

AHO

ANDREW

DE

BRÚN

USE,

INÉS

GERALDES

CARDOSO

HALF

KATERYNA

FILYUK

WAY



FONDAZIONE
SANDRETTO
RE REBAUDENGO

INDEX / INDICE: Foreword / Prefazione

PATRIZIA SANDRETTO RE REBAUDENGO

• **Introduction / Introduzione** **LORENZO BALBI** • **A house, halfway** **ANDREW DE BRÚN, INÊS GERALDES CARDOSO, KATERYNA FILYUK** •

The Great Elsewhere **ANDREW DE BRÚN**

• **Same same, but different** **INÊS**

GERALDES CARDOSO • **A Nomad, a**

Migrant, a Vagabond and a Fellow

Traveler **KATERYNA FILYUK** • **AFTERALL** •

Elisabetta Benassi • **Francesco Bertelé**

• **Ludovica Carbotta** • **Paolo Chiasera**

• **Gandolfo Gabriele David** •

Nicolò Degiorgis • **Francesca Grilli**

• **Elena Mazzi & Rosario Sorbello** •

Stefan Milosavljevic • **Carmelo Nicotra**

• **Nomadeology: the Aestheticisation of Nomadic Existence / Nomadeologia: L'estetizzazione dell'esistenza nomadica**

PASCAL GIELEN • **Biographies / Biografie**

A house, halfway is the final exhibition of the 2017 Young Curators' Residency Programme, this year in its 11th edition.

Started in 2007, the project has grown thanks to the contributions of the Compagnia di San Paolo, which has recognised the project's potential since the very beginning. The Programme's mission is two-fold: it aims to develop the professional and critical skills of three young curators educated at some of the most important international schools and also to promote Italian art and artists beyond our national borders. The curators travel to discover Italy, meeting with artists, directors of museums and non-profit spaces, curators and gallerists, gathering the suggestions that will go on to influence their final project.

Last May, at the international Symposium *Building Bridges: Curatorial Education on Professional Paths*, organised at the Fondazione to celebrate the Residency's first ten years, we met with curators, artists, museum directors and directors of the most acclaimed international curating schools. Reflections shared on that occasion showed us what we have planted: our programme is now recognised as an exemplary and stable model in the realm of research dedicated to the Italian art scene. We invited the curators of past editions – some of them now in top positions at renowned contemporary art institutions around the world – to speak about and show the projects they have done in their home countries with the artists they met during their residency and travels in Italy, bearing witness to the effects and results we were expecting when we came up with the residency programme.

This eleventh edition, coordinated by Lorenzo Balbi, saw the participation of Andrew de Brún, of Irish origin, Inês Geraldês Cardoso, Brazilian/Portuguese and Kateryna Filyuk, Ukrainian. The final exhibition of the Residency will again be held at the headquarters of the Fondazione in Turin. The curators engaged eleven artists, choosing to present a selection of the most interesting research of recent generations, paying careful attention to the socio-political situation in Italy, its implications and its critical issues. I am sure that the exhibition and the works chosen by the curators, some of which were expressly commissioned to the artists involved, will give us a fresh look at our present and our country.

I'd like to give my thanks to the Compagnia di San Paolo, to the three curators for the commitment they showed to the Residency, to Lorenzo Balbi for the professionalism with which he followed them and to all the artists, gallerists, curators and museum directors that continue to grant us their valuable collaboration year after year.

A house, halfway è la mostra conclusiva dell'edizione 2017 del Programma di Residenza per Giovani Curatori Stranieri, giunto quest'anno all'undicesima edizione.

Nato nel 2007, il progetto è cresciuto grazie al contributo della Compagnia di San Paolo che sin dall'inizio ne ha colto il potenziale. Forte di una doppia missione, il Programma ha lo scopo di sviluppare le capacità professionali e critiche di tre giovani curatori formati nelle più importanti scuole internazionali e di far conoscere l'arte italiana e i suoi artisti oltre i confini nazionali. I curatori viaggiano alla scoperta dell'Italia, confrontandosi con artisti, direttori di museo e di spazi non-profit, curatori e galleristi, raccogliendo le suggestioni che influenzeranno il loro progetto conclusivo.

Lo scorso maggio, per il Simposio Internazionale di Studi *Building Bridges: Curatorial Education on Professional Paths*, organizzato in Fondazione per celebrare i dieci anni della Residenza, ci siamo confrontati con curatori, artisti, direttori di musei e direttori delle più accreditate scuole di curatela internazionali. La riflessione condivisa in quell'occasione ci ha restituito ciò che abbiamo seminato: il nostro programma è oggi riconosciuto come un modello di riferimento esemplare e stabile nel panorama della ricerca dedicata alla scena artistica italiana. Abbiamo invitato i curatori delle passate edizioni – alcuni di loro oggi sono ai vertici di riconosciute istituzioni d'arte contemporanea di tutto il mondo – a raccontarci ed illustrarci i progetti che hanno realizzato nei loro paesi con gli artisti che hanno incontrato e conosciuto nella loro residenza in viaggio in Italia, testimoniando gli effetti e i risultati che ci attendevamo quando abbiamo concepito il programma di residenza.

A questa undicesima edizione, coordinata da Lorenzo Balbi, hanno preso parte Andrew de Brún, di origine irlandese, Inês Geraldes Cardoso, brasiliano-portoghese e Kateryna Filyuk, ucraina. La mostra finale della Residenza si tiene anche quest'anno nella sede della Fondazione a Torino. I curatori hanno coinvolto undici artisti, scegliendo di presentare una selezione delle più interessanti ricerche delle ultime generazioni, attente in particolare alla situazione socio-politica italiana, ai suoi risvolti e alle sue criticità. Sono convinta che la mostra e le opere che i curatori hanno scelto, alcune delle quali commissionate agli artisti coinvolti, sapranno restituirci un sguardo inedito sul nostro presente e sul nostro paese.

Desidero ringraziare la Compagnia di San Paolo, i tre curatori per l'impegno con cui hanno affrontato la Residenza, Lorenzo Balbi per la professionalità con cui li ha seguiti e tutti gli artisti, i galleristi, i curatori e i direttori di musei che ogni anno ci rinnovano la loro preziosa collaborazione.

Started in 2007 as an idea of Francesco Bonami, together with Francesco Manacorda and Teresa Gleadowe, the Young Curators' Residency Programme welcomes three alumni from international curatorial courses each year. It offers them the opportunity of an in-depth research trip to Italy, lasting about four months, culminating in a co-curated final exhibition in the spaces of the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Turin. An exhibition like *A house, halfway*, curated by Andrew de Brún, Inês Gerales Cardoso and Kateryna Filyuk.

Designed as a bridge between education and profession, the residency has the dual objective of developing the professional and intellectual skills of young curators and promoting contemporary Italian art on the international stage.

While on the surface the initiative functions as an experimental laboratory for curatorial practices, the programme, on the other hand, prepares for and facilitates contact between international professionals and young artists in Italy, with the idea of creating a network that is able, ultimately, to spread awareness of our artistic scene beyond our national borders.

Today, eleven years since the project's inception, thirty-three curators have undertaken this course of study; in the eleven exhibitions they have organised, more than ninety Italian artists have been involved. In addition to these figures, I have to mention the impressive number of artists' studies, exhibitions, galleries, museums, non-profit and artist-run spaces, initiatives, academies, archives, spaces, curators, who, thanks to this project, we have the chance to visit and consult with each year. A real treasure of contacts, initiatives, methodologies and stimuli that – I believe – very few curators, even Italian curators, have

the possibility and time to accumulate. Both for the young curators and for the coordinators of the Fondazione, the residency is an intensive experience: it actually chooses intensity as its relational and operational setup.

My role is as a coordinator: this has allowed me to take part in the 'journey through Italy' together with the foreign curators in residence six times. It's a challenging and wonderful journey, which I believe has allowed me to gain a certain position, a perspective from which I can observe and comprehend the dynamics of our country's artistic scene. Traveling from North to South, from Bolzano to Modica, I was fortunate enough to come into contact with hundreds of artists of various generations, see countless exhibitions, spend hours in fascinating conversations on the state of art, on the future, on problems in this sector.

Following these meetings, we were able to see how the early 2000s have allowed Italian artists to really expand their horizons, not only conceptually but also concretely, leading them to move on a larger stage. They have responded to the qualitative change in inherent standards in education and professionalisation by learning languages, adjusting their tools of portfolio and studio visits, recognising the importance of travel and residency experiences, of visiting exhibitions in Italy and abroad, of consulting websites and specialised journals. At a time of often dramatic redefinition of boundaries, it seems important to reflect on the mobility – physical and ideal – of art and of artists, attempting to investigate the dimension of belonging, to rethink it according to new parameters. These shared reflections were useful to the three curators as a starting point for the conception of the exhibition.

I'd like to thank the Compagnia di San Paolo for their support of the programme, and Andrew de Brún, Inês Geraldês Cardoso and Kateryna Filyuk for making it so unique. Thanks also to those who we encountered, saw and met with along the way for giving us such a sincere and profound picture of Italy.

Introduzione

LORENZO BALBI

Iniziato nel 2007, da un'idea di Francesco Bonami, condivisa con Francesco Manacorda e Teresa Gleadowe, la Residenza per Giovani Curatori Stranieri accoglie ogni anno tre alumni di corsi curatoriali internazionali. Offre loro l'opportunità di un approfondito viaggio di ricerca in Italia, di circa quattro mesi, finalizzato alla co-curatela di una mostra finale negli spazi della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino. Una mostra come *A house, halfway*, curata da Andrew de Brún, Inês Geraldês Cardoso e Kateryna Filyuk.

Pensata come ponte tra formazione e professione, la Residenza si pone il duplice obiettivo di sviluppare le capacità professionali e intellettuali di giovani curatori e quello di promuovere l'arte contemporanea italiana in ambito internazionale.

Se dal punto di vista immediato l'iniziativa funziona come un laboratorio sperimentale per le pratiche curatoriali, il programma, d'altra parte, predispone e facilita il contatto di professionisti internazionali con giovani artisti in Italia, con lo scopo di creare un network capace, in prospettiva, di diffondere la conoscenza della nostra scena artistica oltre i confini nazionali.

Oggi, a undici anni dall'inizio del progetto, sono trentatré i curatori che hanno avuto occasione di intraprendere questo percorso di studio; nelle undici mostre che hanno realizzato, sono più di novanta gli artisti italiani coinvolti. Oltre a questi dati, mi interessa ricordare l'impressionante numero di studi di artisti, di mostre, di gallerie, di musei, di spazi non-profit o gestiti da artisti, di iniziative, accademie, archivi, spazi, curatori, che ogni anno, grazie a questo progetto, abbiamo occasione di visitare e di consultare. Un vero patrimonio di contatti, iniziative, metodologie e di stimoli con cui – credo – pochi curatori, anche

italiani, hanno avuto la possibilità e il tempo di confrontarsi. Sia per i giovani curatori che per i coordinatori della Fondazione, la Residenza è un'esperienza intensiva: elegge anzi l'intensità come sistema relazionale e operativo.

Il mio ruolo è quello del coordinatore: questo ruolo mi ha permesso di compiere per ben sei volte il 'viaggio in Italia' insieme ai curatori stranieri in residenza: un viaggio impegnativo e bellissimo, grazie al quale mi sembra di poter dire di aver guadagnato una postazione, una prospettiva da cui poter osservare e comprendere le dinamiche della scena artistica del nostro paese. Percorrendolo da nord a sud, da Bolzano a Modica, ho avuto la fortuna di entrare in contatto con centinaia di artisti di differenti generazioni, di vedere moltissime mostre, di passare ore in interessantissime conversazioni sullo stato dell'arte, sul futuro, sui problemi del settore.

In seguito a questi incontri abbiamo potuto constatare come gli anni zero hanno permesso agli artisti italiani di aprire davvero i propri orizzonti, non solo a livello concettuale ma anche concretamente, portandoli a muoversi su una scena sempre più ampia. Al cambiamento qualitativo degli standard inerenti la formazione e la professionalizzazione, hanno risposto imparando le lingue, adeguando gli strumenti del portfolio e della studio visit, riconoscendo l'importanza delle esperienze di viaggio e residenza, di visita alle mostre in Italia e all'estero, della consultazione di siti e riviste specializzate. In un momento di ridefinizione, spesso drammatica, dei confini, mi pare allora importante riflettere sulla mobilità – fisica e ideale – dell'arte e degli artisti, provando a interrogare la dimensione dell'appartenenza, a ripensarla secondo nuovi parametri. Queste riflessioni condivise sono servite ai tre curatori come punto di partenza per l'ideazione della mostra.

Desidero ringraziare la Compagnia di San Paolo per aver sostenuto il programma, Andrew de Brún, Inês Galdes Cardoso e Kateryna Filyuk per averlo reso così unico ed irripetibile. Grazie a tutti coloro che abbiamo incontrato, visto e sfiorato per averci dato dell'Italia una immagine così sincera e profonda.

A house, halfway

Andrew de Brún
Inês Geraldes Cardoso
Kateryna Filyuk

As the curators in residency of the 11th edition of the Young Curators' Residency Programme at the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Turin, we were invited to make an extensive tour of Italy visiting each major city and contemporary art institution, and meeting with artists throughout the country.

Reflecting on our position as transitory, itinerant residents, in a nation that has historically been a passage into Europe inevitably required us to problematise the following conflict: the pursuit of pleasure by elites embarking on a Grand Tour of Italian culture – a category from which we cannot exclude ourselves – and the urgency of migration for those seeking refuge and safe passage into Europe.

The exhibition presents eleven emerging and established Italian artists, whose contributions include new commissions and existing works that are in dialogue with the concept of a halfway house. This is a term that refers to the shelters used for recent prisoners reintegrating into society, a stopping point for travellers along their journeys, or a compromise between two opposing points of view.

The halfway house generates a hiatus where life is put on hold but decisions must be taken, everyday tasks accomplished, relationships sustained and physical problems nursed. As a curatorial framework, the halfway house becomes a place to engage with the different motivations for travel that continue to define Italy as a site of passage. The exhibition will therefore be a moment to explore artistic practices that present affective, intellectual, social, cultural and economic reflections on these parallel histories of transit, and the liminal suspension that they create.

A house, halfway

Andrew de Brún
Inês Geraldese Cardoso
Kateryna Filyuk

Come Curatori in Residenza dell'XI edizione del Programma di Residenza per Giovani Curatori Stranieri presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, siamo stati invitati a compiere un lungo viaggio in Italia, visitando le principali città e le maggiori istituzioni d'arte contemporanea ed incontrando artisti su tutto il territorio.

Riflettendo sulla nostra condizione di residenti provvisori e itineranti in una nazione che storicamente costituisce il corridoio di accesso all'Europa, ci siamo inevitabilmente trovati davanti ad un conflitto ideologico: quello fra la ricerca del piacere da parte dell'élite che intraprende il Grand Tour della cultura italiana (categoria di cui noi stessi facciamo parte) e l'urgenza della migrazione da parte di chi cerca rifugio ed un passaggio sicuro verso l'Europa.

La mostra presenta undici artisti italiani, alcuni emergenti e altri affermati, che contribuiscono all'esposizione con nuove opere su commissione o già esistenti, ponendosi in dialogo con l'idea di una *halfway house*, una casa a metà strada. Il termine può riferirsi alle case protette per ex-carcerati in fase di reinserimento nella società, oppure a un punto di sosta lungo un viaggio, o ancora ad un compromesso fra due punti di vista opposti.

La casa a metà strada genera una sospensione in cui la vita viene messa in pausa, ma si continua a prendere decisioni, a svolgere compiti quotidiani, a mantenere rapporti e a curare i problemi fisici. Come cornice curatoriale, la casa a metà strada diventa uno spazio per confrontarsi con i diversi motivi per viaggiare, che continuano a caratterizzare l'Italia come luogo di passaggio. La mostra offre quindi un momento per approfondire pratiche artistiche che propongono riflessioni affettive, intellettuali, sociali, culturali ed economiche su queste storie parallele di transito e sulla sospensione liminale che creano.

There is an unmistakable beauty to Italy. Traveling throughout the Italian countryside, paying tribute to its cities and soaking in all the richness of its culture will forever remain etched in my memory. The number of sights that stole my breath was beyond counting – and yet each of them was cast in shadow.

Each place that we, the curators from the 11th edition of the Young Curators' Residency Programme, journeyed to, an air of disquiet and silent anticipation has followed in tow. During our three months as resident curators in Turin, Europe has been gripped by political uncertainty – a closely-watched general election was fought in the Netherlands; the United Kingdom has formally begun its exit from the European Union; a presidential race is underway in France; and an unexpected general election has been announced in the UK. At the heart of these major moments in European history, the one contention debated above all, was the politics of *movement*.

It occurred to me some time ago that among many of my art and academic friends, the success and viability of one's work is now measured in proportion to the accumulation of frequent flyer miles.¹

While the issue of free movement and a tightening of borders was intensely debated across Europe, our party were enjoying the touring that it seems is key to sustaining a progressive career in the visual arts. The mobilisation of bodies is something that has long been central to the art world, particularly as an

1. M. Kwon (2000). 'The Wrong Place' in *Art Journal*, vol. 59. New York: College Art Association, p. 33

indicator of status – the more successful you are as an artist or curator, the more your presence is requested over seas. As Miwon Kwon argued in her essay ‘The Wrong Place’ (2000) the need for those of us in the art world to embrace a traveling lifestyle in order to progress professionally had led to the evolution of almost entirely nomadic practices, disconnected from any sense of national identity or belonging.

*The qualities of uncertainty, instability, ambiguity, and impermanence are taken as desired attributes of a vanguard, politically progressive, artistic practice.*²

These words are no less true today than 17 years ago. However, the contrast between those who journey for professional progression and those who travel out of sheer desperation is now too stark to ignore. Operating in a suspended state of what Kwon refers to as *ungrounded transience* can be revelatory for artists, in terms of self-identity and artistic values – it is often a temporary state of suspension that leads to a renewed sense of self. As curators-in-residence at the Sandretto Re Rebaudengo, we have experienced this state of displacement and marginality and have fed off it – we, the outsiders, are here at an invitation to offer a fresh perspective on Italian contemporary creativity, and then return home.

At each stop in our journey we have been relentlessly questioned, politely of course, as to our countries of origin. Our value seemingly lies with our diverse nationalities and all of the baggage that comes with them, making our perspectives as curators all the more unique. By contrast, itinerants who have journeyed concurrently to us – forced into displacement, fleeing the horrors of war and seeking new lives in Europe – are met with suspicion and are facing utter destitution and unknowable futures. They desperately seek the sense of permanence and belonging that comes with a locational identity, something that so many in the art world are willing to leave behind.

2. Ibid., p. 34

*Whether we enjoy it or not, we are culturally and economically rewarded for enduring the “wrong” place.*³

This nomadic trend is not something that those of us in the visual arts should be shamed by, but it is nevertheless essential to maintain a self-criticality and an awareness of just how privileged a position we are in, as creatives, to adopt such lifestyles. Not just when our freedom to do so is at risk due to dramatic rises in nationalism and right-wing policies in Europe and across the globe, but when others are making parallel journeys in sinking boats.

Art, at its very best, can be a voice for progress and criticality – providing necessary moments to pause and consider our social and political circumstances. In this moment of great uncertainty in Italy, in Europe and across the world, it is more important than ever that artists provide these moments to contemplate – to reassess our views on the world so often viewed from the window of an aeroplane.

WORKS CITED:

Kwon, M. (2000). ‘The Wrong Place’, published in *Art Journal*, vol. 59, No. 1 (Spring). New York: College Art Association. pp. 33-43.
<http://www.jstor.org/stable/778080>, accessed 20/04/17

3. Ibid., p. 33

C'è un'inconfondibile bellezza in Italia. Viaggiare per la campagna italiana, rendere omaggio alle sue città ed assorbire la ricchezza della sua cultura: tutto questo resterà sempre scolpito nella mia memoria. Ho perso il conto dei luoghi che mi hanno mozzato il fiato – eppure tutti, senza esclusione, erano avvolti nell'ombra.

Ogni luogo visitato da noi curatori dell'undicesima edizione del Programma di Residenza per Giovani Curatori Stranieri ha lasciato in noi un senso di inquietudine e di tacita aspettativa. Durante i tre mesi che abbiamo trascorso come curatori in residenza a Torino, l'Europa è stata stretta nella morsa dell'incertezza politica: tutti gli occhi erano puntati sull'Olanda, dove si sono disputate le elezioni politiche; il Regno Unito ha ufficialmente iniziato il processo di uscita dall'Unione Europea; in Francia sono in corso le elezioni presidenziali; e sempre in Gran Bretagna, inaspettatamente, sono state annunciate nuove elezioni politiche. Al cuore di tutti questi momenti chiave della storia europea, il tema più discusso è stato quello delle politiche del *movimento*.

Qualche tempo fa mi sono resa conto che oggi, per molti dei miei amici artisti e accademici, il successo e la produttività delle opere si misurano in proporzione all'accumulazione di bonus miglia aeree.¹

Mentre in tutt'Europa si discuteva animatamente di libertà di circolazione e di una stretta sul controllo dei confini, il nostro

1. M. Kwon (2000). 'The Wrong Place' in *Art Journal*, vol. 59.
New York: College Art Association, p. 33

gruppo viveva appieno il genere di turismo che appare indispensabile per una carriera progressista nelle arti visive. La mobilità è da tempo un tema centrale nel mondo dell'arte, soprattutto come indicatore di status. Più si ha successo come artisti o curatori, più si viene richiesti all'estero. Come sostiene Miwon Kwon nel suo saggio 'The Wrong Place' (2000) la necessità, di noi che lavoriamo nel mondo dell'arte, di adottare uno stile di vita itinerante per avanzare nella professione, ha condotto allo sviluppo di pratiche quasi interamente nomadiche, scollegate da ogni senso di identità o appartenenza nazionale.

Aspetti quali incertezza, instabilità, ambiguità e caducità sono considerati attributi desiderabili di una pratica artistica innovativa e politicamente progressista.²

Oggi queste parole non sono certo meno vere che diciassette anni fa. Tuttavia, il contrasto fra chi viaggia per crescere professionalmente e chi lo fa per pura disperazione si è fatto troppo estremo per poter essere ignorato. Lavorare in uno stato sospeso di transitorietà non radicata, come la definisce Kwon, può essere rivelatore per gli artisti, in termini di identità personale e di valori artistici: spesso questo stato temporaneo di sospensione porta a un rinnovato senso del sé. Come curatori in residenza presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, abbiamo fatto esperienza di questo stato di dislocamento e di marginalità, e ce ne siamo nutriti: noi, gli outsider, siamo qui perché invitati a offrire un punto di vista nuovo sulla creatività italiana contemporanea, per poi fare ritorno a casa.

A ogni fermata del nostro viaggio siamo stati immancabilmente interrogati, in modo educato naturalmente, sui nostri paesi d'origine. A quanto pare il nostro valore aggiunto sta nelle nostre diverse nazionalità e in tutto il bagaglio che ne deriva, e che rende la nostra visione di curatori tanto più unica. Per contro, gli itineranti che hanno viaggiato contemporaneamente a noi, costretti a spostarsi, in fuga dagli orrori della guerra ed in

2. Ibid., p. 34

cerca di una nuova vita in Europa, trovano un'accoglienza sospettosa, devono affrontare la miseria più nera e prepararsi ad un futuro ignoto. Cercano disperatamente il senso di stabilità e di appartenenza che accompagna l'identità legata ad un luogo, un aspetto che tanti nel mondo dell'arte si lasciano alle spalle volontariamente.

Che ci piaccia o no, tollerare il posto 'sbagliato' porta vantaggi culturali ed economici.³

Questa tendenza nomadica non dovrebbe essere una ragione per stigmatizzare chi lavora con le arti visive, ma è nondimeno essenziale che noi tutti manteniamo un senso di autocritica e la consapevolezza di quanto privilegiata sia la posizione in cui ci troviamo come creativi, quando adottiamo questi stili di vita. Non solo ogni qualvolta la nostra libertà di farlo è a rischio, a causa della drammatica ascesa del nazionalismo e di politiche di destra in Europa ed in tutto il mondo, ma anche quando altri nello stesso momento intraprendono viaggi paralleli su barche destinate ad affondare.

L'arte, nella sua forma migliore, può essere la voce del progresso e della critica ed offrire indispensabili momenti per fermarsi e riflettere sulle nostre condizioni sociali e politiche. In questo momento di grande incertezza per l'Italia, per l'Europa e per il mondo, è più importante che mai che gli artisti ci donino momenti come questi, per contemplare e rivalutare le nostre opinioni su un mondo che guardiamo così spesso dal finestrino dell'aereo.

OPERE CITATE:

Kwon, M. (2000). 'The Wrong Place', pubblicato in *Art Journal*, vol. 59, No. 1 (Primavera). New York: College Art Association. pp. 33-43.
<http://www.jstor.org/stable/778080>, accessed 20/04/17

3. Ibid., p. 33

Bologna, the last week of February, 2017: *Bugie* (lies) and *chiacchiere* (deceits) are everywhere – lightly deep-fried, sugarcoated carnival pastries in shop windows (post-truth sweets, I find myself thinking). Lorenzo tells us that the name changes from town to town, but it always has something to do with lying or falsifying. It is this kind of prosaic cultural footnote that invariably overwhelms me; Stendhal syndrome brought on by the miniature glasses of *acqua frizzante* pushed over the counter with the espresso, or by the inaudible subtitles to every sentence, obliviously choreographed by hands drawing on an infinite lexicon of gestures. As we travel through the country and I begin to gather these textures of Italian-ness, I realise that I am not immune to the trope of the Grand Tourist – the trivial, quasi-incidental quality of these moments does nothing to diminish the rapture with which I experience them.

Turin, early March, 2017: Being a resident is not being a tourist, but it is also not *not* being a tourist; it is not being home but it is also not *not* being home: same-same, but different. There is a moment in Ali Smith's novel *How to be Both* when Georgina's mother walks into the room to find her daughter watching the same TV show staggered on two separate devices, while simultaneously looking up pictures on her phone: 'You, her mother says watching her, are a migrant of your own existence.'¹ To be in residence in one place requires a departure from somewhere else without really leaving, it is to be mobile while being stationed elsewhere.

1. A. Smith (2014). *How to be Both*. London: Penguin

Naples, the second week of March, 2017: The building façades are faded and the air heaves with the southern sea-breeze. One week later, Elena Mazzi tells us of a recent garbage strike in the city, orchestrated by the Camorra. This is not an unusual occurrence; rubbish is left uncollected, turning the streets into a public health hazard until the mafia is granted what it asks. Later, elsewhere in Italy, we find ourselves alert, trying to find traces of these and other stories in the art practices of those we meet and in the exhibitions of the institutions we visit.

Venice, late March, 2017: We eat *seppie nere* in a small restaurant after a long day of studio visits. We are discussing the re-evaluation of landscape by artists we have encountered time and again in studios and on museum walls, while thinking about contemplation as an artistic mode. Perhaps withheld judgment or the refusal to engage with socio-political issues merely reflects a state of impotence or disenchantment. Or maybe withdrawal is a statement: backs turned to the political arena as an aesthetic position of resistance against the current order of things in Italy, in Europe, at large. Is it possible to activate the act of contemplation? How does one bear witness responsibly?

Milan, end of March, 2017: We are still moving. We meet artists who are in town for the week and we see spaces that have just recently popped up: transitory states.

Sicily, beginning of April, 2017: There is a different energy in this historic gateway into Europe. We begin to think of the plural, temporary and tentative ways in which Italy is inhabited. There is an uncomfortable tension between the parallel realities of being in transit through the country: from the historical grand tourist, to the age-old migrant, to the contemporary traveller, to the nomadic artist, to the precarious worker, to the refugee. These past and present figures co-exist but rarely intersect, despite the fact that, in the words of Pascal Gielen, 'the junctions where travel bans are imposed and where travel is encouraged as an ideal way of life lie abhorrently close to

one another.'² What structure could host these different modes of passage?

The halfway house, mid-April, 2017: The exhibition is too often approached as a space of reconciliation. It is less important to attempt to resolve the intense proximity, to paraphrase Okwui Enwezor³, of these disparate itinerant modes. Instead, it becomes more urgent to inhabit the existing tension productively while attempting to locate what, if anything, is shared in that in-between moment that is created by travel. A house, which is halfway along two points of a journey, or which accommodates people who find themselves in between institutionalised existence and re-introduction into society (the former prisoner, runaway, abuse victim or migrant), generates a hiatus: life is paused but the living carries on. Rather than Marc Augé's non-place⁴, the peripatetic experience generates non-time – a sense of suspension in a sequence of continuity.

A house, halfway, May 16, 2017: *A house, halfway* becomes a fleeting discursive itinerary of interventions by artists exploring the qualities of this liminal time and space. The tone is set by the exhibition-within-the-exhibition created by Paolo Chiasera's sprawling painting – a beautiful, allegorical Mediterranean garden that evokes the idealised Grand Tour and at the same time is a foldable, portable canvas, which Chiasera defines as 'flexible architecture'. Against this scenic device, one might come across explorations of language as a halfway house in the delicate carbon paper transcriptions by AFTERALL, or in the low frequency echoes emitted from Francesco Bertelé's nomadic nest-like cave, which hovers above the gallery floor. In the work

2. P. Gielen (2010). 'Nomadeology: The Aestheticisation of Nomadic Experience'. Amsterdam: Valiz. p. 104

3. O. Enwezor (2012). *Intense proximity: an anthology of the near and far – La Triennale 2012*. Paris: Editions ArtLys

4. M. Augé (2008). *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. London: Verso

of Nicolò Degiorgis, agency is relinquished to marginal Muslim communities who assert their invisible presence online, juxtaposed with the voices that coalesce into faceless communities inhabiting the digital halfway house of the Internet. Ludovica Carbotta guides the viewer through future fictions, where site specificity is subverted to render sacred architecture in a secular space of refuge. The fragility of temporary states is expressed by awkward hybridity in the de-functionalised structures of Carmelo Nicotra: brutalist pillars totter on delicate household furniture. Home is found again in Stefan Milosavljevic's deconstructed memory palace, while cultural culinary practices become a tool for communal gathering and empowerment in Gandolfo Gabriele David's bread house, greeting visitors outside the Fondazione. Elsewhere, Elena Mazzi comments shrewdly on the quantification of the value of immigrant labour, while charting viable routes with communities towards self-sustaining, migratory micro-businesses that follow bee patterns. Air reminds us of what is shared, as breath is drawn and released by performers in Francesca Grilli's work. Meanwhile, Elisabetta Benassi presents Mario Merz's tragicomic lost drawing of a prisoner's beard, signaling the potential for dissent and political action in Italian art. Her WWII Morse code lamp, positioned in the hallway outside, bookends the exhibition; a message urging the audience to ask, as they enter and leave the space: *che fare?* What is to be done? In combining these myriad perspectives, the project is also an exploration of the extent to which an exhibition, in its temporary nature, can offer something of a halfway house, where singular gestures congregate and become an 'articulated multitude.'⁵ This, Gielen argues, makes a stance, political or otherwise, autonomous; from there, it could potentially 'assemble with other singular energies in order to be collectively appropriated and politically deployed.'⁶

5. P. Gielen (2010). p. 112

6. Ibid.

WORKS CITED:

Augé, M. (2008). *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. London: Verso

Enwezor, O. (2012). *Intense proximity: an anthology of the near and far – La Triennale 2012*. Paris: Editions ArtLys

Gielen, P. (2010). 'Nomadeology: The Aestheticisation of Nomadic Experience', in: Gielen, P. (ed.) *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Politics Post-Fordism*. Amsterdam: Valiz. pp. 103-116

Smith, A. (2014). *How to be Both*. London: Penguin

Bologna, ultima settimana di febbraio 2017: Bugie e chiacchiere sono dappertutto: paste di carnevale leggermente fritte e ricoperte di zucchero (i dolci della post-verità, mi ritrovo a pensare) compaiono nelle vetrine dei negozi. Lorenzo ci dice che il nome varia da città a città, ma che ha sempre a che fare con il mentire o il falsificare. Questo è il genere di nota culturale che immancabilmente mi conquista: una sindrome di Stendhal scatenata dai bicchierini di *acqua frizzante* messi sui banconi insieme all'espresso, oppure dagli impercettibili sottotitoli che accompagnano ogni frase, inconsapevoli coreografie di mani che disegnano un lessico gestuale infinito. Mentre viaggiamo per il paese e io inizio a collezionare queste trame di italianità, mi rendo conto che non sono immune alla metafora del Grand Tour e il carattere banale, quasi accidentale, di questi momenti non sottrae nulla al fascino con cui li vivo.

Torino, inizio marzo 2017: essere in residenza non è essere una turista, ma non è neanche *non* essere una turista; non è essere a casa ma non è neppure *non* essere a casa: uguale-uguale, ma diverso. C'è un momento nel romanzo di Ali Smith *How to be Both* (Come essere entrambe), quando la madre di Georgina entra nella stanza e trova la figlia che segue lo stesso programma TV sullo schermo di due apparecchi, e contemporaneamente guarda delle foto sul suo telefonino: 'Tu, le dice la madre osservandola, sei una migrante della tua stessa esistenza.'¹ Per essere in residenza in un luogo, si deve partire da un altro luogo senza veramente lasciarlo, essere mobili e allo stesso tempo avere una base da qualche parte.

1. A. Smith (2014). *How to be Both*. Londra: Penguin

Napoli, seconda settimana di marzo 2017: le facciate degli edifici sono scolorite e l'aria ansima di brezza marina. Una settimana dopo, Elena Mazzi ci racconta di un recente 'sciopero dei rifiuti' in città, orchestrato dalla camorra. Non è un evento infrequente; la spazzatura non viene raccolta e le strade si trasformano in un rischio per la sanità pubblica finché la mafia non riceve ciò che chiedeva. Più tardi, altrove in Italia, ci scopriamo attenti ricercatori di tracce lasciate da queste ed altre storie nella prassi degli artisti che incontriamo e nelle mostre delle istituzioni che visitiamo.

Venezia, verso la fine di marzo 2017: mangiamo pasta al nero di seppia in un piccolo ristorante dopo una giornata di visite a studi di artisti. Discutiamo sulla rivalutazione del paesaggio da parte degli artisti che abbiamo incontrato, di volta in volta, in studio e sui muri dei musei, e allo stesso tempo pensiamo alla contemplazione come modalità artistica. Forse la reticenza ad esprimere giudizi ed il rifiuto ad impegnarsi in questioni socio-politiche non è altro che il riflesso di una condizione di impotenza o di disincanto. O forse questa reticenza è una dichiarazione: voltare la schiena all'arena politica come posizione estetica di resistenza allo stato delle cose in Italia, e in generale in Europa. È possibile rendere attivo l'atto della contemplazione? Come si può rendere testimonianza responsabilmente?

Milano, fine marzo 2017: siamo ancora in movimento. Incontriamo artisti che si trovano in città per una settimana e vediamo spazi che sono spuntati fuori solo di recente: stati transitori.

Sicilia, inizio aprile 2017: c'è un'energia diversa in questa storica porta d'Europa. Iniziamo a pensare alle modalità plurali, temporanee e sperimentali con cui è abitata l'Italia. Si percepisce una scomoda tensione fra le realtà parallele dell'essere in transito per il paese: dallo storico viaggiatore del Grand Tour all'antichissimo migrante, fino al viaggiatore contemporaneo, l'artista nomadico, il lavoratore precario, il rifugiato. Queste figure passate e presenti coesistono, ma raramente le loro strade

si incrociano, nonostante il fatto che, per dirla con Pascal Gielen, 'i punti di incrocio in cui vige un divieto di viaggiare, e il viaggio è incentivato come modalità ideale di vita, sono odiosamente vicini gli uni agli altri.'² Quale struttura potrebbe ospitare queste differenti modalità di passaggio?

La casa a metà strada, metà aprile 2017: troppo spesso ci si accosta alla mostra come ad uno spazio di conciliazione. La cosa importante non è tanto tentare di risolvere 'intensa prossimità', come la chiama Okwui Enwezor³, di queste modalità itineranti disparate. Diventa invece più urgente abitare la tensione esistente in modo produttivo, e cercare di individuare ciò che, semmai, è comune in quel momento intermedio che è creato dal viaggio. Una casa che si trova a metà strada lungo la linea formata dai due punti di un viaggio, o che accoglie persone che si trovano in mezzo ad un'esistenza istituzionalizzata ed in una fase di reinserimento nella società (come ex-carcerati, fuggiaschi, vittime di abusi o migranti), genera uno iato: la vita è in pausa, ma il vivere procede. Più che il non-luogo di Marc Augé⁴, l'esperienza peripatetica genera un non-tempo, un senso di sospensione nella sequenza della continuità.

A house, halfway, 16 maggio 2017: *A house, halfway* (Una casa, a metà strada) diventa un itinerario discorsivo effimero, con interventi di artisti che esplorano le caratteristiche di questo spazio-tempo liminale. Il tono è dato dalla 'mostra nella mostra' creata dal dipinto estendibile di Paolo Chiasera: un giardino mediterraneo idilliaco, allegorico, che evoca l'ideale del Grand Tour e allo stesso tempo è una tela pieghevole e portatile, che l'autore definisce 'architettura flessibile'. Sullo sfondo di questo

2. P. Gielen (2010). 'Nomadeology: The Aestheticisation of Nomadic Experience'. Amsterdam: Valiz. p. 104

3. O. Enwezor (2012). *Intense proximity: an anthology of the near and far – La Triennale 2012*. Parigi: Editions ArtLys

4. M. Augé (2008). *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. Londra: Verso

dispositivo scenografico ci si potrebbe imbattere in esplorazioni del linguaggio, inteso come casa a metà strada, nelle delicate trascrizioni a carta carbone di AFTERALL, o negli echi a bassa frequenza emessi dalla caverna-nido nomadica di Francesco Bertelé, che aleggia sul pavimento della galleria. Nell'opera di Nicolò Degiorgis, l'azione è lasciata a gruppi islamici marginali, che affermano la loro invisibile presenza online, accanto a voci che si fondono in comunità senza volto che abitano quella casa digitale a metà strada che è internet. Ludovica Carbotta guida gli osservatori alla scoperta di racconti futuri, in cui l'opera site-specific è sovvertita per collocare un'architettura sacra entro uno spazio di rifugio laico. La fragilità degli stati temporanei è espressa sotto forma di maldestri ibridi nelle strutture defunzionalizzate di Carmelo Nicotra, in cui ingombranti pilastri barcollano su delicati mobili casalinghi. La casa è ritrovata nel palazzo decostruito della memoria, nell'opera di Stefan Milosavljevič, mentre le pratiche culturali culinarie diventano uno strumento di aggregazione comunitaria e di empowerment nella casa di pane di Gandolfo Gabriele David, che dà il benvenuto ai visitatori fuori dalla Fondazione. Altrove, Elena Mazzi propone una puntuale riflessione sulla quantificazione del valore del lavoro degli immigrati e allo stesso tempo fa una mappatura delle strade percorribili in comunità verso microimprese migratorie autosufficienti, ispirare al modello delle api. L'aria ci ricorda ciò che viene condiviso, mentre guardiamo i performer dell'opera di Francesca Grilli che ispirano e espirano. Nel frattempo Elisabetta Benassi presenta il tragicomico disegno perduto di Mario Merz con la barba di un prigioniero/carcereato, segnalandone il potenziale di dissenso e di azione politica nell'arte italiana. La sua lampada di segnalazione Morse della Seconda Guerra Mondiale, collocata nel corridoio esterno, fa da segnalibro alla mostra; un messaggio, all'ingresso e all'uscita dello spazio, sollecita il pubblico a chiedersi: *che fare?* Combinando questa miriade di prospettive, il progetto si propone anche come esplorazione della misura in cui una mostra, nella sua natura temporanea, può offrire qualcosa di simile a una casa a metà, in cui i gesti dei singoli si aggregano divenendo

'moltitudine articolata'⁵. Questo, sostiene Gielen, rende autonoma una presa di posizione, politica o di altro tipo; a partire da qui, essa può 'assemblarsi con altre energie singole per essere fatta propria dalla collettività ed utilizzata politicamente.'⁶

OPERE CITATE:

Augé, M. (2008). *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. Londra: Verso

Enwezor, O. (2012). *Intense proximity: an anthology of the near and far – La Triennale 2012*. Parigi: Editions ArtLys

Gielen, P. (2010). 'Nomadeology: The Aestheticisation of Nomadic Experience', in: Gielen, P. (ed.) *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Politics Post-Fordism*. Amsterdam: Valiz. pp. 103-116

5. P. Gielen (2010). p. 112

6. Ibid.

Smith, A. (2014). *How to be Both*. Londra: Penguin

**A nomad, a Migrant,
a Vagabond and
a Fellow Traveler**

KATERYNA FILYUK

Within an hour, the mountainous landscape outside my window is replaced with a seascape. People and things dart away, hop on, hop off. Nothing and no one remains, everything is in flux. In this whirlpool, the figures of two passengers can be vaguely distinguished and identified – a nomad and a migrant. Both hit the road, though for very different reasons. Therefore, an intriguing question arises: what in a nomad's and a migrant's life is principle, and what is merely consequence?

Movement, exploration of space, abandonment of one place and longing for another unknown one, unites them. Since a nomad has no final destination, but rather a trajectory, indefinite space unfolds before him, offering innumerable possibilities. A migrant, on the other hand, haunted by the demons of the past, has a goal and puts in all his effort to reach it, leaving an old life, an old land behind. No doubt, they are both running from the past, either out of boredom or because certain events left them no choice. A nomad doesn't depart from anywhere, as he is always on the road, thus he doesn't move, but rather fills the space in a very fluid, unpredictable manner. For a migrant, movement is the lesser evil he resorts to in order to acquire a new permanent home. His journey is finite, or at least he desperately wants it to be so. Although must a journey ever have a conclusion? Don't we sometimes dream of coming back to the starting point?

Every now and then, they mingle in one flow, becoming fellow travelers sitting next to each other in a stuffy compartment. Other times, there is an abyss, separating these two modes of travel and human beings undertaking a journey – on an inflatable rubber dinghy or a first class flight. Observing them, do we

look for similarities or differences? Does the simple gesture of sharing air, as in Francesca Grilli's performance *The Forgetting of Air*, essentially reminds us of the similarities? Or does this superficial group breathing exercise only deepen the rupture and emphasize that they [we] are the same, same but different. These days, it is so appealing, so sexy, to be a nomadic trotter and so miserable to be a migrant – unwelcomed victim of some shady circumstances. Is there compassion from the former towards the latter? Envy in the opposite direction? And what about those who stay put? Do they execrate both?

As always, there are more questions than answers. Meanwhile, this train journey comes to an end. The train stops here, please do not forget your personal belongings. By operation of law, the conclusion is inevitable and must be voiced, so it could be a banal one: everyone on this planet is a vagabond, doomed to search for his place under the sun.

**Un nomade, un
migrante, un
vagabondo ed un
compagno di viaggio**

KATERYNA FILYUK

Nel giro di un'ora, il paesaggio montuoso fuori dal mio finestrino lascia il posto ad una marina. Persone e cose sfrecciano via, saltano su, saltano giù. Niente e nessuno resta, tutto scorre in un flusso. In questo turbinio si distinguono vagamente le figure di due passeggeri, identificabili come un nomade ed un migrante. Entrambi si mettono in viaggio, ma per motivi ben diversi. Nasce così una domanda intrigante: che cosa, nelle vite di un nomade e di un migrante, è principio, e che cosa mera conseguenza?

Movimento, esplorazione dello spazio, abbandonare un luogo e desiderarne un altro sconosciuto, questo li unisce. Poiché il nomade non ha una destinazione finale, ma piuttosto una traiettoria, davanti a lui si apre uno spazio indefinito, che offre innumerevoli possibilità. Dall'altra parte un migrante, perseguitato dai demoni del passato, ha uno scopo e fa ogni sforzo per raggiungerlo, lasciandosi alle spalle una vita vecchia, un paese vecchio. Non v'è dubbio che entrambi stiano fuggendo dal passato, o per noia o perché il verificarsi di determinati eventi non lascia loro scelta. Un nomade non parte da nessun luogo, perché è sempre in transito, perciò non si muove ma piuttosto occupa lo spazio in modo molto fluido ed imprevedibile. Per un migrante, il movimento è il minore dei mali a cui ricorrere per ottenere una nuova casa permanente. Il suo viaggio ha un termine, o almeno lui vuole disperatamente che ce l'abbia. Ma un viaggio deve sempre avere una conclusione? A volte non sogniamo di tornare indietro, al punto di partenza?

Ogni tanto i due si confondono in un solo flusso, diventano compagni di viaggio e siedono l'uno accanto all'altro in uno scompartimento affollato. Altre volte c'è un abisso fra queste due modalità di viaggio e fra questi due esseri umani che

intraprendono un viaggio: su un gommone oppure su un volo in prima classe. Quando li osserviamo cerchiamo somiglianze o differenze? Il semplice gesto di respirare la stessa aria, come nella performance di Francesca Grilli *The Forgetting of Air (La dimenticanza dell'aria)* ci rammenta le nostre fondamentali somiglianze? O viceversa, un esercizio di gruppo di respiro superficiale non fa altro che approfondire la frattura e sottolineare che loro [noi] siamo uguali, uguali ma diversi. Di questi tempi è così affascinante, così sexy, essere un nomade giramondo e così miserevole essere un migrante, vittima non gradita di circostanze oscure. C'è compassione da parte del primo per il secondo? C'è invidia nella direzione opposta? E che dire di quelli che stanno fermi? Forse detestano gli uni e gli altri?

Come sempre abbiamo più domande che risposte. Nel frattempo questo viaggio volge al termine. Il treno ferma qui, per favore non dimenticate i vostri oggetti personali. Per effetto di legge, la conclusione è inevitabile e dev'essere espressa, perciò potrebbe essere una banalità: tutti quanti su questo pianeta sono vagabondi condannati a cercare il proprio posto al sole.

A house, halfway is the result of the 11th edition of the Young Curators' Residency Programme of the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo / *A house, halfway* è il risultato finale dell'XI edizione del Programma di Residenza per Giovani Curatori Stranieri presso dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Artists / Artisti

AFTERALL

Elisabetta Benassi

Francesco Bertelé

Ludovica Carbotta

Paolo Chiasera

Gandolfo Gabriele David

Nicolò Degiorgis

Francesca Grilli

Elena Mazzi & Rosario Sorbello

Stefan Milosavljevic

Carmelo Nicotra

Curated by / A cura di:

Andrew de Brún

Inês Geraldes Cardoso

Kateryna Filyuk

AFTERALL

AFTERALL

Album Amicorum is a work composed of three books. Each book contains a different handwritten transcript copied again and again, allowing the artists to appropriate and inhabit the private graphic and semantic identity of the original authors.

The first is a letter dictated by Philomenia di Francesco, an Italian immigrant in New York, sent to her sister living in Naples. Both, who are illiterate, would have been unable to communicate with each other without the mediation and interpretation of their daughters.

The second book reproduces texts of the seventeenth and eighteenth centuries, sourced from the archives of the 'ruota degli esposti'. This was a place where abandoned infants were entrusted to the care of the Basilica of SS. Annunziata Maggiore in Naples. All orphans were given the same last name regardless of gender; the book is thus a study of how a name, which is the foundation of individual identity, becomes the result of a specific historical, social and cultural condition.

The third and final book contains a letter dated July 31, 1944, written by Ada Michelstaedter to her husband from the Jewish concentration camp of Fossoli (Modena). Here, a private, intimate attempt of communication becomes part of the construction of a collective historical consciousness.

Album Amicorum è un'opera che si compone di tre libri, ciascuno dei quali contiene una diversa trascrizione a mano che è stata copiata varie volte: questo consente agli artisti di appropriarsi dell'identità grafica e semantica degli autori originali e di abitarla.

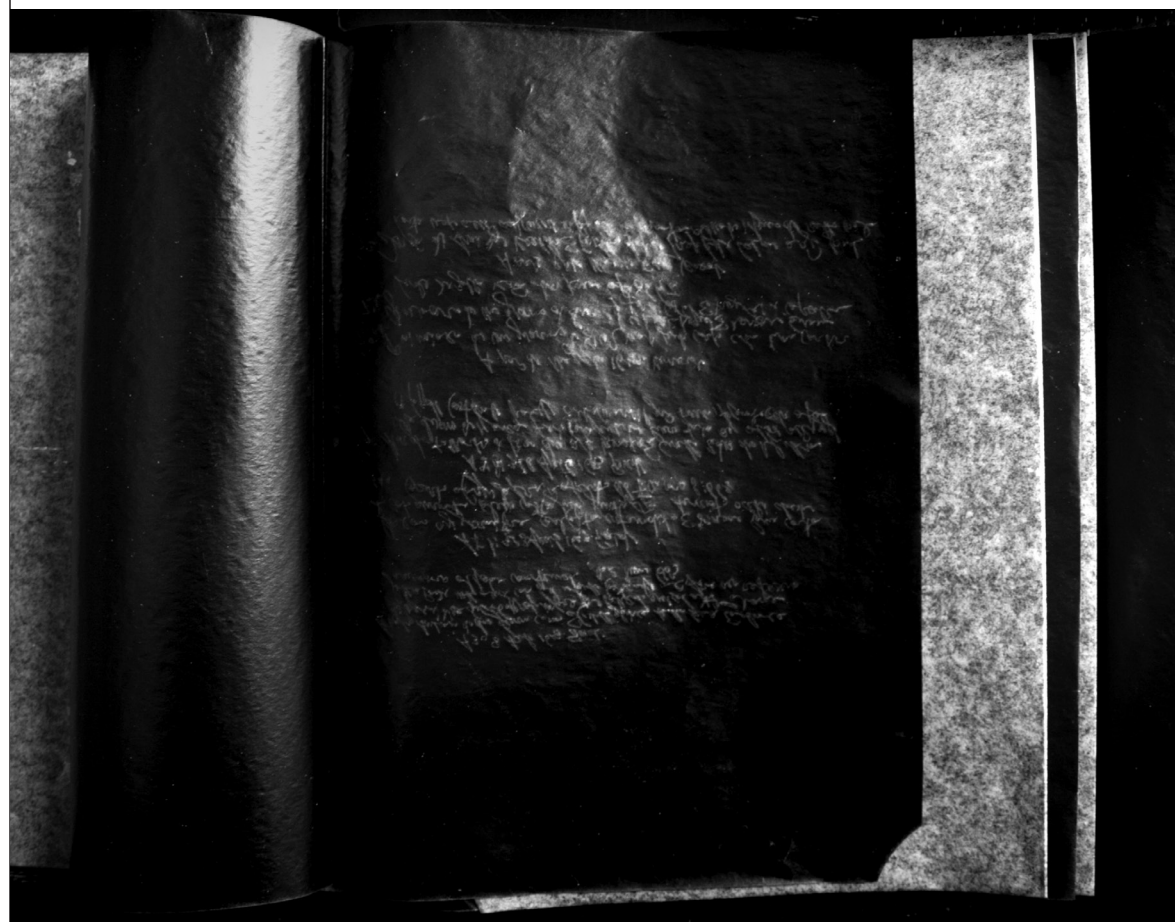
Il primo libro è una lettera dettata da Philomenia di Francesco, immigrata italiana a New York, e inviata alla sorella a Napoli. Entrambe le donne sono analfabete, e non sarebbero state in grado di comunicare senza la mediazione e l'interpretazione delle loro figlie.

Il secondo libro riproduce testi risalenti al XVII e XVIII secolo, tratti dagli archivi della 'ruota degli esposti', un luogo in cui i bambini venivano abbandonati per essere affidati alle cure della Basilica della SS. Annunziata Maggiore a Napoli. A tutti gli orfani veniva imposto lo stesso cognome, indipendentemente dal sesso; il libro si interroga quindi su come un nome, in quanto base dell'identità individuale, possa essere il risultato di una specifica condizione storica, sociale e culturale.

Il terzo ed ultimo libro contiene una lettera datata 31 luglio 1944, scritta da Ada Michelstaedter al marito dal campo di concentramento ebraico di Fossoli (Modena). In questo caso, un tentativo privato e intimo di comunicazione diventa parte della costruzione di una coscienza storica collettiva.

Album Amicorum, 2017

Carbon paper, glass, raw iron, dimensions variable /
Carta carbone, vetro, ferro crudo, dimensioni variabili
Courtesy of the artist / Cortesia dell'artista



ELISABETTA BENASSI

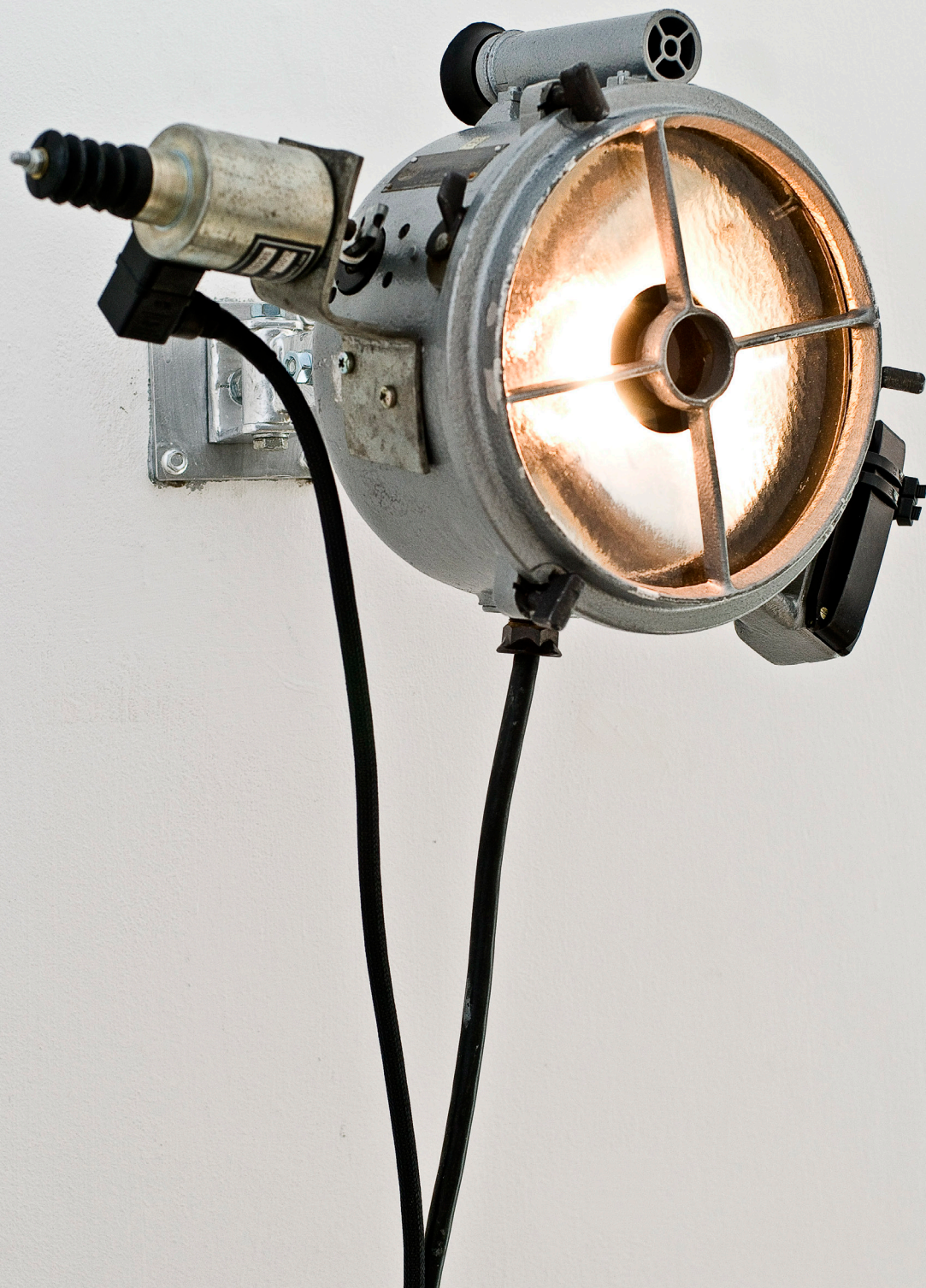
ELISABETTA BENASSI

In 1968, Mario Merz placed his neon sign *CHE FARE? (WHAT IS TO BE DONE?)* in a pan filled with melting wax. The phrase is a reference to the title of a famous book by Lenin and to an earlier novel by the author and revolutionary Nikolaj Černyševskij. In 2017, a Morse lamp emits the signal 'che fare?' in Morse code. What is left of the modern utopia? Its energy has somehow been dissipated and no longer has any use. The old question, 'What is to be done?', is transformed into a signal projected into the air; a question infinitely repeated albeit confined to the obsolescence of an outdated, encoded language that is no longer intelligible.

Nel 1968 Mario Merz collocava la sua insegna al neon *CHE FARE?* in una pentola riempita con cera fusa. La frase fa riferimento al titolo del famoso libro di Lenin e a quello omonimo di un precedente romanzo dell'autore e rivoluzionario Nikolaj Černyševskij. Nel 2017, una lampada di segnalazione Morse emette il segnale 'che fare?' in codice. Che cosa resta dell'utopia moderna? La sua energia è stata in qualche modo dissipata e non ha più alcuna utilità. La vecchia domanda 'che fare?' si trasforma in un segnale proiettato in aria; una domanda che è ripetuta all'infinito, anche se confinata all'obsolescenza di un linguaggio datato, codificato e non più intelligibile.

***CHE FARE? (WHAT IS TO BE DONE?)*, 2009**

Morse lamp, wooden box, electronic unit, electric cables, dimensions variable / Lampada Morse, scatola di legno, unità di controllo elettronico, cavi elettrici, dimensioni variabili
Courtesy of the artist and Magazzino, Rome / Cortesia dell'artista e Magazzino, Roma
Photo / Foto: Giorgio Benni



ELISABETTA BENASSI

During World War II Mario Merz became a member of the anti-fascist group 'Giustizia e Libertà' (Justice and Freedom) and while leafleting in 1945 he was arrested and imprisoned. In prison he met the critic Luciano Pistoï and drew the beard of his cellmate in infinite spirals. This drawing, which has since been lost, was the beginning of Merz's artistic activity. This is the first in an ongoing project, started in 2013, on Italian works of art that have been lost or destroyed.

Durante la Seconda guerra mondiale, Mario Merz si unì al gruppo antifascista Giustizia e Libertà e, arrestato nel 1945 mentre faceva volantaggio, fu incarcerato. In prigione conobbe il critico Luciano Pistoï e fece un ritratto della sua barba in infinite spirali. Il disegno, andato perduto, segnò l'inizio dell'attività artistica di Merz. Quest'opera è la prima di un progetto in corso, iniziato nel 2013, che si concentra su opere d'arte italiane smarrite o distrutte.

Barba di un compagno di cella in infinite spirali
(*An inmate's beard in infinite spirals*), 1945–2013
PVC tube, lost drawing, label / Tubo in PVC, disegno perso, etichetta, 68 × 10 cm in diameter / in diametro
Courtesy of the artist and Magazzino, Rome /
Cortesia dell'artista e Magazzino, Roma



FRANCESCO BERTELÉ

FRANCESCO BERTELÉ

'The door's vault is like a cavern which has dug the silence' (Max Picard). This work is the result of a nomadic journey into the Italian landscape. Spending several days and nights in a cave on the coast of Liguria, Bertelè explores the connection between dwelling and communication. The artist poses transitory inhabitation as a semiotic question: the architectural space (signifier) is the container of the human body (signified). The cave's morphology is therefore seen as the space that created the 'logos' and the act of penetrating the cave is a return to the creation of language. It is also a symbolic act of returning on the one hand, to the first human settlements of the region and on the other, of inhabiting radical contemporary units of refuge. The artist's temporary locus, recreated and transposed into the gallery space, also represents the liminal face of the European political body; resiliency in extreme conditions becomes a localised act of resistance.

'La volta dell'ingresso è come una caverna scavata nel silenzio' (Max Picard). Quest'opera è il prodotto di un vagabondaggio nel paesaggio italiano. Dopo aver trascorso diversi giorni e notti in una caverna sulla costa ligure, Bertelè esplora il rapporto fra dimora e comunicazione. L'artista propone la condizione dell'abitare provvisorio come questione semiotica: lo spazio architettonico (significante) è il contenitore del corpo umano (significato). La morfologia della caverna è quindi vista come spazio che ha creato il 'logos' e l'atto di penetrarla è un ritorno alla creazione del linguaggio. Ma è anche un atto simbolico: da un lato il ritorno ai primi insediamenti umani della regione, dall'altro un abitare radicale e contemporaneo, in unità che offrono riparo e un'alcofa. Il locus temporaneo dell'artista, ricreato e trasposto nello spazio della galleria, rappresenta anche il volto liminale del corpo politico europeo; la resilienza in condizioni estreme si fa atto localizzato di resistenza.



A lingua trova a gente (The tongue finds people), 2017

Para-performance and site specific installation /

Para-performance ed installazione *site-specific*

Dimensions variable / Dimensioni variabili

Courtesy of the artist / Cortesia dell'artista

Photo / Foto: Eros Scabbio

LUDOVICA CARBOTTA

LUDOVICA CARBOTTA

Plenum is an architectural model made of concrete, which reveals a future archaeology. It is based on the same plan of the Synagogue of Ancient Ostia in Rome, where the work was displayed in 2015. A guided tour was performed along the sculpture and is recreated as a recording for this exhibition. The guide delivers a text that provides explanations and hypotheses of the different functions of the architectural structure – a shelter or a gathering place for people who have lived or will live there.

Plenum è un modello architettonico in cemento che rivela un'archeologia futura. La pianta è uguale a quella della sinagoga di Ostia Antica a Roma, dove l'opera è stata esposta nel 2015. In quell'occasione, intorno alla scultura si svolse una visita guidata, che viene riproposta in forma di registrazione in questa mostra. Il testo letto dalla guida fornisce spiegazioni ed ipotesi sulle possibili funzioni della struttura architettonica: riparo oppure luogo di incontro per persone che erano vissute o vivevano in quel luogo.

Plenum, 2015

Concrete / Calcestruzzo, 80 × 60 × 40 cm

Installation view / Installazione, *Arte in Memoria 8*,

Synagogue of Ostia Antica, Rome / Sinagoga di Ostia Antica, Roma

Dimensions variable / Dimensioni variabili

Courtesy of the artist / Cortesia dell'artista



PAOLO CHIASERA

PAOLO CHIASERA

This work is born from the concept of 'Exhibition Painting' developed by Chiasera in 2011, a genre featuring the creation of canvas-based exhibitions, which can accommodate works by different artists. The painting is conceived of as a place for artists, curators and institutions to come together and exchange ideas.

Starting from the emotions elicited by a visit to the gardens of the 18th-century Villa d'Orr Sarroch (Sardinia) and the atmosphere of the Augustan Villa of Livia (Rome), Chiasera produces an evocative nocturnal garden on canvas. *The Gardens of Sardinia, Cyprus and Jerusalem* reflects on the recurrence of the life cycle depicted in palaeolithic and neolithic culture. These cultures are permeated by a religion closely connected to the cult of the Mother Goddess and her manifestations in nature. At the same time, the beauty in the canvas belies the charged political realities of the locations in the work's title. Through reflections on the cyclical nature of life and human history, which draw on cultural heritage in different periods and territorial contexts, Chiasera weaves together archaeology and the contemporary world.

Quest'opera nasce dal concetto di 'Exhibition Painting' elaborato da Chiasera nel 2011, un genere che prevede la creazione di mostre basate su tele e aperte ad opere di diversi artisti. Il quadro qui è concepito come luogo di incontro e scambio di idee per artisti, curatori e istituzioni.

Partendo dalle emozioni suscitate da una visita ai giardini settecenteschi di Villa d'Orr Sarroch (Sardegna), e dall'atmosfera dell'augustea Villa di Livia (Roma), Chiasera crea un suggestivo giardino notturno su tela. *Il giardino della Sardegna, Cipro e Gerusalemme* riflette sulla ricorrenza dei cicli vitali raffigurati nelle testimonianze della cultura paleolitica e neolitica. Queste culture sono permeate da una religione intimamente legata al culto della Dea Madre e alle sue manifestazioni naturali. Allo stesso tempo, la bellezza della tela si pone in contrasto con le controverse realtà politiche che caratterizzano i luoghi citati nel titolo dell'opera. Attraverso una riflessione sulla natura ciclica della vita e della storia umana, che attinge al patrimonio di diversi periodi e contesti territoriali, Chiasera tesse insieme archeologia e mondo contemporaneo.

The garden of Sardinia, Cyprus and Jerusalem
(*Il giardino della Sardegna, Cipro e Gerusalemme*), 2014
Installation view / Installazione, De Vleeshal, Middelburg
Painted canvas / Tela verniciata, 445 x 2,524 cm
Courtesy of the artist and Daniel Marzona, Berlin /
Cortesia dell'artista e Daniel Marzona, Berlino
Photo / Foto: Serge Domingie



GANDOLFO GABRIELE DAVID

GANDOLFO GABRIELE DAVID

Bet_Lehem/Casa del Pane (Bet_Lehem/Bread House) is an itinerant project, which features a central metal structure resembling the shape of a home in its most archetypal form. This structure is developed to host community projects and cross-cultural exchanges activated through bread workshops. After spending time in residency in immigrant reception centres, Gabriele David invites local community representatives to partake in workshops, developing an opportunity for dialogue through the experience of bakery. In Aramaic, the term Bethlehem is translated as 'breakfast house' and represents a place of hospitality and primary needs, nourishment and shelter. *Bet_Lehem/Casa del Pane (Bet_Lehem/Bread House)* creates space for sharing stories of sorrow, expressions of hope, while welcoming migrants to their new Italian communities.

Bet_Lehem/Casa del Pane è un progetto itinerante, che presenta una struttura centrale metallica simile a una casa nella sua forma più archetipica. Questa struttura è stata elaborata per ospitare progetti comunitari e scambi transculturali, resi possibili attraverso laboratori sul pane. Dopo aver vissuto un periodo in centri di accoglienza per immigrati, Gabriele David invita membri della comunità locale a prendere parte a laboratori, creando opportunità di dialogo attraverso l'esperienza della panificazione. In aramaico, il termine Bethlehem si traduce "casa della colazione" e rimanda ad un luogo dedicato all'ospitalità ed ai bisogni primari: nutrimento e riparo. *Bet_Lehem/Casa del Pane* crea uno spazio in cui si possono condividere storie di dolore, espressioni di speranza, e allo stesso tempo accogliere i migranti nelle loro nuove comunità italiane.

Bet_Lehem/Casa del Pane (Bet_Lehem/Bread House), 2017
Installation view / Installazione, workshop, RISO Museum, Palermo
Dimensions variable / Dimensioni variabili
Courtesy of the artist / Cortesia dell'artista
Photo / Foto: Sandro Scalia

Bet_Lehem/Casa del Pane (Bet_Lehem/Bread House), 2017
Bread, detail / Pane, dettaglio
Dimensions variable / Dimensioni variabili
Courtesy of the artist / Cortesia dell'artista



NICOLÒ DEGIORGIS

NICOLÒ DEGIORGIS

Nicolò Degiorgis previously documented both mosques in his photographic series *Hidden Islam* (2014), which explored the ways in which the Muslim population inhabits a large number of makeshift and temporary places of worship in northern Italy. More recently, the communities of the Islamic Centre of Spinea and the Islamic Centre of Venice commissioned Google to record the interior of the warehouses-cum-mosques, leading Degiorgis's to record a Google tour in both sites of prayer. This was a powerful statement by both communities, asserting their presence and demonstrating that they have nothing to hide.

Nicolò Degiorgis aveva già documentato le moschee nella sua serie fotografica *Hidden Islam* (2014), che documenta i modi in cui la popolazione musulmana abita i tanti luoghi di culto improvvisati e temporanei presenti nell'Italia del nord. Più di recente, le comunità del Centro Islamico di Spinea e del Centro Islamico di Venezia hanno commissionato a Google riprese degli interni dei loro magazzini trasformati in moschee, offrendo a Degiorgis lo spunto per registrare un Google tour in entrambi i luoghi di preghiera. Una testimonianza forte da parte di entrambe le comunità, che hanno così affermato la loro presenza ed hanno dimostrato di non avere nulla da nascondere.

Centro Islamico di Spinea (Islamic Centre of Spinea), 2017

Google street view

Dimensions variable / Dimensioni variabili

Courtesy of the artist / Cortesia dell'artista

Centro Islamico di Venezia (Islamic Centre of Venice), 2017

Google street view

Dimensions variable / Dimensioni variabili

Courtesy of the artist / Cortesia dell'artista



NICOLÒ DEGIORGIS

This work develops from a parallel publication to *Hidden Islam* (2014), a limited edition workbook that charts the topographic locations of Islamic make-shift places of worship in Italy. *Hidden Islam – 479 Comments* is an appendix; a book presenting a vivid discussion in the comments section of the British newspaper The Guardian's website. These comments respond to a review of the original publication, *Hidden Islam*. This addition to the project is meant to extend the debate around *Hidden Islam*, attesting to the urgency of discussion around the matter in the European public arena. The comments gain an analogue form in a new iteration of the work titled *479 Comments*, tumbling from a scroll of continuous-printed paper into the exhibition space.

Quest'opera si sviluppa a partire da una pubblicazione parallela a *Hidden Islam* (2014), un eserciziario in edizione limitata che mappa i luoghi topografici in cui si trovano strutture di culto provvisorie in Italia. *Hidden Islam – 479 Comments* è un'appendice; un libro che riporta l'accesa discussione nata nella sezione commenti del sito web del quotidiano britannico The Guardian. Questi comenti rispondono ad una recensione del libro *Hidden Islam*. Questo supplemento al progetto intende allargare il dibattito su *Hidden Islam*, testimoniando l'urgenza di una discussione su questi temi nell'arena pubblica europea. Nella mostra, i commenti sono tradotti in forma analogica dal titolo *479 Comments (479 Commenti)* e compaiono su un rotolo di carta stampata senza interruzioni nello spazio espositivo.

479 Comments (479 Commenti), 2017
Dot-matrix print on continuous paper /
Stampa dot-matrix su carta continua, 180 x 24 cm
Courtesy of the artist / Cortesia dell'artista

15 July 2014 8:39pm

You can avoid the food court. The women cannot - or certainly should not have to - avoid interacting with other humans. Your comment is extremely revealing - and not in a positive way.

averagejoe66 -> MrRiaz
15 July 2014 8:50pm

That's not Self Discipline, that's copping out.

Colonel_Bogey_Bum -> MrRiaz
15 July 2014 9:08pm

Not only that.

desdelsur -> MrRiaz
15 July 2014 9:16pm

In Christian churches men and women have worshipped side by side during centuries producing many saintly characters and beautiful works of worship (music, literature, painting) or valuable public servants (mission schools, orphanages, hospitals) no distractions apparently there. Men who can be distracted by the presence of modestly dressed women (no bikinis in the past in the West) are obviously not very mature. Sorry but secluding women because they distract you is a really childish way to deal with men-women relationships...

mzodiaco -> MrRiaz
15 July 2014 9:56pm

No reasonable person would state something so stupid and idiotic... "women" are a distraction... maybe in your mind. In mine they are human beings and I love being in their company. Unless you are like an animal that gets aroused as soon as you see a woman...

dazzler72 -> AgentC
15 July 2014 10:18pm

I thought Italy's neighbours were France, Italy, Switzerland, Slovenia and Austria.

BonnieLassie -> BonnieLassie
15 July 2014 2:01pm

Perhaps we could celebrate the many things Italy gained from the Middle East, such as the beautiful architecture which inspired the city of Venice, showing how the mosques fit in with this tradition, and should be celebrated as such? It's a fraught issue which greater minds than myself need to apply themselves to.

Evan Vrysoulis -> BonnieLassie
15 July 2014 2:17pm

The middle east was not always Islamic.

BonnieLassie -> Evan Vrysoulis
15 July 2014 2:27pm

True, just as at some point in time my ancestors were probably performing human sacrifices and shaking sticks in the hopes of bringing rain, beliefs change. During the period in which the Venetian Republic traded with the Middle East the ME was Islamic, however. I can dream of a day when no one is religious and superstitious, but until then, we all just have to get along and be respectful of each other as best we can. I'm sure as better education spreads people will release the chains of religion, but until then, frequenters of mosques, churches, synagogues, and libraries (an atheist's church?) just need to get along, be nice to each other, and celebrate their differences and contributions to the world.

sexmachine -> BonnieLassie
15 July 2014 2:37pm

FRANCESCA GRILLI

FRANCESCA GRILLI

In this performance, conceived in response to Italy as a gateway into Europe, the material shared between the audience and the performers is air itself. Breathing is the first individual autonomous action that brings life into being; the end of breathing marks life's absence. Beginning from research around figures at the margins of society, the work is grounded in the idea of air as a territory of exchange and becomes a timely reflection on contemporary processes of migration. The performers, who left their countries and in some cases risked their lives at sea, share their breath with the audience as a flow of meaning. A recording of the participants' breathing will be remixed and left in the space after the performance.

In questa performance, concepita in reazione all'idea dell'Italia come porta d'Europa, il materiale condiviso fra il pubblico e i performer è l'aria stessa. Respirare è il primo atto individuale autonomo che porta la vita all'essere; la fine del respiro segna l'assenza di vita. Partendo da una ricerca su figure ai margini della società, l'opera si radica nell'idea dell'aria come territorio di scambio, proponendo una riflessione attuale sui processi migratori in atto. I performer, che hanno lasciato i loro paesi e, in alcuni casi, hanno rischiato la vita in mare, condividono con il pubblico il loro respiro in quanto flusso di senso. Una registrazione del respiro dei partecipanti sarà in seguito remixata e lasciata nello spazio dopo la performance.

The Forgetting of Air
(*Il dimenticare l'aria*), 2016

Performance, 60 min.

Courtesy of the artist / Cortesia dell'artista

Photo / Foto: Mariangela Loffredo



**ELENA MAZZI &
ROSARIO SORBELLO**

ELENA MAZZI & ROSARIO SORBELLO

This project reflects on practices of nomadic beekeeping. The installation consists of the type of large beehive used by the artists in the beekeeping workshops they organise for immigrants in Italy. The beehive contains a single frame with a beeswax surface, imprinted with the map of a European city. This frame is one of an original series of six, depicting cities that are chosen from countries where there is statistical evidence of a rapid transformation of the domestic economy as a result of new migrant workforces. The reliefs in wax replace the normal beehive pattern stamped into the frame to guide the bees in the production of the honeycomb. The work is accompanied by a critical-narrative text, which completes its reading.

Questo progetto riflette su pratiche nomadiche di apicoltura. L'installazione consiste in un'arnia di grandi dimensioni, del tipo utilizzato nei laboratori di apicoltura che gli artisti stessi organizzano per gli immigrati in Italia. L'arnia contiene un'unica cornice, con una superficie ricoperta di cera d'api su cui è stampata la pianta di una città europea. La cornice fa parte di una serie di sei, che raffigurano città in cui vi è evidenza statistica di una rapida trasformazione dell'economia interna causata dalla nuova forza lavoro migrante. Questi rilievi in cera sostituiscono il consueto pattern ad alveare stampato entro la cornice per guidare le api nella produzione del favo. L'opera è accompagnata da un testo critico-narrativo, che completa la sua lettura.

***En route to the South, learning to be nomadic
(In viaggio verso sud, imparando ad essere nomadi), 2017***

Ongoing series / Serie in corso

Drawings / Disegni, 29 × 42 cm

Courtesy of the artists / Cortesia degli artisti

En route to the South (In viaggio verso sud), 2015

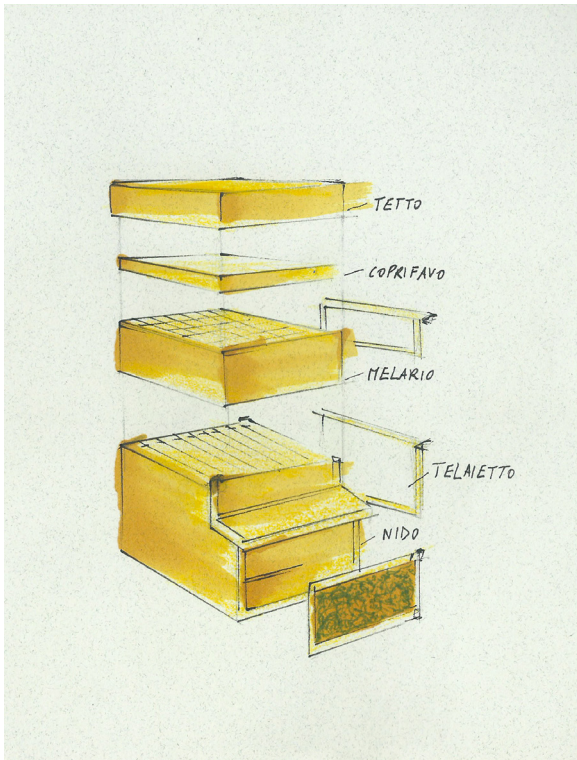
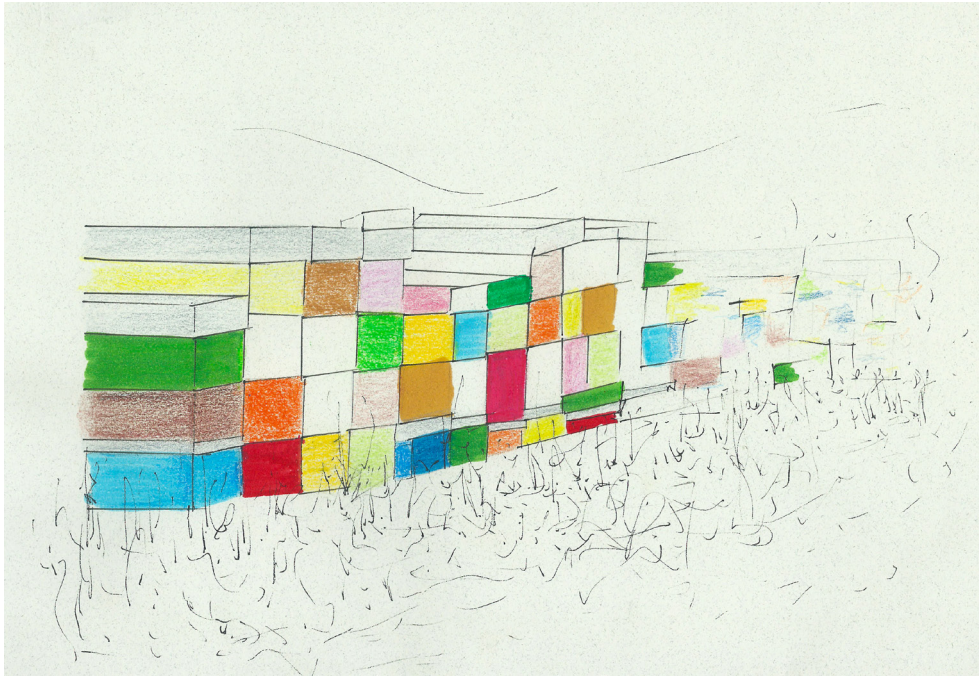
Detail / Dettaglio

6 wooden beehive frames, beeswax / 6 cornice di alveari

in legno, cera d'api, 47 × 30 cm each / ciascuno

Courtesy of the artists and Ex Elettrofonica /

Cortesia degli artisti e Ex Elettrofonica



STEFAN MILOSAVLJEVIC

STEFAN MILOSAVLJEVIC

Drawing upon his experience of emigrating from Serbia to Italy as a young child, the artist has created an installation using various types of construction materials that have been manually pulverised and scattered on the floor. These powders outline the perimeter of the dining room in the home he left behind. The furniture that once filled the room is synthesised into simple forms, each identified by a specific powder: wooden objects are outlined with sawdust, walls are represented by concrete, plaster, brick and glass powder, while other accessories are signified by ceramic pigments and dust. Each element assumes a fragile appearance, referencing the delicate nature of memory and conjuring an emotional geography of the domestic landscape.

Rifacendosi alla sua esperienza di emigrazione dalla Serbia all'Italia durante l'infanzia, l'artista ha creato un'installazione che fa uso di vari materiali da costruzione, polverizzati manualmente e poi sparsi sul pavimento. Questa polvere delimita il perimetro della sala da pranzo della casa che l'artista ha abbandonato. L'arredamento che un tempo riempiva la casa è sintetizzato in forme semplici, ciascuna contraddistinta da una particolare polvere: gli oggetti di legno sono delimitati da segatura, i muri sono rappresentati da cemento, gesso e polvere di vetro, mentre gli accessori sono indicati da pigmenti in ceramica e polvere. Ogni elemento acquista un aspetto fragile, rimandando alla natura delicata della memoria ed evocando una geografia emotiva del paesaggio domestico.

Even the walls know your lies

(Anche le pareti conoscono le tue bugie), 2016

Installation view / Installazione, Spazio Shed

Bricks, sawdust, glass, ceramics, plaster, ash, concrete and

pigments, dimensions variable / Mattoni, segatura, vetro, ceramica,

intonaco, frassino, calcestruzzo e pigmenti, dimensioni variabili

Courtesy of the artist / Cortesia dell'artista

Photo / Foto: Gianna Rubini

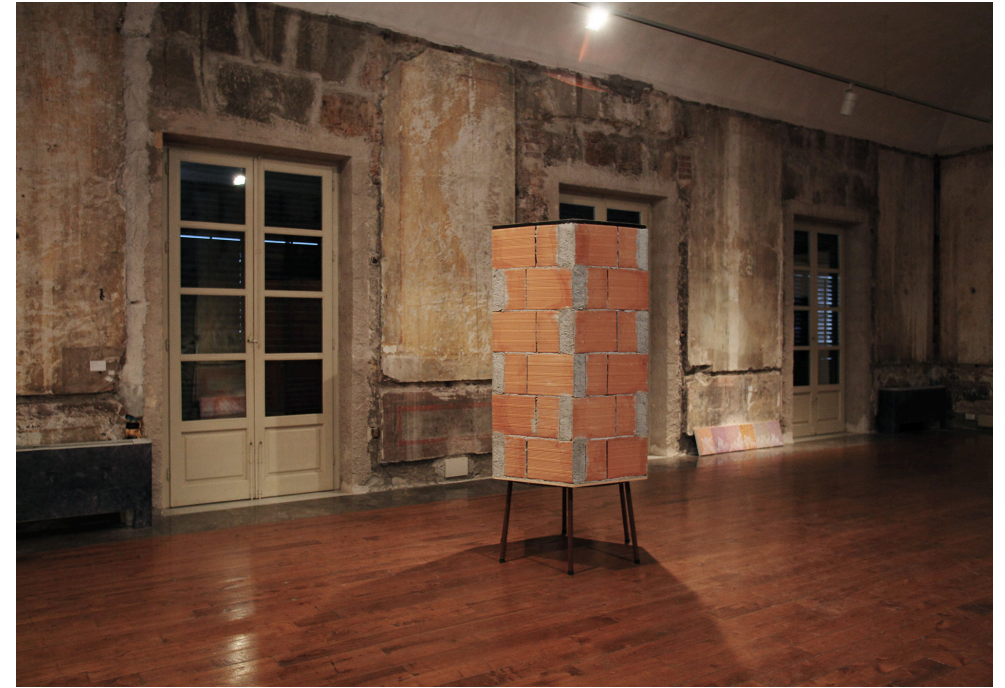


CARMELO NICOTRA

CARMELO NICOTRA

Red brick is a recurring colour in the distinctive Sicilian hinterland. This specific hue on the one hand represents the confidence to build one's future, and on the other, attests to rampant illegal constructions. The artist's hometown of Favara in the province of Agrigento reflects this reality, marked by traces of incomplete buildings that disfigure the urban and environmental landscape. The work is an 'unfinished monument' in which the inclusion of the seemingly fragile element of a kindergarten table, represents the weight that new generations carry. These involuntary heirs must overcome this burden if they are willing to restore life, legality and a new aesthetic quality to these small urban centres.

Il rosso mattone è un colore ricorrente che caratterizza l'entroterra della Sicilia. Da un lato questa particolare sfumatura rappresenta la fiducia con cui si costruisce il proprio futuro e dall'altro testimonia la proliferazione di costruzioni illegali. Favara (provincia di Agrigento), città natale dell'artista, riflette questa realtà solcata dalle vestigia di edifici incompiuti, che deturpano il paesaggio urbano e naturale. L'opera è un "monumento incompleto", che con l'inclusione di un elemento in apparenza fragile come un tavolo di scuola per l'infanzia, rappresenta il peso che le nuove generazioni, involontarie eredi di questo fardello, devono superare se vogliono restituire vita, legalità e un nuovo senso estetico a questi piccoli centri urbani.



Costruzione esagonale

(Hexagonal construction), 2014

Installation view / Installazione, RISO Museum, Palermo

School desk, brick, cement / Banco scolastico, mattoni, cemento, 200 x 150 cm

Courtesy of the artist / Cortesia dell'artista

‘On the one hand the cosmopolitan upper- and upper-middle-class academic, always with the proper visas enabling him to cross borders without any problem in order to carry out his (financial, academic...) business, and thus able to “enjoy the difference”; on the other hand the poor (im)migrant worker driven from his home by poverty or (ethnic, religious) violence, for whom the celebrated “hybridity” designates a very tangible traumatic experience of never being able to settle down properly and legalize his status, the subject for who such simple tasks as crossing a border or reuniting with his family can be an experience full of anxiety...’ (Žižek, 2000: 220)

Black Planet

A few years ago, the Amsterdam designer Thomas Buxò proposed a remarkable version of the map of the world to me. The bright blue colour of the water and the white, reddish-brown and green that usually represent the landmasses on such maps were replaced by a uniform, pitch-black background. Shining like little stars in this dark area, which no longer showed any distinction between land and water, were white dots that marked the international art biennials of the past decade. In addition to this strange typology, dots also indicated the locations of closed asylum centres. The fact that Western Europe was especially bright in Buxò’s world might not be surprising, but besides another noticeable concentration of dots in Japan, what particularly struck the eye was the darkness in Africa.

This world looked *unheimlich*, and not just because it emphasized for the umpteenth time that the distribution of wealth

easily corresponds with that of art and art tourism. What especially evoked an uncomfortable feeling was the geographical proximity of art biennials and asylum centres. It underscored the fact that the right to travel, and more in general to mobility, is not inalienable for everybody on this globe. Moreover, the geopolitical areas where this right is both granted and denied are not all that equally distributed across the world. The junctions where travel bans are imposed and where travel is encouraged as an ideal way of life lie abhorrently close to one another. Obligatory but unwanted nomads on the one hand, voluntary and socially encouraged nomads on the other, can almost see, smell and touch one another. The last, however, is usually strictly forbidden by law, or at least made physically difficult or even completely impossible. The careful political segregation of globetrotters has a bitter taste. Against this background, the excessive enthusiasm for nomadism that has occupied the discourse in the art world for the past fifteen years begins to seem rather unreal.

Nomads & Nomads

‘This is all fantastic for artists – they are no longer duty-bound by family commitments to work locally... and the open market allows them to travel fairly freely, give or take a visa or two. You could say we are becoming highly networked.’ (Black, 2012: 1)

‘Rizhomatic’, ‘global drift’, ‘dislocated’, ‘diaspora’, ‘unbelonging’, ‘connectivity’, ‘networks’, ‘deterritorialisation’, ‘exodus’, ‘cosmopolitanism’, and of course ‘nomad’ are part of a discursive universe with which artists and independent curators have been describing their practices for some time now. Just browse through a few catalogues of international exhibitions and you will soon come across the romanticism of the homeless person. With or without giving it a Deleuzo-Guattarian gloss, the protagonists in one part of Buxò’s black world like to describe and promote their activities and events in a sophisticated ‘nomadeology’. For the record, this term must not be confused with ‘nomadology’

without an ‘e’, the title of the similarly-named chapter from the classic *A Thousand Plateaus* by Gilles Deleuze and Félix Guattari (1988). What particularly concerns me is the extremely one-sided interpretation of this nomadology. In the art world and elsewhere, this interpretation is literally one-sided, seeing as Deleuze and Guattari indicate at least two ‘camps’, or in their terms, two possible ‘war machines’ in nomadology. Both fight against the State but from entirely different positions – more on that later, though. The point is that the positive aura that today is fairly smoothly generated around travel, mobility, agility, unattachment and even homelessness makes it likely that the term has become part of an ideology, which is why I speak of ‘nomadeology’.

In any case, artists and curators nowadays are morally obliged to leave their familiar biotope and seek an uncertain but always inspiring Elsewhere. To accommodate them, artist-in-residencies form interconnecting points all over the world, and the earlier-mentioned biennials along with international art centres and museums provide the trusted scenes in which these creative world travellers can regularly meet up with one another (Gielen, 2009). Cheap plane tickets take away every excuse; artists must explore the wild blue yonder. The period when travelling around the world was exclusively reserved for an elitist jet set or for the time-honoured cosmopolitan with a considerable inheritance in his or her pocket is a page of history that was turned some time ago. How long this new period will last, nobody knows. For the moment, the continuing financial crisis has not yet caused the price of plane tickets to rise too drastically, and the looming ecological crash has not yet instilled enough fear in us to make us stay on the ground *en masse*.

But this is certainly not just about physical travel. Artists have always had a fascination for nomads. We already find this in some descriptions of 19th-century artist-bohemians and flâneurs, but recent artists and photographers have also liked to portray vagabonds and other homeless people. Thus, nomadism is both an example for artists’ lives and a subject for their art. This can include both a romantic view of gypsy life, such as

in the work of British photographer Iain McKell, or a solicitude for the continued existence of nomadic peoples, such as in the documentary work of Dutchman Jeroen Toirkens. Or what to think of British artist Lucy Orta, who developed 'refugee fashion', a kind of survival kit for the modern nomad including nylon coffins and 'ready-to-wear outfits for an atomic winter'?

What is striking, as I have said, is the contemporary art world's one-sided appropriation of the nomadic discourse. Why are so many positive characteristics ascribed to nomadic life? And why does this so easily lead to self-identification – at least verbally – in the case of mostly artists and independent curators? After all, media reports on the fate of the Roma, fugitives and 'bona fide refugees' hardly present a pretty picture. If they haven't already become victims of racist football supporters or the violence of ordinary local citizens, governments will dump perpetual travellers and fugitives in camps and ghettos in order to discourage integration (as in Italy) or enter them in secret ethnic registers strongly reminiscent of the eve of World War II (as in the Netherlands). In a world in which aliens offices assume that an asylum seeker is by definition a liar until he or she proves otherwise, and in which refugees are preferably deported or thrown overboard, the nomadic life does not really offer much to be jealous about. 'History has always dismissed the nomads,' assert Deleuze and Guattari (2010: 63).

Against the background of this philosophical science in combination with the empirical facts, the 'lifestyle-nomadism' and 'exile-romanticism' of many contemporary artists and curators sound somewhat obscene. This glorification of the nomadic life comes across as misplaced in an era when desperate people are relocated from one condemned building to the next socio-economically depressed area (Bavo, 2010: 59). It is easy for artists or curators who are the products of the middle or upper classes to extol a homeless existence when they have a credit card and the proper visas in their pockets.

At least it should be clear that nowadays there are different sorts of nomads. An important distinction can be made between two groups: those who are forced to move and those

who do so voluntarily. The latter group tends to leave the *Heimat* from a comfortable position, both financially and socially. Whether this second group, to which the earlier-mentioned curators and artists mostly belong, can so easily identify with the first sort of nomad is a very big question. A purely discursive and romantic identification with real stateless and homeless people leads to an aestheticisation of the nomadic existence. In the same way that Walter Benjamin (*Selected Writings, Vol. 4, 1938-1940*) pointed out the problem of the aestheticisation of politics in fascism, here we can pose the question of whether the aestheticisation of the nomadic existence does not in fact serve the prevailing neoliberal hegemony, including post-Fordist working conditions.

Mobile Loner

Both Richard Sennett (1998) and Luc Boltanski & Eve Chiapello (2005) argue that the economic policy which is currently spreading across the globe actually welcomes the mobile person with open arms. Especially when that mobile man or woman is employable for the further accumulation of capital. Boltanski and Chiapello even claim that nowadays mobility is one of the most important discriminating factors around which a new kind of class segregation is taking shape. The more mobile people and their products are, the more chance they have of getting ahead. On the other hand, people who for one reason or another are tied to a locality have fewer possibilities of working themselves higher up the ladder. This is why the social mobility of women is still lower than that of men, because statistically speaking they are still more tied to their children and family than their partners are. And this is also why speculators and investors can grow rich more easily than business owners and corporate directors, who are tied to their means of production. Money is simply much more mobile than machines, conveyor belts, personnel and other means of production. Those who are only involved with speculation can reposition their efforts much more easily and quickly than those who have to deal with relocating

an entire factory. Flows of capital, which thanks to today's digital transactions race around the globe at lightning speed, have made the world liquid. They obligate both employers and workers to quickly and flexibly take advantage of new market demands, and therefore new work situations. This is why economic fugitives are not the only ones who chase after capital. Entrepreneurs and corporate directors are also being increasingly forced to relocate their production centres, while managers feel obligated to change their employer and workplace once every five to seven years – that is, if they want to continue moving up the social ladder.

A nomadic existence is extremely functional for an economy driven less by production, or even consumption, and increasingly by a hyper-dynamic of liquid assets. And as we know, individuals are more mobile than collectives, such as entire production units, teams, but also families. What is more, the 'lone' nomad cannot fall back on unions and other collective assurances of solidarity that are so bothersome for employers. In short, the current neoliberal hegemony that keeps the global casino going with extremely virtual games has every interest in declaring its players outlaws. The individual nomad fits that profile perfectly. Then why would the art world want to go along with this nomadeology by gathering a positive morality around this highly vulnerable mobile person?

Idealism and Individualism

'Free movement of thought necessarily implies not always clinging to what is known and perceived as functional and "right", what has been practiced or experienced previously. Working from the outside, like a non-institutionalized free agent – who is, to a certain extent, comparable to an external consultant – also means actively performing a certain marginality. The isolation of such marginality can only be overcome by a relentless will for collaboration, a commitment and willingness to change things – beyond intellectual aspirations, but through significant distance that produces a mode of criticality, a distance

that an insider cannot offer and does not possess.' (Miessen, 2010: 240-242)

The nomad, the traveller or the 'uninvited outsider', as architect Markus Miessen calls such individuals, have certain qualities that can call the above-mentioned hegemony into question. Of all people, the outsider has the possibility of taking a commanding view of outmoded local patterns and introducing possible changes. No one can position themselves above their own society. Outsiders such as nomads, however, have the advantage of an alternative way of looking at things, simply because their cultural background is different. Not only Miessen, but also artists like Francis Alÿs (see Demos, 2010, for example) understand only too well that it is precisely the 'in between' position of nomads that makes it possible for them to visualize what others do not see. Moreover, they can more easily mediate in conflict situations where those involved are too biased to take a 'neutral' position. In other words, the previously posited nomadeology, or the neoliberal hegemony's embrace of the mobile person, does not prevent the nomad model from being deployed in a counter-hegemony. Deleuze and Guattari also make a distinction between two types of nomads, who in their story stand outside the State:

The outside appears simultaneously in two directions: huge worldwide machines branched out over the entire ecumenon at a given moment, which enjoy a large measure of autonomy in relation to the States (for example, commercial organisations of the 'multinational' type, or industrial complexes, or even religious formations like Christianity, Islam, certain prophetic or messianic movements, etc.) but also the local mechanisms of bands, margins, minorities, which continue to affirm the rights of segmentary societies in opposition to the organs of State power. (2010: 15)

It seems only natural that the art world would identify with the second type of nomad. In any case, we find such an idealistic identification in Miessen's Winter School Middle East project and in Alÿs's walks and poetic activities. Both use nomadic strategies specifically in order to escape the prevailing

hegemony or break regional stalemates. Here, nomadism is courting a form of interventionism that we know from the history of the Situationists, but then on a worldwide scale. And just like the Situationists, these artistic nomads take the risk of becoming completely caught up in the political 'war machine'. When they take this risk with conviction, however, there must be no doubting their sincere idealism.

The question remains, though, whether such a strategy and nomadic position are actually very effective politically. The designations that Miessen (2010), for instance, uses to indicate his protagonists, such as 'freelancer with a consciousness', 'crossbench politician', 'non-institutionalized free-agent' or 'external consultant', can be considered highly ambivalent to say the least. The freelancer and the consultant do not just meet with pampering in today's post-Fordist and neoliberal regime. What's more, their responsibility is only temporary, and their position dependent on the good will of varying employers. Whether their so-called autonomy, which in fact is an extremely dependent and precarious professional position, allows them to take any political risks is very much the question. Just as the original 'freelancer' was a person who was hired to fight with a lance, nowadays consultants and free agents are only hirelings in the present neoliberal hegemony. And as we know, hirelings historically have had very little idealism or conscience. These qualities are quite simply dysfunctional when it comes to their survival. But even if there were freelancers with a conscience or consultants with an ideal, as Miessen believes there are, it is still doubtful whether such positions offer them the necessary strength and power to actually generate political effects. Their highly individual position, which is not institutionally embedded and which therefore can hardly count on collective support, is precisely what makes this type of nomad particularly weak in every social and political struggle. If the Roma, the Jews in exodus, gypsies and other ambulatory hordes have been able to accumulate a modicum of political power in their long nomadic history, it was only because they were part of a relatively sizable collective. Or, as Deleuze and Guattari expressly

state in their fifth proposition: 'Nomad existence necessarily implies the numerical elements of a war machine.' (2010: 54) Their great numbers and common exodus are precisely why the Roma and other gypsies have not always remained so invisible and ignored. It is doubtful whether the individual nomadism of consultants, freelancers or free agents could develop sufficient strength to accumulate any appreciable political influence. As individuals, they are too weak for that, and moreover, too dependent on the economic caprices of an environment with constantly varying principals.

And this brings us back to artists. Since the modern age, they too have claimed a highly individual position. At the end of the 19th century, this inflated to the proportion of the romantic bohemian artist. According to rather biographical myths, such an eccentric regularly navigated a vagabond middle course between insider and outsider, between maniac and genius, between drunkard and whoremonger on the one hand and prominent, even authoritative citizen on the other. One reason why artists earned that last, positive status was because despite all their idiosyncrasies they also managed to incorporate the prevailing values of a liberal civil society. After all, individual freedom and authenticity were of paramount importance to liberalism, which not coincidentally gained its definitive outlines in the 19th century together with the modern artist. Art and market capitalism have had a good relationship with each other from the moment that people were willing to pay money for artistic artefacts. But in their classic study, *Canvases and Careers* (1965), sociologists Cynthia and Harrison White convincingly show that the market did not really begin to play a central role until after the decline of the academic model.

According to the authors, when the system of the Parisian *Académie royale de Peinture et Sculpture* and the annual salonburst apart under morphological pressure, this enabled the birth of what they call the 'dealer-critic' system. Not only did art criticism now gain an important role; the status of the artist also radically changed under the influence of the market. The artist's personal style became more important than submission

to a uniform system of rules. What was relevant now was not a single, annually-submitted prospective masterpiece, but a coherent oeuvre that guaranteed the lasting quality of the artist. To put it in a slightly different way, when the *Académie* lost its monopoly, the bets were no longer placed on masterpieces; instead, the individual careers of the artists themselves came to the foreground. Or, as the title of White and White's study clearly underscores, the central focus in the post-academic system was not the artists' canvases but their careers. Behind these shifts, however, lies a simple capitalistic market logic. After all, the potential buyer must be convinced of the quality of an art work. At that point, the most important arguments a seller can use to convince the buyer are the above-mentioned critique of the work on the one hand and the perception of the success of earlier works on the other. In other words, quality which has been previously produced in an oeuvre functions as a promise of future quality.

What is important here is that our contemporary concepts of 'the individual artist' and 'authorship' are partly a product of the marketing of the art world. The artist as authentic individual is historically supported by a liberal bourgeois ideal, the artist as nomad by a similarly bourgeois cosmopolitanism. In the contemporary art world, that model easily transforms into a parochial (because middle-class) ideal of Rough Guide backpack consumer exoticism. As such, the would-be artist can sharpen his or her creativity by travelling relatively easily to the Other. In other words, a liberal-bourgeois ideal simply transmutes to a neoliberal consumption-individualism in this day and age.

If artists really want to escape this political-ideological framework, like Alÿs and Miessen, then it seems necessary to go a step further. Not only must they relinquish their own cultural and national identity, as in nomadism, but also the claim to individualism made by almost every artistic practice until now. Individualism was a mistake. For a truly politically effective nomadism, individualism must be sacrificed to the collectivity of Deleuze and Guattari's 'war machine'. Or in their histrionics: 'You have to be born a slave, to become a soldier.' (2010: 62).

This is not to say, however, that artistry should be given up, but that authorship must be set free. An artistic act can only be politically effective when it is a singular act. That is, when an act is set free of an individual owner and thus becomes truly *autonomous*. Such a singular autonomous act is immediately available to the commons. From there, it can assemble with other singular energies in order to be collectively appropriated and politically deployed.

In any case, an artistic work that is in the possession of the artist, a collector or a museum remains politically impotent when it cannot be appropriated by others. This also holds true for art works that ostensibly intervene in public space, that explicitly propagate a political message, and even works that lead a risky existence in war zones. When artists do not generously make their works available to the people they visit or identify with, when they instead claim individuality and authorship, they immediately make themselves available to the first group of nomads that Deleuze and Guattari speak of: commercial businesses, the creative industry and the multinational art market. Certainly now that the State – unlike how the French philosophers conceived of it over 20 years ago – is increasingly putting itself at the service of this capitalistic 'war machine', it is necessary to institute a much more strongly articulated multitude. Today it is not so much the State that is confronting the nomadic war machine, as was the case with Deleuze and Guattari, but 'war machine' confronting 'war machine'. After all, the neoliberal State has chosen to dissolve itself by choosing the camp of the multinationals. As a result, the two kinds of nomads are confronting one another in an increasingly clear manner.

Considering this irreversible reality of capitalism's appropriation of the ambulatory person and the State, one has to conclude that nomadism as an artistic strategy only makes political sense if it is *communist*. For the record, this loaded word does not refer to the historical state communism as we knew it in the USSR, nor to the authoritarian one-party policy that we still see in China today. On the contrary, the communism referred to here is stateless, precisely because it is nomadic. This

is the communistic ideal (Deleuze and Guattari would have spoken of a 'thought', which according to them is always nomadic), that has been elaborated by the French philosopher Alain Badiou (2009), among others. Communism then amounts to a universal call to radical equality in an endless variety of forms.

Only when artists' journeys reveal inequalities, and when their singular artistic acts make them part of collective emancipatory subjectivities, does this nomadism come alive politically. However, these artists cannot hide behind a neutral artistic position but will have to choose sides. So they must no longer non-committally 'make things visible' without showing their colours, without passing judgment (how often haven't I heard artists say that their work has 'no judgmental intention'). In any event, artists certainly cannot lay any historical weight on the scales if they do not bury their ego politics of individualism.

Of course, artists do not have to be political. Of course, they can use trips to exotic places, instructive dialogues and residencies with a wealth of experience in the Other to simply stimulate their creativity, expand their networks and make careers for themselves. Of course, they can refuse nomadic communism and use their love of travel to soak up the Other and make it their own, in order to build up a strong individuality and artistic identity. There is nothing wrong with this. However, when they identify with the fortunes of the stateless, the sufferings of the Roma and the misery of refugees, or when they move through conflict zones without passing political judgment, it becomes dubious. Then their empathy and 'engagement' only serve as a way of getting their own artistic advantage out of it, and thus enriching themselves. When artists are tempted to do this, their activities go no further than age-old colonial practices. However ambulatory, engaged or politically radical their work may appear to be, ultimately it remains caught up in the neoliberal war machine. Then the nomadic adventure serves nothing but personal self-enrichment, and the nomadic rhetoric is no more than a handy marketing strategy.

Bibliography

BAVO, *Too Active to Act. Cultureel activisme na het einde van de geschiedenis* (Amsterdam: Valiz, 2010)

Benjamin, W., *Selected Writings. Volume 4- 1938-1940* (Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003)

Black, C., *Cultural Identity and the Nomadic Artist* www.a-n.co.uk:81/nan/article/209957/209954 (2005)

Badiou, A., *L'Hypothèse Communiste* (Paris: Nouvelles Editions Lignes, 2009)

Boltanski, L. and Chiapello, E., *The New Spirit of Capitalism* (London and New York: Verso, 2005)

Deleuze, G. and Guattari, F., *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* (London: The Athlone Press, 1988)

Deleuze, G. and Guattari, F., *Nomadology: The War Machine* (Seattle: Warmwood Distribution, 2010)

Demos, T.J., 'Vanishing Mediator', in: Godfrey, M. (ed.) *Francis Alÿs. A Story of Deception* (London: Tate, 2010), pp. 178-180

Gielen, P., *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism* (Amsterdam: Valiz, 2009)

Gielen, P., *Creativity and Other Fundamentalisms* (Amsterdam: Mondriaan, 2013)

Miessen, M., *The Nightmare of Participation. (Crossbench Praxis as a Mode of Criticality)* (Berlin: Sternberg Press, 2010)

Sennett, R., *The Corrosion of Character. The Personal Consequences of Work in the New Capitalism* (New York: Norton, 1998)

White, H.C. and White, C.A., *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1965)

Žižek, S., *Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology* (London and New York: Verso, 2000)

‘Da un lato l'accademico cosmopolita dell'alta e media borghesia, che ha sempre i documenti idonei ad attraversare i confini senza problemi, per occuparsi dei suoi affari (finanziari o accademici), ed è quindi in grado di ‘godersi la differenza’; dall'altro il povero migrante/immigrato spinto a lasciare casa sua dalla miseria o dalla violenza (etnica, religiosa), per cui la tanto decantata ‘ibridità’ rimanda a un'esperienza traumatica molto concreta, al non poter mai mettere realmente radici, né legalizzare la propria condizione: è il soggetto per cui un obiettivo elementare, come attraversare un confine o ricongiungersi con la propria famiglia, può essere un'esperienza piena d'angoscia [...]’ [trad. orig.]

Un pianeta nero

Qualche anno fa, il designer di Amsterdam Thomas Buxò ha proposto una nuova, a mio parere interessante, versione del planisfero. Il colore azzurro dell'acqua e il bianco, bruno-rossastro e verde, che di solito rappresentano le masse terrestri in questo tipo di carta, erano sostituiti da un sfondo uniforme e totalmente nero. A brillare, come tante piccole stelle, in questa zona buia che non mostra più alcuna distinzione fra terra e acqua, sono dei puntini bianchi che indicano le biennali internazionali d'arte svoltesi nell'ultimo decennio. Oltre a questa strana tipologia di evento, i puntini indicano anche i luoghi in cui si trovano centri di asilo chiusi. Il fatto che l'Europa occidentale fosse particolarmente luminosa nel mondo di Buxò può non sorprendere ma, a parte un'altra visibile concentrazione di luci in Giappone, ciò che colpiva l'occhio era soprattutto l'oscurità dell'Africa.

Era un mondo dall'aspetto *unheimlich*, perturbante, non solo perché evidenziava, per l'ennesima volta, che la distribuzione della ricchezza corrisponde facilmente a quella dell'arte e del turismo artistico. A trasmettere un senso di disagio era soprattutto la prossimità geografica fra le biennali d'arte e i centri d'asilo: un aspetto che metteva in rilievo come il diritto a viaggiare, e più in generale alla mobilità, non sia inalienabile per tutti su questa terra. Inoltre, le aree geopolitiche in cui questo diritto è sia concesso che negato non sono distribuite molto equamente nel mondo. I punti d'incrocio in cui vige un divieto di viaggiare, e il viaggio è incentivato come modalità ideale di vita, sono odiosamente vicini gli uni agli altri. Nomadi forzati ma indesiderati da una parte, nomadi volontari e incoraggiati ad esserlo dalla società, dall'altra, possono quasi vedersi, annusarsi, toccarsi. Quest'ultimo atto, tuttavia, di solito è severamente proibito dalla legge, o quantomeno reso fisicamente difficile, quando non impossibile. L'attenta segregazione politica fra tipi di giramondo lascia l'amaro in bocca. In questo senso, l'eccessivo entusiasmo per il nomadismo che ha invaso il mondo dell'arte negli ultimi quindici anni inizia ad apparire piuttosto fuori dalla realtà.

Nomadi e nomadi

'Tutto questo è fantastico per gli artisti: non sono più costretti dai doveri e dai vincoli familiari a lavorare in una dimensione locale [...] e il mercato aperto permette loro di viaggiare abbastanza liberamente, di dare o di ottenere uno o due visti. Si può dire che stiamo diventando parte di una grande rete.' (Black, 2012: 1)

'Rizomatico, 'deriva globale', 'dislocato', 'diaspora', 'non-appartenenza', 'connettività', 'reti', 'deterritorializzazione', 'esodo', 'cosmopolitismo', e naturalmente 'nomade' fanno parte di un universo discorsivo attraverso il quale gli artisti e i curatori indipendenti, da qualche tempo, descrivono le loro pratiche. Basta sfogliare alcuni cataloghi di mostre per imbattersi abbastanza presto nel romanticismo dell'essere senza casa. Con o senza

bisogno di citare Deleuze e Guattari, i protagonisti di una parte del mondo al buio di Buxò amano descrivere e promuovere le proprie attività per mezzo di una sofisticata 'nomadeologia'. Per la cronaca, questo termine non va confuso con 'nomadologia' senza 'e', il titolo del capitolo quasi omofono del classico *Mille Piani* di Gilles Deleuze e Félix Guattari (1988). Ciò che mi interessa è soprattutto l'interpretazione totalmente unilaterale di questa nomadologia. Nel mondo dell'arte e al suo esterno quest'interpretazione è realmente unilaterale e, come indicato da Deleuze e Guattari, nella nomadologia si ravvisano due 'campi' o, per usare i loro termini, due possibili 'macchine da guerra'. Entrambe combattono lo Stato, anche se da posizioni completamente diverse. ma torneremo su questo concetto più avanti. Il punto è che l'aura positiva che oggi circonda le idee di viaggio, mobilità, agilità, non-attaccamento e persino di assenza di una casa, sembra dirci che il termine è diventato parte integrante di un'ideologia: ecco perché parlo di 'nomadeologia'.

In ogni caso, oggi giorno artisti e curatori si sentono moralmente obbligati a lasciare il loro biotopo familiare per andare in cerca di un Altrove sì incerto, ma sicura fonte di ispirazione. Per poter dare loro una sistemazione nascono le residenze per artisti, che formano una rete di punti interconnessi estesa su tutto il globo, ma anche le biennali a cui si accennava sopra, oltre ai centri e ai musei d'arte internazionali: contesti affidabili in cui questi viaggiatori globali creativi possono incontrarsi con regolarità (Gielen, 2009). Con l'introduzione dei biglietti aerei low-cost ormai non ci sono più scuse: gli artisti hanno il dovere di esplorare l'ignoto. Il tempo in cui viaggiare intorno al mondo era appannaggio esclusivo di un jet set elitario, o di individui cosmopoliti con molto tempo a disposizione e una cospicua eredità in tasca, è una pagina della storia che ci siamo lasciati alle spalle qualche tempo fa. Quanto durerà la nuova epoca, nessuno lo sa. Per il momento, il perdurare della crisi economica non ha ancora fatto salire drasticamente il prezzo dei biglietti aerei ed il disastro ambientale incombente non ci ha ancora messo abbastanza paura da farci rinunciare a volare. Qui però non parliamo esclusivamente di viaggi fisici. Gli artisti

sono sempre stati affascinati dai nomadi. Di questa fascinazione troviamo traccia già nelle descrizioni ottocentesche degli artisti *bohémiens* e *flâneurs*, ma anche più di recente molti artisti e fotografi hanno spesso e volentieri ritratto vagabondi e altri personaggi senza casa. Il nomadismo è dunque un modello per la vita degli artisti e, allo stesso tempo, un soggetto per le loro opere. Si va dalla visione romantica della vita gitana, ad esempio nell'opera del fotografo britannico Iain McKell, all'attenzione per la sopravvivenza delle popolazioni nomadi, ad esempio nei documentari dell'olandese Jeroen Toirkens. E che dire dell'artista britannica Lucy Orta, che ha inventato la "refugee fashion", una sorta di kit di sopravvivenza per il nomade moderno, che contiene bare in nylon e "abbigliamento pret-à-porter per un inverno atomico"?

Ciò che colpisce, come ho detto, è l'appropriazione unilaterale del discorso nomadico da parte del mondo dell'arte contemporanea. Come mai alla vita nomade vengono associate così tante qualità positive? E perché questo porta tanto facilmente artisti e curatori indipendenti a identificarsi (quantomeno a parole) con questo stile di vita? Dopotutto, il racconto che i media ci propongono del destino di rom, profughi e "rifugiati in buona fede" non offre certo un'immagine rosea. Se non sono già stati vittime dei tifosi di calcio razzisti, o della violenza di cittadini comuni nei luoghi in cui vivono, ci pensano i governi a scaricare questi eterni viaggiatori e profughi in campi e ghetti, per scoraggiarne l'integrazione (come avviene in Italia), o a inserirli in liste etniche segrete che ricordano molto da vicino il periodo che precedette la Seconda Guerra Mondiale (come avviene nei Paesi Bassi). In un mondo in cui gli Uffici Immigrazione partono dal presupposto che un richiedente asilo sia per definizione bugiardo finché non è in grado di dimostrare il contrario e in cui si preferisce deportare i rifugiati o gettarli in acqua, la vita nomadica non è sicuramente una condizione da invidiare. Come affermano Deleuze e Guattari 'La storia ha sempre rigettato i nomadi' (2010: 63).

Sullo sfondo di questa dottrina filosofica mista a fatti empirici, lo "stile di vita nomade" e il "romanticismo dell'esilio" di molti artisti e curatori contemporanei suonano quasi come delle oscenità. Questa glorificazione della vita nomadica appare fuori posto in un'epoca in cui schiere di disperati vengono ricollocati da un edificio inagibile all'ennesima zona socialmente ed economicamente depressa (Bavo, 2010: 59). È facile per artisti o curatori provenienti dalle classi medie, o medio-alte, decantare un'esistenza senza casa avendo in tasca una carta di credito e regolari documenti di espatrio.

Se non altro dovrebbe essere chiaro che oggi esistono diversi tipi di nomadi. Una prima importante distinzione che si può fare è fra la categoria di coloro che sono costretti a spostarsi e quella di coloro che lo fanno volontariamente. Quest'ultimo gruppo di solito lascia la propria patria per una condizione economicamente e socialmente confortevole. Se questo secondo gruppo, in cui rientra la gran parte dei curatori e degli artisti di cui sopra, sia in grado di identificarsi così facilmente con la prima categoria di nomadi, è una gran bella domanda. Un'identificazione puramente discorsiva e romantica con chi è realmente apolide e senza casa porta all'estetizzazione della vita nomadica. Nello stesso modo in cui Walter Benjamin (*Selected Writings, Vol. 4, 1938-1940*) metteva in luce il problema dell'estetizzazione della politica nel fascismo, qui si può porre la domanda se l'estetizzazione della vita nomadica non sia in realtà funzionale all'egemonia neoliberista dominante, e alle condizioni di lavoro post-fordiste che comporta.

Mobilità solitaria

Sia Richard Sennett (1998) che Luc Boltanski ed Eve Chiapello (2005) sostengono che la politica economica che si sta attualmente diffondendo in tutto il mondo in realtà accoglie a braccia aperte la persona mobile. Soprattutto se quest'uomo, o donna, mobile può essere impiegato allo scopo di perpetuare l'accumulazione del capitale. Boltanski e Chiapello arrivano a sostenere che la mobilità è oggi uno dei maggiori fattori discriminanti,

intorno a cui sta prendendo forma una nuova modalità di segregazione di classe. Più le persone e i loro prodotti sono mobili, più opportunità hanno di primeggiare. Per contro chi, per una ragione o per l'altra, è legato a una località specifica ha meno possibilità di farsi strada con il proprio lavoro. È per questo motivo che la mobilità sociale delle donne è ancora inferiore a quella degli uomini: in termini statistici sono molto più legate ai propri figli ed alla propria famiglia rispetto ai loro compagni. E questa è anche la ragione per cui speculatori ed investitori possono arricchirsi più facilmente di imprenditori e dirigenti d'azienda, che sono legati ai loro mezzi di produzione: semplicemente perché il denaro è molto più mobile di macchinari, nastri trasportatori, personale ed altri mezzi di produzione. Chi si occupa solo di speculazione può riposizionare la propria attività molto più facilmente e rapidamente di chi deve trasferire un'intera fabbrica. I flussi di capitale, che grazie alle transazioni digitali oggi sfrecciano intorno al mondo con la rapidità di un fulmine, hanno reso il mondo liquido. Obbligano datori di lavoro e lavoratori ad approfittare al volo ed in maniera flessibile delle nuove domande del mercato e quindi di nuove situazioni lavorative. Ecco perché i profughi economici non sono i soli che inseguono il capitale: anche gli imprenditori e i dirigenti di aziende sono sempre più costretti a trasferire i loro centri di produzione, mentre i manager si sentono obbligati a cambiare datore e luogo di lavoro ogni cinque-sette anni, qualora aspirino a continuare la loro ascesa sociale.

Un'esistenza di tipo nomadico è estremamente funzionale in un'economia spinta non tanto dalla produzione o anche dal consumo, ma sempre più da un'iper-dinamicità dei beni liquidi. E come sappiamo, gli individui sono più mobili dei gruppi, che si tratti di interi settori produttivi, di équipe, ma anche di famiglie. Per di più il nomade 'solitario' non gode della rete di protezione dei sindacati e delle altre garanzie collettive di solidarietà che tanto fastidio danno agli imprenditori con dipendenti. In breve, l'attuale egemonia neoliberalista, che manda avanti il casinò globale per mezzo di giochi assolutamente virtuali, ha tutto l'interesse a dichiarare fuorigioco i suoi giocatori. L'individuo

nomadico si adatta perfettamente a questo profilo. E allora perché il mondo dell'arte insiste nell'assecondare la 'nomadeologia', ammantando di una moralità positiva questa persona mobile ed estremamente vulnerabile?

Idealismo e Individualismo

'Il libero movimento del pensiero comporta necessariamente la capacità di non attaccarsi sempre a ciò che è noto e percepito come funzionale e 'giusto', a ciò che è sempre stato praticato o vissuto in passato. Lavorare dall'esterno, come agenti autonomi e non istituzionalizzati (per certi versi paragonabili a consulenti esterni), significa anche agire dinamicamente con una certa marginalità. L'isolamento derivante da questa marginalità può essere superato solo grazie ad un'irriducibile volontà di collaborazione, all'impegno ed alla determinazione di cambiare le cose senza aspirazioni intellettualistiche, ma comunque osservando una distanza significativa che sviluppi una dimensione di criticità: distanza, questa, che un insider non può raggiungere e non possiede.' (Miessen, 2010: 240-242)

Il nomade, il viaggiatore o l'outsider non invitato', come l'architetto Markus Miessen definisce questo individuo, possiede alcune qualità che possono mettere in discussione l'egemonia di cui si parlava sopra. Più di chiunque altro, l'outsider può avere una visione d'insieme dei modelli locali obsoleti e può introdurre cambiamenti. Nessuno è in grado di porsi al di sopra della società a cui appartiene. Gli outsider invece, come ad esempio i nomadi, hanno il vantaggio di vedere le cose in modo alternativo, in conseguenza del diverso retroterra culturale da cui provengono. Non solo Miessen, ma anche artisti come Francis Alÿs (si veda *Demos*, 2010, ad esempio) comprendono anche troppo bene che è precisamente la posizione 'intermedia' dei nomadi a permettergli di cogliere ciò che altri non vedono. Inoltre, per loro è più facile mediare in quelle situazioni di conflitto in cui le parti coinvolte non possono avere l'obiettività necessaria ad assumere una posizione "neutrale". In altre parole,

la 'nomadeologia' postulata qui sopra, ossia l'apertura totale dell'egemonia neoliberista all'individuo mobile, non impedisce che il modello nomade possa essere applicato in una controegemonia. Deleuze e Guattari introducono anche una distinzione fra due tipi di nomadi che, nella loro dimensione storica, si pongono al di fuori dello Stato:

L'esterno appare simultaneamente in due direzioni: grandi macchine mondiali, con ramificazioni in tutto l'ecumene in un dato momento, che godono di una grande autonomia in rapporto agli Stati (ad esempio organizzazioni commerciali di tipo 'multinazionale', o complessi industriali, o anche formazioni religiose come il cristianesimo, l'islam, certi movimenti profetici o messianici, ecc.); ma anche meccanismi locali di bande, realtà marginali, minoranze, che continuano ad affermare i diritti delle società segmentali contro gli organi del potere statale. (2010: 455, trad. orig.)

Appare del tutto naturale che il mondo dell'arte si identifichi con il secondo tipo di nomade. In ogni caso, ritroviamo una simile identificazione idealistica nel progetto di Miessen *Winter School Middle East*, e nelle passeggiate e nelle attività poetiche di Alÿs. Entrambi utilizzano le strategie nomadiche in modo specifico, per sfuggire all'egemonia dominante o per uscire da situazioni di stallo a livello regionale. Qui il nomadismo si avvicina a una forma di interventismo che conosciamo come tratto della storia situazionista, ma in questo caso su scala mondiale. E proprio come i situazionisti, questi nomadi artistici si assumono il rischio di rimanere intrappolati nella "macchina da guerra". Quando, tuttavia, essi affrontano questo rischio con convinzione, non c'è ragione di dubitare del loro sincero idealismo.

Nondimeno resta aperta la questione se la strategia e la posizione nomadica abbiano una reale efficacia politica. Le denominazioni con cui Miessen (2010), per esempio, descrive i suoi protagonisti come 'freelance con una coscienza', 'politico indipendente', 'libero agente non istituzionalizzato' o 'consulente esterno', possono essere considerate quantomeno ambigue. Il freelance e il consulente non sono esattamente coccolati nell'attuale regime post-fordista neoliberista. Per di più, le

responsabilità che hanno sono solo temporanee e la loro condizione dipende dalla buona volontà dei diversi datori di lavoro con cui hanno a che fare. Se la loro cosiddetta autonomia, che in realtà è una situazione professionale di estrema dipendenza e precarietà, consenta loro di assumersi rischi politici, è la questione centrale. Proprio come alle origini il 'freelancer' era ingaggiato per combattere con una lancia, i consulenti e i liberi agenti altro non sono che i mercenari dell'egemonia neoliberista di oggi. E come sappiamo, storicamente i mercenari non si sono mai distinti per grande idealismo o coscienza. Anzi, queste qualità sono controproducenti ai fini della loro sopravvivenza. Ma anche se esistessero freelance con una coscienza, o consulenti con un ideale, cosa di cui Miessen è convinto, c'è comunque da chiedersi se la loro condizione offra loro la necessaria forza e il potere di ottenere davvero dei risultati sul piano politico. Si tratta di una condizione estremamente individualistica, non incardinata in alcuna istituzione, che quindi difficilmente può contare su di un sostegno collettivo: ed è ciò che rende questo tipo di nomade particolarmente debole in ogni tipo di lotta sociale e politica. Se i rom, gli ebrei in esodo, gli zingari e altre masse itineranti sono state in grado di accumulare un minimo di potere politico nel corso della loro lunga storia nomadica, ciò è avvenuto solo perché erano parte di una collettività numericamente consistente. Ossia, come affermano esplicitamente Deleuze e Guattari nella loro quinta proposizione: 'L'esistenza nomade implica necessariamente gli elementi numerici di una macchina da guerra.' (2010: 54) Il loro grande numero ed il loro esodo collettivo sono proprio le ragioni per cui rom ed altri zingari non sono sempre rimasti totalmente invisibili e ignorati. C'è da dubitare che il nomadismo individuale dei consulenti, dei freelance o dei liberi agenti possa sviluppare una forza tale da tradursi in un grado apprezzabile di influenza politica. Come individui sono troppo deboli per riuscirci e anche troppo dipendenti dai capricci economici di un ambiente in cui i datori di lavoro cambiano continuamente.

E questo ci riporta agli artisti. Fin dall'epoca moderna anche loro hanno rivendicato una posizione del tutto individuale.

Alla fine del XIX secolo questa individualità era cresciuta fino ad assumere le proporzioni dell'artista romantico bohémien. Secondo miti più o meno biografici, questi eccentrici si muovevano regolarmente sulla linea di confine fra insider e outsider, fra maniaco e genio, fra ubriacone e puttaniere da un lato e cittadino eminente, quasi autorevole dall'altro. Una delle ragioni per cui gli artisti si sono guadagnati quest'ultima reputazione positiva è che, a dispetto di ogni loro idiosincrasia, sono anche riusciti ad assimilare i valori cardine di una società civile liberale. Dopotutto, la libertà e l'autenticità individuale sono due aspetti fondamentali del liberalismo, che non a caso acquisì la sua forma definitiva nel XIX secolo, in contemporanea con la definizione della figura dell'artista moderno. L'arte e il capitalismo di mercato hanno intrattenuto un buon rapporto dal momento in cui le persone sono state disposte a pagare in denaro le creazioni artistiche. Tuttavia, nel loro studio ormai classico *Canvases and Careers* (1965), i sociologi Cynthia e Harrison White mostrano in maniera convincente come il mercato iniziò a svolgere un ruolo davvero centrale solo con il declino del modello accademico.

Secondo gli autori, allorché il sistema della parigina *Académie Royale de Peinture et Sculpture* e del suo salone annuale, esplose in conseguenza di pressioni fisiologiche, questo consentì la nascita di ciò che definiscono il sistema "commerciale-critico". A quel punto, non solo la critica d'arte ottenne un ruolo di primo piano, ma anche lo status dell'artista cambiò radicalmente sotto l'influenza del mercato. Lo stile personale dell'artista divenne più importante dell'obbedienza ad un sistema omogeneo di regole. Ciò che contava ora non era consegnare un unico, potenziale capolavoro all'anno, ma produrre un corpus coerente di opere, che garantisse nel tempo la qualità dell'artista. Detto in termini un po' diversi, quando l'*Académie* perse il suo monopolio, si smise di scommettere sui capolavori, mentre vennero alla ribalta le carriere dei singoli artisti. Ossia, come sottolinea chiaramente lo studio degli White, al centro del sistema post-accademico non vi erano le tele degli artisti, ma le loro carriere. Dietro questi cambiamenti, però, c'è una

semplice logica di mercato capitalistica: il potenziale acquirente dev'essere convinto della qualità di un'opera d'arte e le principali argomentazioni a cui un venditore può ricorrere per persuadere l'acquirente sono, da un lato, la critica dell'opera, a cui si accennava sopra, e dall'altro la percezione del successo delle opere precedenti. In altre parole, la qualità ottenuta dal complesso delle opere precedenti funziona come promessa della qualità futura.

È quindi importante comprendere che i nostri concetti contemporanei di 'individualità artistica' e 'autorialità' sono in parte il prodotto della commercializzazione del mondo dell'arte. Storicamente, l'artista in quanto individuo autentico è sostenuto da un ideale liberale borghese e l'artista come nomade da un analogo cosmopolitismo borghese. Nel mondo dell'arte contemporanea, questo modello muta facilmente in un ideale provinciale (perché borghese) di esotismo consumistico da guida per escursionisti. In questo contesto, l'aspirante artista può affinare la sua creatività viaggiando con relativa facilità verso l'Altro. Detto altrimenti, nel nostro tempo un ideale liberal-borghese si converte tout court in individualismo consumista-neoliberista.

Se gli artisti intendono realmente uscire da questa cornice politico-ideologica, come nel caso di Alÿs e Miessen, allora appare necessario fare un passo avanti. Non solo devono abbandonare la loro identità culturale e nazionale, come avviene nel nomadismo, ma anche la rivendicazione individualistica che è stata alla base di tutte, o quasi, le pratiche artistiche fino a oggi. L'individualismo è stato un errore. Perché il nomadismo sia politicamente efficace, l'individualismo dev'essere sacrificato alla collettività della 'macchina da guerra' di Deleuze e Guattari. O per dirla con il loro linguaggio istrionico: 'Si deve nascere schiavi per diventare soldati.' (2010: 62). Tuttavia questo non significa rinunciare alla creatività artistica, ma piuttosto che si deve liberare l'autorialità: un atto artistico può avere efficacia politica solo se è un atto singolo, cioè quando viene liberato dal suo proprietario individuale, divenendo quindi realmente *autonomo*. Un tale atto unico ed autonomo è immediatamente accessibile alle persone comuni ed a partire da qui può assemblarsi con

altre energie singolari per essere fatto proprio dalla collettività ed utilizzato politicamente.

In ogni caso, un'opera artistica che è in possesso dell'autore, di un collezionista o di un museo resta politicamente impotente se altri non possono appropriarsene. Questo è vero anche per le opere che intervengono esplicitamente sullo spazio pubblico, che diffondono un chiaro messaggio politico e persino per le opere la cui esistenza è continuamente a rischio nelle zone di guerra. Quando gli artisti non rendono disponibili, con generosità, le loro opere alle persone che visitano, o con cui si identificano, ma invece rivendicano individualità ed autorialità, rendono se stessi immediatamente disponibili al primo gruppo di nomadi di cui parlano Deleuze e Guattari: imprese commerciali, industria creativa e mercato dell'arte multinazionale. Sicuramente, ora che lo Stato (diverso da come lo concepivano i filosofi francesi oltre vent'anni fa) si mette sempre più al servizio di questa 'macchina da guerra' capitalista, è necessario istituire una moltitudine articolata in modo molto più solido. Oggi non è tanto lo Stato che si confronta con la macchina da guerra nomadica, come nel caso di Deleuze e Guattari, ma una 'macchina da guerra' che si confronta con un'altra 'macchina da guerra'. Dopotutto, lo Stato neoliberista ha scelto di dissolversi nel momento in cui è entrato nel campo delle multinazionali. La conseguenza è che si sta arrivando ad un confronto sempre più chiaro e netto fra le due specie di nomadi.

Nel riflettere su questa realtà irreversibile dell'appropriazione della persona itinerante e dello Stato da parte del capitalismo, dobbiamo concludere che il nomadismo come strategia artistica ha un significato politico solo se è *comunista*. Per la cronaca, con questa controversa parola non ci si riferisce al comunismo storico di stato che si è prodotto nell'URSS, né alla politica autoritaria monopartitica che ancora vediamo nella Cina di oggi. Al contrario, il comunismo a cui qui ci si rifà è senza stato, precisamente perché è nomadico. È l'ideale comunista (Deleuze e Guattari avrebbero parlato di 'pensiero', che per loro è nomadico per definizione) elaborato fra gli altri dal filosofo francese Alain Badiou (2009). Un comunismo che equivale

ad una chiamata universale all'uguaglianza radicale in un'infinita varietà di forme.

Solo nel momento in cui i percorsi degli artisti fanno emergere le disuguaglianze e i loro singoli atti artistici li rendono parte di soggettività collettive emancipatorie, che questo nomadismo prende vita, in termini politici. Gli artisti tuttavia non possono nascondersi dietro posizioni neutrali, ma occorre che facciano scelte di campo. Devono quindi cessare di 'rendere visibili le cose' in modo neutrale, senza far capire da che parte stanno, senza esprimere giudizi (quante volte ho sentito gli artisti precisare che le loro opere non hanno 'intenzione di giudicare'). In ogni caso, gli artisti non possono certamente mettere alcun peso storico sulla bilancia se non seppelliscono la loro egocentrica politica dell'individualismo.

Certo gli artisti non devono necessariamente essere politicizzati. Naturalmente possono sfruttare viaggi in luoghi esotici, conversazioni illuminanti e residenze che offrono patrimoni di esperienza dell'Altro, semplicemente per stimolare la loro creatività, espandere la loro rete di contatti e crearsi una propria carriera. Naturalmente possono respingere il nomadismo comunista e utilizzare il loro amore per i viaggi per respirare l'Altro a pieni polmoni e farlo proprio, per costruire una forte individualità e una forte identità artistica. Non c'è nulla di sbagliato in questo. Ma quando si identificano con il destino degli apolidi, con le sofferenze dei rom e con le disgrazie dei rifugiati, o quando si muovono in zone di conflitto, senza esprimere giudizi morali, diventano discutibili. La loro empatia e il loro 'impegno' sono solamente un modo per ottenere vantaggi artistici e quindi per arricchirsi. Quando gli artisti sono tentati di fare questa scelta, le loro attività non si spingono oltre quelle che sono antichissime pratiche coloniali. Per quanto itinerante, impegnata o politicamente radicale possa apparire la loro opera, essa in definitiva resta intrappolata nella macchina da guerra neoliberista. Ed ecco che l'avventura nomadica non serve ad altro se non all'arricchimento personale e la retorica nomadica non è che una comoda strategia di marketing.

Bibliografia

- BAVO, *Too Active to Act. Cultureel activisme na het einde van de geschiedenis* (Amsterdam: Valiz, 2010)
- Benjamin, W., *Selected Writings. Volume 4 - 1938-1940* (Cambridge, MA e Londra: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003)
- Black, C., *Cultural Identity and the Nomadic Artist* www.a-n.co.uk:81/nan/article/209957/209954 (2005)
- Badiou, A., *L'Hypothèse Communiste* (Parigi: Nouvelles Editions Lignes, 2009) trad. it *L'ipotesi comunista*, trad. L. Boni, A. Cavazzini, A. Moscati. Napoli, Cronopio, 2011
- Boltanski, L. e Chiapello, E., *The New Spirit of Capitalism* (London and New York: Verso, 2005) trad. it. *Il nuovo spirito del capitalismo*, trad. M. Guareschi, M. Schianchi. Milano, Mimesis, 2014
- Deleuze, G. e Guattari, F., *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (Parigi: Les editions de minuit 1980) trad. it *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di M. Carboni, trad. G. Passerone. Roma, Castelvecchi, 2014
- Deleuze, G. e Guattari, F., *Nomadology: The War Machine* (Seattle: Warmwood Distribution, 2010)
- Demos, T.J., 'Vanishing Mediator', in: Godfrey, M. (a cura di) *Francis Alÿs. A Story of Deception* (Londra: Tate, 2010), pp. 178-180
- Gielen, P., *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism* (Amsterdam: Valiz, 2009)
- Gielen, P., *Creativity and Other Fundamentalisms* (Amsterdam: Mondriaan, 2013)
- Miessen, M., *The Nightmare of Participation. (Crossbench Praxis as a Mode of Criticality)* (Berlino: Sternberg Press, 2010)
- Sennett, R., *The Corrosion of Character. The Personal Consequences of Work in the New Capitalism* (New York: Norton, 1998) trad. it *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale*, trad. M. Tavosanis/Shake. Milano, Feltrinelli, 1999
- White, H.C. e White, C.A., *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World* (Chicago e Londra: The University of Chicago Press, 1965)
- Žižek, S., *Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology* (Londra and New York: Verso, 2000) trad. it. *Il soggetto scabroso. Trattato di ontologia politica*, a cura di D. Cantone, L. Chiesa. Milano, Raffaello Cortina, 2003

Artist Biographies

AFTERALL

(Silvia Esposito, b. 1975 and Enzo Esposito b. 1977, Naples, Italy. Both live and work in Naples.)

AFTERALL is the name of brother-and-sister artistic duo, Silvia and Enzo Esposito. After studying Conservation of Cultural Heritage and Sociology respectively, both graduated in Fine Arts and conducted research as part of the 'quartapittura' laboratory, focusing on the potential of communication and expression in collective phenomena. Since their debut in 2004 with the site-specific installation *Sogno Comune* (Common Dream) at the Lia Rumma Gallery in Naples, the duo's work has been exhibited in many public institutions including the MADRE and PAN Museums, Castle Sant'Elmo (Naples) and the Francesco Fabbri Foundation (Treviso). They have participated in the Festival d'Art Numerique (Pays d'Aix and Marseilles); the 12th Biennale of Artists from Europe and the Mediterranean (BJCEM) and Art-Athina Contemporaries: Statement Made 2014 (Athens). They have been selected by ICI New York for the Curatorial Intensive Symposium: Mexico City and for Iniziativa Curatorial MARSO, at SPSI Art Museum (Shanghai).

ELISABETTA BENASSI
(b. 1966, Rome, Italy.
Lives and works in Rome.)

In her work Benassi refers to the cultural, political and artistic traditions of the twentieth century, including psychoanalysis and other controversial issues of our age. Questioning contemporary identity and critically reflecting on conditions of the present are common themes emerging from the historical background in her pieces. Benassi uses various media – installation, photography, video – as devices to create emotionally engaging works that shift the moral focus onto the viewer while tracing troubled and contested timelines.

FRANCESCO BERTELÉ
(b. 1978, Canzo, Italy.
Lives and works in Canzo.)

Bertelé is the artistic director of a2410.it. He is the creator of Carrozzeria Margot, with which he has directed: *CM start up*, Viafarini DOCVA (2013); *Via Padova altrove*, Swiss Institute (Milan, 2012); *A shop is a shop...*, Artissima Lido, (Turin, 2011); *Collecting Identities: I stay therefore we are*, per Oslo progetto di FOS, Danish Pavillion, 54 Venice Biennial (Venice, 2011). Selected group exhibitions include *The End of the world*, Luigi Pecci Centre for Contemporary Art (Prato, 2016); *Making Sense*, Fondazione Palazzo Pretorio, (Cittadella, 2015); *men & animals*, 3rd Land Art Biennial LAM 360°, (Mongolia, 2014); *Sinopale IV* Sinop Biennale (Sinop, 2012); *The Wordly House*, di Tue Greenfort, *dOCUMENTA (13)* (Kassel, 2012).

LUDOVICA CARBOTTA

(b. 1982, Turin, Italy.)

Lives and works in London and Turin.)

Balancing reality and fiction, Carbotta's works combine installations, texts and actions to reflect on concepts of place, identity and participation. In particular, she explores what she calls 'fictional site specificity': a form of interaction between a physical place and imaginary lands, which is inevitably affected by the ways in which language shapes these interactions. Carbotta holds an MFA in Fine Art from Goldsmiths University (2014-2015) and an MA in Fine Art from Central Saint Martins, London (2011-2012). She is the Ariane de Rothschild Prize winner (2011) and she has participated in CSAV – Artists Research Laboratory at the Fondazione Ratti as Visiting Professor (Como, 2008). She is the recipient of a Special Mention in the Finalist Premio ITALIA, Museo MAXXI, (Rome, 2016) and winner of the Gallarate Prize, MAGA (Gallarate, Milan). Upcoming and recent solo exhibitions include *Radio Monowe_L'intervista impossibile* (Turin, upcoming); *Monowe, Remnants from the future*, produced by Gasworks, Kiosko (Bolivia, 2016); *Monowe/On*, Public project (Bologna, 2016) and *A motorway is a very strong wind*, Care Of (Milano, 2014).

PAOLO CHIASERA

(b. 1978, Bologna, Italy.)

Lives and works in Berlin.)

Chiasera is an artist, writer and curator. In 2013, he founded *Secondo Stile: a nomadic canvas-based artist-run exhibition-space*, which focuses on the production, presentation, and discourse of contemporary art and culture. Chiasera is the author of the essays: *Painting 1: analysis and convergences* (Oslo University, 2011); *The horizon after commodity: notes on perversion* (Oslo University, 2011); *Secondo Stile* (upcoming, 2016). Among his solo exhibitions are: GAM (Turin, 2002); MAMBO (Bologna, 2006); MACRO (Rome, 2008); MARTa (Herford, 2009); SMAK (Gent, 2010); galleria Massimo Minini (Brescia, 2003, 2008, 2011); MAN (Nuoro, 2014); De Vleeshal (Middelburg, 2014); Daniel Marzona (Berlin 2015, 2017); PSM (Berlin 2009, 2012, 2017).

GANDOLFO GABRIELE DAVID

(b. 1968, Palermo, Italy.)

Lives and works in Palermo.)

Gabriele David is an artist and designer. His research, which focuses on issues of nature and community, is developed through participative projects and installations that draw on the history of land and urban art. The communities involved in his practice become the foundation of Gabriele David's projects, thereby transcending the individual figure of the artist. A trans-disciplinary spirit and a strong link to the places around him, prevail in his work. Gabriele David is a co-founder

of DIMORA OZ, a permanent laboratory of visual and performing arts in Palermo, Sicily.

NICOLÒ DEGIORGIS

(b. 1985, Bolzano, Italy.)

Lives and works in Bolzano.)

Degiorgis is a photographer trained in the documentary tradition and working primarily with photo-series. His primary motivation is to observe how marginalised and minority communities carve out sustainable environments for themselves. In 2009 he became a researcher on issues around immigration at the University of Trieste and was granted a one-year artist-residency at Fondazione Bevilacqua La Masa (Venice). In the same year he joined photo agency Contrasto and engaged in an intense period of editorial assignments for major international magazines, documenting various events, from art biennales to the Arab Spring. In 2011, the US photo magazine Photo District News ranked him among the thirty emerging photographers to watch. Degiorgis teaches photography inside the prison of Bolzano since 2013. He is a founding member of Zona, an association that develops projects to raise social awareness, as well as a member of the design collective Institute of Friends and of the independent publishing house Rorhof.

FRANCESCA GRILLI

(b. 1978, Bologna, Italy.)

Lives and works in Brussels.)

Grilli has presented her works in several solo shows, including *The Forgetting*

of Air at MAXXI Museum (Rome) and *Family* at the Van Abbemuseum (The Netherlands). Recent group shows include a.o. *Vice versa*, Italian Pavilion at the 55th Venice Biennale and *Murmur* (Aalst). She has also participated in various international performance festivals: Homo Novus (Lithuania), Buda (Belgium), Roma Europa, UOVO (Italy), Tupp Festival (Sweden), Rencontres Choregraphiques (France). In 2016, she received the New York Prize and she is associate artist since 2017 at Santarcangelo Festival (Italy).

ELENA MAZZI

(b. 1984, Reggio Emilia, Italy.)

Lives and works in Venice.)

ROSARIO SORBELLO

(b. 1978, Catania, Italy.)

Lives and works in Venice.)

Mazzi's practice deals with the relationship between humans and the environment they inhabit and which they must reckon with in everyday life. Following a primarily anthropological approach, Mazzi investigates and documents both a personal and a collective identity related to a specific territory, which leads to different forms of exchange and transformation. She has exhibited throughout Italy and Europe, most recently in a solo exhibition entitled *Notes on Complexity*, Ex-Elettrofonica gallery (Rome, 2017).

Sorbello studied curatorial practice at Venice IUAV University, graduating in Visual Arts Design and Production in 2011. He has curated exhibitions in Rome, Venice, Stockholm and Florence.

He has been a member of Trial Version collective, working on the theme of re-using abandoned spaces. His work is characterised by collaborative practices with young artists, where the curatorial aspect is often combined with an artistic dimension without any distinct, pre-established separation. Since 2014 he has been a member of 'Gli Impresari', a group researching forms of artistic production that have contributed to establishing the process of spectacularisation of political systems in society.

STEFAN MILOSAVLJEVIC

(b. 1992, Smederevo, Serbia.
Lives and works in Vicenza
and Venice.)

Milosavljevic graduated in 2016 from the Academy of Fine Arts (Venice) and is currently attending the University IUAV of Venice, where he studies Visual Arts and Fashion. His works have been exhibited in *100ma collettiva*, Bevilacqua la Masa (Venice, 2016); *Arteam Cup* (Alessandria, 2016); *The elephant in the room* (Venice, 2016); *Riserve Urbane: La Vera Natura, Arte Pubblica e Vegetazioni* (Marostica, 2016); *Entropia* (Vicenza, 2015). He won first prize in the Frase Contemporary Art Prize (2016) and received the MAC Under 30 Award of Arteam Cup (Museum of Contemporary Art, Lissone, 2016). He is currently in residency at the Cultural Center San Fedele (Milan, 2017).

CARMELO NICOTRA

(b. 1983, Agrigento, Italy,
Lives and works in Favara, Italy.)

Nicotra graduated in 2011 from the Fine Arts Academy of Palermo, specialising in painting. He begins from a process of observation to record and archive the socio-political dynamics that govern the community in which he grew up. Nicotra focuses on the relationship between man and urban territory, as an architectural, social and anthropological place. He works with several media including painting, sculpture, installation, drawing, audio, video and graphic design. Selected shows include: *Text(iles)*, Magazzini Ligabue (Venice, 2015); *Pianeta X*, Museo Riso (Palermo, 2015); *Give Way To Give A Way*, (Berlin, 2014); *La Biennale di Venezia, 54th International Art Exhibition*, Italian Pavillion/Academy, Arsenale (Venice, 2011).

Curator Biographies

ANDREW DE BRÚN

(b. 1990, Dublin, Ireland.
Lives and works in London.)

De Brún works as an independent curator and researcher. His practice is concerned with the importance of the landscape and urban environment as relating to memory and as being symptomatic of a national cultural identity. He has written extensively on the subject of ruination and on the significance of photography in tracing the shifting of social and political environments. He graduated from the National College of Art and Design in Dublin in 2012 with a Joint BA in Fine Art and History of Art. In 2016 he graduated with an MFA in Curating from Goldsmiths College, University of London while also curating *Shadows on the Walls*; a photography exhibition in the Guardian Exhibition Space in King's Cross, London that marked the centenary of Dublin's 1916 Easter Rising. He is also committed to promoting the significance of gallery education having worked in learning with institutions such as the V&A Museum, White Cube and the Whitechapel Gallery, London.

INÊS GERALDES CARDOSO

(b. 1990, São Paulo, Brazil. Lives
and works in London and Lisbon.)

After graduating in Art History and Social Anthropology from the University of St Andrews, Geraldes Cardoso worked as a curatorial

assistant at Kunsthalle Lissabon. Her commitment to audience mediation and programming has developed from previous work in institutions including the Peggy Guggenheim Collection and Situations. Her research interests lie in the intersections between theory and practice and her MA dissertation at the Royal College of Art investigates exhaustion as a generative point of departure for curatorial practice. In her work as an independent curator and writer, Geraldes Cardoso is concerned with fostering critical, cross-cultural exchange and seeks to develop collaborative models that foreground artistic investigation. This approach has been crucial to projects, including *Sorry you missed me* at the Royal College of Art and *Planta: Notes on Botanical Dissidence* at Acme Project Space. She has recently been selected as Curator in Residency for the 5th edition of the Curatorial Program for Research: The Baltic Sea; other forthcoming projects include an exhibition in Lisbon, selected in the latest edition of EGEAC's Young Curators Open Call.

KATERYNA FILYUK

(b. 1986, Odessa, Ukraine. Lives
and works in Kyiv and Amsterdam.)

Filyuk is a curator and art critic, holding an MA in Philosophy from Odessa I.I. Mechnikov National University. She has worked for the First Kyiv International Biennale of Contemporary Art ARSENALE 2012 as Managing Editor of the catalogue and Coordinator of the Discussion Platform. In 2012, she took part in the 4th Gwangju Biennale International

Curator Course, followed by the MMCA International Research Fellowship at the National Museum of Modern and Contemporary Art of Korea with a final essay on Korean New Media Art, in 2014. She was a participant of the 21st course of De Appel Curatorial Programme 2015/16. Filyuk has been involved in the organisation of exhibitions in various galleries and institutions and contributed to a number of Ukrainian and international magazines and online platforms such as Art Ukraine, Metropolis M. Her recent curatorial projects include: *Fake Hikers.*, MMCA Changdong residency (Seoul, South Korea); *One day in the life*, Multimedia Space for Contemporary Culture Nástupište 1-12 (Topol'čany, Slovakia); *Rien ne va plus? Faites vos jeux!* as a part of *Untitled (Two Takes on Crisis)*, De Appel arts centre (Amsterdam, Netherlands); *Social Contract*, Izolyatsia, the Former Site of the Monument of Lenin (Kyiv, Ukraine). Currently she is a Curator at Dymchuk Gallery. Filyuk is a Project Manager for Curatorial Program for Research.

Author Biography

PASCAL GIELEN
(b. 1970, Bree, Belgium.
Lives and works in Antwerp.)

Gielen is senior professor of sociology of art and politics at the Antwerp Research Institute for the Arts (Antwerp University – Belgium) where he leads the Culture Commons Quest Office (CCQO). Gielen is editor-in-chief of the international book series Arts in Society. In 2016 he became laureate of the Odysseus grant for excellent international scientific research of the Fund for Scientific Research Flanders in Belgium. His research focuses on creative labour, the institutional context of the arts and on cultural politics. Gielen has published many books, which are translated in English, Korean, Polish, Portuguese, Russian, Spanish and Turkish.

Biografie degli artisti

AFTERALL
(Silvia Esposito, n. 1975 e Enzo Esposito n. 1977, Napoli, Italia.
Entrambi vivono e lavorano a Napoli.)

AFTERALL è il nome del duo artistico formato dai fratelli Silvia ed Enzo Esposito. Dopo aver studiato, rispettivamente, Conservazione del Patrimonio Culturale e Sociologia, si sono entrambi diplomati all'Accademia di Belle Arti ed hanno condotto delle ricerche nell'ambito del laboratorio 'quartapittura', concentrandosi sul potenziale della comunicazione ed espressione nel fenomeno collettivo. Dal loro esordio nel 2004 con l'installazione "site-specific" *Sogno Comune* presso la Galleria Lia Rumma di Napoli, le opere del duo sono state esposte in numerose istituzioni, inclusi i Musei MADRE e PAN, Castel Sant'Elmo a Napoli e presso la Fondazione Francesco Fabbrì di Treviso. Hanno inoltre partecipato al Festival d'Art Numerique di Pays d'Aix e Marsiglia; alla 12esima Biennale of Brún Artists from Europe and the Mediterranean (BJCEM) e all'Art-Athina Contemporaries: Statement Made 2014 ad Atene. Silvia ed Enzo Esposito sono stati selezionati dall'ICI New York per il Curatorial Intensive Symposium: Mexico City e per Iniziativa Curatorial MARSO, hanno anche partecipato a SPSI Art Museum di Shanghai – IGAV.

ELISABETTA BENASSI
(n. 1966, Roma, Italia.
Vive e lavora a Roma.)

Con il suo lavoro, Benassi trae ispirazione dalle tradizioni culturali, politiche ed artistiche del XX secolo, tra le quali la psicanalisi ed altre tematiche controverse dei nostri tempi. Il mettere in discussione il concetto d'identità e la riflessione critica sulla condizione contemporanea sono temi che si rifanno al suo 'background' storico e sono quindi ricorrenti nelle sue opere. Benassi usa diversi media (installazione, fotografia e video) con i quali crea opere in grado di suscitare una risposta emotiva, spostando il focus morale sullo spettatore, tracciando allo stesso tempo delle sequenze temporali travagliate e controverse.

FRANCESCO BERTELÉ
(n. 1978, Canzo, Italia.
Vive e lavora a Canzo.)

Bertelé è il direttore artistico di a2410.it. È il fondatore di Carrozzeria Margot, casa di produzione con la quale ha diretto *CM start up*, Viafarini DOCVA (2013); *Via Padova altrove*, Swiss Institute (Milano, 2012); *A shop is a shop...*, Artissima Lido, (Torino, 2011); *Collecting Identities: I stay therefore we are*, per Oslo progetto di FOS, per il Padiglione Danimarca, 54 Biennale di Venezia (Venezia, 2011). È stato selezionato per mostre collettive quali *The End of the world*, Luigi Pecci Centro per l'Arte Contemporanea (Prato, 2016); *Making Sense*, Fondazione Palazzo Pretorio, (Cittadella, 2015); *men & animals*,

3rd Land Art Biennial LAM 360°, (Mongolia, 2014); *Sinopale IV* Sinop Biennale (Sinop, 2012); *The Wordly House*, di Tue Greenfort, *DOCUMENTA (13)* (Kassel, 2012).

LUDOVICA CARBOTTA

(n. 1982, Torino, Italia.
Vive e lavora a Londra e a Torino.)

Bilanciando realtà e finzione, il lavoro di Carbotta unisce installazioni, testi ed azioni mirati a riflettere sui concetti di luogo, identità e partecipazione. Oggetto di particolare indagine è ciò che l'artista definisce "fictional site specificity" (specificità spaziale fittizia): una forma di interazione tra un luogo fisico e terre immaginarie, la quale viene influenzata dalla maniera in cui la lingua influisce sulle interazioni stesse. Carbotta ha un Master in Fine Art presso la Goldsmiths University (2014–2015) e un Master in Fine Art presso il Central Saint Martins, Londra (2011–2012). È la vincitrice dell'Ariane de Rothschild Prize (2011) ed ha partecipato al CSAV – Artists Research Laboratory presso la Fondazione Ratti in qualità di Professore Ospite (Como, 2008). Ha ricevuto una Menzione Speciale tra i finalisti del Premio ITALIA, Museo MAXXI (Roma, 2016) ed è stata vincitrice del Gallarate Prize, MAGA (Gallarate, Milano). Tra le mostre personali più recenti ci sono *Radio Monowe_L'intervista impossibile* (Torino, in allestimento); *Monowe, Remnants from the future*, prodotta da Gasworks, Kiosko (Bolivia, 2016); *Monowe/On*, Progetto su spazio pubblico (Bologna, 2016) ed *A motorway is a very strong wind*, Care Of (Milano 2014).

PAOLO CHIASERA

(n. 1978, Bologna, Italia.
Vive e lavora a Berlino.)

Chiasera è artista, scrittore e curatore. Nel 2013 ha fondato *Secondo Stile: a nomadic canvas-based Artist Run Exhibition Space*, uno spazio per la produzione, la presentazione ed il dibattito sull'arte e la cultura contemporanea. Chiasera è l'autore dei saggi: *Painting 1: analysis and convergences* (Oslo University, 2011); *The horizon after commodity: notes on perversion* (Oslo University, 2011); *Secondo Stile* (in lavorazione, 2016). Alcune delle sue mostre personali sono: GAM (Torino, 2002); MAMBO (Bologna, 2006); MACRO (Roma, 2008); MARTa (Herford, 2009); SMAK (Gand, 2010); Galleria Massimo Minini (Brescia, 2003, 2008, 2011); MAN (Nuoro, 2014); De Vleeshal (Middelburg, 2014); Danie I Marzona (Berlino 2015, 2017); PSM (Berlino 2009, 2012, 2017).

GANDOLFO GABRIELE DAVID

(n. 1968, Palermo, Italia.
Vive e lavora a Palermo.)

Gabriele David è sia artista che designer. La sua attività di ricerca, che si focalizza sulla natura e la comunità, è sviluppata attraverso progetti partecipativi ed installazioni che rimandano alla storia del territorio e all'arte urbana. Le comunità coinvolte nei lavori divengono le "fondamenta" dei progetti di Gabriele David, facendo così trascendere l'individualità della figura dell'artista. Gli aspetti che prevalgono nel suo lavoro sono lo spirito transdisciplinare e la forte connessione con

i luoghi che lo circondano. Gabriele David è anche co-fondatore di DIMORA OZ, un laboratorio permanente per le arti visive e performative con base a Palermo, Sicilia.

NICOLÒ DEGIORGIS

(n. 1985, Bolzano, Italia.
Vive e lavora a Bolzano.)

Degiorgis è un fotografo formatosi con la tradizione documentaristica e lavora principalmente per serie fotografiche. La sua spinta primaria è quella di osservare come le comunità emarginate e le minoranze riescano a ricavarsi contesti sostenibili. Nel 2009 è divenuto ricercatore presso l'Università di Trieste, specializzandosi in temi legati all'immigrazione e gli è stata assegnata una borsa di studio di un anno come artista in residenza presso la Fondazione Bevilacqua La Masa (Venezia). Nello stesso anno si è unito all'agenzia fotografica Contrasto, dando inizio ad un intenso periodo fatto di incarichi editoriali per importanti riviste internazionali, documentando vari avvenimenti, dalle Biennali d'Arte alla Primavera Araba. Nel 2011 la rivista fotografica statunitense Photo District News lo ha inserito nella lista dei trenta fotografi emergenti più promettenti. Degiorgis insegna fotografia nel carcere di Bolzano dal 2013. È uno dei membri fondatori di Zona, un'associazione che sviluppa progetti per il sociale. È inoltre membro del collettivo di design Institute of Friends e della casa editrice indipendente Rorhof.

FRANCESCA GRILLI

(n. 1978, Bologna, Italia.
Vive e lavora a Bruxelles.)

Grilli ha presentato il proprio lavoro in diverse mostre personali, tra le quali *The Forgetting of Air* al Museo MAXXI (Roma) e *Family* al Van Abbemuseum (Eindhoven). Alcune delle mostre collettive alle quali ha partecipato includono: *Vice versa*, Padiglione Italia alla 55esima Biennale di Venezia e *Murmur* (Aalst). Grilli ha anche partecipato a numerosi festival internazionali: Homo Novus (Lituania), Buda (Belgio), Roma Europa, UOVO (Italia), Tupp Festival (Svezia), Rencontres Choregraphiques (Francia). Nel 2016 ha ricevuto il New York Prize e dal 2017 è tra gli artisti associati del Santarcangelo Festival (Italia).

ELENA MAZZI

(n. 1984, Reggio Emilia, Italia.
Vive e lavora a Venezia.)

ROSARIO SORBELLO

(n. 1978, Catania, Italia.
Vive e lavora a Venezia.)

Il lavoro di Mazzi si concentra sulle relazioni che intercorrono tra gli esseri umani e gli ambienti che questi abitano e con i quali devono quotidianamente venire a patti. Seguendo principalmente un approccio antropologico, Mazzi indaga e documenta sia l'identità personale che quella collettiva legate ad un territorio specifico, che conducono a diverse forme di scambio e trasformazione. Ha esposto in tutt'Italia ed in Europa, recentemente con una personale intitolata *Notes on Complexity*, Galleria Ex-Elettrofonia (Roma, 2017).

Sorbello ha studiato curatela all'Università IUAV di Venezia, laureandosi in Progettazione e Produzione delle Arti Visive nel 2011. Ha curato mostre a Roma, Venezia, Stoccolma e Firenze. È stato membro del collettivo Trial Version, lavorando sulla tematica del riutilizzo di spazi abbandonati. La sua attività di ricerca è caratterizzata dal lavoro di collaborazione con giovani artisti, con i quali l'aspetto curatoriale è spesso intrecciato con la dimensione artistica senza che vi sia una vera e propria separazione prestabilita. Dal 2014 Sorbello fa parte de 'Gli Impresari', un gruppo di ricerca sulle forme di produzione artistica che hanno contribuito a istituire il processo di spettacolarizzazione dei sistemi politici nelle società.

STEFAN MILOSAVLJEVIC

(n. 1992, Smederevo, Serbia.)

Vive e lavora a Vicenza e Venezia.)

Milosavljevic è laureato nel 2016 presso l'Accademia di Belle Arti (Venezia) e sta attualmente frequentando l'Università IUAV di Venezia, dove studia Arti Visive e Moda. Il suo lavoro è stato esposto nella *100ma collettiva*, Bevilacqua la Masa (Venezia, 2016); *Arteam Cup* (Alessandria, 2016); *The elephant in the room* (Venezia, 2016); *Riserve Urbane: La Vera Natura, Arte Pubblica e Vegetazioni* (Marostica, 2016); *Entropia* (Vicenza, 2015). Ha ricevuto il primo premio al Frase Contemporary Art Prize (2016) ed il MAC Under 30 Award di Arteam Cup (Museo d'Arte Contemporanea, Lissone, 2016). Attualmente è ospite come artista in residenza presso il Centro Culturale San Fedele (Milano, 2017).

CARMELO NICOTRA

(n. 1983, Agrigento, Italia.)

Vive e lavora a Favara, Italia.)

Nicotra si è laureato nel 2011 presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo, specializzandosi in pittura. Il suo processo creativo parte dall'osservazione per registrare ed archiviare le dinamiche socio-politiche che governano il territorio, come luogo architettonico, sociale ed antropologico. Lavora con svariati media, tra i quali pittura, scultura, installazione, disegno, audio, video e graphic design. Alcune mostre selezionate: *Text(iles)*, Magazzini Ligabue (Venezia, 2015); *Pianeta X*, Museo Riso (Palermo, 2015); *Give Way To Give A Way*, (Berlino, 2014); *La Biennale di Venezia, 54 Esposizione Internazionale d'Arte*, Padiglione Italia/Academia, Arsenale (Venezia, 2011).

Biografie dei curatori

ANDREW DE BRÚN

(n. 1990, Dublino, Irlanda.)

Vive e lavora a Londra.)

De Brún Lavora come curatore e ricercatore indipendente. Il suo lavoro si concentra sull'importanza del paesaggio e dell'ambiente urbano in correlazione con la memoria e il suo essere sintomatico di una culturale identità nazionale. Ha scritto approfonditamente sulla tematica della rovina e sull'importanza della fotografia come mezzo per tracciare lo spostamento politico e sociale dei contesti ambientali. Si è laureato presso il National College of Art and Design di Dublino nel 2012 con una laurea doppia (Joint BA in Fine Art and History of Art). Nel 2016 ha conseguito il master MFA in Curating presso il Goldsmiths College, University of London mentre era anche impegnato come curatore di *Shadows on the Walls*, una mostra fotografica presso il Guardian Exhibition Space a King's Cross, Londra, per celebrare il centenario della rivolta di Pasqua di Dublino del 1916. De Brún è inoltre impegnato nella sensibilizzazione dell'importanza dell'educazione delle istituzioni artistiche e culturali, grazie alla sua esperienza nell'educational di alcune realtà tra le quali il V&A Museum, il White Cube e la Whitechapel Gallery di Londra.

INÈS GERALDES CARDOSO

(n. 1990, São Paulo, Brasile.)

Vive e lavora a Londra e a Lisbona.)

Dopo essersi laureata in Art History and Social Anthropology presso l'University of St Andrews, Geraldès Cardoso ha lavorato come assistente curatore alla Kunsthalle Lissabon. La sua propensione all'intermediazione con il pubblico ed alla programmazione sono state sviluppate grazie alle precedenti esperienze lavorative presso istituzioni quali la Peggy Guggenheim Collection e Situations. Il suo interesse di ricerca risiede nell'interconnessione tra teoria e pratica e la sua tesi per il master presso il Royal College of Art indagava il concetto di sfinimento come punto di partenza generativo per la pratica curatoriale. Nel suo lavoro come curatrice e scrittrice indipendente Geraldès Cardoso si propone di incoraggiare lo scambio critico e interculturale e di cercare di sviluppare modelli di collaborazione che pongano in primo piano la ricerca artistica. Questo suo approccio è stato determinante in progetti quali *Sorry you missed me* al Royal College of Art e *Planta: Notes on Botanical Dissidence* presso l'Acme Project Space. Inoltre recentemente è stata selezionata come Curator in Residency per la 5a edizione del Curatorial Program for Research: The Baltic Sea; altri futuri progetti includono una mostra a Lisbona, grazie alla selezione durante l'ultima edizione del EGEAC's Young Curators Open Call.

KATERYNA FILYUK

(n. 1986, Odessa, Ucraina.

Vive e lavora a Kiev e ad Amsterdam.)

Filyuk è curatrice e critico d'arte, ha conseguito un master in Filosofia presso l'Odessa I.I. Mechnikov National University. Ha lavorato per la prima Kyiv International Biennale of Contemporary Art ARSENALE 2012 come Managing Editor del catalogo e come coordinatrice della Piattaforma di Dibattito. Nel 2012 ha preso parte alla 4a Gwangju Biennale International Curator Course, proseguendo gli studi con il MMCA International Research Fellowship presso il National Museum of Modern and Contemporary Art of Korea con una tesi conclusiva su Korean New Media Art, nel 2014. Ha partecipato al 21esimo corso del De Appel Curatorial Programme (2015/16). Filyuk è stata coinvolta nell'organizzazione di svariate mostre in diverse gallerie ed istituzioni ed ha inoltre collaborato con numerose riviste ucraine ed internazionali oltre che con alcune piattaforme online come Art Ukraine e Metropolis M. Alcuni tra i suoi recenti progetti curatoriali: *Fake Hikers*. MMCA Changdong residency (Seoul, Corea del Sud); *One day in the life*, Multimedia Space for Contemporary Culture Nástupište 1-12 (Topol'čany, Slovacchia); *Rien ne va plus? Faites vos jeux!* parte di *Untitled (Two Takes on Crisis)*, De Appel Arts Centre (Amsterdam, Paesi Bassi); *Social Contract*, Izolyatsia, presso il sito sul quale sorgeva il monumento a Lenin, (Kiev, Ucraina). Attualmente è la curatrice della Dymchuk Gallery (Kiev). Filyuk è Project Manager per il Curatorial Program for Research.

Biografia dello scrittore

PASCAL GIELEN

(n. 1970, Bree, Belgio.

Vive e lavora ad Anversa.)

Gielen è professore di ruolo di sociologia culturale all'Antwerp Research Institute for the Arts (Università di Antwerp - Belgio), dove dirige il Culture Commons Quest Office (CCQO). È anche caporedattore della collana internazionale di libri dal titolo *Arts in Society*. Nel 2016 ha ricevuto l'Odysseus Grant of the Flemish Scientific Fund per l'eccellenza nella ricerca internazionale. Il campo di ricerca del professor Gielen si concentra sulle politiche culturali ed i contesti istituzionali in cui operano le arti. I suoi libri sono stati tradotti in inglese, coreano, polacco, portoghese, russo, spagnolo e turco.

Fondazione Sandretto
Re Rebaudengo
Turin / Torino



PRESIDENT / PRESIDENTE
**Patrizia Sandretto
Re Rebaudengo**

BOARD OF DIRECTORS /
CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE
**Emilia Broggi Sandretto
Andrea Ganelli
Giovanni Lageard
Giuseppe Pichetto
Agostino Re Rebaudengo
Emilio Re Rebaudengo
Eugenio Re Rebaudengo
Dino Sandretto
Marco Testa
Marco Weigmann**

HONORARY DIRECTOR /
DIRETTORE ONORARIO
Francesco Bonami

AUDITOR /
REVISORE UNICO
Marco Bosca

AUDITORS / SOCIETÀ DI REVISIONE
Reconta Ernst & Young

FOUNDERS SECRETARY /
SEGRETERIA FONDATORI
Maria Zerillo

CURATOR OF ITALIAN PHOTOGRAPHY /
CURATORE PER LA FOTOGRAFIA ITALIANA
Filippo Maggia

CURATOR / CURATORE
Irene Calderoni

PUBLIC RELATIONS /
RELAZIONI ESTERNE
Giuliana Gardini

PRESS OFFICE / UFFICIO STAMPA
Silvio Salvo

FOREIGN PRESS OFFICE /
UFFICIO STAMPA ESTERO
Sutton

MARKETING AND COMMUNICATION /
COMUNICAZIONE E MARKETING
Chiara Torta

COORDINATION OF EDUCATIONAL
PROJECTS / COORDINAMENTO
PROGETTI EDUCATIVI
**Elena Stradiotto
Francesca Togni**

TUTORING OF ART MEDIATORS /
FORMAZIONE MEDIATORI CULTURALI
Giorgina Bertolino

EDUCATORS AND ART MEDIATORS /
EDUCATORI E MEDIATORI CULTURALI
**Annamaria Cilento
Alessia Palermo
Eleonora Pietrosanto
Chiara Sabatucci**

YOUNG CURATORS RESIDENCY
PROGRAMME / PROGETTO RESIDENZE
GIOVANI CURATORI
Lorenzo Balbi

GRAPHIC DESIGNER / GRAFICA
Giulia Pavani

SECRETARIAL STAFF / SEGRETERIA
Renata Malaguti

REGISTRAR
Carla Mantovani

TECHNICAL COORDINATION /
COORDINAMENTO TECNICO
Giuseppe Tassone

INSTALLATION /
ALLESTIMENTI
Gianluca Giachino

WITH THE CONTRIBUTION OF /
CON IL CONTRIBUTO DELLA



WITH SUPPORT FROM / SOSTENGONO
L'ATTIVITÀ DELLA FONDAZIONE
SANDRETTO RE REBAUDENGO



A house, halfway

16/05/2017–08/10/2017

CURATED BY / A CURA DI
**Andrew de Brún
Inês Galdes Cardoso
Kateryna Filyuk**

TRANSLATIONS / TRADUZIONI
**Elisabetta Zoni
Gaia Del Gobbo
Rachel Moland**

PROOF READING /
CORRETTORE DI BOZZE
**Giorgina Bertolino
Gaia Del Gobbo
Rachel Moland**

DESIGN /
PROGETTO GRAFICO
**Joseph Miceli
Lina Ozerkina**

PRINTED IN ITALY BY /
STAMPATO IN ITALIA DA
**Friends Make Books
Tipografia Anró**

EDITION / TIRATURA
300

Published on the occasion of
the final exhibition of the 11th
edition of the Young Curators'
Residency Programme, curated
by Lorenzo Balbi © 2017. All
rights reserved. / Pubblicato
in occasione della mostra
conclusiva dell'undicesima
edizione del Programma
di Residenze per Giovani
Curatori, a cura di Lorenzo
Balbi © 2017. Tutti i diritti
riservati.

WE WOULD LIKE TO THANK FOR THEIR TIME
AND SUPPORT / RINGRAZIAMO PER IL LORO
TEMPO E SUPPORTO:

**Stefano Coletto
Aminata Fofana
Fondazione Bevilacqua La Masa
Gabriele Gaspari
Meryem Lakhouite
Magazzino d'Arte Moderna
Umberto Di Marino
Daniel Marzona
Livia Andrea Piazza
Eleonora Pietrosanto
Giulio Pignatta
Rorhof
Ahmed Tanbouz
Marco Ventriglia
Ennio Pellicanò
Alessandra Troncone
Francesca Doro**

Artists / Artisti

AFTERALL

ELISABETTA BENASSI

FRANCESCO BERTELÉ

LUDOVICA CARBOTTA

PAOLO CHIASERA

GANDOLFO GABRIELE DAVID

NICOLÒ DEGIORGIS

FRANCESCA GRILLI

ELENA MAZZI & ROSARIO SORBELLO

STEFAN MILOSAVLJEVIC

CARMELO NICOTRA



A house, halfway is the final exhibition of the 11th edition of the Young Curators' Residency Programme of the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo / *A house, halfway* è la mostra conclusiva dell'undicesima edizione del Programma di Residenza per Giovani Curatori Stranieri della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo