

# AFFRETTATI LENTAMENTE

Conversation Piece Part XI



ALICJA KWADE | PAUL MAHEKE |  
ENRIQUE RAMÍREZ |  
PREM SAHIB | HENRY TAYLOR

CURATED BY  
Marcello Smarrelli





5 INTRODUCTION

Anna d'Amelio Carbone

Fabiana Marenghi Vaselli Bond

15 AFFRETTATI LENTAMENTE

Marcello Smarrelli

33 CONVERSATIONS WITH  
THE ARTISTS

Angelica Gatto

34 Alicja Kwade

42 Paul Maheke

50 Enrique Ramírez

58 Prem Sahib

64 Henry Taylor

70 List of Works





ENG

ANNA D'AMELIO CARBONE  
FABIANA MARENGHI VASELLI BOND

Fondazione Memmo Directors

For the sake of continuity and research, Fondazione Memmo presents the eleventh edition of *Conversation Piece*, a project that over the years has established itself as a space for critical observation of the international contemporary art scene and as a significant appointment in Rome's cultural life. Conceived in 2015, *Conversation Piece* is now an integral part of the Foundation's identity, taking shape as an open platform for dialogue between artistic practices and institutional contexts.

Now in its eleventh edition, the exhibition confirms the strength of a project capable of continual renewal, engaging artists from diverse geographical and cultural backgrounds and placing their research in relation not only to the historical and symbolic complexity of Rome, but also to themes that traverse the history of visual culture. Throughout this journey, Fondazione Memmo has consistently fostered a fertile dialogue between the ancient and the contemporary, tradition and experimentation, recognizing the city's stratification as an indispensable resource for artistic creation.

Collaboration with foreign Academies and Institutes of Culture continues to represent one of the foundational pillars of *Conversation Piece*, strengthening its international dimension and enhancing Rome's role as a site of encounter, exchange, and cultural production. These synergies have enabled the development of new productions and expanded the dialogue between artists and audiences, consolidating over time a network of relationships grounded in sharing and research.

The eleventh edition, entitled *Affrettati lentamente (Make haste slowly)*, invites to reflect on our relationship with time and on the value of duration in a present marked by urgency and acceleration. Through site-specific works and newly commissioned projects, the participating artists explore the tension between slowness and movement, between expectation and transformation, offering a plurality of perspectives and layered, sensitive interpretations that intertwine with the history and rhythm of the city of Rome.

We wish to express our sincere gratitude to curator Marcello Smarrelli for his vision; to the Académie de France at Villa Medici, the German Academy at Villa Massimo, and the British School at Rome for their collaboration; to the artists Alicja Kwade, Paul Maheke, Enrique Ramírez, Prem Sahib, and Henry Taylor for their enthusiastic and generous participation; and to the galleries, artisans, and the Foundation's team for their contribution to the realization of this new edition, continuing a shared path defined by dedication, expertise, and dialogue.

In a complex and constantly evolving moment, *Affrettati lentamente* proposes an invitation to reconsider our relationship with time, with art, and with the spaces we inhabit, cultivating an attentive and conscious gaze capable of embracing the infinite nuances of the present without relinquishing depth and care. With this eleventh edition, *Conversation Piece* renews its confidence in the power of art to generate meaning, openness, and possibility, reaffirming itself as a space of reflection and hope, oriented toward the future and its multiple trajectories.











ITA

ANNA D'AMELIO CARBONE  
FABIANA MARENGHI VASELLI BOND

Direttori della Fondazione Memmo

Nel segno della continuità e della ricerca, Fondazione Memmo presenta l'undicesima edizione di *Conversation Piece*, un progetto che nel corso degli anni si è affermato come spazio di osservazione critica sulla scena artistica contemporanea internazionale e come appuntamento significativo per la vita culturale di Roma. Nato nel 2015, *Conversation Piece* è oggi parte integrante dell'identità della Fondazione, configurandosi come una piattaforma aperta al confronto tra pratiche artistiche e contesti istituzionali.

Giunta alla sua undicesima edizione, la mostra conferma la solidità di un progetto capace di rinnovarsi, coinvolgendo artisti provenienti da differenti ambiti geografici e culturali e mettendo in relazione le loro ricerche con la complessità storica e simbolica non soltanto di Roma ma anche dei temi che attraversano la storia della cultura visiva. In questo percorso, Fondazione Memmo ha costantemente promosso un dialogo fertile tra antico e contemporaneo, tradizione e sperimentazione, riconoscendo nella stratificazione della città una risorsa imprescindibile per la creazione artistica.

La collaborazione con le Accademie e gli Istituti di Cultura esteri continua a rappresentare uno degli assi portanti di *Conversation Piece*, contribuendo a rafforzarne la dimensione internazionale e a valorizzare Roma come luogo di incontro, scambio e produzione culturale. Queste sinergie hanno reso possibile lo sviluppo di nuove produzioni e hanno ampliato il dialogo tra artisti e pubblico, consolidando nel tempo una rete di relazioni fondate sulla condivisione e sulla ricerca.

L'undicesima edizione, intitolata *Affrettati lentamente*, invita a riflettere sul rapporto con il tempo e sul valore della durata in un presente segnato dall'urgenza e dall'accelerazione. Attraverso opere site-specific e progetti inediti, gli artisti coinvolti esplorano la tensione tra lentezza e movimento, tra attesa e trasformazione, restituendo una pluralità di sguardi, di letture sensibili e stratificate che si intrecciano con la storia e il ritmo della città di Roma.

Desideriamo esprimere un sentito ringraziamento al curatore Marcello Smarrelli per la sua visione; all'Accademia di Francia Villa Medici, all'Accademia Tedesca Villa Massimo e alla British School at Rome per la loro collaborazione; agli artisti Alicja Kwade, Paul Maheke, Enrique Ramírez, Prem Sahib e Henry Taylor per aver partecipato con entusiasmo e generosità; nonché alle gallerie, agli artigiani e al team della Fondazione per aver contribuito alla realizzazione di questa nuova edizione, proseguendo un percorso condiviso fatto di dedizione, competenze e dialogo.

In un momento di continua e complessa trasformazione, *Affrettati lentamente* si propone come un invito a ripensare il nostro rapporto con il tempo, con l'arte e con lo spazio che abitiamo coltivando uno sguardo attento e consapevole, capace di accogliere le infinite declinazioni del presente senza rinunciare alla profondità e alla cura. Con questa undicesima edizione, *Conversation Piece* rinnova la propria fiducia nel potere dell'arte di generare senso, apertura e possibilità, confermandosi come spazio di riflessione e di speranza, orientato al futuro e alle sue molteplici traiettorie.



























ENG

## AFFRETTATI LENTAMENTE

Marcello Smarrelli  
Curator

In *The Annunciation* (1470) by Francesco del Cossa, at the Gemäldegalerie in Dresden, a snail appears at the lower part of the painting. This curious and unusual detail in a sacred scene has always drawn significant attention and inspired various interpretations by art historians. The snail is not placed “inside” the pictorial space, but along the edge of the panel, at the boundary between the observer’s world and the depicted scene. In this way, it becomes a visual signal, prompting the viewer to reflect on how we observe the work and on the very nature of representation: the image is not reality, but a constructed illusion. According to Daniel Arasse in “Take a Closer Look” (Princeton University Press, 2013), del Cossa’s snail could symbolize the slowness with which God chose to incarnate in order to redeem humanity, a metaphor for how the history of salvation unfolded gradually and slowly, just like a snail’s pace.



Francesco Del Cossa,  
*The Annunciation*, detail  
1470-1472,  
Gemäldegalerie Alte Meister,  
Dresda / Dresden

Indeed, an immense span of time passes between the Fall of Adam and Eve and the birth of Christ; God could have incarnated immediately, yet he waits several centuries. This divine “delay” has long been a problematic theme, even considered scandalous by some commentators: why wait so long and leave humanity in sin for millennia?

The snail, the quintessential slow animal, thus becomes a visual representation of this dilated time, of the non-human and inscrutable rhythm of God’s time. It is not the lightning-fast motion of the *Annunciation*, which occurs in an instant, but the slow and unfathomable movement of divine decision. Del Cossa’s snail escapes traditional symbolic or allegorical interpretations (humility, purity, miraculous conception) to become a temporal device within the painting, a kind of clock measuring the slow and relentless passage of time.

From this detail in del Cossa’s *Annunciation*, the conceptual framework for *Conversation Piece. Part XI* emerges. The title, *Make Haste Slowly*, inspired by the famous Latin phrase *festinā lentē*, attributed by the Roman historian Suetonius to Emperor Augustus, embodies an oxymoron: two opposing concepts – speed and slowness – indicating action that is both timely and decisive, yet cautious and reflective.

Erasmus of Rotterdam, in the new edition of his *Adagia* (1508), a commented collection of Greek and Latin proverbs published by Aldus Manutius, recalls that one day he was shown an ancient silver coin of Emperor Titus, gifted to him by Pietro Bembo. On one side was Titus Vespasian’s profile with an inscription, and on the other an anchor with a dolphin. The anchor, a steady point for ships at sea, balanced the vital, dynamic impulse of the dolphin: *Semper festina lente*.

The idea of *festina lente* encloses the tension between urgency and reflection, resonating with Aristotle’s distinction between *praxis* and *theoria*. In the *Nicomachean Ethics*, Aristotle distinguishes time devoted to practical action (*praxis*), aimed at transforming reality and achieving concrete ends, from time devoted to contemplation (*theoria*), which, although not immediately useful, represents the highest form of human satisfaction. This balance between action and reflection mirrors the implicit message of *festina lente*: act decisively, but without sacrificing depth of thought.



Seneca, in *De Brevitate Vitae* (c. 49 AD), also reflects on time management, urging a conscious and moderate use of life, avoiding both idleness and frenzy. The same tension between speed and measure appears in Horace and Ovid, who caution against a frantic rush through life and advocate for a more balanced existence. *Festina lente* thus becomes a timeless principle of wisdom: an exhortation not to sacrifice the quality of life for efficiency, but to seek harmony between action and contemplation, between movement and deliberation.

This reflection on time recurs as a leitmotif in the second of Italo Calvino's *Six Memos for the Next Millennium* (first ed. 1988), the one on rapidity:

*a message of immediacy achieved through patient and meticulous adjustments; an instantaneous insight that, once formulated, assumes the definitiveness of what could not have been otherwise; but also time that flows with no other aim than to let feelings and thoughts settle, mature, and detach from impatience and fleeting contingencies* (Calvino 2006, 61, Italian edition).

Just as lightness implies weight, rapidity presupposes slowness. The *Six Memos* are full of juxtapositions, where Calvino explores hidden analogies between works and authors, between antiquity and his own time, or between contrasting concepts. Notably, among the literary values he sought to preserve for the next millennium is a motto he had chosen since his youth, perfectly embodying this juxtaposition: *Festina lente*. Calvino reminds us that the age of speed truly begins in the 19th century, particularly with Thomas De Quincey's essay *The English Mail-Coach* (1849), which describes a night journey in a fast mail coach beside a sleeping coachman. The arrival and later triumph of speed became perhaps the defining traits of the 20th century, as historian Eric Hobsbawm explains in *The Age of Extremes* (1995). Revolutions – social, technological, and geographical – became suddenly rapid, completely transforming the face of Western society.

In an era of fast communication, hyperconnection, and rapid information flows, this dialectic between speed and depth becomes crucial. In this context, images regain a central role in shaping our understanding, acquiring a sacred aura. The saturation of contemporary human experience suggests the need to slow down to recover sensitivity and imagination.

For this reason, as usual in the *Conversation Piece* series, the artists were asked to engage with a theme of universal resonance, yet intimately connected to art history, the city of Rome, and its millennial past.

Is there an internal time within works of art? How is it perceived, measured, and what value does it assume – real or symbolic – in the creative process?

The artists participating in the new edition of *Conversation Piece. Part XI* are: Alicja Kwade (1979, Katowice, Poland), winner of the Premio Roma 2025–26 at the German Academy in Rome Villa Massimo; Paul Maheke (1985, Brive-la-Gaillarde, France) and Enrique Ramírez (1979, Santiago, Chile), both *pensionnaires* 2025–26 at the French Academy in Rome Villa Medici; Prem Sahib (1982, London), BSR – British School at Rome Abbey Fellow 2025–26; and Henry Taylor (1958, Ventura, California).

Through the selected works – some exhibited in Rome for the first time, others created specifically for this occasion – the artists explore time in all its connections to creative practice and artistic production, highlighting aspects that, within their practices, prove essential for representing time in personal, social, and political perspectives.

Alicja Kwade's installations prompt viewers to reconsider everyday mechanisms of perception and knowledge. Her language deconstructs and decontextualizes ordinary objects to generate unexpected perspectives and fresh viewpoints on socially shared conventions. Her works, often in dialogue with architecture, external space, and natural phenomena, explore time and space to evoke a sense of derealization. The















exhibition space is shaped by *Superheavy Skies* (2024), a mobile metal structure allowing large stones suspended on thin steel rods to float freely, challenging the viewer's perception and creating a striking contrast between lightness and weight. Inspired by Calder's mobiles, the sculpture is set in motion through interacting physical forces. Two accompanying works provide counterpoints: the sculpture *Assumption of Distinct Qualities* (2025), with a stone seeming to animate from within while a wooden branch grows organically through it; and the paper work *From light to dark in 3 months XII (91 days/2184)* (2025), in which Kwade uses brass clock hands to measure and visualize time, each hand representing one hour, guiding a poetic meditation on time, change, and the invisible forces shaping the universe.

Paul Maheke's research is rooted in decolonial and emancipatory thought, questioning identity and memory through the lens of history. Playing with the alternation of transparent and opaque layers – both literally and metaphorically – the artist investigates the elements shaping collective imagination. Through installations, drawings, and texts, Maheke invites us to consider the body as an archive constantly reinvented and rewritten – a territory with its own cartography, where personal and collective stories meet and transform. For the exhibition, the artist created a new site-specific installation composed of five works on mirrored plexiglass and aluminium, placed in a room entirely painted and draped with thin curtains. Drawing from funerary iconography preserved in archives, in Roman cemeteries and beyond, the work evokes a choreography of ghosts where past and present intertwine. Through these spectral encounters, Maheke reflects on visibility, exclusion, and the social survival of marginalized stories within contemporary Rome.

Enrique Ramírez combines video, photography, sound, and installation to explore narrative forms where dream and reality merge to transcend boundaries and historical periods. Maintaining a delicate balance between the poetic and the political, Ramírez constructs layered narratives centred on an element that recurs almost obsessively: the sea. As a space of memory in perpetual motion, the sea becomes a site of narrative projection where the fate of Chile, his country of origin, intersects with broader stories of journeys, conquests, and migrations. The installation, conceived as a circular temporal sequence, spans a wide spectrum of techniques and materials: photography, collage, light installations, video, sculpture, sound. In the *Flotilla* series (2025), small compositions of images and sail fragments evoke fragile fleets and suspended journeys, representing travel as both collective and individual, unstable and uncertain. The two lightboxes from the series – *Cruz en un mar* (2025) – transform the seascape into a symbolic memorial, where light and transparency amplify absence and loss, while the video *Mar, la fin prévue* (2019) presents the sea as a space suspended between the promise of freedom and destiny, offering a meditative perception of the passage of time. *Cuatro lamentos a un paisaje* (2023) is a sound sculpture introducing an additional sensory dimension. Inspired by ancestral instruments from Ecuador, northern Chile, and Peru, it allows air and water inside to generate spontaneous sounds – a soundscape that becomes a meditative act, transforming sound into image.

In Prem Sahib's practice, time manifests as an emotional and spatial dimension rather than chronological: a layered time in which past and present coexist in the traces left by bodies within the spaces they have occupied. Sahib's research explores sexuality, intimacy, and desire within queer communities; his minimalism makes visible a non-synchronous temporality made of memories, desires, and absences, interrogating the emotional duration of experiences and their persistence in space. *Helix III* (2018) is a plaster relief with a male figure embodying the "ideal" body of antiquity, on which the artist added heavy metal piercings along the edges, in stark contrast with the classical pose. The relief, a copy of an original by neoclassical sculptor Bertel Thorvaldsen, was placed in the gay sauna "Chariots" in London's East End, closed in 2016 to make space for a luxury hotel. By saving objects of queer historical relevance from near destruction and reworking their symbolic memory, Sahib draws from an urban archaeology capable of rethinking time and memory.



Through his painting, Henry Taylor captures fragments of time. The subjects of his paintings emerge from a research rooted in personal and collective memory, intertwining biography, culture, and history. His studio houses newspaper clippings, archival photographs from the civil rights movement, and portraits of known and unknown faces. The title of the exhibited painting, *Hershal Earl, when he was young, a youth* (2022), explicitly emphasizes the subject's youth. The figure, portrayed frontally and full-face, occupies a large canvas, amplifying the presence of the young person and highlighting symbolic and identity value. With rapid gestures, saturated color strokes, and dense surfaces, Taylor captures an emotion before it vanishes. His works, populated with figures from the Black community and symbols of historical struggles, traverse the human condition, becoming visual biographies and enduring testimonies of individual and collective histories.

The five artists and their works suggest as many “geometric” forms of time. Prem Sahib's time is the time of history, of the development of a model – that of the male body – which traverses artistic production from antiquity to the present, without, however, being strictly linear. Henry Taylor's time is crystallized, a fragment preserved in memory to prevent it from vanishing. In his installation, Enrique Ramírez represents circular time, a serpent biting its own tail, a timeless dimension, just like the sea in its ceaseless rhythm. Paul Maheke creates a device in which time becomes a dimensional passage, a vertiginous dive into the unknown, into the afterlife. Finally, Alicja Kwade's time takes on a spherical form: it is the universal time of stars and planets, of transformations, the infinite time of eternity.

Marcel Proust offers a valuable key to rethink our relationship with time. In *In Search of Lost Time* (1913–1927), temporal dimension does not correspond to a linear measure or a flow to be mastered, but becomes living material revealed through slowness, waiting, and sensory experience. Involuntary memory, represented by the famous madeleine episode, shows how only by stepping away from the frenzy of chronological time can we access a deeper knowledge of experience.

Likewise, the works presented in this edition of *Conversation Piece* resist continuous acceleration, restoring time to a human, porous, and layered dimension, without detaching from contemporaneity, which imposes tight rhythms and unprecedented speed. This dual-speed time, perfectly embodied in the phrase *festina lente* – “Make Haste Slowly” – seems to define the time of artistic creation, in which the artwork arises from an immediate, lightning-fast impulse and, simultaneously, from a slow process of complex layering and long elaboration.

Time thus conceived becomes a space for sedimentation, listening, and transformation, where thought forms slowly, experience settles as traces, and creation becomes a tectonic shock. Through art, we are invited to view time from a changed perspective: no longer as something to chase, but as a horizon to inhabit, in which both slowness and rapidity are not limits, but necessary conditions to generate meaning and imagine new possibilities for contemporary life.









Heinrich Carl Dreyer  
1874 - 1975  
Hans







ITA

## AFFRETTATI LENTAMENTE

Marcello Smarrelli  
Curatore

Nell'*Annunciazione* (1470) di Francesco del Cossa, conservata alla Gemäldegalerie di Dresda, compare una lumaca nella parte inferiore del dipinto. Un dettaglio curioso e insolito per una scena sacra, che ha sempre attirato grande attenzione e dato vita a diverse interpretazioni da parte degli storici dell'arte. La lumaca non è collocata "dentro" lo spazio prospettico del quadro, ma lungo il bordo della tavola, cioè al confine tra il mondo dell'osservatore e quello rappresentato. In questo modo, essa diventa un segnale visivo che invita lo spettatore a riflettere sul modo in cui osserviamo l'opera e sulla natura stessa della rappresentazione: l'immagine non è la realtà, ma un'illusione costruita. Secondo l'interpretazione di Daniel Arasse in "Non si vede niente. Descrizioni" (ed. italiana 2004), la lumaca di del Cossa potrebbe simboleggiare la lentezza con cui Dio ha scelto di incarnarsi per redimere l'umanità, una metafora di come la storia della salvezza si sia svolta gradualmente e lentamente, proprio come il passo di una lumaca.

Effettivamente, tra la caduta di Adamo ed Eva e la nascita di Cristo passa un tempo immenso; Dio avrebbe potuto incarnarsi subito, invece attende parecchi secoli. Questo "ritardo" divino è un tema problematico, per alcuni commentatori quasi scandaloso: perché aspettare così a lungo e lasciare l'umanità nel peccato per millenni?

La lumaca, animale lento per antonomasia, diventa così una rappresentazione visiva di questo tempo dilatato, del ritmo non umano e incomprensibile del tempo di Dio. Non è il moto fulmineo dell'*Annunciazione* che si compie in un attimo, ma quello lento e imperscrutabile della decisione divina. La lumaca di Francesco del Cossa sfugge alle interpretazioni simboliche e allegoriche tradizionali (umiltà, purezza, concepimento miracoloso), per diventare un vero e proprio dispositivo temporale inserito nel dipinto, un orologio che misura il lento e inesorabile scorrere del tempo.

A partire da questo dettaglio dell'*Annunciazione* di del Cossa, si dipana l'impianto concettuale che guida *Conversation Piece. Part XI*. Il titolo, *Affrettati Lentamente*, ispirato alla celebre locuzione latina *festina lente* attribuita dallo storico romano Svetonio all'imperatore Augusto, contiene in un ossimoro due concetti antitetici – velocità e lentezza – per indicare un agire tempestivo e deciso, ma al tempo stesso cauto e riflessivo.

Erasmus da Rotterdam nella nuova versione dei suoi *Adagia* (1508), la raccolta commentata di proverbi e modi di dire greci e latini edita da Aldo Manuzio, ricorda che quest'ultimo, un giorno, gli mostrò un'antica moneta d'argento dell'imperatore Tito, donatagli da Pietro Bembo. Su una faccia era raffigurato il profilo di Tito Vespasiano con un'iscrizione, sull'altra un'ancora con un delfino. L'ancora, punto saldo per le navi in mare aperto, bilanciava lo slancio vitale e dinamico del delfino: *Semper festina lente*.

Il concetto di *festina lente* sintetizza una tensione apparente tra l'urgenza dell'azione e la necessità della riflessione, trovando un interessante punto di connessione con le distinzioni aristoteliche tra *praxis* e *theoria*. Aristotele, nell'*Etica Nicomachea*, distingue tra il tempo destinato all'azione pratica (*praxis*), orientata alla trasformazione della realtà e al raggiungimento di fini concreti, e quello dedicato alla contemplazione (*theoria*), che pur non avendo un'utilità immediata in senso economico e funzionale, rappresenta la più alta espressione della realizzazione umana. Questo equilibrio tra azione e riflessione rispecchia l'invito implicito in *festina lente*: agire con determinazione, ma senza perdere la profondità della riflessione.

Anche Seneca, nel *De Brevitate Vitae* (circa 49 d.C.), affronta il tema della gestione del tempo, esortando a un uso consapevole e moderato della vita, evitando sia l'indolenza che la frenesia. Questa stessa tensione



tra velocità e misura si ritrova in Orazio e Ovidio, i quali ammoniscono contro l'urgenza del vivere frenetico e invitano a una dimensione più equilibrata dell'esistenza. *Festina lente* diventa così un principio di saggezza che attraversa il pensiero antico: un'esortazione a non sacrificare la qualità del vivere alla mera efficienza, ma a trovare un'armonia tra azione e contemplazione, tra movimento e ponderazione.

È questa stessa riflessione sul tempo che ricorre sotto forma di *leitmotiv* nella seconda delle *Lezioni americane* (prima ed. 1988), di Italo Calvino, quella sulla rapidità:

*un messaggio d'immediatezza ottenuto a forza d'aggiustamenti pazienti e meticolosi; un'intuizione istantanea che appena formulata assume la definitività di ciò che non poteva essere altrimenti; ma anche il tempo che scorre senza altro intento che lasciare che i sentimenti e i pensieri si sedimentino, maturino, si distacchino da ogni impazienza e da ogni contingenza effimera* (Calvino 2006, 61).

Così come la leggerezza implica il peso, la rapidità include la lentezza. Le *Lezioni americane* sono tutte un accostamento, in cui Calvino si impegna a scovare analogie nascoste tra opere e autori diversi, tra l'antichità e il suo tempo, oppure tra concetti giustapposti. Non a caso, in quei valori letterari da conservare nel prossimo millennio, è presente un motto che Calvino aveva scelto fin dalla sua giovinezza e che ben rappresenta questo accostamento: *Festina lente*. L'autore ci ricorda che l'era della velocità nasce in realtà nell'Ottocento, e precisamente con il saggio *The English Mail-Coach* (1849) di Thomas De Quincey: la descrizione di un viaggio notturno su una velocissima carrozza postale a fianco di un cocchiere addormentato. L'avvento, e poi il trionfo della velocità, sono stati forse i tratti distintivi più marcati del Novecento, come spiega lo storico Eric Hobsbawm nel suo *Il secolo breve* (1994). Le rivoluzioni – sociali, tecnologiche, geografiche – sono diventate improvvisamente rapidissime, modificando completamente la fisionomia della società occidentale.

Nell'epoca della comunicazione veloce, dell'iperconnessione e della velocità dei flussi informativi, questa dialettica tra rapidità e profondità diventa cruciale, e in questa dicotomia le immagini tornano a occupare un ruolo centrale per la nostra conoscenza, acquisendo un'aura sacrale. La saturazione dell'esperienza umana contemporanea suggerisce la necessità di un rallentamento per recuperare sensibilità e immaginazione.

Per questo motivo, come di consueto nel ciclo *Conversation Piece*, abbiamo chiesto agli artisti di confrontarsi con un tema di risonanza universale, ma intimamente legato alla storia dell'arte, alla città di Roma e alla sua storia millenaria.

Esiste un tempo interno alle opere d'arte? Come si percepisce, come si misura e quale valore assume, reale o simbolico, nel processo creativo?

Gli artisti invitati a prendere parte alla nuova edizione di *Conversation Piece. Part XI* sono: Alicja Kwade (1979, Katowice, Polonia), vincitrice del Premio Roma 2025-26 presso l'Accademia Tedesca Roma Villa Massimo; Paul Maheke (1985, Brive-la-Gaillarde, Francia) e Enrique Ramírez (1979, Santiago del Cile, Cile), entrambi *pensionnaires* 2025-26 presso l'Accademia di Francia a Roma Villa Medici; Prem Sahib (1982, Londra), BSR – British School at Rome Abbey Fellow 2025-26; Henry Taylor (1958, Ventura, California).

Attraverso le opere selezionate – alcune esposte a Roma per la prima volta, altre prodotte appositamente per l'occasione – gli artisti sono stati chiamati ad interrogarsi sul tema del tempo con la miriade di connessioni che legano questo concetto al processo creativo e alla produzione artistica, declinandone gli aspetti che, all'interno delle loro pratiche, si sono dimostrati cruciali per una rappresentazione del tempo in una prospettiva personale, sociale e politica.

Attraverso le sue installazioni, Alicja Kwade invita a riconsiderare i meccanismi della percezione e della conoscenza che entrano in gioco nella vita di tutti i giorni. Il suo linguaggio si fonda sulla capacità di decostruire e decontestualizzare gli oggetti comuni per generare prospettive impreviste e punti di







vista inediti su convenzioni socialmente condivise. Con le sue opere – spesso concepite in dialogo con l'architettura, lo spazio esterno e i fenomeni naturali – Kwade esplora i concetti di tempo e spazio con l'obiettivo di introdurre una sensazione di derealizzazione del mondo. In mostra, lo spazio espositivo è dominato da *Superheavy Skies* (2024), una struttura metallica mobile che consente a imponenti massi agganciati a sottili tondini in acciaio di fluttuare liberamente nello spazio, sfidando la percezione visiva dello spettatore, e creando un contrasto netto tra leggerezza e peso. La scultura, ispirata ai *mobiles* di Calder, è messa in movimento dall'interazione di forze fisiche che ne regolano l'equilibrio. Gli altri due lavori presenti fanno da contrappunto a questa installazione centrale. Da un lato, la scultura *Assumption of Distinct Qualities* (2025), composta da una pietra che sembra animarsi dall'interno, mentre un ramo di legno cresce organicamente scavandola e attraversandola. Dall'altro, l'opera su carta *From light to dark in 3 months XII (91 days/2184)* (2025) in cui Kwade utilizza delle lancette di orologio in ottone per misurare e visualizzare idealmente il tempo: ogni lancetta rappresenta una singola ora, accompagnando una meditazione poetica sul tempo, sul cambiamento e sulle forze invisibili che plasmano l'universo.

La ricerca di Paul Maheke affonda le sue radici nel pensiero decoloniale ed emancipatorio, mettendo in discussione identità e memoria attraverso la lente della storia. Giocando con l'alternanza di strati trasparenti e opachi – sia in senso letterale che metaforico – l'artista indaga gli elementi che modellano l'immaginario collettivo. Attraverso installazioni, disegni e testi, Maheke ci invita a considerare il corpo come un archivio costantemente reinventato e riscritto - un territorio con una propria cartografia, in cui storie personali e collettive si incontrano e si trasformano. Per la mostra l'artista ha realizzato una nuova installazione *site-specific* composta da cinque opere su plexiglass specchiato e alluminio, inserite all'interno di una sala dalle pareti interamente dipinte e rivestite di tende sottili. Attingendo all'iconografia funeraria conservata negli archivi, nei cimiteri romani e non solo, l'opera evoca una coreografia di fantasmi in cui passato e presente si intrecciano. Attraverso questi incontri spettrali, Maheke riflette sulla visibilità, sull'esclusione e sulle sopravvivenze sociali delle storie marginalizzate nel tessuto contemporaneo di Roma.

Nella sua pratica Enrique Ramírez combina video, fotografia, suono e installazione per esplorare forme narrative in cui sogno e realtà si confondono per trascendere confini e periodi storici. Mantenendo un equilibrio sottile tra il poetico e il politico, Ramírez costruisce narrazioni stratificate incentrate su un elemento che ricorre in maniera quasi ossessiva: il mare. Spazio della memoria in perpetuo movimento, il mare diventa un luogo di proiezione narrativa in cui il destino del Cile, suo paese d'origine, si intreccia con storie più ampie di viaggi, conquiste e migrazioni. L'allestimento, concepito come una sequenza temporale circolare, attraversa un ampio spettro di tecniche e materiali: fotografia, collage, installazioni luminose, video, scultura, suono. Nelle fotografie e nei collage della serie *Flotilla* (2025), le piccole composizioni di immagini e frammenti di vela evocano flotte fragili e percorsi sospesi, rappresentando il viaggio come esperienza collettiva e insieme individuale, instabile e incerta. I due lightbox della serie - *Cruz en un mar* (2025) - trasformano il paesaggio marino in un memoriale simbolico, dove luce e trasparenze amplificano le assenze e le perdite, mentre il video *Mar, la fin prévue* (2019) restituisce il mare come spazio sospeso tra promessa di libertà e destino, riconsegnando una percezione meditativa dello scorrere del tempo. *Cuatro lamentos a un paisaje* (2023) è una scultura sonora che introduce un'ulteriore dimensione sensoriale. Ispirata a strumenti ancestrali di uso comune, originari dell'Ecuador e del nord del Cile e del Perù, la scultura fa in modo che l'aria e l'acqua al suo interno generino suoni spontanei. Un paesaggio sonoro che diventa un atto meditativo trasformando il suono in immagine.

Nella pratica di Prem Sahib, il tempo si manifesta come dimensione emotiva e spaziale più che cronologica: un tempo stratificato, in cui passato e presente coesistono nelle tracce dei corpi lasciate negli spazi che li hanno accolti. La ricerca di Sahib esplora la sessualità, l'intimità e il desiderio nell'ambito delle comunità queer; il suo minimalismo rende visibile una temporalità non sincronica, fatta di memorie, desideri e assenze, diventando un modo per interrogare la durata emotiva delle esperienze e la loro persistenza nello spazio. *Helix III* (2018) è un rilievo in gesso, con al centro una figura maschile che incarna il corpo "ideale" dell'antichità, su cui l'artista è intervenuto inserendo lungo i bordi pesanti piercing metallici, in



netto contrasto con la posa classica della figura maschile. Il rilievo, copia di un originale dello scultore neoclassico Bertel Thorvaldsen, era collocato nella sauna gay “Chariots” nell’East End di Londra, chiusa nel 2016 per lasciare spazio alla costruzione di un hotel di lusso. Salvando dalla quasi distruzione oggetti di rilevanza storica queer e rielaborandone la memoria simbolica, Sahib attinge ad un’archeologia urbana capace di ripensare il tempo e la memoria.

Con la sua pittura Henry Taylor cattura frammenti di tempo. I soggetti dei suoi dipinti emergono da una ricerca che attinge alla memoria personale e collettiva, intrecciando biografia, cultura e storia. Nel suo studio convivono ritagli di giornale, fotografie d’archivio del movimento per i diritti civili, scatti di volti noti o sconosciuti. Il titolo del dipinto esposto, *Hershal Earl, when he was young, a youth* (2022), sottolinea esplicitamente la condizione giovanile del soggetto. La figura, ritratta frontalmente e a pieno volto, occupa una tela di dimensioni imponenti, scelta che amplifica la presenza del giovane e ne accentua il valore simbolico e identitario. Con gesti rapidi, tocchi di colore saturo e fitte campiture, Taylor è in grado di afferrare un’emozione prima che svanisca. Le sue opere, popolate da figure della comunità nera e da simboli di lotte storiche, attraversano l’intero spettro della condizione umana e diventano biografie visive, testimonianze permanenti della storia di singoli individui e di intere comunità.

I cinque artisti con le loro opere suggeriscono altrettante forme “geometriche” del tempo. Quello di Prem Sahib è il tempo della storia, dello sviluppo di un modello, quello del corpo maschile, che attraversa la produzione artistica dalla classicità ai giorni nostri, senza per questo essere un tempo lineare. Il tempo di Henry Taylor è quello cristallizzato di un frammento che si vuole trattenere nella memoria per evitare che scompaia. Nella sua installazione, Enrique Ramírez rappresenta un tempo circolare, un serpente che si morde la coda, una dimensione senza tempo proprio come il mare nel suo ritmo incessante. Paul Maheke crea un dispositivo in cui il tempo diventa passaggio dimensionale, tuffo vertiginoso nell’ignoto, nell’aldilà. Infine, il tempo di Alicja Kwade assume una forma sferica, è il tempo universale delle stelle e dei pianeti, delle trasformazioni, è il tempo infinito dell’eternità.

Il pensiero di Marcel Proust offre una chiave preziosa per ripensare il nostro rapporto con il tempo. In *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-1927), la dimensione temporale non corrisponde a una misura lineare né a un flusso da dominare, ma diventa materia viva che si rivela attraverso la lentezza, l’attesa e l’esperienza sensoriale. La memoria involontaria, rappresentata dal celebre episodio della *madeleine*, mostra come solo sottraendosi alla frenesia del tempo cronologico sia possibile accedere a una conoscenza più profonda del vissuto.

Allo stesso modo, le opere presentate in questa edizione di *Conversation Piece* si pongono come altrettante forme di resistenza all’accelerazione continua, restituendo al tempo una dimensione umana, porosa e stratificata, ma senza discostarsi dalla contemporaneità, che impone ritmi serrati e una rapidità che non ha avuto precedenti nella storia. Questo tempo a doppia velocità perfettamente rappresentato dalla locuzione *festina lente* – affrettati lentamente – sembrerebbe essere il tempo proprio della creazione artistica in cui l’opera d’arte nasce da un impulso immediato, fulmineo, e, al contempo, è frutto di un processo lento, di una complessa stratificazione e di lunga elaborazione.

Il tempo così concepito diventa spazio di sedimentazione, di ascolto e di trasformazione, in cui il pensiero si forma lentamente, l’esperienza si deposita come traccia, la creazione diventa scossa tellurica. Attraverso l’arte, siamo invitati a guardare il tempo da una prospettiva mutata: non più come qualcosa da inseguire, ma come un orizzonte da abitare, in cui sia la lentezza che la rapidità non sono limiti, bensì la condizione necessaria per generare senso e immaginare nuove possibilità del vivere contemporaneo.





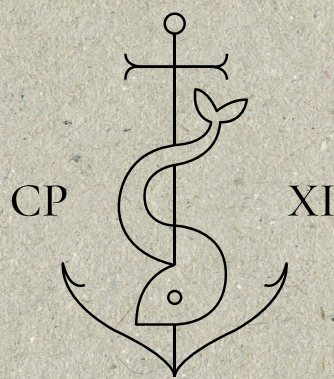






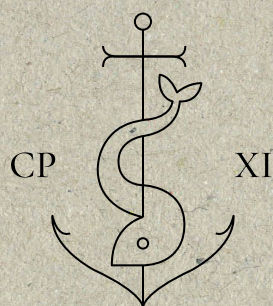






CONVERSATIONS  
with the Artists





## ALICJA KWADE

ENG

**Angelica Gatto:** Time and space seem to be embedded in your practice, with your installations often conveying a sense of geological or deep temporal presence within matter itself. Materials in your work - whether stone, wood, or metal - seem to carry both physical weight and conceptual meaning. Could you elaborate on how materiality functions in your installations, and how it interacts with the viewer's perception? Additionally, how does your interest in matter and perception connect to broader questions in art history or historical time?

**Alicja Kwade:** What interests me in materials operates on several levels at once. On the one hand, I am deeply interested in the material itself, in its physical properties, its specific weight, its chemical behaviour, and how different materials react to one another. I want to understand things as precisely as possible, almost down to the level of atomic structure.

At the same time, I am interested in testing the limits of these properties, or even in momentarily suspending what we think of as their stability. Heavy stone can appear fragile, steel plates can shatter, mirrors can melt. These transformations make visible that what we perceive as the nature of a material is only a temporary condition, a moment defined by temperature, pressure, and other external circumstances. There is no final or absolute state, only transient ones.

Yet it is important to me that materials still remain recognizable as themselves. A stone should remain a stone, a mirror a mirror, copper a copper plate. Materials carry symbolic and cultural meanings that are deeply rooted in our perception. Steel, copper, gold, glass, marble each evoke different associations, and I am interested in allowing these meanings to remain present, while at the same time questioning their stability. In relation to art history, I feel connected to different traditions that approach material in distinct ways. One could think of Michelangelo, for whom the material already contained a potential form, or of movements such as Arte Povera where material carried strong symbolic and expressive meaning, and also of Minimal Art, which attempted to present material as autonomous and self-referential. My work moves somewhere between these positions. I try to combine these perspectives in order to develop my own language, one that begins from a conceptual question and then searches for the material form that can articulate it.

**AG:** In the exhibition "Affrettati Lentamente", you presented three works - two sculptural and one on cardboard, which maintains a sculptural quality - that together seem

ITA

**Angelica Gatto:** Il tempo e lo spazio sembrano essere incorporati nella tua pratica, con le tue installazioni che spesso trasmettono un senso di presenza geologica o di tempo profondo all'interno della materia stessa. I materiali nel tuo lavoro - che si tratti di pietra, legno o metallo - sembrano portare con sé sia un peso fisico che un significato concettuale. Potresti approfondire come questa dimensione funziona nelle tue installazioni e come interagisce con la percezione dello spettatore? Inoltre, in che modo il tuo interesse per la materia e la percezione si collega a questioni più ampie relative alla storia dell'arte o al tempo storico?

**Alicja Kwade:** Ciò che mi interessa dei materiali opera contemporaneamente su diversi livelli. Da un lato, sono profondamente interessata al materiale stesso, alle sue proprietà fisiche, al suo peso specifico, al suo comportamento chimico e al modo in cui materiali diversi reagiscono tra loro. Voglio comprendere le cose nel modo più preciso possibile, quasi fino al livello della loro struttura atomica. Allo stesso tempo, mi interessa testare i limiti di queste proprietà, o anche sospendere momentaneamente quella che consideriamo la loro stabilità. Una pietra pesante può apparire fragile, le lastre di acciaio possono frantumarsi, gli specchi possono fondersi. Queste trasformazioni rendono visibile che ciò che percepiamo come la natura di un materiale è solo una condizione temporanea, un momento definito dalla temperatura, dalla pressione e da altre circostanze esterne. Non esiste uno stato finale o assoluto, ma solo stati transitori.

Tuttavia, per me è importante che i materiali rimangano riconoscibili come tali. Una pietra dovrebbe rimanere una pietra, uno specchio uno specchio, il rame una lastra di rame. I materiali hanno significati simbolici e culturali profondamente radicati nella nostra percezione. Acciaio, rame, oro, vetro, marmo evocano associazioni diverse, e mi interessa lasciare che questi significati rimangano presenti, mettendo al contempo in discussione la loro stabilità.

Per quanto riguarda la storia dell'arte, mi sento legata a diverse tradizioni che affrontano la materia in modi distinti. Si potrebbe pensare a Michelangelo, per il quale la materia conteneva già una forma potenziale, o a movimenti come l'Arte Povera, in cui la materia aveva un forte significato simbolico ed espressivo, e anche alla Minimal Art, che cercava di presentare la materia come autonoma e autoreferenziale. Il mio lavoro si colloca a metà strada tra queste posizioni. Cerco di combinare queste prospettive per sviluppare un mio linguaggio, che parte da una domanda concettuale e poi cerca la forma materiale in grado di articularla.



to propose an extended reflection on time and the artistic process. How do these works relate to one another, and in what ways do they explore or enact different forms of temporality within the exhibition? Could you also speak to how this sense of temporality shapes the viewer's experience of the three works as a unified whole?

AK: First of all, I cannot really say how the works influence or should influence the sense of time of a viewer. I believe that, apart from our biological finitude, which is more or less similar for everyone, each person carries a very individual sense of time, and this sense of time is constantly changing if one pays attention.

That said, the three works are absolutely connected, even though they approach the subject of time from different perspectives. The work on paper presents a system, a way of representing and calculating, almost holding time in a two dimensional and mathematical form. Here I am working very strictly according to given data, following the image, the position of the hand within the dial, and the numbers that determine the calculations. At the same time, the work follows its own internal logic, one that I invent, and that also attempts to dissolve itself, to undo the system from within. Everything is very precise and highly controlled. In the mobile, the focus shifts to an evaluation of forces. It is about gravity, about a moment in time, about the balloons. The construction allows zero percent tolerance, which means that one gram too much or too little and the system reacts.

The last work, the stone with the branch, takes a more poetic approach. It is not entirely thought through in an analytical way, but rather intuitive. It deals with apparent materials and with a narrative, the idea of a branch sinking into stone, which may have something to do with a certain sense of time. However, I do not want to anticipate or fix an interpretation here. That is something I prefer to leave to each viewer.

AG: Marcello Smarrelli structured the exhibition around a series of questions addressing temporality in art: Is there an internal time within works of art? How is it perceived? How is it measured? And what real and symbolic value does it assume within the creative process? Starting from this framework, how can the idea of an internal time within works of art - understood through perception, measurement, and symbolic and material value in the creative process - shape your research and practice? And can specific contexts - such as Rome - generate a particular encounter with alternative or layered temporalities within creative work?

AK: This is a difficult question, and it is not easy for me to answer as an artist who, of course, always lives in the present. And yet, art, at its best, is timeless. At the same time, I deeply believe that it is a kind of distillation of its own time, of every time. Perhaps it is precisely this distillation, this compression, that leads back to the same human desires, fears, and longings, which I believe do not change very much, and through which this sense of timelessness can emerge.

I am not searching for specific content, and I do not really know why certain things influence me or how exactly my life shapes the work. Of course it does, but I do not actively search for it. I simply try to see and experience as much as possible, and from this to form something as condensed, as personal, and as honest as I can, to filter it through my work as an artist. For me, art is a space for everything that cannot easily be spoken about, for the deepest longings, hopes, and fears of humanity, and it is precisely in this that its strength lies.

AG: Nella mostra "Affrettati Lentamente", hai presentato tre opere - due scultoree e una su carta, che mantiene una qualità scultorea - che insieme sembrano proporre una riflessione approfondita sul tempo e sul processo artistico. In che modo queste opere sono collegate tra loro e in che modo esplorano o mettono in atto diverse forme di temporalità all'interno della mostra? Potresti anche parlare di come questo senso di temporalità modella l'esperienza dello spettatore nel percepire questi tre lavori come uno?

AK: Innanzitutto, non saprei dire in che modo le opere influenzino o dovrebbero influenzare il senso del tempo dello spettatore. Credo che, a parte la nostra finitezza biologica, che è più o meno simile per tutti, ogni persona abbia un senso del tempo molto individuale, e che questo senso del tempo cambi continuamente, se si presta attenzione.

Detto questo, i tre lavori sono assolutamente connessi, anche se affrontano il tema del tempo da prospettive diverse. Il lavoro su carta presenta un sistema, un modo di rappresentare e calcolare, quasi trattenendo il tempo in una forma bidimensionale e matematica. Qui lavoro in modo molto rigoroso secondo dati prestabiliti, seguendo l'immagine, la posizione della lancetta all'interno del quadrante e i numeri che determinano i calcoli. Allo stesso tempo, il lavoro segue una propria logica interna, che invento io, e che tenta anche di dissolversi, di smontare il sistema dall'interno. Tutto è molto preciso e altamente controllato.

Nel mobile, il focus si sposta su una valutazione delle forze. Riguarda la gravità, un momento nel tempo. La costruzione consente una tolleranza dello zero per cento, il che significa che un grammo in più o in meno e il sistema reagisce.

L'ultimo lavoro, la pietra con il ramo, adotta un approccio più poetico. Non è pensata in modo del tutto analitico, ma piuttosto intuitivo. Si confronta con materiali apparenti e con una narrazione, l'idea di un ramo che affonda nella pietra, che potrebbe avere a che fare con una certa percezione del tempo. Tuttavia, non voglio anticipare o fissare un'interpretazione. È qualcosa che preferisco lasciare a ogni spettatore.

AG: Marcello Smarrelli ha strutturato la mostra attorno a una serie di domande che affrontano la temporalità nell'arte: esiste un tempo interno alle opere d'arte? Come viene percepito? Come viene misurato? E quale valore reale e simbolico assume all'interno del processo creativo?

Partendo da queste osservazioni, in che modo l'idea di un tempo interno alle opere d'arte - inteso attraverso la percezione, la misurazione e il valore simbolico e materiale nel processo creativo - può influenzare la tua ricerca e la tua pratica? E contesti specifici - come Roma - possono generare un incontro particolare con temporalità alternative o stratificate all'interno del lavoro creativo?

AK: Questa è una domanda difficile, e non è facile per me rispondere in quanto artista che, ovviamente, vive sempre nel presente. Eppure, l'arte, nella sua forma migliore, è senza tempo. Allo stesso tempo, credo profondamente che l'arte sia una sorta di distillato del proprio tempo, di ogni tempo. Forse è proprio questo aspetto, questa compressione, che riconduce agli stessi desideri, paure e aspirazioni umane, che credo non cambino molto, e attraverso cui può emergere questo senso di atemporalità.

Non cerco contenuti specifici e non so davvero perché certe cose mi influenzino o in che modo esattamente la mia vita plasmì il mio lavoro. Naturalmente lo fa, ma non lo cerco attivamente. Cerco semplicemente di osservare e sperimentare il più possibile, e da questo formare qualcosa il più possibile condensato, personale e onesto, filtrandolo attraverso il mio lavoro di artista. Per me, l'arte è uno spazio per tutto ciò di cui non si può parlare facilmente, per i desideri, le speranze e le paure più profonde dell'umanità, ed è proprio in questo che risiede la sua forza.

















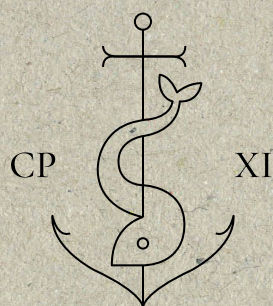












## PAUL MAHEKE

ENG

**Angelica Gatto:** In your practice, the body often appears as a living archive - mutable, stratified, and constantly rewritten. How do you negotiate the tension between institutional or historical archives and more ephemeral, embodied forms of memory, especially when dealing with narratives that have been historically excluded or made invisible?

**Paul Maheke:** The impulse to think of the archive as a fixed and immutable entity is something I moved away from as soon as I began exploring questions of embodiment. In my practice, whenever the body is engaged - whether through performance, scenography, or even drawing - it is always through the understanding that a body is never just flesh, and that what constitutes us is not limited to matter alone, and extends outside the physical limits of our body.

I often say that just because something is invisible to us doesn't mean it doesn't exist. Once we acknowledge that, a whole field of wild possibilities opens up. In my work, I like to think that images and representations never supersede their immaterial components. Or rather, instead of being in tension, the material and immaterial coexist in equal measure. I tend to use the field of vision almost as a trick - a way of bringing us closer to what cannot be seen, nor fully represented.

**AG:** In this new installation, conceived for "Affrettati Lentamente", the mirrored plexiglass, aluminium surfaces, and sheer curtains create a spatial and perceptual choreography. How did the relationship between the works and the display environment shape the meaning of the installation, and to what extent do you consider the exhibition space as an active agent in producing these spectral encounters?

**PM:** I would say that the choreography of the space is central to the experience visitors will have of my work. Whenever I conceive an exhibition, I begin by thinking about how people will move through the space: what they will encounter first, and how the different elements complicate or enrich the narrative I'm trying to bring forward.

In this case, the mirrored surfaces make it - deliberately - impossible to perceive a work in isolation. The reflections are just as important as the paint itself. This is why it is difficult for me to think of the framed works separately from the curtains or the colour of the walls.

I approach the exhibition space holistically. Much of my attention goes into how the work informs the room, and how the

ITA

**Angelica Gatto:** Nella tua pratica, il corpo appare spesso come un archivio vivente - mutevole, stratificato e costantemente riscritto. Come negozi la tensione tra archivi istituzionali o storici e forme di memoria più effimere e incarnate, soprattutto quando lavori con narrazioni che sono state storicamente escluse o rese invisibili?

**Paul Maheke:** L'impulso a pensare all'archivio come a un'entità fissa e immutabile è qualcosa da cui mi sono allontanato non appena ho iniziato a esplorare le questioni dell'incarnazione. Nella mia pratica, ogni volta che il corpo è coinvolto - che sia attraverso la performance, la scenografia o persino il disegno - lo è sempre nella consapevolezza che un corpo non è mai solo carne, e che ciò che ci costituisce non si limita alla materia, ma si estende oltre i confini fisici del nostro corpo.

Dico spesso che il fatto che qualcosa sia invisibile ai nostri occhi non significa che non esista. Una volta riconosciuto questo, si apre un intero campo di possibilità radicali. Nel mio lavoro, mi piace pensare che immagini e rappresentazioni non superino mai le loro componenti immateriali. O, meglio, che materiale e immateriale, invece di essere in tensione, coesistano in egual misura. Tendo a usare il campo della visione quasi come un espediente - un modo per avvicinarci a ciò che non può essere visto né completamente rappresentato.

**AG:** In questa nuova installazione, concepita per *Affrettati Lentamente*, il plexiglass specchiato, le superfici in alluminio e le tende velate creano una coreografia spaziale e percettiva. In che modo la relazione tra le opere e l'ambiente espositivo ha modellato il significato dell'installazione, e in che misura consideri lo spazio espositivo come un agente attivo nella produzione di questi incontri spettrali?

**PM:** Direi che la coreografia dello spazio è centrale nell'esperienza che i visitatori avranno del mio lavoro. Quando concepisco una mostra, inizio sempre pensando a come le persone si muoveranno nello spazio: cosa incontreranno prima e come i diversi elementi complicheranno o arricchiranno la narrazione che sto cercando di portare avanti.

In questo caso, le superfici specchianti rendono - deliberatamente - impossibile percepire un'opera nel suo isolamento. I riflessi sono importanti tanto quanto la pittura stessa. Per questo mi è difficile pensare alle opere incorniciate separatamente dalle tende o dal colore delle pareti.

Affronto lo spazio espositivo in modo olistico. Gran parte del-



room, in turn, informs the work. It's a conversation rather than just a matter of coexistence.

**AG:** Marcello Smarrelli structured the exhibition around a series of questions addressing temporality in art: Is there an internal time within works of art? How is it perceived? How is it measured? And what real and symbolic value does it assume within the creative process?

Starting from this framework, how can the idea of an internal time within works of art - understood through perception, measurement, and symbolic and material value in the creative process - shape your research and practice? And can specific contexts - such as Rome - generate a particular encounter with alternative or layered temporalities within creative work?

**PM:** I don't really believe in the linearity of time as popularised by the Western paradigm. The idea of non-linear time is something I carry beyond my artistic practice and into my life - politically, spiritually, emotionally. It's important for me to acknowledge that time can be messy, recursive, and operate in irrational ways. I was speaking with a close friend recently, and she mentioned how the idea of "progress" is misleading - based on the assumption that as long as we move forward in time, history, or space, we are necessarily moving toward improvement. But moving forward can also lead to repetition. This becomes particularly evident when we think about history.

During my time in Rome, I'm especially interested in how antiquity can speak to the present - and more specifically, in how the dead coexist with the living through non-linear forms of historical feedback. In other words, we continue to live within the echoes of what we call the past, often without realising that these echoes operate on the same temporal plane as the present, and that the past therefore persists as part of the present.

la mia attenzione è dedicata perciò a come l'opera informa la stanza e a come, a sua volta, la stanza informa l'opera. È una conversazione, più che una semplice coesistenza.

**AG:** Marcello Smarrelli ha strutturato la mostra attorno a una serie di domande che affrontano la temporalità nell'arte: esiste un tempo interno alle opere d'arte? Come viene percepito? Come viene misurato? E quale valore reale e simbolico assume all'interno del processo creativo?

Partendo da queste osservazioni, in che modo l'idea di un tempo interno alle opere d'arte - inteso attraverso la percezione, la misurazione e il valore simbolico e materiale nel processo creativo - può influenzare la tua ricerca e la tua pratica? E contesti specifici - come Roma - possono generare un incontro particolare con temporalità alternative o stratificate all'interno del lavoro creativo?

**PM:** Non credo davvero nella linearità del tempo così come è stata diffusa dal paradigma occidentale. L'idea di un tempo non lineare va oltre la mia pratica artistica e permea la mia vita - politicamente, spiritualmente ed emotivamente. Per me è importante riconoscere che il tempo può essere disordinato, ricorsivo e operare in modi irrazionali.

Recentemente parlavo con una cara amica, e lei osservava che l'idea di "progresso" - basata sull'assunto che, spostandoci avanti nel tempo, nella storia o nello spazio, stiamo necessariamente andando verso un miglioramento - è fuorviante. Andare avanti può infatti condurre anche alla ripetizione. Questo diventa particolarmente evidente se pensiamo alla storia.

Durante il mio tempo a Roma, sono stato particolarmente interessato a come l'antichità possa parlare al presente, e più specificamente a come i morti coesistano con i vivi attraverso forme non lineari di feedback storico. In altre parole, continuiamo a vivere dentro gli echi di ciò che chiamiamo passato, spesso senza renderci conto che questi echi operano sullo stesso piano temporale del presente, e che quindi il passato persiste come parte del presente.

















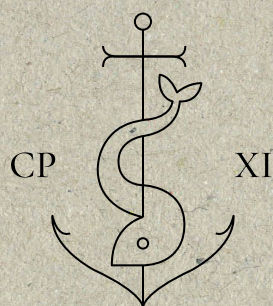












## ENRIQUE RAMÍREZ

ENG

**Angelica Gatto:** Your work seems rooted in a multilayered research process, beginning with your studies at Le Fresnoy and evolving into a multimedia, time-based practice. How does this research-based approach shape the installations you create, particularly in terms of connecting video, photography, sound, and sculptural elements?

**Enrique Ramírez:** For me, formats are just excuses. I've never closed any doors to myself - I believe everything depends on the project's needs. Fundamentally, I'm a filmmaker, but cinema came to me - or I came to it - precisely because it's a format capable of encompassing everything I'm interested in within art. I see artworks as scenes or moments within a way of thinking, within a narrative - like a film.

**AG:** The sea appears as a recurring metaphor in your work, and your exhibition layout for Fondazione Memmo unfolds like a temporal sequence. Can you discuss how the sea functions as a narrative and mnemonic space, how words emerging from the works guide our understanding, and the role of time - especially through sound and image - in shaping the viewer's experience?

**ER:** Yes, for Fondazione Memmo, I wanted to create a new work: a series of 22 collages made with found photographs and postcards, mixed with small fragments of used sails - weathered, with history embedded in their fabric. This series is called "Flotilla", named in memory of the first flotilla that set sail for Palestine. This work functions as a backbone, to which I add older pieces that cross the narrative, challenge the viewers, take them elsewhere, and then invite them back - as if on a journey. Because from any journey, we always return changed. And from an exhibition, I hope it leaves an imprint - whether you like it or not - even if it's small.

**AG:** Marcello Smarrelli structured the exhibition around a series of questions addressing temporality in art: Is there an internal time within works of art? How is it perceived? How is it measured? And what real and symbolic value does it assume within the creative process?

Starting from this framework, how can the idea of an internal time within works of art - understood through perception, measurement, and symbolic and material value in the creative process - shape your research and practice? And can specific contexts - such as Rome - generate a particular encounter with alternative or layered temporalities within creative work?

ITA

**Angelica Gatto:** Il tuo lavoro sembra radicato in un processo di ricerca iniziato con i tuoi studi al Le Fresnoy ed evolutosi in una pratica multimediale e basata sul tempo. In che modo questo approccio fondato sulla ricerca influenza le installazioni che realizzi, in particolare per quanto riguarda la connessione tra video, fotografia, suono ed elementi scultorei?

**Enrique Ramírez:** Per me, i formati sono solo scuse. Non mi sono mai chiuso nessuna porta - credo che tutto dipenda dalle esigenze del progetto. Fondamentalmente sono un filmmaker, ma il cinema è arrivato a me - o io a lui - proprio perché è un formato capace di comprendere tutto ciò che mi interessa nell'arte. Vedo le opere come scene o momenti all'interno di un modo di pensare, all'interno di una narrazione - proprio come un film.

**AG:** Il mare appare come una metafora ricorrente nel tuo lavoro, e l'allestimento pensato per la mostra alla Fondazione Memmo si sviluppa come una sequenza temporale. Puoi raccontarci come il mare funzioni come spazio narrativo e mnemonico, come le parole che emergono dalle opere guidino la nostra comprensione e quale ruolo svolge il tempo - soprattutto attraverso suono e immagine - nel plasmare l'esperienza dello spettatore?

**ER:** Sì, per la Fondazione Memmo volevo creare un'opera nuova: una serie di 22 collage realizzati con fotografie e cartoline trovate, unite a piccoli frammenti di vele usate - logore, con la storia impressa nella loro stoffa. Questa serie si chiama "Flotilla", in memoria della prima flottiglia che salpò per la Palestina. Si tratta di una sequenza di lavori che funge da struttura portante, alla quale ho aggiunto opere precedenti che attraversano la narrazione, sfidano lo spettatore, lo conducono altrove e poi lo invitano a ritornare - come in un viaggio. Perché da ogni viaggio si torna sempre cambiati. Così come ogni mostra - che piaccia o no - spero lasci un'impronta, seppur piccola.

**AG:** Marcello Smarrelli ha strutturato la mostra attorno a una serie di domande sulla temporalità nell'arte: Esiste un tempo interno alle opere d'arte? Come viene percepito? Come viene misurato? E quale valore reale e simbolico assume all'interno del processo creativo?

Partendo da queste considerazioni, in che modo l'idea di un tempo interno alle opere d'arte - inteso attraverso percezione, misurazione e valore simbolico e materiale nel processo creativo - può modellare la tua ricerca e la tua pratica? E con-



ER: In my practice, the idea of an internal time within the art-work is fundamental. I do not conceive of time as either linear or conventionally measurable, but rather as stratified, porous, and unstable - closer to sedimentation than to chronology. The works I develop often contain multiple coexisting temporalities: personal memory, collective history, geological time, and political time. These layers do not resolve into a single narrative; instead, they remain in tension, allowing the viewer to experience time as something that drifts, returns, or folds back onto itself.

In my work, this time is built through layers: a used sail that holds salt, wind, and journeys; a postcard that freezes a moment that no longer exists; a sound that repeats like an echo of something that never fully came to pass.

Perception occupies a central place within this internal time. Many of my works unfold slowly or require a form of attention that resists immediacy. Silence, duration, repetition, and suspension are strategies I use to allow time to become perceptible rather than illustrative. Measurement, when it appears, is often indirect: through breathing, tides, waves, or the movement of bodies - organic rhythms that escape precise quantification and instead refer to lived or embodied time.

Symbolically, time in my work is closely tied to the sea, which functions as a space of perpetual movement and disappearance. The sea holds memory without fixing it; it erases and preserves at the same time. In this sense, time becomes a fragile trace rather than an accumulation of facts. Materially, this internal sense of time is embedded in the media I choose - obsolete technologies, analogue processes, and worn materials - objects that already contain their own histories and sense of duration. Rome, as a context, is a place that breathes multiple times at once: the time of ruins, of streets that still speak of yesterday, of footsteps crossing paths with ghosts. This produces a distinct temporal experience: not linear time, but stratified time, as if each work functioned as a window onto another era, another body, another silence.

In "Affrettati Lentamente", this internal time becomes almost physical: the sound of a wave, the creak of a sail, the pause of an image that refuses to be read in haste. For me, art is not a message to be delivered, but a journey to be offered. And like any journey, it does not end when you leave the exhibition space - it stays with you.

**testi specifici - come Roma - possono generare un incontro particolare con temporalità alternative o stratificate all'interno del lavoro creativo?**

ER: Nella mia pratica, l'idea di un tempo interno all'opera è fondamentale. Non concepisco il tempo come lineare o convenzionalmente misurabile, ma piuttosto come stratificato, poroso e instabile - più vicino a uno stato di sedimentazione che alla cronologia. Le opere che sviluppo contengono spesso temporalità multiple e coesistenti: memoria personale, storia collettiva, tempo geologico e tempo politico. Questi strati non si risolvono mai in una narrazione unica; restano invece in tensione, permettendo allo spettatore di percepire il tempo come qualcosa che fluttua, ritorna o si piega su sé stesso.

Nel mio lavoro, questo tempo si costruisce attraverso strati: una vela usata che conserva sale, vento e viaggi; una cartolina che congela un momento che non esiste più; un suono che si ripete come l'eco di qualcosa che non è mai realmente accaduto.

La percezione occupa un ruolo centrale in questo tempo interno. Molte delle mie opere si sviluppano lentamente o richiedono una forma di attenzione che resiste all'immediatezza. Silenzio, durata, ripetizione e sospensione sono strategie che utilizzo per permettere al tempo di diventare percepibile piuttosto che illustrativo. La misurazione, quando appare, è spesso indiretta: attraverso il respiro, le maree, le onde o il movimento dei corpi - ritmi organici che sfuggono a una quantificazione precisa e rimandano invece al tempo vissuto o incarnato.

Simbolicamente, il tempo nel mio lavoro è strettamente legato al mare, che funziona come uno spazio di movimento perpetuo e di scomparsa. Il mare conserva la memoria senza fissarla; allo stesso tempo cancella e preserva. In questo senso, il tempo diventa una traccia fragile piuttosto che un accumulo di fatti. Sul piano materiale, questo tempo interno è incorporato nella scelta dei media - tecnologie obsolete, processi analogici, materiali logori - oggetti che già portano con sé storie e durate proprie. Roma, come contesto, è un luogo che respira più tempi contemporaneamente: il tempo delle rovine, delle strade che ancora parlano di ieri, dei passi che incrociano fantasmi. Questo genera un'esperienza molto particolare, ovvero l'esperienza di un tempo non lineare, ma sovrapposto, come se ogni opera fosse una finestra aperta su un'altra epoca, un altro corpo, un altro silenzio.

In "Affrettati Lentamente", questo tempo interno diventa quasi fisico: il suono di un'onda, il cigolio di una vela, la pausa di un'immagine che rifiuta di essere letta in fretta. Per me, l'arte non è un messaggio da consegnare, ma un viaggio da offrire. E come ogni viaggio, non termina quando si lascia lo spazio espositivo - resta con te.

















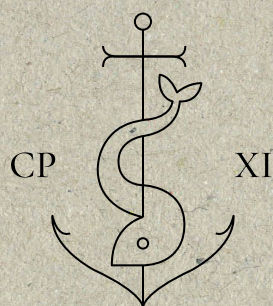












## PREM SAHIB

ENG

**Angelica Gatto:** In your practice, time is less a linear sequence and more a material condition of experience. For this reason, it seems that your works can be conceived as repositories of affect and narrative markers. Instead of telling stories chronologically, they hold residues: touch, memory, absence, anticipation. Creativity becomes the method through which time is spatialised - turned into objects, surfaces, and atmospheres. Is there a connection between these aspects and your practice, from a wider perspective?

**Prem Sahib:** Yes - both conceptually and phenomenologically, I'm interested in how time can be harnessed to shape how we encounter form. This might involve suspending a transient moment, as in my "sweat paintings"; slowing down or reversing the direction of political rhetoric, as in "Alleus" (2023); or using the material condition of nighttime to present work in a way that is elusive, slippery, or functions through a poetic register, as with "Liquid Gold" (2016-ongoing).

What unifies these approaches for me is an interest in reorientation - specifically, how shifts in temporality can transform relationships to power. To do this, I'm drawn to non-linear structures and spaces like margins and backgrounds, where conventional senses of direction might be rethought.

**AG:** "Helix III" (2018) is the work on display at Fondazione Memmo; here, the classical male body and modern chromed steel piercings produce a temporal collision. In what ways can *Helix III* be interpreted through the lens of urban archaeology, particularly in relation to the loss, recovery, and memorialisation of queer spaces within processes of urban redevelopment?

**PS:** "Helix III" can be read through the lens of urban archaeology as both a fragment and a disturbance. The work replicates a wall relief from Chariots, a gay sauna in Shoreditch that closed in 2016 due to gentrification. In this sense, it archives a specific architectural fixture from a lost queer space, preserving its form while displacing it from its original context.

Rather than operating as a neutral act of preservation, the work intervenes in the image through piercing. This iconoclastic gesture disrupts the classical male body and produces a temporal collision between antiquity and the chromed-steel fixings, modelled on contemporary jewellery. Piercing is deeply bound to time: it involves duration, pressure, and

ITA

**Angelica Gatto:** Nella tua pratica, il tempo appare meno come una sequenza lineare e più come una condizione materiale dell'esperienza. Per questo motivo, sembra che le tue opere possano essere concepite come depositi di affetti e marcatori di storie. Invece di raccontare in modo cronologico, esse trattengono dei residui: il tatto, la memoria, l'assenza, l'anticipazione. La creatività diventa così il metodo attraverso cui il tempo viene spazializzato - trasformato in oggetti, superfici e atmosfere. Da una prospettiva più ampia, esiste una connessione tra questi elementi e la tua pratica?

**Prem Sahib:** Sì - sia dal punto di vista concettuale che fenomenologico, mi interessa il modo in cui il tempo può essere impiegato per plasmare il modo in cui entriamo in relazione con la forma. Questo può significare sospendere un momento transitorio, come nei miei "sweat paintings"; rallentare o invertire la direzione della retorica politica, come in "Alleus" (2023); oppure utilizzare la condizione materiale della notte per presentare il lavoro in modo elusivo, sfuggente, o per farlo operare attraverso un registro poetico, come in "Liquid Gold" (2016-in corso).

Ciò che unifica questi approcci, per me, è un interesse per il ri-orientare - in particolare, per il modo in cui gli slittamenti della temporalità possono trasformare le relazioni di potere. Per questo sono attratto da strutture non lineari e da spazi come i margini e gli sfondi, dove i sensi convenzionali dell'orientamento possono essere ripensati.

**AG:** "Helix III" (2018) è l'opera esposta alla Fondazione Memmo; qui, il corpo maschile classico e i piercing in acciaio cromato di matrice contemporanea producono una collisione temporale. In che modo "Helix III" può essere interpretata attraverso la lente dell'archeologia urbana, in particolare in relazione alla perdita, al recupero e alla memorializzazione degli spazi queer nei processi di riqualificazione urbana?

**PS:** "Helix III" può essere letta attraverso la lente dell'archeologia urbana sia come frammento sia come elemento di disturbo. L'opera replica un rilievo murale prelevato da Chariots, una sauna gay di Shoreditch che ha chiuso nel 2016 a causa della gentrificazione. In questo senso, archivia un elemento architettonico specifico di uno spazio queer perduto, preservandone la forma mentre lo sottrae al suo contesto originario.

Piuttosto che agire come un semplice atto neutro di conservazione, l'opera interviene sull'immagine attraverso il piercing.



endurance, and acts as a counter-form to the pervasiveness of the image, which historically circulates through repetition and the centring of somatic norms. “Helix III” can be understood as a “badly behaved” archival object, resisting static memorialisation while remaining actively prised from the wall. I hope it also frees it from being tied solely to a narrative of space, allowing it to speak beyond.

**AG: Marcello Smarrelli structured the exhibition around a series of questions addressing temporality in art: Is there an internal time within works of art? How is it perceived? How is it measured? And what real and symbolic value does it assume within the creative process?**

Starting from this framework, how can the idea of an internal time within works of art - understood through perception, measurement, and symbolic and material value in the creative process - shape your research and practice? And can specific contexts - such as Rome - generate a particular encounter with alternative or layered temporalities within creative work?

PS: As an artist, I’m drawn to the idea that artworks have an internal time. We encounter these temporalities as both exposed and mythologised as works move through different spaces and contexts - art functions differently at an art fair than it does in a gallery, on the street, or when it’s made privately and never shown at all.

I’m particularly curious about the symbolic dimension you mention, as I think it’s the same space that politics operates in, where figures like ‘the migrant’, ‘the child’, or ‘the family’ come to carry feeling and acquire utility in relation to power, threat, or protection. In Rome, my research led me to artefacts such as the *defixiones*, or “curse tablets”, in the Baths of Diocletian. I was drawn to thinking about these archeological objects as creatively negotiating antagonism through acts of transformation, where formal gestures, like piercing and folding held both fixity and mobilisation at once.

Questo gesto iconoclasta interrompe il corpo maschile classico e genera una collisione temporale tra l’antichità e gli inserti in acciaio cromato, modellati sulla gioielleria contemporanea. Il piercing è profondamente connesso al tempo: implica durata, pressione e resistenza, e si pone come contro-forma rispetto alla pervasività dell’immagine, che storicamente circola attraverso la ripetizione e la centralità di un corpo normato. “Helix III” può essere intesa come un oggetto d’archivio ‘indisciplinato’, che resiste alla memorializzazione statica pur rimanendo attivamente scardinato dalla parete. Spero inoltre che questo aspetto liberi l’opera dall’essere vincolata esclusivamente a una narrazione spaziale, permettendole di parlare oltre.

**AG: Marcello Smarrelli ha strutturato la mostra attorno a una serie di domande sulla temporalità nell’arte: esiste un tempo interno alle opere d’arte? Come viene percepito? Come viene misurato? E quale valore reale e simbolico assume nel processo creativo?**

Partendo da questi contenuti, in che modo l’idea di un tempo interno alle opere d’arte - inteso attraverso la percezione, la misurazione e il valore simbolico e materiale nel processo creativo - può orientare la tua ricerca e la tua pratica? E contesti specifici - come Roma - possono generare un incontro particolare con temporalità alternative o stratificate all’interno del lavoro creativo?

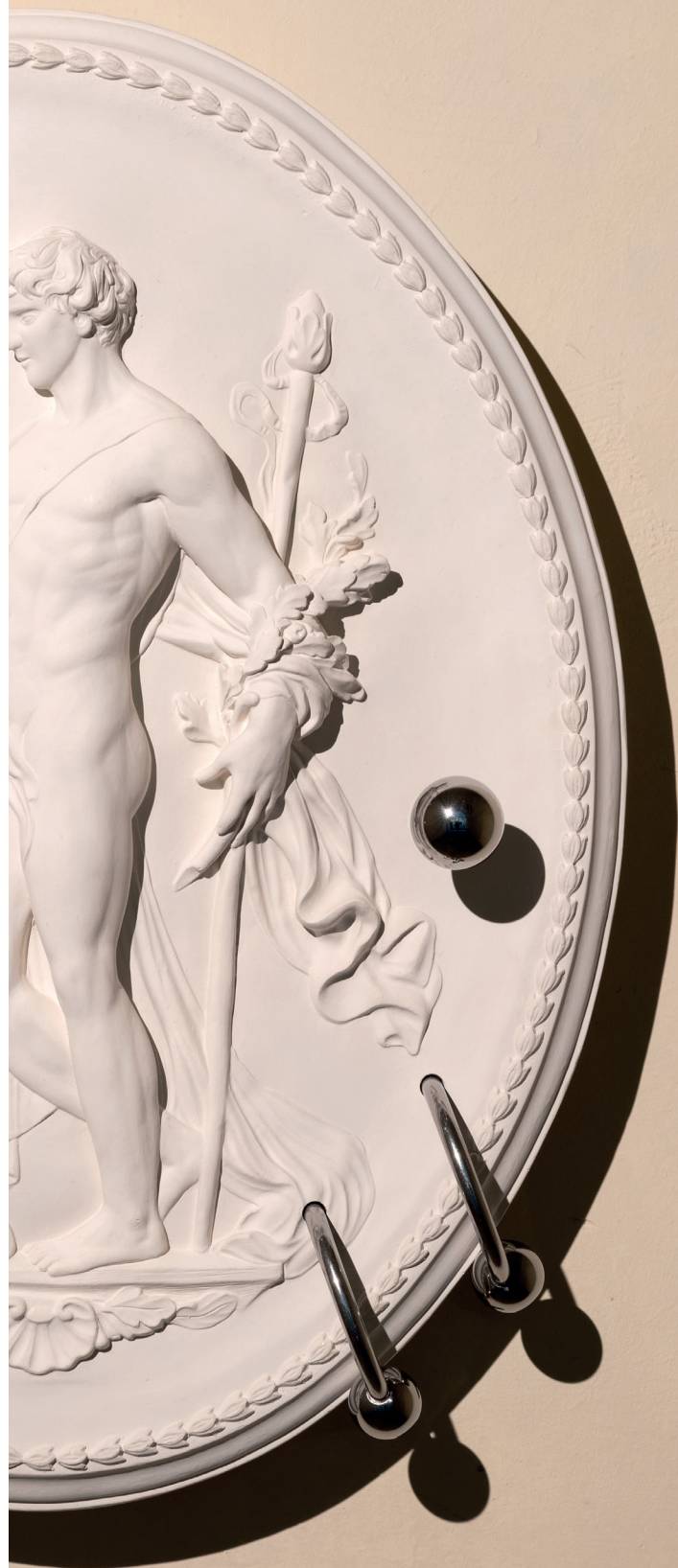
PS: Come artista, sono attratto dall’idea che le opere d’arte possiedano una temporalità interna. Queste temporalità si manifestano come esposte e mitologizzate, al tempo stesso, man mano che le opere attraversano spazi e contesti differenti. L’arte, infatti, assume funzioni diverse in una fiera rispetto a una galleria, nello spazio pubblico, oppure quando viene prodotta in ambito privato e mai esposta.

Sono particolarmente incuriosito dalla dimensione simbolica che menzioni, perché penso che sia lo stesso spazio in cui opera la politica, dove figure come “il migrante”, “il bambino” o “la famiglia” arrivano a veicolare affetti e ad acquisire una funzione in relazione al potere, alla minaccia o alla protezione. A Roma, la mia ricerca mi ha portato ad avvicinarmi ad alcuni reperti come le *defixiones*, o “laminette di maledizione”, conservate nelle Terme di Diocleziano. Mi interessava pensare a questi oggetti archeologici come dispositivi che negoziano creativamente l’antagonismo attraverso atti di trasformazione, in cui gesti formali - come perforare e piegare - contengono, simultaneamente, immutabilità e mobilitazione.









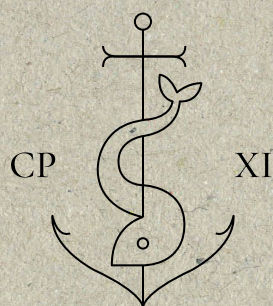












## HENRY TAYLOR

ENG

**Angelica Gatto:** Your work spans four decades and moves across figurative, landscape, and history painting, yet you resist being called a painter. Could you elaborate on how your process of ‘hunting and gathering’ - collecting images, objects, and experiences - shapes the narratives you construct, and how it allows your work to capture the broader cultural, social, and historical contexts of your subjects?

**Henry Taylor:** My mother cooked food, but she was not a chef. She cooked because she had to feed her family. It's true I do sometimes paint people, but I do more than that. People are a part of my life, and they are often in my presence, so I paint them. If I lived in the woods or in a forest, I would paint trees and streams—and I do that too. I paint what I see, or I might make a painting about something I have read or something I have seen, but it will not be a literal observation. I also like to tell stories—stories I've heard, stories I've read. My first painting was of a story. I have made paintings about my grandfather who was shot and murdered; I painted stories about my brother who went to Vietnam; I made paintings about the South, where my mother grew up—things that are personal and not so personal, but they have affected me in some way. I could elaborate and give examples of why I do not consider myself just a painter. All one really has to do is look at the work that I've made.

I want to embrace every medium and not get stuck on one thing. You have to remain conscious, or you won't see anything with value, and you have to have imagination. Many artists hunt and gather. I'm not the only one. Sometimes it's just instantaneous—you see something and you use what you can. David Hammons gathered bottles, hoops, and put pieces together to make something larger. Rauschenberg gathered things, Picasso gathered things, like the bicycle seat.

Sometimes I gravitate to something specific and sometimes it's random. Maybe it's toilet paper rolls, peanut butter, or bologna. The objects are just materials. Like in one of my recent installations. It started with a leather jacket and maybe it was about one person in the Black Panther Party, my brother, Randy. Then I kept adding and it became the whole Panther party.

I think about paper bags a lot for various reasons and David Hammons used paper bags too. When I was a kid in school my mom used to make me mackerel sandwiches and the bag used to look so greasy that I was embarrassed. Other kids

ITA

**Angelica Gatto:** La tua opera abbraccia quattro decenni e spazia dalla pittura figurativa a quella paesaggistica e storica, eppure ti opponi all'etichetta di pittore. Potresti spiegare in che modo il tuo processo di “caccia e raccolta” – ovvero la raccolta di immagini, oggetti ed esperienze – plasma le narrazioni che costruisci e come permette alla tua opera di catturare i contesti culturali, sociali e storici più ampi dei tuoi soggetti?

**Henry Taylor:** Mia madre cucinava, ma non era una chef. Cucinava perché doveva sfamare la sua famiglia. È vero, a volte dipingo persone, ma faccio anche altro. Le persone fanno parte della mia vita e sono spesso presenti nella mia quotidianità, quindi le dipingo. Se vivessi nei boschi o in una foresta, dipingerei alberi e ruscelli, e faccio anche quello. Dipingo ciò che vedo, oppure posso realizzare un dipinto su qualcosa che ho letto o visto, ma non sarà un'osservazione letterale. Mi piace anche raccontare storie, storie che ho sentito, che ho letto. Il mio primo dipinto era basato su una storia.

Ho realizzato dipinti di mio nonno, che è stato ucciso a colpi di pistola; ho dipinto storie su mio fratello, che è andato in Vietnam; ho realizzato dipinti sul Sud, dove è cresciuta mia madre: cose personali e non così personali, ma che in qualche modo mi hanno influenzato. Potrei approfondire e fornire esempi del perché non mi considero solo un pittore. Basta guardare le opere che ho realizzato.

Voglio abbracciare ogni mezzo espressivo e non restare bloccato su una sola cosa. Bisogna essere consapevoli, altrimenti non si vede nulla di valore, e bisogna avere immaginazione. Molti artisti “cacciano e raccolgono”. Non sono l'unico. A volte si tratta solo di un istante: vedi qualcosa e usi quello che puoi. David Hammons raccoglieva bottiglie, canestri da basketball, e metteva insieme i pezzi per creare qualcosa di più grande. Rauschenberg raccoglieva oggetti, Picasso raccoglieva oggetti, come il sellino di bicicletta.

A volte sono attratto da qualcosa di specifico, altre volte è casuale. Magari sono rotoli di carta igienica, burro di arachidi o mortadella. Gli oggetti sono solo materiali. Come in una delle mie recenti installazioni. È iniziata con una giacca di pelle e forse riguardava una persona del Black Panther Party, mio fratello Randy. Poi ho continuato ad aggiungere elementi e alla fine è diventata l'intero Black Panther Party.

Penso spesso ai sacchetti di carta per vari motivi e anche David Hammons li utilizzava. Quando ero bambino e andavo a scuola



had a really nice lunch and I had this funky brown bag. But I also think about the brown paper bag test, where people with lighter skin than a paper bag would be let in. Things like that have cultural significance. It's loaded. Sometimes you look at things and it reminds you of something.

It's like what Bob Dylan says, "Something there is about you that strikes a match in me."

**AG:** For this exhibition, your canvas "Hershal Earl, when he was young, a youth" (2022) has a central role. How did this individual's story or presence inform the work? and in what ways does the large-scale format - traditionally associated in Western art history with genres like history painting or monumental portraiture - shape the way viewers engage with the portrait and the broader societal or historical narratives your practice explores?

**HT:** I wish I could have painted my brother Hershel from life, but he's no longer with us. There aren't many surviving photographs of my brother, and those that I have seen, I've made paintings of. This one was the most recent, and there's another painting of him sitting with my mother which is in my studio and is not yet complete. Sometimes I'm just in my studio and I grab something that I'm inspired to paint. It might be out of nostalgia, or I'm just feeling sentimental. But because I do love to paint, I make no excuses or I feel no need to justify making it work. I just do it because it's what I love and because I love my brother dearly, I painted him. For me, it's not really about scale, and I could make it smaller. It doesn't have to be big. Sometimes it's about my temperament. I can start with a small painting and then make a larger one. I made several paintings of my nephew Sean who passed away. The small painting belongs in a grandma's house, and the big painting belongs in a big house.

la, mia madre mi preparava dei panini con lo sgombrò e il sacchetto era così unto che mi vergognavo. Gli altri bambini avevano pranzi davvero belli e io avevo questo sacchetto marrone che puzzava. Ma penso anche al "test del sacchetto marrone", con cui le persone con la pelle più chiara del sacchetto venivano ammesse. Cose del genere hanno un significato culturale, ne sono cariche. A volte guardi le cose e ti ricordano qualcos'altro. È come dice Bob Dylan: "C'è qualcosa in te che accende una scintilla in me".

**AG:** Per questa mostra, la tua opera "Hershal Earl, when he was young, a youth" (2022) ha un ruolo centrale. In che modo la storia o la presenza di questa figura hanno influenzato l'opera? E in che modo il formato di grandi dimensioni - tradizionalmente associato nella storia dell'arte occidentale a generi come la pittura storica o la ritrattistica monumentale - influenza il modo in cui gli spettatori interagiscono con il ritratto e con le più ampie narrazioni sociali o storiche che la tua pratica esplora?

**HT:** Mi sarebbe piaciuto poter dipingere mio fratello Hershel da vivo, ma lui non è più con noi. Non ci sono molte fotografie sopravvissute a mio fratello e quelle che ho potuto vedere le ho trasformate in dipinti. Questo è il più recente, e ce n'è un altro che lo ritrae seduto con mia madre, che si trova nel mio studio e non è ancora finito. A volte sono semplicemente nel mio studio e prendo qualcosa che mi ispira a dipingere. Potrebbe essere per nostalgia, o semplicemente perché mi sento sentimentale. Ma poiché amo dipingere, non cerco scuse né sento il bisogno di giustificare il mio lavoro. Lo faccio semplicemente perché è ciò che amo e, poiché voglio molto bene a mio fratello, l'ho dipinto.

Per me non è tanto una questione di dimensioni, potrei anche realizzare opere più piccole. Non devono essere necessariamente grandi. A volte dipende dalla mia indole. Posso iniziare con un quadro piccolo e poi realizzarne uno più grande. Ho realizzato diversi quadri di mio nipote Sean, che è venuto a mancare. Il quadro piccolo è adatto alla casa di una nonna, mentre quello grande è più adatto a una casa grande.











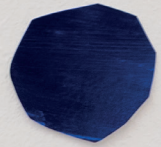
Herchel

MARCH 22

✓  
✓



7



Carl O. Day



9  
2, 1945 - 1975

7



LISTA DELLE OPERE / *LIST OF WORKS*

1. Alicja Kwade, *Superheavy Skies*, 2024, acciaio inossidabile lucidato a specchio, pietre, motore / Mirror polished stainless steel, stones, motor, H = 183,4 Ø 280 cm.  
Courtesy the artist and GALLERIA CONTINUA
2. Alicja Kwade, *Assumption of Distinct Qualities*, 2025, pietra, legno. / stone, wood, 30,5 × 137,5 × 40 cm.  
Courtesy the artist and GALLERIA CONTINUA
3. Alicja Kwade, *From light to dark in 3 months XII (91 days/2184)*, 2025, brass watch hands on cardboard / lancette di orologio in ottone, cartone, framed 151 x 151 x 5.5 cm.  
Courtesy the artist and GALLERIA CONTINUA
4. Henry Taylor, *Hershal Earl, when he was young, a youth*, 2022, acrilico su tela / acrylic on canvas, 182,9 × 137,2 × 3,8 cm.  
Courtesy the artist and Hauser & Wirth
5. Paul Maheke, *The Laying Effigies III*, 2026, pittura acrilica su pannello in alluminio / acrylic paint on alupannel, 150 × 50 cm.  
Courtesy the artist, Galerie Sultana, Fondazione Memmo
6. Paul Maheke, *Yaya Joseph (Limoges circa 1983)*, 2026, pittura acrilica su plexiglass specchiato / acrylic paint on mirrored plexiglass, 90 × 50 cm.  
Courtesy the artist, Galerie Sultana, Fondazione Memmo
7. Paul Maheke, *The Laying Effigies II (red peony)*, 2026, pittura acrilica su plexiglass specchiato / acrylic paint on mirrored plexiglass, 150 × 50 cm.  
Courtesy the artist, Galerie Sultana, Fondazione Memmo
8. Paul Maheke, *The Laying Effigies IV (a shadow in blue slippers)*, 2026, pittura acrilica su pannello in alluminio / acrylic paint on alupannel, 140 × 85 cm.  
Courtesy the artist, Galerie Sultana, Fondazione Memmo
9. Paul Maheke, *The Laying Effigies I (blue knight)*, 2026, pittura acrilica su plexiglass specchiato / acrylic paint on mirrored plexiglass, 150 × 50 cm.  
Courtesy the artist, Galerie Sultana, Fondazione Memmo
10. Enrique Ramírez, *A la recherche du vent perdu*, 2015, vela in dacron, struttura metallica / Dacron sail, metal structure, 30 x 14 cm, Ed. 3/20.  
Courtesy the artist and MICHEL REIN
11. Enrique Ramírez, *In sea trail*, 2024, arazzo jacquard / tapestry jacquard, 219 × 157 cm.  
Courtesy the artist and MICHEL REIN
12. Enrique Ramírez. *Mar, la fin prévue*, 2019, video HD, colore, suono stereo 7'07" / HD video, color, stereo sound 7'07". Edition 1/5.  
Courtesy the artist and MICHEL REIN
13. Enrique Ramírez, *Hope, from the series Travelling skin*, 2026, vela in dacron e testo inciso su tessuto / Dacron and text engraved on fabric, 20 x 16 x 4.5 cm.  
Courtesy the artist and MICHEL REIN
14. Enrique Ramírez, *Flotilla*, 2025, cornice acrilica trasparente, collage, fotografia, vela in dacron / acrylic transparent frame, collage, photography, Dacron, 21 × 29 × 2 cm.  
Courtesy the artist and MICHEL REIN
15. Enrique Ramírez, *Barco*, 2015, neon, 46 x 50 cm, Ed. 5/5.  
Courtesy the artist and MICHEL REIN



16. Enrique Ramírez, *Cuatro lamentos a un paisaje*, 2023, strumento sonoro, scultura-fischietto: acqua, argilla / sound instrument, whistling sculpture: water, clay, 41 × 25 × 45 cm.

Courtesy the artist and MICHEL REIN

17. Enrique Ramírez, *Cruz en un mar - horizonte (box light)*, 2025, negativo BN 6×7 su stampa eco-solvente su pellicola traslucida retroilluminata, vetro, lightbox bianco con tubi fluorescenti / 6x7 BW negative on Eco-solvent print on translucent backlit film, glass, white lightbox with fluorescent tubes 55 x 53 cm; con cornice/framed: 62 x 60 x 8 cm. Edition 1/3.

Courtesy the artist and MICHEL REIN

18. Enrique Ramírez, *Cruz en un mar (box light). Mar del plata, Buenos Aires, Argentina*, 2025, negativo BN 6×7 su stampa eco-solvente su pellicola traslucida retroilluminata, vetro, lightbox bianco con tubi fluorescenti / 6x7 BW negative on Eco-solvent print on translucent backlit film, glass, white lightbox with fluorescent tubes 55 x 53 cm; con cornice/framed: 62 x 60 x 8 cm. Edition 1/3.

Courtesy the artist and MICHEL REIN

19. Enrique Ramírez, *La voluntad 1*, 2009, cornice in alluminio, stampa Lambda, carta opaca 300 g / aluminium frame, Lambda print, matte paper 300 gr, 50 × 40 cm, Ed.1/5.

Courtesy the artist and MICHEL REIN

20. Enrique Ramírez, *La voluntad 2. Calais to Dover, English Channel*, 2009, cornice in alluminio, stampa Lambda, carta opaca 300 g / aluminium frame, Lambda print, matte paper 300 gr, 50 × 40 cm. Ed.1/5.

Courtesy the artist and MICHEL REIN

21. Enrique Ramírez *La voluntad 3*, 2009, cornice in alluminio, stampa Lambda, carta opaca 300 g / aluminium frame, Lambda print, matte paper 300 gr, 50 × 40 cm, Ed. 1/5.

Courtesy the artist and MICHEL REIN

22. Enrique Ramírez *La voluntad 4*, 2009, cornice in alluminio, stampa Lambda, carta opaca 300 g / aluminium frame, Lambda print, matte paper 300 gr, 50 × 40 cm, Ed. 1/5.

Courtesy the artist and MICHEL REIN

23. Enrique Ramírez, *A timeless*, 2024, testo scritto a mano, pittura acrilica e resina su legno / handwritten text, acrylic, resin on wood, 13 x 18 cm.

Courtesy the artist and MICHEL REIN

24. Enrique Ramírez, *Los continentes. Artificial harbor of Arromanches-les-Bains, known as Port Winston, Normandie, France*, 2015, pellicola Kodak Portra 400F 6×7, stampa Lambda su carta lucida / film Kodak portra 400f 6x7, Lambda glossy paper, 62 x 78 cm, Ed. 2/5.

Courtesy the artist and MICHEL REIN

25. Enrique Ramírez, *Where hope rises*, 2009, stampa Lambda su carta Fuji satinata 230 gr / Lambda print on Fuji paper satiné 230 gr, 65 x 43 cm. Ed.1/5.

Courtesy the artist and MICHEL REIN

26. Enrique Ramírez, *A Blurred Horizon*, 2025, vela in dacron anni Novanta / 1990s sailboat Dacron, 70 x 50 cm.

Courtesy the artist and MICHEL REIN

27. Prem Sahib, *Helix III*, 2018, gesso, acciaio cromato / plaster, chromed steel, 82 × 67 × 15 cm.

Courtesy the artist and Galleria Lorcan O'Neill







# CONVERSATION PIECE

**ENG** The exhibition cycle takes its name from the celebrated 1974 film by Luchino Visconti *Gruppo di famiglia in un interno*, distributed in English-speaking countries as *Conversation Piece*, (which is also set in Rome). This title is intended as a metaphor for the encounter between different generations and for the dialectical relationship between ancient and modern, but the expression also refers to a popular 17th and 18th century genre of painting characterized by family groups of people in conversation with each other in domestic settings. In this sense the exhibition, in addition to representing an opportunity for engaging in a dialogue with several Roman institutions, is also a valuable space for encounters between different artistic personalities, so that they can bring together their diverse energies, know-how, approaches and methods within a single exhibition event.

*Conversation Piece* is motivated by the desire of the Fondazione Memmo, founded by Roberto Memmo in 1990, to constantly monitor the Roman contemporary art scene, particularly the activities of the foreign academies and cultural institutes that are present in this city, where new generations of artists from all over the world traditionally complete the process of their education and training. The Fondazione Memmo intends to act as an amplifier for the activities of these institutions, as well as for the works of artists who decide to transfer their studios to Rome or spend periods of residence there. Thus, over the years, these exhibitions have accurately recorded the way in which the Eternal City continues to function as an international pole of attraction for art.

**ITA** Il titolo del ciclo si ispira a uno dei film più famosi di Luchino Visconti, *Gruppo di famiglia in un interno* (*Conversation Piece*, 1974), ambientato proprio a Roma, e rappresenta una chiara metafora del confronto tra generazioni e del rapporto dialettico tra antico e moderno; ma *Conversation Piece* è anche un genere pittorico molto diffuso tra i secoli XVII e XVIII, caratterizzato da gruppi di persone in conversazione tra loro o colti in atteggiamenti di vita familiare. In questo senso la mostra, oltre a rappresentare un'occasione di confronto e di dialogo con Roma, si offre come momento di discussione tra personalità artistiche differenti tra loro nell'intento di far convergere energie, saperi e metodi diversi in un unico evento espositivo.

*Conversation Piece* nasce dal desiderio della Fondazione Memmo, creata da Roberto Memmo nel 1990, di monitorare costantemente la scena artistica contemporanea della città di Roma e, in particolare, l'attività delle accademie e degli istituti di cultura stranieri, dove tradizionalmente completano la loro formazione nuove generazioni di artisti provenienti da tutto il mondo. La Fondazione Memmo vuole porsi come un amplificatore del lavoro di queste istituzioni, ma anche di artisti che decidono autonomamente di trasferire i propri studi in città o trascorrervi dei periodi di residenza, testimoniando come Roma continui a svolgere la sua funzione attrattiva a livello internazionale, fenomeno attentamente registrato negli anni attraverso queste mostre.



# FONDAZIONE MEMMO

**Founder**

Roberto Memmo

**Presidents**

Daniela Memmo d'Amelio

Patrizia Memmo Ruspoli

**Directors**

Anna d'Amelio Carbone

Fabiana Marengi Vaselli Bond

**AFFRETTATI LENTAMENTE**

Conversation Piece | Part XI

15.01.2026 - 12.04.2026

**Curated by**

Marcello Smarrelli

**Assistant curator**

Angelica Gatto

**Assistant**

Benedetta Rivelli

**Technical Staff**

Abderrahmane Chadili

Grigore Onica

**Administration**

Stefania Assuntore

**Press Office**

Maria Bonmassar

Enrica Vigliano

**Graphic design**

Giampiero Quaini

**Photographer**

Daniele Molajoli

**Translations**

Tristram Evelyn Bruce

**Thanks to:**

Arterà; AV Set Produzioni Spa; Bassetti Tessuti Roma; Ditta Fiammeri; Laboratorio Grafico Ge.Si; Progetto Neon; Helvetia Insurance; Alberto Magni (MAG S.p.a.); Romano Metalli; Stephanie Busson; Abigail Brundin; Silvia Calderoni; Francesco Cardini; Maisy Cox; Mauro De Rossi; Camilla Donghi; Francesca Dori Campli; Julia Draganović; Elisa Ganivet; Gregor Hildebrandt; Horatio; Julia Metropolit; Matilde Migliorini; Daniele Molajoli; Marta Pellerini; Selena Scarano; Sonja Schacht; Claudia Schmid; Sue Ellen Stone; Sam Stourdéz; Amanda Stoffel; Studio Alicja Kwade; GALLERIA CONTINUA; Hauser & Wirth; Galleria Lorcan O'Neill Roma; Galerie Sultana; Michel Rein, Paris/Brussels.

With particular gratitude to Roberta, Carlo e Matteo

**In cooperation with**

cTc

Cinema Teatro Corso S.p.A.

B S R  
BRITISH SCHOOL  
AT ROME

  
ACCADEMIA TEDESCA ROMA  
VILLA MASSIMO

VILLA MEDICI  
ACADÉMIE DE  
FRANCE À ROME







All rights reserved  
© Fondazione Memmo  
© the authors for their texts  
© the artists for their works  
© Daniele Molajoli for all the pictures

Printed by SiZ Industria Grafica  
March 2026

Fondazione Memmo is available if any photographic credits have been unintentionally omitted

No part of this publication may be produced, stored in any retrieval or transmitted in any form or by any means without the prior permission in writing of copyright holders and of Fondazione Memmo