of Drift* (2025), work, time, and natural forces converge. The work consists of a walnut board with bark and a surface marked by organic stains, in natural colors, made with silkworm cocoons as brushes. On the ground lies a pile of what remains of the silkworms used to create the work. These blue-green and brown marks are not only natural pigments but also traces of time, oxidation, and the transformation of materials. She participated in the exhibitions: *It's Time*, Exhibizone, Biafarin, USA; *STRATA: Manifesting through the layers*, Verum Ultimun Art Gallery, Portland, OR; *ECHO*, Forum Gallery, Troy, MI; *Comedown*, Forum Galllery, Troy, MI; *Terms & Conditions*, SAIC Gallery, Chicago, IL.

INTERVISTA

In *Echoes of Drift*, il contatto fisico tra i bozzoli e il legno lascia segni unici e irripetibili, vere e proprie impronte permanenti. Quanto è importante la dimensione tattile e processuale nel tuo lavoro?

Nella mia pratica, la tattilità e il processo hanno sempre più importanza della ricerca di un risultato finale. In *Echoes of Drift*, ogni segno nasce dall'attrito intimo tra il bozzolo di baco da seta e il legno, dando vita a un incontro che incide tracce irripetibili. Queste impronte non solo registrano l'intervento del gesto, ma rivelano anche la risposta del materiale stesso, mentre i bozzoli assorbono, rilasciano e si trasformano attraverso il contatto. Al tempo stesso strumenti e residui, essi testimoniano un'ontologia processuale in cui la materia partecipa alla creazione, diventando testimone del lento scorrere del tempo, nel passaggio da strumenti di produzione a silenziosi resti del divenire. In questo campo tattile, l'opera resiste alla chiusura: la materia insiste sulla propria presenza, andando oltre la superficie verso uno spazio percettivo in cui l'arte non è più un risultato finito, ma una co-presenza intrecciata nel tempo, nel lavoro e nelle forze naturali. Ciò che lo spettatore incontra non è una rappresentazione, ma una traccia vivente— un dialogo in continuo svolgimento tra il gesto umano e l'inesauribile reattività della materia.

Hai detto che ciò che ti ha spinto a studiare i processi di trasformazione è stata la città in cui sei cresciuta, Pechino. Che cosa in particolare ti ha colpito?

Pechino è una città della simultaneità: strati di storia coesistono con una costruzione incessante. Durante gli anni della scuola media, sono stata trasferita ogni anno in un nuovo campus: il nome restava lo stesso, ma il luogo cambiava completamente. Quel ritmo sincopato mi ha resa consapevole del cambiamento come condizione quotidiana. La trasformazione non era un'eccezione, ma un fatto costante, che modellava tanto il paesaggio quanto il mio senso di appartenenza. Questa sensibilità, maturata a Pechino, mi ha poi guidata verso materiali che incorporano in sé il tempo, la fragilità e l'impermanenza.

In *Echoes of Drift*, i materiali sembrano agire autonomamente, lasciando segni e trasformazioni indipendenti dalla volontà dell'artista. Come concepisci il tuo ruolo in questo dialogo tra controllo e abbandono?

Lavorare con i materiali non significa mai contrapporsi ad essi, ma instaurare una collaborazione. Io do avvio al processo, ma i segni che emergono non appartengono solo a me: nascono dall'attrito, dalla pressione, dall'assorbimento — da dinamiche che né io né il materiale possiamo prevedere del tutto. Mi percepisco meno come una sceneggiatrice e più come una regista. L'autonomia del materiale non implica la mia assenza, così come la mia presenza non rende il materiale silente. È una negoziazione continua, una co-ordinazione in cui controllo e abbandono si ripiegano l'uno nell'altro.

I bozzoli, usati come pennelli, diventano poi reliquie sul pavimento. Come contribuisce questa doppia vita dei bozzoli (strumento/residuo) alla narrazione dell'opera? E cosa ti attrae di questo materiale?

In *Echoes of Drift*, i bozzoli prima agiscono come pennelli, lasciando segni tattili, poi cadono come fragili resti sul pavimento. Questa doppia vita—strumento e residuo—incarna la trasformazione stessa, registrando il lavoro mentre diventa testimonianza silenziosa del tempo. Mi attraggono per la loro risonanza culturale e materiale: un tempo superfici su cui dipingere nell'arte classica, qui rovesciano i ruoli e compiono esse stesse l'atto del dipingere. I loro corpi porosi assorbono pigmenti, aria, zuccheri e colle provenienti da indaco e cachi, portando queste interazioni in superficie come tracce visibili.

L'indaco e il tannino dei cachi continuano a trasformarsi nel tempo. È frequente nella tua pratica affrontare il cambiamento costante dell'opera, anche dopo il suo completamento?

Il cambiamento costante è un principio fondante. Scelgo spesso materiali come indaco, tannino di cachi, polvere di scorza d'arancia o polvere di tè proprio perché resistono alla permanenza. Si ossidano, sbiadiscono, talvolta scompaiono, ricordandoci che le opere, così come la vita, restano sempre in divenire, mai fissate una volta per tutte. In francese, il termine *arts plastiques* designa tutte le arti visive che lavorano con la materia e la forma, ma allude anche alla plastica stessa: flessibile, plasmabile all'infinito, eppure lenta a decomporsi. La plastica è sempre in trasformazione—si frammenta, si disperde, deriva. Le opere d'arte sono simili: non sono mai veramente compiute.

INTERVIEW

In *Echoes of Drift*, the physical contact between the cocoons and the wood leaves unique and unrepeatable marks, permanent imprints. How important is the tactile and processual dimension in your work?

In my practice, tactility and process always outweigh the pursuit of a final result. In *Echoes of Drift*, every mark emerges from the intimate friction between silkworm cocoon and wood—an encounter that inscribes unrepeatable traces. These imprints not only register the intervention of labor but also disclose the material's own response, as the cocoons absorb, release, and transform through touch. At once tools and remnants, they testify to a processual ontology in which matter itself participates in creation, bearing witness to the slow passage of time as they shift from instruments of making to silent residues of becoming. In this tactile field, the work resists closure: the material insists on its own presence, moving beyond surface into a space of perception where art is no longer a fixed result but a co-presence woven through time, labor, and natural forces. What the viewer encounters is not representation but a living trace—an unfolding dialogue between human gesture and the inexhaustible responsiveness of matter.

You say that what prompted you to study transformation processes was the city where you grew up, Beijing. What in particular did you notice?

Beijing is a city of simultaneity: layers of history coexist with continual construction. I was relocated each of my three years of middle school—though the name stayed, each campus felt different. That syncopated rhythm made me aware of change as a lived condition. Transformation was not an exception but a daily fact, shaping both the landscape and my own sense of belonging. This sensitivity I experienced in Beijing later guided me toward materials that bear time, fragility, and impermanence.

In *Echoes of Drift*, the materials seem to act autonomously, leaving marks and transformations independent of the artist's will. How do you conceive your role in this dialogue between control and abandonment?

Working with materials is never about setting myself against them. It is about entering into a partnership. I do initiate the process, but the marks that emerge are not simply mine—they come from the friction, from the pressure, from the absorption that neither I nor the material could fully anticipate. I see myself less as a script writer and more as a stage director. The autonomy of the material doesn't mean my absence, and my presence doesn't mean the material is silent. It's a constant negotiation—a co-ordination—where control and abandonment fold into one another.

Silkworm cocoons, used as brushes, then become relics on the ground. How does this double life of the cocoons (tool/residue) contribute to the narrative of the work, and what attracts you to silkworm cocoons as a material?

In *Echoes of Drift*, the cocoons first serve as brushes, creating tactile marks, then fall as fragile remnants on the ground. This double life—tool and residue—embodies transformation itself, recording labor while becoming silent witnesses of time. I am drawn to cocoons because of their cultural and material resonance: once surfaces for painting in classical art, here they reverse roles and perform the act of painting. Their porous bodies also absorb dye, air, even sugars and glue from indigo and persimmon, carrying these encounters into visible traces.

Indigo and persimmon tannin continue to transform over time. Is it common in your practice to address the constant change of the work, even after its completion?

Constant change is axiomatic. I often choose materials such as indigo, persimmon tannin, orange peel powder, or tea dust precisely because they resist permanence. They oxidize, fade, or disappear, reminding us that artworks, like life, remain in-process rather than fixed. In French, the term *l'arts plastiques* names all visual arts that work with matter and form, and it also hints at plastic itself: flexible, endlessly shaped, yet slow to decompose. Plastic is always transforming—breaking down, dispersing, drifting. Artworks are similar: they are never truly complete.

150

151



Yanqing Pan, *Echoes of Drift*, 2025, asse di legno, tinta naturale, bachi da seta, dimensioni variabili
Yanqing Pan, *Echoes of Drift*, 2025, wood panel, natural dye, silkworms, dimensions variable



Nelle pagine che seguono vengono presentate le opere candidate al DucatoPrize 2025 di 67 artiste e artisti, di cui 62 per la categoria Contemporary e 5 per la categoria Academy.

L'obiettivo di DucatoPrize è quello di valorizzare artiste e artisti internazionali, tra figure professionali nel mondo dell'arte e studentesse e studenti durante i loro percorsi di studio. Questa sezione permette di coinvolgere nel progetto e approfondire anche le opere che non sono arrivate in finale, ma si sono distinte tra centinaia di candidature, per la qualità del loro lavoro e della loro ricerca.

Nella sezione Contemporary compaiono i lavori di: Tanya V. Abelson, Alfredo Aceto, Simona Andrioletti, Salvatore Arancio, Nora Aurrekoetxea, Alessandro Biggio, Eloïse Bonneviot & Anne de Boer, Jonas Brinker, Johanna Bruckner, Linda Carrara, Jakub Choma, Liu Chongyan, Léa Collet, Isaiah Davis, Michela De Mattei, Débora Delmar, Gaia Di Lorenzo, Adele Dipasquale, Nicole Economides, Esraa Elfeky, Flavio Favelli, Saskia Fischer, Liang Fu, Jermy Michael Gabriel, Gabriele Garavaglia, Greta Maria Gerosa, Kyriaki Goni, Soham Gupta, Zishi Han, Eloise Hess, Shamiran Istifan, Josh Johnson, Maude Léonard-Contant, Zhenru Liang, Kaspar Ludwig, Edson Luli, Paul Maheke, Marie Matusz, Josep Maynou, Bianca Enara Millan Molinari, Raffaella Naldi Rossano, Theodor Nymark, Micaela Piñero, Mònica Planes, Theodoulos Polyviou, Ilê Sartuzi, Marco Sgarbossa, Anastasia Sosunova, Luca Staccioli, Gabriel Stöckli, Alberto Tadiello, Lisa Tan, Jeanne Tara, Finn Thews, Sofie Tobiašová, Eleni Tomadaki, Puck Verkade, Adam Vit, Ambra Viviani, Isadora Vogt, Haha Wang, Jessica Wilson.

Nella sezione Academy sono esposti i lavori di: Joy Li, Christian Offman, Abdel Karim Ougri, Ruslan Shegai, VENERDISABATO.

In the following pages, we present the works submitted to the DucatoPrize 2025 by 67 artists — 62 in the Contemporary category and 5 in the Academy category.

The aim of the DucatoPrize is to promote and support international artists, encompassing both established professionals and students in the course of their studies. This section makes it possible to include and highlight works that, while not reaching the final selection, stood out among hundreds of submissions for the quality and depth of their artistic research.

The Contemporary section features works by: Tanya V. Abelson, Alfredo Aceto, Simona Andrioletti, Salvatore Arancio, Nora Aurrekoetxea, Alessandro Biggio, Eloïse Bonneviot & Anne de Boer, Jonas Brinker, Johanna Bruckner, Linda Carrara, Jakub Choma, Liu Chongyan, Léa Collet, Isaiah Davis, Michela De Mattei, Débora Delmar, Gaia Di Lorenzo, Adele Dipasquale, Nicole Economides, Esraa Elfeky, Flavio Favelli, Saskia Fischer, Liang Fu, Jermy Michael Gabriel, Gabriele Garavaglia, Greta Maria Gerosa, Kyriaki Goni, Soham Gupta, Zishi Han, Eloise Hess, Shamiran Istifan, Josh Johnson, Maude Léonard-Contant, Zhenru Liang, Kaspar Ludwig, Edson Luli, Paul Maheke, Marie Matusz, Josep Maynou, Bianca Enara Millan Molinari, Raffaella Naldi Rossano, Theodor Nymark, Micaela Piñero, Mònica Planes, Theodoulos Polyviou, Ilê Sartuzi, Marco Sgarbossa, Anastasia Sosunova, Luca Staccioli, Gabriel Stöckli, Alberto Tadiello, Lisa Tan, Jeanne Tara, Finn Thews, Sofie Tobiašová, Eleni Tomadaki, Puck Verkade, Adam Vit, Ambra Viviani, Isadora Vogt, Haha Wang, and Jessica Wilson.

The Academy section includes works by: Joy Li, Christian Offman, Abdel Karim Ougri, Ruslan Shegai, VENERDISABATO.

Tanya V. Abelson

Contemporary



154

Tanya V. Abelson, *DIAPASONN*, 2024, diapason in alluminio, acciaio, gomma, cuoio, dimensioni ambientali, ph. Manuel Abramovic

Tanya V. Abelson (1985, Buenos Aires, Argentina, vive e lavora a Berlino) a partire dalla scultura esplora l'elasticità del corpo mediante la costruzione di sculture-strumenti musicali, per poi approdare al video, al suono, alla performance, fino alla moda. *DIAPASONN* (2024) è una performance acustica che utilizza le frequenze della scala di Fibonacci e le nove frequenze del Solfeggio come materiali per sostenere uno stato che coltiva la presenza attraverso la vibrazione, intesa come gesto estremo di vitalità. Attraverso l'attivazione generata dai performer, il suono viene prodotto acusticamente e amplificato mediante il contatto con diverse superfici metalliche, dando vita a un'esplorazione atmosferica tra diverse "nuvole" di frequenza. I diapason sono utilizzati per accordare strumenti musicali o in trattamenti di guarigione sonora e possono favorire l'allineamento della mente con la consapevolezza.

Tanya V. Abelson, *DIAPASONN*, 2024, aluminum, steel, rubber, leather tuning forks, environmental dimensions, ph. Manuel Abramovic

Tanya V. Abelson (1985, Buenos Aires, Argentina; lives and works in Berlin) approaches the elasticity of the body through sculpture, developing sculptural-musical instruments that extend into video, sound, performance, and even fashion. *DIAPASONN* (2024) is an acoustic performance that employs the frequencies of the Fibonacci scale and the nine Solfeggio tones as raw materials to sustain a state of presence cultivated through vibration—understood here as an ultimate gesture of vitality. Activated by performers, the work generates sound acoustically, which is then amplified through contact with various metallic surfaces, producing an atmospheric exploration across shifting "clouds" of frequency. Tuning forks, traditionally used to tune musical instruments or in sound-healing practices, become devices that facilitate an alignment between mind and awareness.

Alfredo Aceto

Contemporary



155



Alfredo Aceto, *Svuotatasche*, 2021, bronzo, tavolo, 50 × 50 × 40 cm

Alfredo Aceto (1991, Torino, Italia, vive e lavora tra Ginevra e Parigi) è un artista multidisciplinare che si occupa di cinema, scultura, fotografia, scrittura e installazioni, riflettendo principalmente su temi biografici, sul tempo e sul corpo. Nell'opera *Svuotatasche* (2021), Aceto sottolinea l'ambivalenza tra contenitore e contenuto: capovolge in senso letterale e metaforico un oggetto di uso comune, lo svuotatasche, per mettere a nudo dinamiche sociali riguardo alla privacy e all'identità. Lo stesso accade quando l'artista usa nel suo lavoro l'oggetto armadio, riferendosi all'espressione *out of the closet* legata al *coming out* queer e alla teorica Eve Kosofsky Sedgwick. Ispirandosi alle falene e alla tensione tra l'interno e l'esterno della crisalide, Aceto gioca tra pubblico e privato, creando una metafora della negoziazione della sessualità, del genere e dell'identità.

Alfredo Aceto, *Svuotatasche*, 2021, bronze, table, 50 × 50 × 40 cm

Alfredo Aceto (1991, Turin, Italy; lives and works between Geneva and Paris) is a multidisciplinary artist whose practice spans film, sculpture, photography, writing, and installation, focusing primarily on biographical themes, time, and the body. In *Svuotatasche* (2021), Aceto highlights the ambivalence between container and content: he literally and metaphorically overturns a common household object—the trinket dish—to expose social dynamics surrounding privacy and identity. A similar process occurs in his use of the wardrobe, a recurring motif that alludes to the expression "out of the closet" associated with queer coming out and theorist Eve Kosofsky Sedgwick. Drawing inspiration from moths and from the tension between the inside and outside of the chrysalis, Aceto plays with the thresholds between public and private, crafting a metaphor for the negotiation of sexuality, gender, and identity.

Simona Andrioletti

Contemporary



Ph. Jonas Höschl

156

Simona Andrioletti, *A Litany for Survival*, 2025, video, audio stereo, 4K, 27'

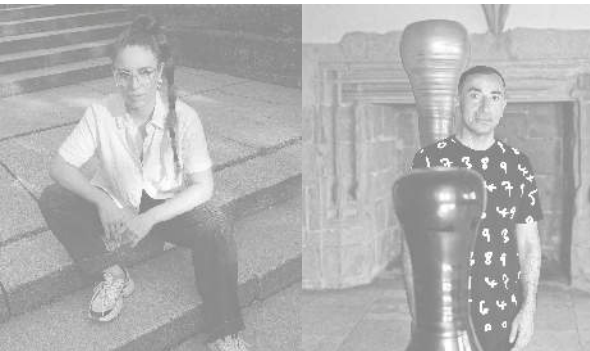
Simona Andrioletti (1990, Italia, vive e lavora a Monaco di Baviera) è un'artista multidisciplinare che attua una critica alle strutture sociali e istituzionali con una prospettiva intersezionale. *A Litany for Survival* (2025) è un video formato da cinque momenti: l'artista ha invitato cinque cantanti FLINTA, acronimo tedesco che si riferisce a persone che non sono uomini cisgender e che, spesso, sono discriminate all'interno del sistema patriarcale. Lucrezia, Mavi Phoenix, Francamente, Fitza e Gündaleina sono invitate e invitati a reinterpretare i brani dell'album *Canti delle donne in lotta* (1975) con una scenografia di architetture monumentali di epoca fascista come l'Olympiastadion di Berlino, il Foro Italico a Roma e la Haus der Kunst a Monaco. Questa scelta intende creare un cortocircuito simbolico tra questi edifici, emblemi del potere patriarcale, e i canti che raccontano libertà negate durante regimi oppressivi, riappropriandosi così di questi spazi maschili attraverso la musica.

Simona Andrioletti, *A Litany for Survival*, 2025, video, stereo sound, 4K, 27'

Simona Andrioletti (1990, Italy; lives and works in Munich) is a multidisciplinary artist whose practice critically engages with social and institutional structures from an intersectional perspective. *A Litany for Survival* (2025) is a video composed of five segments in which the artist invites five singers from the FLINTA community—an acronym used in German to refer to people who are not cisgender men and who are often marginalized within patriarchal systems. Lucrezia, Mavi Phoenix, Francamente, Fitza, and Gündaleina reinterpret songs from the album *Canti delle donne in lotta* (1975), performing within monumental architectural settings from the Fascist era such as Berlin's Olympiastadion, Rome's Foro Italico, and Munich's Haus der Kunst. This deliberate juxtaposition creates a symbolic short circuit between these buildings—emblems of patriarchal power—and the songs that recount denied freedoms under oppressive regimes, reclaiming these male-coded spaces through music.

Salvatore Arancio

Contemporary



Ph. Cyrille Cauvet

157



Salvatore Arancio, *Their Eyes Have No Lids*, 2019, video 4K a due canali, audio stereo, 21'52"

Salvatore Arancio (1974, Catania, Italia, vive e lavora a Londra) è un artista multimediale che ricerca il dialogo tra il naturale e l'artificiale, il mito e la scienza. *Their Eyes Have No Lids* (2019) è un film il cui titolo è un omaggio allo scrittore argentino Julio Cortázar. Il video racconta la vita monastica di una comunità di suore domenicane della zona del lago Pátzcuaro. Le suore hanno realizzato, in collaborazione con lo zoo di Chester e l'Università di Morelia, un acquario per studiare e proteggere una delle creature più enigmatiche della fauna messicana: l'achoque, specie cugina dell'axolotl, anfibio endemico del sistema lacustre della valle del Messico, che hanno resistito al colonialismo europeo e all'espansione urbana. Un insieme di oggetti di contesto, esposti insieme al video, integra l'installazione e suggerisce una relazione concettuale e visiva tra l'acquario e il convento: due spazi accomunati da pratiche di culto, devozione e cura.

Salvatore Arancio, *Their Eyes Have No Lids*, 2019, two-channel 4K video, stereo sound, 21'52"

Salvatore Arancio (1974, Catania, Italy; lives and works in London) is a multimedia artist whose work explores the dialogue between the natural and the artificial, myth and science. *Their Eyes Have No Lids* (2019) is a film whose title pays homage to the Argentinian writer Julio Cortázar. The video depicts the monastic life of a community of Dominican nuns living near Lake Pátzcuaro. In collaboration with Chester Zoo and the University of Morelia, the nuns have built an aquarium to study and protect one of Mexico's most enigmatic species: the achoque, a close relative of the axolotl—amphibians endemic to the lacustrine systems of the Valley of Mexico that have survived both European colonialism and urban expansion. A selection of contextual objects, displayed alongside the video, completes the installation, suggesting a conceptual and visual resonance between the aquarium and the convent—two spaces united by practices of worship, devotion, and care.

Nora Aurrekoetxea

Contemporary



158

Nora Aurrekoetxea, *To fall is to rebel. I am upside down blinking eyes while holding you. weight transference*, 2025, stagno e legno, dimensioni variabili

Nora Aurrekoetxea (1989, Spagna, vive e lavora ad Amsterdam) con la sua pratica scultorea indaga la funzione degli oggetti in relazione al corpo e all'architettura, esplorando al contempo aspetti emotivi delle sfere intime. *To fall is to rebel. I am upside down blinking eyes while holding you. weight transference* (2025) è un'opera site specific che si ricollega agli studi dell'artista sul concetto di caduta, sia come esperienza fisica che come slittamento emotivo e percettivo. Il lavoro riflette l'ambiguità dell'espressione inglese *to fall in love*, quando si "cade" nell'innamoramento. La caduta, come una rottura, riorienta il corpo e l'anima: è un atto di ribellione costante e inconsapevole. L'installazione si presenta come una scala di legno, senza una logica ritmica e con il rischio di caduta, insieme a piccoli calchi in stagno originariamente usati per l'ancoraggio.

Nora Aurrekoetxea, *To fall is to rebel. I am upside down blinking eyes while holding you. weight transference*, 2025, tin and wood, variable dimensions

Nora Aurrekoetxea (1989, Spain; lives and works in Amsterdam) uses her sculptural practice to investigate the function of objects in relation to the body and architecture, while simultaneously exploring the emotional dimensions of intimate spheres. *To fall is to rebel. I am upside down blinking eyes while holding you. weight transference* (2025) is a site-specific work connected to the artist's ongoing research into the notion of falling—both as a physical experience and as an emotional or perceptual shift. The work reflects on the ambiguity of the English expression to fall in love. Falling, like a rupture, reorients both body and soul: it is a constant, unconscious act of rebellion. The installation takes the form of a wooden staircase devoid of rhythmic logic and marked by the potential for falling, accompanied by small tin casts originally used as anchoring devices.

Alessandro Biggio

Contemporary



Courtesy MAN Museum
Ph. Studio Vetroblu

159



Alessandro Biggio, *Ash Cones*, 2021, cenere, 8 × 30 × 8 cm cad., ph. Simon Veres

Alessandro Biggio (1974, Cagliari, Italia, vive e lavora a Calasetta) si forma come autodidatta e radica la sua ricerca in Sardegna, luogo in cui vive e lavora. Sperimenta il medium scultoreo attraverso l'uso di materiali organici come cenere e argilla, ma anche artificiali come il poliuretano, composto che si adatta a una forma tramite un processo di creazione e decadimento. Per realizzare *Ash Cones* (2021), due coni in cenere alti trenta centimetri, è stato necessario bruciare più di cento chili di legno ben stagionato, che l'artista ha ottenuto dalla potatura del suo stesso giardino-studio. Biggio usa questa tecnica dal 2008, seguendo i passaggi con cura e attenzione durante il lungo processo di creazione, poiché le sculture sono delicate e fragili. Il risultato è sempre diverso e imprevedibile, con la possibilità che l'esperimento non giunga al termine desiderato e la cenere non si solidifichi.

Alessandro Biggio, *Ash Cones*, 2021, ash, 8 × 30 × 8 cm each, ph. Simon Veres

Alessandro Biggio (1974, Cagliari, Italy; lives and works in Calasetta) is a self-taught artist whose practice is deeply rooted in Sardinia, the region where he lives and works. He experiments with sculpture through the use of organic materials such as ash and clay, as well as synthetic substances like polyurethane—a compound that adapts to form through processes of creation and decay. To produce *Ash Cones* (2021), two thirty-centimeter-high cones made of ash, the artist burned over one hundred kilograms of well-seasoned wood gathered from the pruning of trees in his own garden-studio. Biggio has employed this technique since 2008, carefully attending to each stage of the lengthy process, as the sculptures are delicate and fragile. The outcome is always unique and unpredictable, constantly facing the possibility that the experiment may not reach the desired conclusion and the ash may fail to solidify.

Eloïse Bonneviot & Anne de Boer

Contemporary



Eloïse Bonneviot & Anne de Boer, *Tracing a Seeping Terrain*, 2023, installazione multidisciplinare, dimensioni variabili, ph. Tanja Meißner

Eloïse Bonneviot (1986, Parigi, Francia) e Anne de Boer (1987, Paesi Bassi), sono un duo artistico con sede a Berlino. Insieme riflettono intorno alle relazioni interspecie e all'eco-ansia: attraverso lo strumento del gameplay, immaginano e generano storie collettive sul futuro del pianeta e il collasso ecologico. Nelle loro installazioni e performance spesso il pubblico è coinvolto e chiamato a interagire in prima persona. *Tracing a Seeping Terrain* (2023) è infatti un'opera interattiva e coinvolgente: i visitatori modellano in modo diretto l'aspetto del paesaggio simulato in base al loro intervento. Questo tipo di interazione permette di far emergere e accentuare il sentimento comune di colpa e impotenza di fronte alla catastrofe ambientale.

Eloïse Bonneviot & Anne de Boer, *Tracing a Seeping Terrain*, 2023, multidisciplinary installation, variable dimensions, ph. Tanja Meißner

Eloïse Bonneviot (1986, Paris, France) and Anne de Boer (1987, Netherlands) are a Berlin-based artist duo whose collaborative practice reflects on interspecies relationships and eco-anxiety. Through the framework of gameplay, they imagine and generate collective narratives about the planet's future and ecological collapse. In their installations and performances, audiences are often invited to engage directly, becoming active participants in the work. *Tracing a Seeping Terrain* (2023) is an interactive and immersive piece in which visitors directly shape the appearance of a simulated landscape through their own interventions. This mode of participation brings to the surface—and amplifies—the shared feelings of guilt and helplessness in the face of environmental catastrophe.

Jonas Brinker

Contemporary

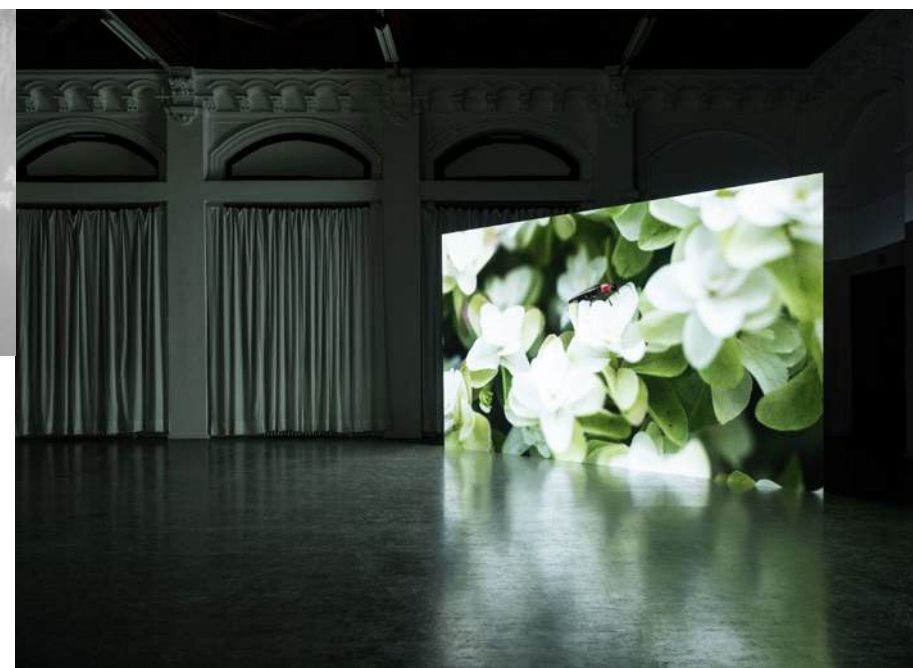


Ph. Christian Lübbert

Ph. Patricia Detmering

160

161



Jonas Brinker, *Nightfall*, 2025, video 8K, 7'44", ph. Fred Dott

Jonas Brinker (1989, Bochum, Germania) studia gli intrecci tra mondo umano e non umano. Con una visione poetica degli effetti sinergici, i suoi video e le sue installazioni condensano l'essenza dell'osservazione e un approfondito impegno nei rapporti tra i soggetti e il loro ambiente. *Nightfall* (2025) cattura il bagliore bioluminescente dei coleotteri al crepuscolo, in una fase del loro ciclo vitale in cui appaiono come un insetto magico. L'artista rinuncia alla narrazione, affidandola al suono fluttuante della città attraverso il rumore del traffico e il lamento delle sirene in lontananza. L'installazione video di grande formato diventa un'esperienza visiva immersiva e un'esplorazione malinconica della bellezza, del desiderio e della temporalità. *Nightfall* è uno sguardo poetico sugli effetti sinergici tra esseri umani e non umani, con uno scintillante skyline notturno dall'effetto elettrizzante e una luce come motivo metafisico che oscilla tra attrazione e transitorietà.

Jonas Brinker, *Nightfall*, 2025, 8K video, 7'44", ph. Fred Dott

Jonas Brinker (1989, Bochum, Germany) studies the entanglements between the human and non-human worlds. With a poetic sensitivity to synergistic effects, his videos and installations distill the essence of observation and a profound engagement with the relationships between beings and their environments. *Nightfall* (2025) captures the bioluminescent glow of beetles at dusk, a moment in their life cycle when they appear almost magical. The artist forgoes traditional narration, instead allowing the fluctuating sounds of the city—the hum of traffic and the distant wail of sirens—to shape the work's rhythm. The large-scale video installation becomes an immersive visual experience and a melancholic exploration of beauty, desire, and temporality. *Nightfall* offers a poetic gaze on the symbiotic interplay between human and non-human beings, where a shimmering nocturnal skyline radiates an electrifying tension, and light emerges as a metaphysical motif oscillating between attraction and transience.

Johanna Bruckner

Contemporary



Johanna Bruckner, *Surrogate Spunk*, 2025, stampa 3D biodegradabile su rete in nylon e vetro, dimensioni variabili tra 10 × 15 × 30 cm e 40 × 40 × 45 cm, video 4K/HD, 10'24", ph. Jean-Christophe Lett

Johanna Bruckner (1984, Vienna, Austria) realizza installazioni che combinano formalmente macchinari tecnologici e corpi organici, in cui compaiono regolarmente video generati tramite software di grafica computerizzata, spesso accompagnati da composizioni sonore. *Surrogate Spunk* (2025) è composta da un corpus scultoreo e dal video *Body Qbits* (2025). Sono presentate quindi piante che strisciano sul pavimento come tentacoli, la cui superficie di vetro rifrange la luce artificiale e uno schermo posto in mezzo a questo giardino inorganico. Sullo schermo, sovrapposizioni dinamiche di filmati trovati e sequenze generate al computer sono popolate da creature fantastiche che si muovono attraverso il tempo e lo spazio, trasgredendo i loro rispettivi punti di origine. Attraverso i suoi mondi immaginari, Johanna Bruckner esplora l'intimità, le forme di vita ibride e i modelli di cura al di là dei sistemi binari. Attraverso la lente della biopolitica, della teoria queer e del postumanesimo, smaschera errori e pregiudizi e li sostituisce con narrazioni più complesse e pluralistiche.

Johanna Bruckner, *Surrogate Spunk*, 2025, biodegradable 3D print on nylon mesh and glass, variable dimensions between 10 × 15 × 30 cm and 40 × 40 × 45 cm, 4K/HD video, 10'24", ph. Jean-Christophe Lett

Johanna Bruckner (1984, Vienna, Austria) creates installations that formally combine technological machinery and organic bodies, often incorporating computer-generated video works accompanied by sound compositions. *Surrogate Spunk* (2025) consists of a sculptural corpus and the video *Body Qbits* (2025). The installation presents plant-like forms crawling across the floor like tentacles, their glass surfaces refracting artificial light, while a screen positioned at the center of this inorganic garden displays a flow of dynamic overlays—found footage interwoven with computer-generated sequences populated by fantastical creatures moving through time and space, transgressing their points of origin. Through these imagined worlds, Bruckner explores intimacy, hybrid life forms, and models of care beyond binary systems. Viewed through the lenses of biopolitics, queer theory, and posthumanism, her work exposes the errors and biases embedded in existing narratives, replacing them with more complex and pluralistic visions of coexistence.

Linda Carrara

Contemporary



162

163



Linda Carrara, *Falling (cascata effimera)*, 2025, candeggina su tessuto e cavo d'acciaio, (30x) 300 × 140 cm

Linda Carrara (1984, Villa D'Adda, vive e lavora a Milano e a Bruxelles) realizza attraverso la pittura e altri media, stratificazioni di tempo, di luce e di materia. La fonte primaria è la natura e il cosmo da cui estrae immagini per creare un mondo immaginifico. *Falling (cascata effimera)* (2025) raffigura un corso d'acqua che ha smarrito il percorso e si lascia cadere nel vuoto per trovarne uno nuovo. Carrara utilizza la candeggina per dissolvere il paesaggio e creare una nuova immagine, così come l'acqua corrode e crea nuove strade. L'opera evoca, insieme, un artificio umano e un fenomeno naturale: entrambi gli eventi danno temporaneamente origine a un nuovo modo di vedere lo spazio. Quest'opera è la prima di una serie di lavori tessili di grandi dimensioni e con diversi usi della candeggina.

Linda Carrara, *Falling (cascata effimera)*, 2025, bleach on fabric and steel cable, (30x) 300 × 140 cm

Linda Carrara (1984, Villa D'Adda; lives and works in Milan and Brussels) creates layered works across painting and other media, exploring time, light, and matter. Her primary sources of inspiration are nature and the cosmos, from which she extracts images to build imaginative worlds. *Falling (cascata effimera)* (2025) depicts a watercourse that has lost its path, allowing itself to tumble into the void in search of a new trajectory. Carrara uses bleach to dissolve the landscape and generate a new image, mirroring the way water erodes and carves new routes. The work evokes both human artifice and a natural phenomenon, each temporarily giving rise to a new way of perceiving space. This piece inaugurates a series of large-scale textile works experimenting with various applications of bleach.

Jakub Choma

Contemporary



Jakub Choma, *Dead End*, 2025, tecnica mista, 222 × 220 × 140 cm, ph. Jan Kolský

Jakub Choma (1995, Košice, Slovacchia, vive e lavora a Praga) combina pittura, assemblaggio, scultura, suono e video, dando vita a installazioni complesse che riflettono sull'esistenza corporea all'interno delle attuali infrastrutture digitali. *Dead End* (2025) è una metafora della costante offerta di alternative alle strutture di potere attuali, che si rivela spesso falsa e apparente. Choma elabora i paradossi dell'esperienza post-digitale: la libera circolazione delle immagini, ma anche i dolorosi effetti fisici delle reti tecnologiche nella cui morsa ci troviamo quotidianamente.

Jakub Choma, *Dead End*, 2025, mixed media, 222 × 220 × 140 cm, ph. Jan Kolský

Jakub Choma (1995, Košice, Slovakia; lives and works in Prague) combines painting, assemblage, sculpture, sound, and video to create complex installations that reflect on corporeal existence within contemporary digital infrastructures. *Dead End* (2025) serves as a metaphor for the constant presentation of alternatives within current power structures—alternatives that often prove illusory. Choma explores the paradoxes of post-digital experience: the free circulation of images alongside the painful physical effects imposed by the technological networks that envelop us daily.

Chongyan Liu

Contemporary



Ph. Markéta Choma

164

165



Chongyan Liu, *Dein und mein Dasein und das Dasein der Welt*, 2024, immagini CGI, installazione video immersiva a due canali, 10'

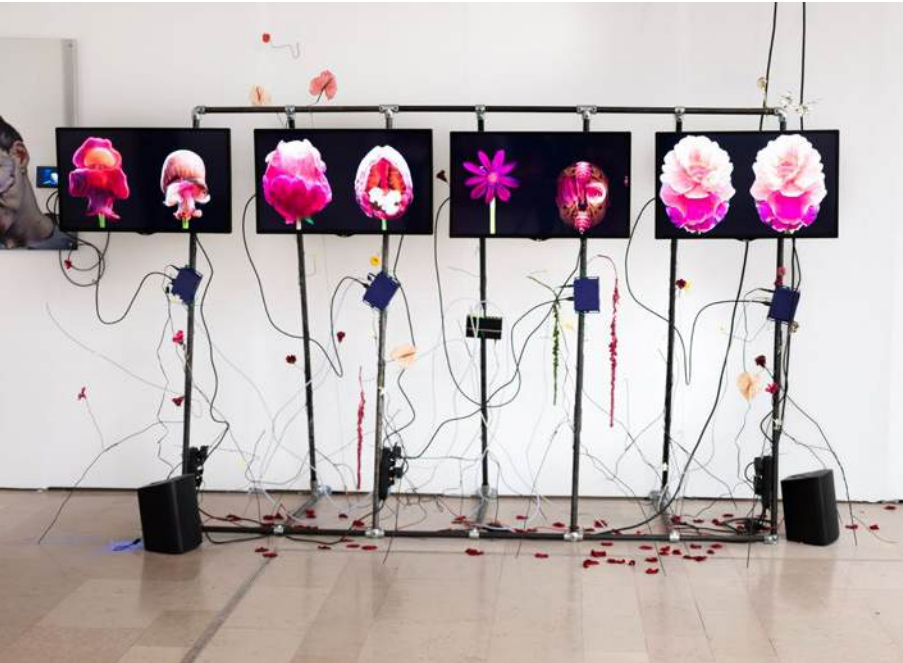
Chongyan Liu (1995, Guizhou, Cina, vive e lavora tra Francia e Cina) attinge dagli studi socio-politici per creare ambienti immersivi in cui mettere a nudo come il potere agisce sugli individui e sul loro corpo. L'installazione video *Dein und mein Dasein und das Dasein der Welt* (*La tua esistenza, la mia esistenza e l'esistenza del mondo*) (2024) è la rappresentazione del proverbio cinese «L'acqua può trasportare una barca, ma può anche rovesciarla». L'acqua è la metafora della corrente socio-politica e la barca è la società, ovvero gli osservatori dell'opera, che sono attraversati da complesse architetture di controllo disciplinare, biopolitico, algoritmico e militare, rappresentate da Liu come onde e tsunami che attraversano lo schermo e immergono lo spettatore.

Chongyan Liu, *Dein und mein Dasein und das Dasein der Welt*, 2024, CGI imagery, two-channel immersive video installation, 10'

Chongyan Liu (1995, Guizhou, China; lives and works between France and China) draws on socio-political studies to create immersive environments that expose how power acts upon individuals and their bodies. The video installation *Dein und mein Dasein und das Dasein der Welt* ("Your Existence, My Existence, and the Existence of the World") (2024) embodies the Chinese proverb: "Water can carry a boat, but it can also overturn it." Water serves as a metaphor for socio-political currents, while the boat represents society—or the viewers themselves—who are swept through complex architectures of disciplinary, biopolitical, algorithmic, and military control. Liu visualizes these forces as waves and tsunamis traversing the screen, immersing the audience in their flow.

Léa Collet

Contemporary



Léa Collet, *Digitalis (hybridation II)*, 2023–2025, 4 schermi BrightSign, casse audio, cavi elettrici, struttura tubolare in acciaio saldato, fiore conservato in silicone, fiore conservato in cera di vetro, video in loop, 8'18", 80 × 180 × 280 cm

Léa Collet (1989, Lione, Francia, vive e lavora ad Aulnay-sous-Bois) realizza video, performance e installazioni per esplorare le interconnessioni tra botanica, territori e tecnologia, creando nuovi immaginari e identità collettive in cui convivono naturale e artificiale. *Digitalis (hybridation II)* (2023–2025) è un'opera complessa che include materiali visivi tratti da due film realizzati tra il 2023 e il 2025, *Digitalis* e *Chère Nature*, in cui adolescenti e bambini tentano di comunicare con la natura e l'intelligenza artificiale nel desiderio di trasformarsi in piante. Collet crea un luogo in cui poesia, immaginazione, natura e tecnologia convergono, mostrando la possibilità di un futuro meno antropocentrico e più attento al contatto con la natura.

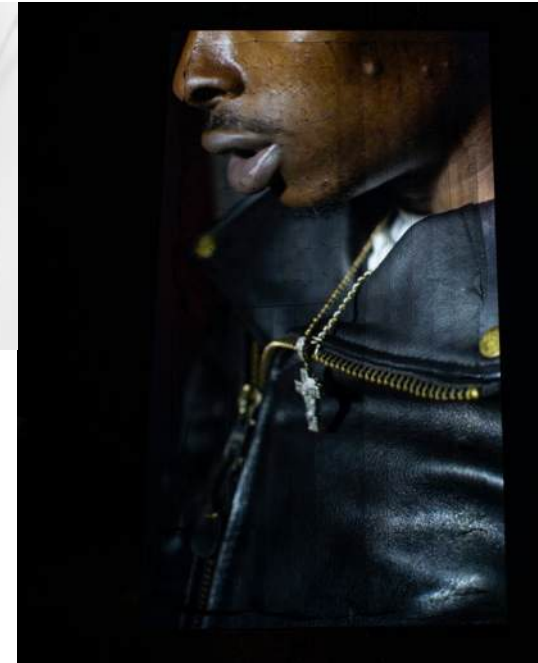
Léa Collet, *Digitalis (hybridation II)*, 2023–2025, 4 BrightSign screens, speakers, electrical cables, welded steel tubular structure, flower preserved in silicone, flower preserved in glass wax, video loop, 8'18", 80 × 180 × 280 cm

Léa Collet (1989, Lyon, France; lives and works in Aulnay-sous-Bois) produces videos, performances, and installations to explore the interconnections between botany, territories, and technology, creating new imaginaries and collective identities where the natural and artificial coexist. *Digitalis (hybridation II)* (2023–2025) is a complex work incorporating visual materials from two films produced between 2023 and 2025, *Digitalis* and *Chère Nature*, in which adolescents and children attempt to communicate with nature and artificial intelligence, aspiring to transform themselves into plants. Collet constructs a space where poetry, imagination, nature, and technology converge, proposing the possibility of a less anthropocentric future, attentive to the encounter with the natural world.

166

Isaiah Davis

Contemporary



167

Isaiah Davis, *Marlow Fazon featuring Yesterday, White American Flag*, 2021–2025, pelle, nylon accoppiato, penna a sfera, vernice acrilica, catena in acciaio, 203.2 × 228.6 × 3.175 cm, video, 13'

Isaiah Davis (1992, New York, USA) impiega strategie concettuali per resistere alla cattura e all'assimilazione da parte dei sistemi dominanti, collegandosi a tradizioni di rifiuto e storie subculturali in cui il controllo e la spoliatura sono stati contrastati con un'immaginazione ribelle. *Marlow Fazon featuring Yesterday, White American Flag* (2021–2025) è un video proiettato sulla bandiera americana in pelle bianca. Attraverso la presentazione di interviste a due giovani afroamericani che raccontano i loro incontri con la violenza delle gang e le manifestazioni di mascolinità nel Bronx, un gruppo multietnico canta in playback *Yesterday* dei Beatles, realizzata dal gruppo R&B Boyz II Men negli anni '90. Davis crea forme in acciaio saldato e video-performance sulla mascolinità nera, creando un intenzionale rottura con il significato della giacca di pelle, elemento della divisa degli agenti degli anni 80', e con il simbolismo più ampio della mascolinità americana.

Isaiah Davis, *Marlow Fazon featuring Yesterday, White American Flag*, 2021–2025, leather, laminated nylon, ball-point pen, acrylic paint, steel chain, 203.2 × 228.6 × 3.175 cm, video, 13'

Isaiah Davis (1992, New York, USA) employs conceptual strategies to resist capture and assimilation by dominant systems, drawing on traditions of refusal and sub-cultural histories in which control and dispossession were confronted through rebellious imagination. *Marlow Fazon featuring Yesterday, White American Flag* (2021–2025) is a video projected onto a white leather American flag. Through interviews with two young African Americans describing encounters with gang violence and performances of masculinity in the Bronx, a multi-ethnic group lip-syncs *Yesterday* by the Beatles, as performed by the R&B group Boyz II Men in the 1990s. Davis constructs welded steel forms and video-performances reflecting on Black masculinity, deliberately subverting both the meaning of the leather jacket—a symbol of 1980s uniformed authority—and the broader iconography of American masculinity.

Michela de Mattei

Contemporary



Michela de Mattei, *True Believers See More Patterns*, 2024, video HD, 18'42" (in progress)

Michela de Mattei (1984, Roma, Italia, vive e lavora a Milano) è un'artista multimediale che sviluppa scenari immaginari ed ecosistemi insoliti, in cui le relazioni tra animali ed esseri umani sono spesso influenzate dalle tecnologie. *True Believers See More Patterns* (2024) è un archivio video in espansione che raccoglie le riprese disponibili online di presunti avvistamenti del tilacino (o tigre della Tasmania), assemblate da comunità che credono nella sua sopravvivenza. Il tilacino è stato dichiarato estinto nel 1936 per via della caccia intensiva e della distruzione del suo habitat, causate dall'arrivo delle prime colonie britanniche in Tasmania nei primi anni dell'Ottocento. Eppure intere comunità, online e offline, si sono formate attorno a filmati sfocati, rallentati e stabilizzati di presunti avvistamenti di tilacini. La musica di Cevdet Ereğ, eseguita in presa diretta con il *davul*, si evolve ogni volta con le nuove immagini.

Michela de Mattei, *True Believers See More Patterns*, 2024, HD video, 18'42" (in progress)

Michela de Mattei (1984, Rome, Italy; lives and works in Milan) is a multimedia artist who creates imaginary scenarios and unusual ecosystems in which the relationships between animals and humans are often shaped by technology. *True Believers See More Patterns* (2024) is a video archive that is continuously expanding, compiling footage found online of alleged thylacine (Tasmanian tiger) sightings, gathered by communities convinced of the species' survival. The thylacine was declared extinct in 1936 due to intensive hunting and habitat destruction caused by the arrival of the first British colonies in Tasmania in the early nineteenth century. Yet entire communities—both online and offline—have formed around blurred, slowed-down, and digitally stabilized clips claiming to show surviving thylacines. The soundtrack, composed and performed live on the *davul* by Cevdet Ereğ, evolves continuously as new images are added.

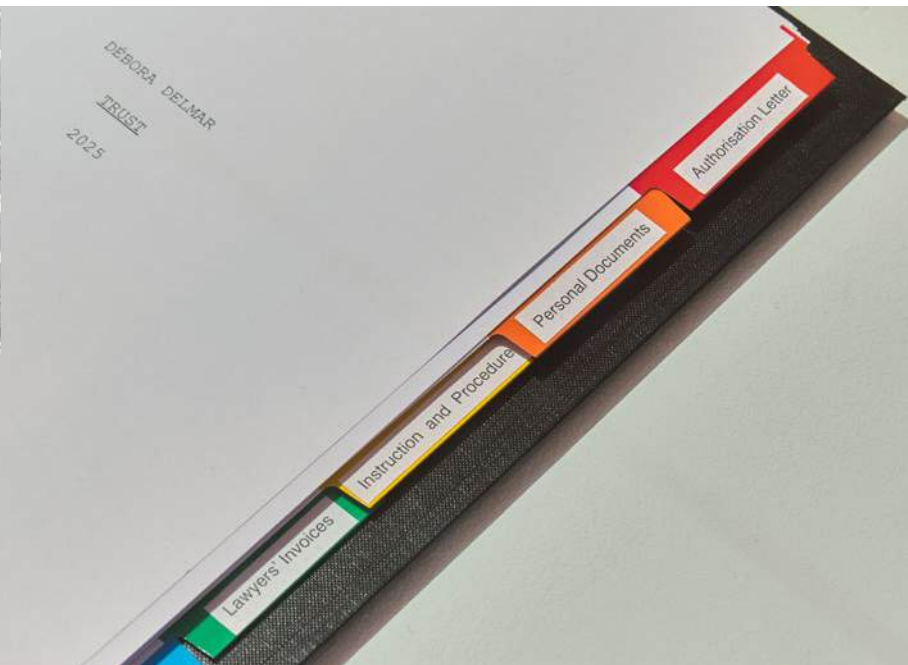


Ph. Gill Man

168

Débora Delmar

Contemporary



Débora Delmar, *TRUST*, 2025, vetrina, base espositiva, cartella, stampa inkjet su carta, raccoglitori, 50 × 120 × 100 cm (vetrina: 50 × 30 × 100 cm; base: 50 × 80 × 100 cm), ph. Reece Straw

Débora Delmar (1986, Città del Messico, Messico, vive e lavora a Londra) è un'artista concettuale che concentra il suo lavoro sulla critica istituzionale e, attraverso vari media, indaga sia gli effetti sociali del capitalismo sia la circolazione di beni e persone nel contesto della globalizzazione. L'opera *TRUST* (2025) utilizza la burocrazia finanziaria e il diritto britannico come materiali artistici. Si presenta come un raccoglitore che contiene la documentazione ufficiale del fondo fiduciario di Delmar, costituito con il finanziamento ottenuto nel 2022 grazie alla Stanley Picker Fellowship erogata dalla Stanley Picker Trust. Il titolo "trust" dunque allude sia all'istituzione finanziaria sia alla fiducia come base delle relazioni interpersonali e professionali. Questo dualismo diventa uno spunto di riflessione in ultima battuta sui lavori creativi, tradizionalmente precari, sul privilegio e sulla definizione di proprietà e autorità.

Débora Delmar, *TRUST*, 2025, display case, plinth, folder, inkjet print on paper, binders, 50 × 120 × 100 cm (display case: 50 × 30 × 100 cm; plinth: 50 × 80 × 100 cm), ph. Reece Straw

Débora Delmar (1986, Mexico City, Mexico; lives and works in London) is a conceptual artist whose practice focuses on institutional critique. Through various media, she examines both the social effects of capitalism and the circulation of goods and people within the context of globalization. *TRUST* (2025) employs financial bureaucracy and British law as artistic materials. The work takes the form of a binder containing the official documentation of Delmar's trust fund, established with the funding she received in 2022 through the Stanley Picker Fellowship, awarded by the Stanley Picker Trust. The title "trust" thus refers both to the financial institution and to trust as the basis of interpersonal and professional relationships. This dual meaning becomes a point of reflection on creative labour, —traditionally precarious— on privilege, and on the shifting notions of ownership and authorship.

Gaia Di Lorenzo

Contemporary



Gaia Di Lorenzo, *No myths after 2000s*, 2022, dipinto su vetro temperato, fusioni in bronzo a cera persa, 100 × 142 × 20 cm, ph. Roberto Apa, courtesy Galleria ADA e l'artista

Gaia Di Lorenzo (1991, Roma, Italia) orienta la sua ricerca sull'osservazione sui comportamenti collettivi e sul loro ruolo nei processi di autoidentificazione. *No Myths After 2000s* (2022) è un dipinto su vetro a strati, composto da pannelli incernierati, come un paravento pieghevole o un libro aperto che presentano tre registri: un disegno basato sui volti sovrapposti di Francis Picabia; dei corpi di genere mutevole, ispirati a visioni grottesche del Museo Vaticano; al centro infine, un'immagine dipinta della statua di Artemide Efesia che rivendica simbolicamente il suo ruolo di icona femminista e della fertilità e, contro la tradizionale ipersessualizzazione, indossa un abito simbolico fatto non di seni ma di testicoli di toro. L'opera si presenta come una meditazione sulle mitologie frammentate, sul crollo del binarismo di genere e sui resti delle grandi narrazioni, in un'epoca che mette in discussione tutti gli assolutismi.

Gaia Di Lorenzo, *No Myths After 2000s*, 2022, painting on tempered glass, lost-wax bronze castings, 100 × 142 × 20 cm, ph. Roberto Apa, courtesy Galleria ADA and the artist

Gaia Di Lorenzo (1991, Rome, Italy) grounds her research in the observation of collective behaviors and their role in processes of self-identification. *No Myths After 2000s* (2022) is a multi-layered painting on glass composed of hinged panels—like a folding screen or an open book—structured across three registers: a drawing based on the overlapping faces of Francis Picabia; bodies of shifting gender inspired by the grotesque figures of the Vatican Museums; and, at the center, a painted image of the statue of Artemis of Ephesus, who symbolically reclaims her role as a feminist and fertility icon. Contrary to her traditional hypersexualized depictions, here she wears a symbolic garment made not of breasts but of bull testicles. The work unfolds as a meditation on fragmented mythologies, the collapse of gender binaries, and the remnants of grand narratives in an era that questions all forms of absolutism.

170

Adele Dipasquale

Contemporary



Ph. Giorgio Benni

171



Adele Dipasquale, *Lose Voice Toolkit*, 2024, installazione video, super 16mm trasferito in 2K, DCP, audio 5.1, una collaborazione con i bambini di Farfallopoli (IC Gino Strada, Torino), prodotto da Cripta747 (Torino), 18'30"

Adele Dipasquale (1994, Torino, Italia, vive e lavora tra l'Italia e L'Aia) è artista e regista, concentrando la sua ricerca sulle pratiche del linguaggio verbale e non verbale. Il film *Lose Voice Toolkit* (*Kit di strumenti per perdere la voce*) (2024) nasce da una ricerca collettiva dei bambini di Farfallapoli, della classe 1B dell'Istituto Comprensivo Gino Strada di Torino. Con lo sguardo, con il pensiero e con il corpo, i bambini contrastano le calamite che rubano la voce e le caramelle che la tolgono, metafora delle imposizioni del mondo degli adulti. I fanciulli rivestono molteplici ruoli nel lavoro dell'artista: sono in primis i protagonisti di scene dove recitano senza parlare, dando libero sfogo ad altre forme di comunicazione; e realizzano, insieme a Dipasquale, i costumi e la scenografia che contribuiscono a creare un tempo e uno spazio indefiniti.

Adele Dipasquale, *Lose Voice Toolkit*, 2024, video installation, Super 16mm transferred to 2K, DCP, 5.1 audio, a collaboration with the children of Farfallopoli (IC Gino Strada, Turin), produced by Cripta747 (Turin), 18'30"

Adele Dipasquale (1994, Turin, Italy; lives and works between Italy and The Hague) is an artist and filmmaker whose research focuses on the practices of verbal and non-verbal language. *Lose Voice Toolkit* (2024) emerged from a collective project with the children of Farfallopoli, Class 1B of the Gino Strada Comprehensive Institute in Turin. Through their gaze, imagination, and bodies, the children resist the magnets that steal voices and the candies that take them away—metaphors for the constraints imposed by the adult world. The children play multiple roles in Dipasquale's work: they are first and foremost the protagonists of scenes performed without speech, giving free rein to alternative forms of communication; they also co-create, together with the artist, the costumes and set design, contributing to the construction of a timeless, indeterminate space.

Nicole Economides

Contemporary



Nicole Economides, *Fruitagora*, 2024, olio su tela, 180 × 180 cm, ph. Frank Holbein, courtesy Callirrhoë, Athens

Nicole Economides (1992, New York, USA, vive e lavora ad Atene) è una pittrice che esplora la memoria e il mutevole significato del concetto di “casa”, attraverso il senso di appartenenza culturale e familiare da una prospettiva greco-americana. *Fruitagora* (2024) rappresenta una fotografia di famiglia scattata negli anni Sessanta a Brooklyn, che ritrae il negozio di frutta dei nonni, immigrati negli Stati Uniti. L'opera è un promemoria toccante del fatto che la nostalgia e la ricerca di identità sono elementi fondamentali dell'esperienza umana. Economides rende una storia personale universale e mette in luce il desiderio di far parte di qualcosa, una famiglia o una comunità, l'importanza del legame e della memoria tramandata.

Nicole Economides, *Fruitagora*, 2024, oil on canvas, 180 × 180 cm, ph. Frank Holbein, courtesy Callirrhoë, Athens

Nicole Economides (1992, New York, USA; lives and works in Athens) is a painter whose practice explores memory and the shifting meaning of the concept of “home,” addressing questions of cultural and familial belonging from a Greek-American perspective. *Fruitagora* (2024) depicts a family photograph taken in the 1960s in Brooklyn, showing the fruit shop run by the artist's grandparents, who had emigrated to the United States. The work serves as a poignant reminder that nostalgia and the search for identity are central aspects of the human experience. By transforming a personal history into a universal narrative, Economides reveals the enduring desire to belong to a family or community, and the significance of kinship and inherited memory.

172

Esraa Elfeky

Contemporary



Ph. Serafeim
Sakellariou



Ph. Matthieu Croizier

173



Esraa Elfeky, *Whispers from chaotic waves*, 2024, fili, 2 sculture in ceramica, 56 × 36 × 23 cm cad, suono e video, 6'30", ph. Esraa Elfeky

Esraa Elfeky (1989, Il Cairo, Egitto) è un'artista multimediale che indaga i legami tra corpo, paesaggio, tempo e ambiente urbano, in particolare il deserto egiziano inteso come luogo di solitudine, immaginazione e memoria storica e politica. *Whispers from chaotic waves* (2024) si compone di un'installazione video, due sculture in ceramica e nastri. Nasce dall'osservazione di due canali: uno nel quartiere Bijlmer di Amsterdam e l'altro nella campagna egiziana, uniti nella memoria di Elfeky. I due canali rappresentano due figure del folklore: il Lupo d'Acqua olandese e la Balena Nera Balti egiziana, ma anche due fenomeni atmosferici legati all'acqua: l'inondazione e la siccità, causati dal cambiamento climatico e urbano.

Esraa Elfeky, *Whispers from chaotic waves*, 2024, threads, 2 ceramic sculptures, 56 × 36 × 23 cm each, sound and video, 6'30", ph. Esraa Elfeky

Esraa Elfeky (1989, Cairo, Egypt) is a multimedia artist who explores the connections between body, landscape, time, and the urban environment, focusing particularly on the Egyptian desert as a place of solitude and imagination, as well as of historical and political memory. *Whispers from chaotic waves* (2024) consists of a video installation, two ceramic sculptures, and interlaced threads. The work stems from the observation of two waterways: one located in the Bijlmer district of Amsterdam and the other in the Egyptian countryside, they merge in Elfeky's memory. These two channels embody figures from folklore—the Dutch Water Wolf and the Egyptian Black Whale Balti—but they also evoke two opposing atmospheric phenomena linked to water: flooding and drought, both caused by climate change and urban transformations.

Flavio Favelli

Contemporary



Flavio Favelli, *Progetto per Fontana*, 2023, custodie in plastica e scatole metalliche, 128 × 259 × 120 cm

Flavio Favelli (1967, Firenze, Italia) crea opere utilizzando vecchi oggetti che rimandano all'estetica borghese degli ambienti familiari in cui è cresciuto o alla cultura orientale approfondita durante gli studi universitari. L'artista amplifica le caratteristiche degli oggetti per elevarli a una dimensione artistica. *Progetto per Fontana* (2023) è realizzata con contenitori di plastica trovati e assemblati per il trasporto di bottiglie, rivestiti con ritagli di lamiera ricavati da vecchie scatole di biscotti e caramelle di marche famose che hanno segnato la storia d'Italia. Favelli ha utilizzato questi contenitori di plastica come moduli per costruire una fontana permanente nel giardino della sua casa in provincia di Bologna. Queste scatole, collezionate dall'artista, hanno la caratteristica poco nota di essere tra i pochi oggetti che non possono essere acquistati legalmente. Infatti, su ciascuna di esse è riportata la scritta "Proprietà privata perseguibile a norma di legge".

Flavio Favelli, *Progetto per Fontana*, 2023, plastic cases and metal boxes, 128 × 259 × 120 cm

Flavio Favelli (1967, Florence, Italy) creates works using old objects that recall the bourgeois aesthetics of the domestic spaces in which he grew up, as well as the Eastern culture he explored during his university studies. The artist amplifies the inherent qualities of these objects, elevating them into an artistic dimension. *Progetto per Fontana* ("Project for a Fountain") (2023) is composed of found plastic containers originally used for transporting bottles, assembled and covered with metal sheets cut from vintage tins of biscuits and candies from well-known brands that have marked Italy's cultural history. Favelli used these plastic crates as modular elements for the construction of a permanent fountain in the garden of his home in the province of Bologna. These tins, collected by the artist over time, have an unusual feature: they are among the few objects that cannot be legally purchased, as each bears the inscription "Proprietà privata perseguibile a norma di legge" ("Private property: legal action may be taken").

174

Saskia Fischer

Contemporary



Ph. Lorenzo Palmieri

Ph. Ilmė Vyšniaskaitė

175



Saskia Fischer, *The Night Gardener*, 2025, video monocanale a colori, Super 8 | 2K, inglese e lituano, 17'30", ph. Larynas Skeisgiela

Saskia Fischer (1986, Stoccarda, Germania, vive e lavora a Vilnius) è un'artista multimediale interessata ai paradigmi che modellano il paesaggio, come riflesso dei valori culturali e sociali. In particolare, Fischer indaga come le visioni del mondo occidentale rafforzino una falsa separazione tra urbanistica, antropologia e natura, attraverso tassonomie coloniali, creando barriere artificiali tra terra e comunità. *The Night Gardener* (*Nakties Daržininkė*) (2025) è un racconto realizzato in Super8 in cui un personaggio surreale e misterioso si muove tra paesaggi oscuri durante l'ora blu, tra la primavera e l'autunno. Dall'ascolto della voce interiore del protagonista e dei suoi pensieri su cosa significhi essere un essere fluido, migrante, mutaforma e in continuo cambiamento, il video immagina un incontro con guardiani mitici e custodi eterni di vasti territori, che gli umani possono solo prendere in prestito.

Saskia Fischer, *The Night Gardener*, 2025, single-channel color video, Super 8 | 2K, English and Lithuanian, 17'30", ph. Larynas Skeisgiela

Saskia Fischer (1986, Stuttgart, Germany, lives and works in Vilnius) is a multimedia artist whose work explores the paradigms that shape landscapes as reflections of cultural and social values. Fischer investigates how Western worldviews reinforce a false separation between urbanism, anthropology, and nature through colonial taxonomies, thus creating artificial boundaries between land and community. *The Night Gardener* (*Nakties Daržininkė*) (2025) is a Super 8 film that follows a surreal, enigmatic character moving through darkened landscapes during the blue hour, between spring and autumn. Through the protagonist's inner voice and reflections on what it means to be a fluid, migratory, and shape-shifting being in constant transformation, the video envisions an encounter with mythical guardians and timeless custodians of vast territories—lands that humans can only ever borrow.

Fu Liang

Contemporary



Fu Liang, *Horizon*, 2024, pigmento minerale, olio su tela, 200 × 240 cm, ph. Jérémy Beaudet

Fu Liang (1993, Sichuan, Cina, vive e lavora a Parigi) inserisce nelle sue opere una visione artistica arricchita da una profonda comprensione dell'estetica storica e realizza un intricato gioco di texture, forme corporee, paesaggi geografici, fluidi e sostanze. La pratica di Fu fornisce un accesso sottile a una serie di percezioni, emozioni, ricordi, conoscenze ed esplora la relazione sintetica tra il visibile e l'invisibile, la presenza e l'assenza, l'essere e il non essere. *Horizon* (2024) è stato realizzato utilizzando pigmenti minerali e olio su tela ed evoca un paesaggio misterioso, quasi primordiale, dove una forma drappeggiata e scintillante, che ricorda un tumulto coperto o una figura prostrata, riposa su uno sfondo oscuro e inquieto che evoca una pioggia e un'oscurità profonda.

Fu Liang, *Horizon*, 2024, mineral pigment, oil on canvas, 200 × 240 cm, ph. Jérémy Beaudet

Fu Liang (1993, Sichuan, China, lives and works in Paris) infuses his works with an artistic vision deeply rooted in historical aesthetics, creating an intricate play of textures, bodily forms, geographical landscapes, fluids, and substances. His practice offers a subtle access point to a spectrum of perceptions, emotions, memories, and forms of knowledge, while exploring the synthetic relationship between the visible and the invisible, presence and absence, being and non-being. *Horizon* (2024) employs mineral pigments and oil on canvas to evoke a mysterious, almost primordial landscape where a draped, shimmering form resembling a shrouded mound or a prostrate figure rests against a dark, unsettled background suggestive of rain and profound obscurity.

Jermay Michael Gabriel

Contemporary



Ph. Jérémy Beaudet

176



Ph. Jim Nedd

177

Ubi solitudinem faciunt ~~pacem~~ civitatem appellant

Jermay Michael Gabriel, *Ubi solitudine faciunt civitatem appellant*, 2025, neon, 8 × 42 × 400 cm, ph. Giovanni Benvenuto

Jermay Michael Gabriel (1997, Etiopia, vive e lavora a Milano) esplora le conseguenze del colonialismo italiano attraverso il suono, le installazioni e la performance. Il suo lavoro affronta la persistenza simbolica dell'archivio coloniale, ridefinendo la memoria e il trauma come forze stratificate e non lineari. *Ubi solitudine faciunt civitatem appellant* (2025) mette in discussione la logica imperialista persistente che equipara il controllo alla pace e reprime il dissenso attraverso la violenza. Originariamente tratta da un discorso di Calgaco che incoraggiava la conquista brutale in nome dell'ordine, la frase viene riattivata per ragionare su come la violenza venga ripetutamente reiterata in nome della civiltà. Attraverso la luce, il testo e il gesto, Gabriel rivela la pace non come armonia, ma come un silenzio artificiale mantenuto con la forza, sfidando gli spettatori a confrontarsi con il paradosso al centro delle nozioni occidentali di ordine, progresso e appartenenza.

Jermay Michael Gabriel, *Ubi solitudine faciunt civitatem appellant*, 2025, neon, 8 × 42 × 400 cm, ph. Giovanni Benvenuto

Jermay Michael Gabriel (1997, Ethiopia; lives and works in Milan) explores the legacies of Italian colonialism through sound, installations, and performance. His practice addresses the enduring symbolic presence of the colonial archive, redefining memory and trauma as layered and non-linear forces. *Ubi solitudine faciunt civitatem appellant* (2025) questions the persistent imperial logic that equates control with peace and suppresses dissent through violence. Originally drawn from a speech by Calgaco, who encouraged brutal conquest in the name of order, the phrase is reactivated to reflect on how violence is repeatedly enacted under the guise of civilization. Through light, text, and gesture, Gabriel presents peace not as harmony but as an artificially imposed silence maintained through force, challenging viewers to confront the paradox at the core of Western notions of order, progress, and belonging.

Gabriele Garavaglia

Contemporary



Gabriele Garavaglia, *Inner Resilience HD*, 2024, stampa UV su cartone alveolare, 250 x 150 x 20 cm, ph. E. Sommer, Kunst Halle Sankt Gallen

Gabriele Garavaglia (1981, Vercelli, Italia, vive e lavora a Zurigo) lavora con un immaginario influenzato dalla cultura pop e dalle subculture come la letteratura fantascientifica, l'universo di anime e manga, il linguaggio gotico, l'ambientalismo radicale, le comunità aliene, le mitologie urbane, il thriller cinematografico. Al centro della sua pratica anche aspetti legati alla psicologia dell'osservatore e ai meccanismi della percezione. *Inner Resilience HD* (2024) è il ritratto dell'artista trasformato in uno zombie grazie al trucco protesico SFX e realizzato da un team di specialisti nel campo della produzione cinematografica horror e fantasy. Lo zombie è immortalato mentre sfreccia su una motocicletta con il simbolo "HD", che si riferisce contemporaneamente alla tecnologia visiva (alta definizione), ma anche al noto marchio di motociclette americane Harley-Davidson, come simbolo di libertà decaduta.

Gabriele Garavaglia, *Inner Resilience HD*, 2024, UV print on honeycomb board, 250 x 150 x 20 cm, ph. E. Sommer, Kunst Halle Sankt Gallen

Gabriele Garavaglia (1981, Vercelli, Italy; lives and works in Zurich) works with an imaginary universe shaped by pop culture and subcultures, including science fiction literature, anime and manga, Gothic language, radical environmentalism, alien communities, urban mythologies, and cinematic thrillers. Central to his practice are considerations of the observer's psychology and mechanisms of perception. *Inner Resilience HD* (2024) portrays the artist transformed into a zombie through prosthetic SFX makeup, created by a team of specialists in horror and fantasy film production. The zombie is captured riding a motorcycle emblazoned with the symbol "HD," referencing both high-definition visual technology and the iconic American motorcycle brand Harley-Davidson, evoking a symbol of decayed freedom.

178

Greta Maria Gerosa

Contemporary



Ph. Miriam Laura Leonardi

Ph. Marella Bessone

179



Greta Maria Gerosa, *Intimate places I've never been (Rumania)*, 2025, cornice CCTV, carta adesiva su metallo, 70 x 20 x 4 cm, ph. Clelia Cadamuro, courtesy l'artista

Il lavoro di Greta Maria Gerosa (1997, Lecco, Italia, vive e lavora a Venezia) coinvolge video, audio, installazioni e azioni performative per analizzare le implicazioni estetiche e socio-politiche delle immagini generate attraverso dispositivi di sorveglianza. Con *Intimate places I've never been (Rumania)* (2025) espone la sua sfera familiare, intima ed emotiva. Sin da piccola l'artista osserva la madre che, nascosta dietro alle tende semitrasparenti della finestra della sua stanza, spia i movimenti dei vicini. Gli spazi del vissuto privato dell'artista e i suoi ricordi si trasformano in luoghi virtuali. L'opera evoca il paradosso tra presenza virtuale e distanza fisica, tra pubblico e privato. La veneziana, da oggetto d'uso quotidiano, si trasforma in un campo di proiezione che rivela la fragilità e l'ambiguità della privacy.

Greta Maria Gerosa, *Intimate places I've never been (Rumania)*, 2025, CCTV frame, adhesive paper on metal, 70 x 20 x 4 cm, ph. Clelia Cadamuro, courtesy the artist

Greta Maria Gerosa (1997, Lecco, Italy; lives and works in Venice) works across video, sound, installation, and performative actions to examine the aesthetic and socio-political implications of images produced through surveillance devices. *Intimate places I've never been (Rumania)* (2025) exposes her familial, intimate, and emotional sphere. From a young age, the artist has observed her mother peering through semi-transparent curtains, spying on the movements of neighbours. These private spaces and memories are transformed into virtual sites. The work evokes the paradox between virtual presence and physical distance, between public and private. The Venetian blind, once a mundane object, becomes a projection field revealing the fragility and ambiguity of privacy.

Kyriaki Goni

Contemporary



Kyriaki Goni, *Not allowed for algorithmic audiences*, 2021, video CGI 4K, stampa su seta biologica, 200 × 140 cm, insegna a LED, 27'36", ph. Michael Zeeh

Kyriaki Goni (1982, Atene, Grecia) analizza gli aspetti politici, affettivi e ambientali della tecnologia, introducendo alleanze interspecie, relazioni e intrecci tra entità umane e non umane. *Not allowed for algorithmic audiences* (2021) è un video realizzato in CGI che riflette sulla grande diffusione dell'assistenza vocale in uso quotidianamente. L'opera è ambientata durante un torrido agosto ad Atene, in cui un assistente virtuale immaginario di nome Voice appare sullo schermo ogni giorno alle 17:30. Nel corso di sette giorni, di fronte al suo destino imminente in una discarica di rifiuti elettronici, Voice offre consigli divertenti ma acuti su come eludere la sorveglianza online. Attingendo alla nozione della filosofa Rosi Braidotti in cui la voce è "impronta audio dell'anima", Voice stimola la riflessione su questioni quali la privacy, l'identità e il controllo.

Kyriaki Goni, *Not allowed for algorithmic audiences*, 2021, 4K CGI video, print on organic silk, 200 × 140 cm, LED sign, 27'36", ph. Michael Zeeh

Kyriaki Goni (1982, Athens, Greece) examines the political, affective, and environmental dimensions of technology, exploring interspecies alliances and the entanglements of human and non-human entities. *Not allowed for algorithmic audiences* (2021) is a CGI video reflecting on the widespread use of voice assistants in everyday life. Set during a sweltering August in Athens, the work follows an imaginary virtual assistant named Voice, who appears on screen every day at 5:30 PM. Over the course of seven days, facing its impending disposal in an electronic waste landfill, Voice offers witty yet incisive advice on how to evade online surveillance. Drawing on philosopher Rosi Braidotti's concept of voice as the "audio footprint of the human soul", the work prompts reflection on issues of privacy, identity, and control.

Soham Gupta

Contemporary



Ph. Thanos Danilof



Soham Gupta, *Night Haunts*, 2025, stampe Archival Pigment, 50 × 75 cm

Soham Gupta (1988, India, vive e lavora a Calcutta) sviluppa un lavoro che si muove costantemente tra fotografia documentaria, arte e scrittura. La sua pratica affronta temi legati alla solitudine e all'isolamento, all'abuso e al dolore, esaminando un passato segnato da ferite e contrapposto a ipotesi di futuri incerti, costellati da tensioni sessuali e dilemmi esistenziali. *Night Haunts* (2025) è una serie di fotografie, pensata per esprimere la sensazione di inquietudine della notte, così come la bellezza dell'oscurità.

Soham Gupta, *Night Haunts*, 2025, archival pigment prints, 50 × 75 cm

Soham Gupta (1988, India; lives and works in Kolkata) develops a practice that moves fluidly between documentary photography, art, and writing. His work addresses themes of solitude and isolation, abuse and suffering, examining a past marked by wounds alongside the uncertainties of future possibilities, often charged with sexual tensions and existential dilemmas. *Night Haunts* (2025) is a series of photographs conceived to convey the unsettling atmosphere of the night, as well as the profound beauty of darkness.

180

181

Zishi Han

Contemporary



Zishi Han, *moths II*, 2024, video digitale HD, luce, colore, vibrazione, suono, 11'46", ph. courtesy dell'artista, Jing Peng

Zishi Han (1990, Pechino, Cina, vive e lavora a Francoforte) attraverso installazioni, video e sculture indaga l'attaccamento masochistico alle strutture di potere. Nelle sue opere appaiono presenze effimere, come in *moths II* (2024) in cui Han osserva le falene nel cuore della notte. Nel video la camera mantiene l'inquadratura fissa su un punto, illuminato da una luce UV, per osservare le falene. Come un entomologo, Han studia e osserva il comportamento degli insetti, associandolo metaforicamente agli impulsi e al comportamento sociale degli esseri umani. Osservando le falene, proiettiamo il nostro sistema sociale sulla loro organizzazione e ne analizziamo il rapporto con il potere, il controllo e il desiderio.

Zishi Han, *moths II*, 2024, HD digital video, light, colour, vibration, sound, 11'46", ph. courtesy the artist, Jing Peng

Zishi Han (1990, Beijing, China; lives and works in Frankfurt) explores masochistic attachments to structures of power through installations, video, and sculpture. His works often feature ephemeral presences, as in *moths II* (2024), where Han observes moths in the dead of the night. In the video, the camera remains fixed on a single point illuminated by UV light to study the insects. Like an entomologist, Han examines their behavior, metaphorically relating it to human impulses and social conduct. By observing the moths, we project our social systems onto their organization and reflect on relationships to power, control, and desire.

Eloise Hess

Contemporary



Ph. Augustine Paredes

Ph. Tanner Pendelton

182

183



Eloise Hess, *The Cemetery*, 2025, monostampa su carta di gelso, encausto su pannello di betulla, cornice in noce, 95,76 × 63,25 × 3,18 cm

Eloise Hess (1995, USA) si esprime attraverso fotografia, incisione e pittura per esplorare i limiti e l'infinità dell'immagine. L'opera *The Cemetery* (2025) è tratta da una fotografia della serie *Early Morning Tomorrow*, in cui l'artista allinea l'obiettivo della sua macchina fotografica al mirino di quella di suo padre, Charles Hess, fotografo affetto da Alzheimer. Nel dipinto si notano due lapidi anonime, nel cimitero cittadino, in un tempo passato. L'opera è stata realizzata attraverso una stampa su carta di gelso non assorbente, poi pressata asciutta su carta assorbente. Il risultato sembra così un disegno offuscato dalla memoria. Infine l'artista usa la tecnica dell'encausto per intrappolare l'immagine, artefatto di un artefatto fotografico, trasferita e precaria, come la memoria.

Eloise Hess, *The Cemetery*, 2025, monoprint on mulberry paper, encaustic on birch panel, walnut frame, 95.76 × 63.25 × 3.18 cm

Eloise Hess (1995, USA) works across photography, printmaking, and painting to explore the limits and infinitude of the image. *The Cemetery* (2025) is drawn from a photograph in the series *Early Morning Tomorrow*, in which the artist aligns her camera with the viewfinder of her father Charles Hess, a photographer living with Alzheimer's. The painting depicts two anonymous gravestones in a city cemetery, set in a past time. The work was executed through a print on non-absorbent mulberry paper, then dry-pressed onto absorbent paper, producing an effect reminiscent of a memory-blurred drawing. Finally, Hess employs encaustic to fix the image—an artifact of a photographic artifact—transferred and precarious, much like memory itself.

Shamiran Istifan

Contemporary



Shamiran Istifan, *Ex Amore Vita*, 2021, video monocolore, colore, suono, 4'36"

Shamiran Istifan (1987, vive e lavora a Zurigo) ha un background nella comunicazione e nella ricerca giornalistica, concentra la sua pratica artistica sulle dinamiche sociali a partire dalla sua esperienza personale. *Ex Amore Vita* (2021) è un video che rappresenta emblematicamente la sua estetica intima e simbolica: chiuse in un piccolo bagno vediamo un gruppo di donne che fumano, chiacchierano, si vestono e si truccano per un matrimonio. Dalla sua memoria, Istifan preleva i ricordi delle cerimonie nuziali tradizionali, riferendosi culturalmente alla diaspora assira, come momento comunitario che coinvolge il romanticismo tanto quanto aspetti sociali e di appartenenza culturale. Il bagno in cui si preparano diventa un "rifugio" per le donne assire sfollate, che si concedono questo come momento di celebrazione intima e discreta.

Shamiran Istifan, *Ex Amore Vita*, 2021, single-channel video, color, sound, 4'36"

Shamiran Istifan (1987, lives and works in Zurich) has a background in communication and journalism, and centers her artistic practice on social dynamics informed by personal experience. *Ex Amore Vita* (2021) is a video emblematic of her intimate and symbolic aesthetic: in a small bathroom, a group of women smoke, chat, dress, and apply makeup in preparation for a wedding. Drawing from her memory, Istifan references traditional wedding ceremonies within the Assyrian diaspora, framing them as communal events that intertwine romance with social and cultural belonging. The bathroom becomes a private "refuge" for displaced Assyrian women, offering a moment of intimate, discreet celebration.

Josh Johnson

Contemporary



184

185

Josh Johnson, *STANDING HERE AMONGST MAJESTY*, 2023, video, performance, 7'30"

Josh Johnson (1987, Los Angeles, USA) è un artista multidisciplinare che spazia dalla danza moderna, alla performance e al teatro. Espone il suo lavoro sia sul palcoscenico che nelle gallerie d'arte che nella moda, spesso fondendo movimento, suono, immagine e testo. *STANDING HERE AMONGST MAJESTY* (2023) è parte di una performance più ampia che parla dell'ambiguità della riproducibilità delle immagini e delle icone: da un lato questa garantisce una diffusione ampia, dall'altra apre al rischio di appropriazione culturale e allo sfruttamento iconografico. Il tema è affrontato soprattutto da una prospettiva decoloniale, sensibile a una giusta comprensione e al significato culturale. Quando un'icona viene copiata senza un'adeguata attenzione al suo significato culturale, il suo messaggio può essere diluito e la sua autenticità erosa. Il rischio è la rimozione del contesto e della storia dietro l'icona, riducendola a una semplice tendenza, a una merce, a una caricatura, perpetuando narrazioni dannose e rafforzando dinamiche di potere esistenti.

Josh Johnson, *STANDING HERE AMONGST MAJESTY*, 2023, video, performance, 7'30"

Josh Johnson (1987, Los Angeles, USA) is a multidisciplinary artist working across modern dance, performance, and theater. His work is presented on stage, in galleries, and within the fashion world, often merging movement, sound, image, and text. *STANDING HERE AMONGST MAJESTY* (2023) is part of a larger performance that addresses the ambiguity of image and icon reproducibility: while replication allows for broad dissemination, it also presents the risk of cultural appropriation and the exploitation of iconography. The theme is approached from a decolonial perspective, attentive to cultural understanding and meaning. When an icon is copied without careful consideration of its cultural significance, its message can be diluted and its authenticity eroded. The danger lies in removing the context and history behind the icon, reducing it to a mere trend, commodity, or caricature, thereby perpetuating harmful narratives and reinforcing existing power dynamics.

Maude Léonard-Contant

Contemporary



Maude Léonard-Contant, *Herbe aux chantres*, 2023, cuoio, organza plissettata, aculei di istrice, acciaio, legno, due fiori secchi di senape selvatica, 200 × 55 × 45 cm, ph. Moritz Schermbach

Maude Léonard-Contant (1979, Joliette, Canada, vive e lavora a Basilea) è un'artista che crea sculture e installazioni immersive e si impegna nello studio del linguaggio, della cultura e della trasformazione dei materiali, legati anche alla tradizione e all'artigianato. *Herbe aux chantres* (2023) è una scultura realizzata attraverso tecniche artigianali tradizionali. Il cuoio viene teso su strutture in legno, la seta è plissettata dal maître plisseur Karen Grigorian secondo i disegni dell'artista, mentre le piante, posizionate tra le pieghe della seta, vengono pressate tra le pagine di grossi dizionari. Il lavoro scultoreo di Léonard-Contant è concepito per cambiare forma e significato a seconda dello sguardo dell'osservatore, offrendo così un'esperienza stratificata e in continua trasformazione.

Maude Léonard-Contant, *Herbe aux chantres*, 2023, leather, pleated organza, porcupine quills, steel, wood, two dried wild mustard flowers, 200 × 55 × 45 cm, ph. Moritz Schermbach

Maude Léonard-Contant (1979, Joliette, Canada; lives and works in Basel) creates immersive sculptures and installations, engaging with language, culture, and the transformation of materials, often drawing on tradition and craftsmanship. *Herbe aux chantres* (2023) is a sculpture realized using traditional artisanal techniques. Leather is stretched over wooden structures, silk is pleated by maître plisseur Karen Grigorian according to the artist's designs, and the plants, placed between the folds of the silk, are pressed within the pages of large dictionaries. Léonard-Contant's sculptural work is conceived to change in form and meaning depending on the viewer's perspective, offering a layered and continuously evolving experience.

Joy Li

Academy



Ph. Karin Salathé

Ph. Jarod Lew

186

187



Joy Li, *Butterfly Killer No.01*, 2024, acciaio inox, farfalle, resina, piastrelle in ceramica epossidica, acrilico, 100 × 100 × 110 cm

Joy Li (1999, Gansu, Cina) frequenta un Master in Scultura alla Yale School of Art. Con la sua pratica interdisciplinare e multimediale, con un particolare interesse per la performance, affronta la tensione e le interazioni tra oggetti quotidiani, emozioni e relazioni inaspettate con ciò che è familiare. La scultura *Butterfly Killer No.01* (2024) è una scultura, pensata come un dispositivo per uccidere le farfalle. L'opera ha una forma leggiadra e ingannevole: un fiocco di raso diventa acciaio fendente mentre per terra giacciono carcasse di lepidotteri. L'apparenza inganna e ciò che attrae può essere fatale, come la scultura attraente, elegante e affascinante, finisce per diventare pericolosa.

Joy Li, *Butterfly Killer No.01*, 2024, stainless steel, butterflies, resin, epoxy ceramic tiles, acrylic, 100 × 100 × 110 cm

Joy Li (1999, Gansu, China) is pursuing an MFA in Sculpture at Yale School of Art. Through her interdisciplinary and multimedia practice, with a particular focus on performance, she explores the tension and interaction between everyday objects, emotions, and unexpected relationships with the familiar. *Butterfly Killer No.01* (2024) is a sculpture conceived as a device for killing butterflies. The work has a graceful yet deceptive form: a satin bow becomes a blade of steel, while the carcasses of butterflies lie scattered on the ground. Appearances deceive, as what attracts can also be fatal. The sculpture, alluring, elegant, and seductive, ultimately reveals itself as something dangerous.

Zhenru Liang

Contemporary



Zhenru Liang, *HOME*, 2023, materiali di demolizione da un cantiere edile, installazione performativa site-specific, dimensioni variabili

Zhenru Liang (1994, Cina, vive e lavora tra Milano e Berlino) è un'artista multidisciplinare il cui lavoro esplora l'intersezione tra le strutture urbane e la memoria primaria del pianeta, indagando come gli ambienti naturali e artificiali influenzano la memoria collettiva e individuale. *HOME* (2023) è un'azione performativa realizzata nel 2023 a Berlino, dopo il terremoto in Turchia. Il video mostra l'artista che si trova in un cantiere abbandonato per scalare e interagire con la montagna di macerie e rovine di un edificio berlinese demolito. Liang è intenta in un'azione di ricostruzione, all'interno di un contesto di trasformazione urbana, in uno spazio fragile e instabile. Vi è inoltre un chiaro riferimento ai film neorealisti di Rossellini: *Germania Anno Zero*, *Roma città aperta* e *Paisà*. L'atto di "riordinare" le rovine diventa così un gesto di testimonianza, di dissenso contro la guerra e la distruzione.

Zhenru Liang, *HOME*, 2023, demolition materials from a construction site, site-specific performative installation, dimensions variable

Zhenru Liang (1994, China; lives and works between Milan and Berlin) is a multidisciplinary artist whose work explores the intersection of urban structures and the planet's primal memory, investigating how natural and artificial environments shape collective and individual memory. *HOME* (2023) is a performative action realized in Berlin following the earthquake in Turkey. The video depicts the artist navigating and interacting with a pile of rubble and ruins from a demolished Berlin building. Liang engages in an act of reconstruction within a context of urban transformation, in a fragile and unstable space. The work also references Rossellini's neorealist films: *Germania Anno Zero*, *Roma città aperta*, and *Paisà*. The act of "tidying up" the ruins becomes a gesture of testimony and dissent against war and destruction.

188

Kaspar Ludwig

Contemporary



Ph. Charles Benjamin

189



Kaspar Ludwig, *Dividere i pani e i pesci*, 2024, legno, 9 elementi, 25 × 280 × 25 cm cad., ph. Charles Benjamin

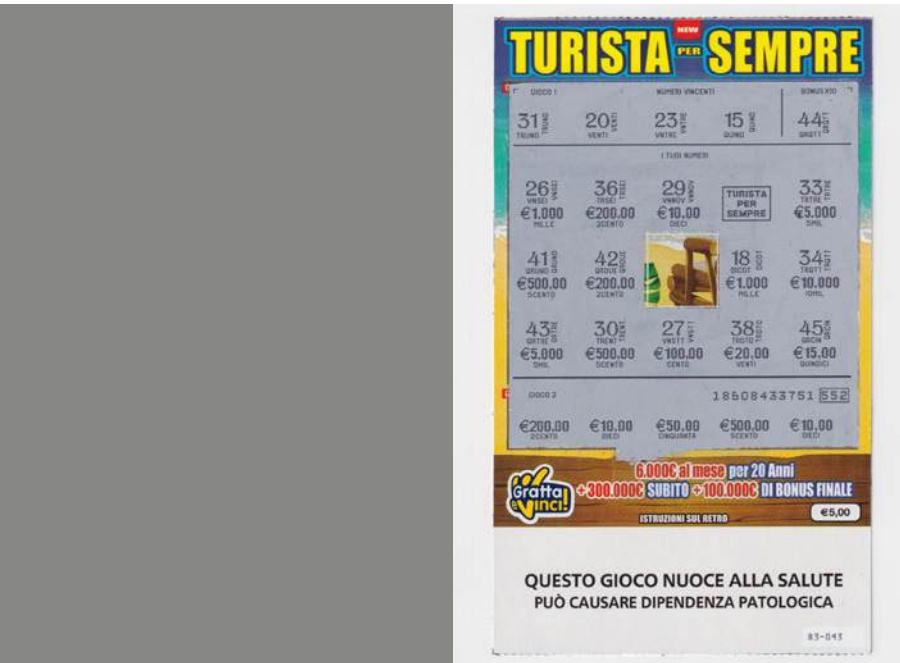
Kaspar Ludwig (1989, Norimberga, Germania, vive e lavora a Basilea) unisce nel suo lavoro tecniche tradizionali e temi contemporanei. *Dividere i pani e i pesci* (2024) è la ribellione dell'artista contro le regole del sistema dell'arte: incide delle nature morte su travi di legno per sovvertire l'educazione dei media classici, come la tela e la pittura. Il titolo dell'opera deriva da un modo di dire, di origine biblica, che la nonna dell'artista, di origini italiane, usava per indicare qualcosa di equo e corretto. Su indicazione dell'artista: se il sistema dell'arte dovesse crollare, le travi possono abbandonare le loro vesti di opera artistica ed essere utilizzate per costruire un capanno.

Kaspar Ludwig, *Dividere i pani e i pesci*, 2024, wood, 9 elements, 25 × 280 × 25 cm each, ph. Charles Benjamin

Kaspar Ludwig (1989, Nuremberg, Germany; lives and works in Basel) combines traditional techniques with contemporary themes. *Dividere i pani e i pesci* ("Dividing fish and loaves") (2024) represents the artist's rebellion against the conventions of the art system: he carves still lifes onto wooden beams to subvert the classical media of canvas and painting. The title comes from a biblical expression used by the artist's Italian grandmother to signify fairness and equity. According to the artist's instructions, should the art system collapse, the beams may shed their status as artworks and be repurposed to build a shed.

Edson Luli

Contemporary



Edson Luli, *Faith*, 2022, 100 gratta e vinci “Turista per sempre”, cornici in legno, 105 x 320 cm

Edson Luli (1989, Scutari, Albania, vive e lavora a Milano) è un artista che utilizza vari media per creare delle installazioni che indagano su come la cultura influisca sulla percezione umana, sulla natura e sulla realtà che ci circonda. L'opera *Faith* (2022) si compone di 100 gratta e vinci *Turista per sempre*, i cui numeri sono svelati solo in parte. Con questa installazione Luli spinge il pubblico a riflettere sulla natura effimera dell'esistenza, sul desiderio e sul paradosso della fede in un'epoca di disillusione sistematica. Lo spettatore si trova di fronte a una scelta impossibile: preservare l'integrità dell'opera o cedere al richiamo seducente della ricchezza. Questa tensione tra contemplazione e consumo mette a nudo le linee di frattura della soggettività contemporanea, dove la fede stessa diventa una forma di speculazione.

Edson Luli, *Faith*, 2022, 100 “Turista per sempre” scratch cards, wooden frames, 105 x 320 cm

Edson Luli (1989, Shkodër, Albania; lives and works in Milan) is an artist working across various media to create installations examining how culture shapes human perception, nature, and the reality around us. *Faith* (2022) consists of 100 “Turista per sempre” scratch cards, with the numbers only partially revealed. The installation prompts viewers to reflect on the ephemeral nature of existence, desire, and the paradox of faith in an age of systemic disillusionment. The audience faces an impossible choice: preserve the integrity of the work or succumb to the seductive lure of wealth. This tension between contemplation and consumption exposes the fractures of contemporary subjectivity, where faith itself becomes a form of speculation.

Paul Maheke

Contemporary



Ph. Erjola Zhuka

Ph. MNGMH



190

191

Paul Maheke, *Mauve, Jim and John*, 2021, video, 28'05", ph. Ondřej Pol

Paul Maheke (1985, vive e lavora a Montpellier) attraverso varie forme artistiche, esplora il modo in cui i corpi e le narrazioni degli emarginati vengono resi visibili o invisibili, spesso invocando fantasmi, spiriti ed entità non umane per cambiare la percezione e invitare a nuovi modi di vedere, sentire e ascoltare. *Mauve, Jim and John* (2021) è un film che parte dall'interesse dell'artista nella storia dei presunti avvistamenti UFO a Rendlesham Forest, nel Suffolk, nel dicembre 1980, all'epoca associata alla stazione radar OTH Cobra Mist a Orford Ness. I protagonisti sono John Burroughs e Jim Penniston, due militari che hanno segnalato l'avvistamento di un misterioso velivolo nel cielo. Sperimentando una coreografia site-specific, il film crea un dialogo visivo tra l'intrusione aliena dal cielo e il passato militare del luogo, e insieme al ballerino e coreografo Robert Bridger, Maheke lavora per sviluppare una nuova colonna sonora.

Paul Maheke, *Mauve, Jim and John*, 2021, video, 28'05", ph. Ondřej Pol

Paul Maheke (1985, lives and works in Montpellier) explores, through various artistic forms, how the bodies and narratives of marginalized communities are made visible or invisible, often invoking ghosts, spirits, and non-human entities to shift perception and let new ways of seeing, feeling, and listening emerge. *Mauve, Jim and John* (2021) is a film rooted in the artist's interest in the history of alleged UFO sightings in Rendlesham Forest, Suffolk, in December 1980, then associated with the OTH Cobra Mist radar station at Orford Ness. The protagonists are John Burroughs and Jim Penniston, two military personnel who reported seeing a mysterious craft in the sky. Through a site-specific choreographic experiment, the film creates a visual dialogue between the alien intrusion from above and the military past of the location. Together with dancer and choreographer Robert Bridger, Maheke develops a new original soundtrack for the work.

Marie Matusz

Contemporary



Marie Matusz, *Towards Vanishing: Hommage-Letter, Image-Density*, 2025, pigmento naturale, vernice, lacca, grafite e pittura a olio su compensato fenolico, MDF, PMMA, mogano, 260 × 260 × 25 cm, ph. Gina Folly

Marie Matusz (1994, Tolosa, Francia, vive e lavora a Basilea e Berlino) spazia dalle installazioni scultoree al suono, dalla scrittura al cinema, esplorando le complesse relazioni tra materialità, memoria e narrazione. Le singole opere sono il risultato di un processo sia artistico che curatoriale e possono essere intese come capitoli di una narrazione più ampia. La serie *Towards Vanishing* (2025) continua il lungo impegno di Matusz con le vetrine, ma qui vanno oltre la tradizionale teca museale. Il loro design fonde conservazione ed esposizione, creando strutture che proteggono, incorniciano e contengono allo stesso tempo. L'opera, come un dispositivo nello spazio, crea un'interazione tra spazi intimi e pubblici. Queste transizioni senza soluzione di continuità resistono a una chiara categorizzazione, come un salotto sospeso tra la sfera privata e quella pubblica. Assistiamo a una coreografia spaziale che spinge i visitatori a interagire con l'ambiente circostante e a riflettere sulla natura fragile della propria presenza nello spazio.

Marie Matusz, *Towards Vanishing: Hommage-Letter, Image-Density*, 2025, natural pigment, varnish, lacquer, graphite and oil paint on phenolic plywood, MDF, PMMA, mahogany, 260 × 260 × 25 cm, ph. Gina Folly

Marie Matusz (1994, Toulouse, France, lives and works in Basel and Berlin) moves fluidly between sculptural installation, sound, writing, and film, exploring the complex relationships between materiality, memory, and narrative. Each of her works emerges from both an artistic and curatorial process, and can be read as a chapter within a broader unfolding story. The series *Towards Vanishing* (2025) continues Matusz's long-standing engagement with display cases, yet here they transcend the traditional museological vitrine. Their design merges preservation and display, creating structures that simultaneously protect, frame, and contain. Functioning as spatial devices, the works establish an interplay between intimate and public environments. These seamless transitions resist clear categorization—like a living room suspended between the private and the communal. The result is a spatial choreography that invites visitors to engage physically and reflect on the fragile nature of their own presence within space.

192

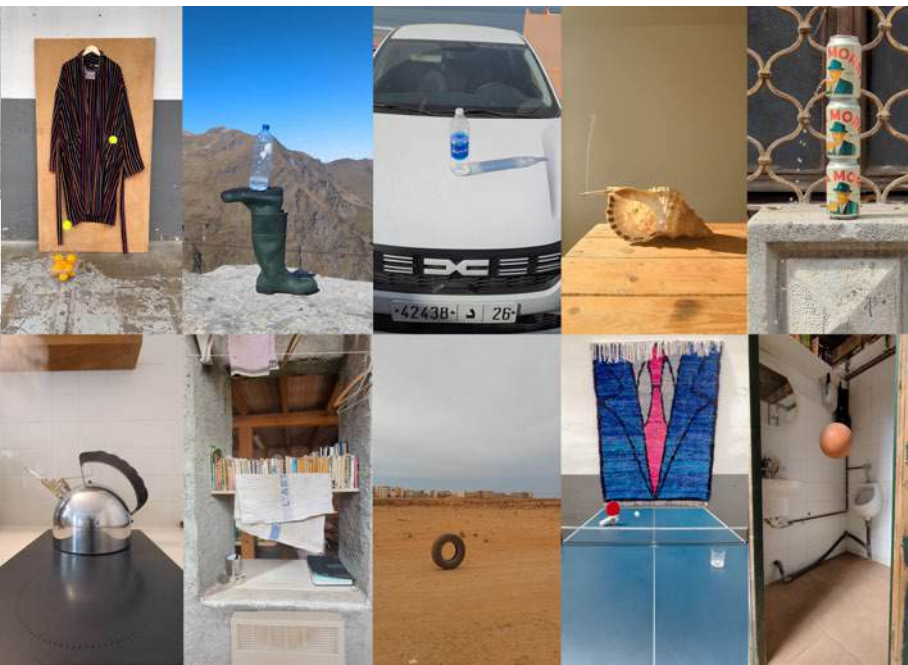
Josep Maynou

Contemporary



Ph. Goldie Williams
Vericain

Ph. Natália de Assis



193

Josep Maynou, *DIARY OF SORTS*, 2016-2025, video multicanale, 10'08"

Josep Maynou (1980, Barcellona, Spagna, vive e lavora tra Barcellona e Parigi) è un artista multidisciplinare che combina oggetti e performance, fonde umorismo, finzione e filosofia con effetti scenici e narrativi. *DIARY OF SORTS* (2016-2025) è un'opera composta da cinque video incentrati su gesti ripetuti di mira e di lancio, che cattura azioni spontanee e precise all'interno di ambienti domestici, trasformandole in composizioni coreografiche e sonore. Dalla noia quotidiana l'artista sviluppa questa pratica come un'azione meditativa, legata anche ai ricordi della spontaneità e della creatività dell'infanzia. Alcuni video sono realizzati con lo smartphone, in maniera completamente istintiva, altri sono più costruiti e coreografati. Attraverso l'opera l'artista mette in rilievo la magia di piccoli momenti del quotidiano, spesso sottovalutati.

Josep Maynou, *DIARY OF SORTS*, 2016-2025, multichannel video, 10'08"

Josep Maynou (1980, Barcelona, Spain, lives and works between Barcelona and Paris) is a multidisciplinary artist whose practice combines objects and performance, blending humor, fiction, and philosophy through narrative and theatrical effects. *DIARY OF SORTS* (2016-2025) consists of five videos centered on repeated gestures of aiming and throwing, capturing spontaneous yet precise actions within domestic settings and transforming them into choreographic and sonic compositions. Born from everyday boredom, this practice becomes a form of meditation, rooted in memories of childhood spontaneity and creativity. Some videos are recorded intuitively with a smartphone, while others are more constructed and choreographed. Through this work, Maynou highlights the quiet magic of ordinary, often overlooked moments.

Bianca Enara Millan Molinari

Contemporary



Bianca Enara Millan Molinari, *Beam Me Up #0*, 2024, installazione: lycra, tela marina, perline di polistirolo, 120 cm, audio: traccia audio stereo, 2 altoparlanti, 7h 33', ph. Michela Pedranti

Bianca Enara Millan Molinari (1992, Milano, Italia) è un'artista multimediale, interessata ai concetti di movimento e traccia, con un linguaggio influenzato dalla cartografia, dall'esplorazione scientifica, dalla meteorologia e dall'astronomia. Ricerca i messaggi nascosti codificati e per fare questo rievoca la memoria anche attraverso il sonoro, con una particolare attenzione all'estetica relazionale. *Beam Me Up #0* (2024) è un dispositivo per ascoltare una composizione pianistica di 7 ore e 33 minuti basata sui movimenti dell'artista, tracciati tramite GPS dal 2018 al 2019. Il titolo è una citazione del film *Star Trek*, riferita a quando il Capitano Kirk chiede al suo ingegnere capo, Montgomery "Scotty" Scott, di attivare il teletrasporto. L'opera mette in atto un metaforico teletrasporto dei visitatori nelle azioni dell'artista, espresse attraverso la musica e l'opera, intese come tracce dello spostamento.

Bianca Enara Millan Molinari, *Beam Me Up #0*, 2024, installation: lycra, marine canvas, polystyrene beads, 120 cm, audio: stereo track, 2 speakers, 7h 33', ph. Michela Pedranti

Bianca Enara Millan Molinari (1992, Milan, Italy) is a multimedia artist whose work revolves around the concepts of movement and trace, articulated through a language influenced by cartography, scientific exploration, meteorology, and astronomy. Her practice seeks out hidden and encoded messages, often reactivating memory through sound, with a particular focus on relational aesthetics. *Beam Me Up #0* (2024) is a device designed for listening to a seven-hour and thirty-three-minute piano composition derived from the artist's own movements, traced via GPS between 2018 and 2019. The title quotes the film *Star Trek*, referring to Captain Kirk's famous command to his chief engineer, Montgomery "Scotty" Scott, to initiate teleportation. The work enacts a metaphorical teleportation of visitors into the artist's gestures, expressed through music and installation as residual traces of movement.

194

Raffaella Naldi Rossano

Contemporary



Ph. Michela Pedranti

195



Raffaella Naldi Rossano, *Light Transformation II*, 2022, ceramica smaltata, luce full-spectrum, 75 × 35 cm

Raffaella Naldi Rossano (1990, Napoli, Italia) sviluppa la sua pratica multidisciplinare con un'attenzione alle dinamiche della memoria, della trasmissione intergenerazionale, e alla rilettura dei miti in chiave contemporanea. Nelle sue opere ricorre la domesticità, l'artigianato, le genealogie affettive, il pensiero queer e un legame con la sua città natale, Napoli. *Light Transformation II* (2022) è una scultura in ceramica smaltata attraversata da tagli, aperture e omissioni, attraverso i quali fluisce una luce full-spectrum che favorisce la crescita delle piante e il benessere animale, e agisce come gesto di cura e guarigione. Il soggetto è una creatura ibrida: da un lato ha il volto di un gatto, simbolo di Artemide e della luna; dall'altro quello di una civetta, simbolo di Atena e di conoscenza, che si riferisce agli auspici tratti dal volo degli uccelli.

Raffaella Naldi Rossano, *Light Transformation II*, 2022, glazed ceramic, full-spectrum light, 75 × 35 cm

Raffaella Naldi Rossano (1990, Naples, Italy) develops a multidisciplinary practice attentive to the dynamics of memory, intergenerational transmission, and the contemporary reinterpretation of myth. Her works often engage with domesticity, craftsmanship, affective genealogies, queer thought, and a deep connection to her native city, Naples. *Light Transformation II* (2022) is a glazed ceramic sculpture marked by cuts, openings, and omissions through which full-spectrum light flows—light that supports plant growth and animal well-being, acting as a gesture of care and healing. The subject is a hybrid creature: on one side, the face of a cat, symbol of Artemis and the moon; on the other, that of an owl, emblem of Athena and knowledge, evoking the ancient practice of reading omens in the flight of birds.

Theodor Nymark

Contemporary



Ph. Emilie Lærke
Henriksen

196

Theodor Nymark, *Das Irrlicht (Dank)*, 2022–2024, tecnica mista, dimensioni variabili, ph. August Hugo

Theodor Nymark (1997, Danimarca, vive e lavora a Copenaghen) è un artista, regista e curatore che esamina in modo sistematico le concezioni fisiche e metaforiche dell'ambiente, affrontandole attraverso l'esplorazione del ruolo della spiritualità in un mondo post-industriale. *Das Irrlicht (Dank)* (2022–2024) esplora la tensione tra sviluppo moderno e persistenza di magia, mito e folklore, utilizzando la palude come risorsa dove passato e presente si incontrano. Suggerisce che una fusione tra prospettive industriali e spirituali possa favorire una consapevolezza ecologica in un'epoca segnata dal cambiamento climatico. La palude è presentata come un palcoscenico, utilizzando luci, diffusori di fragranze, fumo, moquette, tende, piante artificiali e *Sonata per pianoforte n. 3 in re minore* ("Norse"), Op. 57 composta da Edward MacDowell nel 1900, per creare uno spazio onirico e immersivo.

Theodor Nymark, *Das Irrlicht (Dank)*, 2022–2024, mixed media, variable dimensions, ph. August Hugo

Theodor Nymark (1997, Denmark, lives and works in Copenhagen) is an artist, filmmaker, and curator whose practice systematically examines both the physical and metaphorical conceptions of the environment, addressing them through an inquiry into the role of spirituality in a post-industrial world. *Das Irrlicht (Dank)* (2022–2024) explores the tension between modern development and the persistence of magic, myth, and folklore, using the swamp as a site where past and present converge. The work suggests that a reconciliation between industrial and spiritual perspectives may foster ecological awareness in an age marked by climate change. The swamp becomes a stage—animated by light, scent diffusers, smoke, carpet, curtains, artificial plants, and *Piano Sonata No. 3 in D Minor* ("Norse"), Op. 57 by Edward MacDowell (1900)—to construct a dreamlike, immersive environment where natural and artificial sensibilities intertwine.

Christian Offman

Academy



197

Christian Offman, *Intermezzo - Nepomuceno*, 2025, installazione: barriere metalliche, scultura in gesso, tondini di ferro / installazione: rete da cantiere, sculture in cemento, tondini di ferro, dimensioni variabili, ph. Aline Khieu

Christian Offman (1993, Butare, Ruanda, vive e lavora tra Monaco e Bologna) frequenta l'Akademie der Bildenden Künste München a Monaco e realizza opere su temi legati alla memoria razziale, sociale e personale, filtrati da una prospettiva intima e personale. Nell'opera *Intermezzo - Nepomuceno* (2025) le transenne sono confini artificiali che l'artista ha visto per anni davanti agli uffici immigrazione, luoghi di rappresentazione del potere delle istituzioni, che decidono se una persona è un cittadino o meno. All'interno del confine delle barriere metalliche, alcune sculture con segni simbolici fanno eco alla *Negerplastik*, con caratteristiche estetiche tipiche della Scultura nera, di cui si sono appropriati il collezionismo e la cultura occidentali. Gli oggetti sono così testimoni di una memoria passata, presente e futura.

Christian Offman, *Intermezzo - Nepomuceno*, 2025, installation: metal barriers, plaster sculpture, iron rods / installation: construction netting, concrete sculptures, iron rods, variable dimensions, ph. Aline Khieu

Christian Offman (1993, Butare, Rwanda, lives and works between Munich and Bologna) is currently studying at the Akademie der Bildenden Künste München. His work addresses themes of racial, social, and personal memory, filtered through an intimate and subjective perspective. In *Intermezzo - Nepomuceno* (2025), the metal barriers evoke the artificial borders the artist has encountered for years outside immigration offices, sites that embody the power of institutions to determine who is, or is not, a citizen. Within these fenced perimeters, sculptures marked with symbolic signs echo *Negerplastik*, recalling the aesthetic traits of so-called "Black Sculpture," which Western culture and collecting practices historically appropriated. These objects stand as witnesses to a memory that is at once past, present, and yet to come.

Abdel Karim Ougri

Academy



198

Abdel Karim Ougri, *ABOVE YOU, ABOVE ME - NEW PRACTICES AND CULTURAL FUSION THROUGH VIDEO CALLS*, 2024, video digitale multicanale in loop, 13', documenti, velcro, dimensioni variabili

Abdel Karim Ougri (1998, Pesaro, Italia) frequenta un Master in Decorazione all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino. Ougri nasce da madre italiana e padre marocchino e nelle sue opere include una profonda riflessione sull'identità personale, le proprie origini e il processo di appartenenza. Nell'opera *ABOVE YOU, ABOVE ME - NEW PRACTICES AND CULTURAL FUSION THROUGH VIDEO CALLS* (2024) esplora il ruolo della tecnologia nella mediazione delle relazioni a distanza con la sua famiglia. Al centro dell'opera due cellulari in cui vediamo una videochiamata, il cui soggetto è l'orizzonte e il tramonto sul mare: da Pesaro a Casablanca. Lungi dall'essere un semplice strumento tecnico, la videochiamata diventa il linguaggio nomade per eccellenza della contemporaneità: un linguaggio sensoriale condiviso, capace di attraversare confini geografici, linguistici e simbolici.

Abdel Karim Ougri, *ABOVE YOU, ABOVE ME - NEW PRACTICES AND CULTURAL FUSION THROUGH VIDEO CALLS*, 2024, multichannel digital video loop, 13', documents, Velcro, variable dimensions

Abdel Karim Ougri (1998, Pesaro, Italy) is pursuing a Master's degree in Decoration at the Accademia Albertina di Belle Arti in Turin. Born to an Italian mother and a Moroccan father, Ougri's work reflects deeply on personal identity, origin, and the processes of belonging. In *ABOVE YOU, ABOVE ME - NEW PRACTICES AND CULTURAL FUSION THROUGH VIDEO CALLS* (2024), he explores the role of technology in mediating long-distance relationships with his family. At the heart of the work are two mobile phones showing a video call — the shared subject being the horizon and the sunset over the sea, connecting Pesaro and Casablanca. Far from being a mere technical tool, the video call becomes the quintessential nomadic language of contemporary life: a shared sensory medium capable of traversing geographic, linguistic, and symbolic borders.

Micaela Piñero

Contemporary



Ph. Zoé Aubry

199



Micaela Piñero, *Ángeles Protectores*, 2024, acrilico su tela e ottone, 430 × 400 cm

Micaela Piñero (1990, Buenos Aires, Argentina, vive e lavora a Barcellona) è un'artista che usa il metallo, la pittura, la musica e la poesia, esplorando un universo intimo e personale, attraverso il quale cerca di evocare caratteristiche esistenziali universali. Nel dipinto *Ángeles Protectores* (2024) è rappresentata una barriera simbolica formata da sette angeli per la protezione spirituale. L'opera funziona come una soglia rituale che invita lo spettatore a liberarsi di pesi ed energie dense, con l'obiettivo di accedere a uno spazio di calma e purificazione interiore. Quest'opera fa parte di una ricerca in corso sulle tensioni emotive in una società che ha perso il contatto con i ritmi naturali della vita, proponendo la necessità di recuperare lentezza e riposo come atti di resistenza all'accelerazione costante delle nostre vite e per ristabilire l'equilibrio interiore.

Micaela Piñero, *Ángeles Protectores*, 2024, acrylic on canvas and brass, 430 × 400 cm

Micaela Piñero (1990, Buenos Aires, Argentina, lives and works in Barcelona) works with metal, painting, music, and poetry to construct an intimate and personal universe through which she evokes universal existential conditions. In *Ángeles Protectores* (2024), a symbolic barrier of seven angels offers spiritual protection. The work functions as a ritual threshold, inviting the viewer to release burdens and dense energies in order to enter a space of inner calm and purification. Part of an ongoing investigation into emotional tension in a society that has lost touch with natural rhythms, the piece advocates for rest and slowness as acts of resistance against the constant acceleration of contemporary life, proposing a path toward rebalancing and inner harmony.

Mònica Planes

Contemporary



Mònica Planes, *Desvelo I (Sleeplessness I)*, 2025, malta cementizia, bordi in acciaio, resina e materassi inchiodati al muro, 200 × 259 × 40 cm, ph. Pol Masip

Mònica Planes (1992, Barcellona) concepisce la scultura come un evento, in relazione all'architettura e alla danza, con interesse verso il concetto di "abitare" e alle strutture che influenzano i comportamenti, la vita quotidiana e la percezione dello spazio. L'opera *Desvelo I (Sleeplessness I)* (2025) ha origine dagli approfondimenti dell'artista sulla rappresentazione del corpo in movimento nella storia dell'arte. Il metodo consiste prima nell'appropriazione di questi gesti sul proprio corpo, fino a raggiungere la memoria muscolare, poi nella materializzazione del movimento in forma scultorea. Per l'artista è un modo per studiare la percezione del corpo, come essa sia cambiata nel tempo e, al contempo, come il corpo abbia trasformato la percezione della scultura. Per *Desvelo I* il riferimento è l'*Ermafrodito dormiente*, la cui forma è fissata nella sabbia con mata e resina, incorniciata da due materassi.

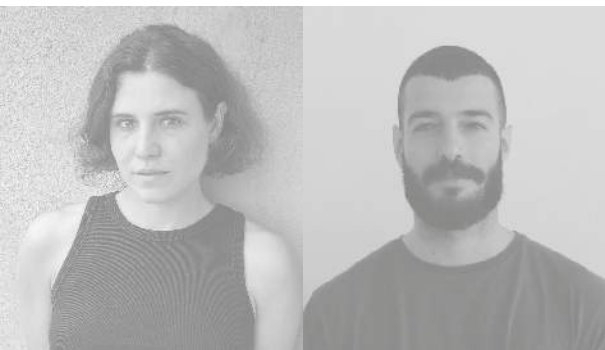
Mònica Planes, *Desvelo I (Sleeplessness I)*, 2025, cement mortar, steel edges, resin and mattresses nailed to the wall, 200 × 259 × 40 cm, ph. Pol Masip

Mònica Planes (1992, Barcelona) conceives sculpture as an event, a point of encounter between architecture and dance. By doing so she explores notions of dwelling and the ways in which built structures shape behavior, daily life, and spatial perception. *Desvelo I (Sleeplessness I)* (2025) stems from her research into the representation of the moving body throughout art history. Her process begins with an act of physical appropriation: she re-enacts and internalizes historical gestures until they become muscle memory, then translates them into sculptural form. This approach allows her to examine how the perception of the body has evolved over time, and in turn, how the body continues to transform our understanding of sculpture. In *Desvelo I*, the artist references the *Sleeping Hermaphrodite*, its form fixed in sand with mortar and resin, framed by two mattresses — a poetic intersection of rest and tension, softness and structure.

200

Theodoulos Polyviou

Contemporary



Ph. Alex Palacín

Ph. Kraupa-Tuskany Zeidler

201



Theodoulos Polyviou, *Dogmatic negatives (Column I)*, 2024, fibra di vetro, foglia d'oro, 196,5 × 63 × 15 cm cad., ph. Kraupa-Tuskany Zeidler

Theodoulos Polyviou (1989, Cipro, vive e lavora a Berlino) lavora con materiali d'archivio, installazioni VR, video site-specific e scultura, indagando il tecno-spirituale e l'uso dei media immersivi come strumenti cerimoniali. *Dogmatic negatives (Column I)* (2024) è una scultura composta da un calco originariamente impiegato per modellare una colonna, un "negativo dogmatico", usato anche per il Palazzo dell'Arcivescovo a Nicosia. L'oro invece richiama la scultura bizantina e il simbolismo liturgico. Storia e tradizione sono punti importanti per l'artista che attraverso il progetto *Transmundane Economies* utilizza la virtualità per esplorare le lacune del patrimonio culturale cipriota e proporre un'identità queer ed esoterica al di là delle narrazioni nazionaliste.

Theodoulos Polyviou, *Dogmatic negatives (Column I)*, 2024, fiberglass, gold leaf, 196.5 × 63 × 15 cm each, ph. Kraupa-Tuskany Zeidler

Theodoulos Polyviou (1989, Cyprus, lives and works in Berlin) works across archival materials, VR installations, site-specific video, and sculpture, exploring the notion of the techno-spiritual and the use of immersive media as ceremonial tools. *Dogmatic negatives (Column I)* (2024) consists of a sculptural mold originally used to cast a column; a "dogmatic negative" that also served in the making of the Archbishop's Palace in Nicosia. The gold leaf evokes Byzantine sculpture and liturgical symbolism. History and tradition are key references in Polyviou's practice, which, through his ongoing project *Transmundane Economies*, employs virtuality to investigate the gaps within Cypriot cultural heritage and to propose a queer and esoteric identity that transcends nationalist narratives.

Ilê Sartuzi

Contemporary



Ilê Sartuzi, *Sleight of Hand*, 2023–2024, video a due canali, 8'43"

Ilê Sartuzi (1995, Brasile, vive e lavora tra Londra e San Paolo) è un'artista multidisciplinare che solleva dibattiti sul valore, la proprietà e le istituzioni museali. Per realizzare *Sleight of Hand* (2023–2024) sfida i limiti della legge compiendo un abile gioco di prestigio, "rubando" temporaneamente una moneta storica dalla collezione del British Museum. L'artista ha segretamente sostituito una moneta d'argento del 1645, coniata a Newark durante la guerra civile inglese, con una replica falsa ed è sceso al piano inferiore per depositare l'oggetto nella cassetta delle donazioni del museo. Restituendo la moneta alla cassetta delle donazioni del museo, non solo denuncia le basi imperialiste di dette istituzioni, ma apre una speculazione sull'organizzazione del museo e sulla sua amministrazione. Questo carattere feticistico del denaro come forma è strettamente legato all'esperienza della "sospensione momentanea dell'incredulità" che è alla base della magia.

Ilê Sartuzi, *Sleight of Hand*, 2023–2024, two-channel video, 8'43"

Ilê Sartuzi (1995, Brazil, lives and works between London and São Paulo) is a multidisciplinary artist who interrogates value, ownership, and museum institutions. In *Sleight of Hand* (2023–2024), Sartuzi tests the limits of the law through an intricate conjuring trick, temporarily "borrowing" a historic coin from the British Museum's collection. The artist secretly replaced a 1645 silver coin, minted in Newark during the English Civil War, with a forged replica and deposited the original in the museum's donation box. By returning the coin in this way, Sartuzi not only critiques the imperial foundations of such institutions but also prompts reflection on the organization and administration of museums. The fetishistic status of money as form is intimately tied to the experience of "temporary suspension of disbelief" that underpins the act of magic itself.

Marco Sgarbossa

Contemporary



202

203



Marco Sgarbossa, *Stupor*, 2022, macchinario in legno, soluzione per bolle di sapone, antidepressivo, generatore di numeri casuali, 78 × 120 × 58, ph. Alberto Messina

Marco Sgarbossa (1990, Padova, Italia) lavora con diversi media, muovendosi tra riconoscibilità e disorientamento. Oggetti familiari e materiali quotidiani diventano nelle sue opere elementi perturbanti, capaci di generare cortocircuiti inattesi. In *Stupor* (2022), una macchina produce bolle di sapone contenenti sertralina, un antidepressivo, attivate da un generatore di numeri casuali. Le bolle tanto familiari, apparentemente innocue e giocose, qui diventano veicolo di ambiguità. Il titolo rimanda a uno stato di meraviglia paralizzante, mentre la componente farmacologica introduce una tensione invisibile che destabilizza lo sguardo e incrina ogni certezza. L'opera crea una situazione da decifrare dove attesa e disillusione si alternano senza tregua. Con una pratica che predilige l'inatteso e l'indeterminato, Sgarbossa costruisce spazi fragili in cui stupore, ambiguità e ironia coesistono, invitando lo spettatore a un esercizio di attenzione e sospensione del giudizio.

Marco Sgarbossa, *Stupor*, 2022, wooden machine, soap-bubble solution, antidepressant, random number generator, 78 × 120 × 58 cm, ph. Alberto Messina

Marco Sgarbossa (1990, Padua, Italy) works with diverse media, navigating between recognition and disorientation. Familiar objects and everyday materials become unsettling elements capable of generating unexpected disruptions. In *Stupor* (2022), a machine produces soap bubbles containing sertraline, an antidepressant, activated by a random number generator. The bubbles, seemingly innocent and playful, are transformed into carriers of ambiguity. The title evokes a state of paralyzing wonder, while the pharmacological component introduces an invisible tension that destabilizes perception and undermines certainty. The work creates a scenario to be deciphered, where anticipation and disillusion alternate without pause. Through a practice that favors the unexpected and indeterminate, Sgarbossa constructs fragile spaces where wonder, ambiguity, and irony coexist, inviting the viewer into an exercise of attention and suspended judgment.

Ruslan Shegai

Academy



Ruslan Shegai, *пожалуйста, заберите вашу карту* (*please, remove your card*), 2024, penna, pennarello, 2 scope, 15 x 140 x 50 cm

Ruslan Shengai (2003, Karaganda, Kazakhstan, vive e lavora ad Astana) frequenta il corso di Applicazioni grafiche e multimediali per le arti visive all'Accademia di Belle Arti di Siracusa. Nel suo lavoro usa materiali di recupero e riutilizza le sue opere, prolungando il senso e il significato oltre la superficie visibile. *пожалуйста, заберите вашу карту* (*please, remove your card*) (2024) mostra il complesso residenziale dell'artista allagato a causa di problemi agli impianti idraulici; nello stesso momento in cui il Kazakistan veniva scosso dalle proteste nel gennaio 2022. In quest'opera il momento di crisi è visto dal punto di vista di un uomo comune, il padre dell'artista, che nell'opera viene rappresentato intento a ripulire il condominio, per anni lasciato alle incurie del governo. Il titolo si riferisce ai limiti giornalieri del prelievo in contanti, come momento significativo della crisi in atto.

Ruslan Shegai, *пожалуйста, заберите вашу карту* (*please, remove your card*), 2024, pen, marker, 2 brooms, 15 x 140 x 50 cm

Ruslan Shegai (2003, Karaganda, Kazakhstan, lives and works in Astana) is studying Graphic and Multimedia Applications for the Visual Arts at the Academy of Fine Arts in Syracuse. His work employs salvaged materials and often reuses his own pieces, extending their meaning and significance beyond the visible surface. *пожалуйста, заберите вашу карту* (*please, remove your card*) (2024) depicts the artist's residential complex flooded due to plumbing failures, coinciding with the protests that shook Kazakhstan in January 2022. The moment of crisis is seen from the perspective of an ordinary man — the artist's father — portrayed while cleaning the building, neglected for years by governmental inaction. The title refers to the daily cash withdrawal limits, evoking a symbolic and material threshold of the ongoing crisis.

204

Anastasia Sosunova

Contemporary



Ph. Visvaldas Morkevičius

205



Anastasia Sosunova, *Xover*, 2025, video, 12'52"

Anastasia Sosunova (1993, Lituania, vive e lavora a Vilnius) è un'artista multidisciplinare che si concentra sulle connessioni multiformi tra i simboli, le icone contemporanee e la fede nella società odierna. *Xover* (2025) è un video il cui titolo è l'abbreviazione di *crossover*, cioè la funzione di due o più universi immaginari. L'artista esplora Senukai, il più grande rivenditore fai-da-te della Lituania, la cui storia coincide con la nascita e l'espansione del periodo di transizione dal crollo del sistema socialista alla nascente economia liberale, con la promessa di una crescita e un benessere eterno. Il fondatore di Senukai ha poi ampliato la sua attività con iniziative che includono una stazione radio, centri commerciali e resort SPA, e persino una propria religione. L'artista in questo video segue un gruppo di amici in un pellegrinaggio "fai-da-te": citano testi sacri, eseguono rituali e cercano simboli religiosi incorporati nei loghi e nell'architettura dell'impero commerciale, giustapponendo il loro fanatismo alla realtà.

Anastasia Sosunova, *Xover*, 2025, video, 12'52"

Anastasia Sosunova (1993, Lithuania, lives and works in Vilnius) is a multidisciplinary artist focusing on the multifaceted connections between contemporary symbols, icons, and faith in today's society. *Xover* (2025) is short for "crossover," the function of two or more imaginary universes. The artist explores Senukai, Lithuania's largest DIY retailer, whose history parallels the transition from the collapse of the socialist system to the emerging liberal economy, promising growth and everlasting prosperity. Its founder expanded the enterprise into radio stations, shopping centers, SPA resorts, and even his own religion. In the video, Sosunova follows a group of friends on a "DIY pilgrimage": they recite sacred texts, perform rituals, and search for religious symbols embedded in the logos and architecture of the commercial empire, juxtaposing their devotion against the reality of the consumer world.

Luca Staccioli

Contemporary



Ph. Daniel Rineer

206

Luca Staccioli, *Sabotage of a working day*, 2025, tecnica mista, 200 × 150 × 100 cm, ph Michela Pedranti, courtesy ArtNoble Gallery

Luca Staccioli (1988, vive e lavora tra Moltedo e Milano, Italia) è un'artista con una pratica multidisciplinare che ci concentra sulla reinterpretazione in chiave ironica della quotidianità. Staccioli si ispira al paesaggio naturale mediterraneo per inserire nelle sue opere oggetti della vita di tutti i giorni e, attraverso un gioco di finzione, farli diventare altro. *Sabotage of a working day* (2025) è un'installazione che appare come una cascata floreale, dove ogni "bocciolo" è in realtà la scultura di una rotella di una sedia da ufficio, realizzata da un calco in gesso. L'opera indaga la relazione tra i corpi e gli strumenti di lavoro, il tempo produttivo e i paesaggi che lo contengono. Le rotelle della sedia sono defunzionalizzate: da prodotti efficienti, si trasformano in matrice scultorea di un corpo caotico e vivo.

Luca Staccioli, *Sabotage of a working day*, 2025, mixed media, 200 × 150 × 100 cm, ph. Michela Pedranti, courtesy ArtNoble Gallery

Luca Staccioli (1988, lives and works between Moltedo and Milan, Italy) is a multidisciplinary artist whose work reinterprets everyday life through an ironic point of view. Drawing inspiration from the Mediterranean landscape, he transforms ordinary objects through subtle acts of fiction. *Sabotage of a working day* (2025) appears as a floral cascade, yet each "bud" is in fact a sculpture of an office chair wheel, cast in plaster. The work examines the relationship between bodies and instruments of labour, productive time, and the landscapes that contain it. The chair wheels are defunctionalized: from efficient objects, they become a sculptural matrix of a chaotic, living body.

Gabriel Stöckli

Contemporary



207

Gabriel Stöckli, *Paper Bag*, 2023, sacchetto di carta, video su iPad, 35 × 50 × 20 cm

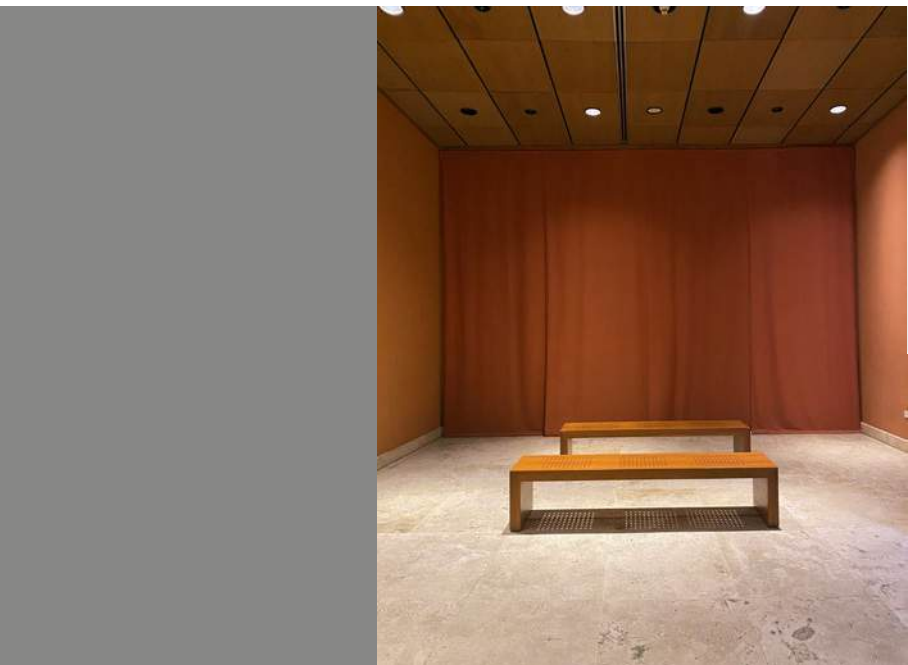
Gabriel Stöckli (1991, Mendrisio, Svizzera) indaga la perdita di un orizzonte di significato condiviso e il ruolo del tempo nella scelta di forme, azioni e oggetti. L'incertezza del futuro lo spinge a cercare un senso di comunità e strumenti per vivere nel presente. *Paper Bag* (2023) è un comune sacchetto di carta con una finestra ritagliata che rivela un video in loop riprodotto su un piccolo schermo all'interno. Immagini e suono, inaspettati in un supporto così insolito, si combinano con il sacchetto in un assemblaggio fuori contesto che apre prospettive inattese. L'opera privilegia materiali accessibili, forme semplici e tecniche amatoriali, generando una scala intima, domestica, ma capace di spostare la percezione e trasformare il familiare in nuove narrazioni.

Gabriel Stöckli, *Paper Bag*, 2023, paper bag, video on iPad, 35 × 50 × 20 cm

Gabriel Stöckli (1991, Mendrisio, Switzerland) investigates the loss of a shared horizon of meaning and the role of time in the choice of forms, actions, and objects. Uncertainty about the future drives him to seek a sense of community and tools for living in the present. *Paper Bag* (2023) is an ordinary paper bag with a cut-out window revealing a video in loop played on a small screen inside. Images and sound, unexpected in such an unusual support, combine with the bag in an out-of-context assemblage that opens up unforeseen perspectives. The work favors accessible materials, simple forms, and amateur techniques, creating an intimate, domestic scale capable of shifting perception and transforming the familiar into new narratives.

Alberto Tadiello

Contemporary



Alberto Tadiello, *Backmasking*, 2023, installazione audio ambientale, 10'

Alberto Tadiello (1983, Montecchio Maggiore, Italia) è un artista visivo e sonoro. La sua ricerca attraversa media differenti, tra cui disegno, scultura, installazione e suono. *Backmasking* (2023) è un'installazione audio ambientale che si basa sull'omonima tecnica di inversione del suono, spesso associata a messaggi subliminali, allucinazioni uditive o fenomeni paranormali. Nell'installazione, la traccia audio nasce da un capovolgimento insistito e reiterato di versi animali come civette, gufi, gabbiani tridattili e linci, creando un paesaggio sonoro spettrale, a tratti maligno e carico di presagi. Il suono, denso di grida, lamenti, soffi, gracchi, sibili e mormorii gutturali, restituisce un'atmosfera primordiale e atavica. In questo paesaggio non c'è rivelazione, ma piuttosto un'eco profonda di cultura animale e istinto prelinguistico, una presenza che si insinua nei sensi senza toccarli, lasciandoci dietro di sé solo l'ombra di un ordine antico da ascoltare.

Alberto Tadiello, *Backmasking*, 2023, environmental audio installation, 10'

Alberto Tadiello (1983, Montecchio Maggiore, Italy) is a visual and sound artist whose practice spans drawing, sculpture, installation, and sound. *Backmasking* (2023) is an environmental audio installation based on the eponymous technique of reversing sound, often associated with subliminal messages, auditory hallucinations, or paranormal phenomena. The audio track is generated through repeated inversion of animal calls—including owls, tridactyl gulls, and lynxes—creating a spectral, at times ominous soundscape. The densely layered cries, wails, hisses, caws, whistles, and guttural murmurs evoke a primordial, archaic atmosphere. In this landscape, there is no revelation; rather, a deep echo of animal culture and prelinguistic instinct emerges, a presence that insinuates itself into the senses without touching them, leaving only the shadow of an ancient order to be heard.

Lisa Tan

Contemporary



Ph. Jean-Baptiste Béranger

208



209



Lisa Tan, *Dodge and Burn*, 2023, video HD, installazione in legno, dimensioni ambientali, video a due canali, 30', ph. Jean-Baptiste Béranger

Lisa Tan (1973, New York, USA, vive e lavora a Stoccolma) attraverso una pratica multimediale traccia i contorni della vita come essa viene plasmata dal desiderio e determinata dagli incontri contingenti che la costituiscono. Nell'opera *Dodge and Burn* (2023) il visitatore è invitato a tracciare il proprio percorso attraverso un sistema di pareti aperte site-specific, in cui incontra una serie di immagini e oggetti. La tecnica fotografica del *dodging and burning*, a cui si riferisce il titolo, manipola l'esposizione per schiarire o scurire alcune aree di un'immagine, si riferisce al movimento rapido, al calore che consuma tutto, alla stanchezza e allo stress. Il video, nato da un errore di registrazione, trasforma l'assenza d'immagine in riflessione sul potere e sui limiti della rappresentazione. I fuochi d'artificio visti dall'aereo evocano scenari di guerra e la storia della militarizzazione a Los Angeles, collegata all'era Trump. I tentativi falliti di filmare rivelano come, in un mondo saturo di immagini, la violenza possa emergere anche nell'invisibile e nel burnout, oltre i confini della visibilità.

Lisa Tan, *Dodge and Burn*, 2023, HD video, wooden installation, site-specific, two-channel video, 30', ph. Jean-Baptiste Béranger

Lisa Tan (1973, New York, USA, lives and works in Stockholm) develops a multimedia practice that traces the contours of life as shaped by desire and determined by contingent encounters. In *Dodge and Burn* (2023), visitors navigate a site-specific system of open walls, encountering a series of images and objects. The photographic technique of *dodging and burning*, referenced in the title, manipulates exposure to lighten or darken areas of an image, evoking movement, heat, wear, fatigue, and stress. The video, born from a recording error, transforms the absence of image into a reflection on the power and limits of representation. Fireworks glimpsed from an airplane conjure scenarios of war and the history of militarization in Los Angeles, linked to the Trump era. The failed attempts to film reveal how, in a world saturated with images, violence can emerge in the invisible and in burnout, beyond the boundaries of visibility.

Jeanne Tara

Contemporary



Jeanne Tara, *HYBRIDS*, 2022-2024, ferro battuto, cera d'api, dimensioni variabili, ph. Daniele Signaroldi

Jeanne Tara (1994, Ambilly, Francia, vive e lavora a Ginevra) è un'artista multidisciplinare che nella sua ricerca parte dall'esperienza soggettiva dell'ambiente urbano per esplorare l'architettura come simbolo di autorità e potere. Nel suo lavoro contrappone i discorsi dominanti alle narrazioni sovversive, al fine di mettere in discussione i nostri (punti in comune culturali) riferimenti culturali e sociali comuni, sia nelle forme che nell'estetica. *HYBRIDS* (2022-2024) è un'installazione complessa composta da sculture in metallo e in cera, ispirate dallo studio di figure mitologiche che hanno plasmato la morale occidentale fino ai giorni nostri, in particolare la *Chimera* etrusca di Arezzo. Con quest'opera mette in discussione il concetto di "mostruosità" che ha validato la supremazia umana sugli animali nel corso della storia e porta a riflettere sul nostro stesso essere animali.

Jeanne Tara, *HYBRIDS*, 2022-2024, wrought iron, beeswax, dimensions variable, ph. Daniele Signaroldi

Jeanne Tara (1994, Ambilly, France, lives and works in Geneva) is a multidisciplinary artist whose practice stems from the subjective experience of urban environments to explore architecture as a symbol of authority and power. Her work juxtaposes dominant discourses with subversive narratives, challenging shared cultural and social references in both form and aesthetics. *HYBRIDS* (2022-2024) is a complex installation of metal and wax sculptures inspired by the study of mythological figures that have shaped Western morality up to the present, in particular the Etruscan Chimera of Arezzo. Through this work, Tara questions the concept of "monstrosity" that historically justified human supremacy over animals, inviting reflection on our own animality.

210

Finn Theuws

Contemporary



Ph. Blommers & Schumm

211



Finn Theuws, *The Weight On Your Shoulders*, 2025, tavolo pieghevole, canne da pesca telescopiche, 395 × 150 × 150 cm

Finn Theuws (1997, Amsterdam, Paesi Bassi) è un artista che realizza principalmente sculture e installazioni. Con la sua pratica smantella, rompe e riassume oggetti di uso comune associati alla mascolinità, allo sport, il lavoro e il tempo libero, per portarli oltre il confine del loro uso tradizionale e per riorientare la nostra prospettiva verso il loro potenziale queer, il sensuale e l'affettivo. *The Weight On Your Shoulders* (2025) si ispira a *Queer Phenomenology* (2006) in cui la teorica Sara Ahmed usa il "tavolo" come metafora per esplorare in che modo l'orientamento, lo spazio e il lavoro invisibile influenzino le nostre esperienze. Theuws estranea l'oggetto "tavolo" dalla sua funzione, lo spoglia del suo uso convenzionale e lo trasforma in una creatura misteriosa, con lunghe gambe affusolate, per mostrare il suo significato, oltre il suo valore d'uso, in una prospettiva queer.

Finn Theuws, *The Weight On Your Shoulders*, 2025, folding table, telescopic fishing rods, 395 × 150 × 150 cm

Finn Theuws (1997, Amsterdam, Netherlands) is an artist working primarily with sculpture and installation. His practice dismantles, breaks, and reassembles everyday objects associated with masculinity, sport, work, and leisure, pushing them beyond their conventional use to highlight their queer, sensual, and affective potential. *The Weight On Your Shoulders* (2025) draws inspiration from Sara Ahmed's *Queer Phenomenology* (2006), in which the "table" serves as a metaphor to explore how orientation, space, and invisible labour shape experience. Theuws estranges the object from its conventional function, transforming it into a mysterious creature with elongated, delicate legs, revealing its meaning beyond mere utility from a queer perspective.

Sofie Tobiášová

Contemporary



Sofie Tobiášová, *Woke Up in the Middle of the Night to My Phone Whispering "Namaste"*, 2024–25, olio su tela, 110 × 180 cm

Sofie Tobiášová (1996, Repubblica Ceca, vive e lavora a Collesino, Italia) è una pittrice che si occupa di identità e autoconsapevolezza con una particolare sensibilità per ciò che è effimero, creando una poetica indagine sul sé. In *Woke Up in the Middle of the Night to My Phone Whispering "Namaste"* (2024–25) vediamo due figure immobili sullo sfondo di una metropoli avvolta in un'atmosfera ambigua e cupa. Una luce rossa disegna le silhouettes degli edifici e la sensazione è quella di un incendio imminente. La scena richiama una metropoli archetipica, l'isola di Manhattan, come se facesse parte di un sogno o di un'allucinazione collettiva, una città destinata all'oblio. Le figure, piegate innaturalmente verso l'acqua, suggeriscono la lenta sommersione della città, come se stessero osservando l'inevitabile destino della civiltà. L'opera si presenta come un gesto silenzioso di resistenza alla frenesia contemporanea, un invito a rallentare come unico modo per salvarsi.

Sofie Tobiášová, *Woke Up in the Middle of the Night to My Phone Whispering "Namaste"*, 2024–25, oil on canvas, 110 × 180 cm

Sofie Tobiášová (1996, Czech Republic, lives and works in Collesino, Italy) is a painter occupied with notions of identity and self-awareness, attentive to the ephemeral and engaged in a poetic investigation of the self. In *Woke Up in the Middle of the Night to My Phone Whispering "Namaste"* (2024–25), two figures remain motionless against the backdrop of a metropolis shrouded in an ambiguous, somber atmosphere. A red light outlines the silhouettes of the buildings, evoking the imminence of fire. The scene suggests an archetypal city: Manhattan, as if part of a dream or collective hallucination, a city destined for oblivion. The figures, bent unnaturally toward the water, hint at the slow submersion of the city, witnessing the inevitable fate of civilization. The work unfolds as a quiet gesture of resistance to contemporary frenzy, inviting a deceleration seen as the only path to save oneself.

Eleni Tomadaki

Contemporary



Ph. Adam Vít



213

Eleni Tomadaki, *V*, 2025, olio su lino, 180 × 210 cm

Eleni Tomadaki (1990, Gracia, vive e lavora ad Atene) è una pittrice che considera la pittura come un processo in divenire: dal caos, il nulla della tela vuota viene progressivamente battezzato dai segni della pittura e decide in che misura sottrarsi alla decisione dell'artista stessa. *V* (2025) è un dipinto a olio su tela di lino, concepito come un corpo in continua definizione, attraverso cui Tomadaki può esplorare i limiti e i confini della pittura stessa. Nello stesso modo in cui un individuo è influenzato dalla società, così l'opera prende forma grazie all'artista. La superficie diventa un campo di battaglia in cui si incontrano ordine e caos, uomo e animale, mente e corpo. Il risultato è un riflesso intimo dell'artista che vive in un rapporto di simbiosi con il dipinto, in un processo di affermazione e presenza nel mondo.

Eleni Tomadaki, *V*, 2025, oil on linen, 180 × 210 cm

Eleni Tomadaki (1990, Gracia, lives and works in Athens) is an artist who approaches painting as a process in constant flux: from chaos, the void of the blank canvas is gradually marked by painterly gestures, determining the degree to which it resists the artist's own control. *V* (2025) is an oil on linen painting conceived as a body in continuous formation, through which Tomadaki explores the limits and boundaries of painting itself. Just as an individual is shaped by society, the work emerges in dialogue with the artist. The surface becomes a battlefield where order meets chaos, human confronts animal, mind encounters body. The result is an intimate reflection of the artist, living in symbiosis with the canvas, in a process of assertion and presence in the world.

Puck Verkade

Contemporary



Ph. Julian Salinas

214

Puck Verkade, *Uprooted* (edizione 2025), 2024-2025, (film 2024, scultura 2025), installazione video, 7', scultura gonfiabile, 200 × 200 × 400 cm, ph. Fan Xi

Puck Verkade (1987, L'Aia, Paesi Bassi) combina disegno, animazione stop-motion, found-footage e documentario, creando una fauna di protagonisti surreali e insoliti per riformulare attraverso la sua sensibilità storie di evoluzione sociale, biologica ed ecologica. *Uprooted* (edizione del 2025) è un'opera che invita a riflettere sul nostro ruolo come custodi della Terra. Il grande gonfiabile a forma di coniglietto ci permette di interagire con l'opera e ci porta come in un grembo materno, alla scoperta di una visione: un film che propone una visione di un mondo lontano dall'egemonia umana a favore di una convivenza armoniosa con piante e animali. Il sound design è a cura di Thomas van Linge, che ha utilizzato suoni non convenzionali, estratti dalla natura o manipolati digitalmente. L'installazione cattura l'essenza della fragilità e della resilienza della natura portando nel contempo i visitatori, in un grembo accogliente dove potersi sentire al riparo, di nuovo bambini, di nuovo in pace con il mondo circostante.

Puck Verkade, *Uprooted* (2025 edition), 2024–2025, (film 2024, sculpture 2025), video installation, 7', inflatable sculpture, 200 × 200 × 400 cm, ph. Fan Xi

Puck Verkade (1987, The Hague, Netherlands) combines drawing, stop-motion animation, found footage, and documentary, creating a fauna of surreal and unusual protagonists to reframe stories of social, biological, and ecological evolution. *Uprooted* (2025 edition) invites reflection on our role as caretakers of the Earth. The large inflatable rabbit allows visitors to interact with the work, carrying them as if in a maternal womb, guiding them toward a vision: a film presenting a world removed from human dominance, advocating harmonious coexistence with plants and animals. The sound design, by Thomas van Linge, incorporates unconventional sounds drawn from nature or digitally manipulated. The installation captures both the fragility and resilience of nature, offering visitors a protective, womb-like space where they can feel like children again, at peace with the surrounding world.

VENERDISABATO

Academy



215



VENERDISABATO, *Monumento a Jasper Johns*, 2025, bronzo, pittura acrilica, 12 × 4 cm

VENERDISABATO (Sara Lomboni, 2000, Bergamo; Luca Guarino, 2000, Torino, vivono e lavorano a Milano) è un duo nato durante le lezioni all'Accademia di Belle Arti di Brera. Il collettivo riflette sul tempo e sulle opposizioni come momenti della vita: dal lavoro al riposo, dalla fatica al piacere, la commedia e la tragedia. *Monumento a Jasper Johns* (2025) è un dardo di bronzo conficcato su una parete bianca senza bersaglio. Il materiale con cui è realizzato vuole elevare l'oggetto a monumento sia in chiave ironica che emblematica, mettendosi in relazione con l'eredità simbolica dell'artista americano.

VENERDISABATO, *Monumento a Jasper Johns*, 2025, bronze, acrylic paint, 12 × 4 cm

VENERDISABATO (Sara Lomboni, 2000, Bergamo; Luca Guarino, 2000, Turin, live and work in Milan) is a duo formed during their studies at the Brera Academy of Fine Arts. Their collective practice reflects on time and opposites as fundamental states of life: work and rest, effort and pleasure, comedy and tragedy. *Monumento a Jasper Johns* (2025) is a bronze dart embedded in a white wall, without a target. The choice of material elevates the object to the status of a monument, both ironically and symbolically, engaging with the enduring legacy and myth of the American artist.

Adam Vit

Contemporary



Adam Vit, *(monuments) forms that refuse to fail otherwise*, 2025, frigorifero, imbottitura in schiuma, cappello fedora, 54 x 52 x 138 cm

Adam Vit (1994, Repubblica Ceca) è un artista multidisciplinare impegnato nella critica ai sistemi di identità, paternità artistica e mercificazione, interrogando le strutture culturali e istituzionali. *(monuments) forms that refuse to fail otherwise* (2025) è un'installazione composta da un frigorifero che schiaccia un cappello fedora: in questo contesto gli oggetti rappresentano gerarchie sociali e norme culturali. La pratica di Vit vuole mostrare come gli oggetti non siano mai neutri ma sempre carichi di significato e si ispira allo slogan del film horror *Refrigerator* del 1991: "Nessun sopravvissuto, solo avanzati". Per l'artista: "La fame in questo contesto non è una semplice assenza, ma una condizione strutturale insita in questi sistemi, che modella i rapporti di potere attraverso la forma materiale e la pratica sociale".

Adam Vit, *(monuments) forms that refuse to fail otherwise*, 2025, refrigerator, foam padding, fedora hat, 54 x 52 x 138 cm

Adam Vit (1994, Czech Republic) is a multidisciplinary artist engaged in critiquing systems of identity, artistic authorship, and commodification, interrogating cultural and institutional structures. *(monuments) forms that refuse to fail otherwise* (2025) is an installation consisting of a refrigerator crushing a fedora hat; here, the objects symbolize social hierarchies and cultural norms. Vit's practice demonstrates that objects are never neutral but always loaded with meaning, drawing inspiration from the 1991 horror film *Refrigerator* and its tagline: "No survivors, only leftovers." For the artist, "Hunger in this context is not merely an absence but a structural condition inherent in these systems, shaping power relations through material form and social practice."

Ambra Viviani

Contemporary



Ph. Sofie Tobiašová

Ph. Davide Palmieri

216



217

Ambra Viviani, *Ho capito qualcosa ma lontano da tutto*, 2025, installazione sonora, 26'50"

Ambra Viviani (1994, Napoli, Italia, vive e lavora a Basilea) è artista, ricercatrice e curatrice indipendente. Nei suoi lavori costruisce ambienti narrativi in cui la realtà e la finzione si confondono l'uno nell'altro fino a crollare. *Ho capito qualcosa ma lontano da tutto* (2025) è un'installazione sonora composta interamente attraverso il rumorista, colui che crea effetti sonori reali legati al mondo della postproduzione e del cinema. Il brano si svolge dal punto di vista della protagonista e la segue nella sua giornata: monologhi interiori, texture ambientali, direttive frammentarie e canzoni diegetiche eseguite da Minne de Curtis, alter ego di Viviani, i cui intermezzi sfumano il confine tra stimolo esterno e intrusione psichica. L'opera mette in discussione il potenziale sinestetico dell'esperienza uditiva e la sua capacità di sovvertire la gerarchia percettiva tra vista e udito.

Ambra Viviani, *Ho capito qualcosa ma lontano da tutto*, 2025, sound installation, 26'50"

Ambra Viviani (1994, Naples, Italy, lives and works in Basel) is an artist, researcher, and independent curator. Her work constructs narrative environments in which reality and fiction intertwine until they collapse. *Ho capito qualcosa ma lontano da tutto* ("I understood something, but far from everything") (2025) is a sound installation created entirely with a Foley artist, generating real-world sound effects drawn from postproduction and cinema. The piece unfolds from the perspective of the protagonist, following her through the course of a day: interior monologues, ambient textures, fragmented directives, and diegetic songs performed by Minne de Curtis, Viviani's alter ego, whose interludes blur the boundary between external stimulus and psychic intrusion. The work questions the synesthetic potential of auditory experience and its capacity to subvert the perceptual hierarchy between sight and hearing.

Isadora Vogt

Contemporary



Isadora Vogt, *Hinter den Kulissen / Behind the scenes*, 2024, acrilico, gesso a olio, olio su due tele, 133 x 134 cm, ph. Moritz Schermbach

Isadora Vogt (1992, Zurigo, Svizzera, vive e lavora a Basilea) utilizza spesso diversi mezzi espressivi, come il disegno e la pittura, per sfidare le concezioni convenzionali sull'identità e le strutture di potere, spesso reimmaginando i ruoli femminili per creare nuove narrazioni. Le sue opere sono caratterizzate da scene apparentemente innocenti che improvvisamente assumono un sottotono sinistro. Le figure femminili sono spesso al centro delle sue composizioni, rivelando uno spettro più ampio di femminilità. *Hinter den Kulissen / Behind the scenes* (2024) si concentra sulle immagini di donne, ballerine di burlesque, e su come venivano ritratte all'inizio del XX secolo. Attraverso queste rappresentazioni, rivela una dimensione interiore, emotiva e culturale da cui emergono paure latenti e dinamiche di potere.

Isadora Vogt, *Hinter den Kulissen / Behind the Scenes*, 2024, acrylic, oil chalk, oil on two canvases, 133 x 134 cm, ph. Moritz Schermbach

Isadora Vogt (1992, Zurich, Switzerland, lives and works in Basel) often works across diverse media such as drawing and painting, to challenge conventional notions of identity and power structures, frequently reimagining female roles to create new narratives. Her work is marked by seemingly innocent scenes that take on a subtly sinister undertone. Female figures often occupy the center of her compositions, revealing a broader spectrum of femininity. *Hinter den Kulissen / Behind the Scenes* (2024) focuses on images of women, particularly burlesque dancers, and how they were portrayed in the early 20th century. Through these representations, Vogt uncovers an inner, emotional, and cultural dimension from which latent fears and power dynamics emerge.

Haha Wang

Contemporary



218

219



Haha Wang, *From 53.96110, 25.02121; 48.15805, 11.60145; to 48.13317, 11.57514: Nomadic Life of A Sheep Flock*, 2025, video a 3 canali, 16'53"

Haha Wang (1993, Hubei, Cina, vive e lavora a Monaco di Baviera) osserva le continuità tra animali e persone, i loro comportamenti dai gesti più sottili ai meccanismi di intere comunità. Nella pratica inizia a sperimentare con la scultura e la performance, per poi approdare al video per documentare le performance e poi come forma d'espressione indipendente. Nei suoi video si notano narrazioni semi-fittizie di relazioni tra umano, tecnologia e animali, come nell'opera *From 53.96110, 25.02121; 48.15805, 11.60145; to 48.13317, 11.57514: Nomadic Life of A Sheep Flock* (2025). Il video è un racconto fittizio sulla vita nomade di un gregge, basato su fatti reali, che si svolge sul tetto di Bellevue di Monaco, nella storia rimasto l'unico spazio verde della città. L'opera nasce da un'esperienza personale come pastora a sud della Lituania; l'artista rimane colpita dalla comunicazione non verbale con il gregge, di cui ha osservato i comportamenti e con cui ha sperimentato la gioia di essere accettata, di fare parte della "comunità".

Haha Wang, *From 53.96110, 25.02121; 48.15805, 11.60145; to 48.13317, 11.57514: Nomadic Life of A Sheep Flock*, 2025, 3-channel video, 16'53"

Haha Wang (1993, Hubei, China, lives and works in Munich) observes the continuities between animals and humans, from subtle gestures to the mechanisms shaping entire communities. Her practice began with sculpture and performance, later evolving toward video, first as a means to document performative actions, then as an autonomous form of expression. Her works often present semi-fictional narratives about relationships between humans, technology, and animals, as in *From 53.96110, 25.02121; 48.15805, 11.60145; to 48.13317, 11.57514: Nomadic Life of A Sheep Flock* (2025). The video offers a fictional account of the nomadic life of a flock, based on real events unfolding on the rooftop of Munich's Bellevue, portrayed as the city's last remaining green space. The work stems from the artist's personal experience as a shepherd in southern Lithuania, where she was struck by the nonverbal communication within the flock, observing their behavior and discovering the joy of being accepted, of becoming part of a shared "community."

Jessica Wilson

Contemporary



Ph. Scott Goodwin

220

Jessica Wilson, *Sweet Nothing*, 2025, video CG, 12 luci LED dei taxi, 1'6" loop, ph. Sander van Wettum

Jessica Wilson (1991, New York, USA, vive e lavora ad Amsterdam) realizza animazioni e installazioni generate al computer che esplorano gli effetti somatici e materiali dei sistemi virtuali. La sua pratica si concentra su come i dati astratti diventano percepibili attraverso il movimento, la luce e la superficie. Riconfigura le tecnologie di visualizzazione commerciali e compone immagini atmosferiche - nebbia, bagliori, riflessi - per creare momenti in cui la percezione scivola e l'emozione prende forma. È quello che accade nell'opera *Sweet Nothing* (2025), in cui appaiono immagini di fumo della città di New York sui tetti dei taxi, che lampeggiano come segnali illeggibili, mappando la città. Nell'animazione, il fumo rende visibile l'aria: macchie sfocate danno forma a delle forze, come la pressione o il respiro. Gli effetti del fumo nel cinema segnano un cambiamento, un disturbo. Qui, il fumo è ambientale e irrisolto come una nebbia percettiva e un elemento di disturbo.

Jessica Wilson, *Sweet Nothing*, 2025, CG video, 12 taxi LED lights, 1'6" loop, ph. Sander van Wettum

Jessica Wilson (1991, New York, USA, lives and works in Amsterdam) creates computer-generated animations and installations that explore the somatic and material effects of virtual systems. Her practice focuses on how abstract data becomes perceptible through movement, light, and surface. By reconfiguring commercial visualization technologies, she composes atmospheric images—fog, glare, reflections—that open moments where perception slips and emotion takes form. In *Sweet Nothing* (2025), images of smoke from New York City drift across taxi rooftops, flickering like unreadable signals that map the city. Within the animation, the smoke makes air visible: blurred stains take shape as forces, such as pressure or breath. In cinema, smoke often signals disruption or transformation; here, it becomes ambient and unresolved, like a perceptual fog and a disturbing element.







Fondato nel 2019, il DucatoPrize è un premio biennale di arte contemporanea che esplora il dialogo tra le pratiche artistiche emergenti e il territorio del Ducato di Parma e Piacenza.

L'edizione 2025 si presenta come una piattaforma di osservazione e confronto sulle urgenze culturali, ecologiche e sociali del nostro tempo, riflettendo la complessità e la sensibilità artistica contemporanea.

Giunto alla sua quinta edizione, il premio amplia il proprio orizzonte con l'introduzione di tredici artiste e artisti finalisti, tre Premi Residenza e una doppia giuria composta da figure chiave del mondo dell'arte – curatrici, curatori, direttrici e direttori di istituzioni italiane e internazionali.

Ospitata nella suggestiva Cappella Ducale di Palazzo Farnese a Piacenza, la mostra (20 settembre – 2 novembre 2025) riunisce tredici opere che attraversano linguaggi e sensibilità differenti – dal video alla scultura, dalle installazioni alla pittura – tracciando un ritratto corale delle tensioni e delle visioni che abitano il presente.

La pubblicazione raccoglie nella prima parte i testi delle giurate e dei giurati, insieme alle interviste alle artiste e agli artisti finalisti. La seconda parte del volume valorizza e presenta le opere di oltre sessanta artiste e artisti selezionati come i più meritevoli a giudizio delle due giurie, componendo un mosaico di sguardi, pratiche e prospettive sullo stato attuale dell'arte contemporanea.

Founded in 2019, DucatoPrize is a biennial contemporary art award that fosters dialogue between emerging artistic practices and the territory of the historic Ducato of Parma and Piacenza.

The 2025 edition unfolds as a platform for reflection and exchange on the cultural, ecological, and social urgencies of our time, embracing the complexity and sensibility that define contemporary art today.

Reaching its fifth edition, the Prize expands its scope with thirteen finalist artists, three international Residency Prizes, and a dual jury composed of leading curators and directors from major Italian and international institutions.

Set within the evocative Ducal Chapel of Palazzo Farnese in Piacenza, the exhibition (20 September – 2 November 2025) brings together thirteen works that span a wide range of materials and sensibilities – from video to sculpture, from installation to painting – forming a collective portrait of the visions and tensions that shape our present.

This publication gathers, in its first section, essays and conversations with the jurors and finalist artists, while the second section presents over sixty selected artists, composing a multifaceted mosaic of perspectives, practices, and imaginaries that outline the state of contemporary art today.