



.09



CUBO
Condividere Cultura

06 FEBBRAIO - 26 MAGGIO 2026



.09

06 FEBBRAIO - 26 MAGGIO 2026

POINTING NEMO

Oltre lo spazio verso gli abissi

IOCOSE

A cura di **Federica Patti**



CUBO
Condividere Cultura

POINTING NEMO POINTING NEMO

A cura di / By **Federica Patti**

*“Tutto è perfetto nell’universo,
anche il tuo desiderio di migliorarlo”*

Wayne W. Dyer

La mostra *Pointing Nemo. Oltre lo spazio verso gli abissi* nasce al centro di una stagione in cui l’immaginazione spaziale è tornata a occupare il discorso pubblico con un’intensità che somiglia non alla fantascienza del Novecento, né al modernismo eroico della conquista lunare, ma alla grammatica contemporanea del capitale: pitch, scalabilità, disruption, community, promessa di crescita. Dal 6 febbraio al 26 maggio 2026, nelle due sedi bolognesi di CUBO in Porta Europa e in Torre Unipol, la personale di IOCOSE intercetta questo slittamento e lo trasforma in una macchina espositiva che seduce, intrattiene e, soprattutto, rivela. Non svela un retroscena segreto, bensì porta in primo piano ciò che spesso resta implicito: lo spazio come asset simbolico ed economico, come territorio di proiezione coloniale e, insieme, come dispositivo narrativo che produce consenso prima ancora di produrre infrastrutture. In questa cornice, il titolo non è un semplice riferimento geografico, ma un cambio di assetto: Point Nemo, polo oceanico dell’inaccessibilità, diventa l’antipodo dell’epica cosmica, il punto cieco dove finiscono i resti della promessa, dove l’avanzamento si deposita come rottame e sedimento. Lì, nel cimitero di veicoli spaziali del Pacifico, la conquista si rovescia in smaltimento; l’orizzonte in discarica; la retorica in traccia materiale. Il gerundio, formula favorita da IOCOSE, declina il luogo in moto, azione apparente.

*“Everything in the universe is perfect,
including your desire to improve it.”*

Wayne W. Dyer

The exhibition *Pointing Nemo. Beyond Space Towards the Abyss* emerges at the heart of a season in which the spatial imagination has once again seized public discourse with an intensity that resembles neither twentieth-century science fiction nor the heroic modernism of the lunar conquest, but rather the contemporary grammar of capital: pitch, scalability, disruption, community, the promise of growth. From 6 February to 26 May 2026, across CUBO’s two Bologna venues, Porta Europa and Torre Unipol, IOCOSE’s solo exhibition intercepts this shift and turns it into an exhibitionary machine that seduces, entertains, and, above all, reveals. It does not uncover some hidden backstage truth; rather, it brings to the foreground what often remains implicit: space as a symbolic and economic asset, as a territory of colonial projection and, at the same time, as a narrative device that manufactures consent even before it produces infrastructure. Within this frame, the title is not merely a geographical reference but a change of orientation: Point Nemo, the oceanic pole of inaccessibility, becomes the antipode of cosmic epic, the blind spot where the remains of the promise come to rest, where advancement settles into wreckage and sediment. There, in the graveyard of spacecraft in the Pacific, conquest turns into disposal; the horizon into landfill; rhetoric into material trace. The gerund, IOCOSE’s favoured formula, inflects the place as movement, as apparent action.

Nemo Heights - the approach, 2026, courtesy artista.







Al cuore del progetto curatoriale il confronto con ciò che chiamiamo *NewSpace*, un termine che descrive insieme un'industria e una filosofia: la costellazione di aziende e attori relativamente nuovi, spesso sostenuti da capitale di rischio, che mirano a rendere l'accesso allo spazio più rapido ed economico, ridefinendo il rapporto tra iniziativa pubblica e investimento privato e spostando l'asse dall'esplorazione come missione collettiva alla *space economy* come mercato. *NewSpace* non significa soltanto razzi riutilizzabili o nuove piattaforme di lancio: è un ecosistema in cui infrastrutture, finanza e comunicazione sono inseparabili. La produzione tecnologica procede di pari passo con la produzione di immaginario, e la competizione si gioca anche sulla capacità di trasformare un'ipotesi in racconto, e un racconto in valutazione. In altre parole, *NewSpace* è un campo dove il futuro funziona come moneta. È qui che la promessa multiplanetaria diventa un lessico quotidiano, ripetuto in eventi, *keynote*, clip video, claim e slogan promozionali. Nel 2019, Blue Origin ha messo in scena la propria visione come infrastrutturazione graduale di un destino: andare nello spazio per portare beneficio alla Terra, spostare altrove industrie pesanti, immaginare habitat orbitanti come estensione della civiltà terrestre. Nel 2016, è stata presentata l'idea di rendere Marte possibile come obiettivo storico, con l'orizzonte di una colonizzazione di massa nell'arco di alcune generazioni, così che l'umanità possa non dipendere da un solo pianeta. Queste affermazioni, al di là della loro fattibilità, sono performative: producono un mondo in cui l'altrove appare non solo desiderabile, ma necessario, e in cui la necessità coincide con l'investimento.

Contemporaneamente, la governance dello spazio viene riscritta attraverso accordi, protocolli, norme e dispute interpretative. Il Trattato sullo spazio extra-atmosferico del 1967 ha fissato un principio fondativo: lo spazio come provincia dell'umanità, non appropriabile per sovranità nazionale.

Eppure, la traiettoria recente mostra una pressione costante verso l'operatività economica, soprattutto quando entrano in gioco le risorse.

At the core of the curatorial project lies a confrontation with what we call *NewSpace*, a term that describes both an industry and a philosophy: the constellation of relatively new companies and actors, often backed by venture capital, that seek to make access to space quicker and cheaper, redefining the relationship between public initiative and private investment and shifting the axis from exploration as collective mission to the *space economy* as market. *NewSpace* does not simply mean reusable rockets or new launch platforms: it is an ecosystem in which infrastructure, finance and communication are inseparable. Technological production proceeds hand in hand with the production of imagination, and competition is also played out through the ability to turn a hypothesis into a story, and a story into valuation. In other words, *NewSpace* is a field in which the future functions as currency. It is here that the multiplanetary promise becomes an everyday lexicon, repeated through events, keynotes, video clips, claims and promotional slogans. In 2019, Blue Origin staged its own vision as the gradual infrastructuring of a destiny: going to space in order to benefit Earth, relocating heavy industry elsewhere, and imagining orbital habitats as an extension of terrestrial civilisation. In 2016, the idea of making Mars possible as a historical objective were presented, with the prospect of mass colonisation over the course of several generations, so that humanity might not depend on a single planet. These statements, beyond their feasibility, are performative: they produce a world in which elsewhere appears not only desirable but necessary, and in which necessity coincides with investment.

At the same time, the governance of space is being rewritten through agreements, protocols, norms and interpretative disputes. The 1967 Outer Space Treaty established a foundational principle: space as the province of humankind, not subject to national appropriation.

Yet the recent trajectory shows a constant pressure towards economic operability, especially where resources are concerned.





La legislazione statunitense del 2015 ha esplicitamente aperto alla possibilità, per cittadini e imprese, di esplorare e sfruttare risorse spaziali, alimentando una zona grigia tra non-appropriazione dei corpi celesti e appropriazione dei materiali estratti. A questo scenario si affianca la proliferazione di accordi multilaterali non vincolanti come gli *Artemis Accords*, che nel gennaio 2026 contano 61 Paesi firmatari e propongono principi operativi per un'esplorazione presentata come sicura e sostenibile, ma inevitabilmente intrecciata a nuove geometrie geopolitiche. Anche qui, la posta non è soltanto tecnica: è la definizione stessa di cosa significhi cooperazione e di chi detenga il potere di nominare le regole.

Il fenomeno *NewSpace* può essere quindi letteralmente visto e vissuto come una nuova proposizione del capitalismo e del colonialismo occidentale, un dispositivo che trae valore dall'infinita frontiera spaziale e dalla sua inesauribile capacità di generare desiderio. È un'economia e insieme un movimento: una corsa all'oro cosmica in cui gli *astropreneur* della Silicon Valley, cappello da cowboy e retorica messianica ben saldi, puntano verso l'infinito e oltre, trasformando lo spazio in un parco estrattivo e la fantascienza in una strategia di mercato. Come nella logica della post-verità, l'immaginario del *NewSpace* risponde più al fascino della promessa che al valore di veridicità: non c'è bisogno di atterrare su Marte, perché l'atterraggio è ormai irrilevante. Conta che sia possibile parlarne, alimentarne il mito, accendere una narrazione che funzioni da asset finanziario e da diversivo.

United States legislation passed in 2015 explicitly opened the possibility for citizens and companies to explore and exploit space resources, feeding a grey zone between the non-appropriation of celestial bodies and the appropriation of extracted materials. Alongside this scenario stands the proliferation of non-binding multilateral agreements such as the *Artemis Accords*, which by January 2026 counted 61 signatory countries and proposed operational principles for an exploration presented as safe and sustainable, yet inevitably entwined with new geopolitical geometries. Here too, the stakes are not merely technical: they concern the very definition of what cooperation means and who holds the power to name the rules.

The *NewSpace* phenomenon can therefore quite literally be seen and experienced as a renewed proposition of Western capitalism and colonialism, a device that draws value from the infinite frontier of space and from its inexhaustible capacity to generate desire. It is both an economy and a movement: a cosmic gold rush in which Silicon Valley *astropreneurs*, cowboy hats and messianic rhetoric firmly in place, aim for infinity and beyond, turning space into an extractive park and science fiction into a market strategy. As in the logic of post-truth, the *NewSpace* imaginary responds more to the allure of the promise than to the value of veridiction: there is no need to land on Mars, because landing has by now become irrelevant. What matters is that it be possible to speak of it, to nourish its myth, to ignite a narrative that functions as a financial asset and as a diversion.

Il lavoro di IOCOSE agisce esattamente in questo interstizio, dove l'ideologia si traveste da sogno e la visione da profezia. Il collettivo smaschera i meccanismi della conquista cosmica riconnettendoli al patrimonio visivo occidentale, costellato di esploratori divenuti conquistatori, di mappe appositamente disegnate sbagliate per essere poi riempite, di scoperte trasformate in dominazioni. Da due decenni mettono in scena il fallimento delle narrazioni sull'innovazione, raccogliendone le immagini come fossero indizi di una mitologia stanca, e sabotandole attraverso uno sguardo ironico, surreale, a tratti malinconico. Nei loro lavori la promessa tecnologica appare come una reliquia fossile, un reperto di ciò che avremmo voluto credere possibile.

Non sono soli in questo esercizio: artiste e artisti come Suzanne Treister collezionano immaginari e narrazioni eccentriche, rivelando quanto l'utopia tecnologica sia ormai inseparabile dalla sua distopia; Hito Steyerl mostra come i meccanismi di visione e racconto siano diventati regimi di potere; Forensic Architecture evidenzia come lo sguardo dall'alto non sia mai neutrale; Kapwani Kiwanga recupera le tracce coloniali riscontrabili nelle scienze e nelle tecnologie, facendone emergere le continuità nascoste; il lavoro di Tomás Saraceno restituisce allo spazio cosmico una dimensione ecologica e interspecie, opponendosi allo spirito estrattivo.

La pratica del collettivo nasce nel 2006 dall'insofferenza verso l'idea di un progresso lineare e inevitabile, e si è articolata fin dagli inizi come una forma di contro-ingegneria dell'immaginario: appropriazione, slittamento, sabotaggio leggero ma preciso, costruzione di situazioni in cui il linguaggio dominante si incrina rivelando il proprio carattere mitologico, comportamenti indisciplinati. Il collettivo lavora da vent'anni proprio su questi punti: la frizione tra narrazione e infrastruttura, tra promessa e illusione. Negli anni, questa postura è stata definita anche come *post-failure*: un modo di abitare un sistema che avanza grazie a visioni reiterate del futuro, spesso irrealizzabili eppure economicamente produttive, e quindi strutturalmente convenienti per chi le enuncia.

IOCOSE's work operates precisely within this interstice, where ideology masquerades as dream and vision as prophecy. The collective unmasks the mechanisms of cosmic conquest by reconnecting them to the Western visual archive, populated by explorers turned conquerors, by maps deliberately drawn wrong so that they might later be filled in, by discoveries transformed into dominations. For two decades, they have staged the failure of narratives of innovation, collecting their images as though they were clues to a tired mythology, and sabotaging them through an ironic, surreal and at times melancholic gaze. In their works, technological promise appears as a fossil relic, an artefact of what we might have wished to believe possible.

They are not alone in this exercise: artists such as Suzanne Treister collect eccentric imaginaries and narratives, revealing how technological utopia has by now become inseparable from its dystopia; Hito Steyerl shows how mechanisms of vision and storytelling have become regimes of power; Forensic Architecture demonstrates that the view from above is never neutral; Kapwani Kiwanga retrieves the colonial traces embedded in science and technology, bringing their hidden continuities to the surface; Tomás Saraceno's work restores to cosmic space an ecological and interspecies dimension, opposing the extractive spirit.

The collective's practice was born in 2006 out of impatience with the idea of linear and inevitable progress, and from the outset unfolded as a form of counter-engineering of the imaginary: appropriation, slippage, light but precise sabotage, the construction of situations in which dominant language cracks and reveals its mythological character, its undisciplined behaviours. For twenty years, the collective has worked precisely on these points: the friction between narrative and infrastructure, between promise and illusion. Over time, this posture has also been described as *post-failure*: a way of inhabiting a system that advances through reiterated visions of the future, often unrealizable yet economically productive, and therefore structurally convenient for those who proclaim them.



Nemo Heights - Baystudy, 1, 2, 3, 2026
630 x 150 cm, courtesy artista.



In questo senso, *Pointing Nemo* è la sintesi matura di una traiettoria che ha attraversato *internet culture*, istituzioni museali, formati editoriali e gesti minimi di interferenza, come l'azione che, alla Tate Modern, ha inserito quattro semi di girasole reali dentro l'opera di Ai Weiwei, producendo una variazione quasi invisibile e tuttavia radicale: un dispositivo perfetto per ricordare che l'equivalenza tra visibile e vero è sempre un atto di fiducia, e che l'autorialità può spostarsi come un granello tra milioni (2011). All'interno di *das.09*, *Pointing Nemo* si costruisce come una narrazione in due tempi e due architetture, in cui Porta Europa funziona come dispositivo di ingresso e rovesciamento prospettico per Torre Unipol. A Porta Europa, IOCOSE introduce il pubblico nell'universo comunicativo del *NewSpace* attraverso *Nemo Heights*, agenzia immaginaria che promuove viaggi e investimenti tra l'extra-lusso e l'apocalisse addomesticata: la promessa di un altrove sicuro, esclusivo, preventivo, in cui la catastrofe viene consumata da una posizione privilegiata. È qui che la mostra dichiara la propria strategia: non opporre un contro-discorso moralistico, ma replicare la seduzione fino al punto in cui diventa inquietante.

La finzione è esplicita, e proprio per questo è credibile: rispecchia la comunicazione contemporanea del capitale tecnologico, dove il confine tra prototipo e prodotto, tra annuncio e realtà, è spesso deliberatamente instabile.

In this sense, *Pointing Nemo* is the mature synthesis of a trajectory that has crossed *internet culture*, museum institutions, editorial formats and minimal gestures of interference, such as the action at Tate Modern that inserted four real sunflower seeds into Ai Weiwei's work, producing an almost invisible yet radical variation: a perfect device for reminding us that the equivalence between the visible and the true is always an act of faith, and that authorship can shift like a grain among millions (2011).

Within *das.09*, *Pointing Nemo* is constructed as a narrative in two tempi and two architectures, in which Porta Europa functions as a device of entry and perspectival reversal for Torre Unipol. At Porta Europa, IOCOSE introduces the public to the communicative universe of *NewSpace* through *Nemo Heights*, an imaginary agency promoting travel and investment somewhere between ultra-luxury and domesticated apocalypse: the promise of a safe, exclusive, preventative elsewhere, in which catastrophe is consumed from a privileged position. It is here that the exhibition declares its strategy: not to oppose a moralistic counter-discourse, but to replicate seduction to the point at which it becomes disturbing.

The fiction is explicit, and precisely for that reason, it is credible: it mirrors the contemporary communication of technological capital, where the boundary between prototype and product, between announcement and reality, is often deliberately unstable.

La grande struttura esterna *The Hollow Chorus - Geodome* (2022) intensifica questo cortocircuito con una forma archetipica dell'utopia. Il geodome, popolarizzato da Buckminster Fuller come simbolo di democratizzazione architettonica e poi riassorbito dalla controcultura, riemerge oggi nei rendering di insediamenti extraterrestri prodotti dalle aziende *NewSpace*: la cupola come promessa di protezione, autosufficienza, comunità. IOCOSE la riproduce in legno laccato e la dota di un microfono sospeso, che invita a cantare e al tempo stesso impedisce l'accesso: un gesto semplice che traduce materialmente la promessa partecipativa del *NewSpace*, offerta come mito collettivo e negata come pratica reale, perché tecnicamente ed economicamente irraggiungibile per la maggioranza.

È un'opera che non discute lo spazio in astratto, ma la sua economia affettiva: come veniamo convocati, quale desiderio ci viene chiesto di coltivare, quale appartenenza ci viene promessa.

The large external structure, *The Hollow Chorus - Geodome* (2022), intensifies this short circuit through an archetypal form of utopia. The geodome, popularised by Buckminster Fuller as a symbol of architectural democratisation and later absorbed by the counterculture, now re-emerges in renderings of extraterrestrial settlements produced by *NewSpace* companies: the dome as promise of protection, self-sufficiency, community. IOCOSE reproduces it in lacquered wood and equips it with a suspended microphone, inviting song while simultaneously preventing access: a simple gesture that materially translates *NewSpace*'s participatory promise, offered as collective myth and denied as real practice, since it remains technically and economically unattainable for the majority.

This is a work that does not discuss space in the abstract, but rather its affective economy: how we are summoned, what desire we are asked to cultivate, what belonging we are promised.









All'interno, *Moving Forward* (2025) rende fisico il dogma del progresso infinito. Un tapis roulant costringe il corpo al movimento continuo senza avanzamento reale, trasformando l'ideologia dell'innovazione permanente in gesto ripetitivo e in fatica: non si procede verso il futuro, si resta intrappolati nella sua messa in scena. Qui IOCOSE tocca uno dei nervi scoperti del nostro presente: l'idea che l'accelerazione sia di per sé un valore, e che la direzione di avanzamento coincida con il progresso. Accanto, *Going to Earth to benefit Space* lavora sul détournement, sull'inversione come tecnica critica: collage di lanci e clip online legate alle imprese spaziali private, il video rovescia la traiettoria dei razzi e immagina una colonizzazione che, invece di partire dalla Terra verso altrove, ritorna verso la Terra come se il pianeta fosse l'oggetto da conquistare. Il titolo fa attrito con lo slogan che ha accompagnato la retorica salvifica di parte del *NewSpace*: l'idea messianica di andare nello spazio per aiutare la Terra. IOCOSE ne smonta la logica spostando l'asse della responsabilità: non esiste altrove che cancelli il debito ecologico del presente, esiste semmai un dispositivo narrativo che può renderlo meno urgente, perché lo proietta fuori campo.

Inside, *Moving Forward* (2025) gives physical form to the dogma of infinite progress. A treadmill compels the body to keep moving without any real advance, turning the ideology of permanent innovation into repetitive gesture and fatigue: one does not proceed towards the future, one remains trapped in its staging. Here, IOCOSE touches one of the exposed nerves of our present: the idea that acceleration is in itself a value, and that the direction of movement coincides with progress. Alongside it, *Going to Earth to benefit Space* works through détournement, through inversion as a critical technique: a collage of launches and online clips tied to private space ventures, the video reverses the trajectory of rockets and imagines a colonisation that, rather than departing from Earth towards elsewhere, returns towards Earth as though the planet itself were the object to be conquered.

The title rubs against the slogan that has accompanied part of *NewSpace*'s salvific rhetoric: the messianic idea of going to space in order to help Earth. IOCOSE dismantles its logic by shifting the axis of responsibility: there is no elsewhere capable of cancelling the ecological debt of the present; there is only a narrative device that can make that debt seem less urgent, because it projects it off-screen.





È però nella sede di Torre Unipol che *Pointing Nemo* compie il proprio gesto più perturbante: l'architettura stessa diventa parte della finzione critica. La Torre si trasforma in *Point Nemo Tower*, un osservatorio rovesciato, un Sottosopra che guarda al futuro come se fosse già passato, e che mette in scena le rovine della promessa: scarti, relitti, merchandising, render, gadget, video promozionali. Il lessico del *NewSpace*, qui, appare per ciò che è: una cultura materiale dell'attesa, fatta di oggetti che circolano prima dell'evento che dovrebbero celebrare, come se la celebrazione fosse sufficiente a garantire l'esistenza dell'impresa. Questa logica non riguarda solo lo spazio: è una modalità di produzione contemporanea che permea start-up, fintech, piattaforme. Ma nello spazio diventa più evidente perché la distanza tra enunciazione e realizzazione è immensa, e quindi l'enunciazione deve diventare ancora più potente.

Le grandi stampe su tessuto rip-stop montate come paracaduti, *Hic Sunt Leones* (2024) e *Hic Sunt Dracones* (2026), ancorano questa critica a un dispositivo storico: la cartografia coloniale. Il motto medievale usato per segnare territori sconosciuti viene riscritto in codice binario, tradotto in bande colorate e sovrapposto a immagini meteorologiche legate a Point Nemo, producendo una continuità visiva tra mappe antiche e nuove geografie dello spazio. L'ignoto non è più il margine del mondo, è il margine dell'orbita; non è più il vuoto da esplorare, è il campo da occupare. Il codice binario, invece di garantire neutralità, diventa un nuovo latino imperiale: un linguaggio che pretende universalità e che, proprio per questo, può occultare le asimmetrie di potere. La mostra insiste, con lucidità, su una verità scomoda: le logiche coloniali non scompaiono, cambiano interfaccia.

Yet it is at Torre Unipol that *Pointing Nemo* performs its most unsettling gesture: the architecture itself becomes part of the critical fiction. The tower is transformed into *Point Nemo Tower*, an inverted observatory, an Upside Down that looks towards the future as though it were already past, and stages the ruins of the promise: scraps, relics, merchandising, renders, gadgets, promotional videos. Here, the lexicon of *NewSpace* appears for what it is: a material culture of waiting, composed of objects that circulate before the event they are meant to celebrate, as though celebration alone were sufficient to guarantee the existence of the enterprise. This logic does not concern space alone: it is a mode of contemporary production that permeates start-ups, fintech, and platforms. But in space, it becomes more visible because the distance between enunciation and realisation is immense, and therefore enunciation must become all the more powerful.

The large prints on rip-stop fabric, mounted like parachutes, *Hic Sunt Leones* (2024) and *Hic Sunt Dracones* (2026), anchor this critique to a historical device: colonial cartography. The medieval motto used to mark unknown territories is rewritten in binary code, translated into coloured bands and superimposed upon meteorological images linked to Point Nemo, producing a visual continuity between ancient maps and the new geographies of space. The unknown is no longer the edge of the world, but the edge of orbit; no longer the void to be explored, but the field to be occupied. Binary code, instead of guaranteeing neutrality, becomes a new imperial Latin: a language that claims universality and, precisely for that reason, can conceal asymmetries of power. With lucidity, the exhibition insists upon an uncomfortable truth: colonial logics do not disappear; they merely change interface.





The Fortune Teller (2020) completa questo paesaggio/percorso con un altro slittamento: il futuro come destino prefabbricato. Una serie di stampe circolari riprende l'iconografia della chiromanzia e la ricolloca nel contesto del colonialismo spaziale, suggerendo che la divinazione, oggi, non passi più per l'occulto ma per la retorica dell'inevitabile. Come i cartomanti leggono linee della mano, gli astropreneur leggono curve di crescita, presentano traiettorie come fatalità, descrivono pianeti come opportunità già iscritte nell'ordine del mondo. La mano, ricorrente in molte opere di IOCOSE legate al *NewSpace*, è un dettaglio decisivo: non il volto dell'eroe, ma il gesto del puntare, dell'indicare, dell'appropriarsi di un orizzonte invisibile. Un gesto che, nei discorsi pubblici, costruisce una visione mentre finge di limitarsi a descriverla.

Il rovesciamento di *Pointing Nemo* non è soltanto concettuale. È letteralmente una geografia alternativa che connette lo spazio agli abissi.

The Fortune Teller (2020) completes this landscape-journey with another displacement: the future as prefabricated destiny. A series of circular prints reprises the iconography of palmistry and relocates it within the context of spatial colonialism, suggesting that divination today no longer passes through the occult but through the rhetoric of inevitability. Just as fortune tellers read the lines of the hand, astropreneurs read growth curves, present trajectories as fatality, and describe planets as opportunities already inscribed in the order of the world. The hand, recurring in many of IOCOSE's *NewSpace*-related works, is a decisive detail: not the face of the hero, but the gesture of pointing, indicating, appropriating an invisible horizon. A gesture which, in public discourse, constructs a vision while pretending merely to describe it. The reversal enacted by *Pointing Nemo* is not merely conceptual. It is quite literally an alternative geography that connects outer space to the abyss.







Oggi, mentre le orbite terrestri si popolano di megacostellazioni e la densità tecnologica cresce, la questione della sostenibilità non riguarda solo il clima, ma l'ambiente spaziale stesso: detriti, rischio di collisioni, necessità di mitigazione globale, regole ancora insufficienti rispetto alla rapidità della proliferazione. Il paradosso è evidente: l'altrove viene promesso come soluzione, ma la sua infrastrutturazione produce nuove forme di rischio e nuovi depositi di scarto. È in questo contesto che Point Nemo smette di essere metafora e diventa sintomo: la logica estrattiva e dello scarico, che già conosciamo sulla Terra, risalgono verso l'orbita e ritornano verso l'oceano. L'atto di dismettere nello spazio, di far rientrare e far precipitare in un'area remota del Pacifico, appare come una versione estrema della stessa ecologia politica che ha reso possibile il capitalismo globale: ciò che non vogliamo vedere finisce lontano, in un luogo fuori giurisdizione, inaccessibile, apparentemente vuoto. Ma nessun luogo è davvero vuoto, e nessun altrove è davvero neutro.

In questa prospettiva, la scelta di CUBO come contesto è parte integrante del senso. Museo d'impresa del Gruppo Unipol, CUBO lavora per definizione sul rapporto tra cultura, identità e trasformazioni contemporanee, e *das* - dialoghi artistici sperimentali, nella sua traiettoria, negli anni, ha costruito un vocabolario coerente per interrogare le forme sperimentali del presente, tra arti digitali, estetiche tecnologiche e comunità. *Pointing Nemo* si inserisce in questa linea con una precisione quasi inevitabile: se nelle edizioni precedenti la tecnologia era spesso interrogata come ambiente e come linguaggio, qui diventa ideologia e infrastruttura economica, promessa e rovina nello stesso gesto se malintenzionato. Il public program, come da tradizione, non è cornice ma estensione del display: il *Meet the artist* di IOCOSE in dialogo con Claudio Musso, pensato per esplicitare l'orizzonte critico di una ricerca capace di crescere tra arte e analisi culturale, ribaltato, si trasforma in un compleanno. La performance musicale di Valeria Sturba insiste su un punto cruciale: l'ignoto non è solo un oggetto da con-

Today, as Earth's orbits fill with megaconstellations and technological density increases, the question of sustainability concerns not only climate but the space environment itself: debris, collision risk, the need for global mitigation, and rules still insufficient in relation to the speed of proliferation. The paradox is evident: elsewhere is promised as a solution, yet its infrastructuring produces new forms of risk and new deposits of waste. It is in this context that Point Nemo ceases to be a metaphor and becomes a symptom: the extractive and dispositional logic we already know on Earth rises into orbit and returns towards the ocean. The act of decommissioning in space, of re-entry and controlled fall into a remote area of the Pacific, appears as an extreme version of the same political ecology that made global capitalism possible: what we do not wish to see is sent far away, to a place beyond jurisdiction, inaccessible, apparently empty. But no place is ever truly empty, and no elsewhere is ever truly neutral.

From this perspective, the choice of CUBO as context is an integral part of the work's meaning. As the corporate museum of the Unipol Group, CUBO works by definition on the relationship between culture, identity and contemporary transformation, and *das* - dialoghi artistici sperimentali, over the years, has built a coherent vocabulary through which to interrogate the experimental forms of the present across digital arts, technological aesthetics and communities. *Pointing Nemo* enters this trajectory with almost inevitable precision: where in previous editions technology was often interrogated as environment and as language, here it becomes ideology and economic infrastructure, promise and ruin in a single gesture. The public programme, as is tradition, is not a frame but an extension of the display: the *Meet the Artist* with IOCOSE in dialogue with Claudio Musso, conceived to make explicit the critical horizon of a practice capable of growing between art and cultural analysis, overturns itself and becomes a birthday. Valeria Sturba's musical performance insists on a crucial point: the unknown is not

quistare, è un'esperienza da sostenere, un limite da fruire e non una proprietà. Il talk con Edwige Pezzulli porta dentro la mostra il campo dell'astrofisica e della divulgazione come pratica pubblica, riaffermando che lo spazio, prima che mercato, è conoscenza condivisa e immaginazione collettiva. Infine, la presentazione del catalogo con Eva Diaz chiude la rassegna come momento di restituzione, trasformando la traccia editoriale in prosecuzione critica dell'esperienza: un dispositivo di memoria e di pensiero, un oggetto-ricordo. È importante situare IOCOSE, in conclusione, nel quadro di una costellazione internazionale che da anni lavora sul lato oscuro del progresso tecnologico, sulle economie dell'immagine, sulle infrastrutture come dispositivi di potere. La loro traiettoria incrocia un'area ampia che va dall'*istituzional critique* alla net art, dalle estetiche post-internet alle pratiche di contro-mappatura. Tuttavia, ciò che rende IOCOSE specifici è la qualità della loro ironia: non cinismo, ma precisione.

merely an object to be conquered, but an experience to be sustained, a limit to be inhabited rather than a property to be owned. The talk with Edwige Pezzulli brings into the exhibition the field of astrophysics and dissemination as public practice, reaffirming that space, before it is market, is shared knowledge and collective imagination. Finally, the presentation of the catalogue with Eva Diaz closes the programme as a moment of restitution, transforming the editorial trace into a critical continuation of the experience: a device of memory and thought, an object-memory. It is important, in conclusion, to situate IOCOSE within an international constellation that has for years been working on the dark side of technological progress, on economies of the image, on infrastructures as devices of power. Their trajectory intersects with a broad field spanning *institutional critique*, net art, post-internet aesthetics, and counter-mapping practices. And yet what makes IOCOSE distinctive is the quality of their irony: not cynicism, but precision.





IOCOSE si muove in questa costellazione critica, con una traiettoria dal sapore diverso: le loro opere sembrano suggerire che la corsa allo spazio non è affatto una fuga verso il nuovo, bensì un eterno ritorno del vecchio, le stesse logiche, gli stessi desideri, le stesse gerarchie che eternamente ritornano. Le loro opere non si limitano a denunciare; costruiscono situazioni in cui il pubblico sperimenta la seduzione, la ripetizione, l'impossibilità, il desiderio e, solo dopo, riconosce la struttura che lo ha prodotto. È una critica che passa per il corpo e per il linguaggio, per l'oggetto e per l'atmosfera, per la promessa e per il suo residuo.

In un'epoca in cui la colonizzazione dello spazio viene presentata come unico futuro possibile, *Pointing Nemo* compie un gesto essenziale: riporta il futuro sulla Terra e la Terra al centro del nostro futuro, mostrando che ogni fuga è, in realtà, una forma di narrazione del presente. E che il punto più remoto del pianeta, quello che immaginiamo lontano da tutto, è proprio il luogo dove la nostra idea di avanzamento si rivela per ciò che lascia dietro di sé: scarto, rottame, sedimento e una domanda non negoziabile su chi, davvero, stia beneficiando della conquista. Le narrazioni del NewSpace continuano a proiettare in orbita l'idea che un altrove sia ancora possibile, ma IOCOSE ci ricorda che la verità non sta nelle stelle ma a Point Nemo, *the spacecraft cemetery*: sta nei resti, nei rottami che tornano a terra come meteoriti di un futuro mai realizzato.

IOCOSE moves through this critical constellation along a differently inflected trajectory: their works seem to suggest that the space race is by no means a flight towards the new, but rather the eternal return of the old, the same logics, the same desires, the same hierarchies, endlessly recurring. Their works do not merely denounce; they construct situations in which the public experiences seduction, repetition, impossibility and desire, and only afterwards recognises the structure that produced them. It is a critique that passes through the body and through language, through the object and through atmosphere, through the promise and through its residue.

In an age in which the colonisation of space is presented as the only possible future, *Pointing Nemo* performs an essential gesture: it brings the future back to Earth and Earth back to the centre of our future, showing that every escape is, in reality, a form of narration of the present. And that the most remote point on the planet, the one we imagine to be far from everything, is precisely the place where our idea of advancement reveals itself through what it leaves behind: waste, wreckage, sediment, and a non-negotiable question as to who, truly, is benefiting from the conquest. NewSpace narratives continue to project into orbit the idea that an elsewhere is still possible. Still, IOCOSE reminds us that truth lies not in the stars but at Point Nemo, *the spacecraft cemetery*: it lies in the remains, in the wreckage that falls back to Earth like meteorites from a future that never came to pass.

Fonti/References

Wayne W. Dyer, *There's a Spiritual Solution to Every Problem* (New York: HarperCollins, 2001).

Jeff Bezos, keynote presentation introducing Blue Origin, Washington, DC, 9 May 2019.

Elon Musk, "Making Humans a Multiplanetary Species", International Astronautical Congress, Guadalajara, 27 September 2016.

United Nations, Treaty on Principles Governing the Activities of States in the Exploration and Use of Outer Space, including the Moon and Other Celestial Bodies, 1967.

U.S. Commercial Space Launch Competitiveness Act, 2015.

NASA, The Artemis Accords, updated January 2026.

Hic Sunt Dracones, 2026

Stampa digitale su rip-stop, tubo metallico, paracord, tenditori, ø 180 cm.

Courtesy artista.



IL FUTURO È ALLE NOSTRE SPALLE

di Eva Díaz

La mostra *Pointing Nemo* riunisce opere realizzate nell'ultimo decennio dal collettivo trans-europeo IOCOSE, fondato nel 2006 a Bologna dagli artisti Matteo Cremonesi, Filippo Cuttica, Davide Prati e Paolo Ruffino. Nel corso della sua ventennale carriera, IOCOSE ha prodotto lavori che esaminano come la promessa delle nuove tecnologie sia troppo spesso minata dall'avidità e dalla ricerca del profitto. Le opere presentate in *Pointing Nemo* affrontano in particolare la progressiva riduzione dell'orizzonte di futuro per la maggior parte degli esseri umani e non umani in un'epoca segnata dal capitalismo ecocida. Mentre la pianificazione collettiva del futuro viene sempre più sostituita dalle folli iniziative private di pochi milionari, il lavoro di IOCOSE si configura come un intervento necessario per immaginare alternative alla privatizzazione delle risorse terrestri e spaziali.

Viviamo in un'epoca in cui l'appropriazione capitalista di aree tradizionalmente considerate beni comuni, come gli oceani e lo spazio extra-atmosferico, procede a ritmo sostenuto. I progetti di trasferimento di beni pubblici a entità private sotto l'egida del *sea-steading* e dello *space-steading* - ovvero progetti di insediamento autonomo rispettivamente in mare aperto e nello spazio extra-atmosferico - sono oggetto di particolare critica nel lavoro di IOCOSE. Opere come *The Fortune Teller* (2020), *Hic Sunt Leones* (2024) e *Hic Sunt Dracones* (2026) esplorano la relazione tra iperconsumo e inquinamento ambientale all'interno di questi scenari; il collettivo indaga questi temi da molti anni, a partire dalle videoinstallazioni

THE FUTURE IS BEHIND US

by Eva Díaz

The exhibition *Pointing Nemo* gathers work of the past decade by the cross-European collective IOCOSE, founded in 2006 in Bologna by artists Matteo Cremonesi, Filippo Cuttica, Davide Prati, and Paolo Ruffino. During the course of its twenty-year career, IOCOSE has produced work that examines how the promise of new technologies is too often undermined by greed and profit-making. In particular, the work in *Pointing Nemo* focuses on the foreclosure of hope for the great majority of humans' and non-humans' in an era of ecocidal capitalism. As civically-orchestrated planning about the contour of the future is supplanted by billionaire-driven follies, IOCOSE's work is a much-needed intervention for imagining alternatives to the privatization of resources on Earth and in outer space.

We are living in a time when the capitalist enclosure of areas traditionally considered legal commons, such as the oceans and outer space, is proceeding at a clip. Plans to transfer public assets to private entities under the umbrella of *sea- and space-steading* come under particular disapprobation in IOCOSE's work. IOCOSE's projects, such as *The Fortune Teller*, 2020, *Hic Sunt Leones*, 2024 and *Hic Sunt Dracones*, 2026, explore the relationship between overconsumption and environmental pollution in such schemes. The collective has been exploring these themes for many years, starting with the two early video installations *Pointing at a New Planet*, 2020, and *Free from History*, 2021. Among the more recent investigations

Pointing at a New Planet (2020) e *Free from History* (2021). Tra gli sviluppi più recenti figura *Nemo Heights* (2026), opera che prende il nome da un'area del Pacifico meridionale dove vengono abbandonati detriti spaziali come satelliti e veicoli dismessi. Il vero Point Nemo, situato a circa 1.400 miglia dal lembo di terra più vicino, è il luogo oceanico più remoto e inaccessibile del pianeta. Per questo sito, IOCOSE propone un'enorme torre galleggiante assemblata con rottami spaziali: un monumentale condominio destinato a facoltosi acquirenti appartenenti all'ala libertaria del movimento del *sea-steading*, che mira a creare comunità esclusive svincolate dai governi esistenti. Descrivendo il progetto, un membro di IOCOSE afferma che «l'estetica di *Nemo Heights* si ispira a due imponenti grattacieli residenziali in costruzione a Londra, i cui materiali promozionali presentano appartamenti di lusso come perfetti e compiuti, sebbene in realtà non esistano ancora». Non è difficile cogliere il nesso tra questa idealizzazione immobiliare e l'uso di Point Nemo come caso di studio, ovvero, nelle parole di IOCOSE, «un'indagine sull'idea di vivere nel punto più remoto dell'oceano»¹.

Come accade nella retorica delle più recenti iniziative di esplorazione spaziale, anche il *sea-steading* adotta un linguaggio carico di implicazioni coloniali che, considerata l'inhospitalità di questi spazi liminali, presuppone una distribuzione selettiva di risorse vitali in sistemi chiusi. Chi è ammesso e chi escluso? In base a quali criteri e sotto quale autorità? Alla base della ricerca di IOCOSE vi è una profonda diffidenza nei confronti della nozione di progresso che ha legittimato l'intrusione di tecnologie dell'esclusione in ogni ambito della nostra vita. Nella serie video *Moving Forward* (2016-in corso), una mano spinge oggetti quotidiani di pochi centimetri lontano dalla telecamera. In modo parodico, il progetto è accompagnato dal motto: «IOCOSE muove il mondo in avanti, un oggetto alla volta». L'idea che sia necessario "lavorare" per far progredire le cose – in altre parole, che la produttività sostenga

of these topics is 2026's *Nemo Heights*, a work named for a location in the South Pacific where space debris like decommissioned satellites and spacecraft is junked. The actual Point Nemo, located about 1,400 miles from the nearest bit of land, is the least accessible nautical place on Earth. For this site, IOCOSE propose an enormous submarine tower assembled from space junk, a monumental condominium to house luxury homebuyers who are part of the libertarian arm of the sea-steading movement, intent on creating exclusive communities independent of established governments. Describing the project, a member of IOCOSE state that "the aesthetics of *Nemo Heights* was inspired by two massive residential skyscrapers under construction in London whose promotional materials present expensive apartments as perfect and complete, though in fact they don't yet exist." It isn't a distant move from this kind of real estate idealization to IOCOSE's use of Point Nemo as a case study, for, as IOCOSE maintain, "an inquiry into the notion of living in the remotest part of the ocean."¹

Like the rhetoric of recent space exploration initiatives, *sea-steading* also employs a fraught language of colonisation, which, given how inhospitable these liminal spaces are, implies a scarce distribution of closed system, life support resources. Who is in, who is out? What are the criteria for making such selections, and under whose authority? At a core level, the members of IOCOSE are suspicious of the notion of progress that has justified the encroachment of technologies of exclusion into every part of our lives. In their ongoing video series *Moving Forward*, 2016-present, a hand is shown pushing quotidian objects a few inches to a foot away from the camera. In parodic fashion, the group's tag for the project is "IOCOSE move the world forward, one object at a time." The concept of needing to "work" to move things forward, in other





una visione teleologica del successo – è uno dei miti incorporati in molte concezioni del futuro, in particolare nei contesti occidentali. Commentando *Moving Forward*, IOCOSE osserva: «I temi e le questioni che solleviamo, e la loro attuale rilevanza rispetto alla colonizzazione di Marte e di altri spazi liminali, invitano a riflettere sulle conseguenze inattese della nozione di progresso. Per esempio, il modo in cui questi progetti di sviluppo producano rifiuti indesiderati che nessuno prende in considerazione.»²

In contrasto con l'idea di futuro come movimento in avanti, gli Aymara, popolazione indigena degli altipiani andini del Sud America, concepiscono il futuro come qualcosa che sta alle loro spalle e il passato come ciò che si trova davanti a loro. Come spiega il linguista Ken Olson, per gli Aymara «ciò che vedi davanti a te è ciò che è conosciuto, e ciò che è dietro di te è sconosciuto... per questo il futuro è alle tue spalle, perché non lo conosci, e il passato è davanti a te, perché lo conosci.»³ Questa nozione del futuro richiama il celebre angelo della storia di Walter Benjamin: *C'è un quadro di Klee che si intitola Angelus Novus. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo progresso è questa tempesta.*⁴

Per Benjamin, la tempesta proveniva dal paradiso, dall'Eden prelapsario. Le rovine che essa accumula –

words, the idea that productivity undergirds a teleological vision of success, is one of the myths baked into many versions of futurity, particularly in Western contexts. Commenting on *Moving Forward*, IOCOSE remarks, “The themes and questions we pose, and their current relevance with respect to colonising Mars and other liminal spaces, consider the unintended consequences of the notion of progress. For example, how these development schemes create unwanted trash that no one considers.”²

In contrast to a vision of futurity as forward movement, the Aymara, an indigenous group from the Andean highlands in South America, speak of the future as being behind them and the past as lying ahead. As linguist Ken Olson explains, for the Aymara, “what you see in front of you is what is known, and what is behind you is what is unknown... hence, the future is behind you because it's unknown, and the past is before you because you know it.”³ This notion of the future at our backs brings to mind Walter Benjamin and his famous angel of history:

*A Klee painting named 'Angelus Novus' shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how pictures the angel of history. His face is turned towards the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress.*⁴

To Benjamin, the storm emerged from paradise, from

la catastrofe incessante del tempo che passa – costituiscono ciò che chiamiamo progresso.

In senso giudaico-cristiano, il paradiso era immutabile fino alla caduta dell'umanità, poiché l'Eden rappresenta una fantasia di compiuta perfezione.

Eppure, in senso dialettico, esso doveva contenere in sé un principio di trasformazione, poiché ebbe fine. Che cosa potrebbe redimere l'orrore del progresso emerso dopo la caduta del paradiso? Non è possibile tornare al paradiso attraverso nostalgie retrospettive; occorre piuttosto riconoscere la sofferenza generata dal progresso, una sofferenza nascosta ma già implicita nella fallace nozione del paradiso come perfezione. Quale potrebbe essere la fine della tempesta del progresso? Quale futuro può darsi per l'angelo della storia se la nozione stessa di progresso viene rimossa dal nostro modo di concepire il dispiegarsi del tempo? La fine della tempesta non potrebbe mai essere un futuro statico; non può esserci ritorno a un Eden immutabile, perché il tempo, nel racconto del paradiso, introduce la condizione della mortalità. Benjamin fu a lungo animato dal desiderio di redimere la sofferenza di coloro che sono scomparsi dopo la fine del paradiso, pur comprendendo che la catastrofe del dolore della morte non può essere dimenticata.

La tempesta del progresso avrà una fine? Che cosa potrebbe riservare il futuro se il passare del tempo non fosse definito da questa particolare tempesta? Quale motore spingerebbe allora la storia? IOCOSE propone modelli di *worldbuilding* satirico che riflettono sul nostro presente, un tempo che si auspica possa essere la fase finale di questa tempesta di oppressione economica, neo-feudalesimo, competizione e divisione sociale, e di quella profonda disuguaglianza che continua a chiamarsi progresso.

prelapsarian Eden. The wreckage of the storm, the ever-growing catastrophe of time's passing, is progress.

In a Judeo-Christian sense, paradise was unchanging until the fall of humanity, as Eden is a fantasy of complete perfection.

Yet, in a dialectical sense, paradise must have contained a seed of change, for it did in fact end. What could redeem the horror of progress that arose after the fall of paradise? We can never return to paradise via nostalgia for the past, but instead we must acknowledge the suffering caused by progress, suffering that was hidden but still present in the fallacious notion of paradise as perfection.

The end of the storm of progress would be what? What lies in the future for the angel of history (whom Klee depicts with the feet of a chicken) when the notion of progress is excised from the way time unfolds? The end of the storm could never be a future that is undynamic; there can be no return to an unchanging paradise of Eden because time, in the story of paradise, introduced the reality of mortality. Benjamin was long preoccupied with redeeming the suffering of those who have perished since paradise ended, yet understood that the catastrophe of the pains of death can never be forgotten.

Will the storm of progress end? What might the future hold if the passing of time was not defined by this particular storm? What would be the engine propelling history? IOCOSE provide models of satirical *worldbuilding* about what we hope are the tail ends of this storm: the economic oppression, neo-feudalism, competition, and social division that haunt us still, and the terrible inequity that continues to call itself progress.

¹Conversazione Zoom dell'autrice con IOCOSE, 28 gennaio 2026.

²Ibid.

³Intervista a Ken Olson, "For the Aymara, Future is Then", Weekend Edition Saturday, NPR, 12 agosto 2006.

⁴Walter Benjamin, "Tesi di filosofia della storia" (1940), in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Giulio Einaudi editore, p. 79.

¹Author's Zoom conversation with IOCOSE, January 28, 2026.

²Ibid.

³Interview with Ken Olson, "For the Aymara, Future is Then," Weekend Edition Saturday, NPR, Aug. 12, 2006

⁴Benjamin, "Theses on the Philosophy of History" (1940) in *Illuminations: Essays and Reflections*, 1955, trans. Harry Zohn, ed. Hannah Arendt (New York: Random House, 1968), 257.





POINTING MEMO
Oltre lo spazio verso gli abissi

INTRODUZIONE

CONCLUSIONI

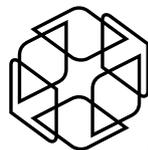
CLIC





The Fortune Teller, 2020, stampa digitale su dibond, diam. 60 cm, courtesy artista.

Installation view photo credits Vincenzo Ruocco.



CUBO

Condividere Cultura

nell'ambito di



LESS IS MORE



Tel. 051.507.6060



Tel. 051.507.6060



CUBO
Condividere Cultura



cubounipol.it

