

ALICJA KWADE
PARAPOSITION

a cura di / curated by **Marco Tonelli**

INDICE / CONTENTS

4 **Saluti Istituzionali / Institutional Greetings**

Antonino Ruggiano - Elisa Veschini

6 **Introduzione / Introduction**

Arianna Bettarelli

8 **Dentro e fuori dal tempo / Inside and Outside time**

Marco Tonelli

16 **Intervista / Interview**

Marco Tonelli e Alicja Kwade

23 **Opere in mostra / Works on exhibition**

54 **Biografia / Biography**

Against the Run (Dual), 2026
found clock, motor, detail



Todi ha una vocazione antica e profonda che la lega all'arte: le pietre dei suoi palazzi e monumenti, le piazze e i panorami tra città e campagna non sono dei semplici sfondi ma dialogano costantemente con la creatività. Questo legame è stato nutrito nel tempo da figure straordinarie, prima fra tutte Beverly Pepper, che ha scelto questo terra come musa e come casa, lasciando in eredità un patrimonio di bellezza e una visione internazionale. Nel 2026, grazie al lavoro prezioso della Fondazione Progetti Beverly Pepper, quella visione continua a vivere e a rigenerarsi ancora una volta. Portare qui un'artista del calibro di Alicja Kwade significa confermare Todi come uno dei centri nevralgici della scultura globale. Le sue opere, capaci di sfidare le percezioni dello spazio, del tempo e della materia, creano un cortocircuito affascinante con la storia millenaria che le circonda, spingendoci a guardare il paesaggio e la realtà quotidiana con occhi nuovi. L'installazione nella medievale Piazza del Popolo e la personale *"ParaPosition"* ospitata nella Sala delle Pietre costituiscono un incontro potente tra lo spazio pubblico e la riflessione filosofica dell'artista: questo catalogo ne è una traccia ed il racconto. Quale Sindaco di Todi, a nome dell'Amministrazione comunale e della città tutta, voglio ringraziare la Fondazione Progetti Beverly Pepper per la passione con la quale promuove iniziative di così alto valore e Alicja Kwade per aver voluto regalare a Todi la sua poetica visiva. L'auspicio è che, dopo questa nuova luminosa tappa, il percorso culturale ormai consolidato possa continuare ad essere alimentato negli anni a venire con lo stesso fervore, la stessa qualità e la stessa gioia di vivere il presente. Solo così Todi si potrà confermare una città dove il passato accoglie il futuro. E dove l'arte è, prima di tutto, un bene comune da condividere con il mondo.

Todi has an ancient and profound vocation that binds it to art: the stones of its palaces and monuments, its piazzas, and the landscapes between the town and the countryside are not mere backdrops, but are in constant dialogue with creativity. Over time, this bond has been nurtured by extraordinary figures, first and foremost Beverly Pepper, who chose this land as her muse and her home, leaving behind a legacy of beauty and an international vision. In 2026, thanks to the invaluable work of the Beverly Pepper Projects Foundation, that vision continues to live on and to renew itself once again. Bringing an artist of Alicja Kwade's calibre to Todi confirms the city as one of the pivotal centres of global sculpture. Her works, capable of challenging perceptions of space, time, and matter, create a fascinating dialogue with the millenary history that surrounds them, encouraging us to look at the landscape and everyday reality with new eyes. The installation in the medieval Piazza del Popolo and the solo exhibition *ParaPosition*, hosted in the Sala delle Pietre, constitute a powerful encounter between public space and the artist's philosophical reflection: this catalogue is both its record and its narrative. As Mayor of Todi, on behalf of the Municipal Administration and of the entire city, I wish to thank the Beverly Pepper Projects Foundation for the passion with which it promotes initiatives of such high cultural value, and Alicja Kwade for choosing to give Todi the gift of her visual poetics. It is my hope that, following this new luminous chapter, this now well-established cultural journey may continue to be sustained in the years to come with the same passion, the same quality, and the same joy in embracing the present. Only in this way can Todi continue to affirm itself as a city where the past welcomes the future, and where art is, above all, a common good to be shared with the world.

Antonino Ruggiano
Sindaco di Todi
Mayor of Todi

"My intention is that the meaning of my work rests in experiencing it." In questa affermazione si riflette la concezione con cui Beverly Pepper ha ridefinito il ruolo della scultura nello spazio pubblico: non un oggetto da contemplare, ma una presenza capace di attivare relazioni tra il luogo, la comunità e il paesaggio. Nel segno di questa eredità, la Fondazione continua a promuovere un'idea di arte pubblica come luogo di incontro, di ricerca e di apertura ai linguaggi del presente. La mostra di Alicja Kwade, prima artista donna dopo Beverly Pepper a esporre in Piazza del Popolo, rappresenta un nuovo capitolo di questo percorso e rinnova l'impegno della Fondazione, insieme al Comune di Todi, nel rafforzare il dialogo con la scena artistica internazionale, in continuità con una vocazione culturale che da sempre contraddistingue la città. Oggi, inoltre, proseguiamo questo percorso con una comune ambizione culturale: dimostrare come una città raccolta nelle sue dimensioni possa essere al centro di una progettualità internazionale, capace di generare nuove esperienze e nuove forme di partecipazione.

"My intention is that the meaning of my work rests in experiencing it." In these words, Beverly Pepper articulates her understanding of sculpture in the public realm: not as an object to be observed, but as a presence that fosters relationships between place, community, and landscape. Inspired by this legacy, the Foundation continues to advance a vision of public art as a space for encounter, inquiry, and engagement with contemporary artistic practice. Alicja Kwade's exhibition - the first by a woman artist in Piazza del Popolo since Beverly Pepper - marks a new chapter in this commitment, reaffirming the Foundation's dedication, together with the Municipality of Todi, to strengthening the city's dialogue with the international art world, in keeping with its long-standing cultural vocation. Today, we continue this work with a shared ambition: to show how a town of modest scale can become a platform for international cultural exchange, generating new experiences and meaningful forms of public engagement.

Elisa Veschini
Presidente Fondazione Progetti Beverly Pepper
President of the Beverly Pepper Projects Foundation

Introduzione / Introduction

Arianna Bettarelli
Fondazione Progetti Beverly Pepper

In questo momento, dall'altra parte dell'Oceano, nella New York Avenue di Washington D.C., dieci sculture monumentali di Beverly Pepper sveltano in una delle arterie principali della città. Rimarranno qui per un anno a celebrare la centralità dell'artista americana nell'arte pubblica ma soprattutto nella sperimentazione tecnica dell'acciaio Cor-ten che costituisce sia un suo elemento estetico riconoscitivo che quello tra i più indicativi del suo pionierismo: Pepper fu tra i primi artisti ad utilizzarlo.

Ora, tra le dieci opere a Washington, è presente una versione ridotta delle originali *Todi Columns* che, proprio come recita il nome, suggellavano e suggellano ancora il lungo e florido legame tra l'artista americana e la città umbra, mentre continuano a sostenere un "ponte oltreoceanico" tra Stati Uniti e "il cuore verde d'Italia", tra Todi e il mondo. Questo lascito testamentario ha permesso oggi la presenza dell'opera *ParaPosition* di Alicja Kwade, una delle più acclamate artiste viventi, in quella stessa Piazza del Popolo che vide le *Todi Columns* esposte per la prima volta in quel lontano 1979. Scegliendo la città umbra, Kwade ha aderito poi ad un più ampio progetto che include la sua mostra personale nella storica Sala delle Pietre a cura di Marco Tonelli; un intenso programma di attività gratuite di mediazione, educazione e formazione; nonché la firma del manifesto della 40esima edizione di Todi Festival. Di fatto, in campo per sostenere un'eredità storica e culturale che si origina con Pepper, il Comune di Todi, la storica kermesse di teatro, danza e spettacolo e, naturalmente, la Fondazione Progetti Beverly Pepper, motore ideativo, creativo e organizzativo di eventi e iniziative che ogni anno valorizzano e promuovono il contemporaneo in dialogo con l'antico, sulla scia dell'artista che rappresenta, in Italia e nel mondo.

Dopo Beverly Pepper, Alicja Kwade è la seconda donna ad esporre un'opera in Piazza del Popolo, creando, come consueto nella sua ricerca artistica, situazioni surreali che sfidano la nostra conoscenza o gli assunti filosofici e scientifici ormai consolidati. In tal senso, seppure ben lontana dall'artista americana, risponde a quell' "ampliamento della visione del mondo" che Pepper auspicava per l'arte tutta. Ciò attraverso una forma realmente interattiva che invita ad entrare in dimensioni *altre* in un contesto, quello di Todi, che ha già un'antica e granitica identità, utilizzando selezionati elementi e oggetti dall'essenza ancestrale, atavica, simbolica, universalmente riconoscibile - al pari delle forme totemiche di Pepper. Lo stesso accade quando veniamo calati in un'altra dimensione che è il risultato della vicinanza tra opere di natura diversa (installazioni, lavori a muro e suoni) presenti alla Sala delle Pietre: è fondamentale tornare a chiedersi cosa sia il Tempo in un'epoca che più di ogni altra prima, sembra averlo dimenticato; in un momento culturale in cui – come giustamente affermerà il curatore Marco Tonelli nelle pagine successive di questo catalogo – sembra un elemento di cui la scienza voglia sbarazzarsi, al contrario dell'arte che lo recupera invece come oggetto di ricerca, tra rappresentazione che eternizza e mantiene fede, al contempo, al suo *processarsi*.

È in questa deviazione disciplinare che si conferma allora l'ancora cruciale responsabilità dell'arte nei confronti dell'attualità e della posterità, nel suo creare e prevedere il futuro traghettandovi quello che sarà il nostro passato - il nostro presente - secondo un'idea circolare del Tempo che proprio nella poetica di Beverly Pepper prendeva la definizione di "*the passage of time*": una consapevolezza che, dalle superfici, alla forma e ai luoghi in cui prendeva dimora, raccontava la necessità di mantenere una memoria creando nuovi scenari, futuri. Oggi, dunque, siamo lieti ed onorati di essere ancora in questa "linea temporale" che non soltanto unisce due continenti nel nome di Beverly Pepper ma che, grazie ad Alicja Kwade, ci permette di nuovo di segnare un altro momento storico nella e per la città di Todi.



At his very moment, on New York Avenue in Washington, D.C., ten monumental sculptures by Beverly Pepper rise along one of the city's principal thoroughfares. Installed there for a year, they celebrate not only the American artist's pivotal contribution to public art but also her pioneering experimentation with Corten steel, a material that became both one of the defining aesthetic signatures of her practice and a testament to her innovative vision. Pepper was among the first artists to recognize and exploit its expressive potential. Among the ten sculptures on view in Washington is a reduced version of the original *Todi Columns*, a work that, as its title suggests, has long symbolized the enduring relationship between the artist and the Umbrian town. Today, it continues to sustain a symbolic bridge across the Atlantic, connecting the United States with the "Green Heart of Italy," linking Todi to the wider world. It is precisely this legacy that has made possible the presentation of *ParaPosition* by Alicja Kwade - one of the most celebrated artists of her generation - in the very Piazza del Popolo where the *Todi Columns* were first installed in 1979. By choosing Todi, Kwade has also embraced a broader cultural project that includes her solo exhibition in the historic Sala delle Pietre, curated by Marco Tonelli; an extensive programme of free public mediation, educational, and training activities; and the creation of the official poster for the 40th edition of the Todi Festival. Together, the Municipality of Todi, the historic festival of theatre, dance, and performance, and the Beverly Pepper Projects Foundation have joined forces to sustain a cultural legacy that originated with Pepper herself. As the driving force behind the conception, production, and organization of exhibitions and initiatives, the Foundation continues to promote contemporary artistic practice in dialogue with history, faithfully advancing the vision of the artist whose legacy it represents in Italy and internationally.

Following Beverly Pepper, Alicja Kwade is only the second woman to install a work in Piazza del Popolo. As throughout her practice, she creates situations of subtle disorientation that challenge established philosophical and scientific assumptions, inviting viewers to question the nature of reality itself. Although her artistic language differs profoundly from Pepper's, Kwade responds to what Pepper envisioned as art's capacity to expand our understanding of the world. She achieves this through a genuinely interactive sculptural experience that invites visitors to inhabit alternative dimensions within the already deeply stratified historical identity of Todi, employing carefully selected objects and elemental forms whose ancestral, symbolic, and universally legible presence recalls, albeit in a wholly different vocabulary, the totemic forms of Pepper's sculpture. A comparable shift in perception unfolds within the Sala delle Pietre, where installations, wall works, and sound pieces converge to generate a spatial and conceptual environment. Here, the question of time once again becomes central. In an era that seems, perhaps more than any before it, to have lost its relationship with time, and in a cultural moment in which - as Marco Tonelli observes in the following pages of this catalogue - science increasingly seeks to dispense with time as a meaningful category, art reclaims it as an essential field of inquiry, balancing representation, permanence, and the continuous unfolding of *becoming*.

Within this productive crossing of disciplinary boundaries lies one of contemporary art's enduring responsibilities: its ability to engage both the present and posterity by imagining futures while carrying forward what will one day become our past—our present—according to a cyclical understanding of time. In Beverly Pepper's poetics, this awareness found expression in the notion of *the passage of time*: a conception embodied in the surfaces of her sculptures, their forms, and the places they inhabit, affirming the necessity of preserving memory while simultaneously creating new horizons for the future. Today, we are honoured to remain part of this continuing timeline - one that not only connects two continents through the legacy of Beverly Pepper, but that, thanks to Alicja Kwade, allows us once again to mark a significant new chapter in the cultural history of Todi.

Dentro e fuori dal Tempo - Inside and Outside Time

Marco Tonelli
Curatore scientifico Fondazione Progetti Beverly Pepper

“Cos’è il tempo? Chi saprebbe spiegarlo in forma piena e breve? Chi saprebbe formarsene anche solo il concetto nella mente?”
(Sant’Agostino)

La materia fondamentale delle opere di Alicja Kwade è il Tempo. In parte metafisico, in parte surreale, in parte illusorio, è la trama invisibile delle strutture, delle immagini, dei dispositivi di attesa e successione, delle rappresentazioni d’assenza, delle concettualizzazioni dinamiche ideate dall’artista dall’inizio degli anni Duemila ad oggi. Il Tempo: inevitabile, onnipresente, è del resto ciò di cui sono fatti i nostri pensieri, le nostre vite, da cui dipende il decadere naturale delle cose. Senza divenire non c’è Tempo, senza Tempo non c’è presente, né passato né futuro. Eppure definire una volta per tutte “tempo” e “presente” (più ancora che passato e futuro o meglio memoria e attesa) è un’impresa estremamente difficile, quasi impossibile, seppur hanno provato a farlo filosofi, teologi, fisici, matematici, neuroscienziati, senza trovarsi d’accordo neanche sulla loro esistenza. A fronte di ciò, sembra oggi che soltanto un’opera d’arte possa dire cosa sia il Tempo e in ciò le opere di Kwade sembrano prestarsi alla perfezione. Che Kwade sia nata in Polonia incarna un destino: fu la patria di Copernico (1473-1543), che svelò la natura eliocentrica del nostro sistema solare (quante delle sue sculture hanno la forma di pianeti). Come il fatto che risieda in Germania: fu la patria di Einstein (1879-1955) il quale definì il Tempo “un’ostinata illusione” (quante delle sue sculture indagano sulla natura di esso). Alcune delle teorie fisiche più attuali concludono che il Tempo appaia soltanto in relazione alla nostra esperienza e non sia un elemento oggettivo dell’Universo. Non esisterebbe a livello fondamentale e, a causa delle molteplici entità temporali di cui possiamo parlare e che possiamo descrivere, se non addirittura misurare con una certa approssimazione, non abbiamo ancora un’idea unificata di esso: *termico, integrato, dinamico, universale, anomalistico, diacronico, minimo, proprio, locale, immaginario, reale, intrinseco, quantistico, siderale, solare, atomico, cosmico, delle effemeridi, ideale, presente*

“What then is time? If no one asks me, I know what it is. If I wish to explain it to him who asks, I do not know.”
(Saint Augustine)

Time constitutes the fundamental material of Alicja Kwade’s oeuvre. Simultaneously metaphysical, surreal, and illusory, it forms the invisible matrix from which emerge the structures, images, mechanisms of waiting and succession, representations of absence, and dynamic conceptual propositions that have shaped her practice since the early 2000s. Time—inevitable and ubiquitous—is, after all, the very substance of which our thoughts and lives are made, the condition upon which the natural decay and transformation of all things depends. Without becoming, there can be no Time; without Time, there can be neither present, nor past, nor future. Yet any attempt to define once and for all what we mean by “Time” and the “present”—perhaps even more so than the past and the future, or rather memory and anticipation—remains an extraordinarily difficult, almost impossible undertaking. Philosophers, theologians, physicists, mathematicians, and neuroscientists have all sought to articulate their nature, yet without reaching consensus even as to their existence. Against this backdrop, it would seem that the work of art offers one of the few remaining means through which Time may be apprehended and made perceptible. In this respect, Kwade’s works appear uniquely suited to the task. Kwade’s birth in Poland appears almost symbolically charged. It was the homeland of Nicolaus Copernicus (1473–1543), whose revelation of the heliocentric structure of the solar system fundamentally altered our conception of the universe—a legacy reflected in the planetary imagery that frequently emerges within her work. Equally resonant is her long-standing connection to Germany, the country of Albert Einstein (1879–1955), who famously defined time as “a stubbornly persistent illusion.” It is precisely this elusive nature of Time—its uncertain status between reality and perception—that animates many of Kwade’s most compelling sculptural propositions. Several contemporary theories of physics contend that Time emerges only through experience and is not an objective constituent of reality.

esteso, futuro e passato assoluto, sono solo alcune delle definizioni che i fisici e i filosofi del Tempo hanno adottato per descriverne la diversità di durata e di estensione. Da cui sembra difficile se ne possa ricavare alcunché di coerente e omogeneo. Quindi? Quando e perché parliamo di Tempo? E soprattutto a cosa ci riferiamo con questa parola a fronte dei molteplici significati e usi? Cosa è il Tempo nelle opere di Kwade? È questo il nodo da sciogliere, come se ci fosse un istante, un confine in cui il Tempo prende forma, ma questo istante non appartiene al mondo della natura, piuttosto a noi, alla nostra soggettività, alla nostra mente: all’Arte? Il Tempo, come sintetizza Carlo Rovelli, è un limite fisico che dipende da una visione sfocata del mondo: se vedessimo tutto ciò che avviene a livello quantistico non ne avvertiremmo lo scorrere perché lì il Tempo non esiste. In definitiva è perché noi siamo nello stato fisico in cui siamo (la cosiddetta “bassa entropia”, da cui si evolvono i sistemi fisici di alta entropia ovvero il “tempo termico”), che da questo punto di osservazione abbiamo la percezione del suo fluire. Inoltre particelle come neutrini, protoni e fotoni, dopo miliardi di anni, non mostrano “nessun segno di logoramento, nessuna consunzione; il tempo, in questo mondo incorruttibile, scorre senza lasciare dietro di sé la minima intaccatura. Tutto induce a pensare che, per loro, il tempo non esista”² Ma eliminando il Tempo come sostengono le teorie ultime della fisica, tra cui la LQG (Loop Quantum Gravity), “molte leggi fondamentali della fisica, così essenziali da costituire una specie di struttura portante del nostro universo materiale, rischiano di vacillare, mettendo a repentaglio la stabilità dell’intero edificio”³ Se dunque il Tempo è una “sfocatura” della nostra visione, diventa ancor più una caratteristica umana, imprescindibile, dando corpo all’idea che non esista se non in relazione al nostro cervello, alle nostre sensazioni, ricordi o affetti. Torna in mente quanto scritto da Martin Heidegger e ripreso dallo scrittore George Steiner: “Noi

At the most fundamental level of the universe, it may not exist at all. Indeed, the sheer plurality of temporal regimes that can be identified, described, and even approximately measured has so far resisted any unified account of its nature. *Thermal, integrated, dynamical, universal, anomalistic, diachronic, minimal, proper, local, imaginary, real, intrinsic, quantum, sidereal, solar, atomic, cosmic, ephemeris, and ideal time—as well as concepts such as the extended present, the absolute future, and the absolute past*—are merely some of the formulations through which physicists and philosophers have attempted to articulate the heterogeneous durations and scales of temporal experience. Such conceptual multiplicity makes it increasingly difficult to extract from these models a single, coherent understanding of Time itself. So when, and why, do we speak of Time? And, above all, what do we actually refer to when we use this word, given its multiple meanings and applications? What, ultimately, is time within Kwade’s work? This is the knot that must be untied: as though there were an instant, a threshold at which Time takes form. Yet this instant does not belong to the natural world, but rather to us—to subjectivity, to consciousness, perhaps to art itself. As Carlo Rovelli has argued, Time is a physical limit that arises from a blurred perception of the world: if we were able to perceive everything that occurs at the quantum level, we would no longer experience its flow, because at that scale Time does not exist. Ultimately, it is because we inhabit a particular physical state—the so-called condition of “low entropy”, from which systems evolve toward “higher entropy”, giving rise to what is termed “thermal time”—that we perceive the passage of Time from our standpoint. Moreover, particles such as neutrinos, protons, and photons, even after billions of years, show “no sign of wear, no consumption; time, in this incorruptible world, passes without leaving the slightest trace. Everything suggests that, for them, time does not exist.”² Yet if time is eliminated, as some of the most radical contemporary theories in physics propose—including Loop Quantum Gravity (LQG)— “many of the fundamental laws of physics, so essential as

1) Sant’Agostino, *Le Confessioni*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1979, p. 326

1) Saint Augustine, *Confessions*, Arnoldo Mondadori Editore, Milan, 1979, p. 326

2) Guido Tonelli, *Tempo. Il sogno di uccidere Chrónos*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2021, p. 123

3) Ibidem, p. 181

2) Guido Tonelli, *Tempo. Il sogno di uccidere Chrónos*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milan, 2021, p. 123

3) Ibid., p. 181.

A year (2021) and 235 missing days, 2024 Photograph by Roman März details



non viviamo “nel tempo” come se fosse qualcosa di indipendente, un flusso astratto esterno al nostro essere. Noi viviamo il tempo; i due termini sono inseparabili”⁴

Quanto la dimensione del Tempo faccia parte della nostra esperienza quotidiana, lo hanno verificato tanti artisti nel corso dei secoli, seppure in modi assai diversi tra di loro e seguendo vari approcci concettuali, e in particolare artisti contemporanei, dal momento che la questione, seppur affrontata da sempre in pittura, scultura, letteratura, poesia, testi sacri, filosofia, teologia, mai come nel XX secolo e in inizio XXI è stata oggetto di interesse.⁵ Anche perché buona parte delle più avanzate ricerche della fisica hanno messo in dubbio l’esistenza del Tempo, decretandone la fine, come Julian Barbour, per poi in alcuni casi farlo rinascere come Lee Smolin, che si è ricreduto sulla sua esistenza dopo averlo dato per scomparso: ad ogni modo in entrambe le posizioni non viene data per scontata né la definizione né l’esistenza del Tempo, qualunque cosa esso sia.

Una cosa è certa: su questo argomento esiste oggi più che mai una discrasia netta tra teorie fisiche ed esperienza o, il che è ciò che interessa, tra scienza e arte. La scienza sembra sempre più poter fare a meno del Tempo, l’arte contemporanea ne sta facendo sempre più oggetto d’esperienza ed iconografia d’elezione della propria ricerca.

Il critico d’arte Mario Bertonì, in una pubblicazione del 1998 ha affermato, in merito ad artisti attivi tra anni ’60 e ’90, “che l’opera sia un orologio, un organismo dotato di caratteri suoi propri, che vive nel tempo ma che prima ancora è dotata di un tempo suo, particolare e formalmente connotato”.⁶ Caratteristiche di questo tempo possono ad esempio essere le definizioni di momento, attimo, dimensione, simultaneità, evento, ovvero tempi interni all’opera, che combinandosi con materie, figure e ritmi dell’opera stessa creano una sorta di spessore “spazio-temporale” con una sua grammatica. L’opera come orologio: un concetto interessante che rievoca quanto affermato dal fisico Murray Gell Mann: “Possiamo concepire metaforicamente l’universo come un vecchio orologio a molla che all’inizio dell’espansione ha tutta la carica, e va poi via via scaricandosi mentre genera orologi più piccoli, caricati solo in parte, che si scaricano lentamente a loro volta”.⁷

Il Tempo in cui crede Kwade e che rappresenta di conseguenza, è un Tempo circolare, riflesso, specchiante, o meglio potrebbe essere il modello rotante dell’Universo teorizzato dal matematico Kurt Gödel che dà vita a un tempo ideale, che di fatto annulla il divenire e il mutamento. Eppure il Tempo appare visivamente nelle sue opere, sotto forma di orologi incastonati o sorretti in strutture metalliche e specchianti, o pendenti dall’alto, che con il loro ticchettio riempiono lo spazio che li accoglie. Lo scorrere del Tempo, il passaggio delle ore, la sequenzialità di lancette dispiegate come fotogrammi di una durata, sorta di presente esteso (un assaggio di eternità forse?), testimoniano di un’assorta ossessione dell’artista per le modalità di raffigurazione del Tempo. Di qui poi la durata e il movimento bloccato, lo scorrere fisico di orologi il cui quadrante gira al contrario, mentre la lancetta dei secondi, pur avanzando, rimane sempre allo stesso punto. Forse un modo per risolvere visivamente uno dei tanti paradossi temporali di cui è costellata la fisica moderna.



Albero Porta, Giuseppe Penone, cedar, 2012
Photo: © Luigi Gariglio

Astoolisastoolisastool, Alicja Kwade
wood, 77 x 75 x 60 cm, 2017
Photo: Roman März



4) George Steiner, *Heidegger*, Garzanti, 2002, p. 92

5) Si vedano soltanto le recenti mostre *0 to 60. The experience of Time through Contemporary Art* presso il North Carolina Museum nel 2013; *Time. From Dürer to Bonvicini* a cura di Cathérine Hug presso la Kunsthau di Zurigo nel 2023 o *Nel Tempo* a cura di Gabriella Belli e Marta Spanevello presso Villa Panza di Biumo nel 2024.

6) Mario Bertonì, *Tempi e forme*. Una ricerca sulle arti visive contemporanee, Hopefulmonster, Torino, 1998, p. 75

7) Murray Gell Mann, *Il quark e il giaguaro*, Bollati Boringhieri, Torino, 2017, p. 254

to constitute a kind of structural backbone of our material universe, risk becoming unstable, thereby jeopardising the coherence of the entire edifice”³ If Time is thus a “blur” of perception, it becomes all the more a distinctly human attribute—inescapable and constitutive—reinforcing the idea that it exists only in relation to the brain, to sensations, memories, and affects. One is reminded of Martin Heidegger’s reflections, as later taken up by the writer George Steiner: “We do not live ‘in time’ as though it were something independent, an abstract flow external to our being. We live time; the two terms are inseparable.”⁴

The extent to which Time is embedded in lived experience has been demonstrated by countless artists across the centuries, albeit in markedly different ways and through a variety of conceptual approaches. This is particularly evident in contemporary art, for although the question of Time has always been addressed in painting, sculpture, literature, poetry, sacred texts, philosophy, and theology, it is only in the twentieth and early twenty-first centuries that it has become a central and sustained object of inquiry.⁵ This shift is also linked to the fact that some of the most advanced developments in physics have called the very existence of Time into question, announcing its disappearance—as in the work of Julian Barbour—only for it to be reinstated in other formulations, such as those of Lee Smolin, who has revisited his earlier rejection of Time’s existence. In both positions, however, neither the definition nor the existence of Time is taken for granted—whatever time may ultimately be.

One thing, however, is certain: on this subject there is today more than ever a clear and widening gap between physical theories and experience—or, more precisely, between science and art. While science increasingly appears capable of dispensing with Time, contemporary art has made it ever more a field of experience and a privileged iconography of its own inquiry.

The art critic Mario Bertonì, in a 1998 publication addressing artists active between the 1960s and the 1990s, argued “that a work of art may be understood as a clock—an organism endowed with its own specific characteristics, which exists in time yet, more fundamentally, contains its own temporality, distinct and formally determined.”⁶ The qualities of this internal temporality may include notions such as the moment, the instant, duration, simultaneity, and event—i.e., temporalities internal to the work which, through their interaction with materials, figures, and rhythms, generate a form of spatial-temporal density governed by its own grammar. The idea of the artwork as a clock is particularly compelling, recalling physicist Murray Gell-Mann’s proposition that “we might metaphorically conceive of the universe as an old spring-driven clock which, at the moment of cosmic expansion, is fully wound, and which then gradually unwinds while generating smaller clocks, themselves only partially wound, and in turn slowly unwinding.”⁷ Kwade’s conception of Time, as it is articulated and staged within her work, is a circular, reflective and mirroring temporality—or, more precisely, it may be understood in relation to Kurt Gödel’s theoretical model of a rotating Universe, which gives rise to an ideal conception of time that effectively suspends becoming and transformation.

4) George Steiner, *Heidegger*, Garzanti, Milan, 2002, p. 92.

5) See, for instance, the recent exhibitions *0 to 60. The Experience of Time through Contemporary Art* at the North Carolina Museum of Art (2013); *Time. From Dürer to Bonvicini*, curated by Cathérine Hug at the Kunsthau Zürich (2023); and *Nel Tempo*, curated by Gabriella Belli and Marta Spanevello at Villa Panza di Biumo (2024)

6) Mario Bertonì, *Tempi e forme*. Una ricerca sulle arti visive contemporanee, Hopefulmonster, Turin, 1998, p. 75.

7) Murray Gell Mann, *Il quark e il giaguaro*, Bollati Boringhieri, Turin, 2017, p. 254

Kwade sembra voler rappresentare la dimensione temporale connessa a quella esperienziale dell’opera stessa, come se orologi e lancette fossero misuratori di questa esperienza, secondo una sorta di fenomenologia in cui l’osservatore vede il tempo e percepisce se stesso come soggetto che a sua volta sente la temporalità. Il Tempo diventa un materiale dell’opera non slegato dalla soggettività. Atomi, pianeti, spazi curvi sono nelle sue opere momenti bloccati in un divenire cosmico, come lo sono ad esempio l’uso di alberi veri o fusi in bronzo: nei cerchi concentrici dei tronchi di legno che compongono oggetti funzionali il Tempo scrive il suo scorrere, così come Kwade sviluppa nelle sequenze lineari di opere in cui viene indicato l’esatto ammontare delle ore, per così dire, “raffigurate” attraverso i ticchettii congelati di lancette (*A year and 95 missing days* oppure *A Year (2023) and 272 missing days* o ancora *A Year (2021) and 235 missing days*).

Siamo nel suo caso di fronte al Tempo cronologico o a quello “temporale”, secondo la definizione di Heidegger? Ovvero, abbiamo di fronte a noi il Tempo del quotidiano, cronometrico, oppure quello autentico, profondo, originario, il Tempo insomma di cui siamo fatti e non solo in cui viviamo o che misuriamo? L’Esserci che si attiene al tempo d’orologio, scriveva Heidegger, “non è mai nell’autenticità”⁸, con la conseguenza che il soggetto vive “nella spaesatezza dell’esserci”, nel calcolo delle ore, con l’orologio in mano che indica “l’«ora»” (il momento presente) ma non il suo rapporto col futuro (il non ancora) e col passato (il non più). Il tempo dell’orologio e quello della natura daranno come risultato un passato irrecuperabile e un futuro indeterminato nell’irreversibilità del Tempo. Forse è contro questa inautenticità, questo tradimento del Tempo come fondamento dell’essere (l’Essere del resto è Tempo), che l’opera di Kwade adotta strategie di rotture e inversioni temporali, seppure “con l’orologio in mano” ovvero secondo l’idea di una quantità sempre visibile, per quanto destrutturata. Il limite del tempo cronometrico, sosteneva ancora Heidegger, è di mostrare “sempre l’«ora», ma nessun orologio indica mai il futuro né ha mai indicato il passato”⁹

In ogni caso il Tempo, il suo scorrere, la sua fisicità, gli strumenti della sua quantificazione, nelle opere di Kwade non fluiscono senza attriti, criticità e anomalie, al punto che potremmo pensare i suoi apparati performativi (in molti di essi il pubblico stesso completa fisicamente l’opera attraversandola o specchiandovisi) come ambienti artificiali che mettono in discussione l’uso del tempo programmato, efficiente e accelerato della società dei consumi, della produzione e del progresso illimitato. Lasciando in sospeso se possa o no essere definita una “ribelle del tempo”, come scriveva Jeremy Rifkin alla fine degli anni Ottanta di chi era a favore di una riconversione verso i “ritmi periodici che sono alla base di molti ambienti temporali fisiologici dell’organismo terrestre”,¹⁰ Kwade prospetta una tendenza metafisica e più profonda di vivere la temporalità. In ciò possiamo inserirla in quella sequenza di artisti che, a cominciare da Alighiero Boetti, passando per Joseph Kosuth, Felix Gonzalez-Torres, Christian Marclay, Matthew MacCaslin, e poi ancora Fabio Mauri, Giuseppe Penone, Mario Merz, Pierpaolo Calzolari o On Kawara, solo per citare alcuni esempi di generazioni precedenti alla sua, hanno utilizzato e mostrato orologi funzionanti o svelato processi naturali, concettuali, cronologici o progressioni numeriche per sviluppare idee sul tempo, sulla percezione, sul

And yet, time becomes visually manifest in her practice: in the form of clocks embedded within or supported by metallic, reflective structures, or suspended from above, their ticking filling the spaces they inhabit. The passage of Time, the succession of hours, and the sequential unfolding of hands—deployed almost as frames of a duration, a kind of extended present (perhaps a glimpse of eternity)—bear witness to the artist’s sustained preoccupation with the visual articulation of Time. This is further expressed through forms of arrested duration and immobilised movement: clocks whose dials rotate in reverse, while the second hand, despite advancing, remains fixed in place. Such mechanisms may be read as visual attempts to address some of the temporal paradoxes that permeate contemporary physics.

Kwade appears to approach temporal experience as inseparable from the experiential condition of the work itself, as though clocks and hands functioned as instruments measuring perception rather than time as such. In this sense, her practice unfolds within a phenomenological framework in which the viewer not only perceives time but also becomes aware of themselves as a temporal subject. Time thus becomes a material of the work, inseparable from subjectivity. Atoms, planets, and curved spaces emerge as arrested moments within a cosmic becoming, as do her uses of living trees or bronze casts of organic matter: in the concentric rings of wooden trunks assembled into functional objects, Time inscribes its own passage, just as Kwade develops linear sequences of works that indicate precise quantities of hours, “represented” through the frozen ticking of clock hands (*A Year and 95 Missing Days; A Year (2023) and 272 Missing Days; A Year (2021) and 235 Missing Days*).

In Kwade’s work, are we confronted with chronological Time, or rather with what Heidegger defines as “temporal” Time? That is, are we faced with the Time of everyday chronometry, or with an ordinary, authentic temporality—the very condition of existence itself, rather than that within which we merely live or which we measure? As Heidegger writes, Dasein’s adherence to clock time “is never a mode of authenticity”⁸ with the consequence that the subject exists in a state of existential disorientation (Unheimlichkeit), governed by the calculation of hours, holding the clock in hand as it indicates the “now” - the present instant— yet without disclosing iys relation to the future (the not-yet) or the past (the no-longer). Clock time and natural time thus yield an irretrievable past and an indeterminate future, bound within the irreversibility of Time itself. It is perhaps against this inauthentic condition—this betrayal of Time as the foundation of Being (for Being itself is Time)—that Kwade’s work mobilises strategies of temporal disruption and inversion, albeit still “with the clock in hand,” that is, within the regime of a quantity that remains visible even as it is deconstructed. As Heidegger further notes, the limitation of chronological time lies “in its perpetual presentation of the “now,” while no clock can ever indicate the future, nor has any ever indicated the past.”⁹

In any case, Time—its passage, its physicality, and the instruments through which it is measured—does not unfold without friction,

8) Martin Heidegger, *Il concetto di tempo*, Adelphi, Milan, 2010, p. 42.

9) Ibid, p. 44

10) Jeremy Rifkin, *Guerre del tempo. Il mito dell'efficienza e del progresso e lo sconvolgimento dei ritmi naturali*, Arnoldo Mondadori Editore, Milan, 1989, p. 18.

8) Martin Heidegger, *Il Concetto di tempo*, Adelphi, Milano, 2010, p. 42

9) Ibidem, p 44

10) Jeremy Rifkin, *Guerre del tempo. Il mito dell'efficienza e del progresso e lo sconvolgimento dei ritmi naturali*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1989, p. 18

Contro tempo, Fabio Mauri
Modified pendulum clock, micaceous enamel, graphite, and engrav, 1996
62 × 25 × 16 cm
Photo: Claudio Abate
Courtesy of the Fabio Mauri Estate





Telos Tales
PACE GALLERY New York 2025
Photo: Peter Cloug
Courtesy of the artist & Pace Gallery

pensiero, sull’esistenza, sul cambiamento. Rispetto ad essi, Kwade costruisce il modello di un Tempo essenziale, non legato a fatti biografici, bensì lo potremmo dire umano e assoluto insieme, con un sottofondo scientifico di rilievo, che va da universi inflazionari a tunnel spazio temporali, da materia oscura a teoria della relatività, dalla fisica dei materiali alla chimica o alla topologia.

La presenza di orologi nell’opera di Kwade obbliga a una riflessione fondamentale sul tempo misurabile e quantificabile. Il tempo dell’orologio, come ribadisce Heidegger, non è l’essenza del Tempo, ma è reso possibile da un elemento ancor più originario che il filosofo tedesco chiama “temporalità” (Zeitlichkeit), la quale altro non è che la consapevolezza di essere proiettati sempre verso la fine della vita (il nostro futuro): sarebbe questo a permetterci di avere coscienza del Tempo nella sua forma originaria ovvero il “non-ancora” (la possibilità della morte) e l’avvenire.

Se dunque il senso dell’essere per Heidegger si può attuare solo “nell’orizzonte del tempo” ciò non avviene nella dimensione del tempo cronologico. Su questo sfondo concettuale possiamo proiettare l’opera di Kwade, laddove apre piccole e lievi ferite nella membrana del tempo ordinario, sufficienti però a darci una consapevolezza meno ordinaria e più mentale della struttura stessa del Tempo.

Le opere di Kwade sono dunque metronomi visuali, scandiscono il Tempo e lo sviluppano nello spazio, lo dispiegano in modo istantaneo, sono la soluzione visiva a tanti interrogativi ancora senza risposte che fisici e filosofi si pongono da secoli. L’opera di Kwade sente il peso del Tempo (la gravità dei suoi macigni ad esempio) e ne aggira le limitazioni (passato e futuro): è insomma nel Tempo. Si sviluppa in tale flusso, sublima l’esistenza in strutture visive e in dispositivi mentali, che possiamo accostare ai cosiddetti *Gedanken experiment* (esperimenti mentali) che lo stesso Einstein e i fisici in generale ipotizzano a livello concettuale, in attesa che equazioni matematiche e dimostrazioni pratiche possano provarli o smentirli. L’aspetto astratto e ipotetico di questi esperimenti può essere accostato a opere di arte concettuale e in fondo dimostra come la concezione stessa del tempo può essere un fenomeno mentale piuttosto che meramente fisico. Il Tempo dunque non esiste in sé? Negare il Tempo per Ilya Prigogine sarebbe come negare la realtà.

Qui è la risposta di Kwade: il Tempo si mostra nei suoi dispositivi installativi, dunque esiste, però non è replicabile al di fuori di essi. È il suo tempo personale, ed è in parte il nostro con cui ne condividiamo lo spazio dell’esperienza, ma non è un tempo universale. L’osservatore è sempre implicato nelle sue opere, per lui c’è sempre un posto, che a volte è semplicemente una sedia vuota da occupare.

L’opera di Kwade sembra fissare il presente come se in esso fosse contenuto tutto il Tempo possibile (memoria e attesa), sublimando ansie, inquietudini, euforie contenute nel tempo del divenire umano. Per certi versi Kwade mette in *stand by* il divenire, addomestica il Tempo, lo congela (come nelle sequenze cronofotografiche di Eadweard Muybridge), ne mostra la trama invisibile, lo aggancia alla materia liberandola idealmente della gravità, la quale insieme allo spazio/tempo è l’altra faccia del Tempo. In tale svelamento appare l’architettura sottile del Tempo, come se le opere di Kwade fossero quanto di più vicino alla definizione di “cristallo temporale” con cui si definisce una dimensione della materia che, a cicli continui, cambia e torna se stessa senza alterare la propria struttura, proprio come avviene in un normale cristallo, in una sorta di moto perpetuo di “non-equilibrium matter”.¹¹ E nel suo caso, se non di veri e propri cristalli, si tratta pur sempre di grossi e pesanti massi sospesi (di-

critical tension, or anomaly in Kwade’s work. To the extent that her performative apparatuses (many of which require the viewer to physically complete the work by traversing it or by reflecting themselves within it) can be understood as constructed environments, they function as artificial settings that question the programmed, efficient, and accelerated use of time characteristic of consumer society, systems of production, and narratives of limitless progress. Leaving open the question of whether Kwade might be described as a “rebel of time,” as Jeremy Rifkin suggested in the late 1980s in relation to those advocating a reconversion towards the “periodic rhythms that underpin many physiological temporal environments of the terrestrial organism”,¹⁰ her practice nevertheless articulates a more profound and metaphysical engagement with temporality itself. Within this context, she may be situated within a lineage of artists—from Alighiero Boetti to Joseph Kosuth, Felix Gonzalez-Torres, Christian Marclay, Matthew McCaslin, and further to Fabio Mauri, Giuseppe Penone, Mario Merz, Pierpaolo Calzolari, and On Kawara, among others of preceding generations—who have employed functioning clocks or revealed natural, conceptual, chronological processes and numerical progressions as means of investigating time, perception, thought, existence, and transformation.

In relation to this genealogy, Kwade constructs a model of Time that is essential rather than biographical: a temporality that may be understood as simultaneously human and absolute, underpinned by a significant scientific horizon spanning inflationary cosmologies, spacetime tunnels, dark matter, relativity theory, materials science, chemistry, and topology. The presence of clocks in Kwade’s work necessarily prompts a fundamental reflection on measurable and quantifiable time. Clock time, as Heidegger reiterates, is not the essence of time; rather, it is made possible by a more originary condition that the philosopher terms “temporality” (Zeitlichkeit), understood as the awareness of being always already projected towards the end of life—that is, towards the future. It is this projection that grounds our awareness of Time in its originary form: the “not-yet” (the possibility of death) and futurity itself. If, therefore, the meaning of Being for Heidegger can only be realised “within the horizon of time,” this does not take place within chronological time. Against this conceptual backdrop, Kwade’s work may be understood as opening subtle yet decisive fissures in the membrane of ordinary time, sufficient to generate a less habitual and more reflective awareness of Time’s structural condition. Kwade’s works thus operate as visual metronomes: they articulate Time, extend it into space, and unfold it instantaneously. They offer a visual response to questions that have preoccupied physicists and philosophers for centuries without resolution. Her practice bears the weight of Time (the gravitational force of its materiality, as embodied in her monumental stones) while simultaneously circumventing its limitations (past and future alike). In this sense, her work is situated within Time. It develops within its flow, transfiguring existence into visual structures and conceptual devices that resonate with the *Gedanken experiment* (thought experiment) tradition associated with Einstein and theoretical physics more broadly, in which hypotheses are formulated at a conceptual level pending mathematical proof or empirical verification. The abstract and hypothetical nature of these thought experiments can be related to works of conceptual art, ultimately suggesting that time itself may be understood as a mental phenomenon rather than a merely physical one.

Does Time, then, not exist in itself? To deny Time, for Ilya Prigogine, would be tantamount to denying reality.

scendenza diretta del monumentale *Levitated Mass* di Michael Heizer del 2012), allusione e presenza fisica della forza gravitazionale. Interpretate in tal senso, le pietre di Kwade sono anch’esse cristalli di Tempo in equilibrio dinamico, in grado di sentire la forza di gravità (un orologio posizionato in basso scorre più lentamente rispetto a uno collocato in alto), di mostrare il fluire e il suono del Tempo. Se un orologio in fondo non fa che misurare con i suoi tic il ritmo del proprio meccanismo interno, ma non il Tempo in sé che non sappiamo definire, le opere di Kwade sono un tempo ideale e personale da cui scaturiscono orologi, strutture, anelli temporali (loop), lancette. Il Tempo non è *misurato* dalle sue opere, ma si *manifesta* ed emerge in esse e ne causa la misurazione. Il Tempo emerge e noi con loro ed in tal senso potremmo definire le sue sculture trappole per il Tempo.

Il mondo, sembra dimostrare Kwade, è una sorta di incantesimo, di artificio che ci fa credere a concetti come realtà, tempo, spazio o materia, i quali però sono illusioni provocate dai sensi, mentre la verità rimane nascosta. L’opera *88 Seconds*, una rotazione di anelli nello spazio della durata reale di 88 secondi (letteralmente “anelli di spazio-tempo” in uno spazio dato), riposa sul principio della successione e del divenire, “un fatto metafisico che non può essere ulteriormente analizzato, ma è al contrario presupposto anche dall’ontologia della fisica relativistica classica”.¹² Attraverso le opere di Kwade la struttura della verità nascosta si manifesta nella sua essenza metafisica, il trucco del reale si mostra e si svela, per ricordarci che il Tempo è in noi e dipende dalla nostra percezione, ma di fatto esiste e non ne possiamo fare a meno. Del resto, come ha osservato il cosmologo britannico Paul Davies, uno dei massimi studiosi del Tempo, “fino a che non avremo una chiara comprensione del flusso del tempo, o una prova incontrovertibile che si tratta effettivamente di un’illusione, non sapremo davvero chi siamo”.¹³ Le opere di Kwade, in conclusione, sono la risposta alla domanda iniziale di Sant’Agostino: il Tempo è proprio perché *noi* esistiamo.

	11) Curioso che sia Henri Bergson che Gilles Deleuze, parlando del tempo fenomenologico e del tempo cinematografico, avessero utilizzato la metafora del cristallo!
	12) Mauro Donato, <i>Che cos'è il tempo? Einstein, Gödel e l'esperienza comune</i>, Carocci editore, Roma, 2022, p. 117
	13) Paul Davies, <i>I misteri del tempo. L'universo dopo Einstein</i>, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1997, p. 311

¹¹⁾ It is striking that both Henri Bergson and Gilles Deleuze, in their respective reflections on phenomenological time and cinematic time, should have employed the metaphor of the crystal

¹²⁾ Mauro Donato, *Che cos'è il tempo? Einstein, Gödel e l'esperienza comune*, Carocci Editore, Rome, 2022, p. 117

¹³⁾ Paul Davies, *I misteri del tempo. L'universo dopo Einstein*, Arnoldo Mondadori Editore, Milan, 1997, p. 311

Kwade’s response unfolds here: Time manifests within her installation devices and therefore exists, yet it is not reproducible outside them. It is her own temporal system, one that partially overlaps with ours insofar as we share the same field of experience, but it is not a universal time. The viewer is always implicated in her works; there is always a designated place for them—sometimes nothing more than an empty chair to be occupied.

Kwade’s work appears to suspend the present, as though it contained the entirety of Time within it (memory and anticipation alike), sublimating the anxieties, tensions, and intensities embedded in human becoming. In certain respects, her practice places becoming on hold: it domesticates time, freezes it (as in Eadweard Muybridge’s chronophotographic sequences), and reveals its invisible structure, binding it to matter while conceptually releasing it from gravity, which—alongside space-time—constitutes time’s other face. Within this process of disclosure, the subtle architecture of Time becomes perceptible, as though Kwade’s works approached what might be described as “temporal crystals”: states of matter that, through continuous cycles, transform and return to themselves without altering their internal structure, akin to a crystal in a regime of “non-equilibrium matter” and perpetual motion.¹¹ In her case, even when not literal crystals, they take the form of large suspended stones—a direct lineage of Michael Heizer’s monumental *Levitated Mass* (2012)—which function as both allusion to and physical manifestation of gravitational force.

Understood in these terms, Kwade’s stones may themselves be seen as crystals of Time in dynamic equilibrium, capable of registering gravitational force (a clock placed lower runs more slowly than one positioned higher), and of rendering perceptible the flow and sonic dimension of Time. If a clock ultimately measures nothing more than the internal rhythm of its own mechanism rather than Time itself—which remains beyond definition—Kwade’s works propose a temporal condition that is both ideal and subjective, from which clocks, structures, temporal loops, and hands emerge. Time is not *measured* by her works; rather, it *manifests* through them and gives rise to measurement itself. Time emerges, and so do we with it, and in this sense her sculptures may be understood as traps for Time.

The world, Kwade suggests, is a form of enchantment or artifice that persuades us to believe in concepts such as reality, time, space, and matter, which may in fact be illusions produced by the senses, while truth remains concealed. The work *88 Seconds*—a rotation of rings in space lasting precisely eighty-eight seconds (literally “rings of space-time” within a given spatial field)—is grounded in the principle of succession and becoming, “a metaphysical fact that cannot be further analysed, but is instead presupposed even by the ontology of classical relativistic physics.”¹² Through Kwade’s works, the structure of a hidden truth becomes manifest in its metaphysical essence; the illusion of the real is both exposed and unfolded, reminding us that Time is within us and dependent on perception, yet nevertheless exists and is indispensable. As the British cosmologist Paul Davies, one of the foremost scholars of time, has observed: “until we have a clear understanding of the flow of time, or incontrovertible proof that it is indeed an illusion, we will not truly know who we are.”¹³ Kwade’s works, ultimately, offer a response to Saint Augustine’s initial question: Time *exists* precisely because *we* exist.



WeltenLinie, 2017
Installation view at Hayward Gallery, London
Photo: Mark Blower

Intervista ad Alicja Kwade

a cura di Marco Tonelli

Interview with Alicja Kwade

by Marco Tonelli

Marco Tonelli: La prima volta che ho incontrato una tua opera dal vivo è stata alla Biennale di Venezia del 2017, e successivamente quando ho avuto modo di confrontarmi con *Paraparticular* presso la Collezione Voorlinden. Strutture e pietre combinate con specchi e cornici, prospettive mutevoli, corpi che attraversano lo spazio, riflessi e trasparenze... La creazione di uno spazio virtuale e illusionistico sembra essere una questione centrale nella tua pratica. Diresti che il tuo lavoro può essere inteso come relazionale — o persino sociale — oppure lo consideri principalmente come un sistema visivo?

Alicja Kwade: Credo che, nel migliore dei casi, le opere d'arte siano sempre sociali in qualche modo, perché richiedono la presenza di uno spettatore. Non sono mai oggetti esclusivamente visivi. Nel mio caso, questo aspetto è sempre completamente intenzionale. L'opera è concepita come qualcosa che prende forma soltanto nel momento in cui lo spettatore la attraversa. Mentre cammina, osserva e fa esperienza dell'opera, le cose si spostano e cambiano, non solo visivamente, ma anche intellettualmente. La relazione tra lo spettatore, l'opera e lo spazio circostante viene costantemente rinegoziata. L'opera si dispiega nell'atto stesso del vedere e all'interno dell'esperienza dello spettatore.

M.T. Nell'opera *ParaPosition*, esposta all'aperto a Todi, la gravità sembra essere negata: le pietre sospese sembrano fluttuare, richiamando il dipinto di Magritte del 1959 *Le Château des Pyrénées*. Intendi suscitare nello spettatore un senso di paura o inquietudine in relazione a queste pietre sospese, oppure sono concepite principalmente come oggetti di contemplazione? Possiamo considerare quest'opera come una metafora dei modi di vedere e di pensare il mondo?

A.K. Credo che possano essere entrambe le cose, e che ciò dipenda da ogni singolo spettatore. Per alcuni, la pietra sospesa è qualcosa di profondamente contemplativo; per altri può evocare una sensazione di tensione o persino di minaccia. Per me, questo dipende tanto dal momento e dalla condizione interiore che lo spettatore porta con sé, quanto dall'opera stessa. Ogni incontro è determinato dallo stato d'animo, dalle esperienze e dalle aspettative personali di chi guarda. Può certamente essere interpretata come una metafora — non solo del modo in cui vediamo il mondo, ma del modo in cui vi siamo immersi. Ma anche dell'essere esposti al mondo, del sentirsi in qualche modo vulnerabili e, al tempo stesso, dell'essere spinti a riflettere su di esso: qualcosa che gli esseri umani fanno fin dalle origini. Può anche essere vista come una sorta di spada di Damocle e, in questo senso, noi, in quanto esseri mortali.

M.T. Possiamo affermare che il tuo lavoro possieda un'atmosfera metafisica? Potrebbe essere inteso come una sorta di modello della coscienza, un esperimento sulla percezione e sull'autoriflessione? Oppure trae ispirazione da dimensioni spirituali (immateriali) o Surreali(ste), come nel caso degli orologi molli de *La persistenza della memoria* (1931) di Dalí?

A.K. Le mie opere possono certamente essere percepite come dotate di un'atmosfera metafisica, se si desidera definirle in questi termini. Ciò di cui si occupano con certezza è la coscienza, la percezione e l'autoriflessione. Se siano spirituali o metafisiche è una questione che preferisco lasciare aperta. Non è qualcosa che io possa definire. Il mio lavoro non è direttamente riconducibile a Dalí o al Surrealismo. Ritengo tuttavia che i surrealisti stessero rispondendo a un particolare momento storico, caratterizzato da nuove scoperte scientifiche e da un mutamento delle idee relative alla realtà, al tempo e all'inconscio. Sono gli stessi interrogativi fondamentali che continuano a interessarmi ancora oggi, visti attraverso la lente della mia generazione e modellati dalle profonde trasformazioni e dai cambiamenti che caratterizzano il nostro tempo.

M.T. *In Against the Run (Dual)* il tempo sembra scorrere all'indietro, ma l'orologio continua a indicare l'ora esatta, secondo dopo secondo. Si tratta di una sorta di sogno, di un paradosso della relatività del tempo, oppure è la nostra realtà a presentare un'anomalia?

A.K. Il tempo non scorre all'indietro, e nemmeno l'orologio. Mi sono limitata a modificare il quadrante dell'orologio: è quest'ultimo a muoversi in direzione opposta rispetto alle lancette, creando l'impressione che tutto rimanga immobile, anche se in realtà non è così. Per me si tratta di un approccio ironico, di un tentativo di sfuggire al tempo e, contemporaneamente, di rimanere intrappolati nello stesso luogo, un po' come Sisifo che cerca di spingere il masso su per la montagna.

M.T. Gli anelli d'acciaio di *88 Seconds*: perché proprio "88 secondi"? Quanto è importante, nel tuo lavoro, la misurazione del tempo attraverso unità esatte come secondi, minuti o ore (come avviene, ad esempio, in *10 Seconds*, *9 Seconds*, *A Year and*



88 Seconds, 2017
stainless steel
dimensions variable

Marco Tonelli: The first time I encountered one of your works in person was at the Venice Biennale in 2017, and later when I experienced *Paraparticular* at the Voorlinden Collection. Structures and stones combined with mirrors and frames, shifting perspectives, bodies moving through space, reflections and transparencies... The creation of virtual and illusionistic space seems to be a central concern in your practice. Would you say that your work can be understood as relational—or even social—in nature, or do you see it primarily as a visual system? Like?

Alicja Kwade: I think artworks in best case are always social in a way, because they require a viewer. They are never purely visual objects. In my case, this is always entirely intentional. The work is conceived as something that only comes into being while the viewer moves through it. As they walk, look, and experience the work, things shift and change, not only visually, but also intellectually. The relationship between the viewer, the work, and the surrounding space is constantly renegotiated. The work unfolds within the act of seeing itself, and within the viewer's .

M.T. In the work *ParaPosition*, exhibited outdoors in Todi, gravity appears to be negated: the elevated stones seem to float, recalling Magritte's 1959 painting *Le Château des Pyrénées*. Do you intend for the viewer to experience a sense of fear or unease in relation to these suspended stones, or are they conceived primarily as objects of contemplation? Could we consider this work as a metaphor for ways of seeing and thinking about the world?

A.K. I think it can be both, and it is different for every viewer. For some, the suspended stone is something deeply contemplative; for others, it may evoke a sense of tension or even threat. To me, that depends as much on the moment the viewer brings with them as on the work itself. Every encounter is shaped by the viewer's own state of mind, experiences, and expectations. It can certainly be understood as a metaphor—not only for seeing the world, but for being in it. But also to be exposed to the world, feeling somewhat helpless, too and yet to be tempted to reflect on it, something humans have been doing since the very beginning. It can also be seen as a kind of Damocles' sword, and thus we, as mortal beings.

M.T. Can we say that your work possesses a metaphysical atmosphere? Could it be understood as a kind of model of consciousness, an experiment in perception and self-reflection? Or does it draw from spiritual (immaterial) or Surreal(ist) inspirations, such as the melting clocks in Dalí's 1931 painting *The Persistence of Memory*?

A.K. They may well have a metaphysical atmosphere, if one chooses to describe them that way. What they are certainly concerned with is consciousness, perception, and self-reflection. Whether they are spiritual or metaphysical is something I prefer to leave open. That is not something I can define. My work is not directly related to Dalí or Surrealism. However, I think that the Surrealists were responding to a moment in history when new scientific discoveries and changing ideas about reality, time, the unconscious. The same fundamental questions continue to interest me today, seen through the lens of my own generation and shaped by the transformations and upheavals of our time.

M.T. *In Against the Run (Dual)*, time seems to go backwards, but the clock always displays the correct time, second by second. Is it a kind of dream, a paradox of time relativity, or is something going wrong with our reality?



A.K. Time doesn't move backward, and neither does the clock. I am merely altering the clock face; it moves in the opposite direction to the hands, creating a sense of standing still, though that isn't actually the case. For me, it is about a humorous approach, an attempt to escape time while simultaneously being trapped in one place, a bit like Sisyphus trying to roll the stone up the mountain.

M.T. The steel rings in *88 Seconds*: why "88 seconds"? How important is the measurement of time through exact seconds, minutes, or hours within your work (as seen, for example, in *10 Seconds*, *9 Seconds*, *A Year and 272 Missing Days*, *A Year and 235 Missing Days*, and so on)? Are you obsessed with time? Are these durations connected to your personal and private life, or are you attempting to free yourself from time?

A.K. That's a good question. I don't really know. I think I am less obsessed with time itself than with our attempt to describe things through precise systems, as if that could somehow produce reality. Measuring fractions of a second

10 Seconds, 2019
stainless steel
dimensions variable

272 Missing Days, A Year and 235 Missing Days e così via)? Sei ossessionata dal tempo? Queste durate sono legate alla tua vita personale e privata, oppure rappresentano un tentativo di liberarti dal tempo?

A.K. È una bella domanda. In realtà non lo so. Credo di essere meno ossessionata dal tempo in sé che dal nostro tentativo di descrivere le cose attraverso sistemi di misurazione precisi, come se ciò potesse in qualche modo produrre la realtà. Anche la misurazione di frazioni di secondo fa parte di questo processo. Attraverso il conteggio e la definizione di una durata specifica, cerco di rendere manifesto il tempo come oggetto, di conferire a un determinato intervallo temporale una forma fisica. Penso che chiunque desidererebbe liberarsi dal tempo, ma nessuno di noi può farlo. Non sono nemmeno sicura di ciò che io stessa stia cercando di fare. Quello che so è che ho spesso la sensazione che questo tempo contato, misurato e quantificato non sia mai sufficiente. Forse sto cercando di riempirlo come si gonfia un palloncino, di fare quante più cose possibile simultaneamente, affinché lo spazio si espanda e, insieme a esso, in qualche modo, anche il tempo che mi resta, o il tempo di cui dispongo.

M.T. Ritieni che arte e scienza condividano le stesse radici, oppure siano fundamentalmente incompatibili? Hai mai collaborato con degli scienziati?

A.K. Storicamente sappiamo che arte e scienza erano un tempo molto più strettamente connesse. Oggi, tuttavia, seguono un sistema di pensiero del tutto differente, pur conservando la stessa origine: il desiderio di comprendere e descrivere il mondo. In questo senso, credo che condividano le stesse radici. Entrambe rappresentano, ciascuna a proprio modo, il tentativo dell'umanità di comprendere il mondo in cui ci troviamo. Con il passare del tempo, tuttavia, questi due percorsi si sono notevolmente allontanati. Credo che possano ispirarsi reciprocamente, ma che siano, in fondo, modi di operare profondamente diversi. Forse l'aspetto più interessante dell'arte è proprio questo: non dobbiamo dimostrare nulla e possiamo comunque avanzare delle affermazioni. È anche per questo motivo che non ho mai realmente collaborato con degli scienziati nel senso di realizzare un'opera comune. I nostri metodi sono semplicemente troppo diversi. Allo stesso tempo, però, traggo un enorme beneficio dal confronto con gli scienziati. Ho molti amici che lavorano in ambito scientifico e che condividono generosamente con me idee, conoscenze e scoperte. Mi aiutano ad approfondire determinate questioni e spesso mi introducono a concetti o informazioni che diventano importanti per il mio lavoro; oppure, più semplicemente, mi procurano alcune cose di cui ho bisogno e alle quali, altrimenti, non avrei accesso.

M.T. Ti sembra di credere nella circolarità del tempo (come nel concetto di *tempo ideale* elaborato da Kurt Gödel) piuttosto che nella sua linearità (*il tempo cosmico*)? Nel tuo lavoro sembra emergere una forte posizione filosofica sul tempo, riconducibile a quella che, nella filosofia del tempo, viene definita “presentismo”

A.K. Non lo so con certezza e non credo nemmeno di poterlo credere con certezza. Tuttavia, mi sembra plausibile che il tempo possa essere circolare, così come molti dei sistemi che utilizziamo per misurarlo sono essi stessi circolari. La Terra ruota attorno al Sole, il Sole ruota attorno al centro della nostra galassia e così via. Gran parte dell'universo si muove attraverso cicli e ripetizioni. Detto questo, non

ParaPivot, 2024
Installation view, Die Notwendigkeit der Dinge, Museum Voorlinden, Wassenaar
Photo: Antoine van Kaam



SolidSky, 2018
Installation View, Into Nature, Drenthe
Photo: Sijtze Veldema

is part of that. By counting and defining a specific duration, I am trying to manifest time as an object—to give a particular length of time a physical form. I think everyone would like to free themselves from time, but none of us can. I’m not even sure what I personally am trying to do. What I do know is that I often feel there is never enough of this counted, measured, quantified time. Maybe I am trying to fill it like a balloon, to do as many things simultaneously as possible, so that the space expands, and with it, somehow, the time that remains to me, or the time I have.

M.T. Do you think that art and science share the same roots, or are they fundamentally incompatible? Have you ever worked with scientists?

A.K. Historically, we know that art and science were once much more closely connected. But today they follow an entirely different system of thought, even if their origins may have remained the same: the desire to understand and describe the world. In that sense, I do think they share the same roots. Both are, in their own way, humanity’s attempt to understand the world we find ourselves in. Over time, however, these two paths have diverged quite significantly. I believe they can inspire one another, but they are fundamentally different ways of working. Is the best part of both: we do not have to prove anything we can still claim anything. That is also why I have never really collaborated with scientists in the sense of producing a shared work. Our methods are simply too different. At the same time, I benefit enormously from conversations with scientists. I have many friends who are scientists, and they generously share ideas, knowledge, and discoveries with me. They help me understand certain questions more deeply and often introduce me to concepts or information that become important for my work, or they are good to simply deliver me certain things which I need and I do not have access to.

M.T. Do you seem to believe in the circularity of time (such as Kurt Gödel’s concept of *ideal time*) rather than in its linearity (*cosmic time*)? In your work, there appears to be a strong philosophical stance on time that is referred to in the philosophy of time as “presentism”

A.K. I don’t know this with certainty, and I don’t think I can truly believe it with certainty either. But it does seem plausible to me that time could be circular, just as many of the sy-

Pars Pro Toto, 2018
Installation View, Louisiana
Photo: Poul Buchard Brøndum & Co



oserei spingere questo pensiero fino alle sue estreme conseguenze. L'argomento è semplicemente troppo profondo e troppo complesso perché io possa formulare un'affermazione del genere. Ciò in cui invece mi riconosco profondamente è il *presentismo*. Non siamo in grado di fare esperienza del passato e, certamente, non possiamo fare esperienza del futuro. Esistiamo sempre e soltanto nel presente. Attraversiamo questo presente nel corso di ciò che chiamiamo "la nostra vita", ma non siamo mai in grado di uscirne per osservarlo da un punto di vista esterno. Che questa sia una proprietà oggettiva della realtà, non lo so. Potrebbe anche non essere affatto una verità universale. È però, senza dubbio, una condizione biologica dell'essere umano. In quanto esseri umani, non possiamo sottrarci a questa condizione. Che l'universo stesso sia strutturato nello stesso modo è una questione diversa.

M.T. Si può dire che la Natura nelle tue opere (in particolare alberi e pietre) non sia davvero naturale, bensì qualcosa di artificiale e costruito? Ritieni che gli esseri umani siano ontologicamente diversi dal mondo naturale?

A.K. No, non credo che gli esseri umani siano fundamentalmente diversi dalla natura. Ne siamo inevitabilmente un prodotto, un esito e una parte integrante. Gli elementi naturali presenti nelle mie opere sono oggetti realmente naturali, e cerco di conservarli il più possibile nella loro presenza materiale e fisica. Al tempo stesso, li metto in discussione — o, più precisamente, li utilizzo per interrogare il modo in cui costruiamo il nostro mondo e la nostra comprensione di esso. Mi interessa esplorare il punto in cui l'artificiale ha inizio e il naturale termina, dove ciò che esiste di per sé comincia o cessa di essere tale, e in quale momento, come esseri umani, plasmiamo consapevolmente il mondo — oppure se, forse, sia il mondo a plasmare noi molto più di quanto siamo disposti a riconoscere. Quando gli oggetti diventano davvero "oggetti" attraverso la nostra percezione e la nostra categorizzazione, e quando, invece, sono semplicemente parte della natura? È per questo che le mie opere si muovono spesso tra oggetti naturali e versioni specchianti o fabbricate di quegli stessi materiali. Tuttavia, esiterei a definirle artificiali. Sono realizzate con altri materiali che, a loro volta, appartengono anch'essi pienamente alla natura. La distinzione tra naturale e artificiale è, per me, molto meno netta di quanto tendiamo comunemente a supporre.

M.T. Il Minimalismo, l'Arte Concettuale o l'Arte Povera hanno influenzato il tuo lavoro? Quali artisti, in particolare, sono stati o sono importanti per la tua formazione artistica e la tua ispirazione poetica?

A.K. Sì, certamente hanno avuto una grande influenza su di me. Sarebbe quasi impossibile che non fosse così. Rappresentano una parte fondamentale della storia dell'arte che ha contribuito a plasmare il modo in cui oggi tutti noi pensiamo e lavoriamo. Trovo difficile individuare singoli artisti. Sono semplicemente troppi e, in un certo senso, nessuno in particolare. L'ispirazione non proviene da una figura specifica, ma dalla storia sedimentata di idee, opere, conversazioni, libri ed esperienze. È qualcosa che cambia nel tempo. A seconda del giorno in cui mi venisse posta questa domanda, probabilmente darei una risposta diversa. Per questo preferirei non stilare un elenco di nomi. Tuttavia, poiché questa domanda sembra richiederlo, posso dire che, durante l'adolescenza, sono stata profondamente affascinata da Salvador Dalí, Max Ernst, René Magritte e Alice Aycock; successivamente sono stati importanti per me Marcel Duchamp, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Robert Gober e Agnes Martin.

stems we use to measure time are themselves circular. The Earth revolves around the Sun, the Sun revolves around the center of our galaxy, and so on. So much of the universe moves in cycles and repetitions. That said, I wouldn't dare take that thought to its final conclusion. The subject is simply too profound and too complex for me to make such a claim. What I do strongly identify with is *presentism*. We are not capable of experiencing the past, and we certainly cannot experience the future. We always and only exist in the present. We move through this present across the span of what we call our lives, but we are never able to step outside of it and observe it from elsewhere. Whether this is an objective property of reality, I don't know. It may not be a universal truth at all. But it is certainly a biological condition of being human. As human beings, we cannot escape it. Whether the universe itself is structured in the same way is a different question.

M.T. Can we say that Nature in your works (particularly trees and stones) is not truly natural, but rather something artificial and constructed? Do you think that human beings are ontologically different from the natural world?

A.K. No, I don't think human beings are fundamentally different from nature. We are inevitably a product of it, a result of it, and a part of it. The natural elements in my work are real natural objects, and I try to preserve them as much as possible in their own material and physical presence. At the same time, I question them—or rather, I use them to question the way we construct our world and our understanding of it. I am interested in where the made begins and the found ends, where what exists by itself begins or ceases, and at what point we consciously shape the world as human beings—or whether, perhaps, the world shapes us much more than we realize. When do objects become "objects" through our perception and categorization, and when are they simply part of nature? This is why my works often move between natural objects and mirrored or fabricated versions of those same materials. Yet I would hesitate to call those artificial. They are made from other materials that are themselves just as much a part of nature. The distinction between the natural and the artificial is, for me, far less clear than we tend to assume.

M.T. Have Minimalism, Conceptual Art, or Arte Povera had an influence on your work? Which artists, in particular, were or are important for your artistic education and poetic inspiration?

A.K. Yes, of course they have had a great influence on me. It would be almost impossible for them not to. They are an important part of the history of art that has shaped the way we all think and work today. I find it difficult to single out individual artists. There are simply too many, and in a way, also none. Inspiration doesn't come from one particular figure but from the accumulated history of ideas, artworks, conversations, books, and experiences. It also changes over time. Depending on the day, I might answer that question differently. So I would rather not make a list of names, but as this is designed to drop some it is a very big fan between my teenagers when I really was in Salvador Dalí, Max Ernst, Magritte or Alice Aycock, Marcel Duchamp, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Robert Gober, Agnes Martin...

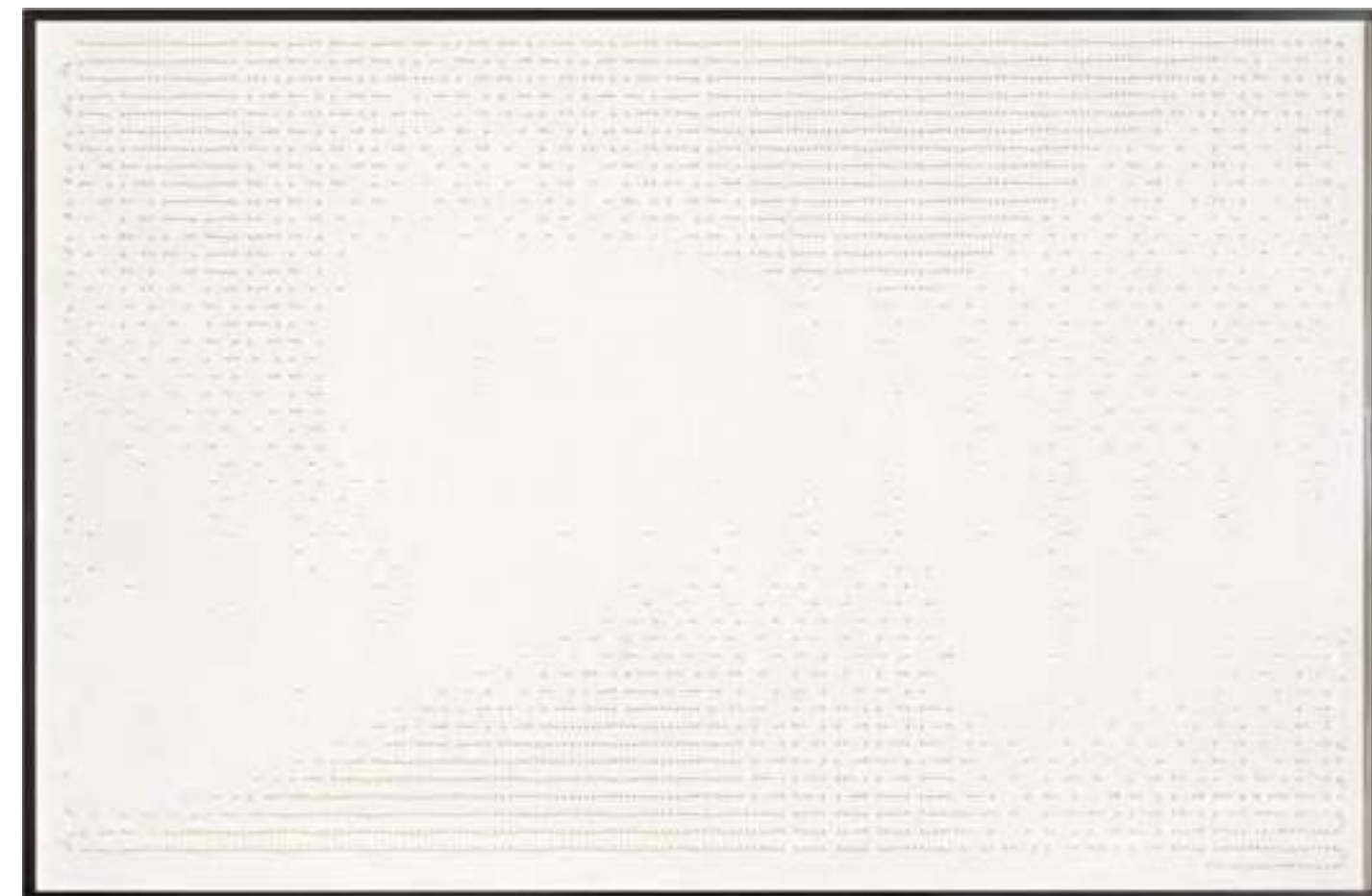
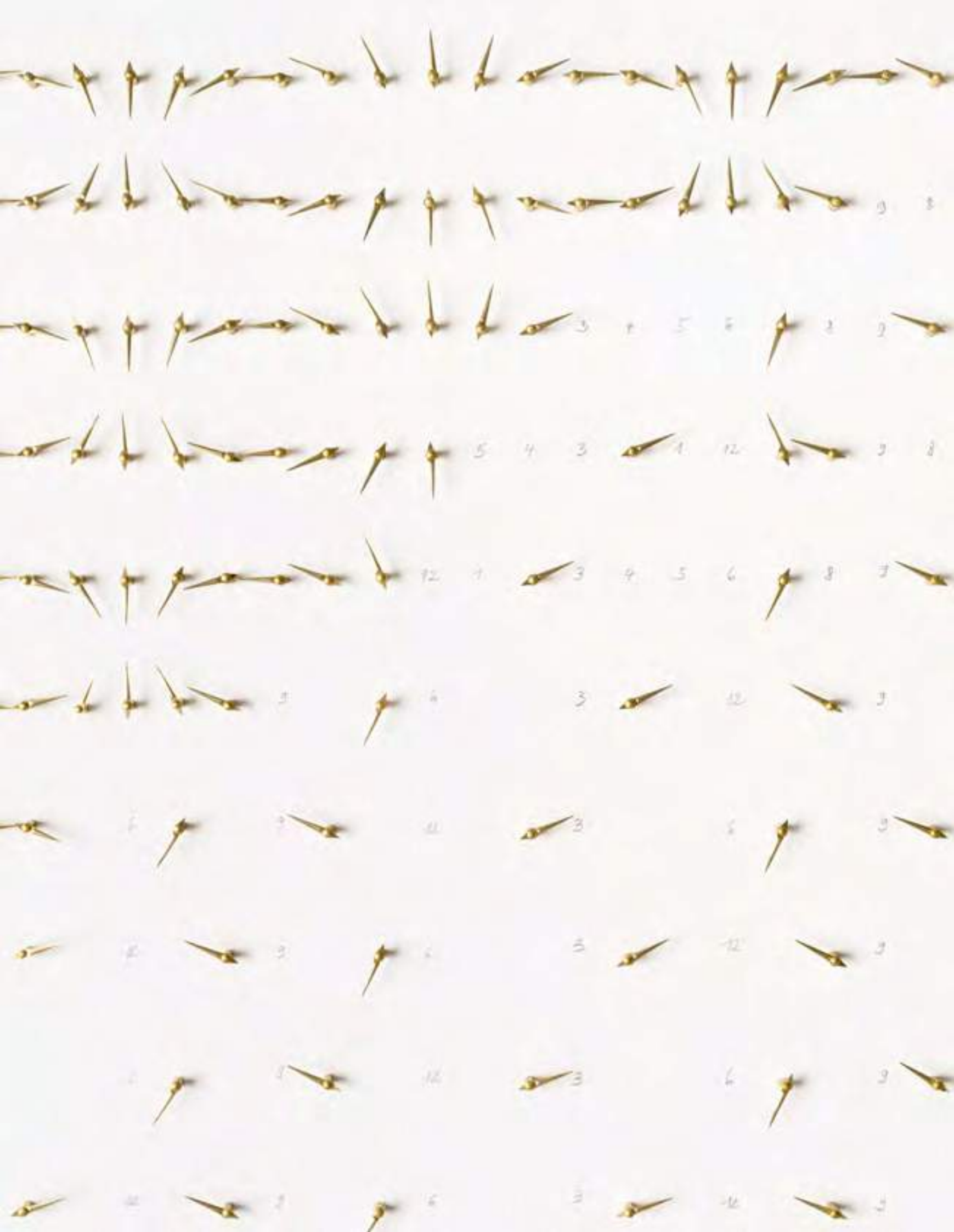


ParaPosition, 2023
Installation view, Art Basel Unlimited, Messe Basel
Courtesy of the artist 303 Gallery, Mennour, Pace Gallery



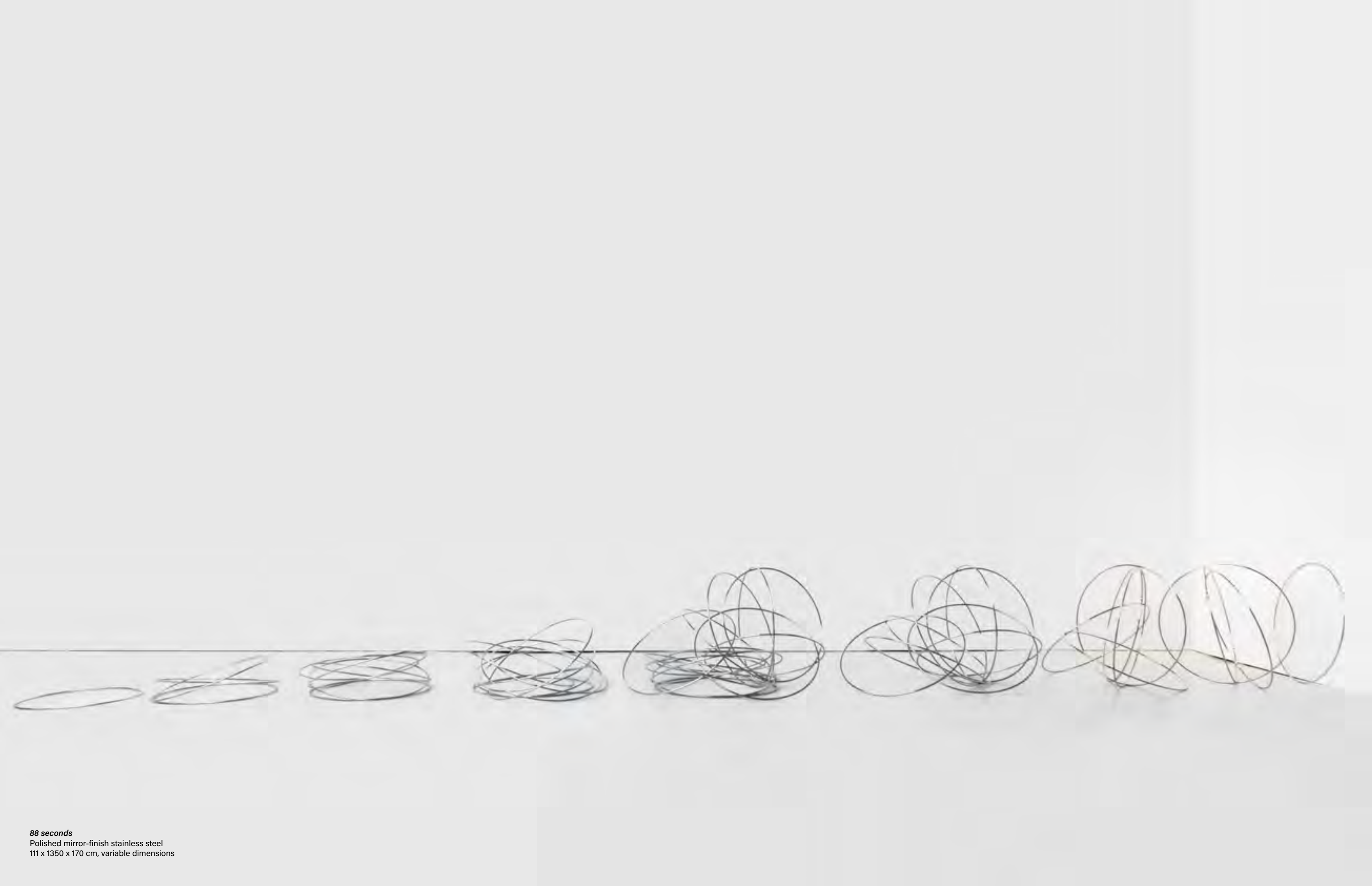
ALICJA KWADE
PARAPOSITION

Opere in mostra / Works on exhibition



A Year (2021) and 235 missing days, 2024
 Clock hands on cardboard, brass, pencil,
 205 x 311 x 7 cm





88 seconds
Polished mirror-finish stainless steel
111 x 1350 x 170 cm, variable dimensions





Against the Run (Dual)
found clock, motor
diam 32 x 13,5 cm



PEWETA



ParaPosition
powder-coated stainless steel, stones, bronze chair
h.517 x 686,4 x 121,9 cm



Alicja Kwade nel mondo - Alicja Kwade in the world

Marco Tonelli
Curatore scientifico Fondazione Progetti Beverly Pepper

Le installazioni ambientali, i memoriali, le opere site-specific e le sculture pubbliche, temporanee o permanenti, rappresentano uno degli ambiti più significativi della ricerca di Alicja Kwade. Da New York a Venezia, da Parigi a Miami, dai paesaggi di Desert X ai grandi parchi di scultura come Storm King Art Center, l'artista ha sviluppato un linguaggio capace di instaurare un dialogo diretto con i luoghi e con chi li attraversa. Le opere raccolte in queste pagine testimoniano la capacità di Kwade di trasformare ogni contesto in un dispositivo di esperienza, dove spazio, tempo e percezione vengono continuamente messi in discussione. Strutture percorribili, monumenti accessibili, interventi partecipativi e installazioni di sottile ironia invitano il pubblico a non limitarsi a osservare, ma a entrare fisicamente e mentalmente nell'opera. Sfere di pietra simili a pianeti, orologi che sfidano la linearità del tempo, cornici e specchi che alterano la percezione rivelano una scultura che si compie nella relazione con il pubblico. In questa prospettiva, la ricerca di Kwade instaura un dialogo ideale con il concetto di “arte connettiva” elaborato da Beverly Pepper, che intendeva la scultura pubblica come un dispositivo relazionale tra opera, paesaggio e comunità. Al di là della profonda differenza dei rispettivi linguaggi, entrambe riconoscono alla scultura la capacità di generare forme di relazione che coinvolgono lo spazio, la percezione e la dimensione sociale.

Environmental installations, memorials, site-specific works, and public sculptures - whether temporary or permanent - constitute one of the defining areas of Alicja Kwade's artistic practice. From New York to Venice, from Paris to Miami, from the landscapes of Desert X to major sculpture parks such as Storm King Art Center, Kwade has developed a visual language that establishes a direct dialogue with both the specificity of place and the people who inhabit and traverse it. The works presented in these pages demonstrate the artist's ability to transform each site into an experiential framework in which conventional notions of space, time, and perception are continuously interrogated. Walkable structures, accessible monuments, participatory interventions, and installations imbued with subtle irony invite viewers not simply to observe, but to engage with the work as both physical participants and cognitive agents. Stone spheres evoking planetary bodies, clocks that challenge the linearity of time, and frames and mirrors that destabilize perception reveal a sculptural practice that is activated and ultimately completed through its relationship with the viewer. From this perspective, Kwade's practice enters into an ideal dialogue with Beverly Pepper's concept of “connective art,” which conceived public sculpture as a relational device linking artwork, landscape, and community. Despite the profound differences in their respective artistic languages, both recognize sculpture's capacity to generate forms of relationship that engage space, perception, and the social dimension.

pag 46-47	Alicja Kwade, <i>ParaPivot I + II</i> , 2019 Installation View, Metropolitan Museum, New York photo by Roman März, © Alicja Kwade
pag 48-49	Alicja Kwade, <i>Pars pro Toto</i> , 2017 Installation View, Viva Arte Viva curated by Christine Macel, 57th International Art Exhibition La Biennale di Venezia photo by Roman März, © Alicja Kwade
pag 50-51	Alicja Kwade, <i>In Blur</i> , 2022 Installation View, Desert X AIUIa photo by Lance Gerber, © Alicja Kwade
pag 52-53	Alicja Kwade, <i>Au Cours des Mondes</i> , 2022 Installation View, Place Vendôme, Paris photo by archives kamel mennour, © Alicja Kwade, courtesy of the artist and mennour, Paris
pag 54-55	Alicja Kwade, <i>Elevation 1049 / 1822: Echoes</i> , 2022 Gstaad / St Moritz, Switzerland photo by Andrea Furger
pag 56-57	Alicja Kwade, <i>Against the Run</i> , 2015 Installation View, Public Art Fund, New York photo by Jason Wyche, © Alicja Kwade
pag 58	Alicja Kwade, <i>München – Riem 1970</i> , 2025 Installation view, Brainlab AG, Messestadt Riem, Munich photo by Christoph Knoch, © Alicja Kwade
pag 59	Alicja Kwade, <i>L'ordre des mondes</i> (Totem), 2024 Installation view, K11 MUSEA Promenade, Hong Kong photo by K11 MUSEA, © Alicja Kwade















Biografia - Biography

Alicja Kwade è nata nel 1979 a Katowice, in Polonia; vive e lavora a Berlino. È conosciuta a livello internazionale per le sue sculture, le grandi installazioni pubbliche, i film, le fotografie e le opere su carta che mettono in discussione concetti scientifici e filosofici, smantellando i confini della percezione. Il suo linguaggio artistico distintivo si basa su riflessione, ripetizione, decostruzione e ricostruzione di oggetti quotidiani e materiali naturali, nel tentativo di esplorare l'essenza della realtà e analizzare le strutture sociali.

Spesso orientata verso l'assurdo e capace di trasformare convinzioni comunemente accettate in interrogativi aperti, la sua opera poetica e ipnotica destabilizza i sistemi familiari e cerca nuove modalità per comprendere il mondo che ci circonda.

Alicja Kwade ha esposto in numerose istituzioni internazionali, tra cui, il Louisiana Museum di Humlebæk, la Whitechapel Gallery di Londra, il MIT List Visual Arts Center di Cambridge (Massachusetts), l'Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart di Berlino, l'Espoo Museum of Modern Art di Espoo, Haus Konstruktiv di Zurigo.

Negli ultimi anni ha lavorato sempre più negli spazi pubblici, creando grandi installazioni che dialogano con l'architettura e con i fenomeni naturali dei diversi luoghi.

Nel 2019 è stata invitata a realizzare un'installazione monumentale per il Metropolitan Museum di New York. Due sculture in acciaio e gigantesche rocce sferiche evocavano un sistema solare sospeso sopra lo skyline di Manhattan.

Per l'installazione Au Cours Des Mondes del 2022 in Place Vendôme a Parigi, l'artista ha creato un dialogo tra globi di pietra naturale fissati a infinite scale di cemento e una serie di sfere in pietra naturale. Entrambe le opere esplorano il nostro posto nel mondo, i meccanismi di potere sottesi alla realtà e il nostro rapporto con la conoscenza. Ha partecipato con le sue installazioni a Desert X AIUla nel 2022 e alla 57ª Biennale di Venezia nel 2017.

Le sue opere fanno parte di importanti collezioni pubbliche internazionali, tra cui, il Centre Pompidou di Parigi, l'Hirshhorn Museum di Washington, il LACMA – Los Angeles County Museum of Art, il Louisiana Museum of Modern Art di Humlebæk, il Mudam – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean in Lussemburgo, il mumok – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig di Vienna.

Alicja Kwade is born in 1979 in Katowice, Poland; she lives and works in Berlin. She is known internationally for her sculpture, expansive public installation, film, photography and works on paper that challenge scientific and philosophical concepts by dismantling the boundaries of perception. Her distinctive artistic language involves reflection, repetition, and the deconstruction and reconstruction of everyday objects and natural materials in an effort to explore the essence of our reality and to examine social structures. Often veering towards the absurd and transforming commonly accepted assumptions into open-ended questions, her poetic and mesmerizing oeuvre disrupts familiar systems and searches for new explanations to comprehend our world.

Kwade has exhibited widely at institutions including Louisiana Museum, Humlebæk; Whitechapel Gallery, London; MIT List Visual Arts Center, Cambridge, MA; Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin; Espoo Museum of Modern Art, Espoo; and Haus Konstruktiv, Zurich. Over the past years, she has increasingly worked in the public realm, creating vast installations that respond to the architecture and the natural phenomena of various sites. In 2019, Kwade was commissioned to create a monumental installation for the Metropolitan Museum in New York. Two sculptures made of steel and enormous spherical rocks to evoke a solar system settled temporarily above Manhattan's skyline. For her 2022 installation Au Cours Des Mondes on Place Vendôme in Paris the artist set a dialogue between natural stone globes affixed to endless concrete stairs and a set of natural stone spheres. Both works explore our place in the world, underlying mechanisms of power and our relationship to knowledge thereof. Other notable installations include a 2022 participation at Desert X AIUla and an acclaimed presentation at the 57th Venice Biennale Viva Arte Viva in 2017.

Her works are part of numerous public collections, such as the Centre Pompidou, Paris; Hirshhorn Museum, Washington; LACMA - Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek; Mudam - Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg; and mumok - Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna.



ALICJA KWADE
PARAPOSITION

28.08 – 25.10.2026
Todi

A cura di
Marco Tonelli

Organizzazione
Fondazione Progetti Beverly Pepper

Coordinamento
Elisa Veschini - Arianna Bettarelli

Ufficio stampa e comunicazione
CLP relazioni pubbliche - Klikkami 2.0 srls

Trasporti
Tecno Gru S.P.A.

Sponsorship Tecnica
COLACEM COLABETON

Assistenza tecnica
Ing. Francesco Proietti - Tecno Gru S.P.A.

Installazione Sala delle Pietre
Coop. Atlante Servizi Culturali

Assicurazione
Mag Italia group

Progetto grafico e design editoriale
Vincenzo Alessandria

Stampa catalogo
Industria Grafica Umbra

Crediti fotografici - Opere in Mostra
Roman März - Lance Gerber - Christoph Knoch
Archives Kamel Mennour - Jason Wyche - K11 MUSEA

Stampa materiali grafici
Totem srl - Grafidea



CON IL PATROCINIO E IL CONTRIBUTO DI



CON IL PATROCINIO DI



CON IL SOSTEGNO DI



CON IL SOSTEGNO DI



PARTNERS



Desideriamo esprimere la nostra più sincera gratitudine ad Alicja Kwade per la fiducia riposta in questo importante progetto, e ai collaboratori del suo studio – John Lai, Salome A.Hake, Sonja Schacht, Maria Bech e Valentin Hertweck – per la professionalità e il prezioso supporto. Un sentito ringraziamento va al Sindaco di Todi, Antonino Ruggiano, e a tutta l'Amministrazione comunale per il sostegno economico, la stima e la collaborazione, nonché a tutto lo staff del Todi Festival. Un ringraziamento speciale va a Jorie Graham e a tutti i membri del Consiglio di Amministrazione: Elisa Veschini (Presidente), Barry Fifield, Emily Galvin, Marco Marchetti, Michele Ciribifera, Antonino Ruggiano. Un ulteriore ringraziamento va a: Marco Carbonari, Cristina Colaiacono, Arianna Bettarelli, Marco Tonelli, Giuliano Cervini, Silvano Spada, Ivana Mestrovic, Gilberto Santucci, Claudio Ranchicchio, Alessia Marta, Elisa Trappolini, Vincenzo Alessandria, Lucio Cruciani, Clara Cervia, Luca Melloni, Patrizia Ruggetti, Alessandra Torcolo, Studio Giuseppe Penone, Studio Fabio Mauri e Archivio Claudio Abate

We would like to express our sincere gratitude to Alicja Kwade for the trust she has placed in this important project, and to the members of her studio team – John Lai, Salome A.Hake, Sonja Schacht, Maria Bech, and Valentin Hertweck – for their professionalism and invaluable support. Our heartfelt thanks go to the Mayor of Todi, Antonino Ruggiano, and to the entire Municipal Administration for their financial support, their appreciation, and their ongoing collaboration, as well as to the entire Todi Festival team. Special thanks are extended to Jorie Graham and to all the members of the Board of Directors: Elisa Veschini (President), Barry Fifield, Emily Galvin, Marco Marchetti, Michele Ciribifera, and Antonino Ruggiano. Further acknowledgements go to Marco Carbonari, Cristina Colaiacono, Arianna Bettarelli, Marco Tonelli, Giuliano Cervini, Silvano Spada, Ivana Mestrovic, Gilberto Santucci, Claudio Ranchicchio, Alessia Marta, Elisa Trappolini, Vincenzo Alessandria, Lucio Cruciani, Clara Cervia, Luca Melloni, Patrizia Ruggetti, Alessandra Torcolo, Studio Giuseppe Penone, Studio Fabio Mauri, Claudio Abate Archive

Seconda di copertina:
Alicja Kwade, *ParaPosition*, 2024
Piazza del Popolo, Todi 2026
Photo @ Klikkami 2.0 srls

Terza di copertina:
Beverly Pepper, *Todi Columns* 1979-2019
Photo @ George Tatge

