

ART CUT'26
Catholic
Universities
Art Triennale
2026

—
Exercises
in Empathy
—

Spiritual
Machines

Milano



DICASTERIUM
DE CULTURA ET EDUCATIONE

ART CUT'26 Catholic Universities Art Triennale 2026

Esercizi di Empatia

Macchine Spirituali

6 Ottobre / *October* – 20 Novembre / *November* 2026
Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore

Gian Maria Tosatti
Orla Barry
Rodrigo Cass
Rui Chafes

In memoria di / In memory of
Rodrigo Cass (1983–2026)

Milano

L'empatia è una risorsa che le Università Cattoliche Portano in Sé

Quando Papa Leone XIV firmò, il 15 maggio 2026, la sua prima Lettera Enciclica — significativamente nel 135° anniversario della *Rerum Novarum* di Leone XIII — la sua intenzione non fu soltanto quella di costruire un documento programmatico. Egli intendeva individuare con precisione il crocevia epocale in cui l'umanità oggi si trova. L'avanzata dell'intelligenza artificiale promette di poter simulare proprio ciò che la tecnologia non potrà mai sostituire: la nostra stessa umanità. Per questo la *Magnifica Humanitas* non è un trattato sulla tecnologia. È, come indica il suo sottotitolo, un documento sulla salvaguardia della persona umana nell'era dell'intelligenza artificiale. Ed è esattamente lì, in quel punto di tensione tra simulazione ed esperienza, che il Papa colloca l'empatia come categoria in pericolo, giustificando così l'urgenza del suo appello a una riflessione aperta: «Quando la parola è simulata ma non incarnata, essa non costruisce una relazione, ma solo un'apparenza di essa» (MH, n.100). La prima Triennale d'Arte Contemporanea delle Università Cattoliche — che raduna cento artisti, sette università da tre continenti diversi — scaturisce da questo appello.

La Triennale come atto di empatia

Se esistesse una parola capace di rappresentare le Università Cattoliche e la loro visione integrale del significato dell'educazione, questa parola sarebbe proprio "empatia". L'empatia è presente all'origine di questo progetto universitario; ne definisce perfettamente la portata specifica; e ne traduce efficacemente la missione. Non si tratta di un ornamento retorico, ma di un principio strutturale: è a partire dalla capacità di collocarsi dentro l'esperienza dell'altro e di abitarne il punto di vista, che l'università può compiere la sua vocazione più innata, ossia: generare comunità attorno alla verità. Come ricordava San Giovanni Paolo II nella Costituzione Apostolica *Ex Corde Ecclesiae* (1990), le università cattoliche sono nate «dal cuore della Chiesa», come corpo di docenti e di studenti impegnati nella ricerca condivisa della verità e convintamente aperti alla totalità dei saperi umani. È proprio qui che l'empatia entra in scena come ferma disposizione che rende possibile coniugare una meticolosa attività scientifica con la cura costante per la persona. Hannah Arendt, nel suo saggio *La crisi dell'educazione* (1954), scrisse: «l'educazione è il punto in cui decidiamo se amiamo il mondo abbastanza da assumerci la responsabilità per esso». Questa intuizione trova nella tradizione delle università cattoliche una risonanza particolare: educare non è solo trasmettere contenuti, è un atto d'amore di chi si sente responsabile del presente e del futuro del mondo, trovando risposte empatiche ai suoi bisogni.

La Triennale d'Arte Contemporanea delle Università Cattoliche si propone, inoltre, di creare una rete tra università cattoliche sparse in geografie diverse, accogliendo la sfida del riconoscimento di un'identità comune, che potenzi la ricchezza della relazione. Insieme, costituiamo un sistema — non una federazione di interessi, ma un corpo vivo, articolato, a cui ogni istituzione contribuisce con la propria iniziativa, il proprio linguaggio, il proprio contesto storico. Questa convergenza di visioni e di sforzi costituisce, di per sé, un atto di empatia istituzionale. Papa Leone XIV incoraggia le università a fare dell'empatia lo strumento del loro vissuto quotidiano. Come afferma in modo incisivo nella *Magnifica Humanitas*, l'empatia è fondamentale per far sì che le conoscenze possano «interpretare la complessità» (MH, n.137). E, allo stesso modo, è essa che permette alla comunità universitaria di avere un impatto sociale e culturale, contribuendo al «discernimento sulle scelte che riguardano la vita» (MH, n.72). Non è un caso che queste due dimensioni — la capacità di abitare la complessità e quella di realizzare il discernimento etico —

appaiano associate: solo un'università capace di empatia riesce a trasformare la frammentazione dei saperi specializzati in una sapienza orientata al bene delle persone e delle società concrete.

Una parola sinonimo di speranza

Nel fragile e frammentato contesto del presente, segnato da polarizzazioni crescenti e da forme sempre più sofisticate di comunicazione che, paradossalmente, isolano più di quanto uniscano, l'empatia si configura come una necessaria operazione culturale di salvataggio. Essa è uno strumento sempre più indispensabile per costruire e condividere conoscenza, per tessere reciprocità, per rilanciare pratiche collaborative, e non solo nell'ambito esclusivo delle relazioni personali, ma anche, o soprattutto, nel polifonico e vasto intreccio della vita collettiva.

Le diverse tipologie di comunità che compongono la società globale — la famiglia, la scuola, l'università, gli spazi della vita civile — hanno solo da guadagnare dall'approfondimento di questa forma di sapere in cui l'umano si esprime in modo privilegiato. Una famiglia che educa all'empatia forma persone capaci di affrontare la differenza senza paura; un'università che la coltiva, forma professionisti che non riducono l'altro a un dato o a una funzione; un ambiente di lavoro attraversato dall'empatia si trasforma in luogo di riconoscimento e non solo di produttività. Come fa notare Papa Leone XIV, un sistema artificiale può riprodurre i segnali esterni della compassione, ma non può soffrire con chi soffre, né gioire veramente con chi gioisce. È per questo che, in un tempo in cui tanti processi — informativi, relazionali, persino affettivi — sono delegati agli algoritmi, riaffermare la centralità dell'empatia umana diventa un atto di coscienza culturale e, allo stesso tempo, di speranza.

L'umiltà senza la quale l'empatia non esiste

Il termine empatia è relativamente recente. Non esiste nel greco antico, né nel latino classico con il significato che oggi gli attribuiamo. Viene coniato alla fine del XIX secolo e il suo uso più ricorrente si registra curiosamente nell'ambito dell'estetica. Quando contempliamo un oggetto artistico, proiettiamo su di esso un dinamismo che appartiene alla nostra esistenza psichica e che ci permette di sentirci dentro ciò che osserviamo. Dal vocabolario tipico dell'estetica, l'applicazione del termine empatia è poi passata al campo delle relazioni interpersonali, poiché quando guardiamo il volto di qualcuno, proiettiamo anche su quel volto il nostro proprio repertorio di stati interiori, e possiamo mappare, per analogia, sentimenti simili che abbiamo già sperimentato. Questa teoria generale sull'empatia, nota come “teoria dell'imitazione interiore”, ebbe come autore il filosofo tedesco Theodor Lipps e sarebbe stata poi ripresa dalla scuola di Husserl.

Va detto che il circolo fenomenologico di Edmund Husserl percepì rapidamente che la teoria di Lipps, spiegando la comprensione dell'altro come proiezione dell'io, correva il rischio di non raggiungere l'altro nella sua specifica alterità. Se tutto ciò che riconosco nel volto altrui è una proiezione della mia stessa esperienza interiore, non esco mai, di fatto, da me stesso — l'altro rimane, in fondo, un mio riflesso, e non un soggetto autonomo dotato di una vita interiore genuinamente distinta dalla mia. Fu proprio su questo problema che Edith Stein, filosofa, santa e dottore della Chiesa, uno dei riferimenti fondamentali per il dialogo tra fede e ragione nella contemporaneità, scrisse la sua dissertazione di dottorato, intitolata *Zum Problem der Einfühlung* — “Sul problema dell'empatia”. Stein insiste su un punto decisivo: non viviamo mai il dolore o la gioia dell'altro come l'altro li vive; li viviamo come appartenenti all'altro. È questa umiltà costitutiva — il fatto che l'empatia non annulli mai l'alterità dell'altro, non la assorba banalmente nella mia propria esperienza — che rende l'empatia un atto di conoscenza rispettosa, e non una forma di relativismo o di appropriazione. L'esercizio paziente di quella prossimità in cui l'altro può essere veramente riconosciuto come altro è un insegnamento importante per la nostra epoca, segnata da nuove forme di incomprensione culturale o di spersonalizzazione algoritmica.

La Triennale come scuola dell'empatia

Il concetto di empatia offre alla prima Triennale d'Arte Contemporanea delle Università Cattoliche uno stimolo fecondo per mettere in dialogo l'estetica e l'etica e, allo stesso tempo, per sollecitare tutti i saperi a una conversazione interdisciplinare, avvicinandoci gli uni agli altri per compiere insieme quell'esercizio esigente, paziente ma appassionante che è, in fondo, il riconoscimento reciproco.

San John Henry Newman, in *The Idea of a University* (1852), aveva descritto con lucidità questo stesso movimento come il vero frutto della vita universitaria: studiosi fieri delle proprie scienze e, proprio per questo, in competizione tra loro, sono portati dalla convivenza ad aggiustare

le pretese e i confini dei rispettivi campi di ricerca, e così «imparano a rispettarci, a consultarsi, ad aiutarsi a vicenda». È proprio questo passaggio — dalla rivalità delle specializzazioni al rispetto reciproco, dall'isolamento disciplinare all'aiuto vicendevole — che la Triennale si propone di far percorrere, non solo tra i saperi, ma tra persone, istituzioni e culture.

Affermare l'amicizia come fermento culturale è un compito urgente che deve unirci tutti, all'interno delle nostre comunità universitarie e al di fuori di esse. La creatività artistica può potenziare nuovi esercizi di empatia istituzionale e personale, ispirare il pensiero e il gesto, motivare l'ascolto e il flusso della vita. L'opera d'arte è sostenuta da una struttura paradossale che la rende, al tempo stesso, una cosa fisica, visibile e tangibile — tela, pietra, video, suono — e il veicolo di un'intenzionalità, di una ferita, di un'interiorità che la eccede e che non si lascia ridurre alla pura materialità. È proprio questa tensione tra materia e senso che fa dell'opera d'arte un luogo privilegiato di esercizio empatico: davanti a essa, siamo invitati a sospendere il giudizio immediato, a soffermare lo sguardo, a lasciare che qualcosa d'altro ci interpelli prima di classificarlo o di strumentalizzarlo.

Allo stesso modo, nelle relazioni umane, il momento trasformativo accade quando smettiamo di guardare l'altro in funzione della sua utilità e diventiamo capaci di riconoscerlo nel suo proprio essere, in modo gratuito, non strumentalizzabile. Per questo la Triennale può legittimamente proporsi come scuola di empatia, perché approfondisce trasversalmente la stessa capacità percettiva e affettiva, che siamo chiamati a esercitare nelle relazioni concrete della vita accademica e sociali. La stessa architettura internazionale del progetto è già, di per sé, un esercizio di empatia istituzionale, un invito ad abitare un ascolto comune del bene, della verità e della bellezza.

Ringraziamenti

Una parola di gratitudine è dovuta alle sette università che hanno aderito al progetto di questa prima edizione della Triennale e l'hanno sognata empaticamente: alla Pontificia Università Cattolica di Rio de Janeiro, nella persona del suo Rettore P. Anderson Antonio Pedroso, S.J.; alla Pontificia Università Cattolica del Cile e al suo Rettore, Prof. Juan Carlos de la Llera; alla Pontificia Università Javeriana e al Rettore P. Luis Fernando Múnera Congote, S.J.; al Boston College e al Presidente P. John T. "Jack" Butler, S.J.; all'Università Cattolica del Sacro Cuore e alla Rettrice Prof.ssa Elena Beccalli; all'Università Cattolica Portoghese e alla Rettrice Prof.ssa Isabel Capelo Gil; e all'Università Cattolica dell'Angola e alla Rettrice Prof.ssa Suor Maria da Assunção.

Lo straordinario artefice di questa Triennale è il Prof. Nuno Crespo, a cui il Dicastero per la Cultura e l'Educazione ha affidato la curatela generale, e la sua squadra di lavoro, in particolare il curatore assistente João Pedro Amorim. A loro si è unito un creativo collegio di curatori che rappresentano le sette tappe di questa Triennale; il nostro ringraziamento a Luiz Camillo Osorio e Cadu (Rio de Janeiro); ad Alexia Tala (Santiago); a Lucía Parias e Sylvia Suárez (Bogotá); a Sheila Gallagher (Boston); a Elena di Raddo e Alessandra Squizzato (Milano); a Filipa Oliveira e P. João Sarmento, S.J. (Lisbona); e a Kiluanji Kia Henda, Mehak Vieira, Osvaldo Sebastião da Silva e Suzana Sousa (Luanda). Tutti loro hanno selezionato un centinaio di artisti che sono veri maestri dell'empatia — protagonisti capaci, ciascuno a modo suo, di insegnarci a uscire da noi stessi per abitare, con rispetto e senza fretta, il mondo dell'altro.

Che la Triennale possa rafforzare il ruolo internazionale delle Università Cattoliche come laboratori culturali capaci di contribuire al compito dell'umanizzazione, attivando dinamiche di pensiero a favore della pace, del progresso spirituale e della fraternità.

Card. José Tolentino de Mendonça

Prefetto del Dicastero per la Cultura e l'Educazione

6 Agosto 2026

Empathy is a resource that Catholic Universities bear within themselves

When Pope Leo XIV signed, on 15 May 2026, his first Encyclical Letter — significantly on the 135th anniversary of Leo XIII's *Rerum Novarum* — his intention was not merely to produce a programmatic document. He sought to identify with precision the epochal crossroads at which humanity finds itself today. The advance of artificial intelligence promises to simulate precisely what technology will never be able to replace: our very humanity. For this reason, *Magnifica humanitas* is not a treatise on technology. As its subtitle indicates, it is a document on safeguarding the human person in the age of artificial intelligence. And it is precisely there, at that point of tension between simulation and experience, that the Pope places empathy as a category at risk, thus justifying the urgency of his call for an open reflection: “when words are simulated, they do not build genuine relationships, but only their appearance” (MH, n. 100). The first Triennial of Contemporary Art of Catholic Universities — bringing together one hundred artists and seven universities from three different continents — emerges from this appeal.

The Triennial as an act of empathy

If there were a word capable of representing Catholic Universities and their integral vision of the meaning of education, that word would be precisely “empathy”. Empathy is present at the origin of this university project; it perfectly defines its specific scope; and it effectively translates its mission. It is not a rhetorical ornament, but a structural principle: it is through the ability to place oneself within the experience of the other and to inhabit their point of view that the university can fulfil its deepest vocation, namely, generating communities around truth. As Saint John Paul II recalled in the Apostolic Constitution *Ex corde Ecclesiae* (1990), Catholic universities were “born from the heart of the Church”, as a body of professors and students committed to the shared pursuit of truth and deeply open to the totality of human knowledge. It is precisely here that empathy enters the scene as a firm disposition that makes it possible to combine meticulous scientific activity with constant care for the person. Hannah Arendt, in her essay *The Crisis in Education* (1954), wrote: “Education is the point at which we decide whether we love the world enough to assume responsibility for it.” This insight finds a particular resonance in the tradition of Catholic universities: educating is not merely transmitting content; it is an act of love by those who feel responsible for the present and future of the world, finding empathetic responses to its needs.

The Triennial of Contemporary Art of Catholic Universities also aims to create a network among Catholic universities spread across different geographical regions, embracing the challenge of recognising a shared identity that strengthens the richness of relationships. Together, we constitute a system — not a federation of interests, but a living and articulated body, to which each institution contributes through its own initiative, its own language, and its own historical context. This convergence of visions and efforts constitutes, in itself, an act of institutional empathy. Pope Leo XIV encourages universities to make empathy the instrument of their daily experience. As he states incisively in *Magnifica humanitas*, empathy is fundamental in enabling knowledge to “grasp complexity” (MH, n. 137). In the same way, it is empathy that allows the university community to have a social and cultural impact, contributing to “the discernment of choices that affect people’s daily lives” (MH, n. 72). It is no coincidence that these two dimensions — the ability to inhabit complexity and the capacity to achieve ethical discernment — appear together: only a university capable of empathy can transform the fragmentation of specialised knowledge into a wisdom oriented towards the good of individuals and of concrete societies.

A word synonymous with hope

In the fragile and fragmented context of the present, marked by growing polarisation and by increasingly sophisticated forms of communication that, paradoxically, isolate more than they unite, empathy emerges as a necessary cultural act of preservation. It is an increasingly indispensable instrument for building and sharing knowledge, for weaving reciprocity, and for fostering collaborative practices, not only within the exclusive sphere of personal relationships, but also, and above all, within the broad and polyphonic fabric of collective life.

The various forms of community that make up global society — the family, the school, the university, and the spaces of civic life — have everything to gain from deepening this form of knowledge in which the human dimension is expressed in a privileged way. A family that educates in empathy forms people capable of facing difference without fear; a university that cultivates it forms professionals who do not reduce the other to data or to a function; a workplace permeated by empathy becomes a place of recognition rather than merely of productivity. As Pope Leo XIV points out, an artificial system can reproduce the external signs of compassion, but it cannot suffer with those who suffer, nor truly rejoice with those who rejoice. For this reason, at a time when many processes — informational, relational, and even emotional — are being delegated to algorithms, reaffirming the centrality of human empathy becomes an act of cultural awareness and, at the same time, an act of hope.

The humility without which empathy does not exist

The term empathy is relatively recent. It does not exist in ancient Greek or in classical Latin with the meaning we attribute to it today. It was coined at the end of the 19th century, and its most recurrent use was, interestingly, recorded in the field of aesthetics. When we contemplate an artistic object, we project onto it a dynamism that belongs to our psychic existence and that allows us to feel ourselves within what we observe. From the vocabulary proper to aesthetics, the application of the term empathy later moved into the field of interpersonal relationships, since, when we look at someone's face, we also project onto that face our own repertoire of inner states and can identify, by analogy, similar feelings that we have already experienced. This general theory of empathy, known as the “theory of inner imitation”, was developed by the German philosopher Theodor Lipps and was later taken up by the school of Husserl.

It should be noted that Edmund Husserl's phenomenological circle quickly realised that Lipps' theory, by explaining the understanding of the other as a projection of the self, risked failing to reach the other in their specific otherness. If everything I recognise in another person's face is a projection of my own inner experience, then I never truly leave myself: the other ultimately remains a reflection of me, rather than an autonomous subject endowed with an inner life genuinely distinct from my own. It was precisely around this problem that Edith Stein, philosopher, saint and Doctor of the Church, one of the fundamental figures for the contemporary dialogue between faith and reason, wrote her doctoral dissertation entitled *Zum Problem der Einfühlung* — “On the Problem of Empathy”.

Stein insists on a decisive point: we never experience the pain or joy of another person in the same way that the other person experiences it; we experience them as belonging to the other. It is this constitutive humility — the fact that empathy never cancels the otherness of the other, nor naively absorbs it into my own experience — that makes empathy an act of respectful knowledge, rather than a form of relativism or appropriation. The patient exercise of that closeness in which the other can truly be recognised as other constitutes an important lesson for our time, marked by new forms of cultural misunderstanding or algorithmic depersonalisation.

The Triennial as a School of Empathy

The concept of empathy offers the first Triennial of Contemporary Art of Catholic Universities a fruitful stimulus for bringing aesthetics and ethics into dialogue and, at the same time, for encouraging all fields of knowledge towards an interdisciplinary conversation, drawing us closer to one another in order to undertake together that demanding, patient yet passionate exercise which is, ultimately, mutual recognition.

Saint John Henry Newman, in *The Idea of a University* (1852), had lucidly described this same movement as the true fruit of university life: scholars, proud of their own disciplines and, precisely for this reason, in competition with one another, are led through coexistence to adjust the claims and boundaries of their respective fields of research, and thus “learn to respect, to consult, to aid

each other”. It is precisely this transition — from rivalry between specialisations to mutual respect, from disciplinary isolation to mutual assistance — that the Triennial seeks to foster, not only among fields of knowledge, but also among people, institutions, and cultures.

Affirming friendship as a cultural haven is an urgent task that must unite us all, within our university communities and beyond them. Artistic creativity can strengthen new forms of institutional and personal empathy, inspire thought and action, and encourage listening and the flow of life. The work of art is sustained by a paradoxical structure that makes it, at the same time, a physical, visible, and tangible reality — canvas, stone, video, sound — and the vehicle of an intentionality, a wound, an interiority that exceeds it and cannot be reduced to pure materiality. It is precisely this tension between matter and meaning that makes the work of art a privileged place for the exercise of empathy: before it, we are invited to suspend immediate judgement, to pause our gaze, and to allow something else to address us before we classify it or instrumentalise it.

Likewise, in human relationships, the transformative moment occurs when we stop looking at the other according to their usefulness and become capable of recognising them in their own being, freely and without reducing them to an instrument. For this reason, the Triennial can legitimately present itself as a school of empathy, because it deepens transversally that same perceptive and affective capacity which we are called to exercise in the concrete relationships of academic and social life. The very international architecture of the project is already, in itself, an exercise in institutional empathy, an invitation to inhabit a shared listening to goodness, truth, and beauty.

Acknowledgements

A word of gratitude is due to the seven universities that have joined the project of this first edition of the Triennial and have envisioned it with empathy: to the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, represented by its Rector, Fr. Anderson Antonio Pedroso, S.J.; to the Pontifical Catholic University of Chile and its Rector, Prof. Juan Carlos de la Llera; to the Pontifical Javeriana University and its Rector, Fr. Luis Fernando Múnera Congote, S.J.; to Boston College and its President, Fr. John T. “Jack” Butler, S.J.; to the Catholic University of the Sacred Heart and its Rector, Prof. Elena Beccalli; to the Universidade Católica Portuguesa and its President, Prof. Isabel Capelo Gil; and to the Catholic University of Angola and its Rector, Prof. Sr. Maria da Assunção.

The extraordinary creator of this Triennial is Prof. Nuno Crespo, whom the Dicastery for Culture and Education has entrusted with the general curatorship, together with his working team, in particular the assistant curator João Pedro Amorim. They have been joined by a creative board of curators representing the seven stages of this Triennial; our gratitude goes to Luiz Camillo Osorio and Cadu (Rio de Janeiro); to Alexia Tala (Santiago); to Lucía Parias and Sylvia Suárez (Bogotá); to Sheila Gallagher (Boston); to Elena di Raddo and Alessandra Squizzato (Milan); to Filipa Oliveira and Fr. João Sarmento, S.J. (Lisbon); and to Kiluanji Kia Henda, Mehak Vieira, Osvaldo Sebastião da Silva, and Suzana Sousa (Luanda). All of them have selected around one hundred artists who are true masters of empathy — leaders capable, each in their own way, of teaching us to move beyond ourselves in order to inhabit, with respect and without haste, the world of the other.

May the Triennial strengthen the international role of Catholic Universities as cultural workshops capable of contributing to the task of humanisation, activating dynamics of thought that promote peace, spiritual progress, and fraternity.

Card. José Tolentino de Mendonça

Prefect of the Dicastery for Culture and Education

6 August 2026

Prefazione

Per l'Università Cattolica del Sacro Cuore partecipare sinergicamente alla prima Triennale d'Arte Contemporanea delle Università Cattoliche *Art Cut* – che coinvolge cento artisti e sette università di tre continenti – significa fare proprio il linguaggio universale dell'arte. Un linguaggio che attraversa culture e geografie diverse mettendole in dialogo attorno a una comune ricerca di senso.

Questa esposizione contribuisce a enfatizzare un nostro tratto distintivo, quello di essere un *Ateneo museale* aperto al mondo. Valorizziamo con particolare cura molte opere d'arte, che rendono preziosi i nostri spazi, già di per sé iconici, in cui la bellezza è di casa. Si tratta di un impegno che fa parte a pieno titolo del nostro progetto educativo, perché siamo consapevoli che dall'estetica nasce l'etica: la bellezza, quando è custodita, condivisa e resa accessibile, educa lo sguardo, affina la sensibilità, invita alla cura dei luoghi e delle persone. Per l'Ateneo dei cattolici italiani questo è davvero un «di più» caratterizzante, che consente di fare della bellezza non soltanto un patrimonio da ammirare, ma anche la fonte per generare consapevolezza, dialogo e bene comune.

Come ha scritto il Cardinale José Tolentino de Mendonça, il tema all'origine del progetto è l'*empatia*, capace di rappresentare appieno la visione integrale del significato dell'educazione a cui si ispirano le università cattoliche, definendone la portata e traducendone la missione. Non ci sono parole più adatte di quelle utilizzate dal Cardinale per descrivere il senso dell'empatia, quando ricorda che «è a partire dalla capacità di collocarsi dentro l'esperienza dell'altro e di abitarne il punto di vista, che l'università può compiere la sua vocazione più innata, ossia: generare comunità attorno alla verità».

Entrare dentro l'esperienza dell'altro e abitarne il punto di vista è la sfida più grande che ci troviamo ad affrontare come educatori. Una domanda su tutte dovrà provocarci: come docenti e come studenti, in che modo ci riconosciamo nell'esperienza dell'altro? Non si tratta semplicemente di coglierne le esigenze, le paure, le attese, ma più radicalmente di costruire una relazione che ha nel dialogo e nell'ascolto la sua linfa vitale. Nell'era dell'intelligenza artificiale, sarà l'arte a guidarci nel cogliere il valore dell'empatia, che nasce dal cuore e dallo spirito.

Le opere esposte e qui illustrate rendono manifesto un intento così nobile. Guardandole, ci facciamo ispirare per rendere concreto il nostro impegno a *generare comunità attorno alla verità*.

Elena Beccalli

Rettore, Università Cattolica del Sacro Cuore

Foreword

For Università Cattolica del Sacro Cuore, taking part in the first *Art Cut* – Contemporary Art Triennale of Catholic Universities—a collaborative initiative bringing together one hundred artists and seven universities across three continents—means embracing the universal language of art: a language that crosses different cultures and geographies, bringing them into dialogue through a shared search for meaning.

This exhibition also highlights one of our distinctive features: our identity as a university with a *museum vocation*, open to the world. We take particular care in preserving and enhancing the many works of art that enrich our spaces—spaces that are already iconic in their own right, and in which beauty is truly at home. This commitment is an integral part of our educational mission, because we are conscious that ethics can spring from aesthetics: when beauty is preserved, shared and made accessible, it educates the eye, refines our sensibility, and encourages us to care for both places and people. For the university of Italian Catholics, this represents a distinctive added value: it enables us to regard beauty not merely as a heritage to be admired, but also as a source from which awareness, dialogue and the common good can grow.

As Cardinal José Tolentino de Mendonça has written, the theme at the heart of the project is empathy, which fully embodies the integral vision of education that inspires Catholic universities, defining its scope and giving tangible expression to their mission. No words could better convey the meaning of *empathy* than those of the Cardinal himself, when he reminds us that “it is through the ability to place oneself within another person’s experience and inhabit their point of view that the university can fulfil its most intrinsic vocation: to build community around truth.”

Entering into another person’s experience and inhabiting their point of view is the greatest challenge we face as educators. One question, above all, should challenge us: as teachers and students, how do we recognise ourselves in the experience of others? It is not simply a matter of understanding their needs, fears and expectations, but, more fundamentally, of building a relationship sustained by dialogue and listening. In the age of artificial intelligence, art will guide us in recognising the value of empathy, which springs from the heart and the spirit.

The works presented in this exhibition and illustrated here give tangible expression to this noble purpose. As we contemplate them, may they inspire us to turn our commitment to building community around truth into a living reality.

Elena Beccalli

Rector of the Università Cattolica del Sacro Cuore

Una mostra, 104 artisti, 14 curatori, 8 città, 3 continenti, attraverso i quali circolano idee di arte, empatia, educazione, conoscenza, università e, naturalmente, futuro. Un progetto alimentato dalla convinzione che i linguaggi artistici siano uno strumento privilegiato per instaurare relazioni, dialoghi e affinità senza impedimenti culturali, linguistici o politici.

Una mostra che si sviluppa in tutto il mondo, riunendo artisti che parlano lingue diverse, che elaborano poetiche differenti e che hanno pratiche artistiche, culturali, sociali e politiche molto diverse tra loro. Tra loro e noi, che accogliamo e sperimentiamo le loro opere, si sviluppa un'ampia conversazione, una conversazione sognata da Sua Eminenza il Cardinale Tolentino de Mendonça e concretizzata in una vasta mostra che egli definisce «una scuola di empatia».

Perché l'arte per costruire questa «scuola di empatia»?

Perché, da quando abbiamo inventato l'arte, abbiamo scoperto di essere capaci non solo di rappresentare il reale, ma anche, attraverso queste rappresentazioni, di comunicare ed esprimere il mondo, l'umano e il suo spirito. Una forma di comunicazione inedita che, secondo Bataille, ha avuto inizio nella grotta di Lascaux e che ancora oggi prosegue: incompiuta, attiva, potente.

Un modo di dire, amare e cercare l'umano e il mondo che ha avuto (e ha) come condizione il riconoscimento dell'altro e la possibilità di dirlo nella sua irriducibile singolarità. Una possibilità di dire l'altro fondata sulla capacità di stabilire un legame affettivo, razionale e collettivo tra l'uno e l'altro (qualsiasi altro e tutti gli altri).

Se il riconoscimento dell'altro e della sua umanità deve essere alla base di ogni progetto etico, sociale e anche tecnologico (come Papa Leone XIV identifica nella sua enciclica fondamentale «Magnifica Humanitas»), tale riconoscimento è anche una condizione dell'arte. Come afferma Walter Benjamin, l'arte presuppone sempre l'intera umanità come suo destinatario; in altre parole, non può esserci arte senza relazione, senza alterità, senza che uno parli e l'altro ascolti, che uno mostri e l'altro guardi. Non c'è, cioè, arte senza empatia (come Worringer ha così bene descritto).

An exhibition, 104 artists, 14 curators, 8 cities, 3 continents, that sets in motion ideas of art, empathy, education, knowledge, the university and, of course, the future. A project nourished by the conviction that artistic languages are a privileged means of establishing relationships, dialogues and affinities beyond cultural, linguistic or political barriers.

An exhibition unfolding across the world, bringing together artists who speak different languages, possess different poetics, and have very distinct artistic, cultural, social and political practices. Between them and us, who receive and experience their works, an extensive conversation takes place, a conversation envisioned by His Eminence Cardinal Tolentino de Mendonça and materialised in a vast exhibition to which he calls «a school of empathy.»

But why art to build this «school of empathy»?

Because ever since art was invented, we discovered that we are capable not only of representing reality, but also, through those representations, of communicating and expressing the world, the human and the spirit. An unprecedented mode of communication which, according to Bataille, began in the cave of Lascaux and continues to this day: unfinished, active, powerful.

A way of expressing, loving and seeking the human and the world that had (and has) as its condition the recognition of the other and the possibility of saying him in their irreducible singularity. The possibility of articulating the other grounded in our capacity to establish a sentimental, rational and collective connection between the self and the other (any other and all others).

If recognising the other and their humanity must lie at the foundation of any ethical, social and also technological project (as Pope Leo XIV identifies in his fundamental encyclical «Magnifica Humanitas»), that recognition is also the condition of art. As Walter Benjamin puts it, art always presupposes the whole of humanity as its recipient; in other words, there can be no art without relation, without alterity, without one person speaking and another listening, one showing and another seeing. That is, there is no art without empathy (as Worringer so aptly described).

Of course, when we speak of art, we are not referring simply to a set of more or less well-made objects

Naturalmente, quando parliamo di arte, non intendiamo un insieme di oggetti più o meno ben reattizzati, che ci piacciono più o meno, ma cose che misteriosamente condensano sentimenti e suscitano in noi esperienze affettive e spirituali. L'arte, con tutto il mistero che la avvolge, è un'esperienza affettiva attraverso la quale ci diciamo cose gli uni agli altri, attraversando tempi, culture e geografie differenti. Un dire essenziale in tempi di dissensi intensi e radicali, di conversazioni impossibili e di modi di vivere apparentemente incompatibili.

A partire da un insieme di meditazioni filosofiche sull'arte, la letteratura e la musica, la filosofa Martha Nussbaum mostra come le emozioni provochino sconvolgimenti del pensiero (*upheavals of thought*). Sconvolgimenti che non solo ampliano la capacità umana di sentire, ma anche quella di sentire l'altro.

L'esercizio immaginativo che compiamo per poter leggere una poesia, guardare un dipinto, un film o ascoltare un brano musicale implica non solo l'attivazione della nostra fantasia, ma anche la creazione di relazioni tra personaggi, elementi, prospettive, modi di vedere e di essere differenti. Ed è attraverso queste diverse esperienze che il lettore, lo spettatore, l'ascoltatore di musica impara ad apprezzare le vite emotive degli altri.

Pertanto, attraverso l'arte possiamo vivere più di una vita. Non solo grazie ai movimenti dell'immaginazione sensibile che ci conducono verso tempi lontani, luoghi sconosciuti e realtà che non avevamo mai immaginato, ma, secondo Nussbaum, perché attraverso l'arte possiamo abitare l'intimità di altri esseri, sentendone i passi, le paure, i desideri, come se fossero i nostri. O, come dice il poeta Rilke, il movimento attraverso il quale la poesia ci guida ci permette, per un momento, di saltare al centro di un essere e di vedere il mondo come se fossimo lui. Non si tratta di vedere attraverso gli esseri come fossero semplici finestre sull'esterno, dice il poeta, ma di vedere dall'interno.

Per il poeta e per la filosofa, quando riusciamo a vivere questo genere di vite prese in prestito che l'arte ci mette a disposizione, diventa più difficile vedere l'altro come estraneo, ripugnante o ostile, anche quando forze e organizzazioni politiche o alcuni media rappresentano determinati gruppi e comunità come minacciosi.

La possibilità di vivere un'altra vita attraverso la nostra immaginazione non solo amplia la sensibilità umana, ma, come ci ricorda Martha Nussbaum in *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities* (2010), l'arte ci insegna a pensare criticamente, ad analizzare gli argomenti e a immaginare la vita dal punto di vista di qualcuno che non siamo noi.

Questa Triennale, in quanto *Scuola di Empatia*, si propone come un laboratorio morale nel quale viene proposto un insieme di esercizi in cui ogni opera, ogni mostra, ogni artista ci conduce verso pratiche collettive di empatia, estetiche, etiche, umane, politiche e sociali. E ci insegnano, come ricama l'artista brasiliano Leonilson su uno dei suoi tessuti/dipinti, «i pensieri del cuore».

L'enorme ambizione della nostra *Scuola di Empatia* è proporzionata alla dimensione degli sconvolgi-

that we may or may not like, but to things that mysteriously condense feelings and provoke emotional and spiritual experiences within us. Art, with all the mystery that surrounds it, is an emotional experience through which we say things to one another that transcend times, cultures and geographies. An essential form of speaking in times of intense and radical dissent, of impossible conversations and seemingly incompatible ways of life.

Drawing on a series of philosophical meditations on art, literature and music, the philosopher Martha Nussbaum shows how emotions provoke *upheavals of thought*. These *upheavals* not only expand the human capacity to feel ourselves, but also to feel the other.

The imaginative exercise we undertake when reading a poem, looking at a painting, watching a film or listening to a piece of music involves not only the activation of our imagination, but also the establishment of relationships between different characters, elements, perspectives, ways of seeing and ways of being. Through these different experiences, the reader, the viewer and the listener learn to appreciate the emotional lives of others.

Through art we can thus live more than one life. Not only because of the movements of sensitive imagination that carry us to distant times, unknown places and realities we could never have anticipated, but also, to again invoke Nussbaum, because through art we can inhabit the intimacy of other beings, feeling their steps, their fears, their desires, as if they were our own. Or, as the poet Rilke says, the movement through which poetry guides us allows us, for a moment, to leap into the centre of a being and see the world as if we were that being. It is not seeing through beings as mere windows onto the outside, the poet says, but seeing from within.

For both the poet and the philosopher, when we are able to live these borrowed lives that art makes available to us, it becomes more difficult to see the other as strange, repulsive or hostile, even when political forces and organisations or certain media portray particular groups and communities as threatening.

The possibility of living another life through our imagination not only broadens human emotionality but, as Martha Nussbaum reminds us in *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities* (2010), art teaches us to think critically, to analyse arguments and to imagine life from the point of view of someone other than ourselves.

As a *School of Empathy*, this Triennale presents itself as a moral laboratory in which a series of exercises are proposed, where each work, each exhibition and each artist leads us towards collective practices of empathy that are aesthetic, ethical, human, political and social. And they teach us, as the Brazilian artist Leonilson embroiders on one of his textile works/paintings, "the thoughts of the heart" ("os pensamentos do coração").

The enormous ambition of our *School of Empathy* is proportional to the scale of the upheavals that human societies and cultures have undergone, to the point where they have often made the unthinkable real. It is a project that finds in works of art empathic devices that need to be activated and to which we need

menti che le società e le culture umane hanno attraversato, fino al punto di rendere spesso reale l'impensabile. Un progetto che trova nelle opere d'arte dispositivi empatici che è necessario attivare e ai quali dobbiamo prestare maggiore attenzione, perché in essi risiede la possibilità di disinnescare la crescente disumanizzazione che vediamo avanzare verso di noi. Una disumanizzazione provocata dal crescente dominio dei meccanismi digitali e da una sorta di sordità che ci rende incapaci di qualsiasi dialogo: parliamo tutti come se avessimo una bocca sdentata, per usare la brutale metafora di Wittgenstein. L'arte, come scuola nella quale si esercita questa forma più profonda di conoscenza dell'altro, permette alla nostra voce di essere ascoltata e ci consente, rispondendo all'appello di Papa Leone XIV, di rimanere umani.

Nuno Crespo

Capo-Curatore

Art Cut 26

Triennale d'Arte delle Università Cattoliche

to pay greater attention, because within them lies the possibility of deinstalling the growing dehumanisation we see coming towards us. A dehumanisation driven by the growing dominance of digital mechanisms and by a kind of deafness that renders us incapable of dialogue: we all speak as if we had toothless mouths, to use Wittgenstein's brutal metaphor. Art, as a school in which this greater knowledge of the other can be exercised, allows our speech acts to be heard and enables us, in response to Pope Leo XIV's appeal, to remain human.

Nuno Crespo

Chief Curator

Art Cut 26

Catholic Universities Art Triennale

L'arte come veicolo di mediazione tra la dimensione umana e il trascendente affonda le sue radici nella storia, ma nell'epoca contemporanea assume sfumature ben più complesse a causa dell'accelerazione tecnologica e dell'ingresso sempre più pervasivo delle macchine negli spazi intimi dell'esistenza. Dalle "macchine celibi" di Marcel Duchamp a quelle autodistruttive di Jean Tinguely, fino alle odierne opere generate da intelligenze artificiali, la ricerca artistica ha esplorato le potenzialità dei meccanismi complessi per spingersi oltre il tangibile. Dispositivi cinetici, oggetti meccanici e algoritmi generativi non cancellano la dimensione spirituale, ma diventano strumenti capaci di amplificarla e far emergere ciò che sfugge alla mente umana. Come sostiene l'artista performativo Stelarc, celebre per le sue "sospensioni" in cui sfida la gravità sorreggendo il proprio corpo mediante complessi sistemi meccanici, l'arte contemporanea deve confrontarsi con il "fantasma insito nell'ingranaggio": la macchina non sostituisce l'anima, ma la spinge a ridefinire i propri confini. Un chiaro esempio di dispositivo tecnologico trasformato in strumento di meditazione è *TV Buddha* (1974) di Nam June Paik, dove una statua contempla la propria immagine proiettata in tempo reale da una telecamera su uno schermo, in un corto circuito continuo tra meditazione ed autocoscienza elettronica.

Attorno a questo dialogo nasce il concetto di "macchine spirituali", al centro dell'esposizione milanese della Triennale Art Cut, che indaga la tensione tra determinismo meccanico e trascendenza metafisica. La manipolazione dello spazio e della tecnologia diventa così veicolo di sacro, coscienza e ritualità. Emblematica in tal senso è *Unsaid* (2001), opera nata dalla collaborazione tra lo scultore Rui Chafes e l'artista irlandese Orla Barry: una struttura scultorea che invita l'osservatore a interagire con un meccanismo volto ad amplificare la percezione fisica e spirituale di sé, portandolo a sprofondare nella propria dimensione interiore mentre ascolta suoni e parole protetto da un casco metallico. L'ambiente definito dall'opera diviene essenziale per favorire questa condizione di "ascolto". Lo avevano ben compreso l'architetto razionalista Cesare Cattaneo e il pittore Mario Radice, quando negli anni

Art as a vehicle for mediation between the human dimension and the transcendent has deep historical roots, but in the contemporary era it takes on far more complex nuances due to technological acceleration and the increasingly pervasive presence of machines in the intimate spaces of existence. From Marcel Duchamp's "bachelor machines" to Jean Tinguely's self-destructive ones, up to today's works generated by artificial intelligence, artistic research has explored the potential of complex mechanisms to push beyond the tangible. Kinetic devices, mechanical objects and generative algorithms do not erase the spiritual dimension, but become tools capable of amplifying it and bringing out what escapes the human mind. As the performance artist Stelarc argues — famous for his "suspensions," in which he defies gravity by holding up his own body through complex mechanical systems — contemporary art must confront the "ghost in the machine": the machine does not replace the soul, but pushes it to redefine its own boundaries. A clear example of a technological device transformed into an instrument of meditation is *TV Buddha* (1974) by Nam June Paik, in which a statue contemplates its own image projected in real time by a camera onto a screen, in a continuous short circuit between meditation and electronic self-awareness.

Around this dialogue emerges the concept of "spiritual machines," at the heart of the Milan exhibition of the Triennale Art Cut, which investigates the tension between mechanical determinism and metaphysical transcendence. The manipulation of space and technology thus becomes a vehicle for the sacred, for consciousness and for ritual. Emblematic in this sense is *Unsaid* (2001), a work born from the collaboration between the sculptor Rui Chafes and the Irish artist Orla Barry: a sculptural structure that invites the viewer to interact with a mechanism designed to amplify the physical and spiritual perception of the self, leading them to sink into their own inner dimension while listening to sounds and words, protected by a metal helmet. The environment defined by the work becomes essential in fostering this condition of "listening." The rationalist architect Cesare Cattaneo and the painter Mario Radice had already grasped this well when, in the 1940s, designing

Quaranta del '900 nel progettare una serie di edifici per il culto, li definirono, appunto, “macchine per pregare”, sottolineando la natura specifica del luogo sacro.

Negli spazi intrisi di storia dell'Università Cattolica di Milano, le opere di Orla Barry, Rui Chafes, Rodrigo Cass e Gian Maria Tosatti riconfigurano gli ambienti trasformandoli in contesti empatici capaci di sollecitare domande sulla nostra interiorità e sul rapporto con ciò che ci circonda.

Rui Chafes ha dislocato le sue sculture in ferro in luoghi pregnanti della sede, tra l'ingresso dell'edificio progettato negli anni Trenta da Giovanni Muzio e i cortili dei chiostri bramanteschi dell'ex convento di Sant'Ambrogio. Le sue sculture in ferro, che partono dalla sovrapposizione di lamine a creare spazi vuoti e pieni, instaurano un dialogo empatico tra opera, spazio e percezione. L'osservatore è sempre chiamato in causa, anche quando non direttamente coinvolto nello spazio “interno” della struttura. Le due opere *Secreta soberania (quando te vejo o mundo à nossa volta deixa, por momentos, de existir)* (2000) e *Secreta soberania (até que chegue o nosso doce reencontro)* (2000) accompagnano l'osservatore all'interno il visitatore all'ingresso dell'università: la prima, sospesa sopra le nostre teste, sfida la forza di gravità e costringe a guardare verso l'alto, mentre la seconda, statica e svettante, nel chiostro accanto alle opere di Manzù, segna il punto di congiungimento tra terra e cielo. *Lua exausta* (2000) e *Cinza* (2002) sono installate in due luoghi particolari scelti da Chafes, rispettivamente il loggiato del cortile d'onore e lo scavo archeologico nella nuova sede di San Francesco, mentre *Quero tudo de ti* (2006) si eleva nel giardino del chiostro accanto alle opere di Manzù.

In una grande installazione a parete, Rodrigo Cass trasforma un'aula dell'università in uno spazio spiritualmente connotato. L'artista promuove, attraverso i suoi dipinti, momenti di silenzio e di pausa contemplativa attraverso spazi vuoti, messi in risalto dall'uso del colore e di proiezioni luminose. I dipinti sembrano fluttuare nello spazio suggerendo un movimento ritmico tra forme geometriche piane di quadrati e cerchi luminosi, come ben sintetizzano *Encontro amoroso do círculo com o quadrado* (2023) e *Mística amorosa* (2025). Il punto di partenza delle opere di Cass, ex monaco carmelitano, sono le sue preghiere, le esperienze meditative e le sperimentazioni in studio, che superano il tabù che in passato l'arte sacra ha avuto verso il linguaggio dell'astrazione. L'artista non ha bisogno di allusioni a immagini figurative o a simboli riconoscibili per rappresentare il sacro: le forme geometriche possono suggerire il silenzio della meditazione delle sacre scritture, la pienezza mistica dell'amore (*Caos primordial (Amor)* [2026]) che riempie il vuoto di cui è permeata l'umanità contemporanea. La forma, come ha ben spiegato il padre dell'astrazione Kandinskij ne *Lo spirituale dell'arte* (1911), associata al colore e qui in Cass anche alla luce generata dai proiettori, determina una condizione empatica nell'osservatore, trasformando uno spazio neutro in un luogo di profonda e intensa misticità.

A questo percorso si ricongiunge l'intervento ambientale di Gian Maria Tosatti che, con l'opera *Respiro*

a series of buildings for worship, they called them, precisely, “machines for praying,” underscoring the specific nature of the sacred place.

In the history-steeped spaces of the Università Cattolica in Milan, the works of Orla Barry, Rui Chafes, Rodrigo Cass and Gian Maria Tosatti reconfigure the surroundings, transforming them into empathetic settings capable of raising questions about our inner life and our relationship with what surrounds us.

Rui Chafes has placed his iron sculptures in significant locations throughout the building, from the entrance of the structure designed in the 1930s by Giovanni Muzio to the courtyards of the Bramante-style cloisters of the former convent of Sant'Ambrogio. His iron sculptures, built up from overlapping sheets of metal to create voids and solids, establish an empathetic dialogue between work, space and perception. The viewer is always called into question, even when not directly involved within the “interior” space of the structure. The two works *Secreta soberania (quando te vejo o mundo à nossa volta deixa, por momentos, de existir)* (2000) and *Secreta soberania (até que chegue o nosso doce reencontro)* (2000) accompany visitors at the entrance to the university: the first, suspended above our heads, defies the force of gravity and forces us to look upward, while the second, static and towering, in the cloister next to Manzù's works, marks the point of connection between earth and sky. *Lua exausta* (2000) and *Cinza* (2002) are installed in two particular locations chosen by Chafes — respectively the loggia of the courtyard of honor and the archaeological excavation in the new San Francesco site — while *Quero tudo de ti* (2006) rises in the cloister garden alongside the works of Manzù.

In a large wall installation, Rodrigo Cass transforms one of the university's classrooms into a spiritually charged space. Through his paintings, the artist promotes moments of silence and contemplative pause by means of empty spaces, enhanced by the use of color and light projections. The paintings seem to float in space, suggesting a rhythmic movement between flat geometric forms of squares and luminous circles, as well summed up by *Encontro amoroso do círculo com o quadrado* (2023) and *Mística amorosa* (2025). The starting point for the works of Cass, a former Carmelite monk, is his prayers, meditative experiences and studio experimentations, which move beyond the taboo that sacred art has historically held toward the language of abstraction. The artist has no need for allusions to figurative images or recognizable symbols in order to represent the sacred: geometric forms can suggest the silence of meditation on sacred scripture, the mystical fullness of love (*Caos primordial (Amor)* [2026]) that fills the void permeating contemporary humanity. Form — as the father of abstraction, Kandinsky, well explained in *Concerning the Spiritual in Art* (1911) — associated with color, and here in Cass's work also with the light generated by the projectors, produces an empathetic condition in the viewer, transforming a neutral space into a place of profound and intense mysticism.

Joining this itinerary is the environmental intervention by Gian Maria Tosatti who, with the work *Re-*

(2026), utilizza l'arte come "filtro" per far emergere lo Spirito radicato nella memoria storica dell'edificio universitario. Sensibile alla carica vitale degli ambienti, Tosatti focalizza l'attenzione sulla struttura rigidamente geometrica del corridoio dell'ala Nord, caratterizzato dall'impronta razionalista impressa da Muzio negli anni Trenta. Riflettendo sulla stratificazione del tempo, l'artista osserva come in Italia ogni pietra e ogni spazio portino il peso di tremila anni di storia, testimoni al contempo di vette civili e di tragedie umane: un'eredità che richiede una trascendenza capace di andare oltre il puro scorrere dei secoli. Se dietro ogni forma si cela uno spirito, l'arte diventa lo strumento fondamentale per farne affiorare le tracce. Così, in un ambiente sommerso da una penombra suggestiva, dalla grata del soffitto cade leggera e inesorabile una singola goccia di sangue, evocando insieme il sacrificio delle vittime dei regimi totalitari e l'atto estremo della redenzione cristiana.

Elena Di Raddo

Co-curatrice di *Esercizi di Empatia:*
Macchine Spirituali

spiro ("Breath") (2026), uses art as a "filter" to bring out the Spirit rooted in the historical memory of the university building. Sensitive to the vital charge of environments, Tosatti focuses attention on the rigidly geometric structure of the corridor in the North wing, characterized by the rationalist imprint left by Muzio in the 1930s. Reflecting on the stratification of time, the artist observes how in Italy every stone and every space carries the weight of three thousand years of history, bearing witness at once to civil achievements and to human tragedies: a legacy that calls for a transcendence capable of going beyond the mere passing of the centuries. If behind every form a spirit is concealed, art becomes the fundamental instrument for bringing its traces to the surface. Thus, in an environment submerged in an evocative half-light, from the grate in the ceiling a single drop of blood falls, light and inexorable, evoking at once the sacrifice of the victims of totalitarian regimes and the extreme act of Christian redemption.

Elena Di Raddo

Co-curator of *Exercises in Empathy:*
Spiritual Machines

Gian Maria Tosatti

L'installazione ambientale *Respiro* concepita per l'ambulacro superiore dell'università, si configura come un intervento quasi impalpabile all'interno di uno spazio storicamente caratterizzato, affacciato su uno dei chiostri bramanteschi. Gian Maria Tosatti prosegue con questa sperimentazione la sua ricerca sullo spazio come luogo in cui la storia lascia tracce, anche quando queste non sono immediatamente visibili. L'intervento non introduce nel corridoio alcun oggetto autonomo, ma modifica in modo quasi impercettibile l'ambiente esistente: la luce si attenua, i suoni vengono ovattati, la percezione dello spazio cambia. È una modalità operativa caratteristica di Tosatti, che concepisce spesso le proprie installazioni come dispositivi capaci di far emergere la memoria e la dimensione simbolica dei luoghi. In *Respiro* questa presenza invisibile assume una forma concreta nella lenta gocciolatura di sangue (sintetico) proveniente dalla grata di aerazione. Il sangue diviene così la traccia di qualcosa che attraversa l'edificio «sotto pelle»: un'immagine insieme fisica e spirituale, che suggerisce la persistenza della storia e delle sue ferite nel presente. Particolarmente significativo è che tutto ciò avvenga senza interrompere la vita quotidiana dell'università: studenti, docenti e visitatori continuano a percorrere il corridoio, mentre l'opera introduce, quasi silenziosamente, un elemento perturbante nella normalità.

The environmental installation *Respiro*, conceived for the University's upper ambulatory, takes the form of an almost intangible intervention within a historically significant space overlooking one of the Bramante cloisters. With this work, Gian Maria Tosatti continues his exploration of space as a place in which history leaves its traces, even when they are not immediately visible. Rather than introducing an autonomous object into the corridor, the intervention almost imperceptibly alters the existing environment: the light is dimmed, sounds are muffled, and the perception of the space shifts. This approach is characteristic of Tosatti's practice, in which installations often function as devices capable of bringing to the surface the memory and symbolic dimension of a place. In *Respiro*, this invisible presence takes on a tangible form through the slow dripping of synthetic blood from the ventilation grille. The blood thus becomes the trace of something flowing through the building "beneath its skin": an image that is at once physical and spiritual, suggesting the persistence of history and its wounds in the present. Particularly significant is the fact that all this takes place without interrupting the daily life of the University: students, faculty, and visitors continue to move through the corridor, while the work introduces, almost silently, an unsettling element into the ordinary.



Respiro, 2026
Installazione ambientale site-specific
Site-specific environmental installation
Ambulacro superiore, Università
Cattolica del Sacro Cuore, Milano
Cortesia dell'artista / *Courtesy of the artist*

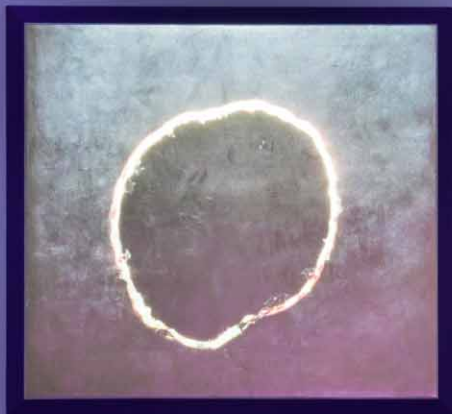
Rodrigo Cass



In *Civiltà Americana* la presenza del corpo e del gesto introduce una dimensione temporale all'interno della ricerca formale di Cass. Come in altre sue videoperformance, l'azione è concentrata su gesti apparentemente semplici, nei quali le mani e gli oggetti assumono un ruolo centrale. Il video permette all'artista di trasferire nel tempo gli stessi problemi affrontati nella pittura e nella scultura: costruzione e decostruzione, superficie e profondità, ordine e trasformazione. Il gesto non illustra quindi semplicemente un'azione, ma diventa uno strumento attraverso il quale la forma viene continuamente prodotta e modificata.

In *Civiltà Americana*, the presence of the body and gesture introduces a temporal dimension into Cass's formal exploration. As in his other video performances, the action centres on seemingly simple gestures, in which hands and objects play a crucial role. Video allows the artist to explore through time the same questions addressed in his painting and sculpture: construction and deconstruction, surface and depth, order and transformation. Gesture therefore does not simply illustrate an action, but becomes a means through which form is continuously produced and transformed.

Civiltà americana, 2012
 Proiezione video e audio; cemento, vetro,
 libro, legno su carta / *Video and audio projection;*
concrete, glass, book, wood on paper
 47 x 36 x 9 cm
 Video: 8'53" · Area di proiezione
 Projection area: 100 x 65 cm
 Cortesia dell'artista e di Fortes D'Aloia & Gabriel
 Courtesy of the artist and Fortes D'Aloia & Gabriel

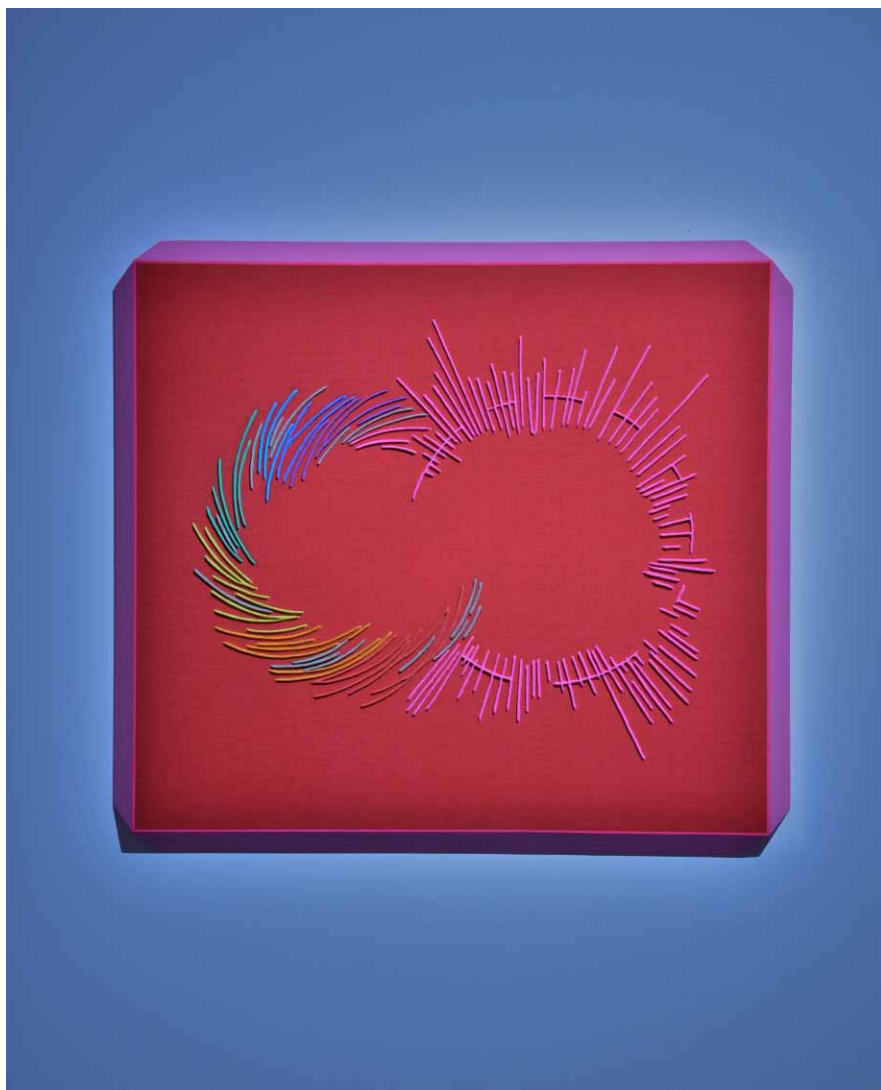


Una forma circolare luminosa emerge sulla superficie dorata dell'opera, prodotta dall'incontro fra proiezione video, ottone dorato e pittura a tempera. La geometria elementare del cerchio acquista così una qualità instabile e pulsante, determinata dalla luce e dalla durata dell'immagine. Il titolo associa esplicitamente la dimensione mistica a quella amorosa: due esperienze accomunate dall'idea di relazione e di superamento dei confini individuali. Cass mette così in comunicazione il vocabolario dell'astrazione geometrica con una ricerca sulla trascendenza e sull'esperienza spirituale.

A luminous circular form emerges on the work's golden surface, created through the interplay of video projection, gold-plated brass, and tempera. The elementary geometry of the circle thus acquires an unstable, pulsating quality, shaped by light and by the duration of the projected image. The title explicitly connects the mystical dimension with that of love: two experiences united by the idea of relationship and of transcending individual boundaries. Cass thus brings the vocabulary of geometric abstraction into dialogue with an exploration of transcendence and spiritual experience.

Mística Amorosa, 2025

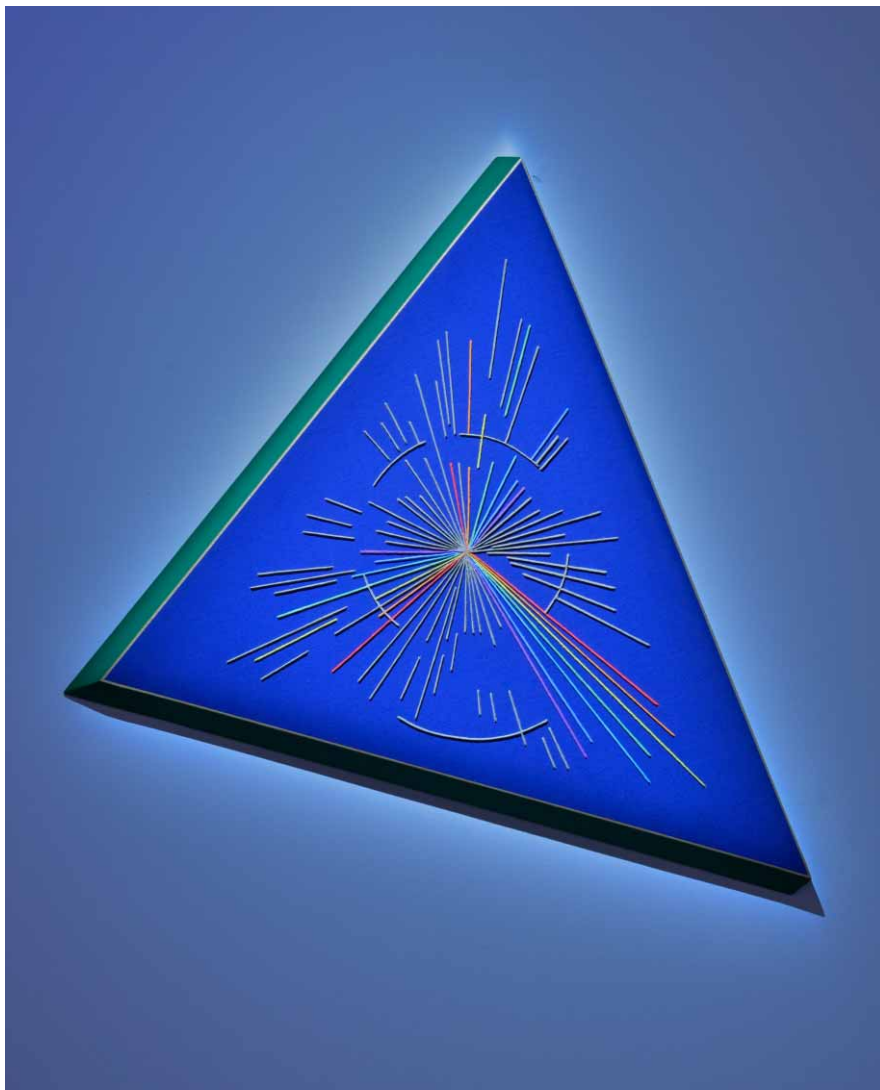
Proiezione video e audio su ottone placcato oro e tempera su legno / *Video projection on gold-plated brass and tempera on wood, audio*
Video: 11'22" · Scultura / *Sculpture*: 66.5 × 72.5 × 4 cm
Cortesía dell'artista e di Fortes D'Aloia & Gabriel
Courtesy of the artist and Fortes D'Aloia & Gabriel
Crediti fotografici / *Photo credit*: Rodrigo Rodrigues,
per gentile concessione della / *courtesy of* Escola das
Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto



Un movimento circolare di segni e colori emerge dal fondo rosso intenso dell'opera, suggerendo una forma ancora in via di costituzione. Il titolo accosta due concetti apparentemente distanti – il caos delle origini e l'amore – suggerendo l'idea di una forma che nasce da una condizione ancora instabile. Cemento, pigmento e tempera su lino costituiscono inoltre materiali dalla natura molto diversa: alla consistenza fisica del cemento si contrappongono la leggerezza del supporto tessile e la qualità cromatica della pittura. La geometria non appare quindi come una struttura immobile, ma come qualcosa che sembra trovarsi nel processo stesso della propria formazione.

A circular movement of marks and colours emerges from the work's deep red background, suggesting a form that is still in the process of taking shape. The title brings together two apparently distant concepts — primordial chaos and love — evoking the idea of a form emerging from a state that is still unstable. Concrete, pigment, and tempera on linen also combine materials of very different natures: the physical solidity of concrete is contrasted with the lightness of the textile support and the chromatic qualities of paint. Geometry therefore appears not as a fixed structure, but as something caught in the very process of its own formation.

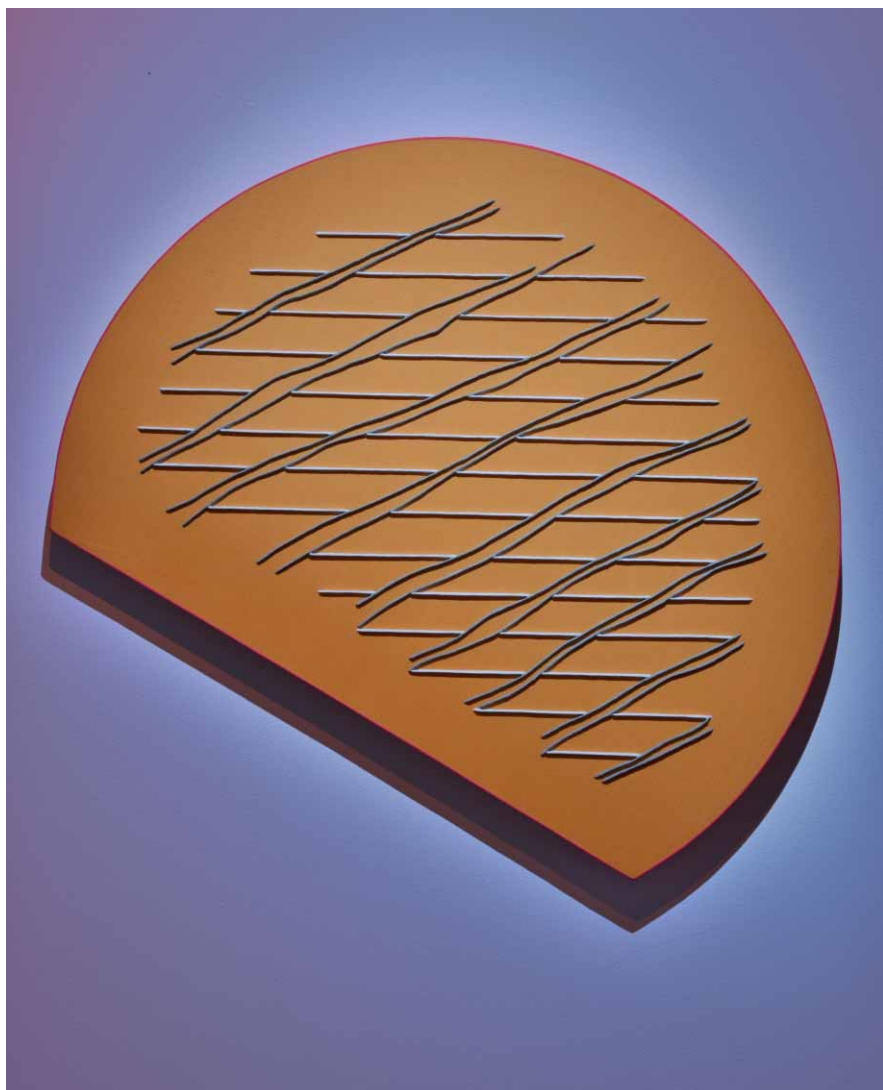
Caos Primordial (Amor), 2026
Cemento, pigmento e tempera su lino
Concrete, pigment and tempera on linen
66 x 73 x 3 cm
 Cortesia dell'artista e di Fortes D'Aloia & Gabriel
 Courtesy of the artist and Fortes D'Aloia & Gabriel
 Crediti fotografici / *Photo credit*: Rodrigo Rodrigues,
 per gentile concessione della / *courtesy of* Escola
 das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto



La composizione è dominata dalla figura elementare del triangolo, ma la sua regolarità viene attraversata da una trama di segni che convergono e si irradiano dal centro. La geometria appare quindi contemporaneamente costruita e perturbata. Il titolo, *Rivoluzione sensibile*, sintetizza questa tensione: l'ordine geometrico viene sottoposto all'azione del colore, del gesto e della materia. In questo modo Cass riprende alcuni problemi centrali dell'astrazione Concreta e Neoconcreta brasiliana, ma li conduce verso una dimensione nella quale razionalità e intuizione, costruzione formale ed esperienza sensibile non sono più termini contrapposti.

The composition is dominated by the elementary figure of the triangle, yet its regularity is disrupted by a network of marks that converge upon and radiate from the centre. Geometry thus appears at once constructed and unsettled. The title, *Sensitive Revolution*, encapsulates this tension: geometric order is subjected to the effects of colour, gesture, and matter. In this way, Cass revisits some of the central concerns of Brazilian Concrete and Neo-Concrete abstraction, while taking them towards a dimension in which rationality and intuition, formal construction and sensory experience, are no longer opposing terms.

Revolução sensível, 2026
 Cimento, pigmento e tempera su lino
 Concrete, pigment and tempera on linen
 89 x 87 x 3 cm
 Cortesia dell'artista e di Fortes D'Aloia & Gabriel
 Courtesy of the artist and Fortes D'Aloia & Gabriel
 Crediti fotografici / Photo credit: Rodrigo Rodrigues,
 per gentile concessione della / courtesy of Escola
 das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto



La precisione formale di *A Revolução do Ar* [*Rivoluzione d'Aria*] (2026) racchiude la fluidità e la pervasività dell'aria, una sostanza che ci circonda e si muove dentro di noi. Una griglia di linee orizzontali e diagonali in cemento, rese in diversi colori su uno sfondo arancione, struttura la composizione. Mentre le linee orizzontali rimangono rette e misurate, quelle diagonali sembrano attraversarle seguendo traiettorie più fluide. L'apparente tensione tra precisione geometrica e fluidità formale evoca il movimento dell'aria, rendendo visibile ciò che altrimenti rimarrebbe impercettibile. L'esplorazione della materialità e della trascendenza acquista così una dimensione misteriosa. Il titolo suggerisce al contempo le masse d'aria in movimento come fenomeno fisico e la possibilità di sperimentare una forma di liberazione attraverso i sensi e l'atto del respirare. L'opera mette in relazione il materiale e l'immateriale, proponendo il respiro come esperienza al tempo stesso corporea e potenzialmente trasformativa.

The formal precision of *A Revolução do Ar* [*Revolution of the Air*] (2026) encapsulates the fluidity and pervasiveness of air, a substance that surrounds us and moves within us. A grid of horizontal and diagonal concrete lines, rendered in different colours against an orange background, structures the composition. While the horizontal lines remain straight and measured, the diagonal ones appear to cross them in more fluid trajectories. The apparent tension between geometric precision and formal fluidity evokes the movement of air, making visible what is otherwise imperceptible. The exploration of materiality and transcendence thus acquires a mysterious dimension. The title simultaneously suggests the revolving masses of air as a physical phenomenon and the possibility of experiencing liberation through the senses and the act of breathing. The work connects the material and the immaterial, proposing breathing as both a bodily and potentially transformative experience.

Revolução do Ar, 2026

Cemento, cemento bianco e tempera su lino

Concrete, white concrete and tempera on linen

73 x 80 x 4 cm

Cortesia dell'artista e di Fortes D'Aloia & Gabriel

Courtesy of the artist and Fortes D'Aloia & Gabriel

Crediti fotografici / Photo credit: Rodrigo Rodrigues, per gentile concessione della / courtesy of Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto



L'opera combina pittura, scultura, video e suono in un unico dispositivo. La proiezione di un corpo in movimento entra direttamente in relazione con la superficie dipinta e con la struttura tridimensionale che la sostiene, rendendo incerto il confine tra immagine e oggetto. Il riferimento all'«offerta» contenuto nel titolo introduce inoltre una dimensione rituale e un concetto appartenente al cristianesimo. Nella tradizione cristiana antica e medievale, il sangue di Cristo versato sulla croce viene paragonato al latte materno: come una madre nutre il figlio, così Cristo nutre spiritualmente i credenti attraverso il sangue sgorgato dal costato trafitto, in un'immagine che unisce Croce, Eucaristia e Battesimo. Nell'opera di Cass il gesto viene isolato e trasformato attraverso la ripetizione e la proiezione. Corpo reale, immagine luminosa e forma geometrica vengono così riuniti in uno stesso spazio percettivo.

The work combines painting, sculpture, video, and sound within a single installation. The projection of a moving body enters into direct dialogue with the painted surface and the three-dimensional structure that supports it, blurring the boundary between image and object. The reference to the 'offering' in the title also introduces a ritual dimension and a concept rooted in Christianity. In ancient and medieval Christian tradition, the blood of Christ shed on the cross is likened to a mother's milk: just as a mother nourishes her child, so Christ spiritually nourishes believers through the blood flowing from his pierced side, in an image that unites the Cross, the Eucharist and Baptism. In Cass's work, this gesture is isolated and transformed through repetition and projection. The real body, the luminous image and the geometric form are thus brought together within the same perceptual space.

Oferenda de leite, garoto de leite, 2024
Videoproiezione e audio su tempera su lino e acrilico
Video projection on tempera on linen, acrylic, audio
Scultura / Sculpture: 87 x 127 x 36 cm · Video: 12'33"
Area di proiezione / Projection area: 78 x 104 cm
Cortesia dell'artista e di Fortes D'Aloia & Gabriel
Courtesy of the artist and Fortes D'Aloia & Gabriel
Crediti fotografici / Photo credit: Rodrigo Rodrigues,
per gentile concessione della / courtesy of Escola
das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto



Cerchio e quadrato appartengono al vocabolario fondamentale dell'astrazione geometrica, ma Cass li trasforma qui nei protagonisti di un «incontro amoroso». Il titolo attribuisce alla relazione fra forme una qualità affettiva che supera il rigore della geometria tradizionale. Colore, trasparenza e proiezione fanno sì che le figure si sovrappongano e si modifichino reciprocamente: l'opera non presenta quindi forme autonome e immobili, ma mette in scena una relazione. È forse uno degli esempi più chiari della «geometria sensibile» di Cass, nella quale la tradizione costruttiva brasiliana viene ripensata attraverso il corpo, la percezione e l'esperienza dell'incontro.

The circle and the square belong to the fundamental vocabulary of geometric abstraction, but here Cass transforms them into the protagonists of a “love encounter”. The title invests the relationship between forms with an emotional quality that transcends the rigour of traditional geometry. Colour, transparency, and projection cause the figures to overlap and mutually transform one another: rather than presenting autonomous, static forms, the work stages a relationship. It is perhaps one of the clearest examples of Cass’s “sensitive geometry”, in which the Brazilian Constructive tradition is reinterpreted through the body, perception, and the experience of encounter.

Encontro amoroso do círculo com o quadrado, 2023
 Videoproiezione su tempera, lino e acrilico, audio
Video projection on tempera, linen and acrylic, audio
 Scultura / *Sculpture*: 141 × 172 × 19 cm · Video: 31'11"
 Cortesia dell'artista e di Fortes D'Aloia & Gabriel
Courtesy of the artist and Fortes D'Aloia & Gabriel
 Crediti fotografici / *Photo credit*: Rodrigo Rodrigues,
 per gentile concessione della / *courtesy of* Escola das
 Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto



La massa scura del ferro si sviluppa verticalmente attraverso un movimento continuo di curve, restringimenti ed espansioni. La scultura appare così contemporaneamente pesante e mobile, compatta e attraversata da un'energia organica. Chafes porta il ferro, materiale duro e resistente, verso forme che sembrano appartenere al corpo o al mondo vegetale, senza tuttavia trasformarle in immagini riconoscibili. Alla forma non si giunge come nella scultura su pietra "per levare" ma attraverso un processo costruttivo «dal nulla» che riveste per l'artista un ruolo fondamentale, sebbene egli tenda al tempo stesso a ridimensionarne la percezione, celando sistematicamente le tracce fisiche del proprio lavoro mediante l'applicazione di pittura nera o grigia. Attraverso simili interventi, Chafes indirizza la nostra attenzione verso lo spazio intermedio tra l'opera e la nostra percezione, ed è proprio qui che si genera un senso di disorientamento. Le sue sculture, fisicamente pesanti, sembrano fluttuare grazie alla purezza delle forme e alla loro apparente immaterialità. Si collocano così costantemente in una zona sospesa tra percezione e realtà, vita e morte, mente e corpo. Il titolo introduce nella forma astratta una forte componente affettiva e relazionale, facendo della scultura una presenza che sembra rivolgersi direttamente a un altro corpo.

The dark mass of iron rises vertically through a continuous movement of curves, contractions, and expansions. The sculpture thus appears at once heavy and dynamic, compact yet animated by an organic energy. Chafes transforms iron, a hard and resistant material, into forms that seem to evoke the body or the vegetal world, without ever becoming recognisable images. Unlike stone sculpture, where form is achieved "by subtraction", here it emerges through a constructive process "from nothing", which plays a fundamental role in the artist's practice. At the same time, however, Chafes tends to diminish our perception of this process, systematically concealing the physical traces of his work through the application of black or grey paint. Through such interventions, he directs our attention towards the intermediate space between the work and our perception of it, and it is precisely here that a sense of disorientation arises. Although physically heavy, his sculptures seem to float through the purity of their forms and their apparent immateriality. They thus constantly inhabit a suspended realm between perception and reality, life and death, mind and body. The title introduces a powerful emotional and relational dimension into the abstract form, turning the sculpture into a presence that seems to address another body directly.

Quero tudo de ti, 2006

Ferro / Iron

375 x 140 x 140 cm

Cortesia dell'artista, Cascais, Portogallo

Courtesy of the artist, Cascais, Portugal

Crediti fotografici / Photo credit: Dirk Pauwels



Concepita fin dall'origine come strettamente in dialogo con l'altra scultura *Segreta sovranità* (*quando ti vedo, il mondo intorno a noi cessa, per un momento, di esistere*), entrambe furono realizzate nel 2000 per il Jardim Botânico dell'Università di Porto, in occasione della mostra *A Experiência do Lugar*. Le due opere sviluppano su scala monumentale uno dei temi centrali della ricerca di Chafes: il contrasto fra il peso reale del ferro e la leggerezza suggerita dalla forma. La struttura, slanciata verticalmente, sembra disegnare nello spazio una sorta di architettura essenziale e instabile. Il peculiare linguaggio figurativo di Rui Chafes sfugge a una facile classificazione, ma presenta una notevole continuità specie sul piano dei materiali, con il ricorso quasi esclusivo al ferro e all'acciaio. Le sue sculture metalliche non sono fuse, bensì realizzate piegando fogli di metallo, un procedimento che lascia intuire il processo costruttivo che sta alla loro origine, differentemente dalla scultura su pietra nella quale la forma viene ottenuta «sottraendo» materia. Il titolo – «fino a quando arriverà il nostro dolce ricongiungimento» – introduce una dimensione temporale ed emotiva, trasformando la scultura in una figura dell'attesa, della distanza e del desiderio dell'incontro capace, per un istante, di sospendere il mondo circostante.

Conceived from the outset in close dialogue with the other sculpture, *Secret Sovereignty* (*when I see you, the world around us ceases, for a moment, to exist*), both works were created in 2000 for the Botanical Garden of the University of Porto, on the occasion of the exhibition *A Experiência do Lugar*. On a monumental scale, the two works explore one of the central themes of Chafes's artistic practice: the contrast between the actual weight of iron and the sense of lightness suggested by the form. Rising vertically, the structure seems to trace in space a kind of essential, unstable architecture. Rui Chafes's distinctive visual language resists easy classification, yet it displays a remarkable continuity, particularly in its choice of materials, with the almost exclusive use of iron and steel. His metal sculptures are not cast; rather, they are made by bending sheets of metal, a process that allows the viewer to perceive something of the constructive method underlying them. This differs from stone sculpture, in which form is achieved by "subtracting" material. The title — "until our sweet reunion comes" — introduces a temporal and emotional dimension, transforming the sculpture into a figure of waiting, distance, and the longing for an encounter capable, for a moment, of suspending the world around us.

Segreta Soberania (Até que chegue o nosso doce reencontro), 2000
Ferro dipinto / Painted iron
714 x 280 x 280 cm (opera installata / installed work)
 Collezione Peter Meeker, in prestito a lungo termine alla Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Deposito 2004 / Peter Meeker Collection, on long-term loan to Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Deposited 2004
 Foto © Filipe Braga, per gentile concessione della Fundação de Serralves, Porto / Photo © Filipe Braga, courtesy of Fundação de Serralves, Porto



Pensata per essere collocata all'esterno entro il paesaggio del Jardim Botânico di Porto in relazione con l'altra scultura della serie *Soberania*, essa associa alla solidità e al peso del materiale una sorprendente impressione di leggerezza. Sospesa nello spazio, la forma sembra sottrarsi alla gravità e stabilisce con l'architettura circostante un rapporto di tensione e di attesa. Come spesso accade nell'opera di Chafes, la superficie scura del ferro attenua la percezione della materia e trasforma la scultura in una presenza insieme fisica ed enigmatica. Le dimensioni delle sculture di Chafes sono spesso rapportate alle proporzioni del corpo umano. In piena sintonia con lo spirito del tardo Romanticismo, sentito dallo scultore portoghese molto vicino alla sua sensibilità, le sculture non alludono soltanto alla vanità dell'esistenza umana, ma anche a un rapporto ambivalente con il corpo, inteso al tempo stesso come una «gabbia» in cui l'«io» è imprigionato e come un'armatura protettiva che difende l'interiorità dalle minacce esterne, tanto fisiche quanto psicologiche.

Conceived to be installed outdoors within the landscape of the Botanical Garden of Porto, in dialogue with the other sculpture from the *Soberania* series, the work combines the solidity and weight of its material with a surprising impression of lightness. Suspended in space, the form seems to defy gravity, establishing a relationship of tension and expectation with the surrounding architecture. As is often the case in Chafes's work, the dark surface of the iron softens the perception of the material, transforming the sculpture into a presence that is at once physical and enigmatic. The dimensions of Chafes's sculptures are often related to the proportions of the human body. In keeping with the spirit of late Romanticism, which the Portuguese sculptor feels particularly close to his own sensibility, the sculptures evoke not only the transience of human existence, but also an ambivalent relationship with the body. The body is understood both as a "cage" in which the self is imprisoned and as a protective armour that shields the inner self from external threats, both physical and psychological.

**Secreta Soberania (Quando te vejo o mundo
à nossa volta deixa, por momentos, de existir), 2000**
Ferro dipinto / *Painted iron*
243.5 x 83 x 50 cm
Collezione Peter Meeker, in prestito a lungo termine
alla Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea,
Porto. Deposito 2004 / *Peter Meeker Collection, on long-term
loan to Fundação de Serralves — Museu de Arte Contempo-
rânea, Porto. Deposited 2004*
Foto © Filipe Braga, per gentile concessione della Fundação
de Serralves, Porto / *Photo © Filipe Braga, courtesy
of Fundação de Serralves, Porto*



Il titolo *Cinza* («Cenere» o «grigio») richiama una condizione della materia segnata dalla trasformazione e dalla perdita della sua forma originaria. È un tema particolarmente significativo nella ricerca di Rui Chafes, che lavora il ferro attraverso il fuoco, la forgiatura e la saldatura, per poi ricoprirlo con superfici scure che tendono ad attenuarne la riconoscibilità materiale. La scultura nasce così da un paradosso: un materiale estremamente resistente viene condotto verso un'apparenza fragile, silenziosa e quasi immateriale. La relazione con il luogo di esposizione contribuisce a rafforzare questa tensione tra presenza fisica e apparizione. Anche quest'opera può essere letta come una presenza ambigua, posta al confine fra materia e immaterialità, permanenza e dissoluzione. Il dialogo con lo spazio che la ospita diviene quindi essenziale alla sua percezione.

The title *Cinza* ("Ash" or "Grey") evokes a state of matter marked by transformation and the loss of its original form. This is a particularly significant theme in Rui Chafes's artistic practice: he works iron through fire, forging, and welding, before covering it with dark surfaces that tend to soften the material's recognisable physical qualities. The sculpture thus emerges from a paradox: an extremely resistant material is transformed into something that appears fragile, silent, and almost immaterial. The relationship with the exhibition space further reinforces this tension between physical presence and apparition. This work, too, can be understood as an ambiguous presence, poised between matter and immateriality, permanence and dissolution. Its dialogue with the space in which it is installed therefore becomes essential to the way it is perceived.

Cinza, 2002
Ferro / Iron
13 pezzi / pieces
(60 x 200 x 100 cm ca. per pezzo / approx. each)
Collezione dell'atelier di Rui Chafes, Cascais, Portogallo
Collection of the atelier of Rui Chafes, Cascais, Portugal
Crediti fotografici / Photo credit: Alcino Gonçalves



La scultura sospesa mette in discussione la naturale percezione del ferro come materiale pesante e statico. Il rapporto con il vuoto diventa parte integrante dell'opera: la forma non occupa semplicemente uno spazio, ma sembra dipendere da esso e dalla distanza che la separa dal suolo. La collocazione sospesa è essenziale e trasforma la scultura in una presenza che entra direttamente in relazione con l'architettura e con il vuoto. Chafes ha più volte collocato quest'opera in rapporto con edifici e spazi preesistenti, facendo apparire la forma come una presenza inattesa. Il titolo associa alla materialità del ferro un'immagine poetica e quasi cosmica – quella di una luna «esausta» – che accentua l'ambiguità tra solidità fisica e fragilità evocativa. Questa associazione è caratteristica del lavoro dello scultore portoghese che accompagna forme rigorosamente astratte con parole capaci di evocare stati interiori, immagini e condizioni esistenziali.

The suspended sculpture challenges the natural perception of iron as a heavy, static material. Its relationship with empty space becomes an integral part of the work: the form does not simply occupy space, but seems to depend upon it and upon the distance separating it from the ground. Suspension is therefore essential, transforming the sculpture into a presence that enters into direct dialogue with the surrounding architecture and with the void. Chafes has repeatedly installed this work in relation to pre-existing buildings and spaces, allowing the form to appear as an unexpected presence. The title associates the materiality of iron with a poetic, almost cosmic image – that of an “exhausted moon” – heightening the ambiguity between physical solidity and evocative fragility. This association is characteristic of the Portuguese sculptor's practice, in which rigorously abstract forms are accompanied by words capable of evoking inner states, images, and existential conditions.

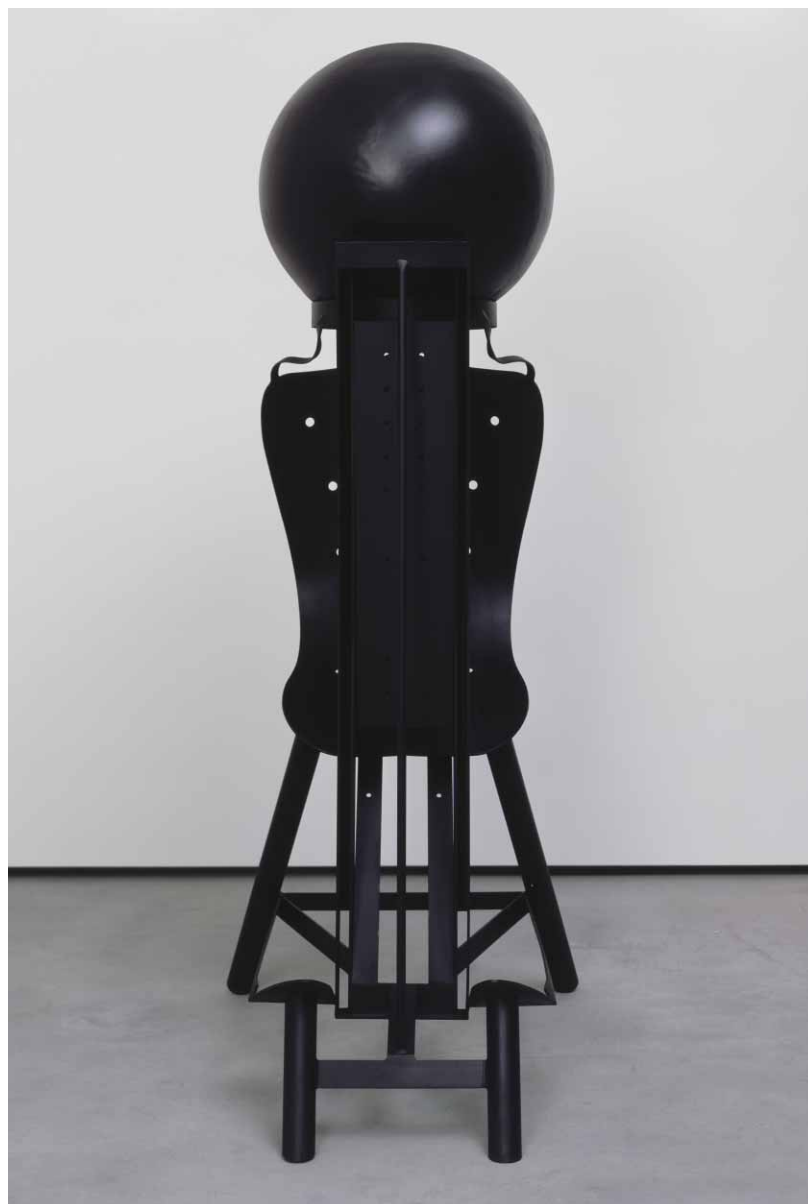
Lua exausta, 2000
Ferro / Iron
230 x 60 x 80 cm
Collezione di José Lobo de Vasconcelos
Collection of José Lobo de Vasconcelos
Crediti fotografici / Photo credit: Jan-Philipp Stehli

Rui Chafes & Orla Barry



Unsaid nasce dalla collaborazione tra Rui Chafes e l'artista e poetessa irlandese Orla Barry e unisce scultura, voce e fotografia. La struttura in ferro non funziona soltanto come oggetto da osservare, ma entra in relazione con il corpo e con la dimensione immateriale del suono. Il titolo, «Non detto», richiama ciò che rimane al di fuori o ai margini della comunicazione verbale. Il contrasto fra la presenza fisica del ferro e l'invisibilità della voce costruisce così uno spazio di ascolto nel quale corpo, parola, silenzio e materia diventano elementi di una stessa esperienza. L'immagine fotografica di Orla Barry, che si lega strettamente ad *Unsaid*, ribadisce il legame tra dimensione fisica e dimensione spirituale: sulla pelle della schiena sono tatuati segni che richiamano gli organi interni del corpo, in un'allusione antropologica ai rituali attraverso cui l'uomo ha da sempre cercato significati capaci di andare oltre la propria dimensione materiale.

Unsaid, 2001
Fotografia su alluminio
Photograph on aluminium
100 x 100 cm
Collezione privata / *Private collection*



Unsaid emerged from the collaboration between Rui Chafes and the Irish artist and poet Orla Barry, bringing together sculpture and voice. The iron structure functions not merely as an object to be observed, but enters into a relationship with the body and with the immaterial dimension of sound. The title, *Unsaid*, evokes what remains outside or at the margins of verbal communication. The contrast between the physical presence of iron and the invisibility of the voice thus creates a space for listening, in which body, word, silence, and matter become elements of a single experience. Orla Barry's photographic image, which is closely linked to *Unsaid*, reaffirms the link between the physical and spiritual realms: the skin on her back is tattooed with symbols that evoke the body's internal organs, in an anthropological allusion to the rituals through which humankind has always sought meanings capable of transcending its own material existence.

Unsaid, 2001
Installazione in ferro e suono
Iron and sound installation
210 x 79 x 108 cm
Collezione d'Arte Contemporanea dello Stato — CACE,
Cascais, Portogallo / *Contemporary Art Collection*
of the State — CACE, Cascais, Portugal
Crediti fotografici / *Photo credit: Daniel Malhão*

Unsaid
by Orla Barry

I am talking to you, stranger.
Yes, you.
You, who is sitting inside me.
I am already full, full to overflowing.
So how did you get here, get so close from afar?
You show me one transparent eye, and then the other.
Perfect pieces for seeing. You show me you.

And here I stand. Empty-veined I am. Bloodless.
My heart pumps air.
I am lost in the dark.
The unreadable space exists.

The unknown.
The unborn.
The untouched.
The unloved.
The unseen.
The unfinished.
The unstated. The unstated.
The unreal.
The unsaid.

Gian Maria Tosatti (Roma, 1980) è un artista visivo italiano, giornalista e saggista.

La sua formazione avviene nell'ambito della performance, inizialmente presso il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera (Pisa), ad un tempo luogo di produzione, di ricerca e di scambio internazionale, particolarmente segnato dall'eredità di Jerzy Grotowski che negli anni Ottanta ne aveva fatto uno dei centri del suo rivoluzionario "teatro povero". Tra il 2009 e il 2018 Tosatti vive a New York, per poi spostarsi tra il 2019 e il 2020 tra Kiev e Odessa; in seguito è rientrato in Europa, attualmente vive e lavora a Parigi.

La sua ricerca è profondamente radicata al territorio e agli ambienti dove interviene con installazioni ambientali *site specific* che intrecciano dimensioni sociali e spirituali, trasformando lo spazio in un'esperienza collettiva e immersiva e sperimentando soluzioni di confine tra architettura e arti visive. Lo scenario è spesso costituito da grandi aree urbane o periferiche e da edifici segnati dalla memoria.

Questa impostazione è ad esempio emersa in cicli come *Devozioni* (2005-2011), che comprende dieci installazioni monumentali in altrettanti edifici differenti di Roma, *Fondamenta* (dal 2011) e *Sette Stagioni dello Spirito* (2013-2015), ma ha riguardato anche progetti itineranti come nel 2019 *Après la Jungle de Calais; Il mio cuore è vuoto come uno specchio*, sorta di romanzo diario, che narra il viaggio tra Catania, Riga, Cape Town, Odessa, Istanbul e il processo creativo che ha spinto l'artista a ideare un'opera in ogni città. Le creazioni di Gian Maria Tosatti sono indagini a lungo termine su temi legati al concetto di identità con l'intento di far sperimentare in prima persona pratiche artistiche che dialogano con la città e il suo tessuto sociale, invitando i visitatori ad essere parte attiva del processo creativo e, ad un tempo, aprendo ad un dialogo sull'arte pubblica e sul ruolo dell'artista nella società contemporanea.

Accanto all'attività artistica, Tosatti ha significativamente sviluppato anche un percorso come giornalista e saggista. È stato direttore del settimanale *La Differenza* e ha collaborato come editorialista con diverse testate, tra cui *Artribune*, *Opera Viva*, *Il Corriere della Sera* e *Il Sole 24 Ore*. Dal 2021 al 2024 è stato direttore artistico della Quadriennale di Roma, con l'intento di sostenere la ricerca e la promozione internazionale dell'arte contemporanea italiana.

Nel 2022 è stato scelto per il Padiglione Italia della 59ª Biennale di Venezia, curato da Eugenio Viola, diventando il primo artista a rappresentare il Paese con un progetto individuale: *Storia della Notte e Destino delle Comete* è concepita come una grande installazione ambientale, allestita negli spazi delle Tese delle Vergini e articolata in due atti, attraverso i quali Tosatti riflette sul rapporto problematico tra uomo e natura.

Ha esposto presso numerose istituzioni italiane e internazionali: l'Hessel Museum di New York (2014), il MADRE di Napoli (2016), il Lower Manhattan Cultural Council di New York (2011), La Galleria Nazionale di Roma (2017), il Petah Tikva Museum of Art (2017), il Museo Ar-

cheologico di Salerno (2014), l'American Academy in Rome (2013), il Museo Villa Croce di Genova (2012), il Palazzo delle Esposizioni a Roma (2008), il Chelsea Art Museum di New York (2009), la Centrale Montemartini, Roma (2007), il Museo Wilfredo Lam, L'Avana (2015), Casa Testori a Milano (2014), il MAAM di Roma e Castel Sant'Elmo a Napoli, il distretto di Tarlabasi a Istanbul (2021), il lago di Kuyalnik a Odessa (2020), la A4 Arts Foundation di Città del Capo (2019), Palazzo Biscari a Catania (2018), il Museo Madre di Napoli (2016) e il CCS Bard - Hessel Museum di New York (2014).

Orla Barry è un'artista irlandese, nata a Wexford nel 1969. Dopo aver vissuto per sedici anni a Bruxelles, è tornata nella campagna del Wexford, sulla costa sud-orientale dell'Irlanda, dove attualmente vive e conduce un allevamento di pecore Lleyn. Questa esperienza entra direttamente nella sua pratica artistica: utilizzando materiali come lana grezza e feltro e facendo ricorso a gesti, situazioni e linguaggi legati alla vita agricola - aste di bestiame, mercati zootecnici e competizioni tra allevatori - Barry riflette sul rapporto tra vita rurale, identità personale e trasformazioni del paesaggio contemporaneo. Il suo lavoro attraversa scrittura, performance, video e installazione sonora, ponendosi in una zona di confine tra arti visive, teatro e narrazione. Il linguaggio assume un ruolo decisivo: attraverso media diversi, l'artista costruisce una ricerca poetica e lirica, affrontando temi come l'ambiguità delle parole, l'identità sessuale e la frattura, sempre più attuale, tra esseri umani e ambiente naturale. Nel corso della sua carriera Orla Barry ha presentato mostre personali e progetti in importanti istituzioni europee, tra cui: Argos a Bruxelles (2002), S.M.A.K. a Gand (2005), Camden Arts Centre a Londra (2005), Irish Museum of Modern Art a Dublino (2006), CCB / Museu Berardo a Lisbona (2011, con Rui Chafes), Temple Bar Gallery + Studios a Dublino (2016), Crawford Art Gallery a Cork (2017), Quetzal Art Centre in Portogallo (2017, con Rui Chafes), Mu.ZEE a Ostenda (2019) e MACS / Grand-Hornu in Belgio (2024). Ha inoltre partecipato a rassegne internazionali come Manifesta 2 e la 39ª EVA International.

Rodrigo Cass è nato a San Paolo, in Brasile, nel 1983, dove ha vissuto e lavorato fino alla sua scomparsa nel 2026. Si è formato in Arti Visive presso la Faculdade Santa Marcelina e ha inoltre studiato Filosofia e Teologia presso la Faculdade Jesuítica di Belo Horizonte. Per nove anni è stato monaco dell'Ordine Carmelitano, un'esperienza umana e religiosa fondamentale che lo ha portato a sviluppare un interesse per la contemplazione, la spiritualità e il valore simbolico delle forme artistiche, permettendogli inoltre di entrare in contatto diretto con l'antica tradizione della pittura delle icone bizantine a tempera e con la loro dimensione spirituale.

La sua ricerca artistica era profondamente radicata nella tradizione costruttiva dell'arte brasiliana, attraverso un repertorio formale che richiamava le sperimentazioni Concretiste e Neoconcretiste degli anni Sessanta e Settanta,

Gian Maria Tosatti (Rome, 1980) is an Italian visual artist, journalist, and essayist.

His early training was rooted in performance, initially at the Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale in Pontedera (Pisa), a centre for production, research, and international exchange that was particularly shaped by the legacy of Jerzy Grotowski, who in the 1980s had made it one of the key centres for his revolutionary concept of “poor theatre”. Between 2009 and 2018, Tosatti lived in New York, before dividing his time between Kyiv and Odesa from 2019 to 2020. He subsequently returned to Europe and currently lives and works in Paris. His artistic practice is deeply rooted in the places and environments in which he works. Through site-specific environmental installations, he interweaves social and spiritual dimensions, transforming space into a collective and immersive experience while exploring the boundaries between architecture and the visual arts. His settings are often large urban or peripheral areas and buildings marked by the traces of memory. This approach can be seen, for example, in cycles such as *Devozioni* (2005–2011), comprising ten monumental installations created in ten different buildings in Rome; *Fondamenta* (from 2011); and *Sette Stagioni dello Spirito* (2013–2015). It has also informed itinerant projects such as *Après la Jungle de Calais* (2019) and *Il mio cuore è vuoto come uno specchio*, a kind of diary-novel recounting a journey through Catania, Riga, Cape Town, Odesa, and Istanbul, as well as the creative process that led the artist to conceive a work in each city. Gian Maria Tosatti’s works are long-term investigations into themes related to the concept of identity, seeking to offer a direct experience of artistic practices that engage with the city and its social fabric. Visitors are invited to become active participants in the creative process, while the works simultaneously open up a dialogue on public art and the role of the artist in contemporary society. Alongside his artistic practice, Tosatti has also developed a significant career as a journalist and essayist. He served as director of the weekly *La Differenza* and has contributed as a columnist to a number of publications, including *Artribune*, *Opera Viva*, *Corriere della Sera*, and *Il Sole 24 Ore*. From 2021 to 2024, he was Artistic Director of the Quadriennale di Roma, where his work focused on supporting research and promoting Italian contemporary art internationally. In 2022, he was selected for the Italian Pavilion at the 59th Venice Biennale, curated by Eugenio Viola, becoming the first artist to represent Italy with a solo project. *Storia della Notte e Destino delle Comete* was conceived as a large-scale environmental installation occupying the spaces of the Tese delle Vergini and structured in two acts, through which Tosatti reflected on the complex relationship between humankind and nature. He has exhibited at numerous Italian and international institutions, including the Hessel Museum in New York (2014), MADRE in Naples (2016), the Lower Manhattan Cultural Council in New York (2011), La Galleria Nazionale in Rome (2017), the Petah Tikva Museum of Art (2017), the Museo Archeologico di Salerno (2014), the American Academy in Rome

(2013), Museo Villa Croce in Genoa (2012), Palazzo delle Esposizioni in Rome (2008), the Chelsea Art Museum in New York (2009), Centrale Montemartini in Rome (2007), Museo Nacional de Bellas Artes / Museo Wilfredo Lam in Havana (2015), Casa Testori in Milan (2014), MAAM in Rome, and Castel Sant’Elmo in Naples. His projects have also taken place in locations including the Tarlabasi district in Istanbul (2021), Lake Kuyalnik in Odesa (2020), the A4 Arts Foundation in Cape Town (2019), and Palazzo Biscari in Catania (2018).

Orla Barry is an Irish artist born in Wexford in 1969. After living in Brussels for sixteen years, she returned to the Wexford countryside on the south-eastern coast of Ireland, where she now lives and runs a flock of Lleyen sheep. This experience feeds directly into her artistic practice: using materials such as raw wool and felt, as well as gestures, situations, and forms of language drawn from agricultural life — livestock auctions, cattle markets, and farming competitions — Barry reflects on the relationship between rural life, personal identity, and the transformations of the contemporary landscape.

Her work encompasses writing, performance, video, and sound installation, occupying a territory between the visual arts, theatre, and storytelling. Language plays a crucial role in her practice: working across different media, the artist develops a poetic and lyrical exploration of themes including the ambiguity of words, sexual identity, and the increasingly pressing disconnection between human beings and the natural environment.

Throughout her career, Orla Barry has presented solo exhibitions and projects at major European institutions, including Argos in Brussels (2002), S.M.A.K. in Ghent (2005), Camden Arts Centre in London (2005), the Irish Museum of Modern Art in Dublin (2006), CCB / Museu Berardo in Lisbon (2011, with Rui Chafes), Temple Bar Gallery + Studios in Dublin (2016), Crawford Art Gallery in Cork (2017), Quetzal Art Centre in Portugal (2017, with Rui Chafes), Mu.ZEE in Ostend (2019), and MACS / Grand-Hornu in Belgium (2024). She has also participated in major international exhibitions, including Manifesta 2 and the 39th EVA International.

Rodrigo Cass was born in São Paulo, Brazil, in 1983, where he lived and worked until his death in 2026. He trained in Visual Arts at Faculdade Santa Marcelina and also studied Philosophy and Theology at Faculdade Jesuítas in Belo Horizonte. For nine years, he was a monk of the Carmelite Order, a formative human and religious experience that led him to develop an interest in contemplation, spirituality, and the symbolic value of artistic forms. It also brought him into direct contact with the ancient tradition of Byzantine icon painting in tempera and its spiritual dimension.

His artistic practice was deeply rooted in the Constructive tradition of Brazilian art, drawing on a formal vocabulary that recalled the Concrete and Neo-Concrete experiments of the 1960s and 1970s, particularly those of artists such as Lygia

in particolare quelle di artisti quali Lygia Clark, Hélio Oiticica, Willys de Castro e Amílcar de Castro. Cass sperimentava continuamente linguaggi diversi, tra cui pittura, scultura, rilievo e video, e materiali come cemento, lino, fibra di vetro, carta e tempera. Nelle sue composizioni rompeva il divario tra quadro e scultura, espandendo l'opera nello spazio tridimensionale. Nei video, spesso proiettati su supporti tridimensionali, azioni semplici e ripetitive si sviluppavano attraverso una scansione ritmica e ciclica del tempo, concentrando l'attenzione dello spettatore sul gesto, sulla materia e sui processi di trasformazione. Attraverso questi elementi, esplorava i concetti di trascendenza, astrazione, religiosità, movimento e mistero, nonché le loro relazioni con il corpo umano.

Nel corso della sua carriera Cass ha presentato diverse mostre personali, tra cui *Material Manifesto* al Galpão Fortes Vilaça di San Paolo (2014), *Espaço Liberto* alla Galerie MDM di Parigi (2015), *Até o Concreto* al Galpão Fortes Vilaça di San Paolo (2016) ed *Espiritual-Vivente-Respira* da Fortes D'Aloia & Gabriel a San Paolo (2018). Ha inoltre partecipato a importanti mostre collettive e rassegne internazionali, come *Building Material: Process and Form in Brazilian Art* da Hauser & Wirth a Los Angeles (2017), la 10ª Bienal do Mercosul a Porto Alegre (2015) e *Imagine Brazil*, mostra itinerante presentata all'Astrup Fearnley Museet di Oslo (2013), al Musée d'Art Contemporain de Lyon (2014), all'Istituto Tomie Ohtake di San Paolo (2015) e al DHC/ART di Montréal (2015). Le sue opere sono conservate in importanti collezioni, tra cui quelle del Centre Pompidou, di TBA21 e del Museu de Arte da Pampulha.

Rui Chafes è nato nel 1966 a Lisbona, città in cui vive e lavora attualmente. Qui si è formato come scultore presso la *Faculdade de Belas Artes*, diplomandosi nel 1989. Dal 1990 al 1992 ha studiato alla *Kunstakademie* di Düsseldorf sotto la guida di Gerhard Merz, pittore tra i più rilevanti della sua generazione che nel proprio percorso artistico ha saputo ampliare e affinare i principi fondamentali del Modernismo: i suoi grandi lavori a parete, le installazioni ambientali e gli interventi *site specific* giocati su rigore formale, luce e una concezione minimalista dello spazio hanno senz'altro molto influenzato l'itinerario formativo di Chafes.

Durante il soggiorno in Germania Chafes ha inoltre potuto approfondire il proprio interesse per la cultura letteraria e filosofica tedesca, rimanendo affascinato dall'opera di scrittori e pensatori del tardo Romanticismo, come Friedrich Hölderlin e Heinrich von Kleist e avvicinandosi in particolare al pensiero di Novalis, di cui nel 1992 ha curato la traduzione portoghese dei *Frammenti*.

Rientrato in Portogallo, il forte legame con la sua terra d'origine, tra la costa atlantica e l'area di Sintra, ha contribuito a sviluppare la sua particolare sensibilità ambientale e a formare il suo immaginario visivo, alimentando anche l'interesse per le forme organiche. Le sue sculture, fisicamente pesanti, sembrano fluttuare grazie alla purezza delle forme e alla loro apparente immaterialità, collocandosi così costantemente in una zona sospesa tra percezione e realtà, vita e morte, mente e corpo.

Nel corso della sua carriera Chafes ha partecipato a numerose esposizioni internazionali, ha tenuto mostre personali in gallerie e musei in tutto il Portogallo e in diversi paesi all'estero, il suo lavoro è rappresentato in varie collezioni istituzionali e private. Nel 1995 ha rappresentato il Portogallo alla 46ª Biennale di Venezia insieme a José Pedro Croft e Pedro Cabrita Reis, mentre nel 2004 ha preso parte alla Biennale di San Paolo con un progetto coreografico congiunto con Vera Mantero. Nel 2011 ha tenuto una mostra personale presso i Sassi di Matera in Italia. Nel 2022 il Museu de Arte Contemporânea de Serralves gli ha dedicato la mostra *Chegar sem partir*, che ha riunito opere realizzate in diversi momenti della sua attività, collocate sia negli spazi interni del museo sia nel parco. Nello stesso anno ha partecipato al progetto *Le reste est ombre* al Centre Pompidou di Parigi, insieme al regista Pedro Costa e al fotografo Paulo Nozolino.

Clark, Hélio Oiticica, Willys de Castro, and Amílcar de Castro. Cass continually experimented with different media, including painting, sculpture, relief, and video, as well as materials such as concrete, linen, fibreglass, paper, and tempera. In his compositions, he broke down the boundary between painting and sculpture, allowing the work to expand into three-dimensional space. In his videos, which were often projected onto three-dimensional supports, simple, repetitive actions unfolded according to a rhythmic and cyclical articulation of time, focusing the viewer's attention on gesture, matter, and processes of transformation. Through these elements, Cass explored concepts of transcendence, abstraction, religiosity, movement, and mystery, as well as their relationship with the human body.

Throughout his career, Cass presented several solo exhibitions, including *Material Manifesto* at Galpão Fortes Vilaça in São Paulo (2014), *Espaço Liberto* at Galerie MDM in Paris (2015), *Até o Concreto* at Galpão Fortes Vilaça in São Paulo (2016), and *Espiritual-Vivente-Respira* at Fortes D'Aloia & Gabriel in São Paulo (2018). He also participated in major group exhibitions and international events, including *Building Material: Process and Form* in Brazilian Art at Hauser & Wirth in Los Angeles (2017), the 10th Bienal do Mercosul in Porto Alegre (2015), and *Imagine Brazil*, a travelling exhibition presented at the Astrup Fearnley Museet in Oslo (2013), the Musée d'Art Contemporain de Lyon (2014), Instituto Tomie Ohtake in São Paulo (2015), and DHC/ART in Montréal (2015). His works are held in major collections, including those of the Centre Pompidou, TBA21, and Museu de Arte da Pampulha.

Rui Chafes was born in Lisbon in 1966 and continues to live and work in the city today. He trained as a sculptor at the Faculdade de Belas Artes, graduating in 1989. From 1990 to 1992, he studied at the Kunstakademie in Düsseldorf under Gerhard Merz, one of the most significant painters of his generation, whose artistic practice expanded and refined some of the fundamental principles of Modernism. Merz's large-scale wall works, environmental installations, and site-specific interventions — characterised by formal rigour, the use of light, and a minimalist conception of space — undoubtedly had a significant influence on Chafes's artistic development. During his time in Germany, Chafes was also able to deepen his interest in German literary and philosophical culture. He became fascinated by the work of writers and thinkers associated with late Romanticism, including Friedrich Hölderlin and Heinrich von Kleist, and developed a particular affinity with the thought of Novalis, whose *Fragments* he translated into Portuguese in 1992. Upon returning to Portugal, his strong connection with his native landscape, between the Atlantic coast and the Sintra region, contributed to the development of his distinctive sensitivity to the environment and helped shape his visual imagination, while also nurturing his interest in organic forms. Although physically heavy, his sculptures seem to float through the purity of their forms and their apparent immateriality, constantly inhabiting a suspended realm between perception and reality, life and death, mind and body. Throughout his career, Chafes has participated in numerous international exhibitions and has held solo exhibitions in galleries and museums across Portugal and in several other countries. His work is represented in a number of institutional and private collections. In 1995, he represented Portugal at the 46th Venice Biennale alongside José Pedro Croft and Pedro Cabrita Reis, while in 2004 he participated in the São Paulo Biennial with a collaborative choreographic project with Vera Mantero. In 2011, he held a solo exhibition in the Sassi di Matera in Italy. In 2022, the Museu de Arte Contemporânea de Serralves dedicated the exhibition *Chegar sem partir* to his work, bringing together pieces created at different stages of his career and installed both inside the museum and throughout its park. In the same year, he participated in the project *Le reste est ombre* at the Centre Pompidou in Paris, together with filmmaker Pedro Costa and photographer Paulo Nozolino.

**Exercises In Empathy:
Accompaniment
Art Cut 2026**

DICASTERO PER LA CULTURA
E L'EDUCAZIONE
*DICASTERY FOR CULTURE
AND EDUCATION*

Prefetto
Prefect
Cardinale José Tolentino de Mendonça
Segretari
Mons. Paul Tighe
Mons. Carlo Maria Polvani
Ufficio Arte Contemporanea
Contemporary Art Office
Cristiano Grisogoni
Chiara Adinolfi
Ufficio Comunicazione
Communications Office
Angélica Ferreira

ART CUT 26
Triennale d'Arte
delle Università Cattoliche 2026
Catholic Universities
Art Triennale 2026
Commissario
Commissioner
Dicastero per la Cultura e l'Educazione
Capo Curatore
Chief Curator
Nuno Crespo
Co-Curatori (Milano)
Co-Curators
Elena Di Raddo
Alessandra Squizzato
Assistente Curatoriale
Curatorial Assistant
João Pedro Amorim
Grafico
Graphic Designer
Atelier Pedro Falcão
Segretaria
Secretary
Maria Duarte Ferreira
Produzione
Production
Patrícia Fontes

UNIVERSITÀ CATTOLICA
DEL SACRO CUORE, MILANO

Rettore
Rector
Elena Beccalli
Vice-Rettore
Vice-Rector
Anna Maria Fellegara
Co-curatori ArtCut 2026
Co-Curators ArtCut 2026
Elena Di Raddo
Alessandra Squizzato
Collaboratore Co-curatori
Assistant to the Co-curators
Aurora De Berardinis
Schede delle opere e biografie
Artwork descriptions and biographies
Alessandra Squizzato
**Collaborazione alle schede
e alle biografie**
***Collaboration on artwork
descriptions and biographies***
Aurora De Berardinis
Direttore sede di Milano
Director of the Milan Campus
Mario Gatti
**Direttore Funzione Comunicazione,
stampa e media**
***Director of Communications,
Press and Media***
Nicola Cerbino
Direzione Funzione Logistica
Logistics Department
Fabrizio Bergamo
Responsabile
Comunicazione corporate
Corporate Communications Manager
Sarah Vergani
**Responsabile Amministrativo Content
HUB/Staff Digitale (a.i.)**
***Acting Administrative Manager,
Content Hub / Digital Staff***
Laura Incardona
Responsabile Tecnico Logistico
Servizio Tecnico
***Technical Logistics Manager,
Technical Services Department***
Mattia Mariani
Responsabile Ufficio Eventi
Head of the Events Office
Francesco Negri
Comunicazione Stampa e Media
Press and Media Relations
Emanuela Gazzotti
**Responsabile della Comunicazione
Istituzionale**
Institutional Communications Manager
Nicola Cerbino

ART CUT'26

Adán Vallecillo
Aires Mateus
Alejandro Castillejo
Amadeo de Souza Cardoso
Anna Maria Maiolino
Ana Vieira
Andreia Santana
Angélica Piedrahita
Antonio Manuel
Antonio Pichillá
Apichatpong Weerasethakul
Arthur Jafa
Augusto Alves da Silva
Bárbara Wagner & Benjamin de Burca
Benvenuto Chavajay
Bernardo Oyarzún
Brígida Baltar
Carlos Bunga
Carminho / João Pimenta Gomes
Claudia Andujar
Cristián Salineros F.
Cromoactivismo
Daniel Blaufuks
Deb Todd Wheeler
Débora Sandjai
Deborah Stratman
Délio Jasse
Detanico Lain
Dimakatso Mathopa
Donna Conlon
Edson Chagas
Flávio Cardoso
Francesca Woodman
François Bucher
Gegé M'bakudi
Genesis Ferreira
Geração de 80
Gian Maria Tosatti
Glenda León
Gordon Matta-Clark
Hamish Fulton
Heidi Bucher
Helena Almeida
Hemak
Igor Jesus
Irene A'mosi
Irineu Destourelles
Iris Chocolate
Januário Jano
Jeremy Frey
João Abel Manta
João Modé

João Pedro Vale +
Nuno Alexandre Ferreira
Joice Zau
José Ismael Manco
José Leonilson
Josefina Guilisasti
Juan Araujo
Julianknxx
Julião Sarmento
Julieth Morales
Katherine Jones RA
Kiluanji Kia Henda
Korakrit Arunanondchai
Kuenan Mayu
Lara Almárcegui
Leonel Vásquez y Carolina Ortíz Cerón
Lisa Elmaleh
Lucky Pierre
Lwana Bartholomeu
Manthia Diawara
Maria Beatriz
Mariana Caló e
Francisco Queimadela
Martha Rosler
Mona Hatoum
Mónica de Miranda
Mussunda N'zombo
Nicolás Leyva Townsend
Nicolás Paris
Nuno da Luz
Orla Barry
Os Espacialistas
Patricia Domínguez
Patrícia Garrido
Pedro Costa
Pilar Elgueta
Rafa Bqueer
René Tavares
Rivane Neuenschwander
Rodrigo Cass
Rosario López
Rui Chafes
Sammy Baloji
Sarhai
Sergio Maggioni (neunau)
Sidival Fila
Sister Corita Kent
Sofía Nercasseau
Sonia Gomes
Taysir Batniji
Tiago Mena Abrantes
Vanderlei Lopes
Ximena Garrido-Lecca
William Eggleston

Empatia Empathy Empatía

