

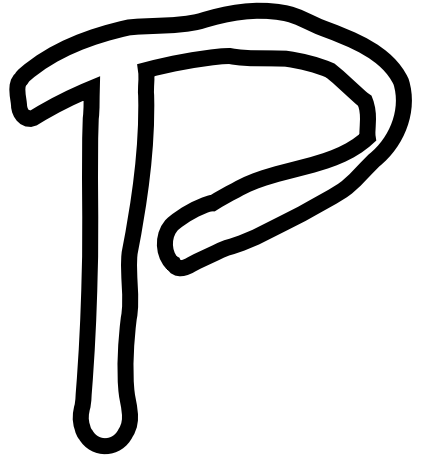
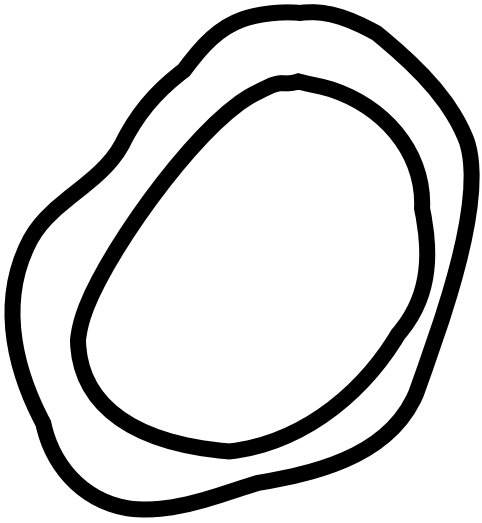
08.05 - 12.10.2026

OPEN

Palazzo Buontalenti
Via Cavour 53 | Firenze

Every Monday and Saturday
from 15:00 to 19:00

Tutti i Lunedì e Sabato
dalle 15:00 alle 19:00



E

N

In occasione del suo cinquantenario, l'Istituto Universitario Europeo apre le porte di Palazzo Buontalenti con un progetto espositivo che mette in contatto la ricerca accademica con quella artistica contemporanea. Fin dalla sua fondazione, l'EUI ha accolto ricercatori da tutto il mondo impegnati su questioni globali, inclini a sperimentare e gettare le basi per una nuova definizione del pensiero critico e delle scienze sociali. L'arte, per sua natura, è sinonimo di immaginazione, capacità di interrogare il presente, metterci in discussione e trasportarci nelle zone grigie e meno scontate del reale.

La mostra OPEN si configura, quindi, come un dispositivo curatoriale sperimentale e transdisciplinare, volto ad attivare una metodologia ibrida in cui pratiche di ricerca delle scienze sociali, processi artistici, modalità di condivisione dei saperi e strategie di coinvolgimento della società possano entrare in relazione. L'ambito di questo dialogo è stato *Measuring the Invisible Economy* (Cambridge University Press, 2026), la ricerca della storica e alumna Johanna Gautier-Morin attorno all' 'economia invisibile' e alla storia delle sue misurazioni, ovvero quelle pratiche e risorse essenziali dell'economia produttiva, come il lavoro domestico, quello informale o di ricostruzione e le attività legate allo sfruttamento delle risorse naturali, che continuano a rimanere fuori dalle rilevazioni ufficiali. In questo contesto, le pratiche degli artisti coinvolti nella mostra hanno agito come un'eco critica e speculativa, capace di mettere in discussione dati, modelli e ipotesi teoriche con cui comunichiamo con il mondo.

Il titolo della mostra, che richiama una delle opere presenti nel giardino, assume una duplice valenza. Da un lato, rimanda all'apertura di EUI alla città e alla rinascita di un luogo che per secoli è stato spazio di incontro tra saperi diversi, in cui l'arte ha avuto un ruolo privilegiato e la cultura è stata intesa come strumento di conoscenza, politico ed economico, in contrasto con una visione contemporanea che spesso ne riduce la portata. Dall'altro lato, il titolo suggerisce l'ambiguità insita nel concetto stesso di apertura. La mostra si configura così come un percorso attraversato da tensioni ed emozioni contrastanti: la fiducia nella tecnologia e il timore del suo predominio, la speranza di un nuovo patto con la natura e la consapevolezza dei cambiamenti irreversibili, il bisogno di senso e la fragilità delle nostre certezze. Citando un celebre testo della critica Susan Sontag: l'arte non si esime dal farsi carico del dolore degli altri. Sappiamo che dai primi del Novecento, gli artisti hanno sempre reagito con decisione e forza agli orrori della guerra, alla violenza immotivata e indicibile dei poteri. Mai come in questo tempo il sonno della ragione e dell'etica genera mostri, tra questi

temiamo che uno dei più disumanizzanti potrebbe essere il predominio della tecnologia, non uno strumento ma un agente potenzialmente già incontrollabile. In questo presente turbolento, abbiamo più che mai necessità di aprire il cuore e la ragione, unendo saperi e menti di discipline diversi per contrastare le forze autodistruttive e spesso invisibili che ci circondano.

Sergio Risaliti e Stefania Rispoli

On the occasion of its fiftieth anniversary, the European University Institute opens the doors of Palazzo Buontalenti with an exhibition project that brings academic research into dialogue with contemporary artistic practice. Since its foundation, the EUI has welcomed researchers from around the world engaged with global issues, inclined to experiment and to lay the groundwork for new definitions of critical thought and the social sciences. Art, by its very nature, is synonymous with imagination, it has the ability to question the present, challenge ourselves, and transport us into the more ambiguous and less predictable zones of reality.

The exhibition *OPEN* thus takes shape as an experimental and transdisciplinary curatorial device, aimed at activating a hybrid methodology in which social science research practices, artistic processes, modes of knowledge sharing, and strategies for engaging society can intersect. The focus of this dialogue has been recent research by historian and EUI alumna Johanna Gautier-Morin, which explores the so called "invisible economy" – the range of activities and resources essential to the productive economy that nevertheless remain unmeasured. Her work, "Measuring the Invisible Economy (Cambridge Economy Press)", investigates how domestic, informal, and postwar reconstruction economies, as well as activities related to resource extraction and environmental degradation, have been historically accounted for. In this context, the practices of the artists involved in the exhibition act as a critical and speculative echo, capable of questioning the data, models, and theoretical frameworks through which we communicate with the world.

The title of the exhibition, which echoes one of the works in the garden, carries a dual meaning. On the one hand, it refers to the EUI's openness to the city and to the revival of a place that for centuries has been a meeting ground for diverse forms of knowledge, where art has played a privileged role and culture has been understood as a political and economic instrument of knowledge, contrasting with a contemporary view that often diminishes its scope. On the other hand, the title suggests the ambiguity inherent in the very concept of openness.

The exhibition thus unfolds as a journey marked by tensions and contrasting emotions: trust in technology alongside fear of its dominance; hope for a new pact with nature alongside awareness of irreversible change; the search for meaning alongside the fragility of our certainties. As the critic Susan Sontag famously wrote, art does not shy away from taking on the suffering of others. Since the early twentieth century, artists have consistently responded with clarity and force to the horrors of war and the sense-

less, unspeakable violence of power. We are inhabiting an epoch in which the slumber of reason and ethics is producing monsters. Among these, one of the most dehumanizing may be the dominance technology – not as a mere tool, but as a potentially uncontrollable agent. In this turbulent present, more than ever, we must open both heart and mind, and bringing together knowledges and intellects of different disciplines, to counter the self-destructive and often invisible forces that surround us.

Sergio Risaliti and Stefania Rispoli

Siamo chiamati a rispondere davanti al tribunale della storia. Fra cinquant'anni, quando i più giovani e le generazioni future si troveranno ad affrontare le sfide del loro tempo, volgeranno lo sguardo indietro e chiederanno conto di ciò che abbiamo lasciato. E domanderanno: chi eravate? Quanta audacia avete saputo dimostrare? Cosa avete seminato nel terreno su cui oggi siamo chiamati a camminare? Quali idee, quali opere, quali atti di fede avete consegnato al mondo? Queste domande ci attendono già. Viviamo un momento cruciale, in cui la stessa idea di un futuro condiviso sembra sfuggirci di mano. Quando il terreno che credevamo solido comincia a cedere, si aprono dinanzi a noi due strade. Una conduce alla paura, alla chiusura, al restringimento degli orizzonti. L'altra è più esigente: richiede coraggio, immaginazione, l'audacia propria di chi osa inventare. L'Europa è nata da un simile atto di invenzione. È stata edificata tra le macerie e la vergogna della guerra; è stata una scelta, un atto di volontà che andava controcorrente, sorretto dalla convinzione che nazioni a lungo lacerate dalla rivalità potessero costruire insieme qualcosa che nessuna avrebbe potuto costruire da sola. Non fu una scelta agevole. Fu compiuta da donne e uomini che avevano conosciuto in prima persona cosa significasse l'assenza dell'Europa. L'Istituto Universitario Europeo, che quest'anno celebra il suo cinquantesimo anniversario, è parte di questa creazione, ed è stato concepito per un continente che imparava a ripensare se stesso.

Oggi compiamo un passo ardito aprendo questo nuovo spazio espositivo alla città. Palazzo Buontalenti ha già vissuto altri momenti di audacia. Fondato nel Cinquecento da Francesco I de' Medici come laboratorio per le arti e le manifatture, è sempre stato luogo di sperimentazione, spazio vivo di incontro tra scienza e arte, sapere e creazione. Onoriamo questa eredità facendo ciò che qui si è sempre fatto: rifiutare la separazione tra la vita della mente e la vita del mondo.

La mostra OPEN, che inauguriamo oggi, è la prima espressione concreta di questo impegno. Offre uno spazio in cui studiosi, artisti e cittadini, i più esperti e i più giovani, soprattutto i giovani, possono ritrovarsi per affrontare domande a cui nessuna disciplina, nessuna nazione, nessuna generazione può rispondere da sola: come misuriamo il valore nelle società contemporanee? Cosa scegliamo di vedere e cosa scegliamo di ignorare? Quali futuri stiamo già plasmando, consapevolmente o no? Attraversatela portando con voi il peso di queste domande. Questo traguardo è il frutto di una collaborazione istituzionale esemplare. Desidero ringraziare l'Agenzia del Demanio per il complesso lavoro di recupero e la Fondazione CR Firenze per il costante sostegno. Un sincero ringraziamento va alla Regione Toscana, al Comune di Firenze, a MUS.E, all'Accademia di Belle Arti di Firenze, al FAI, a Galleria

Continua e a tutti i partner e sostenitori che hanno contribuito all'evento. Un riconoscimento speciale va a Johanna Gautier-Morin e ai curatori, Sergio Risaliti e Stefania Rispoli, e al loro team per aver interpretato con sensibilità la nostra missione attraverso il linguaggio dell'arte. Infine, esprimo la mia più sentita gratitudine a tutti i colleghi dell'Istituto la cui dedizione ha reso possibile questa apertura.

Patrizia Nanz, *Presidente dell'Istituto Universitario Europeo*

We are called to testify in history's court. Fifty years from now, when the youngest among us and the generations yet to come face the challenges of their time, they will look back and scrutinize our legacies. And they will ask: Who were you? How much audacity did you show? What did you plant in the ground on which we now have to stand? What ideas, what creations, what acts of faith did you leave behind? These questions are already upon us.

We are at a critical juncture, in which the very idea of a shared future seems to elude our grasp. When the solid ground that we took for granted starts to unravel, we face two possible paths. One leads to fear, retreat, and the closing of horizons. The other is more demanding: it requires courage, imagination, and the audacity of invention. Europe is born from such an act of invention. It was created from the ruins and the shame of war; it was a choice, an act of will against the odds, driven by the belief that nations torn apart by rivalry could build something together that none could build alone. That choice was not an easy one. It was made by women and men who had experienced in their own lives what the absence of Europe meant. The European University Institute, which celebrates its 50th anniversary this year, is part of this creation and was built for a continent learning to think itself anew.

Today we take a bold step by opening this new exhibition space to the city. The Palazzo Buontalenti has known other moments of audacity. Established in the sixteenth century by Francesco I de' Medici as a laboratory for the arts and manufacturing, it has always been a place of experimentation where science and art, knowledge and creation went hand in hand. We honor this legacy by extending its refusal of the separation between the life of the mind and the life of the world.

The exhibition OPEN, which we inaugurate today, is a first expression of this commitment. It is a space where scholars, artists, and citizens, the experienced and the young, especially the young, can come together to ask questions that no single discipline, no single nation, no single generation can answer alone: how do we measure value in contemporary societies? What do we choose to see and what do we choose to ignore? And by that, what futures are we already shaping – knowingly or not? Walk through it and try to keep in mind these questions. This achievement is the result of exemplary institutional collaboration. I would like to thank the Italian Agenzia del Demanio for the complex recovery work and the Fondazione CR Firenze for their constant support. My sincere thanks go to the Region of Tuscany, the Municipality of Florence, MUS.E, the Academy of Fine Arts

of Florence, the FAI, Galleria Continua, and all the partners and supporters who contributed. Special recognition goes to Johanna Gautier-Morin and the curators, Sergio Risaliti, Stefania Rispoli, and their team for their sensitive interpretation of our mission through the language of art. Finally, I express my gratitude to all the colleagues at the Institute whose dedication made this opening possible.

Patrizia Nanz, *President of the European University Institute*

Palazzo Buontalenti: l’Agenzia del Demanio rigenera il patrimonio dello Stato per custodire la memoria e creare valore

La riqualificazione e restauro di Palazzo Buontalenti a Firenze rappresenta un esempio virtuoso di come il patrimonio dello Stato possa essere valorizzato e restituito alla collettività con nuove funzioni, mantenendo intatta la sua identità e la vocazione artistica e culturale. Il palazzo, nato nel Cinquecento per volontà di Francesco I de’ Medici come laboratorio per le arti e le manifatture, ha attraversato secoli di trasformazioni: da magazzino militare a tribunale, fino ad accogliere oggi le aule dell’Istituto Universitario Europeo. Il recente intervento di restauro ha previsto la valorizzazione degli elementi architettonici e artistici, con il recupero degli affreschi storici e la rifunzionalizzazione degli spazi interni.

In occasione del cinquantesimo anniversario dell’Istituto Universitario Europeo, l’apertura di una nuova ala del Palazzo rappresenta una tappa fondamentale nel proseguimento del percorso di recupero che porterà alla piena rifunzionalizzazione dell’intero complesso monumentale.

In questo equilibrio tra memoria e nuovi usi si inserisce la Sala dell’Agenzia del Demanio, “Sala delle Grottesche”, un hub narrativo dove la visione innovativa dell’Agenzia dialoga con il progetto fotografico *Memoria e Visione* di Gina Soden.

All’interno della mostra OPEN, curata da Sergio Risaliti e Stefania Rispoli, il contributo della fotografa britannica esplora il fascino delle architetture in transizione. Attraverso un allestimento che invita a un cambio di prospettiva, il percorso mette in relazione tre luoghi simbolo del patrimonio fiorentino:

- **La memoria storica:** Palazzo Buontalenti, indagato nelle sue forme, decorazioni e rappresentazioni.
- **La memoria sacra:** la Basilica di San Miniato al Monte, raccontata attraverso luce, materia e simboli.
- **La memoria trasformata:** la ex Caserma Redi, dove l’obiettivo cattura tracce, stratificazioni e nuove letture dello spazio.

Le immagini diventano la metafora perfetta di un “cantiere della conoscenza”: catturare la forza della trasformazione prima della rinascita definitiva. Palazzo Buontalenti torna così a essere una fucina di idee, dimostrando che l’eredità dello Stato è la materia prima con cui progettare il futuro di Firenze e dell’Europa.

Palazzo Buontalenti: the “Agenzia del Demanio” regenerates State heritage to preserve memory and create value

The redevelopment and restoration of Palazzo Buontalenti in Florence represent a virtuous example of how State heritage can be valorised and returned to the community with new functions, whilst keeping its identity and artistic and cultural vocation intact. Created in the sixteenth century by the will of Francesco I de' Medici as a laboratory for arts and manufacturing, the palace has undergone centuries of transformation: from a military warehouse to a courthouse, to today housing the classrooms of the European University Institute. The recent restoration work has involved the valorisation of the architectural and artistic elements, including the recovery of historical frescoes and the repurposing of the internal spaces. On the occasion of the fiftieth anniversary of the European University Institute, the opening of a new wing of the Palace represents a significant milestone in the ongoing restoration process that will lead to the full repurposing of the entire monumental complex.

The Sala dell'“Agenzia del Demanio”, “Sala delle Grottesche”, fits perfectly into this balance between memory and new uses. It serves as a narrative hub where the Agency's innovative vision dialogues with the photographic project Memory and Vision by Gina Soden.

Within the OPEN exhibition, curated by Sergio Risaliti and Stefania Rispoli, the British photographer's contribution explores the allure of architecture in transition. Through an installation that invites a change of perspective, the itinerary connects three iconic sites of Florentine heritage:

- **Historical memory:** Palazzo Buontalenti, explored through its forms, decorations and representations.
- **Sacred memory:** the Basilica of San Miniato al Monte, narrated through light, matter and symbols.
- **Transformed memory:** the former Caserma Redi, where the lens captures traces, stratifications and new interpretations of the space.

The images become the perfect metaphor for a “construction site of knowledge”: capturing the power of transformation before the definitive rebirth. Palazzo Buontalenti thus returns to being a forge of ideas, demonstrating that the State's heritage is the raw material with which to design the future of Florence and Europe.

OPEN

«I cacciatori di mammut occupano in modo spettacolare le pareti delle caverne e l'immaginario, ma ciò che realmente facevamo per sopravvivere e prosperare [nel Paleolitico, nel Neolitico e nella preistoria] era raccogliere semi, radici, germogli, foglie, noci, bacche, frutti e cereali, aggiungendo insetti e molluschi, e catturando o intrappolando uccelli, pesci, ratti, conigli e altri piccoli animali senza zanne per integrare le proteine. [...]

Non è stata la carne a fare la differenza. È stata la storia.»

– **Ursula Le Guin**, *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986)

Nella sua teoria speculativa della narrazione, l'autrice di fantascienza Ursula Le Guin sostiene che il racconto eroico del cacciatore, organizzato attorno all'appropriazione violenta delle risorse, abbia dominato l'ordine simbolico delle società primitive. Questa narrativa di estrazione e trionfo ha definito ciò che contava come azione e valore, pur rappresentando solo una parte minoritaria di ciò che era effettivamente necessario per sopravvivere. La maggior parte delle attività che sostenevano la vita collettiva implicava raccogliere, coltivare, riparare e prendersi cura. Queste pratiche di sostentamento sono rimaste in gran parte prive di testimonianza. Il racconto epico ha eclissato il substrato che rendeva possibile la vita.

L'asimmetria tra ciò che viene celebrato e ciò che sostiene la vita non è scomparsa. Si è trasferita nel modo in cui descriviamo e misuriamo ciò che oggi chiamiamo "l'economia." Ogni anno quasi tutti Stati nel mondo pubblicano i loro conti nazionali: vaste architetture di dati attraverso cui la vita economica viene resa visibile, comparabile e governabile. Da queste cifre derivano gli indicatori che orientano la nostra idea di prosperità e progresso, come crescita, reddito, produttività, efficienza. Essi condensano in un'unica immagine una molteplicità di pratiche eterogenee, dal lavoro alla cura, dall'estrazione allo scambio. Su questi strumenti si fondano decisioni politiche, dinamiche di mercato, processi istituzionali e interpretazioni della stabilità o della crisi. Le modalità con

cui tali dati vengono raccolti e standardizzati sono quindi centrali per la credibilità della governance economica e per la stessa leggibilità del mondo contemporaneo. Dalla fine della Seconda guerra mondiale, questo lavoro è stato organizzato nel Sistema dei Conti Nazionali, sviluppato principalmente da Nazioni Unite, Fondo Monetario Internazionale, Banca Mondiale, OCSE e Commissione Europea. Questo dispositivo statistico ha reso possibile comparare le economie su scala globale e rappresenta un importante traguardo tecnico. Eppure l'economia dipende dal mondo vivente e dai residui accumulati di forme di vita precedenti, mentre gran parte di questi elementi sfugge ai sistemi di misurazione che definiscono il valore.

All'origine stessa del pensiero economico si trova un atto di astrazione. Comprendere il mondo significa semplificarlo: individuare schemi, costruire categorie, definire unità, elaborare modelli. Senza questi processi non esisterebbero né conoscenza, né istituzioni, né possibilità di coordinamento. Ogni astrazione, tuttavia, mette in primo piano certi aspetti della realtà lasciando gli altri nell'ombra. Le astrazioni economiche, in particolare, traducono relazioni complesse in metriche e indicatori quantificabili come il prezzo, la produttività o la crescita. L'arte della misurazione rende comparabili elementi eterogenei, cosicché foreste, salari e tonnellate di carbonio appaiono fianco a fianco come prezzi, costi o rapporti. La mercificazione trasforma beni, servizi e risorse naturali in unità che possono essere comprate e vendute. L'aria pulita diventa un credito di carbonio negoziabile. Fiumi e zone di pesca vengono prezzati come risorse. Il lavoro di cura conta solo quando è retribuito. Il presupposto implicito è che qualsiasi cosa possa essere gestita se ha un prezzo. Il costo di tale presupposto è che gli aspetti della vita che resistono alla valorizzazione monetaria vengono trattate come se non avessero alcun valore. La difficoltà, dunque, non risiede nell'astrazione in sé, ma nel predominio di un insieme limitato di categorie concepite per uno specifico momento storico. Gli ideatori della contabilità nazionale moderna negli anni Trenta e Quaranta erano espliciti riguardo alla natura provvisoria dei loro strumenti, concepiti per particolari società industriali piuttosto che come descrizioni universali dell'attività economica. Nel corso del tempo, tuttavia, queste categorie si sono consolidate, fino a essere percepite come neutre e naturali. Ne è derivata una rappresentazione dell'economia che identifica il valore con lo scambio monetario e separa i processi economici dai sistemi ecologici e sociali che li sostengono. Per

diversi decenni, questa impostazione si adattava a un'era di espansione della produzione industriale e di energia a basso costo. Oggi non è più così.

Qualunque sia il nostro interesse personale per le questioni economiche, percepiamo tutti, nella vita quotidiana, quanto il mondo che ci circonda stoni con l'immagine che ci viene offerta. Il paradosso è che sappiamo quanto poco sappiamo. Secondo l'Organizzazione Internazionale del Lavoro, più del sessanta per cento dei lavoratori nel mondo è impiegato nell'economia informale. Le stime suggeriscono che il lavoro domestico non retribuito rappresenti tra il trenta e il cinquanta per cento della produzione nazionale, a seconda del paese e del metodo di calcolo. Gli oceani stanno soffocando sotto vaste masse galleggianti di plastica, eppure sappiamo che la plastica visibile in superficie rappresenta solo l'uno per cento dei rifiuti plastici totali scaricati negli oceani del mondo. Quella che oggi appare come un'immagine economica coerente dipende, in larga misura, da ciò che è stato escluso dal conteggio.

OPEN prende forma all'interno di questa dissonanza che incontriamo ogni giorno. Concepita all'intersezione tra la pratica artistica e la ricerca su *Measuring the Invisible Economy* (Cambridge University Press, 2026), la mostra si chiede come potrebbe apparire la vita economica se i suoi punti ciechi venissero portati alla luce. La storia della misurazione economica non è solo una storia di esclusione. È anche una storia di invenzione, di creatività ostinata di fronte alla crisi. Dalle macerie di guerre, depressioni e catastrofi ambientali, le persone hanno ripetutamente cercato di elaborare nuovi modi di conoscere e riparare il mondo. Lo stesso moderno sistema di contabilità nazionale è cresciuto da tali sforzi, poiché le società cercavano di ricostruire un mondo devastato dopo due guerre mondiali rendendolo misurabile. Nel corso del Novecento, questi strumenti sono stati continuamente messi in discussione e rielaborati. Le economiste femministe hanno dimostrato che il lavoro domestico non retribuito era fondante per la vita economica. Gli statistici postcoloniali hanno sperimentato nuovi quadri di riferimento capaci di registrare sussistenza, reciprocità e scambio informale. I pensatori ambientali hanno cercato di misurare il depauperamento, l'inquinamento e i limiti ecologici. Ciascuno di questi sforzi ha rivelato che la conoscenza economica non è fissa, ma plasmata da scelte politiche riguardo a ciò che decidiamo di valorizzare. La pratica artistica è essa stessa una forma radicale di astrazione. Gli artisti

selezionano, trasformano e reincorniciano elementi dell'esperienza umana per illuminare le relazioni tra forme di valore, processi di vita e sistemi di rappresentazione, aprendo spazi di ambiguità e possibilità. Abbiamo trascorso secoli a contare i cacciatori.
È tempo, finalmente, di rendere conto di tutto il resto

Johanna Gautier-Morin

OPEN

"The mammoth hunters spectacularly occupy the cave wall and the mind, but what we actually did to stay alive and fat [in the Paleolithic, the Neolithic, and in Prehistory] was gather seeds, roots, sprouts, shoots, leaves, nuts, berries, fruits, and grains, adding bugs and mollusks and netting or snaring birds, fish, rats, rabbits, and other tuskless small fry to up the protein. (...) It wasn't the meat that made the difference. It was the story."

– **Ursula Le Guin**, *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986)

In her speculative theory of storytelling, science-fiction author Ursula Le Guin argues that the heroic narrative of the hunter, organized around the violent appropriation of resources, came to dominate the symbolic order of early societies. This narrative of extraction and triumph defined what counted as action and value, even though it accounted for only a minor share of what it actually took to survive. Most of the activities that sustained collective life involved gleaning, gathering, cultivating, mending, and caring. These sustaining practices went largely unrecorded. The epic story eclipsed the substrate that made life possible.

The asymmetry between what gets celebrated and what sustains life has not disappeared. It has migrated into the ways we describe and measure what we now call "the economy." Each year, states publish their national accounts: vast tables of figures through which economic life is made visible, comparable, and governable. From these figures are derived the indicators that shape our collective sense of prosperity and progress: growth, income, productivity, efficiency. They condense countless acts of work, care, extraction, and exchange into a single image of the economy. Governments rely on them to set policy, markets to allocate capital, institutions to coordinate action, and researchers to interpret stability and crisis. The methods by which such data are collected and standardized are therefore central to the credibility of economic governance and to the very intelligibility of global life. Since the end of the Second World War, this immense

work of measurement has been organized within the System of National Accounts, a framework developed primarily by the United Nations, the International Monetary Fund, the World Bank, the OECD, and the European Commission. This shared statistical language made it possible to compare economies across the globe and stands as a major technical achievement. Yet the economy depends on the living world and on the accumulated residues of earlier forms of life, and much of both slips through the accounting frameworks that define value.

At the very origin of economic thinking lies an act of abstraction. To understand the world is to simplify it. We extract patterns, create categories, assign units, and build models. These operations allow us to compare, exchange, and coordinate across distance and difference. Without abstraction, there would be no science, no institutions, no basis for coordination. Every abstraction, however, foregrounds certain aspects of reality while leaving others in the shadows. Economic abstractions, in particular, translate complex relationships into quantifiable metrics and indicators such as price, productivity, or growth. The art of measurement renders heterogeneous elements comparable, so that forests, wages, and tons of carbon appear side by side as prices, costs, or ratios. Commodification transforms goods, services, and natural resources into units that can be bought and sold. Clean air becomes a tradable carbon credit. Rivers and fisheries are priced as resources. Care work counts only when it is paid for. The underlying premise is that anything can be managed if it carries a price. The cost of that premise is that dimensions of life which resist pricing are treated as though they had no value at all. The difficulty, then, lies not in abstraction itself, but in the dominance of a narrow set of categories conceived for a specific historical moment. The architects of modern national accounting in the 1930s and 1940s were explicit about the provisional nature of their tools, designed for particular industrial societies rather than as universal descriptions of economic activity. Over time, however, these categories hardened and came to be perceived as neutral and universal truths. The result has been a picture of the economy that equates value with monetary exchange and severs economic processes from the ecological and social systems that sustain them. For several decades, this framing suited an era of expanding industrial output and cheap energy. Today, it no longer does.

Whatever our personal interest in economic questions, we all sense, in

our daily lives, how much the world around us jars with the picture we are given. The paradox is that we know how little we know. More than sixty percent of the world's workers are employed in the informal economy, according to the International Labour Organization. Estimates suggest that unpaid domestic labor accounts for between thirty and fifty percent of national output, depending on the country and the method of calculation. Oceans are suffocating under vast floating masses of plastic, and yet we know that visible surface plastic represents only one percent of the total plastic waste discarded in the world's oceans. What appears today as a coherent economic picture depends, in large part, on what has been left out of the count.

OPEN takes shape within this dissonance that we encounter every day. Conceived at the intersection of artistic practice and *Measuring the Invisible Economy* (Cambridge University Press, 2026), the exhibition asks how economic life might look if its blind spots were brought into view. The history of economic measurement is not only a story of exclusion. It is also a story of invention, of stubborn creativity in the face of crisis. From the wreckage of wars, depressions, and environmental catastrophes, people have repeatedly tried to devise new ways of knowing and repairing the world. The modern system of national accounts itself grew out of such efforts, as societies sought to rebuild a shattered world after two world wars by making it measurable. Throughout the twentieth century, these instruments were continually questioned and reworked. Feminist economists demonstrated that unpaid domestic labor was foundational to economic life. Postcolonial statisticians experimented with new frameworks capable of registering subsistence, reciprocity, and informal exchange. Environmental thinkers sought to measure depletion, pollution, and ecological limits. Each of these efforts revealed that economic knowledge is not fixed but shaped by political choices about what we decide to value. Artistic practice is itself a radical form of abstraction. Artists select, transform, and reframe elements of human experience to illuminate the relationships between forms of value, processes of life, and systems of representation, opening up spaces of ambiguity and possibility. We have spent centuries counting the hunters. It is time, at last, to account for everything else.

Johanna Gautier-Morin

LE OPERE
THE ARTWORKS

RICCARDO PREVIDI



Open 2015

Insegna luminosa, struttura in acciaio,
lampadine al led / illuminated sign with
metal and light bulbs

*Courtesy the Artist and Fondazione
MUSEION. Museo d'arte moderna e
contemporanea,
Bolzano*

Attraverso un linguaggio ironico e ambiguo che intreccia scultura, design e installazione, Riccardo Previdi indaga il modo in cui conoscenza, potere e tecnologie contemporanee contribuiscono a plasmare e rappresentare la realtà che viviamo. A Palazzo Buontalenti, nell'antico giardino che affaccia su piazza San Marco - luogo in cui nel Rinascimento nacque la prima accademia d'arte e si formò il giovane Michelangelo Buonarroti - l'artista presenta una grande installazione luminosa dall'estetica pop, che richiama i codici visivi standardizzati della segnaletica commerciale globale.

Realizzata nel 2015 in relazione alle tragedie delle migrazioni nel Mediterraneo, *OPEN* si presenta come un segno grafico essenziale, immediato e familiare. Come molte delle astrazioni che strutturano la nostra percezione del mondo, condensa condizioni complesse in una forma apparentemente trasparente. La sua leggibilità, tuttavia, è instabile: il significato si ridefinisce nel rapporto con lo spazio e il contesto, rivelando l'ambiguità e i limiti inscritti in ogni processo di semplificazione. In un mondo globalizzato fondato sulla circolazione continua di merci, informazioni e persone, cosa significa essere "aperti"? Chi è incluso in questa promessa e a quali condizioni? Quali forme di mobilità sono rese possibili quali restano escluse o invisibili? Come negli indicatori economici, anche qui ciò che appare evidente è regolato da una logica selettiva che distribuisce accesso e valore in modo diseguale.

Collocata all'ingresso del Palazzo e dell'esposizione come segno di apertura verso la città, l'opera agisce insieme come invito e come soglia. Segnala apertura, ma ne problematizza le condizioni. In questo gesto si riflette una delle tensioni centrali della mostra: ciò che appare accessibile e condiviso

è spesso strutturato da confini meno chiari, che continuano a operare secondo logiche profondamente selettive e contraddittorie.

Through an ironic and ambiguous language that intertwines sculpture, design, and installation, Riccardo Previdi investigates how knowledge, power, and contemporary technologies contribute to shaping and representing the reality we inhabit. At Palazzo Buontalenti, in the historic garden overlooking Piazza San Marco - where, in the Renaissance, the first art academy was founded and the young Michelangelo Buonarroti was trained - the artist presents a large luminous installation with a pop aesthetic, recalling the standardized visual codes of global commercial signage.

Created in 2015 in response to the tragedies of migration in the Mediterranean, OPEN appears as an essential, immediate, and familiar graphic sign. Like many of the abstractions that structure our perception of the world, it condenses complex conditions into an apparently transparent form. Its legibility, however, is unstable: meaning is redefined in relation to space and context, revealing the ambiguity and limits inherent in every process of simplification. In a globalized world founded on the continuous circulation of goods, information, and people, what does it mean to be "open"? Who is included in this promise, and under what conditions? Which forms of mobility are made possible, and which remain excluded or invisible? As with economic indicators, what appears self-evident is governed by a selective logic that distributes access and value unevenly.

Placed at the entrance to the Palazzo and the exhibition as a sign of openness toward the city, the work functions at once as an invitation and a threshold. It signals openness, while at the same time problematizing its conditionality. The gesture reflects the exhibition's central tensions: what appears accessible and shared is often structured by less visible boundaries that operate according to selective and at times contradictory logics.

Riccardo Previdi, OPEN, Milano, Giardini della Triennale, ph. Agostino Osio

LEONE CONTINI



Sorgente 2026

Installazione site-specific con macerie, terra, sabbia, acqua, piante e materiali vari / site-specific installation with rubble, soil, sand, water, plants, and mixed materials

Courtesy the Artist

La ricerca di Leone Contini si sviluppa come una pratica artistica situata, fondata sull'incontro tra sistemi di conoscenza marginali. L'artista indaga temi legati alla migrazione, alle tradizioni e alla botanica, riflettendo su quelle ingiustizie epistemiche teorizzate da Miranda Fricker per cui alcuni saperi, spesso informali o non egemonici, vengono volutamente svalutati dai sistemi di potere. In questo contesto, semi, piante e pratiche di scambio diventano, ad esempio, archivi viventi di memoria portatori di forme di conoscenza al di fuori delle narrazioni ufficiali. L'economia europea è emersa dalle macerie della Seconda Guerra Mondiale. Dalle rovine sono stati estratti materiali, strumenti, categorie e sistemi di contabilizzazione che ancora oggi strutturano la vita economica. Alla distruzione è seguita la ricostruzione, e alla ricostruzione la crescita. Tuttavia, le macerie sono rimasti ai margini di questi sistemi di valore. Non sono pienamente risorse, né semplicemente scarti, né terreno neutro, anche se, tanto storicamente quanto concettualmente, è proprio a partire da esse che si costruisce. Nel giardino rinascimentale, Contini presenta *Sorgente*, un'installazione site-specific che si materializza attorno a una polla affiorante dalle macerie che provengono dal restauro dell'edificio stesso. L'acqua attiva la germinazione di cucurbitacee siciliane, provenienti dal background familiare di Contini, e di varietà simili coltivate da agricoltori cinesi nel suo vicinato a Prato. Le cucurbitacee sono generalmente coltivate e consumate al di fuori dei circuiti mainstream, come le loro omologhe cinesi a km0, legate alle comunità locali. Spesso percepite come presenze aliene rispetto al paesaggio regionale, queste zucche ne sono paradossalmente la più concreta espressione. *Sorgente* si colloca intenzionalmente in una zona grigia di leggibilità. È insieme

giardino e rovina, coltivazione e accumulo. Il suo futuro non è calcolabile. Ciò che verrà piantato, ciò che crescerà o si deteriorerà ne modificherà la forma. Le macerie potrebbero tornare a essere tali. Questo spazio diventa luogo di contaminazione: un giardino attraversato da storie agricole; economie di sussistenza che incontrano migrazioni contemporanee; rovine che si intrecciano con processi di crescita. L'opera ci spinge a chiederci: cosa consideriamo produttivo? Cosa riconosciamo come valore? E quali forme di vita e di conoscenza restano invisibili quando non possono essere facilmente contabilizzate?

Leone Contini's research unfolds as a situated artistic practice, grounded in encounters between marginal systems of knowledge. In his work, he explores themes related to migration, traditions, and botany, reflecting on the epistemic injustices theorized by Miranda Fricker, whereby certain forms of knowledge are deliberately devalued by systems of power. In this context, seeds, plants, and practices of exchange become, for instance, living archives of memory, carrying forms of informal knowledge outside official narratives. The European economy emerged from the ruins of the Second World War. From these ruins, materials, tools, categories, and systems of accounting were extracted that still structure economic life today. Destruction was followed by reconstruction, and reconstruction by growth. Yet, ruins - ambiguous and difficult-to-classify materials - remain at the margins of these systems of value. They are neither fully re-sources, nor simply waste, nor neutral ground. And yet, both historically and conceptually, it is precisely from them that construction begins. In the Renaissance garden, Contini presents Sorgente [Spring], a site-specific installation that takes shape around a spring emerging from debris originating from the building's own restoration. Water triggers the germination of Sicilian cucuzze [gourds], drawn from Contini's family background, as well as similar varieties cultivated by Chinese farmers in her neighborhood in Prato. These gourds are generally grown and consumed outside mainstream circuits, much like their Chinese, locally sourced counterparts, which are tied to a community-based network. Often perceived as alien presences within the regional landscape, these squashes are paradoxically its most tangible expression. Sorgente deliberately situates itself in a grey zone of legibility. It is at once garden and ruin, cultivation and accumulation, aesthetic device and living environment. The future of the installation is not calculable. What is planted, what grows, or what deteriorates will continuously reshape it. The ruin may return to being ruin. Through the installation, the surrounding space becomes a site of contamination: a garden traversed by agricultural histories; subsistence economies intersecting with contemporary migrations; ruins entangled with processes of growth. The work opens a space of inquiry: What do we consider productive? What do we recognize as value? And which forms of life and knowledge remain invisible because they cannot be easily "accounted for"?



JOHANNA
GAUTIER-MORIN AND
PIERRE CHASTEL

Fragments of Self 2026

Opera sonora / sound pieces

Courtesy the Artist

Fragments of Self è un'opera sonora polifonica che mette in scena il soggetto contemporaneo come luogo di negoziazione costante tra cura, lavoro e auto-performatività. Composta come un flusso di coscienza multi-stereo, è multilingue e multi-strumentale, con cambi di registro che segnano il passaggio tra diversi ruoli: caregiver, lavoratore, operatore, persona. L'opera segue una singola giornata strutturata per sovrapposizione e accumulo. Micro-attività, ripetizioni e interruzioni costruiscono una voce al tempo stesso intima e automatizzata. La composizione stereo e stratificata intensifica il carico cognitivo, collocando noi che ascoltiamo all'interno di una mente in cui l'attesa diventa tempo produttivo e l'identità viene continuamente ricalibrata nello spazio sospeso dell'esaurimento. Brand, slogan motivazionali e linguaggio burocratico convergono in un unico campo sonoro che promette emancipazione mentre rafforza cicli di dipendenza e auto-sorveglianza. In opposizione a questo circuito, i gesti di cura persistono. Questi gesti resistono all'astrazione e radicano il lavoro in relazioni incarnate, pur rimanendo in gran parte non contabilizzati nelle economie dominanti del tempo. I "frammenti" risultanti sono al contempo un sé disperso e gli intervalli attraverso cui questo viene provvisoriamente ricomposto. *Fragments of Self* fa parte di *The TUD Project*, un'indagine artistica e scientifica sviluppata in collaborazione con il compositore, batterista, chitarrista e cantante Pierre Chastel e la ricercatrice interdisciplinare Johanna Gautier-Morin. Avviato come un esperimento di auto-tracciamento basato sulla ricerca sull'uso del tempo, *TUD (Time-Use Diary)* si allontana dal tempo omogeneo dell'orologio per rivolgersi, con Henri Bergson, alla durata e alla simultaneità così come sono vissute e immaginate. L'attività quotidiana

di ognuno di noi eccede i limiti delle 24 ore, poiché i compiti si sovrappongono e l'attenzione si muove per associazione, producendo un surplus irriducibile alla misurazione. In opposizione alla produttività lineare, questa temporalità resta legata alla ripetizione ciclica della cura, una forma di lavoro che non si accumula. Tuttavia, la plasticità del tempo vissuto non implica reversibilità. Ciò che è vissuto non può essere annullato. Ogni frammento persiste come traccia memoriale o chimica.

Fragments of Self is a polyphonic sound work that stages the contemporary subject as a site of constant negotiation between care, labor, and self-performance. Composed as a multi-stereo flow of consciousness, it is multilingual and multi-instrumental, with language and register shifts marking transitions between roles: caregiver, worker, operator, self. The piece follows a single day structured by overlap and accumulation. Micro-tasks, repetitions, and interruptions build a voice that is both intimate and automated. The stereo and multilayered composition intensifies cognitive load, placing the listener inside a mind where waiting becomes productive time and identity is continuously recalibrated in the floating space of exhaustion. Brand names, motivational slogans, and bureaucratic language converge into a single sonic field that promises empowerment while reinforcing cycles of dependency and self-surveillance. Against this circuitry, gestures of care persist. Holding, feeding, or soothing resist abstraction and anchor labor in embodied relations, even as they remain largely unaccounted within dominant economies of time. The resulting "fragments" are both a dispersed self and the intervals through which it is provisionally reassembled.

Fragments of Self is part of The TUD Project, an artistic and scientific inquiry developed in collaboration with composer, drummer, guitarist, and singer Pierre Chastel and interdisciplinary researcher Johanna Gautier-Morin. Initiated as a self-tracking experiment grounded in time-use research, TUD (Time-Use Diary) departs from homogeneous clock time to attend, with Henri Bergson, to duration and simultaneity as lived and imagined. Our daily activity exceeds the limits of the 24-hour day as tasks overlap and attention moves by association, producing a surplus irreducible to measurement. Against linear productivity, this temporality remains tied to the cyclical repetition of care, a form of labor that does not accumulate. Yet the plasticity of lived time does not imply reversibility. What is lived cannot be undone. Each fragment persists as a memorial or chemical trace.



AGNIESZKA POLSKA

Braudel Clock - Fern and Trilobite

Braudel Clock - Snail 2022

Stampa Chromaluxe su alluminio,
stampa UV su vetro acrilico, meccanismo
temporale ro-tante in alluminio e acciaio /
chromaluxe print on aluminium, UV print
on acrylic glass, ro-tating aluminum and
steel clock mechanism

Courtesy the Artist and Lombardi - Kargl

Al centro della ricerca di Agnieszka Polska si colloca la relazione tra esseri umani e tecnologia, intesa come condizione ambigua ma ormai ineludibile della contemporaneità. Le sue opere riflettono sugli effetti del capitalismo ultraliberista, sugli sviluppi dell'intelligenza artificiale e sul diffuso senso di disorientamento tecnologico in cui viviamo, traducendo queste tensioni in immagini visivamente molto seducenti e poetiche. In questa mostra, il video *The Book of Flowers* e la serie *Braudel Clocks* affrontano questioni legate alla responsabilità individuale, alla crisi ecologica e alla percezione instabile del presente. I due *Braudel Clocks* nascono dal tentativo di pensare il tempo al di là della misura lineare, come intreccio di temporalità multiple, fluide e non sincroniche. Riprendendo le riflessioni dello storico Fernand Braudel, secondo cui il tempo unificato è una costruzione sociale, Polska propone una visione stratificata in cui coesistono temporalità eterogenee, umane e non umane. Le opere si presentano come dispositivi circolari composti da strati sovrapposti che ruotano a velocità diverse. Ogni livello segue un proprio ritmo, talvolta anche in direzione inversa, producendo una temporalità instabile e non lineare. Le immagini, che attraversano scale micro e macro, mettono in relazione fenomeni biologici, tecnologici e geologici. In un'epoca in cui indicatori come il Doomsday Clock cercano di rendere misurabile la vulnerabilità globale, queste opere mettono in crisi l'idea stessa di tempo come unità neutra e universale. Introdotto nel 1947 dal Bulletin of the Atomic Scientists - fondato da Albert Einstein, Robert Oppenheimer e altri scienziati coinvolti nel Progetto Manhattan - il Doomsday Clock utilizza la metafora della mezzanotte per indicare la prossimità dell'umanità alla propria autodistruzione. Dalla sua istituzione, le sue lan-

cette sono state regolate in base a tensioni geopolitiche, corsa agli armamenti e minacce esistenziali, configurandosi come un barometro simbolico del rischio globale. Il 28 gennaio 2025, a pochi giorni dall'insediamento del secondo mandato di Donald Trump, il Bulletin ha spostato l'orologio di un secondo più vicino alla mezzanotte, portandolo alla posizione più prossima alla catastrofe mai registrata. In questo contesto, il tempo appare sempre meno come una misura lineare e condivisa, e sempre più come una costruzione instabile, attraversata da discontinuità, accelerazioni e asimmetrie che sfuggono a ogni tentativo di riduzione a un'unica scala.

*At the core of Agnieszka Polska's research lies the relationship between human beings and technology, understood as an ambiguous yet inescapable condition of contemporaneity. Her works reflect on the effects of ultraliberal capitalism, the development of artificial intelligence, and the wide-spread sense of technological disorientation in which we live, translating these tensions into visually seductive and poetic images. In this exhibition, the video *The Book of Flowers* and the series *Braudel Clocks* address questions of individual responsibility, ecological crisis, and the unstable perception of the present. The two *Braudel Clocks* emerge from an attempt to think time beyond linear measurement, as an entanglement of multiple, fluid, and non-synchronous temporalities. Drawing on the reflections of the historian Fernand Braudel, who argued that unified time is a social construction, Polska proposes a stratified vision in which heterogeneous temporalities - human and non-human - coexist. The works take the form of circular devices composed of overlapping layers rotating at different speeds. Each layer follows its own rhythm, at times even in reverse, producing an unstable and non-linear temporality. The images, moving across micro and macro scales, bring into relation biological, technological, and geological phenomena. At a time when indicators such as the *Doomsday Clock* attempt to make global vulnerability measurable, these works call into question the very idea of time as a neutral and universal unit. Introduced in 1947 by the *Bulletin of the Atomic Scientists* - founded by Albert Einstein, Robert Oppenheimer, and other scientists involved in the Manhattan Project - the *Doomsday Clock* uses the metaphor of midnight to signal humanity's proximity to self-destruction. Since its inception, its hands have been adjusted in response to geopolitical tensions, arms races, and existential threats, functioning as a symbolic barometer of global risk. On 28 January 2025, just days after the inauguration of Donald Trump's second term, the *Bulletin* moved the clock one second closer to midnight, bringing it to the closest point to catastrophe ever recorded. In this context, time appears less and less as a linear and shared measure, and increasingly as an unstable construction, marked by discontinuities, accelerations, and asymmetries that resist any reduction to a single scale.*

forma, tra controllo e perdita di controllo, senza risoluzione, riprendendo l'invito di Donna Haraway a "stare con il problema".

L'installazione è realizzata grazie alla collaborazione con gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Firenze: Michele Bernardini, Elena Colli, Marta Fumanti, Gaia Lupo, Alessandro Musumeci, Antonio Vasquez.

With Gleaning (Mutation, Irreversibility, Exhaustion), Elena Mazzi and Johanna Gautier-Morin construct a dispersed installation based on language, attention, and physical experience. Texts are written directly on the walls, combining quotations, data, graphs, and statements that remain as fragments. Moving through the space, visitors encounter and read them: some elements present themselves clearly, while others resist interpretation. This perceptual and cognitive instability is an integral part of the work.

Four terms organize the space. Exhaustion addresses limits. Mental, physical, and environmental fatigue is produced within systems of production and sustains them. Irreversibility recognizes processes of no return that shape social and ecological worlds. It challenges cyclical models through which environmental and economic life is often measured and shifts attention toward longer timescales, where damage accumulates and persists. Mutation is a continuous process, in line with a conception of reality as becoming developed by Gilles Deleuze. Forms and relations transform without stabilizing, giving rise to new modes of coexistence, symbiosis, and relations. Gleaning celebrates the recovery of the marginal, the residual, and the discarded as cognitive, aesthetic, and material resources, activating forms of value that emerge outside dominant systems, in resonance with Anna Tsing's reflections on the economy of ruin and the poetics of Agnès Varda.

At the center of the space, there are spinning chairs. When you sit, you lose balance. There is a sensation of falling, yet you remain suspended. The body stays alert and cannot fully relax. This is where the work takes shape, between control and loss of control, without resolution, echoing Donna Haraway's invitation to "stay with the trouble."

The installation has been realized thanks to the collaboration of the students of the Accademia di Belle Arti di Firenze: Michele Bernardini, Elena Colli, Marta Fumanti, Gaia Lupo, Alessandro Musumeci, Antonio Vasquez.

BERLINDE DE BRUYCKERE



**Arcangelo III
(San Giorgio)**
2023-2024

Cera, peli animali, silicone, ferro, resina epossidica, specchi/ wax, animal hair, silicone, iron, epoxy, mirrors

Courtesy the Artist and Hauser & Wirth

L'opera di Berlinde De Bruyckere affonda le sue radici nell'osservazione degli antichi maestri e nelle potenti immagini custodite nelle chiese di tutta Europa, in cui la rappresentazione della sofferenza si fa veicolo per avvicinarsi a una forma di redenzione e di comprensione del mistero della vita. Le sue opere sono al tempo stesso evocative e profondamente presenti: rimandano a un altrove, ma trattengono lo sguardo, imponendo un confronto diretto e intimo.

Nello spazio che un tempo ospitava un'aula di tribunale, l'artista presenta uno dei suoi celebri arcangeli, figure androgine che incombono dall'alto, avvolte in pesanti mantelli di pelle animale che lasciano scoperte solo le gambe. Realizzata in cera e peli animali, e avvolta da un pesante mantello, la scultura appare come una presenza sospesa, quasi spettrale che si discosta profondamente dall'iconografia rassicurante e celestiale della tradizione. Privato del volto, il corpo nudo assume una dimensione universale e anonima. Sotto il mantello si intuiscono sporgenze che evocano le ali. Non vi è narrazione, né idealizzazione, solo una figura sospesa tra la terra e il cielo, il peso della materia e del presente - suggerito anche dalla tanica d'olio che la sostiene - e la possibilità del volo. Decadimento, paura e fragilità si fondono con la bellezza della scultura richiamando alla mente l'angelo della storia di Walter Benjamin che volge il suo sguardo al passato, là dove "ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel

futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.”

La figura dell'Arcangelo è apparsa per la prima volta nell'opera di Berlinde De Bruyckere durante la pandemia di COVID-19 e rende omaggio agli operatori sanitari che, come angeli dei tempi moderni, hanno offerto conforto e cura ai milioni di persone che sono morte e hanno sofferto in solitudine.

Berlinde De Bruyckere's work is rooted in the observation of the Old Masters and in the powerful images preserved in churches across Europe, where the representation of suffering becomes a means of approaching redemption and understanding the mystery of life. Her works are at once evocative and deeply present: they point elsewhere, yet hold the viewer's gaze, demanding a direct and intimate confrontation.

In the space that once housed a courtroom, the artist presents one of her celebrated archangels - androgynous figures that loom from above, wrapped in heavy cloaks of animal skin that leave only the legs exposed. Made of wax and animal hair the sculpture wrapped in heavy clokes of animal skin cast in wax appears as a suspended, almost spectral presence, far removed from the reassuring and celestial iconography of tradition. Deprived of a face, the naked body assumes a universal, anonymous dimension. Beneath the cloak, protrusions suggest wings. There is no narrative, no idealization – only a figure suspended between earth and sky, between the weight of matter and the present, also evoked by the oil can that supports it – and the possibility of flight.

Decay, fear, and fragility merge with the beauty of the sculpture, recalling Walter Benjamin's angel of history, who turns his gaze toward the past, where "what appears to us as a chain of events, he sees as a single catastrophe, which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it at his feet. He would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm blows from Paradise; it has caught in his wings and is so strong that he can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future, to which he turns his back, while the pile of debris before him grows skyward. What we call progress is this storm."

The Arcangelo figure first appeared in the work of Berlinde De Bruyckere during the COVID-19 pandemic and pays tribute to the healthcare workers who, like modern-day angels, offered comfort and care to the millions of people who died and suffered in solitude.

BERLINDE DE BRUYCKERE



The Embalmer
(Dornbirn)
2015

Pelli di cavallo, poliestere, ferro, legno /
horse skins, polyester, iron, wood

*Courtesy the Artist and GALLERIA
CONTINUA*

Attraverso l'uso di calchi in cera, pelli animali, capelli, tessuti, metallo e legno, Berlinde De Bruyckere dà forma a figure organiche deformate e perturbanti. La sua ricerca insiste sulla vulnerabilità e la fragilità del corpo - umano e animale - sulla sofferenza e sulla forza travolgente della natura. Profondamente influenzata dalla tradizione del Rinascimento fiammingo, de Bruyckere attinge all'eredità degli antichi maestri europei, all'iconografia cristiana e alla mitologia, rielaborando questi riferimenti in relazione al presente. Ne deriva uno spazio emotivo e psicologico in cui pathos, tenerezza e inquietudine convivono. Dualità come amore e sofferenza, pericolo e protezione, vita e morte, Eros e Thanatos si mantengono in tensione, senza risolversi.

Nell'installazione scultorea *The Embalmer (Dornbirn, 2015)*, esposta nella sala che un tempo ospitava l'archivio della Corte d'Appello, il corpo animale si presenta come carne, materia, residuo, superficie di intervento. Non è rappresentato, ma esposto. Tra gli scaffali vuoti che prima raccoglievano documenti e storie di migliaia di persone, l'opera evoca una dimensione ambigua, sospesa tra una sensazione di abbandono e la pressione di una presenza ingombrante. L'artista insiste su ciò che resta e sulla tensione tra conservazione e trasformazione, rendendo visibile il limite del corpo e la sua resistenza a ogni tentativo di riduzione o misura. Appare come presenza eccedente. Come afferma l'artista: "Voglio mostrare quanto un corpo possa essere indifeso. E non è qualcosa di cui avere paura - può essere qualcosa di bello."

Il soggetto animale, e in particolare l'immaginario equino, occupa un ruolo centrale nell'opera di De Bruyckere sin dal 1999, quando il Flanders Fields

Museum l'ha invitata a realizzare un lavoro sul tema della guerra. Esplorando gli archivi del museo, l'artista ha scoperto centinaia di fotografie che ritraevano i campi di battaglia della Prima guerra mondiale. In queste immagini, il cavallo emerge come simbolo di metamorfosi e della portata della morte, della distruzione e della perdita.

Through the use of wax casts, animal skins, hair, textiles, metal, and wood, Berlinde De Bruyckere gives form to organic, deformed, and unsettling figures. Her research dwells on the vulnerability and fragility of the body - human and animal - on suffering, and on the overwhelming force of nature. Deeply influenced by the tradition of the Flemish Renaissance, de Bruyckere draws on the legacy of the Old Masters, Christian iconography, and mythology, reworking these references in relation to the present. The result is an emotional and psychological space in which pathos, tenderness, and unease coexist. Dualities such as love and suffering, danger and protection, life and death, Eros and Thanatos are held in tension, without resolution. In the sculptural installation The Embalmer (Dornbirn, 2015), exhibited in the room that once housed the archive of the Court of Appeal, the animal body appears as flesh, matter, residue, a surface of intervention. It is not represented, but exposed. Among the empty shelves that once contained documents and the histories of thousands of people, the work evokes an ambiguous dimension, suspended between a sense of abandonment and the pressure of an overwhelming presence. The artist insists on what remains, and on the tension between preservation and transformation, making visible the limits of the body and its resistance to any attempt at reduction or measurement. It appears as an excessive presence. As the artist states: "I want to show how defenseless a body can be. And it is not something to be afraid of - it can be something beautiful."

Themes of animality, and equine imagery in particular, have occupied a central role in De Bruyckere's oeuvre since 1999, when the Flanders Fields Museum invited her to create a work addressing the subject of war. Mining the museum's archives, she discovered hundreds of photographs depicting the battlefields of World War I. In these photos, the cavalry horse emerged as a symbol of metamorphosis and the scale of death, destruction, and loss.

© Berlinde De Bruyckere Courtesy the artist and Galleria Continua (Dornbirn images)
Photo: Mirjam Devriendt

EGLÈ BUDVYTYTĖ



***Songs from the
compost: mutating
bodies, imploding
stars***
2020

4K video, 30 min

Courtesy the Artist

Nel video *Songs from the Compost: mutating bodies, imploding stars*, l'artista Eglė Budvytytė sviluppa una riflessione sulle trasformazioni biologiche, ecologiche e relazionali che attraversano i corpi contemporanei. Lavorando all'intersezione di musica e poesia, video e performance, la sua pratica esplora la permeabilità dei corpi agli ambienti che abitano, la loro capacità di assorbire, trasformarsi e cedere, mettendo al centro il potere della collettività, della vulnerabilità e dell'interdipendenza. In un'epoca segnata dalla contaminazione da microplastiche e dall'inquinamento ambientale, la mutazione non riguarda soltanto la biologia e la genetica, ma si estende al gesto, al comportamento e alle forme stesse della presenza nel mondo. I corpi diventano così superfici porose e instabili, attraversate da forze ambientali e relazionali che ne ridefiniscono continuamente i confini. Realizzato in collaborazione con Marija Olšauskaitė e Julija Lukas Stepnaitė, il film è stato girato tra le foreste di licheni e le dune di sabbia della Penisola dei Curoni in Lituania. Il video si dispiega attraverso una composizione musicale appositamente concepita che dà voce ai desideri di un'entità in continua metamorfosi di genere, di incarnazione, di specie, capace di attraversare dimensioni più-che-umane della coscienza. I performer, giovani del luogo insieme alla danzatrice e coreografa Mami Kang, abbandonano la verticalità della figura umana: i corpi si distendono nel paesaggio, attratti verso la terra e verso gli altri organismi, in un movimento che è al tempo stesso coreografico ed ecologico.

L'opera mette così in discussione il dominio antropocentrico su animali, piante, batteri e funghi, mostrando invece l'interazione e la coesistenza di organismi compositi. Il tessuto sonoro e narrativo intreccia riferimen-

ti alla teoria dell'endosimbiosi della biologa Lynn Margulis - secondo cui l'evoluzione si fonda sulla cooperazione tra organismi - e all'immaginario speculativo della scrittrice Octavia E. Butler, che sovverte le gerarchie antropocentriche attraverso processi di ibridazione e simbiosi interspecie. *Songs from the Compost* è un'ipnotica esplorazione dell'interdipendenza, della disintegrazione e della decadenza dei corpi. Il compost, richiamato nel titolo, diventa una metafora centrale, un processo in cui disintegrazione e rigenerazione coincidono, e in cui la fine di un organismo rappresenta al tempo stesso la condizione di possibilità per nuove forme di vita. L'opera suggerisce così la necessità di costruire reti interconnesse tra esseri umani e non umani, capaci di sostenere relazioni interspecie e di aprire a nuove forme di coscienza, altre temporalità e altri modi di abitare il mondo.

In the video Songs from the Compost: mutating bodies, imploding stars, the artist Eglė Budvytė develops a reflection on the biological, ecological, and relational transformations that traverse contemporary bodies. Working at the intersection of music and poetry, video and performance, her practice explores the permeability of bodies to the environments they inhabit - their capacity to absorb, transform, and yield - placing at its center the power of collectivity, vulnerability, and interdependence. In an era marked by microplastic contamination and environmental pollution, mutation concerns not only biology and genetics, but extends to gesture, behavior, and the very forms of presence in the world. Bodies thus become porous and unstable surfaces, traversed by environmental and relational forces that continuously redefine their boundaries.

Created in collaboration with Marija Olšauskaitė and Julija Lukas Steponaitė, the film was shot among the lichen forests and sand dunes of the Curonian Peninsula in Lithuania. The video unfolds through a specially composed musical score that gives voice to the desires of an entity in continuous metamorphosis - of gender, embodiment, and species - capable of traversing more-than-human dimensions of consciousness. The performers - local youth together with the dancer and choreographer Mami Kang - abandon the verticality of the human figure: their bodies stretch across the landscape, drawn toward the earth and toward other organisms, in a movement that is at once choreographic and ecological.

The work thus challenges the anthropocentric dominance over animals, plants, bacteria, and fungi, instead foregrounding the interaction and coexistence of composite organisms. Its sonic and narrative texture weaves together references to the theory of endosymbiosis developed by the biologist Lynn Margulis - according to which evolution is grounded in cooperation between organisms - and to the speculative imagination of the writer Octavia E. Butler, who subverts anthropocentric hierarchies through pro-

cesses of hybridization and interspecies symbiosis.

Songs from the Compost is a hypnotic exploration of interdependence, disintegration, and the decay of bodies. Compost, evoked in the title, becomes a central metaphor: a process in which disintegration and regeneration coincide, and in which the end of one organism is at the same time the condition of possibility for new forms of life. The work thus suggests the need to build interconnected networks between human and non-human beings, capable of sustaining interspecies relations and opening up to new forms of consciousness, alternative temporalities, and other ways of inhabiting the world.



*Lyrics from
the soundtrack
of the film*



ELENA MAZZI

Polar Silk Road **(Map 1)** **2023**

Arazzo in cotone e viscosa / tapestry,
cotton and viscose

Courtesy the Artist

La pratica artistica di Elena Mazzi si fonda su un approccio research-based che intreccia pratiche artistiche, indagine storica e analisi socio-politica. Le sue opere nascono da lunghi periodi di ricerca sul campo, durante i quali l'artista coinvolge attivamente comunità locali, saperi situati e prospettive diverse, con l'obiettivo di far emergere dinamiche spesso invisibili legate all'ecologia, al post-colonialismo, alle economie estrattive e alla costruzione della memoria collettiva.

La serie *Polar Silk Road* deriva da una ricerca avviata nel 2018 tra Islanda e Finlandia. A partire dallo studio dei più recenti cambiamenti politici ed economici innescati dalla crisi climatica, Mazzi ha sviluppato un'indagine sulle nuove rotte commerciali nelle regioni polari, concentrandosi in particolare sulla cosiddetta Nuova Via Polare della Seta. Questa rotta emergente nell'Artico, resa accessibile dal progressivo scioglimento dei ghiacci, collega Europa, Russia e Cina, configurandosi come un'alternativa settentrionale alle tradizionali vie marittime. Fin dalle loro origini storiche conosciute, le vie d'acqua hanno influenzato lo sviluppo di ecosistemi e insediamenti umani; oggi, tuttavia, esse assumono un ruolo sempre più centrale negli equilibri geopolitici globali. In questo contesto, *Polar Silk Road (Map 1)*, realizzato come arazzo in cotone e viscosa, si presenta come una mappa che riflette sulle trasformazioni in atto. L'opera mette in evidenza l'intreccio tra economia, geopolitica, ecologia e mobilità, mostrando come le acque e i fondali artici - ricchi di risorse naturali quali petrolio, gas e metalli preziosi - siano diventati il teatro di nuove tensioni e opportunità.

Tuttavia, ciò che la mappa rende visibile è anche profondamente contraddittorio. Le condizioni di accesso di questa nuova rotta commerciale sono

legate alla fragilità degli ecosistemi, allo sfruttamento delle risorse e a complesse relazioni di interdipendenza. Attraverso il linguaggio tessile, lento e stratificato, Mazzi introduce una modalità alternativa di rappresentazione che mette in discussione la neutralità apparente delle mappe e dei dati economici. Il suo lavoro invita a ripensare ciò che viene considerato visibile e ciò che resta escluso, suggerendo la necessità di ampliare le categorie attraverso cui interpretiamo il rapporto tra ambiente, economia e vita collettiva.

Elena Mazzi's artistic practice is grounded in a research-based approach that weaves together artistic practices, historical inquiry, and socio-political analysis. Her works emerge from long periods of field research, during which the artist actively engages local communities, situated knowledge, and diverse perspectives, with the aim of bringing to light often invisible dynamics related to ecology, postcolonialism, extractive economies, and the construction of collective memory.

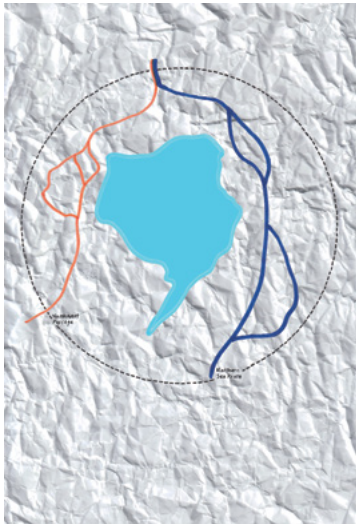
The series Polar Silk Road stems from research initiated in 2018 across Iceland and Finland. Starting from an analysis of recent political and economic shifts triggered by the climate crisis, Mazzi developed an investigation into new trade routes in polar regions, focusing in particular on the so-called upcoming Polar Silk Road. This emerging Arctic route, made accessible by the progressive melting of ice, connects Europe, Russia, and China, positioning itself as a northern alternative to traditional maritime routes. Since their known historical origins, waterways have shaped the development of ecosystems and human settlements; today, however, they are assuming an increasingly central role in global geopolitical balances. In this context, Polar Silk Road (Map 1), realized as a tapestry in cotton and viscose, takes the form of a map that reflects on these ongoing transformations. The work highlights the entanglement of economy, geopolitics, ecology, and mobility, showing how Arctic waters and seabeds - rich in natural resources such as oil, gas, and precious metals - have become the site of new tensions and opportunities. Yet what the map renders visible is also deeply contradictory. The conditions that make this new trade route accessible are tied to the fragility of ecosystems, the exploitation of resources, and complex relations of interdependence. Through the textile medium - slow and layered - Mazzi introduces an alternative mode of representation that challenges the apparent neutrality of maps and economic data. Her work invites us to reconsider what is made visible and what remains excluded, suggesting the need to expand the categories through which we interpret the relationship between environment, economy, and collective life.

Elena Mazzi, *Polar Silk Road (Map 1)*, 2023, installation view TOMORROWS - Land of Water, 2024, Verona, Castel San Pietro, ph. Niccolò Lucchi

ELENA MAZZI

***Polar Silk Road map
series #1-8
2025-2026***

Otto elementi, interventi mixed media
su carta fine art / eight elements, mixed
media inter-ventions on fine art paper
*Courtesy the Artist and Artopia Gallery,
Milano*



La serie di mappe *Polar Silk Road* realizzata su carta si collega alle altre opere esposte in sala perchè racconta le trasformazioni geopolitiche dell'Artico, esplorando da un lato la relazione tra cambiamento climatico e trasformazione del paesaggio, dall'altro il modo in cui osserviamo e ci relazioniamo con l'ambiente, i confini e le cartografie.

The series of Polar Silk Road maps on paper is linked to the other works exhibited in the room and narrates the geopolitical transformations of the Arctic, exploring on the one hand the relationship between climate change and landscape transformation, and on the other the ways in which we observe and relate to the environment, borders, and cartography.

ELENA MAZZI



Sápmi Flatbed **2022**

Installazione mixed media con tessuti riciclati della Bonotto SRL / mixed media installation with recycled textiles from Bonotto SRL

Courtesy the Artist and Ex Elettrofonica gallery, Rome

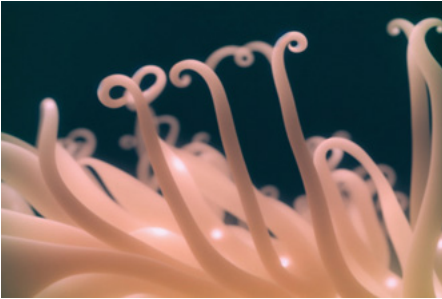
Al centro della sala, *Sápmi Flatbed* si configura come un'isola composta da forme montuose che il pubblico è invitato a toccare e riorganizzare. Come in una visione aerea, l'opera suggerisce uno sguardo distaccato e panoramico sul paesaggio; tuttavia, questa distanza viene subito messa in crisi dalla possibilità di interazione. Il gesto del pubblico - spostare, esplorare, ricomporre - introduce una dimensione attiva che trasforma la percezione del territorio da oggetto da osservare a spazio da negoziare. Questa gestualità suggerisce una riflessione sulla continua riconfigurazione politica dei territori, storicamente plasmati dall'azione umana e ancora oggi attraversati da dinamiche di sfruttamento e logiche di matrice coloniale. In un momento storico segnato dalla riduzione delle risorse globali e dallo scioglimento dei ghiacciai, le regioni artiche, un tempo remote, diventano sempre più accessibili e strategicamente contendibili, aprendo nuovi scenari di intervento economico e ridefinizione geopolitica. In tale scenario, i territori e le culture della comunità Sámi si trovano nuovamente esposti a pressioni esterne. *Sápmi Flatbed* nasce durante una residenza promossa dalla Biennale di Luleå in Svezia, in collaborazione con *GLAS – Glaciär arkeologi i Sápmi*, un progetto di ricerca multidisciplinare dedicato allo studio di reperti antichi e recenti riemersi a seguito del ritiro di ghiacciai causato dal cambiamento climatico. Questi ritrovamenti contribuiscono non solo ad ampliare la conoscenza della cultura Sámi preistorica, ma offrono anche nuove prospettive sugli usi contemporanei del territorio. Gli archeologi coinvolti nel progetto GLAS raccolgono e documentano i materiali che emergono con lo scioglimento dei ghiacci, mettendo in luce l'intreccio tra trasformazioni ambientali e storia umana. Il titolo *Sápmi Flatbed* richiama il

concetto di “flatbed picture plane” elaborato dal critico d’arte Leo Steinberg, che descrive una superficie non più intesa come finestra prospettica sul mondo, ma come piano orizzontale di accumulazione di dati, oggetti e narrazioni. In questa prospettiva, l’opera propone uno slittamento epistemologico: da una concezione verticale della conoscenza, fondata su estrazione, classificazione e osservazione distante, a una dimensione orizzontale, relazionale, in cui il sapere emerge attraverso il contatto con la terra, la memoria materiale e la coesistenza tra persone, oggetti e ambiente.

At the center of the space, Sápmi Flatbed takes the form of an island composed of mountainous shapes that visitors are invited to touch and rearrange. Like an aerial view, the work suggests a detached, panoramic gaze over the landscape; however, this distance is immediately unsettled by the possibility of interaction. The audience’s gesture - moving, exploring, re-composing - introduces an active dimension that transforms the perception of territory from an object to be observed into a space to be negotiated. This gesture prompts reflection on the continuous political reconfiguration of territories, historically shaped by human action and still traversed today by dynamics of exploitation and logics rooted in colonial frameworks. At a historical moment marked by the progressive depletion of global resources and the melting of glaciers, Arctic regions, once remote, are becoming increasingly accessible and strategically contested, opening new scenarios for economic intervention and geopolitical redefinition. In this context, the territories and cultures of the Sámi community are once again exposed to external pressures. Sápmi Flatbed was developed during a residency promoted by the Luleå Biennial in Sweden, in collaboration with GLAS – Glaciär arkeologi i Sápmi, a multidisciplinary research project dedicated to the study of ancient and recent artifacts that have reemerged following the retreat of glaciers caused by climate change. These findings expand knowledge of prehistoric Sámi culture and offer new perspectives on contemporary uses of the territory. The archaeologists involved in the GLAS project collect and document the materials revealed by melting ice, highlighting the entanglement between environmental transformations and human history. The title refers to the concept of the “flatbed picture plane” developed by the art critic Leo Steinberg, which describes a surface no longer understood as a perspectival window onto the world, but as a horizontal plane for the accumulation of data, objects, and narratives. In this sense, the work proposes an epistemological shift: from a vertical conception of knowledge - based on extraction, classification, and distant observation - to a horizontal, relational dimension in which knowledge emerges through contact with the ground, material memory, and the coexistence of people, objects, and environment.

Elena Mazzi, Sápmi Flatbed, 2022, installation view, Luleå Biennale, Norrbottens museum, ph. Thomas Hämén

AGNIESZKA POLSKA



The Book of Flowers 2023

Video HD, 2023, 9 min 38 sec

Courtesy the Artist

Le opere di Agnieszka Polska combinano ricerca storica, narrazione cinematografica e tecnologie affettive, sviluppando formati che rispondono alle trasformazioni delle società contemporanee. Questi si collocano, secondo l'artista, all'intersezione tra poesia e narrazione, tra arte e cinema. Un asse centrale della sua ricerca è la costruzione di una preistoria speculativa di una coscienza cibernetica emergente.

The Book of Flowers immagina una lunga relazione di interdipendenza tra esseri umani e piante, proponendo una genealogia alternativa dell'ecologia. In questo racconto, le piante erano un tempo gigantesche e gli esseri umani i loro principali impollinatori, parte di un sistema di simbiosi oggi perduto. La narrazione è dichiaratamente artificiale. Ed è proprio questa costruzione a mettere in evidenza il ruolo delle storie nel definire ciò che consideriamo naturale, storico o reale.

Nel film, la voce profonda e ipnotica dell'attrice Tina Greatrex guida lo spettatore attraverso questa storia condivisa, suggerendo come lo sviluppo di nuove tecnologie abbia progressivamente separato esseri umani e piante, ridefinendo le condizioni della riproduzione e del lavoro che la sostiene. L'opera combina animazioni generate tramite intelligenza artificiale con riprese analogiche in 16 mm, alternando immagini statiche e sequenze in time-lapse di fiori, accompagnate dalla *Toccata dalla Sinfonia n. 5 per organo* di Charles-Marie Widor. Le forme, sospese tra organico, animale e artificiale, costruiscono un ambiente instabile in cui documentario e fantascienza si intrecciano. L'opera riflette così sulla nozione di "ambiente" come costruzione al tempo stesso organica, sociale e narrativa.

Agnieszka Polska's works combine historical research, cinematic narration, and affective technologies, developing formats that respond to the transformations of contemporary societies. These, according to the artist, operate at the intersection of poetry and storytelling, between art and cinema. A central axis of her research is the construction of a speculative prehistory of an emerging cybernetic consciousness.

The Book of Flowers imagines a long-standing relationship of interdependence between humans and plants, proposing an alternative genealogy of ecology. In this narrative, plants were once gigantic and humans their primary pollinators, part of a symbiotic system now lost. The story is explicitly artificial. It is precisely this constructed quality that highlights the role of narratives in shaping what we consider natural, historical, or real.

In the film, the deep, hypnotic voice of the actress Tina Greatrex guides the viewer through this shared history, suggesting how the development of new technologies has progressively separated humans and plants, redefining the conditions of reproduction and the labor that sustains it. The work combines AI-generated animations with 16 mm analog footage, alternating still images and time-lapse sequences of flowers, accompanied by the Toccata from Charles-Marie Widor's Symphony No. 5 for Organ. The forms - suspended between organic, animal, and artificial - construct an unstable environment in which documentary and science fiction intertwine. The work thus reflects on the notion of "environment" as a construction that is at once organic, social, and narrative.

EGLE BUDVYTYTĖ

Eglė Budvytytė (1981, Lituania) è un'artista che lavora nell'intersezione tra arti visive e performative. Approccia il movimento e il gesto come tecnologie per una possibile sovversione dei ruoli sociali legati al genere, dei sistemi normativi nonché delle narrazioni dominanti che regolano gli spazi pubblici. La sua pratica, che spazia dalla poesia al video, dalla performance alla musica, esplora il potere persuasivo della collettività, la vulnerabilità e le relazioni permeabili tra corpi, pubblico e ambienti. Il suo lavoro è stato presentato alla 59^a Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, a Le Plateau – Frac Île-de-France di Parigi, al Nam June Paik Art Center di Yongin (Corea del Sud), a Vleeshal di Middel-burg nei Paesi Bassi, alla Renaissance Society di Chicago, a Canal Projects di New York, al Lofoten International Art Festival, al festival Block Universe di Londra, nell'ambito delle commissioni di Art Du-bai, alla 19^a Biennale di Sydney, al De Appel Arts Centre di Amsterdam, al CAC di Vilnius e allo Stedelijk Museum di Amsterdam. È stata in residenza presso Le Pavillon, Palais de Tokyo (Parigi, 2012) e presso il Wiels Contemporary Art Centre (Bruxelles, 2013). Nel 2026 rappresenterà la Lituania alla 61^a Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia.

Eglė Budvytytė (b. 1981, Lithuania) is an artist working at the intersection between visual and performing arts. She approaches movement and gesture as technologies for a possible subversion of normativity, gender and social roles and for dominant narratives governing public spaces. Her practice, spanning across songs, poetry, videos and performances, explores the persuasive power of collectivity, vulnerability and permeable relationships between bodies, audiences and the environment. Her work has been shown at the 59th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia, Le Plateau, Frac Île-de-France in Paris, the Nam June Paik Art Center in Yongin, KR, Vleeshal in Middelburg, NL, the Renaissance Society in Chicago, Canal Projects, New York, the Lofoten International Art Festival, the Block Universe festival in London, Art Dubai commissions, the 19th Biennale of Sydney, De Appel Arts Centre, Amsterdam, CAC in Vilnius, and the Stedelijk Museum, Amsterdam. She was a resident at Le Pavillon, Palais de Tokyo (Paris, FR, 2012), and at Wiels Contemporary Art Centre (Brussels, BE, 2013). In 2026, she will represent Lithuania at the 60th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia.

PIERRE CHASTEL

Pierre Chastel (n. 1990, Francia) è un polistrumentista, compositore e cantante la cui attività abbraccia il jazz, la musica classica e l'arte contemporanea. Formatosi inizialmente come batterista jazz presso il CRR de Paris e il Jazz Institute Berlin, dal 2012 si esibisce in Europa e in Brasile, in club e festival internazionali, spesso nell'ambito di progetti che combinano composizione e improvvisazione. Va segnalata, in particolare, la sua partecipazione al Mariana Zwarg Sexteto Universal, progetto ispirato al concetto di música universal elaborato da Hermeto Pascoal. Dal 2017 Chastel si dedica anche al canto classico, formandosi presso la Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin e l'Académie Musicale Philippe Jaroussky. Il suo repertorio spazia dal Barocco ai compositori contemporanei, tra cui Johann Sebastian Bach e Wolfgang Amadeus Mozart, affiancato da pratiche vocali sperimentali. Il suo lavoro si estende inoltre all'arte contemporanea attraverso collaborazioni con Annika Kahrs - presentate in istituzioni come il Gropius Bau di Berlino e l'Hamburger Kunstverein - in cui hanno esplorato il rapporto tra suono, spazio e corpo.

Pierre Chastel (b. 1990, France) is a multi-instrumentalist, composer, and vocalist working across jazz, classical music, and contemporary art. Initially trained as a jazz drummer at the CRR de Paris and the Jazz Institute Berlin, he has performed since 2012 throughout Europe and Brazil in clubs and international festivals, often in projects combining composition and improvisation. He was notably part of the Mariana Zwarg Sexteto Universal, inspired by Hermeto Pascoal's concept of "música universal." Since 2017, Chastel has also focused on classical voice, training at the Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin and the Académie Musicale Philippe Jaroussky. His repertoire spans Baroque to contemporary composers, including Johann Sebastian Bach and Wolfgang Amadeus Mozart, alongside experimental vocal practices. His work also extends into contemporary art through collaborations with Annika Kahrs, presented at institutions including the Gropius Bau in Berlin and the Hamburger Kunstverein, where they explored the relationship between sound, space, and the body.

La ricerca di Leone Contini (1976, Italia) si colloca lungo il margine di contatto tra arte e lavoro etno-grafico. Le sue pratiche includono lecture-performances, interventi nello spazio pubblico, narrazioni testuali e audio-visuali, installazioni e disegni. Negli ultimi anni ha tenuto mostre o realizzato interventi presso: Lungomare di Bolzano, Floating University a Berlino, Villa Romana a Firenze, Fargfabriken a Stoccolma, Thorvaldsen Museum di Copenhagen, Mattatoio a Roma, Vzicalica a Ljubljana, Villa Merkel a Esslingen, MADRE di Napoli, Pearl Art Museum a Shanghai, Kunstverein Solothurn, MAXXI di Roma, Centre Pompidou a Parigi, SAVVY a Berlino, PAV di Torino, IAC a Villeurbanne, Kevin Space a Vienna, Manifesta 12, Palermo, Fondazione Sandretto a Torino, Muciv a Roma, Mudec di Milano, Quadriennale a Roma, Fondazione Pistoletto a Biella, Mart di Rovereto, Biennale D-0 Ark Underground in Bosnia, Delfina Foundation a Londra, Kunstraum Monaco, Khoj a Nuova Delhi, Galleria Civica di Trento, Kunstverein Amsterdam, Museo Pecci di Prato. Leone Contini stato tra i vincitori di Italian Council (2017 e 2023) e Cantica21 (2021), è stato fellow presso Akademie Schloss Solitude, Stuttgart (2018-19), nel 2017 ha collaborato con "TRACES - Trans-mitting Contentious Cultural Heritages with the Arts". Attualmente sta sviluppando un progetto di dottorato practice-based presso NABA, Nuova Accademia di Belle Arti, Milano.

Leone Contini's (b. 1976, Italy) research lies along the boundary between art and ethnographic work. His practice includes lecture-performances, interventions in public space, textual and audiovisual narratives, installations, and drawings. In recent years, he has held exhibitions or carried out projects at institutions such as Lungomare in Bolzano, Floating University in Berlin, Villa Romana in Florence, Fargfabriken in Stoccolma the Thorvaldsen Museum in Copenhagen, Mattatoio in Rome, Vzicalica in Ljubljana, Villa Merkel in Esslingen, MADRE in Naples, Pearl Art Museum in Shanghai, Kunstverein Solothurn, MAXXI in Rome, Centre Pompidou in Paris, SAVVY in Berlin, PAV in Turin, IAC in Villeurbanne, Kevin Space in Vienna, Manifesta 12 in Palermo, Fondazione Sandretto in Turin, MUCIV in Rome, MUDEC in Milan, the Quadriennale in Rome, Fondazione Pistoletto in Biella, MART in Rovereto, the D-0 Ark Underground Biennial in Bosnia, Delfina Foundation in London, Kunstraum München, Khoj in New Delhi, Galleria Civica in Trento, Kunstverein Amsterdam, and the Pecci Center for Contemporary Art in Prato. He was among the recipients of the Italian Council (2017 and 2023) and Cantica21 (2021), and was a fellow at Akademie Schloss Solitude in Stuttgart (2018–19). In 2017, he collaborated with "TRACES – Trans-mitting Contentious Cultural Heritages with the Arts." He is currently developing a practice-based PhD project at NABA, Nuova Accademia di Belle Arti in Milan.

BERLINDE DE BRUYCKERE

Rinomata a livello internazionale per il forte impatto visivo delle sue opere - realizzate con materiali organici come pelli animali e capelli, oltre a cera, tessuti, metallo e legno - Berlinde De Bruyckere (1964, Belgio) ha esposto le sue sculture e i suoi disegni nelle più importanti istituzioni internazionali, tra cui: BOZAR di Bruxelles, Abbazia di San Giorgio Maggiore di Venezia, Artipelag di Gustav-sberg, MAC/CCB Museu de Arte Contemporânea di Lisbona, Arp Museum Bahnhof Rolandseck di Re-magen, MO.CO. Montpellier Contemporain di Montpellier, Bonnefanten Museum di Maastricht, Middelheimmuseum di Anversa, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, Sara Hildén Art Museum di Tampere, Kunsthal Aarhus di Aarhus; Leopold Museum di Vienna; Musée d'Art Moderne et Contemporain di Strasburgo; Kunsthaus Bregenz di Bregenz; Kunstraum Dornbirn di Dorn-birn; Gemeentemuseum Den Haag di L'Aia; Kunsthaus Graz di Graz. Nel 2013 è stata selezionata per rappresentare il Belgio alla 55ª Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, dove ha presentato la monumentale opera *Kreupelhout - Cripplewood*.

Internationally renowned for the strong visual impact of her works created with organic materials such as animal skins, hair, as well as wax, textiles, metal, and wood Berlinde De Bruyckere (b. 1964, Belgium) has exhibited her sculptures and drawings in major institutions worldwide, including Bozar, Brussels, Belgium; Abbazia di San Giorgio Maggiore, Venice; Artipelag, Gustavsberg; MAC/CCB Museu de Arte Contemporânea, Lisbon; Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen; MO.CO. Montpellier Contemporain, Montpellier; Bonnefanten Museum, Maastricht, The Netherlands; Middelheimmuseum, Antwerp; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin; Sara Hildén Art Museum, Tampere; Kunsthal Aarhus, Aarhus; Leopold Museum, Vienna; Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg; Kunsthaus Bregenz, Bregenz; Kunstraum Dornbirn, Dornbirn; Gemeentemuseum Den Haag, The Hague; Kunsthaus Graz, Graz. In 2013 De Bruyckere was selected to represent Belgium at the 55th Venice Biennale where she unveiled her monumental work 'Kreupelhout - Cripplewood'.

Elena Mazzi (1984, Italia) è un'artista visiva la cui pratica si focalizza sull'analisi di specifici contesti geografici e sociopolitici. La sua poetica si occupa del rapporto tra l'essere umano e l'ambiente in cui vive e con cui si relaziona ogni giorno. Questa analisi, che spesso segue un approccio antropologico, sperimenta forme di dialogo e scambio tra persone, comunità, luoghi, tradizioni e saperi diversi. Attualmente è dottoranda presso Villa Arson e l'Université Côte d'Azur, Nizza. I suoi lavori sono stati esposti in numerose mostre personali e collettive in tutto il mondo tra cui: Villa Arson a Nizza, PAV di Torino, der TANK a Basilea, Museo Novecento di Firenze, Castello di Rivoli a Rivoli, Ca' Pesaro a Venezia, Fondazione Elpis a Milano, Biennale di Luleå in Svezia, BIENALSUR in Argentina, MADRE di Napoli, ar/ge kunst a Bolzano, Södertälje Konsthall a Stoccolma, Whitechapel Gallery a Londra, BOZAR a Bruxelles, MAGA di Gallarate, GAMeC di Bergamo, MAMbo di Bologna, Sonje Art Center a Seoul, Palazzo Fortuny a Venezia, Fondazione Golinelli di Bologna, GAM di Torino, Quadriennale di Roma, 14^a Biennale di Istanbul, Biennale del Mediterraneo, COP17 Durban e negli Istituti Italiani di Cultura (New York, Bruxelles, Stoccolma, Johannesburg e Cape Town). Ha frequentato diversi programmi di residenza, ed è vincitrice di premi sia in Italia che all'estero. Dal 2015 conduce laboratori in collaborazione con istituzioni, scuole e accademie.

Elena Mazzi (1984, Italy) is a visual artist whose practice focuses on the analysis of specific geographical and socio-political contexts. Her poetics explore the relationship between human beings and the environment in which they live and interact on a daily basis. This analysis, often informed by an anthropological approach, experiments with forms of dialogue and exchange between people, communities, places, traditions, and different bodies of knowledge. She is currently a PhD candidate at Villa Arson and Université Côte d'Azur in Nice. Her works have been presented in numerous solo and group exhibitions worldwide, including: Villa Arson in Nice, PAV in Turin, der TANK in Basel, Museo Novecento in Florence, Castello di Rivoli in Rivoli, Ca' Pesaro in Venice, Fondazione Elpis in Milan, the Luleå Biennial in Sweden, BIENALSUR in Argentina, MADRE in Naples, ar/ge kunst in Bolzano, Södertälje Konsthall in Stockholm, Whitechapel Gallery in London, BOZAR in Brussels, MAGA in Gallarate, GAMeC in Bergamo, MAMbo in Bologna, Sonje Art Center in Seoul, Palazzo Fortuny in Venice, Fondazione Golinelli in Bologna, GAM in Turin, the Quadriennale in Rome, the 14th Istanbul Biennial, the Mediterranean Biennale, COP17 Durban, and at the Italian Cultural Institutes (New York, Brussels, Stockholm, Johannesburg, and Cape Town). She has taken part in several residency programs and has received awards both in Italy and abroad. Since 2015, she has been leading workshops in collaboration with institutions, schools, and academies.

AGNIESZKA POLSKA

Agnieszka Polska (1985, Polonia) è un'artista visiva e regista che utilizza dati e media generati al computer per riflettere sulle responsabilità individuali e sociali in contesti ambientali guidati dal flusso di informazioni. Polska ha presentato i suoi lavori in musei e istituzioni internazionali, tra cui il New Museum e il MoMA di New York, il Centre Pompidou di Parigi, la Tate Modern di Londra e l'Hirshhorn Museum di Washington, DC. Sue mostre personali sono state organizzate da Hamburger Bahnhof a Berlino, dal Museum of Modern Art di Varsavia, dall'Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art di Varsavia, dal Frye Art Museum di Seattle, da Nottingham Contemporary, dal Salzburger Kunstverein, tra gli altri. Ha inoltre partecipato alla 57^a Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, all'11^a Biennale di Gwangju, alla 19^a e 24^a Biennale di Sydney, alla 14^a Biennale di Shanghai e alla 13^a Biennale di Istanbul. Nel 2018 ha ricevuto il Preis der Nationalgalerie (Germania).

Agnieszka Polska (b. 1985, Poland) is a visual artist and a film director who uses computer-generated media to reflect on an individual and their social responsibility in the context of environments driven by the flow of information. Polska presented her works in international venues, including the New Museum and the MoMA in New York, Centre Pompidou in Paris, Tate Modern in London, Hirshhorn Museum in Washington, DC. Her solo exhibitions were organised by Hamburger Bahnhof, Berlin, Museum of Modern Art in Warsaw, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw, Frye Art Museum, Seattle, Nottingham Contemporary, Salzburger Kunstverein, among others. She also took part in the 57th Venice Biennale, 11th Gwangju Biennale, 19th and 24th Biennale of Sydney, 14th Shanghai Biennale and 13th Istanbul Biennial. In 2018 she was awarded the German Preis der Nationalgalerie.

RICCARDO PREVIDI

Artista post-concettuale, Riccardo Previdi (1974, Italia) indaga la condizione esistenziale dell'essere umano contemporaneo in relazione al predominio della tecnica. Il suo approccio multidisciplinare lo porta a lavorare in contesti e con media differenti (stampa 3D, pittura, stampa digitale, installazioni, video e fotografia). Il suo lavoro è stato presentato in numerose istituzioni internazionali, tra cui: Art Basel Statements, Museion di Bolzano, Villa Croce di Genova, Castello di Rivoli a Rivoli, MARTa a Herford, Künstlerhaus Bregenz, Istituto Italiano di Cultura di New York, ZKM a Karlsruhe e Kunst Raum a Riehen. Ha inoltre partecipato alla 1ª Biennale di Mosca, a Manifesta 7 e alla T1 Triennale di Torino. Ha lavorato come professore a contratto alla facoltà di design e arte della Libera Università di Bolzano (UniBZ), cura la programmazione dello spazio espositivo milanese Spazio Lima. Nato a Milano, vive e lavora tra Milano e Zurigo.

Post-conceptual artist Riccardo Previdi (b. 1974, Italy) explores the existential condition of contemporary human beings in relation to the dominance of technology. His multidisciplinary approach leads him to work across different contexts and media, including 3D printing, painting, digital printing, installations, video, and photography. His work has been presented in numerous international institutions, including Art Basel Statements, Museion in Bolzano, Villa Croce in Genoa, Castello di Rivoli in Rivoli, MARTa in Herford, Künstlerhaus Bregenz, the Italian Cultural Institute in New York, ZKM in Karlsruhe, and Kunst Raum in Riehen. He has also participated in the 1st Moscow Biennale, Manifesta 7, and the T1 Turin Triennial. He has worked as an adjunct professor at the Faculty of Design and Art of the Free University of Bolzano (UniBZ) and curates the program of the Milanese exhibition space Spazio Lima. Born in Milan, he lives and works between Milan and Zurich.

Johanna Gautier-Morin (n. 1989, Francia) è una storica il cui lavoro si colloca all'intersezione tra storia del capitalismo, saperi economici e trasformazioni ecologiche. La sua ricerca esplora come le crisi, i cambiamenti ambientali e le pratiche di misurazione ridefiniscano l'autorità politica, le tensioni geopolitiche e i regimi di valore di genere, attraverso formati di ricerca, curatoriali e collaborativi. Ha conseguito un dottorato presso il Graduate Institute Geneva, dopo studi in storia e musica presso l'EHESS, la Sorbonne e l'École Normale Supérieure. Si è inoltre formata come pianista al Conservatorio di Rennes e all'American School of Modern Music di Parigi. È stata fellow presso New York University, European University Institute, Central European University, Sciences Po e Princeton University. I suoi lavori sono pubblicati in riviste come il *Journal of Global History* e il *Journal of Economic Methodology*, con pubblicazioni edite o in corso presso Amsterdam, Oxford e Cambridge University Press.

Johanna Gautier-Morin (b. 1989, France) is a historian working at the intersection of capitalism, economic knowledge, and ecological transformation. Her research explores how crises, environmental change, and practices of measurement reshape political authority, geopolitical tensions, and gendered regimes of value, across scholarly, curatorial, and collaborative formats. She holds a PhD from the Graduate Institute Geneva, with prior degrees in History and Music from the EHESS, the Sorbonne University, and the École Normale Supérieure. She also trained as a pianist at the Conservatoire in Rennes and the American School of Modern Music in Paris. She has held fellowships at New York University, the European University Institute, the Central European University, Sciences Po, and Princeton University. Her research appears in journals such as the Journal of Global History or the Journal of Economic Methodology, with work published or forthcoming with Amsterdam, Oxford, and Cambridge University Press.

PALAZZO BUONTALENTI

Qualche cenno storico

Il Palazzo Buontalenti, così chiamato dal nome del suo costruttore, è in realtà noto per lo più come il Casino Mediceo di San Marco, essendo indissolubilmente legato alla storia della famiglia dei Medici e alla loro passione per l'arte e per la scienza.

Le fonti parlano della presenza di un primo edificio costruito nel Quattrocento di proprietà di Ottaviano de' Medici (1484 - 1546), lontano cugino di Lorenzo il Magnifico, che confinava con gli Orti Medicei, la celebre Accademia in cui, per volere del Magnifico, i maestri d'arte più rinomati insegnavano disegno, pittura e scultura agli artisti 'poveri' della città. In questo luogo, simbolo del mecenatismo mediceo, convenivano tutti i giovani di quella memorabile generazione, tra cui Michelangelo, che qui ebbero la possibilità di crescere e imparare ammirando la collezione di antichità messa a disposizione da Lorenzo.

Nel Cinquecento, dopo l'assassinio di Alessandro de' Medici, le proprietà della famiglia passarono a Cosimo I de' Medici. Suo figlio Francesco, appassionato di alchimia, ispirato dal luogo e dall'area di San Marco, decise di commissionare all'illustre architetto Buontalenti la costruzione di un 'casino', ossia una villa di città con il piano nobile situato al piano terra, dove potesse compiere esperimenti e ospitare le rinomate Fonderie medicee, una serie di laboratori in cui si esplorava la trasformazione dei metalli, la distillazione di erbe e piante per scopi medicinali. I risultati di queste sperimentazioni, come ad esempio le celebri porcellane Medici, venivano mostrati da Francesco nel suo Studiolo a Palazzo Vecchio o donati alle famiglie reali di tutta Europa. Il Casino divenne quindi un luogo mitico, un polo di ricerca dove plasmare l'uomo nuovo del Rinascimento. In seguito, le attività furono trasferite alla Galleria degli Uffizi e il palazzo divenne la residenza di Don Antonio de' Medici, figlio di Francesco e della sua seconda moglie Bianca Cappello, arricchita da opere di Giambologna, Benvenuto Cellini e Sandro Botticelli. Per un breve periodo ospitò anche l'Opificio delle Pietre Dure.

All'inizio del Seicento l'edificio passò al cardinale Carlo de' Medici, fratello di Cosimo II, che lo trasformò in una residenza aristocratica. Fece ampliare il complesso (probabilmente con Gherardo Silvani) e commissionò un

grande ciclo di affreschi celebrativi dei granduchi, realizzato da artisti come Ottavio Vannini, Matteo Rosselli, Jacopo Vignali, Michelangelo Cinganelli e Anastasio Fontebuoni. Questo ciclo decorativo, secondo solo a quello realizzato da Giorgio Vasari a Palazzo Vecchio, aveva anche una funzione politica: rafforzare il ruolo di Carlo come capofamiglia. Alla morte del cardinale, il palazzo passò a Cosimo III de' Medici, che trasferì molte opere di pittura antica e moderna che decoravano l'edificio nelle residenze e nei musei cittadini, come il Giardino di Boboli e Palazzo Pitti. Il palazzo rimase a lungo chiuso e il giardino cadde in abbandono. Sotto Gian Gastone de' Medici fu utilizzato come magazzino militare; in epoca lorenese ospitò la Guardia Nobile e subì modifiche per ospitare truppe e scuderie. Nel 1846 divenne sede della Dogana di Firenze: furono costruiti nuovi magazzini e il giardino venne quasi completamente distrutto, sopravvivendo solo per un periodo a una celebre collezione di rose.

Quando Firenze divenne capitale del Regno d'Italia nel 1865, con l'apertura di una nuova dogana, l'edificio assunse definitivamente il nome di Palazzo Buontalenti, diventando sede provvisoria del Ministero delle Finanze. Gli spazi interni furono profondamente alterati e, dopo il trasferimento della capitale a Roma, il palazzo ospitò prima gli uffici del Demanio e poi la Corte d'Appello e d'Assise fino al 2012. Le sale affrescate volute dal cardinale Carlo furono conservate con grande cura e utilizzate come spazi di servizio per l'attività giudiziaria.

Nel 2018 il governo italiano firmò un accordo con l'Istituto Universitario Europeo per destinare una parte del complesso alla School of Transnational Governance, restituendo così al Palazzo Buontalenti una funzione culturale e internazionale e oggi riapre al pubblico come luogo espositivo di incontro tra la ricerca scientifica e quella artistica.

Per maggiori informazioni



PALAZZO BUONTALENTI

A brief history

Palazzo Buontalenti, named after its architect, but more commonly known as the Casino Mediceo di San Marco, is inextricably linked to the history of the Medici family and to their passion for art and science. Sources refer to the presence of an earlier building constructed in the fifteenth century, owned by Ottaviano de' Medici, a distant cousin of famed Lorenzo de' Medici, which bordered the Orti Medicei - the renowned academy where, at Lorenzo's behest, the most celebrated masters taught drawing, painting, and sculpture to the city's "poor" artists. In this place, a symbol of Medici patronage, all the young figures of that remarkable generation gathered, among them Michelangelo, who here had the opportunity to grow and learn by admiring the collection of antiquities made available by Lorenzo.

In the sixteenth century, following the assassination of Alessandro de' Medici, the family's properties passed to Cosimo I de' Medici. His son Francesco I de' Medici - passionate about alchemy - was inspired by the site and the San Marco area, and decided to commission the distinguished architect Bernardo Buontalenti to build a casino, that is, a city villa with its principal floor at ground level, where he could conduct experiments and host the renowned Medici Foundries, a series of workshops dedicated to the transformation of metals and the distillation of herbs and plants for medicinal purposes. The results of these experiments - such as the celebrated Medici porcelains - were displayed by Francesco in his Studiolo at Palazzo Vecchio or gifted to royal families across Europe. The Casino thus became a mythical place, a center of research where the new man of the Renaissance could be shaped. Subsequently, these activities were transferred to the Uffizi Gallery, and the palace became the residence of Don Antonio de' Medici, son of Francesco and his second wife Bianca Cappello. It was enriched with works by Giambologna, Benvenuto Cellini, and Sandro Botticelli. For a brief period, it also housed the Opificio delle Pietre Dure - a famed Renaissance workshop producing artwork with stone inlays, which would later become one of Italy's main institutes for restoration and heritage conservation.

At the beginning of the seventeenth century, the building passed to Cardinal Carlo de' Medici, brother of Cosimo II, who transformed it into an aristocratic residence. He expanded the complex - probably with the

involvement of Gherardo Silvani - and commissioned a large cycle of frescoes celebrating the grand dukes, created by artists such as Ottavio Vannini, Matteo Rosselli, Jacopo Vignali, Michelangelo Cinganelli, and Anastasio Fontebuoni. This decorative cycle, second only to that executed by Giorgio Vasari in Palazzo Vecchio, also had a political function: to reinforce Carlo's role as head of the family. After the cardinal's death, the palace passed to Cosimo III de' Medici, who transferred many of the ancient and modern paintings that adorned the building to other residences and museums in the city, such as the Boboli Gardens and Palazzo Pitti.

The palace remained closed for a long time, and the garden fell into neglect. Under Gian Gastone de' Medici it was used as a military warehouse; during the Lorraine period it housed the Noble Guard and was altered to accommodate troops and stables. In 1846 it became the seat of Florence's customs office: new warehouses were built, and the garden was almost entirely destroyed, with only a renowned collection of roses surviving for a time.

When Florence became the capital of the Kingdom of Italy in 1865, with the opening of a new customs office, the building definitively took on the name Palazzo Buontalenti, becoming the provisional seat of the Ministry of Finance. The interior spaces were profoundly altered and, after the capital was moved to Rome, the palace first housed the offices of the State Property Agency, and later the Court of Appeal and the Court of Assizes until 2012. The frescoed rooms commissioned by Cardinal Carlo were carefully preserved and used as service spaces for judicial activity.

In 2018, the Italian government signed an agreement with the European University Institute to allocate part of the complex to the School of Transnational Governance, thereby restoring to Palazzo Buontalenti a cultural and international function. Today, it reopens to the public as an exhibition space where the arts and sciences meet.

For more info



OPEN

Palazzo Buontalenti

Via Cavour 53, Firenze

08.05 - 12.10.2026

**MOSTRA PROMOSSA DA / AN EXHIBITION PROMOTED BY
European University Institute (EUI)**

**REALIZZATA IN COLLABORAZIONE CON / REALIZED IN COLLABORA-
TION WITH
Agenzia del Demanio - MUS.E**

**A CURA DI / EXHIBITION CURATED BY
Sergio Risaliti, Stefania Rispoli**

**IN DIALOGO CON / IN DIALOGUE WITH
Johanna Gautier-Morin**

**CON OPERE DI / WITH ARTWORKS BY
Eglé Budvytytė, Leone Contini, Berlinde De Bruyckere, Elena Mazzi, Ag-
nieszka Polska, Riccardo Previdi, Pierre Chastel**

**COORDINAMENTO DEL PROGETTO / PROJECT MANAGEMENT
Serena Bürgisser**

**COORDINAMENTO DEI CONTENUTI / CONTENT COORDINATION
Julian Vierlinger, Elena Calsamiglia**

**PRODUZIONE, COORDINAMENTO ALLESTIMENTI E LOGISTICA / PRO-
DUCTION, INSTALLATION AND LOGISTICS COORDINATION
Jacopo Manara**

**UFFICIO STAMPA E COMUNICAZIONE / PRESS OFFICE AND COMMU-
NICATION
Camilla Fatticcioni**

**IDENTITÀ VISIVA / VISUAL IDENTITY
EUI Multimedia & Design Team - Alessio Pergolesi**

MEDIAZIONE CULTURALE / EDUCATION DEPARTMENT
MUS.E

ACCOGLIENZA / WELCOMING
FAI, Delegazione di Firenze / FAI, Florence Delegation

TESTI IN MOSTRA / EXHIBITION TEXTS
Johanna Gautier-Morin, Stefania Rispoli, Julian Vierlinger

MOSTRA SALA DEL DEMANIO (Sala delle Grottesche) / SALA DEL DEMANIO EXHIBITION
Artista / Artist: Gina Soden - Testi / Texts: Claudia Caputi

SICUREZZA / SAFETY ENGINEERS
Giovanni De Santis

SORVEGLIANZA / SURVEILLANCE
CSM Global Security Service

INSTALLAZIONE AUDIO E VIDEO / AUDIO AND VIDEO INSTALLATION
Glauk Sound, Roopu, Giara Image

STAMPA TESTI IN MOSTRA / GRAPHIC PRINTS ON DISPLAY
Polistampa Firenze S.r.l.

FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHS
Elisa Norcini

ASSICURAZIONE / INSURANCE
AGE S.r.l.

TRASPORTO E ALLESTIMENTO OPERE / TRANSPORT AND ARTWORKS
INSTALLATION
Apice Firenze S.r.l.

CONDITION REPORT / CONDITION REPORT
Rossella Lari

PROGETTAZIONE ALLESTIMENTO ARCHITETTONICO / ARCHITECTURAL
EXHIBITION DESIGN
Arch. Barbara Lami

DIREZIONE LAVORI ALLESTIMENTO / INSTALLATION WORKS DIRECTION
Ing. Pietro Fabiani

SI RINGRAZIANO / THANKS TO

Alessandra dal Verme

Direttore dell'Agencia del Demanio / Director of the State Property Agency

Eugenio Giani

Presidente della Regione Toscana / President of the Tuscany Region

Sara Funaro

Sindaca di Firenze / Mayor of Florence

Cristina Manetti

Assessore alla Cultura della Regione Toscana / Councillor for Culture of the Tuscany Region

Giovanni Bettarini

Assessore alla Cultura del Comune di Firenze / Councillor for Culture of the City of Florence

Bernabò Bocca

Presidente Fondazione CR Firenze / President of Fondazione CR Firenze

Matteo Spanò

Presidente MUS.E / President of MUS.E

UN RINGRAZIAMENTO PARTICOLARE A / SPECIAL THANKS TO

Gli artisti, Alberto Tofani e i partner del progetto / The artists,
Alberto Tofani and the Project Partners

SI RINGRAZIA INOLTRE / ALSO THANKS TO

Tutti i volontari FAI; l'Arch. Barbara Lami; lo staff EUI / the EUI staff; lo staff MUS.E / the MUS.E staff (Andrea Bianchi, Valentina Zucchi); l'Accademia di Belle Arti di Firenze / the Academy of Fine Arts of Florence (Giovanni Iovane, Gaia Bindi, Paolo Parisi e gli studenti / and the students: Michele Bernardini, Elena Colli, Marta Fumanti, Gaia Lupo, Alessandro Musumeci, Antonio Vasquez); Galleria Continua: Maurizio Rigillo, Martina Canfailla e Margherita Tinagli

LA MOSTRA È REALIZZATA CON IL SUPPORTO DI / THE EXHIBITION IS SUPPORTED BY

Agenzia del Demanio; Fondazione CR Firenze; MUS.E; FAI; Accademia di Belle Arti di Firenze; Alberto Tofani; Galleria Continua; AGA Architettura e Gestione; French National Research Agency (ANR)

CON IL SUPPORTO TECNICO DI / WITH THE TECHNICAL SUPPORT BY

Alberto Tofani, Glauk Sound, Roopu, Giara Image

UN SENTITO RINGRAZIAMENTO AI NOSTRI PARTNER PER IL SUPPORTO DURANTE LE SERATE INAUGURALI / A HEARTFELT THANK YOU TO OUR PARTNERS FOR THEIR SUPPORT DURING THE INAUGURAL EVENINGS

Ditta Artigianale, Peter in Florence, Badiani, Prinz, The Social Hub, Montalbano, Pure Stagioni, Ghiottini, La Fonte, Antica Porta di Levante (Chef Cristian Borchì), Lunica, Space Club, Taglietti

IN PARTICOLARE UN RINGRAZIAMENTO A / SPECIAL THANKS ALSO TO

Padre Bernardo, Andrea Portera, Vincenzo Capalbo





Con il sostegno di / Supported by

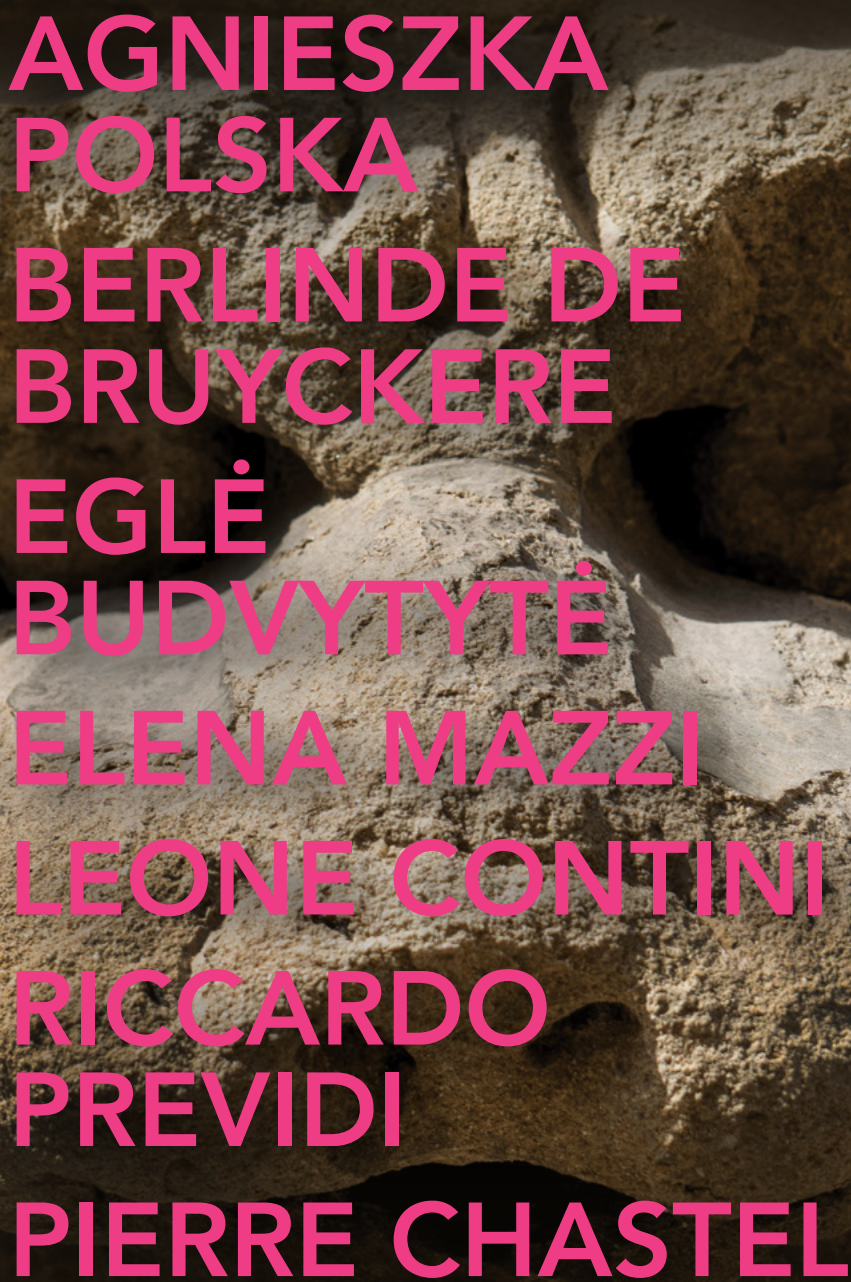


Con il Patrocinio di / Under the patronage of



Partner





AGNIESZKA
POLSKA
BERLINDE DE
BRUYCKERE
EGLĚ
BUDVYTYTĚ
ELENA MAZZI
LEONE CONTINI
RICCARDO
PREVIDI
PIERRE CHASTEL

A cura di / Curated by
Sergio Risaliti - Stefania Rispoli

In dialogo con / In dialogue with
Johanna Gautier-Morin