

OUTLAWS





COVER

Still da / from Gina Proenza, *Every Entrance is an Exit (1474-2026)*, 2026.
Courtesy l'artista / the artist.

P. 8

Doris Stauffer con uno degli striscioni realizzati dal Movimento di liberazione delle donne (FBB) per la marcia del Primo maggio 1975 a Zurigo. *Doris Stauffer holding one of the banners realised by the Women's liberation movement (FBB) for the May 1st rally in Zurich, 1975.* (dettaglio dell'immagine / detail of the image)

Courtesy le eredi di Doris Stauffer, Biblioteca nazionale svizzera Berna, Scuola F+F / the heirs of Doris Stauffer, Schweizerische Nationalbibliothek Bern, F+F School.

OUTLAWS

LOUISA GAGLIARDI

SHAMIRAN ISTIFAN

YOAN MUDRY

GINA PROENZA

CALLY SPOONER

JONAS STAAL

DORIS STAUFFER

Istituto Svizzero

La mostra collettiva annuale dell'Istituto Svizzero a Roma si intitola *Outlaws*. Il progetto prende le mosse dal concetto di legge, interrogando la sua natura come convenzione umana apparentemente immutabile ma spesso soggetta a mutamenti storici e tensioni interne. Le opere in mostra guardano a cosa o chi viene moderato dalla legge, e chi invece si pone al di sopra o al di fuori di essa, attraversando epoche diverse e storie che spesso hanno come teatro il territorio svizzero. Si confrontano inoltre con le dimensioni poetiche, formali e talvolta umoristiche delle strutture legali, esplorando come regole e diplomazia possano plasmare le realtà sociali e aprire nuove possibilità immaginative per comprendere la giustizia sociale e la convivenza umana.

Le opere in mostra attraversano registri diversi, guardando a figure che si sono spinte oltre regole e convenzioni normalizzate, o a gruppi che hanno tentato, con più o meno successo, di imporre nuovi ordini sulla realtà. *Toi et ta bande* di Gina Proenza impiega i processi contro gli insetti avvenuti nelle campagne di Losanna in epoca medievale come lente sull'arbitrarietà delle procedure legali e la costruzione del nemico comune in momenti di crisi. Jonas Staal presenta una panoramica del suo progetto di lungo corso *New World*

Summit, all'interno del quale costruisce parlamenti alternativi per organizzazioni bandite dagli esistenti quadri giuridico-politici. *WHAT HAPPENED!? A conversation with my Mother* di Cally Spooner crea un collegamento tra la fondazione della Mont Pèlerin Society nel 1947 sul Lago di Ginevra e il passato di sua madre come educatrice, attraverso il concetto pedagogico della "negligenza benigna". Le caffettiere cantanti di Yoan Mudry riproducono una canzone anarco-punk sul lavoro emersa dagli squat negli anni Novanta, mentre il lavoro di Doris Stauffer testimonia l'apice della disobbedienza artistica e femminista degli anni Settanta a Zurigo, tra decostruzione dell'ordine patriarcale e riabilitazione della strega come figura pedagogica che opera fuori dalla legalità. *The Lease Is Almost Up* di Shamiran Istifan si confronta con le forme di separazione tra gruppi di persone, rifunzionalizzando una pala d'altare del 1300 per dare forma alle assenze della memoria istituzionale. Infine, il dipinto *Swamped* di Louisa Gagliardi evoca uno scenario post-apocalittico ma anche fiducioso, in cui le leggi umane smettono di avere senso e la natura si riappropria del paesaggio umano.

A cura di Lucrezia Calabrò Visconti

The annual group exhibition of the Istituto Svizzero in Rome is titled *Outlaws*. The project takes the concept of law as its point of departure, questioning its nature as a human convention that appears immutable yet is often subject to historical shifts and internal tensions. The works examine what – and whom – the law governs, and who instead positions themselves above or outside it. These questions unfold across different historical periods and stories, often set in Switzerland. They also engage with the poetic, formal, and sometimes humorous dimensions of legal structures, exploring how rules and diplomacy can shape social realities and open new imaginative possibilities for understanding social justice and human coexistence.

The works operate across multiple registers, drawing on figures that have pushed beyond normalised rules and conventions, or groups who have attempted, with varying degrees of success, to impose new orders on reality. *Toi et ta bande* by Gina Proenza looks at medieval trials against insects that took place in the countryside around Lausanne as a lens to tackle the arbitrariness of legal procedure and the construction of the common enemy in times of crisis. Jonas Staal presents an overview of his long-term project *New World*

Summit, through which he builds alternative parliaments for organisations excluded from existing legal and political frameworks. *WHAT HAPPENED!? A conversation with my Mother* by Cally Spooner draws a connection between the founding of the Mont Pèlerin Society in 1947 on Lake Geneva and her mother's past as an educator through the pedagogical concept of "benign neglect". The singing moka pots by Yoan Mudry reproduce an anarcho-punk song about work that emerged from the squatter movement in the 1990s, while the work of Doris Stauffer bears witness to the height of artistic and feminist disobedience in 1970s Zurich through the deconstruction of the patriarchal order and the rehabilitation of the witch as a pedagogical figure operating outside the law. *The Lease Is Almost Up* by Shamiran Istifan engages with the forms of separation between groups of people, repurposing a fourteenth-century altarpiece to give shape to the absences of institutional memory. Finally, the painting *Swamped* by Louisa Gagliardi evokes a post-apocalyptic yet hopeful scenario in which human laws cease to make sense and nature reclaims the human landscape.

Curated by Lucrezia Calabrò Visconti



NOUS ET NOTRE BANDE

Lucrezia Calabrò Visconti

Come suggerisce il titolo, la mostra *Outlaws* guarda al concetto di legge dalla prospettiva di chi o cosa sta al di fuori di essa. Se consideriamo la legge come quell'insieme di formule che fissano norme di comportamento vincolanti per tutte le persone che afferiscono a una determinata comunità, e presupponiamo di fare parte di quella comunità, la mostra propone di allontanarci per un attimo, sgattaiolare fuori da quell'ordine prestabilito quel tanto che basta per poterlo osservare dall'esterno. È così che potremo notare i processi di definizione di quell'insieme di formule, gli organi che le deliberano, le soggettività che regolano o che escludono. Potremo forse considerare gli stati d'eccezione e le deroghe, le particolarità e le trasformazioni storiche, e notare come la legalità sia una categoria negoziabile e temporanea. Ciò che era fuori legge un tempo oggi è obbligatorio, ciò che oggi è tutelato potrebbe non esserlo in futuro. C'è chi è fuorilegge perché è stato espulso dall'ordine legale, e c'è chi opera fuori dalla legge perché la sua impunità gli consente di farlo. Soprattutto, potremo notare come il concetto di legge e quello di giustizia viaggino su due binari paralleli

che si incontrano solo in determinati tempi e latitudini, e la distanza che li separa sia spesso più profonda di quanto sembra.

La mostra si apre di fronte a un momento storico in cui il dibattito sul diritto, specialmente il diritto internazionale, è particolarmente acceso. La difficoltà nell'applicazione delle norme sancite dal diritto internazionale umanitario nei conflitti armati e occupazioni militari in corso, così come gli ostacoli nell'accertamento del crimine di genocidio, hanno fatto emergere i limiti strutturali del diritto internazionale e degli organismi preposti alla sua applicazione e al suo rispetto.¹ Ma oltre a un discorso legato alla lentezza delle procedure e alle falle tecniche, il dibattito si è allargato all'efficacia del principio stesso di diritto, la sua capacità di difendere le persone, e la funzionalità della legge nel raggiungimento della giustizia sociale. Come si chiede in uno dei suoi libri l'accademica, attivista per la giustizia sociale e avvocatessa Radha D'Souza, collaboratrice di Jonas Staal, "che cosa c'è di sbagliato nei diritti?". D'Souza, insieme a una serie di altre accademiche e giuriste,² sostiene che formulare la lotta per la giustizia sociale come richiesta di diritti rischi di astrarre il conflitto dalle condizioni storiche, materiali e politiche che lo hanno prodotto,

riconfermando l'ordine politico che ne è stato in primo luogo la causa. Questo ha un effetto non solo sulla politica, anche sull'immaginazione: "Penso che siamo in qualche modo intrappolati in questo intero discorso dei diritti, come se fosse l'unico modo possibile di immaginare la libertà."³ *Outlaws* attraversa questa ed altre domande che considerano la natura contestuale dei diritti come invenzioni umane sorte all'interno di storie politiche e economiche precise e, di conseguenza, difficilmente neutrali.

Il contesto da cui *Outlaws* pone queste domande è quello di un'istituzione legata alla Confederazione Svizzera, un luogo che ha un rapporto privilegiato con la neutralità, e che, anche alla luce di questo, è stata uno dei soggetti che hanno contribuito allo sviluppo e alla tutela del diritto internazionale umanitario. È in Svizzera che, a Ginevra, nel 1864, fu adottata la prima Convenzione di Ginevra, con cui la protezione dei feriti in guerra veniva per la prima volta riconosciuta come oggetto di un accordo internazionale vincolante, ponendo un limite alla logica della sovranità degli Stati.⁴ Un anno prima, nel 1863, era stato fondato a Ginevra il Comitato Internazionale della Croce Rossa (CICR), destinato a diventare uno dei principali attori nella promozione e nell'attuazione del diritto internazionale

umanitario. Il simbolo della Croce Rossa, adottato nel 1863, riprendeva la bandiera svizzera con i colori invertiti. Ancora oggi, Ginevra ospita la sede del CICR e quella dell'Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Diritti Umani (OHCHR), istituito nel 1993.

È particolarmente significativo allora che le vicende che si intrecciano nelle opere in mostra abbiano quasi sempre come sfondo il territorio svizzero, attraversato in lungo e in largo in periodi storici diversi. I processi ai vermi che venivano messi in scena durante il basso medioevo a Losanna, evocati nel lavoro di Gina Proenza, fanno eco a quelli contro le streghe richiamati da Doris Stauffer a Zurigo, quando il movimento delle donne stava guadagnando il diritto di voto, ottenuto a livello federale in Svizzera nel 1971. I parlamenti ideati e costruiti da Jonas Staal dal 2012 a oggi per i suoi *New World Summit*, dedicati a comunità non riconosciute dal sistema legale corrente, prendono la forma di una unione di *United Stateless Nations*, rispondendo al ruolo delle Nazioni Unite, la cui sede a Ginevra è la più grande dopo New York. Cally Spooner ricorda il primo incontro della Mont Pèlerin Society a Vevey, sul Lago di Ginevra, nel 1947, lo stesso anno in cui, a Roma, Carolina Maraini Sommaruga firmava l'accordo per donare Villa Maraini alla

Confederazione Svizzera, sancendo la nascita di quello che sarebbe diventato l'Istituto Svizzero che conosciamo oggi.

L'Istituto Svizzero diventa quindi temporaneamente un terreno di incontro tra queste diverse epoche storiche e agende politiche, riallacciandosi idealmente alla tradizione di mediare tra i conflitti altrui, di cui storicamente il suo Stato di riferimento si è fatto portatore. Il filo rosso tra le storie che ospita è il minimo comun denominatore del processo decisionale: un gruppo di soggetti che si incontra in un luogo prestabilito. In ogni sala della mostra, ci ritroviamo coinvolti in una collettività, che sia un'oligarchia costituente, un gruppo separatista che costruisce una forma di auto-organizzazione alternativa, come le componenti dei "corsi delle streghe" di Stauffer, o una comunità anarchica, come nel caso del gruppo di caffettiere cantanti di Yoan Mudry che ci accolgono all'ingresso della mostra. Non è sempre chiaro se i protagonisti delle sale siano coloro che scrivono le leggi, o coloro che subiranno il loro effetto. Nel caso della sala *Toi et ta bande*, dedicata a Gina Proenza, ci troviamo in un tribunale in cui i soggetti che partecipano al processo vengono disseminati nello spazio, ed è impossibile capire se sono parte dell'accusa o della difesa. In *What Happened?*, la sala che

ospita il lavoro di Cally Spooner, un grande numero di sedie vuote ci rendono testimoni delle decisioni prese dai 35 uomini e 1 donna nell'incontro che avvenne nel 1947 di fronte alla finestra sul lago dell'Hotel du Parc sul Monte Pèlerin.

L'architettura dell'incontro è importante quanto l'incontro stesso: mentre la prospettiva aerea è per Spooner sinonimo dell'allontanamento dal tessuto sociale e di conseguenza dalla vita politica e civica di chi partecipa alla riunione, Staal costruisce la morfologia dei suoi parlamenti per riconfigurare le gerarchie del processo democratico: nel corso degli anni, le sedie sono state sostituite dalle panche, perché una sedia può essere solo vuota o piena, mentre una panca è abitata non appena qualcuno ci si siede, e può ospitare un numero flessibile di persone. La disposizione di chi partecipa ai summit viene progettata tenendo conto degli automatismi del nostro comportamento: se qualcuno parla accanto a te sembra star parlando a tuo nome, mentre se parla di fronte a te sembra star cercando di convincerti a passare dalla sua parte. L'architettura ecclesiastica rappresentata dalla pala d'altare viene sovvertita in *The Lease is Almost Up* di Shamiran Istifan, che inverte la divisione tra sacro e profano coinvolgendo

chi visita la mostra in una profanazione collettiva e inconsapevole. Infine, in *Swamped* di Louisa Gagliardi le premesse dell'incontro sono definitivamente esaurite: l'unico ambiente antropizzato è una automobile abbandonata, presa d'assalto da uno stormo di aironi, che sembrano ricordarci che non sarà la legge umana ma quella naturale ad avere l'ultima parola.

L'architettura definitiva, quella che contiene tutte le altre, è la villa. *Outlaws* accoglie l'invito di Staal, che riflettendo sul coinvolgimento degli spazi dell'arte contemporanea, il museo, il teatro, come enti ospitanti delle sue assemblee, propone che l'infrastruttura culturale possa essere un incubatore di pratiche di prefigurazione politica. "Mentre i nostri parlamenti diventano sempre più dei teatri oscuri di guerra e ultranazionalismo, possiamo in risposta trasformare i nostri teatri in parlamenti?" si chiede Staal,⁵ ricordandoci che anche gli spazi museali sono luoghi che accolgono una collettività in un luogo prestabilito. La fuoriuscita dalla legge diventa allora un tentativo di decostruire e ricostruire le possibilità del processo democratico, perché se i campi intorno a Losanna potevano diventare delle aule di tribunale, non c'è motivo per cui la stanza di una mostra non possa diventare un parlamento.

1

Tra le diverse ragioni che contribuiscono a tali limiti vi è la difficoltà di garantire l'effettiva applicazione delle norme internazionali. Nonostante l'ampia adesione formale alle prescrizioni del diritto internazionale umanitario – che si applica nelle situazioni di conflitto armato – e a quelle del diritto internazionale dei diritti umani – che trova applicazione sia in tempo di pace sia durante i conflitti armati –, la loro effettiva attuazione dipende in larga misura dalla capacità e dalla volontà degli Stati e degli altri soggetti coinvolti di rispettarle e di assicurarne il rispetto.

2

Come quelle appartenenti al TWAIL (Third World Approaches to International Law), che hanno espresso come “Il diritto internazionale è una struttura operativa di dominazione globale, che riproduce gerarchie coloniali, esclusioni razzializzate e violenza di genere.” Eslava, Luis, and Sundhya Pahuja. “Beyond the (Post)Colonial: TWAIL and the Everyday Life of International Law.” *Verfassung Und Recht in Übersee / Law and Politics in Africa, Asia and Latin America*, vol. 45, no. 2, 2012, pp. 195-221.

3

Moloo, Zahra. “What’s Wrong With Rights? Radha D’Souza in Conversation.” *Warscapes*, 15 agosto 2018.

4

Adottate nel 1949, all’indomani delle atrocità della Seconda guerra mondiale, le quattro Convenzioni di Ginevra costituiscono ancora oggi il nucleo del diritto internazionale umanitario. Hanno raggiunto una ratifica universale: tutti i 196 stati sono parti delle quattro Convenzioni. Le Convenzioni sono state successivamente integrate da tre Protocolli Aggiuntivi, adottati nel 1977 e nel 2005, che non hanno raggiunto lo stesso livello di adesione universale.

5

Staal, Jonas. “New World Summits: How can design address the root causes of conflict?”, in *Designing Peace*, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, 2022.

NOUS ET NOTRE BANDE

Lucrezia Calabrò Visconti

As its title suggests, *Outlaws* looks at the concept of law from the perspective of whoever or whatever stands outside of it. If we understand law as the set of formulas that establish binding norms of behaviour for all those belonging to a given community, and we assume that we are part of that community, the exhibition invites us to step away for a moment – to slip outside that pre-established order just far enough to observe it from the outside. We might then notice the processes by which that set of formulas is defined, the bodies that establish them, the subjectivities they regulate or exclude. We might consider states of exception and derogations, particularities and historical transformations, and notice how legality is something negotiable and temporary: what was once outlawed is today compulsory; what is protected today may not be tomorrow. There are those who are outlaws because they have been expelled from the legal order, and those who operate outside the law because their impunity allows them to do so. Above all, we might notice how the concept of law and that of justice run on two parallel tracks that meet only at certain times and latitudes, and how the

distance between them is often greater than it appears.

The exhibition opens at a historical moment in which the debate around law – and international law in particular – is especially heated. The difficulty of applying the norms enshrined in international humanitarian law in ongoing armed conflicts and military occupations, as well as the obstacles to establishing the crime of genocide, have exposed the structural limits of international law and of the bodies responsible for its implementation and enforcement.¹ But beyond questions of procedural slowness and technical failings, the debate has expanded to address the very effectiveness of law as a principle, its capacity to defend people, and its ability to achieve social justice. As the academic, social justice activist and lawyer Radha D'Souza – who collaborates with Jonas Staal – asks in one of her books: “What’s wrong with rights?” D'Souza, alongside a number of other academics and legal scholars,² argues that framing the struggle for social justice as a demand for rights risks abstracting the conflict from the historical, material, and political conditions that produced it, thereby reconfirming the political order that gave rise to it in the first place. This has an effect not only on politics, but on

imagination: “I think we are kind of trapped in this whole discourse of rights as the only way to imagine freedom.”³ *Outlaws* moves through this and other questions that address the contextual nature of rights as human inventions arising within specific political and economic histories – and, as a consequence, ones that are far from neutral.

The context from which *Outlaws* poses these questions is that of an institution connected to the Swiss Confederation: a place that has a privileged relationship with neutrality, and that, partly in light of this, has been one of the subjects that contributed to the development and upholding of international humanitarian law. It was in Switzerland – in Geneva – that the first Geneva Convention was adopted in 1864, recognising for the first time the protection of the wounded in war as the subject of a binding international agreement, placing a limit on the logic of state sovereignty.⁴ One year earlier, in 1863, the International Committee of the Red Cross (ICRC) had been founded in Geneva, destined to become one of the principal actors in the promotion and implementation of international humanitarian law. The symbol of the Red Cross, adopted in 1863, took the Swiss flag and inverted its colours. Today, Geneva remains the home of the

ICRC headquarters and of the Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights (OHCHR), established in 1993.

It is particularly significant, then, that the stories interwoven across the works in the exhibition almost always unfold against a Swiss backdrop, traversing the country and different historical periods. The trials against worms staged in late-medieval Lausanne, evoked in the work of Gina Proenza, echo those against witches recalled by Doris Stauffer in Zurich, at a time when the women's movement was fighting for the right to vote – won at the federal level in Switzerland in 1971. The parliaments conceived and built by Jonas Staal from 2012 onwards for his *New World Summits*, dedicated to communities unrecognised by the current legal system, take the form of a union of *United Stateless Nations*, responding to the role of the United Nations, whose office in Geneva is its second-largest centre after New York. Cally Spooner recalls the first meeting of the Mont Pèlerin Society in Vevey, on Lake Geneva, in 1947 – the same year in which Carolina Maraini Sommaruga signed the agreement in Rome to donate Villa Maraini to the Swiss Confederation, marking the birth of what would become the Istituto Svizzero as we know it today.

The Istituto Svizzero has become a temporary meeting ground for these different historical eras and political agendas, thus conceptually reconnecting with the tradition of mediating between conflicts that its reference state has historically upheld. The stories it hosts all share the basic unit of decision-making: a group of people who meet in a designated place. In every room of the exhibition, we find ourselves drawn into a collectivity – whether an oligarchy in the act of constitution-making, a separatist group constructing an alternative form of self-organisation such as the participants in Stauffer’s “courses for witches”, or an anarchist community, as in the group of singing moka pots by Yoan Mudry that welcomes us at the entrance to the exhibition. It is not always clear whether the protagonists of each room are those who write the laws, or those who will bear their effects. In the room *Toi et ta bande*, dedicated to Gina Proenza’s works, we find ourselves in a courtroom in which the subjects taking part in the trial are scattered across the space, and it is impossible to tell whether they belong to the prosecution or the defence. In *What Happened?*, the room housing Cally Spooner’s work, a large number of empty chairs make us witnesses to decisions taken by thirty-five men and one woman looking out

over Lake Geneva through the window of the luxury Hotel du Parc on Mont Pèlerin in the 1947 meeting.

The architecture of the encounter matters as much as the encounter itself. Where the aerial perspective for Spooner is synonymous with the withdrawal of those attending the meeting from the social fabric – and consequently from political and civic life – Staal constructs the morphology of his parliaments in order to reconfigure the hierarchies of the democratic process: over the years, chairs have been replaced by benches, since a chair can only be empty or occupied, whereas a bench looks wholly inhabited the moment someone sits on it, and can accommodate a flexible number of people. The arrangement of participants at the summits is designed with the automatisms of our behaviour in mind: if someone speaks beside you, they seem to be speaking on your behalf; if they speak facing you, they seem to be trying to convince you to come over to their side. The ecclesiastical architecture embodied by the altarpiece is subverted in Shamiran Istifan's *The Lease Is Almost Up*, which inverts the division between the sacred and the profane, drawing visitors into a collective and unwitting act of profanation. Finally, in Louisa Gagliardi's *Swamped*, the very premises of

an encounter have been definitively exhausted: the only human-made environment is an abandoned car, overrun by a flock of herons, as if to remind us that it will not be human law but natural law that has the last word.

The ultimate architecture – the one that contains all the others – is the villa itself. *Outlaws* takes up Staal's invitation: reflecting on the role of contemporary art spaces, museums, and theatres as hosts of his assemblies, he proposes that cultural infrastructure can serve as an incubator for practices of political prefiguration. "As our parliaments increasingly become dark theaters of war and ultranationalism, could we in turn transform our theaters into parliaments?" asks Staal,⁵ reminding us that museum spaces too are designated places in which a collectivity gathers. The move outside the law becomes, then, an attempt to deconstruct and reconstruct the possibilities of the democratic process – because if the fields around Lausanne could become courtrooms, there is no reason why the room of an exhibition cannot become a parliament.

1

Among the various reasons that contribute to these limitations is the difficulty of ensuring the effective implementation of international norms. Despite the widespread formal adherence to the provisions of international humanitarian law – which applies in situations of armed conflict – and to those of international human rights law – which applies both in peacetime and during armed conflicts – their actual implementation depends largely on the capacity and willingness of states and other parties involved to comply with them and to ensure their compliance.

2

Such as those in Third World Approaches to International Law (TWAIL), who expressed how “international law is a working structure of global domination, one that reproduces colonial hierarchies, racialised exclusions, and gendered violence”. Eslava, Luis, and Sundhya Pahuja. “Beyond the (Post)Colonial: TWAIL and the Everyday Life of International Law.” *Verfassung Und Recht in Übersee / Law and Politics in Africa, Asia and Latin America*, vol. 45, no. 2, 2012, pp. 195-221.

3

Moloo, Zahra. “What’s Wrong With Rights? Radha D’Souza in Conversation.” *Warscapes*, 15 August 2018.

4

Adopted in 1949, in the aftermath of the atrocities of the Second World War, the four Geneva Conventions remain today at the core of international humanitarian law. They have achieved universal ratification: all 196 States are party to the four Conventions. The Conventions were subsequently complemented by three Additional Protocols, adopted in 1977 and 2005, which have not achieved the same level of universal adherence.

5

Staal, Jonas. “New World Summits: How can design address the root causes of conflict?”, in *Designing Peace*, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, 2022.

**GUIDA ALLA
MOSTRA**

**EXHIBITION
GUIDE**



EVERY ENTRANCE IS AN EXIT

EVERY ENTRANCE IS AN EXIT

Ingresso

La grande scalinata di Villa Maraini ospita una serie di intrusi. Il primo è *Tic-Tac* di Yoan Mudry (1990, Losanna, vive a Ginevra), un'opera composta da cinque caffettiere cantanti appoggiate casualmente su una delle superfici dell'ingresso. Attivate ogni trenta minuti, le caffettiere interpretano una canzone della band anarco-punk belga René Binamé, famosa nella scena squatter degli anni Novanta. Interpretata da cinque artiste vicine a Mudry (Sarah Margnetti, Laure Marville, Marta Riniker Radich, Aymeric Tarrade e Roxane Bovet), la canzone elenca tutte le attività che l'interprete vorrebbe fare invece di lavorare.

A *Tic-Tac* risponde un nuovo lavoro di Mudry, *Work Bitch*, che consiste in un cestino della spazzatura parlante. Mentre in *Tic-Tac* la caffettiera, oggetto quotidiano sinonimo di produttività, viene detournata dall'artista in un'ottica anarchica e anti-lavorista, il cestino di *Work Bitch* interpreta la celebre canzone di Britney Spears in cui la cantante elenca tutte le cose che si possono ottenere lavorando sodo (macchine sportive, una grande casa, una vita elegante). Declamata come una poesia da una voce maschile, la canzo-

ne assume un tono austero e grave, specialmente se messa in relazione con la storia della cantante, emblema dell'iperproduttività contemporanea.

Salendo le scale, il video *Every Entrance is an Exit (1474-2026)* di Gina Proenza è composto da una serie di fotografie di pani infuocati in loop. Il video è ispirato a una decorazione miniata che l'artista ha rinvenuto da documenti risalenti al Basso Medioevo, in cui la rappresentazione del sole nascondeva un pane infuocato, simbolo della resistenza della popolazione e chiamata alla rivolta contro lo Stato in protesta all'innalzamento dei prezzi dei cereali durante le carestie. Proenza ha riprodotto l'immagine nelle campagne intorno a Losanna, dove nello stesso periodo avevano luogo i processi agli insetti che hanno ispirato i lavori della prima sala della mostra. La data nel titolo, 1474, fa riferimento specificamente al primo processo contro i vermi documentato.

EVERY ENTRANCE IS AN EXIT

Staircase

The grand staircase of Villa Maraini plays host to a series of intruders. The first is *Tic-Tac* by Yoan Mudry (1990, Lausanne; lives in Geneva), a work composed of five singing moka pots placed casually on one of the surfaces of the entrance hall. Every thirty minutes, the moka pots perform a song by the Belgian anarcho-punk band René Binamé, who were famous in the 90s squatters' scene. Interpreted by five artists close to Mudry (Sarah Margnetti, Laure Marville, Marta Riniker Radich, Aymeric Tarrade, and Roxane Bovet), the song enumerates all the activities the singer would rather do instead of working.

Tic-Tac is positioned in dialogue with a new work by Mudry, *Work Bitch*, consisting of a talking waste bin. While the moka pots – everyday objects synonymous with productivity – are détourned by the artist in an anarchic, anti-work spirit, the bin in *Work Bitch* performs Britney Spears's well-known song in which the singer lists everything that can be obtained through hard work: sports cars, a big mansion, a fancy life. Declaimed like a poem by a male voice, the song takes on an austere and sombre tone, par-

ticularly when considered alongside the singer's own history as an emblem of contemporary hyperproductivity.

As visitors climb the stairs, the video *Every Entrance is an Exit (1474-2026)* by Gina Proenza consists of a looping series of photographs of flaming loaves of bread. The video is inspired by a miniature decoration the artist discovered in documents dating from the late Middle Ages, in which the sun is concealed as a burning loaf of bread – a symbol of popular resistance and a call to revolt against the state in protest at rising grain prices during times of famine. Proenza re-enacted the image in the countryside around Lausanne, where, during the same period, the trials against insects that inspired the works in the first room of the exhibition were taking place. The date in the title, 1474, refers specifically to the first documented trial against worms.



Gina Proenza, *L'ami naturel VI*, 2025.
Courtesy l'artista / the artist.

TOI ET TA BANDE

Sala 1

Toi et ta bande (highway version) di Gina Proenza (1994, Bogotá; vive a Losanna) prende le mosse da una pratica riportata nella storia giuridica medievale. Nei campi del canton Vaud, in Svizzera, durante le carestie del XV e XVI secolo, era diventata prassi intentare dei processi contro gli insetti. Accusati di essere i responsabili della carestia, vermi e altri parassiti venivano condannati per aver distrutto i raccolti, e costretti all'espulsione attraverso una dichiarazione ufficiale declamata direttamente nei campi. La frase "Toi et ta bande", "tu e la tua banda" proviene da una di queste sentenze, ed è stata ricostruita da Proenza in una varietà antica di grano raccolto dall'artista nello stesso territorio dei processi, non lontano da Losanna.

Trasformata in una scultura monumentale, la scritta manifesta la particolarità della legge di essere un linguaggio astratto che ha il potere di agire concretamente, e ingombrantemente, sulla realtà, regolando questioni di appartenenza territoriale, proprietà privata e migrazione forzata, con la semplice forza della parola. Nel caso dei processi ai vermi, questa dimensione perfor-

mativa nascondeva un più pragmatico obiettivo politico: aizzare la popolazione affamata contro un nemico comune, distogliendo l'attenzione dall'instabilità del potere dominante. Non è un caso che il periodo dei processi contro gli insetti coincidesse con quello dei processi contro le streghe, in un coerente tentativo di consolidare il potere attraverso l'invenzione di minacce esterne o interne da combattere.

Toi et ta bande è circondata da una serie di sculture dalle serie *Patron / Partner* e *L'Ami naturel*, presenze la cui unica materializzazione è la bocca, da cui fuoriescono lingue fisse o mobili. Riprendendo il motivo architettonico dei gargoyle, e quello della bocca della verità, sono personaggi ridotti a una collettività anonimizzata: potrebbero essere i vermi incriminati o la popolazione che ne è testimone, egualmente ammutoliti di fronte alla parola della legge. Accogliendo il pubblico nella prima sala della mostra, lo costringono a chiedersi subito da quale parte del banco degli imputati si trova: nell'arbitrarietà delle procedure giuridiche, potremmo scoprire di far parte della "banda" anche noi.

follett



Gina Proenza, *Toi et ta bande*, 2026.
Ph. Sam Basu. Courtesy l'artista/ the artist.

TOI ET TA BANDE

Room 1

Toi et ta bande (highway version) by Gina Proenza (1994, Bogotá; lives in Lausanne) takes its starting point from a practice documented in medieval legal history. In the fields of the canton of Vaud, Switzerland, during the famines of the fifteenth and sixteenth centuries, it became common practice to bring legal proceedings against insects. Accused of causing the famine, worms and other pests were condemned for destroying crops and sentenced to expulsion through an official declaration read aloud directly in the fields. The phrase “Toi et ta bande” – “you and your gang” – comes from one of these sentences, and has been reconstructed by Proenza using an ancient variety of straw gathered in the same area where the trials took place, not so far from Lausanne.

Transformed into a monumental sculpture, the text manifests one of law’s defining peculiarities: it is an abstract language with the power to act concretely and intrusively on reality, regulating questions of territorial belonging, private property, and forced migration through the sheer force of the word. In the case of the trials against

worms, this performative dimension concealed a more pragmatic political objective: to turn a starving population against a common enemy, diverting attention from the instability of the ruling power. It is no coincidence that the period of the trials against insects overlapped with that of the witch trials, in a similar attempt to redirect popular resentments and consolidate power through the invention of external or internal threats to be combated.

Toi et ta bande is surrounded by a series of sculptures from the series *Patron/Partner* and *L'Ami naturel*—presences whose only materialisation is a mouth, from which fixed or moving tongues protrude. Drawing on the architectural motif of the gargoyle and that of the Bocca della Verità, these figures are reduced to an anonymised collectivity: they could be the indicted worms or the population that witnesses the proceedings, equally silenced before the word of the law. Welcoming the public into the first room of the exhibition, they immediately compel the visitor to ask which side they are on: in the arbitrariness of legal procedure, we might find that we too are part of the “gang”.

Democratic Self-Administration
of Rojava e / and Jonas Staal, *New World
Summit – Rojava*, 2015-18.
Ph. Ruben Hamelink.
Courtesy l'artista / the artist.



UNITED STATELESS NATIONS

Sala 2

United Stateless Nations raccoglie diversi modellini e documentazione di *New World Summit* (2012 – oggi), un progetto attraverso cui Jonas Staal (Zwolle, 1981; vive tra Berna, Rotterdam e Atene) immagina e costruisce forme assembleari alternative per e con comunità escluse dagli attuali sistemi giuridici e politici. Una delle domande da cui parte il progetto è: chi ha il diritto di essere rappresentata e chi decide quali soggetti possono partecipare alla definizione dell'ordine politico? A partire dal modello parlamentare, Staal costruisce spazi destinati a organizzazioni e persone che, proprio perché considerate illegittime o incompatibili con l'ordine statale vigente, vengono escluse dalle sue istituzioni.

Il progetto si basa sulle possibilità dell'“assemblismo”, la capacità dell'assemblea popolare di generare nuove morfologie sociali. L'architettura delle diverse iterazioni – qui visibile in modellini che riproducono i summit di Berlino (2012), Leiden (2012), Kochi (2013), Rojava (2015-18) e Utrecht (2016), e le due ambasciate di Azawad (2016) e Kurdistan (2023) – sfida le modalità tradizionali in cui la performatività dell'assemblea

viene guidata, creando nuove possibilità per il confronto democratico. Raccolti nella “Sala dei Giochi” di Villa Maraini, i modellini richiamano l’uso antico della stanza, creando un parallelismo tra le regole che disciplinano l’attività di svago del gioco da tavolo, e le leggi, convenzioni e rituali che regolano gli organismi decisionali globali.

Il gruppo in continua evoluzione che collabora al progetto include persone dall’ambito dell’arte, dell’architettura, del design, della teoria politica, della diplomazia progressista e del diritto. In uno dei video in mostra, una esponente del Fronte Democratico delle Filippine (NDFP) e del Free Movement of New Women (MAKIBAKA) parla della costruzione di una società più giusta e democratica a partire dal proletariato rivoluzionario delle Filippine. Un rappresentante di Tamil Eelam, progetto indipendentista della minoranza etnica tamil, discriminata dal governo a maggioranza singalese dello Sri Lanka, parla dell’influenza dell’ordine globale sulla libertà nazionale. Infine, una partecipante del Movimento delle Donne Curdo racconta della necessità di liberare la pratica della democrazia dal suo legame col concetto di Stato.

Riunite nelle diverse iterazioni del *New World Summit*, le realtà individuate da Staal ne

condividono l'organizzazione, secondo un progetto di scambio a lungo termine che mette in gioco la condivisione di tattiche e strategie, la costruzione di alleanze e la gestione di fratture. Nata come una para-performance collettiva, *New World Summit* si è trasformata in *United Stateless Nations*, un'unione di nazioni senza Stato, che si confrontano con i limiti della rappresentazione nazionale e delle sue propaggini diplomatiche e simboliche – come le ambasciate e le bandiere –; che mette in campo i principi su cui si basa il confronto democratico e i suoi strumenti di gestione assembleare; che mette in crisi il concetto di identità nazionale e la legittimità dello Stato-nazione come forma di governo privilegiata.

L'installazione è completata da una serie di mappe pubblicate nel libretto che accompagna la mostra, che descrivono diversi territori e popolazioni attualmente senza Stato, e modelli politici che non prevedono l'esistenza di uno stato, ognuno dei quali ha contribuito al New World Summit dalla sua concezione nel 2012. Insieme, mappano una cartografia alternativa, pensata per e da coloro le cui realtà politiche sono fuorilegge: una storia – e realtà – del mondo, dal punto di vista della resistenza.

UNITED STATELESS NATIONS

Room 2

United Stateless Nations brings together different models and documentation of the *New World Summit* (2012 – ongoing), a project where Jonas Staal (Zwolle, 1981; lives between Bern, Rotterdam, and Athens) imagines and constructs alternative forms of assembly for and with communities excluded from existing legal and political systems. The project revolves around questions such as: who has the right to be represented, and who decides which subjects may participate in defining the political order? Drawing on the parliamentary model, Staal builds spaces for organisations and individuals who, precisely because they are considered illegitimate or incompatible with the existing state order, are excluded from its institutions.

The project is grounded in the possibilities of “assemblism”: the capacity of popular assemblies to generate new social morphologies. The architecture of each iteration, here visible in scale models reproducing the summits held in Berlin (2012), Leiden (2012), Kochi (2013), Rojava (2015-18), and Utrecht (2016), and the Azawad (2016) and Kurdistan (2023) embassies, chal-

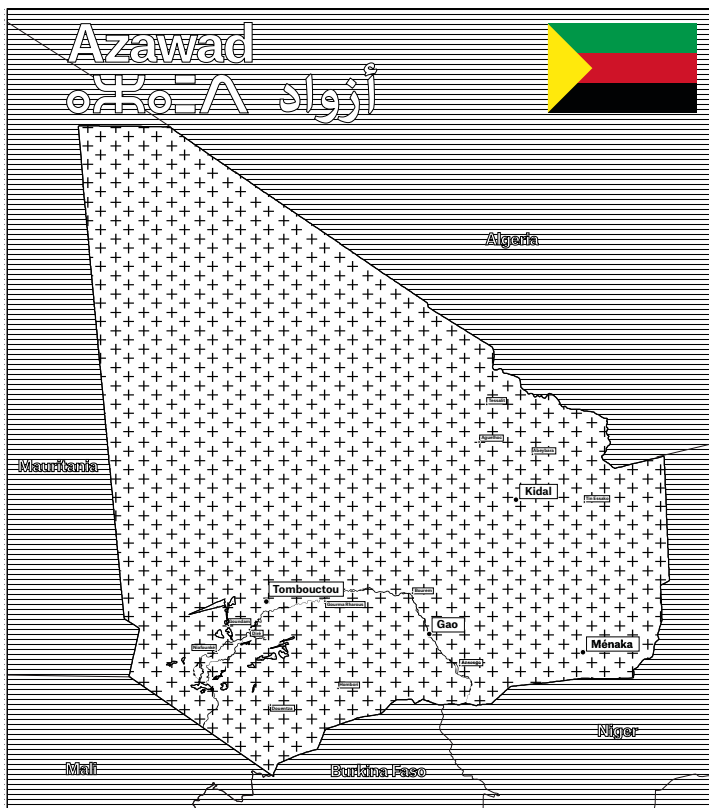
lenges the traditional ways in which the performativity of assembly is guided, opening new possibilities for democratic encounter. Gathered in the “Games Room” of Villa Maraini, the models invoke the room’s history, drawing a parallel between the rules that govern the activity of board games and the laws, conventions, and rituals that regulate global decision-making bodies.

The project’s evolving collaborators include individuals from the fields of art, architecture, design, political theory, progressive diplomacy, and law. In one of the videos, a representative of the National Democratic Front of the Philippines (NDFP) and the Free Movement of New Women (MAKIBAKA) speaks about building a more just and democratic society rooted in the revolutionary proletariat of the Philippines. A representative of Tamil Eelam, the independence project of the Tamil ethnic minority discriminated against by the Sinhalese-majority government of Sri Lanka, speaks about the influence of the global order on national freedom. Finally, a participant from the Kurdish Women’s Movement discusses the necessity of liberating democratic practice from its entanglement with the concept of the state.

United across the various iterations of *New World Summit*, the groups involved in Staal’s

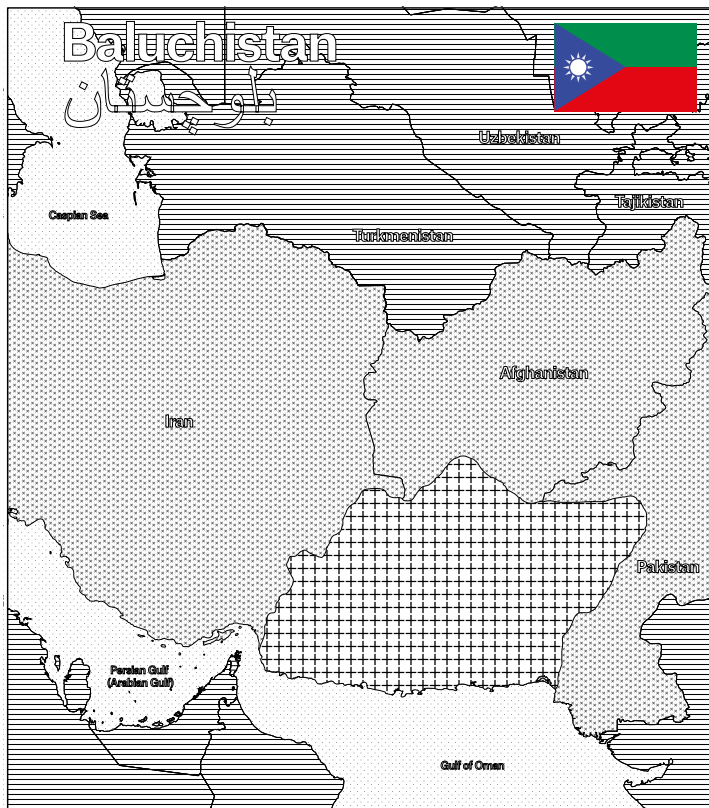
project contribute to its organisation through a long-term exchange that calls for the sharing of tactics and strategies, the building of alliances, and the management of fractures. Originating as a collective para-performance, *New World Summit* has transformed into *United Stateless Nations*, a union that confronts the limits of national representation and its diplomatic and symbolic extensions, such as embassies and flags. This calls into question the principles upon which democratic encounter is based and the tools through which assembly is governed and challenges the concept of national identity and the legitimacy of the nation-state as a privileged form of governance.

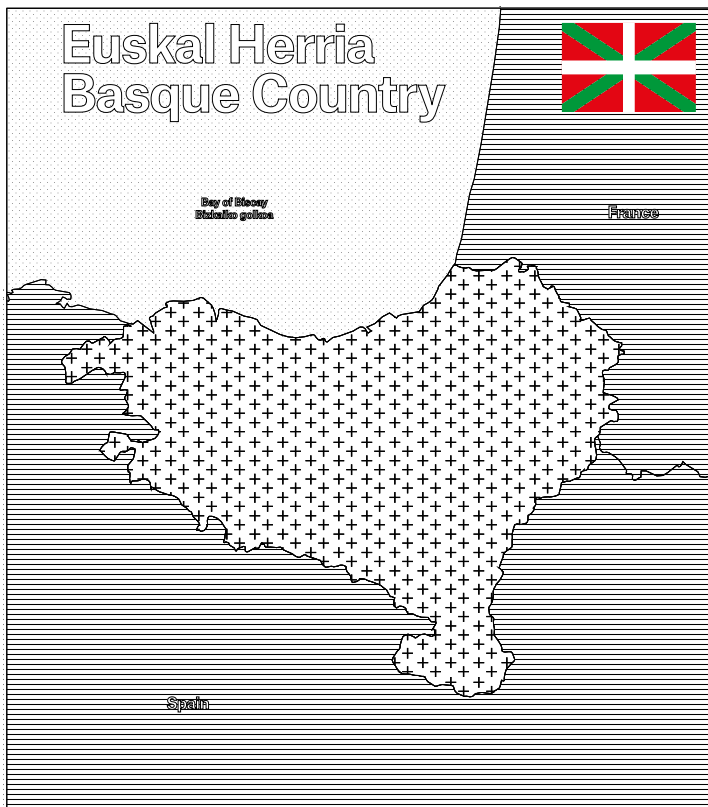
The installation is completed by a series of maps published in the booklet accompanying the exhibition, which describe different territories and peoples currently without a state, and political models that do not provide for the existence of a state, each of which has contributed to the New World Summit since its inception in 2012. Together, they map an alternative cartography, designed for and by those whose political realities are outlawed: a history – and reality – of the world, according to the resistance.

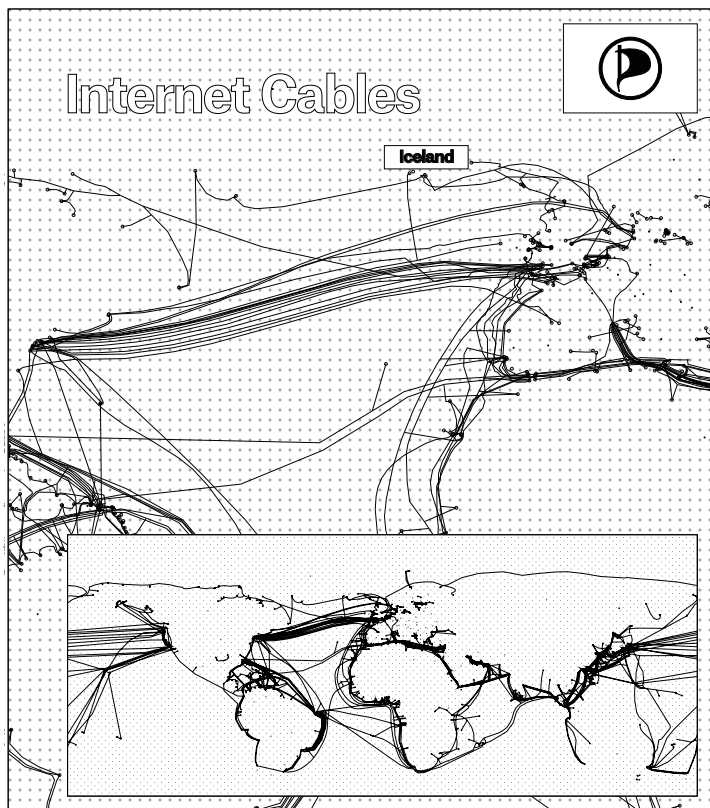


P. 45-53

Selezione di mappe da / *selection of maps from* Jonas Staal e la / *and the Unrepresented Nations and Peoples Organization (UNPO), New World Summit – Brussels, maps, 2014.*
 Courtesy l'artista / *the artist e / and* Laveronica arte contemporanea, Modica.







Per il quarto *New World Summit*, intitolato *Stateless States* e tenutosi al Royal Flemish Theater (KVS), sono state sviluppate delle mappe in stretta collaborazione con ciascuna organizzazione e relatore partecipante.

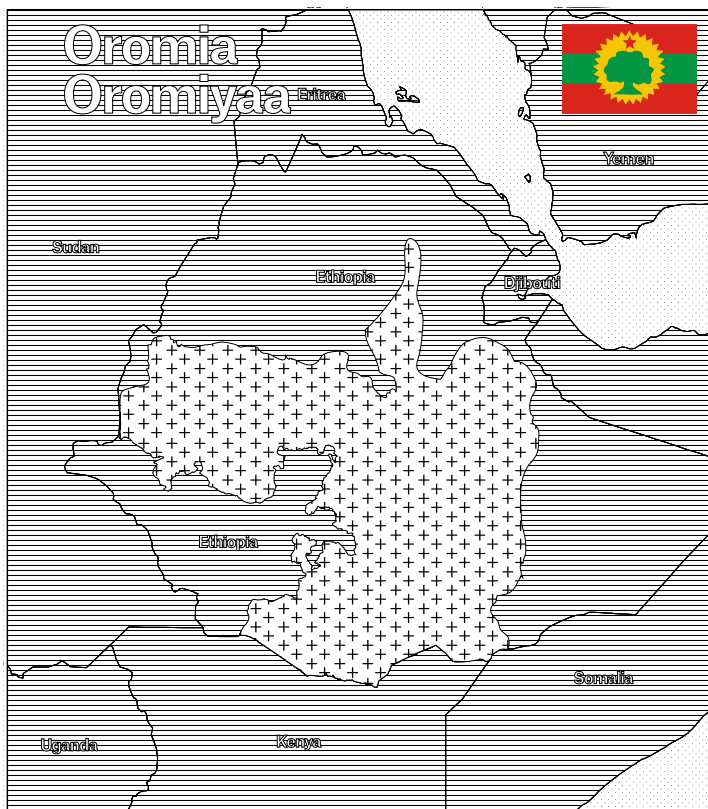
Insieme, formano una mappa del mondo dal punto di vista dei popoli senza stato: una cartografia della resistenza.

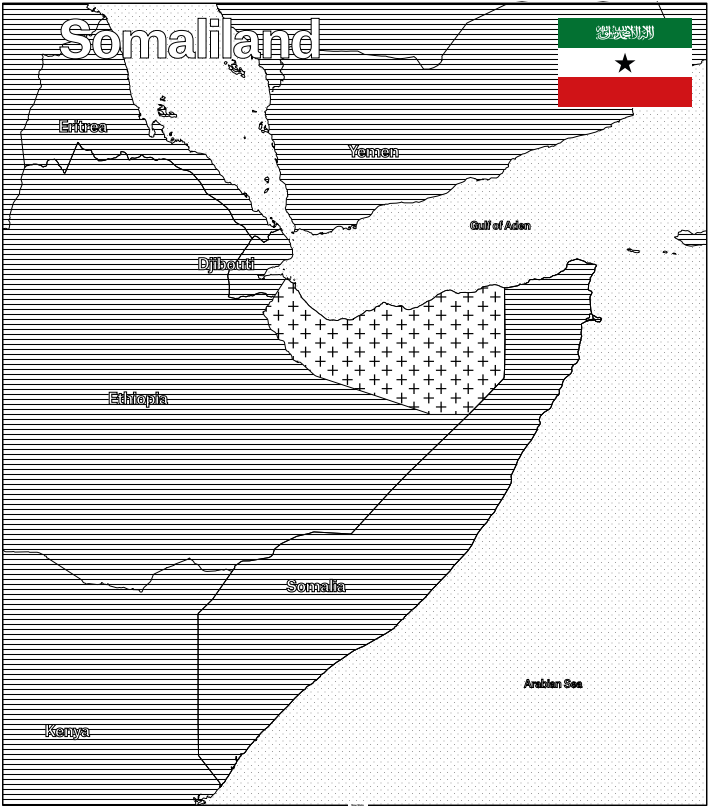


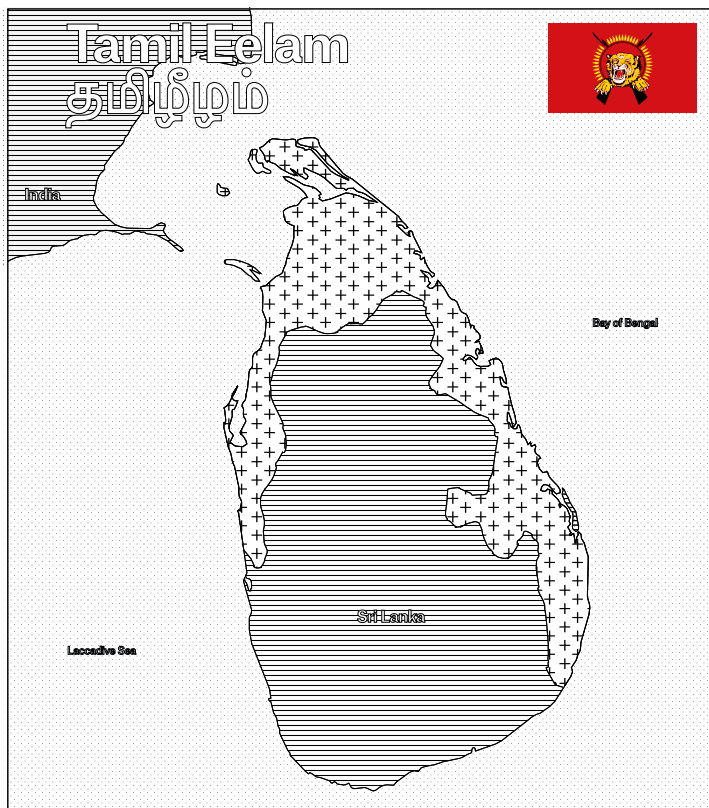
For the 4th New World Summit, titled *Stateless States* and hosted by the Royal Flemish Theater (KVS), maps were developed in close collaboration with each participating organisation and speaker.

Together, they form a world map from the perspective of stateless peoples: a cartography of resistance.











THE LEASE IS ALMOST UP

Sala 3

The Lease Is Almost Up di Shamiran Istifan (1987, Baden; vive a Zurigo) è una struttura ispirata a una pala d'altare, più precisamente la pala d'altare della Pieve di Arezzo realizzata da Pietro Lorenzetti nel 1320. L'opera si appropria della funzione architettonica di questo ornamento, utilizzato nella liturgia cristiana per segnalare la divisione tra lo spazio dell'altare, riservato al clero, e quello della navata, dove sta il popolo. Nel caso della pala di Arezzo, la struttura segnalava sia il potere ecclesiastico sia quello politico del suo committente, Guido Tarlati, vescovo e signore militare della città.

Nell'opera di Istifan la struttura della pala è rovesciata: si presenta prima il suo retro, che ribalta il meccanismo di esclusione tipico della pala d'altare includendoci immediatamente nella parte "sacra" dello spazio, e rivelando ciò che solitamente non può essere visto. L'opera è costretta in una struttura di sostegno metallica simile a quella che originariamente stabilizzava la pala d'altare di Tarlati, nei lunghi restauri che ha subito. Spogliata della sua veste sontuosa, l'opera rivela l'infrastruttura su cui viene costruita e mantenuta la nar-

razione del potere. L'estetica spoglia ne esalta la violenza formale, esacerbando la forma delle sue nicchie appuntite, simili a missili stilizzati.

Oltrepassata la soglia della pala, il fronte (ora, retro) non rivela la scena della Madonna col Bambino, né gli ori e la serie di santi che l'accompagnano nell'originale, ma una spessa superficie scura realizzata in cera d'api. Resta irrisolta la domanda se le figure siano state incastonate sotto al materiale organico per essere conservate meglio o per essere nascoste alla vista del pubblico. Il gesto iconoclasta di Istifan si confronta con i limiti della memoria materiale e l'invisibilizzazione sistematica di certe soggettività per preservarne altre. Il meccanismo di esclusione della pala d'altare non è solo architettonico ma anche temporale: determina chi ha il diritto alla memoria e chi no.

Una frase compare sul monocromo, che dichiara "Girls play here". Il dispositivo prescrittivo di esclusione escogitato dalla chiesa diventa un progetto di inclusività ludica, dedicato a una delle categorie che quella stessa organizzazione ha cercato di eradicare, e attraversabile da chiunque si trovi in sua presenza. Il concetto di "sacralità", che deriva etimologicamente dal gesto di recintare e dividere ciò che è meritevo-

le di protezione divina da ciò che non lo è, viene smascherato nella sua arbitrarietà e convertito. Il titolo, *The Lease Is Almost Up*, l'affitto sta per scadere, sembra una promessa e una minaccia: suggerisce come il tempo in cui erano in vigore le separazioni imposte dall'alto sia quasi finito.

THE LEASE IS ALMOST UP

Room 3

The Lease Is Almost Up by Shamiran Istifan (1987, Baden; lives in Zurich) is a structure inspired by an altarpiece – more specifically, the altarpiece of the Pieve di Arezzo painted by Pietro Lorenzetti in 1320. The work appropriates the architectural function of this ornament, used in Christian liturgy to mark the division between the space of the altar, reserved for the clergy, and that of the nave, where the congregation sits. In the case of the Arezzo altarpiece, the structure signalled both the ecclesiastical and the political power of its patron, Guido Tarlati, bishop and military lord of the city.

In Istifan's work, the structure of the altarpiece is reversed: the back is presented first, overturning the mechanism of exclusion typical of the altarpiece by immediately including us in the "sacred" part of the space, and revealing what is normally invisible. The work is held in a metal frame similar to the one that originally stabilised the Tarlati altarpiece during the lengthy restorations it underwent. Stripped of its sumptuous surface, the work exposes the infrastructure upon which narratives of power are built

and maintained. The austere aesthetic amplifies its formal violence, sharpening the silhouette of its pointed niches – not unlike stylised missiles.

Beyond the threshold of the altarpiece, the front (now the back) does not reveal the Madonna and Child, nor the gilded surface and procession of saints of the original, but a dense, dark surface of beeswax. The question remains unresolved: were the figures encased beneath the organic material to be better preserved or to be hidden from view? Istifan's iconoclastic gesture engages with the limits of material memory and the systematic invisibilisation of certain subjectivities in order to preserve others. The altarpiece's mechanism of exclusion is not only architectural but temporal: it determines who has the right to be remembered, and who does not.

A phrase appears on the monochrome surface, declaring *Girls play here*. The prescriptive, exclusionary device devised by the Church becomes a project of playful inclusivity, dedicated to one of the categories that same institution sought to eradicate, and traversable by anyone who stands before it. The concept of "sacredness" – etymologically rooted in the gesture of enclosing and separating what is deemed worthy of divine protection from what is not – is un-

masked in its arbitrariness and converted. The title, *The Lease Is Almost Up*, functions as both a promise and a threat: it suggests that the time for separations imposed from above is almost over.

Shamiran Istifan, *The Lease Is Almost Up*,
2025. Ph. Gina Folly.
Courtesy l'artista / the artist, e / and
Ufficio federale della cultura, Svizzera /
Federal Office of Culture, Switzerland.



Louisa Gagliardi, *Swamped*, 2024.
Ph. Bartosz Zalewski.
Courtesy l'artista / the artist e / and
Consonni Radziszewski, Varsavia / Milano /
Warsaw / Milan.





SWAMPED

Sala 4

Nel dipinto *Swamped*, Louisa Gagliardi (1989, Sion; vive a Zurigo) immagina un paesaggio nel quale la presenza umana sembra essere stata inghiottita dalla natura. Un'automobile abbandonata emerge da una zona paludosa, dominata da uno stormo di aironi. Non è chiaro da quanto tempo siano andate via le persone che guidavano l'automobile, di cui si intravede una targa svizzera – “ZH”, Zurigo. Il paesaggio post-apocalittico non appare tuttavia come una scena esclusivamente catastrofica. La scomparsa dell'ordine antropico apre anche alla possibilità di una trasformazione: liberatesi della razza umana, altre forme di vita possono abitarne le rovine, come mostrano gli aironi, intenti a ispezionare l'abitacolo con interesse.

Come in altri lavori di Gagliardi, la scena mantiene una tensione fra attrazione e inquietudine. Il soggetto si discosta però dall'immaginario dell'artista, che solitamente si concentra sulla descrizione onirica di ambienti interni, segnati da architetture pulite e design ricercati, arredi legati all'industria del lusso e, soprattutto, abitati da personaggi umani eterei, presenze quasi fan-

tasmatiche. *Swamped* sembra suggerire la fragilità di quelle infrastrutture su cui è costruita la ricchezza umana, rifiutandosi tuttavia di soccombere a una retorica drammatica, esaltando piuttosto la bellezza dell'anarchia che deriva dall'assenza di persone.

La tela è realizzata secondo una tecnica mista, che prevede un disegno realizzato digitalmente, stampato su PVC e poi lavorato con inchiostro, smalto per unghie e gel. La coesistenza di tecniche analogiche e digitali dona alla tela una qualità di difficile definizione e una presenza luminosa, che ricorda quella di uno schermo. Allestito da solo nella sala, il quadro aumenta questa percezione, giocando con l'ambiguità tra il medium video e quello pittorico.

SWAMPED

Room 4

In her painting *Swamped*, Louisa Gagliardi (1989, Sion; lives in Zurich) imagines a landscape in which the human presence appears to have been swallowed up by nature. An abandoned car sits in a marshy area dominated by a flock of herons. It is unclear how long the people who were driving the car—whose Swiss number plate, “ZH” for Zurich, is just visible—have been gone. Yet the post-apocalyptic landscape does not appear to be an exclusively catastrophic scene. The disappearance of the anthropic order also opens the possibility of transformation: freed from the human race, other forms of life can inhabit its ruins, as the herons demonstrate, inspecting the car’s interior with evident curiosity.

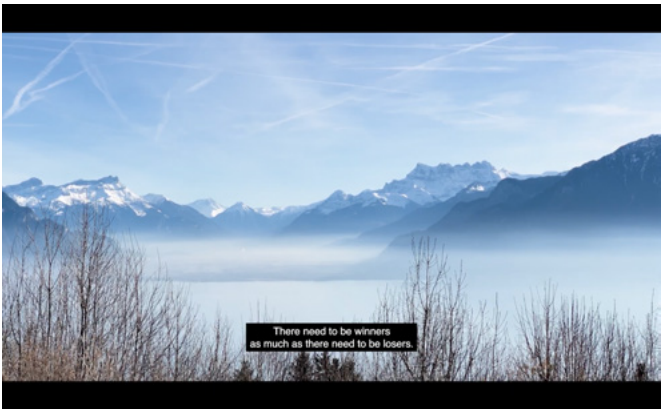
As in other works by Gagliardi, the scene sustains a tension between attraction and unease. The subject matter departs, however, from the artist’s usual imagery, which typically focuses on the dreamlike depiction of interiors marked by clean architecture and refined design, furnishings drawn from the luxury industry, and above all inhabited by ethereal human figures—

presences that are almost ghostly. *Swamped* seems to suggest the fragility of the infrastructure upon which human wealth is built, while refusing to succumb to dramatic rhetoric, instead celebrating the beauty of the anarchy that arises from the absence of people.

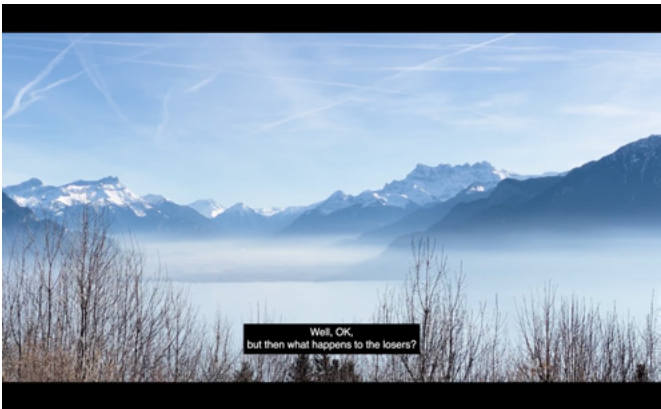
The mixed-media work began with a digitally produced drawing printed on PVC, to which the artist applied ink, nail polish, and gel medium. The coexistence of analogue and digital processes gives the surface an elusive quality and a luminous presence reminiscent of a screen. Displayed alone in the room, the painting amplifies this effect, playing on the ambiguity between video and painterly media.



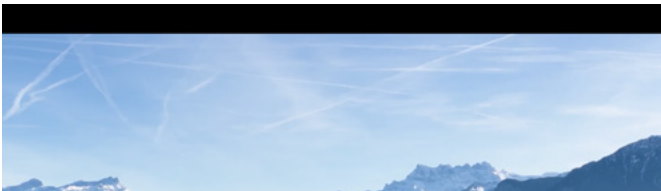
It is specifically
that people need to be put at risk.



There need to be winners
as much as there need to be losers.



Well, OK,
but then what happens to the losers?



WHAT HAPPENED?

Sala 5

In *WHAT HAPPENED!? A conversation with my Mother* di Cally Spooner (1983, Ascot, vive a Torino) assistiamo a una conversazione telefonica tra una figlia e una madre, in cui alternano due narrazioni parallele e complementari. La prima è la fondazione della Mont Pèlerin Society nel 1947, quando 38 economisti, imprenditori, e filosofi, e una storica – nessuno di loro, una madre – si riunirono presso il centro termale di Mont Pelerin, sul Lago di Ginevra, per pianificare una strategia di rilancio del neoliberalismo contro la politica di collettivizzazione delle risorse in vigore dopo la Seconda guerra mondiale. L'incontro influenzò profondamente la politica economica globale dei decenni successivi, dall'esperimento di privatizzazione attuato dai Chicago Boys in Cile negli anni Settanta allo sviluppo del Thatcherismo, contribuendo alla estrema deregolamentazione dei mercati in auge, a livelli estremi, ancora oggi. La seconda narrazione guarda al concetto pedagogico della "negligenza benigna", attingendo al ruolo della madre di Spooner come educatrice e alla loro storia familiare come punti di riferimento. Il principio di non interven-

to nel processo di crescita della persona entra in relazione e conflitto con la policy di completa responsabilizzazione dell'individuo contro l'assistenzialismo dello Stato, promulgato dai componenti della Mont Pèlerin Society.

Nel frattempo, il video mostra una vista quasi immobile del Lago di Ginevra dall'alto, presumibilmente la stessa del terrazzo dell'hotel di lusso dove l'incontro era avvenuto per 10 giorni nel 1947. L'attenzione è su come una stanza con 35 uomini e una donna (due, se includiamo la segretaria che prendeva appunti) abbia potuto influenzare la politica economica mondiale in modo così radicale. Il punto di vista dall'alto si presenta come luogo decisionale per antonomasia, materializzazione dell'idea di levitare sopra il tessuto sociale come condizione per decidere sul suo destino. L'innalzamento verso il cielo corrisponde all'allontanamento dalla realtà sociale, riprendendo un topos ricorrente a partire da Hannah Arendt, che nel prologo a *La Condizione Umana* identifica il lancio del primo satellite artificiale nel 1957 come sintomo del tentativo di fuga dalla Terra, e quindi rifiuto dell'esperienza civica e politica umana.

P. 68

Still da / from Cally Spooner,
*WHAT HAPPENED!? A conversation
with my Mother*, 2024.

Courtesy l'artista / the artist.



Vista del Lago di Ginevra dall' / view of
Lake Geneva from the Hotel Du Parc,
1947, Mont Pèlerin. Da / from *Mont
Pelerin 1947, Transcripts of the Founding
Meeting of the Mont Pelerin Society*
(Stanford: Hoover Institution Press,
Stanford University, 2022). Courtesy
l'artista / the artist.

WHAT HAPPENED?

Room 5

In *WHAT HAPPENED!? A conversation with my Mother* by Cally Spooner (1983, Ascot; lives in Turin), we witness a telephone conversation between a daughter and her mother, in which two parallel and complementary narratives alternate. The first concerns the founding of the Mont Pèlerin Society in 1947, when 38 economists, entrepreneurs, philosophers, and an historian – none of them mothers – gathered at the Mont Pèlerin spa on Lake Geneva to plan a strategy for the revival of neoliberalism against the policies of collectivisation of resources that had prevailed in the aftermath of the Second World War. The meeting profoundly influenced global economic policy for the following decades, from the privatisation experiment carried out by the Chicago Boys in Chile in the 1970s to the development of Thatcherism, contributing to the extreme deregulation of markets that has reached new levels today. The second narrative turns to the pedagogical concept of “benign neglect”, drawing on the role of Spooner’s mother as an educator and on their family history as points of reference. The principle of non-intervention in

the process of a person's development enters into dialogue and conflict with the policy promoted by the members of the Mont Pèlerin Society of full individual responsibility versus state welfare.

The video shows a nearly unchanging view over Lake Geneva from above – presumably the same view from the terrace of the luxury hotel where the 10-day meeting took place in 1947. The focus is on how a room containing 35 men and one woman (two, if we include the secretary taking notes) was able to influence global economic policy so radically. The elevated viewpoint presents itself as the archetypal perch of decision-making: a materialisation of the idea that levitating above the social fabric is a precondition for determining its fate. The ascent towards the sky corresponds to a withdrawal from social reality, invoking a recurrent topos in Hannah Arendt. In the prologue to *The Human Condition*, she identifies the launch of the first artificial satellite in 1957 as a symptom of the attempt to flee the Earth – and with it, the rejection of human civic and political experience.







die frauenwerkstatt

Volantino "Il laboratorio delle donne è aperto" /
Leaflet "the women's workshop is open", 1978.
Courtesy eredi di Doris Stauffer, Archivio Sociale
Svizzero, Berna, Scuola F+F / the heirs of Doris Stauffer,
Schweizerische Nationalbibliothek Bern, F+F School.

ich
gahne
lieber uf d
rücksite ..!?!&
z..!)).... die
schpinned da
glaub?



P. 74, 77, 87, 96

Doris Stauffer, *Hexenkurs*, 1977-1980.
 Courtesy eredi di Doris Stauffer, Biblioteca
 nazionale svizzera Berna, Scuola F+F,
 BliderAtlas / the heirs of Doris Stauffer,
 Schweizerische Nationalbibliothek Bern,
 F+F School, BilderAtlas.

HEXENKURS

HEXENKURS

Sala 6

Doris Stauffer (1934, Amden – 2017, Zurigo) era un'artista, educatrice nota per le sue pratiche radicali e femminista tra le fondatrici, nel 1968, del FBB – Frauenbefreiungsbewegung, il movimento di liberazione delle donne in Svizzera, che all'epoca stava lottando per il diritto di voto (che sarebbe stato ottenuto a livello federale nel 1971).

Dalla sua esperienza come insegnante di pratiche artistiche e da quella della militanza nacquero nel 1977 gli *Hexenkurs*, i “corsi per streghe”, raccontati in mostra con uno slideshow di fotografie. *Hexenkurs* era un progetto separatista aperto a donne di qualsiasi età e professione, che affiancava metodologie femministe quali l'autocoscienza di gruppo a forme di sperimentazione desunte dall'arte contemporanea: proiezioni, performance, esercizi corporei, rituali collettivi, giochi di ruolo e momenti di elaborazione critica erano realizzati come pratiche emancipatorie per costruire una forma di vita fuori dall'ordine patriarcale.

Il riferimento alle streghe era di natura poetica ma anche politica: nei territori germanici e svizzeri, le streghe non erano state persegui-

te – e perseguitate – solo come eretiche, devianti religiose o morali, ma anche come criminali, nemiche dell'ordine pubblico. Identificarsi come loro discendenti significava mettere in questione l'autorità dell'ordine giuridico: quello che nel XVI e XVII secolo aveva classificato le streghe come fuorilegge, e quello che nuovamente aveva considerato fuori dalla legge le donne negandogli il diritto al voto fino al 1971.

In mostra sono presentati anche due lavori di Stauffer che facevano parte della mostra *Frauen sehen Frauen*, donne che vedono donne, che contribuì ad organizzare nel 1975 insieme a figure come Bice Curiger e Heidi Bucher. Stauffer partecipò con i *Peniswärmer*, scaldini fatti a maglia di diverse dimensioni, pensati come premi da distribuire a figure di potere che avevano contribuito alla dominazione maschile, inizialmente ideati con Lilo König. La consegna del premio sarebbe stata annunciata sulla stampa, accompagnata dalle gesta del vincitore. Le dimensioni dei *Peniswärmer* erano pensate proporzionalmente all'entità del suo contributo alla repressione femminile. Per Stauffer, la riappropriazione e il ribaltamento umoristico di pratiche stereotipicamente femminili erano dispositivi artistici e politici legittimi – come la scopa della strega, che da

strumento del lavoro domestico poteva essere trasformata in mezzo di trasporto per fuggire dalla stessa casa che le aveva imprigionate.

Accanto ai *Peniswärmer*, Stauffer presentò *Das Patriarchale Panoptikum*, delle peep-boxes all'interno delle quali aveva realizzato miniature di scene, personaggi, oggetti legati all'ordine patriarcale. Ritratti con tono grottesco e spesso umoristico, i soggetti giocavano con la vicinanza, in svizzero-tedesco, dei termini Panoptikon/Panoptikum, il primo legato alla struttura di sorveglianza foucaultiana e il secondo al gabinetto di curiosità popolare, al fenomeno da baraccone. Gli oggetti che li compongono sono spesso giocattoli, ritagli di giornale, oggetti domestici che Stauffer aveva raccolto dalla sua vita quotidiana di casalinga e madre di tre figlie.

Le opere di Stauffer lasciano emergere una prospettiva in cui vita domestica, pratica artistica e prospettiva politica convergono, spesso con un approccio desacralizzante e umoristico verso le regole imposte nei tre ambiti. Esposte nella "sala delle signore" di Villa Maraini, ne risignificano il senso, trasformandolo da luogo di incontro tra donne a presidio di immaginazione e organizzazione collettiva.



Doris Stauffer, *Das Patriarchale Panoptikum*, 1975. Ph. FBM Studio.
 Courtesy eredi di / the heirs of
 Doris Stauffer, Michael Hiltbrunner.

P. 82

Lo scaldapene viene conferito come onorificenza a quegli uomini che si sono distinti in modo particolare nella promozione e nel mantenimento del patriarcato. Le dimensioni dello scaldapene non sono in alcun modo proporzionali alle caratteristiche fisiche del destinatario, ma sono determinate esclusivamente dal suo contributo all'oppressione della donna.

The penis warmer is awarded to men who have distinguished themselves in promoting and upholding the patriarchy. The size of the Penis Warmer bears no relation whatsoever to the recipient's physical attributes, but is determined solely by his contribution to the oppression of women.

Der Penis- wärmer

wird als Orden an solche
Männer verteilt, die sich in
 irgendeiner Art und Weise zur
Förderung und Aufrechterhaltung
der Männerherr-
schaft ausgezeichnet haben.

Die Grösse des Peniswärmers steht
in keinerlei Verhältnis zu den
körperlichen Gegebenheiten des
Empfängers, sondern wird einzig
bestimmt durch dessen Beitrag
zur Unterdrückung
der Frau.



HEXENKURS

Doris Stauffer, *Peniswärmer*, 1975.
Courtesy Archivio Sociale Svizzero,
Zurigo / Swiss Social Archive, Zurich,
Simone Koller e / and Mara Züst.

HEXENKURS

Room 6

Doris Stauffer (1934, Amden; 2017, Zurich) was an artist, a teacher known for her radical practices, and a feminist who was among the founders of the Swiss women's liberation movement *Frauenbefreiungsbewegung* (FBB) in 1968, when women were still fighting for the right to vote (they won the federal right in 1971).

Drawing on her experience as an art teacher and political militant, she developed the *Hexenkurs* ("courses for witches") in 1977, documented in the exhibition through a slideshow of photographs. *Hexenkurs* was a separatist project open to women of any age and profession, combining feminist methodologies such as collective consciousness-raising with forms of experimentation drawn from contemporary art: projections, performances, body exercises, collective rituals, role play, and moments of critical reflection were carried out as emancipatory practices for building a form of life outside the patriarchal order.

The reference to witches was poetic as much as political: in German-speaking and Swiss territories, witches had been persecuted not only as heretics, religious or moral deviants, but also

as criminals, enemies of the public order. To identify as their descendants was to call into question the authority of the legal order: the one that in the sixteenth and seventeenth centuries had classified witches as outlaws and the one that had once again placed women outside the law by denying them the federal right to vote until 1971.

The exhibition also presents two works by Stauffer that were part of *Frauen sehen Frauen* – Women Seeing Women – a show she helped organise in 1975 together with figures including Bice Curiger and Heidi Bucher. Stauffer participated with the *Peniswärmer* – knitted penis warmers of varying sizes, conceived, together with Lilo König, as awards to be distributed to figures of power who had contributed to male domination. The conferral of each award was to be announced in the press, accompanied by an account of the recipient's achievements. The dimensions of the *Peniswärmer* were calibrated proportionally to the scale of the recipient's contribution to the repression of women. For Stauffer, the humorous appropriation and subversion of stereotypically feminine practices were legitimate artistic and political devices – much like the witch's broomstick, which could be transformed from a tool of domestic la-

bour into a means of escape from the very house that had imprisoned her.

Alongside the *Peniswärmer*, Stauffer presented *Das Patriarchale Panoptikum* – peep-boxes containing miniature scenes, figures, and objects connected to the patriarchal order. Portrayed with a grotesque and often humorous tone, the subjects play on the meanings of the similar German/Swiss German terms Panoptikon/Panoptikum, the former referring to the Foucauldian surveillance system and the latter to a popular exhibition of curiosities that might be found at a fair. The objects that compose the peep-boxes are often toys, newspaper clippings, and domestic items that Stauffer had gathered from her daily life as a housewife and mother of three children.

Stauffer's works reveal a perspective in which domestic life, artistic practice, and political vision converge, often through a desacralising and humorous approach to the rules imposed across all three spheres. Displayed in the "ladies' room" of Villa Maraini, they resignify the space, transforming it from a meeting room for women into a stronghold of collective imagination and organisation.



BIOGRAFIE

Louisa Gagliardi (1989, Sion) è un'artista visiva che vive a Zurigo. Le sue composizioni pittoriche sfiorano il realismo, rielaborando scene sociali caratterizzate da alienazione e incomunicabilità. Gagliardi stampa immagini concepite digitalmente su PVC, intervenendo sulla superficie con gel, smalto per unghie, glitter e lattice per creare opere luminose e iridescenti che sfumano i confini tra oggetti digitali e fisici. Ha esposto il suo lavoro in numerose sedi, tra cui: MASI – Museo d'arte della Svizzera italiana, Lugano; Galerie Eva Presenhuber, Vienna; Galerie Eva Presenhuber x TAXA, Seoul; Dawid Radziszewski, Varsavia.

Shamiran Istifan (1987, Baden) è un'artista visiva che vive a Zurigo. La sua pratica combina scultura, installazione, tessile e immagine per esplorare strutture simboliche, relazioni di potere e i processi attraverso cui gli oggetti accumulano significati. Il suo lavoro è stato esposto in svariate istituzioni tra Zurigo, Losanna, Londra, Parigi, Berlino, Basilea, Dubai e Abu Dhabi. Istifan ha ricevuto il Premio d'arte del Cantone di Zurigo nel 2021, lo Swiss Art Award nel 2025 e il Manor Kunstpreis nel 2026.

Yoan Mudry (1990, Losanna) è un artista che vive a Ginevra. La sua pratica si sviluppa principalmente attraverso la pittura, affiancata da scultura, installazione e performance, e attinge ad annunci pubblicitari, film, libri e immagini trovate online per esplorare come le immagini producano e facciano circolare significati. Attraverso processi di appropriazione, traduzione e spostamento, indaga il modo in cui le ideologie prendono forma nelle immagini, nei testi e nei linguaggi visivi. Ha esposto il suo lavoro in istituzioni quali l'Astrup Fearnley Museum, Oslo; il Lentos Museum, Linz; la Kunsthalle Basel, Basilea; la Kunsthalle Bern, Berna; il MCBA – Musée cantonal des Beaux-Arts, Losanna, oltre che agli Swiss Art Awards di Basilea.

Gina Proenza (1994, Bogotá) è un'artista franco-colombiana che vive a Losanna. Il suo lavoro si confronta con l'uso delle parole per interrogare le relazioni di potere legate al linguaggio e alla sua costruzione sociale. Intrecciando la sua eredità colombiana e francese e le sue due lingue madri, entrambe segnate dalla storia coloniale, la sua pratica si sviluppa attraverso sculture, installazioni, opere sonore e video. Proenza è attiva nelle scene artistiche indipendenti.

Dal 2025 è parte del team curatoriale di Tunnel Tunnel a Losanna. È stata co-direttrice di Forde a Ginevra dal 2020 al 2023 e ha co-fondato lo spazio artist-run Pazioli a Losanna nel 2015. Ha esposto il suo lavoro in numerose istituzioni, tra cui: Palais de Tokyo, Parigi; Musée Cantonal d'Art, Losanna; Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds; Kunst Halle Sankt-Gallen; Centre d'Art Neuchâtel; Centre Culturel Suisse, Parigi.

Cally Spooner (1983, Ascot) è un'artista e scrittrice britannico-italiana che vive a Torino. Le sue coreografie si sviluppano attraverso diversi media, tra cui suono, film, testo, oggetti e disegni. Spooner ha esposto il suo lavoro in numerose istituzioni, tra cui la Graham Foundation di Chicago; Cukrarna, Lubiana; il Museum Dhondt-Dhaenens, Sint-Martens-Latem; Parrhesiades, Londra; l'Art Institute of Chicago, Chicago; lo Swiss Institute, New York; il Castello di Rivoli, Torino; il Centre d'Art Contemporain Genève, Ginevra. Le sue produzioni dal vivo, opere teatrali ed eventi sono stati presentati, tra gli altri, al Centre Pompidou, Parigi; Museum M, Leuven; High Line, New York; Tate Britain; Tate Modern, Londra.

Jonas Staal (1981, Zwolle) è un artista visivo che vive tra Berna, Rotterdam e Atene. Il suo lavoro indaga il rapporto tra arte, democrazia e propaganda. È il fondatore dell'organizzazione artistica e politica New World Summit (2012 – in corso). Insieme a Florian Malzacher co-dirige il campo di formazione Training for the Future (2018 – in corso); con la scrittrice e giurista Radha D'Souza ha fondato il Court for Intergenerational Climate Crimes (2021 – in corso); e con Laure Prouvost è co-amministratore dell'Obscure Union (2019 – in corso). Le sue mostre sono state presentate in istituzioni quali la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino; il Gwangju Museum of Art; il Museum of Contemporary Art, Zagabria; e le Serpentine Galleries, Londra. I suoi progetti sono stati esposti in numerose sedi, tra cui il Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, New York; il V&A, Londra; lo Stedelijk Museum, Amsterdam; M HKA, Anversa; il Centre Pompidou-Metz, Metz; e il Nam June Paik Art Center, Seoul, oltre che alla 7^a Berlin Biennale, alla 31^a Biennale di São Paulo, alla 12^a Taipei Biennale e alla 14^a Shanghai Biennale.

Doris Stauffer (1934, Amden – 2017, Zurigo) fu, insieme a Serge Stauffer, Hansjörg Mattmüller e Peter Jenny, tra le fondatrici e i fondatori,

nel 1971, della F + F School of Experimental Design. Nella sua attività artistica, nell'insegnamento e come attivista politica, Stauffer si avvicinò sempre più al femminismo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. Nel 1969, Doris Stauffer fondò, insieme ad altre donne, il movimento di liberazione delle donne FBB. Nel 1975 presentò per la prima volta la serie «Peniswärmer – un'esplorazione ironica dei ruoli di genere consolidati – e le più sarcastiche scatole ottiche «Patriarchales Panoptikum» nella mostra «Frauen sehen Frauen: eine gefühlvolle, gescheite, gefährliche Schau» («Le donne vedono le donne: una mostra sensibile, intelligente, pericolosa»), promossa, tra le altre, da Heidi Bucher, Bice Curiger e Rosina Kuhn presso lo Strauhof di Zurigo. Nel 1977, Stauffer tenne il suo primo corso delle streghe presso la F + F. Il corso, riservato esclusivamente alle donne, affrontava i temi del femminismo e della creatività, nonché le tendenze sessiste nell'arte e nella società. Nel 1978, a causa delle tensioni sorte alla F + F in relazione al suo corso delle streghe, fondò il Frauenwerkstatt («Laboratorio delle donne»), una continuazione del corso delle streghe che gestì autonomamente, indipendentemente dalla F + F, continuando al contempo a insegnare presso la scuola fino al 1981.

BIOGRAPHIES

Louisa Gagliardi (1989, Sion) is a visual artist based in Zurich. Gagliardi's pictorial compositions verge on realism while reimagining social scenes marked by alienation and incommunicability. She prints her digitally conceived images on PVC, intervening on the surface with gels, nail polish, glitter, and latex to create luminous, iridescent works that blur the boundaries between digital and physical objects. She has exhibited her work at numerous venues, including MASI – Museo d'arte della Svizzera italiana, Lugano; Galerie Eva Presenhuber, Vienna; Galerie Eva Presenhuber × TAXA, Seoul; and Dawid Radziszewski, Warsaw.

Shamiran Istifan (1987, Baden) is a visual artist based in Zurich. Her practice combines sculpture, installation, textile, and image to explore symbolic structures, power relations, and the processes through which objects accumulate meaning. Her work has been exhibited at various institutions across Zurich, Lausanne, London, Paris, Berlin, Basel, Dubai, and Abu Dhabi. Istifan received the Art Prize of the Canton of Zurich in 2021, the Swiss Art Award in 2025, and the Manor Kunstpreis in 2026.

Yoan Mudry (1990, Lausanne) is an artist based in Geneva. Working primarily through painting, alongside sculpture, installation, and performance, Mudry draws on advertisements, films, books, and images found online to explore how images produce and circulate meaning. Through processes of appropriation, translation, and displacement, he examines how ideologies take form in images, texts, and visual languages. He has exhibited his work at institutions including the Astrup Fearnley Museum, Oslo; Lentos Museum, Linz; Kunsthalle Basel, Basel; Kunsthalle Bern, Bern; and MCBA – Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, as well as at the Swiss Art Awards in Basel.

Gina Proenza (1994, Bogotá) is a French-Colombian artist based in Lausanne. Her work engages with the use of words to question relations of power tied to language and its social construction. Woven from her Colombian and French heritage and her two mother tongues, both shaped by colonial histories, her practice unfolds through sculptures, installations, sound pieces, and videos. Proenza is active in independent art scenes. Since 2025, she has been part of the

curatorial team at Tunnel Tunnel in Lausanne. She was co-director of Forde in Geneva from 2020 to 2023 and co-founded the artist-run space Pazioli in Lausanne in 2015. She has exhibited her work at numerous institutions, including Palais de Tokyo, Paris; Musée Cantonal d'Art, Lausanne; Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds; KunstHalle Sankt-Gallen; Centre d'Art Neuchâtel; and Centre Culturel Suisse, Paris.

Cally Spooner (1983, Ascot) is a British-Italian artist and writer based in Turin. Her choreographies unfold across media, including sound, film, text, objects, and drawings. Spooner has exhibited her work at numerous institutions, including Graham Foundation, Chicago; Cukrarna, Ljubljana; Museum Dhondt-Dhaenens, Sint-Martens-Latem; Parrhesiades, London; the Art Institute of Chicago, Chicago; Swiss Institute, New York; Castello di Rivoli, Turin; and Centre d'Art Contemporain Genève, Geneva. Her live productions, plays, and events have been presented, among others, at Centre Pompidou, Paris; Museum M, Leuven; High Line, New York; Tate Britain; and Tate Modern, London.

Jonas Staal (1981, Zwolle) is a visual artist based between Bern, Rotterdam, and Athens. His work deals with the relation between art, democracy, and propaganda. He is the founder of the artistic and political organization New World Summit (2012 – ongoing). Together with Florian Malzacher, he co-directs the training camp Training for the Future (2018 – ongoing); with writer and lawyer Radha D'Souza, he founded the Court for Intergenerational Climate Crimes (2021 – ongoing); and with Laure Prouvost, he is co-administrator of the Obscure Union (2019 – ongoing). His exhibition projects have been presented at venues including Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin; Gwangju Museum of Art; Museum of Contemporary Art, Zagreb; and Serpentine Galleries, London. His projects have been exhibited widely, including at venues such as Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, New York; V&A, London; Stedelijk Museum, Amsterdam; M HKA, Antwerp; Centre Pompidou-Metz, Metz; and Nam June Paik Art Center, Seoul, as well as at the 7th Berlin Biennale, the 31st São Paulo Biennale, the 12th Taipei Biennale, and the 14th Shanghai Biennale.

Doris Stauffer (1934, Amden–2017, Zurich) was, together with Serge Stauffer, Hansjörg Mattmüller, and Peter Jenny, among the founders

of the F+F School of Experimental Design in 1971. In her artistic practice, teaching, and political activism, Stauffer became increasingly involved with feminism in the late 1960s and early 1970s. In 1969, Doris Stauffer founded the women's liberation movement FBB together with other women. In 1975, she presented for the first time the series *Peniswärmer* – a humorous examination of entrenched gender roles – and the more sardonic peep boxes *Patriarchales Panoptikum* in the exhibition *Frauen sehen Frauen: eine gefühlvolle, gescheite, gefährliche Schau* (*Women See Women: A Sensitive, Clever, Dangerous Exhibition*), initiated, among others, by Heidi Bucher, Bice Curiger, and Rosina Kuhn at the Strauhof in Zurich. In 1977, Stauffer held her first Witches course at the F+F. The course, open exclusively to women, addressed feminism and creativity, as well as sexist tendencies in art and society. In 1978, following tensions at the F+F related to her Witches course, Stauffer founded the Women's Workshop, a continuation of the Witches course that she ran independently from the F+F, while continuing to teach at the school until 1981.

OUTLAWS

16.10.2026 – 07.02.2027

Louisa Gagliardi
Shamiran Istifan
Yoan Mudry
Gina Proenza
Cally Spooner
Jonas Staal
Doris Stauffer

Exhibition curated by
Lucrezia Calabrò Visconti

The exhibition was realised thanks to
Fabio Franco and Graficakreativa,
Nadine Gouders, Paul Kuipers, Valeriano
Panone and Neon Angher S.r.l.,
Giuseppe Pugliesi, Luca Luccioli and
Real Sound Services, Basak Tuna

Special thanks to
Antigone's Tales, Giorgia Bash and
BuilderAtlas, Nadine Gouders, Michael
Hiltbrunner and F + F School, Simone
Koller, Paul Kuipers, Stefan Länzlinger
and Swiss Social Archive, Zurich
Schweizerisches Sozialarchiv Zurich,
Mathis Sauter and Art Collection
of the City of Zurich, Isabelle Kirgus,
Clemens Pflieger, Beat Scherrer and
Schweizerische Nationalbibliothek
Bern, Monika Stauffer, Salome Stauffer,
Mara Züst

The publication is a project conceived
by Istituto Svizzero and edited by
Lucrezia Calabrò Visconti

Design
Kevin Maria Pedron

Editing
Rita Ianniciello

© 2026 Istituto Svizzero,
the artists and the authors for their
respective texts and images.

ISBN 978-88-945321-1-1

All rights reserved.

No part of this publication may be
reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any
means without the prior permission
of the publisher. Any breach of copyright
and intellectual property laws shall be
prosecuted in accordance with the law.

Istituto Svizzero remains available
to any interested parties regarding
unidentified sources.

Istituto Svizzero is a transdisciplinary platform bringing together artistic and scientific research. From Rome, Milan or Palermo, it facilitates connections between Switzerland and Italy, as well as internationally. Istituto Svizzero offers residencies to early-career artists and scholars who wish to contribute to the future of art, science and innovation. Each year, the Institute presents a public programme aimed at promoting forward-thinking events and projects, experimental practices and excellence in research. Istituto Svizzero seeks to actively participate in the global discourse on arts and society, envisioning new paths and looking beyond the boundaries of disciplines.

Director
Joëlle Comé

Head Curator
Lucrezia Calabrò Visconti

Head of Science, Research,
and Innovation
Ilyas Azouzi

COO
Paolo Caravello

Administrator
Stephan Berger

Communication
Teodora Pasquinelli
Flavia Parea

Technical department
Orazio Battaglia

Production
Silvia Santini
Cecilia Lanzarini

Assistant to the Director
Elena Catuogno

Production and Management Milan
Claudia Buraschi

Librarian
Romina Pallotto

Accounting
Carlotta Cantagalli

Institutional partners
Pro Helvetia Swiss Arts Council
State Department of Education,
Research and Innovation
Federal Department of Construction
and Logistics

Partners
Canton of Ticino
City of Lugano
Università della Svizzera Italiana
EFG



OPERE IN MOSTRA / LIST OF WORKS

Ingresso / Staircase

Yoan Mudry, *Tic-Tac*, 2015
 5 caffettiere italiane cantanti,
 motore, altoparlante, Arduino /
*5 Italian singing moka pots, motor,
 speaker, Arduino*
 30 × 110 × 30 cm
 Courtesy l'artista / the artist,
 e / and Clemens Pflieger

Yoan Mudry, *Work Bitch*, 2026
 Bidone della spazzatura
 parlante, motore, altoparlante,
 Arduino / *Talking waste bin,
 motor, speaker, Arduino*
 67 × 33 × 30 cm
 Courtesy l'artista / the artist

Gina Proenza, *Every Entrance is an Exit*
 (1474-2026), 2026
 Video, 39'
 Courtesy l'artista / the artist

Sala / Room 1

Gina Proenza, *Toi et ta bande*
 (highway version), 2026
 Paglia, plexiglass, struttura
 di alluminio / *Straw, plexiglass,
 aluminium frame*
 174 × 900 × 98 cm

Gina Proenza, *Patron / Partner*, 2025
 Metallo, ceramica, legno, motore /
Metal, ceramic, wood, motor
 94 × 71.1 × 27.9 cm

Gina Proenza, *Patron / Partner III*, 2025
 Metallo, ceramica, legno, motore /
Metal, ceramic, wood, motor
 Ca. 40 × 10 × 20 cm

Gina Proenza, *Patron / Partner IV*, 2025
 Metallo, ceramica, legno, motore /
Metal, ceramic, wood, motor
 100 × 40 × 20 cm

Gina Proenza, *L'ami naturel VII*, 2025
 Metallo, ceramica, legno, motore /
Metal, ceramic, wood, motor
 130 × 50 × 30 cm

Gina Proenza, *L'ami naturel X*, 2025
 Metallo, ceramica, legno, motore /
Metal, ceramic, wood, motor
 40 × 10 × 20 cm

Gina Proenza, *L'ami naturel XI*, 2025
 Metallo, ceramica, legno, motore /
Metal, ceramic, wood, motor
 40 × 10 × 20 cm

Gina Proenza, *L'ami naturel XII*, 2025
 Metallo, ceramica, legno, motore /
Metal, ceramic, wood, motor
 40 × 10 × 20 cm

Gina Proenza, *L'ami naturel XIII*, 2025
 Metallo, ceramica, legno, motore /
Metal, ceramic, wood, motor
 40 × 10 × 20 cm

Gina Proenza, *Judging Worms*
 (all the words of a trial against worms
 ordered alphabetically), 2023
 Video, 13'06"
 Prodotto con / *Produced with*
 Pauline Brocart & Quentin Le Garrec

Tutti i lavori / *All works courtesy*
 l'artista / the artist

Gina Proenza, *Patron / Partner II*, 2025
 Metallo, ceramica, legno, motore /
Metal, ceramic, wood, motor
 99.1 × 27.9 × 55.9 cm

Gina Proenza, *L'ami naturel VI*, 2024
 Metallo, ceramica, legno, motore /
Metal, ceramic, wood, motor
 100 × 155 × 70 cm

Courtesy l'artista / the artist
 e / and Antigone's Tales

Sala / Room 2

Jonas Staal, *New World Summit – Berlin*, 2012 (2012)

Maquette, modello architettonico /
Maquette, architectural model
90 × 17 × 90 cm

Jonas Staal, *New World Summit – Leiden*, 2012 (2013)

Maquette, modello architettonico /
Maquette, architectural model
70 × 12 × 70 cm

Jonas Staal, *New World Summit – Kochi*, 2013 (2013)

Maquette, modello architettonico /
Maquette, architectural model
90 × 30 × 90 cm

Democratic Self-Administration
of Rojava e / and Jonas Staal, *New World Summit – Rojava*, 2015-2018 (2016)

Maquette, modello architettonico /
Maquette, architectural model
101.2 × 101.2 × 30 cm

Jonas Staal, *New World Summit – Utrecht*, 2016 (2025)

Maquette, modello architettonico /
Maquette, architectural model
80 × 100 × 30 cm

Moussa Ag Assarid e / and Jonas Staal,
New World Embassy – Azawad, 2016 (2016)

Maquette, modello architettonico /
Maquette, architectural model
46.4 × 27.5 × 72.9 cm

Nilüfer Koç e / and Jonas Staal,
New World Embassy – Kurdistan, 2023 (2025)

Maquette, modello architettonico /
Maquette, architectural model
34 × 75 × 75 cm

Jonas Staal, *New World Summit – Brussels, excerpts*, 2014
Video, 31'32"

Jonas Staal, *New World Summit – Morphologies*, 2012-2016
Video, 3'49"

Tutti i lavori / *All works courtesy*
l'artista / *the artist e / and* Laveronica
arte contemporanea, Modica

Sala / Room 3

Shamiran Istifan, *The Lease Is Almost Up*, 2025

Metallo, legno, cera d'api /
Metal, wood, beeswax
290 × 270 × 19 cm
Courtesy l'artista / *the artist*

Sala / Room 4

Louisa Gagliardi, *Swamped*, 2024
Smalto per unghie, gel, inchiostro
su PVC / *Nail polish, gel medium,*
ink on PVC

200 × 300 cm
Courtesy l'artista / *the artist e / and*
Consonni Radziszewski,
Varsavia / Milano / *Warsaw / Milan*

Sala / Room 5

Cally Spooner, *WHAT HAPPENED!?*
A Conversation with my Mother, 2024
 Proiezione digitale monocanale,
 altoparlanti Fohhn Scale-2, amplificatore
 Fohhn MA-4.100, supporto per
 altoparlante, staffa da parete, conto alla
 rovescia digitale, registrazione audio
 in presa diretta, registrazione 4K in presa
 diretta, sottotitoli per non udenti, vista
 dall'Hotel Du Parc, Mont Pèlerin, Svizzera/
Single-channel digital projection,
Fohhn Scale-2 loudspeakers, Fohhn
MA-4.100 amplifier, speaker stand,
wall bracket, digital countdown, single-
take sound recording, single-take 4K
recording, closed captions, view from
Hotel Du Parc, Mont Pelerin, Switzerland
 43'59"

Conversazione telefonica /
telephone conversation:
 Angela e / and Cally Spooner
 Registrazione audio / *audio recording:*
 Cally Spooner
 Camera: Cally Spooner
 Sottotitoli / *subtitles:* Al e / and Ava Barrett
 Courtesy l'artista / *the artist*

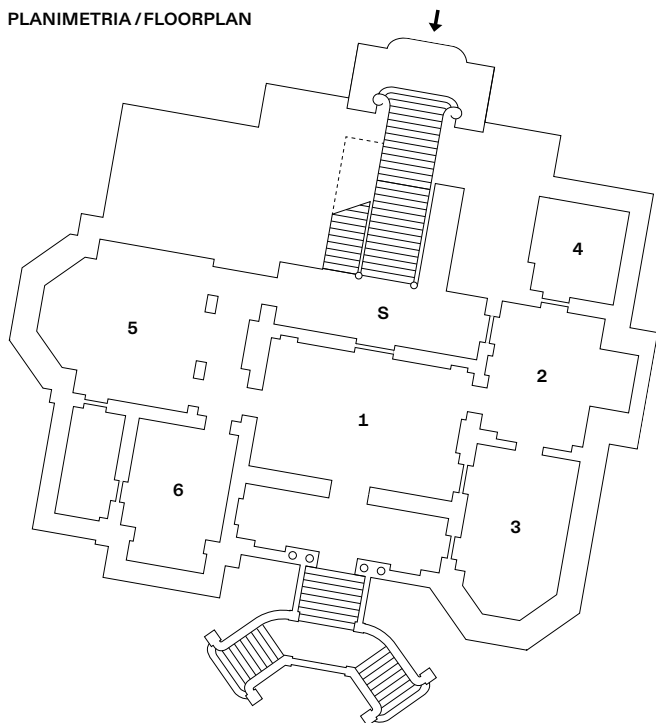
Sala / Room 6

Doris Stauffer, *Das Patriarchale*
Panoptikum, 1975
 8 peep boxes, tecnica mista /
8 peep boxes, mixed media
 38 × 27 × 52 cm ognuna / *each*
 Courtesy Collezione d'arte della città
 di Zurigo / *Art Collection of the City*
of Zurich

Doris Stauffer, *Peniswärmer*, 1975
 3 scaldapene fatti a maglia, carta /
3 Hand-knitted penis warmers, paper
 Dimensioni variabili / *Different sizes*
 Courtesy Archivio Sociale Svizzero,
 Zurigo / *Swiss Social Archive, Zurich*

Doris Stauffer, *Hexenkurs*, 1977-1980
 Fotografie presentate in forma
 di slideshow / *slideshow of photographs*
 Courtesy eredi di Doris Stauffer,
 Biblioteca nazionale svizzera Berna,
 Scuola F + F, BilderAtlas / *the heirs*
of Doris Stauffer, Schweizerische
Nationalbibliothek Bern, F + F School,
BilderAtlas

PLANIMETRIA / FLOORPLAN



S
Ingresso/Staircase
 EVERY ENTRANCE IS AN EXIT
 Yoan Mudry, Gina Proenza

1
 TOI ET TA BANDE
 Gina Proenza

2
 UNITED STATELESS NATIONS
 Jonas Staal

3
 THE LEASE IS ALMOST UP
 Shamiran Istifan

4
 SWAMPED
 Louisa Gagliardi

5
 WHAT HAPPENED?
 Cally Spooner

6
 HEXENKURS
 Doris Stauffer

LOUISA GAGLIARDI

SHAMIRAN ISTIFAN

YOAN MUDRY

GINA PROENZA

CALLY SPOONER

JONAS STAAL

DORIS STAUFFER

Istituto Svizzero