2026

2027

The Steidz







PARIS — 5 RUE CAMBON, 75001

NEW YORK — PRINTEMPS ONE WALL STREET, NY 10005

TOKYO — 7F, 8-8-1 GINZA, CHUO-KU, 104-0061

WWW.CAMILLEFOURNET.COM

CAMILLE
FOURNET
PARIS



GIUSEPPEVIRGONE



JULIAN ZIGERLI

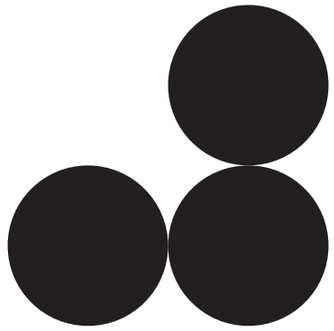
PHOTOGRAPHY: AZUIL PEETERS, MODELS: LOUIS & TYLER

Catching darker voices

PAR / BY
MAXIME GASNIER,
EDITOR-IN-CHIEF & ART DIRECTOR

À rebours d'un méliorisme global postulant que toute époque progresse vers un mieux, ce numéro préfère explorer les aspérités, les ambiguïtés et les dissonances qui façonnent notre présent. Non pour les condamner mais pour en éprouver la puissance esthétique. Il donne à voir l'envers d'une société lisse et organisée. Artistes, créateurs et designers réunis dans ces pages arrangent ainsi des scènes chaotiques qu'ils figent par la photographie, dupent la fonction de l'objet en lui attribuant des rôles contre-intuitifs, fragmentent l'image de référents existants pour les affaiblir ou, au contraire, les rendre plus résistants, et mobilisent les nouvelles technologies pour faire émerger d'autres univers que le regardeur qualifiera, sans qu'on l'y contraigne, de plus sombres. Sans s'inscrire dans la morosité, toujours avec la forme d'espièglerie qui le qualifie, The Steidz révèle ici un panorama de regards qui traduisent le pouls d'un monde trouble ; et offre, en ce sens, une invitation à considérer l'être et le paraître, l'avoir et le faire, en traversant une iconographie glissante, versatile.

Counter to a global meliorism that holds that every era evolves towards something better, this issue instead explores the rough edges, ambiguities, and dissonances that are shaping our present. We are not seeking to condemn them, rather to experience their aesthetic potential. This reveals the underbelly of a smooth, well organised world. The artists, creators, and designers featured in these pages have set up chaotic scenes that they then photograph; they subvert the function of objects by assigning counter-intuitive purposes to them; they break up familiar images to weaken them or, to the contrary, to render them more resilient; and they use new technologies to bring forth other worlds that the viewer would qualify as being on the darker side. Without sinking into gloominess, and with its sense of mischief, The Steidz unveils here a panorama of views that express the pulse of a troubled era. It invites readers to consider what it means to be and to appear, and to have and to make, by venturing through a slippery, mutable visual universe.



Paris Photo | 12-15 nov. 26

Grand Palais

Foire internationale dédiée
à la photographie et à l'image

MINISTÈRE DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

GrandPalais

Réserver mon billet
Parisphoto.com

Organisé par RX

Partenaires officiels

PICTET

FOUNDERS

Maxime Gasnier

Rédacteur en chef et directeur artistique
/ Editor-in-chief and Art Director

Sébastien Maschino

Directeur de publication
/ Publication Director

EDITORS

Lisa Agostini
Thibault Bissirier
Chirine Hammouch
Matthieu Jacquet
Pierre-Antoine Lalande
Cristina López Caballer
Alice Pfeiffer
Justine Sebbag
Laëtitia Toulout

GUEST CONTRIBUTORS

Jérémie Koering

Historien de l'art et écrivain
/ Art Historian and Writer

Alex Lai Ling

Photographe / Photographer

Pinault Collection
Exposition
Bourse de Commerce
07.10.26—18.01.27



Irving Penn, *Gerbera Daisy*, 2006. © Irving Penn, Condé Nast. Pinault Collection

Remember Me
Chefs–d'œuvre de la photographie

TC TROISCOULEURS · RATP · Le Monde · M · fisheye · Télérama · France Inter

THE COVER
Nicolas Polli. Deliciously Messy 014

THE PLACES 030
Map for Eyes

THE OPINION 046
Eating Images is not Healthy

THE PORTFOLIO 052
Eva Szombat. Echo in Delirium

THE STORY 068
Wearing Tomorrow

THE CONVERSATION 102
Sander Coers. Fragmented Plans

THE PORTRAIT 120
Andrea Ferrero. Past of Today

THE SERIES 136
Paul Riedmüller. Flower Sprayer

THE THEME 150
House of Fantasies

THE PRACTICE 156
Erwan Sene. Sound Systems

THE SPEECH 172
Tais Sirote. Glowing the Darkness

THE PROJECT 182
Artificial Biopop

THE ALBUM 216
Ziyu Wang. Dissolved Masculinity

THE COLORAMA 220
Into the woods

THE LIST 310
Lucas Batto. Masking Shapes

THE FIGURE 320
Stefan Mosebach. Queer Horses

PERROTIN
STORE



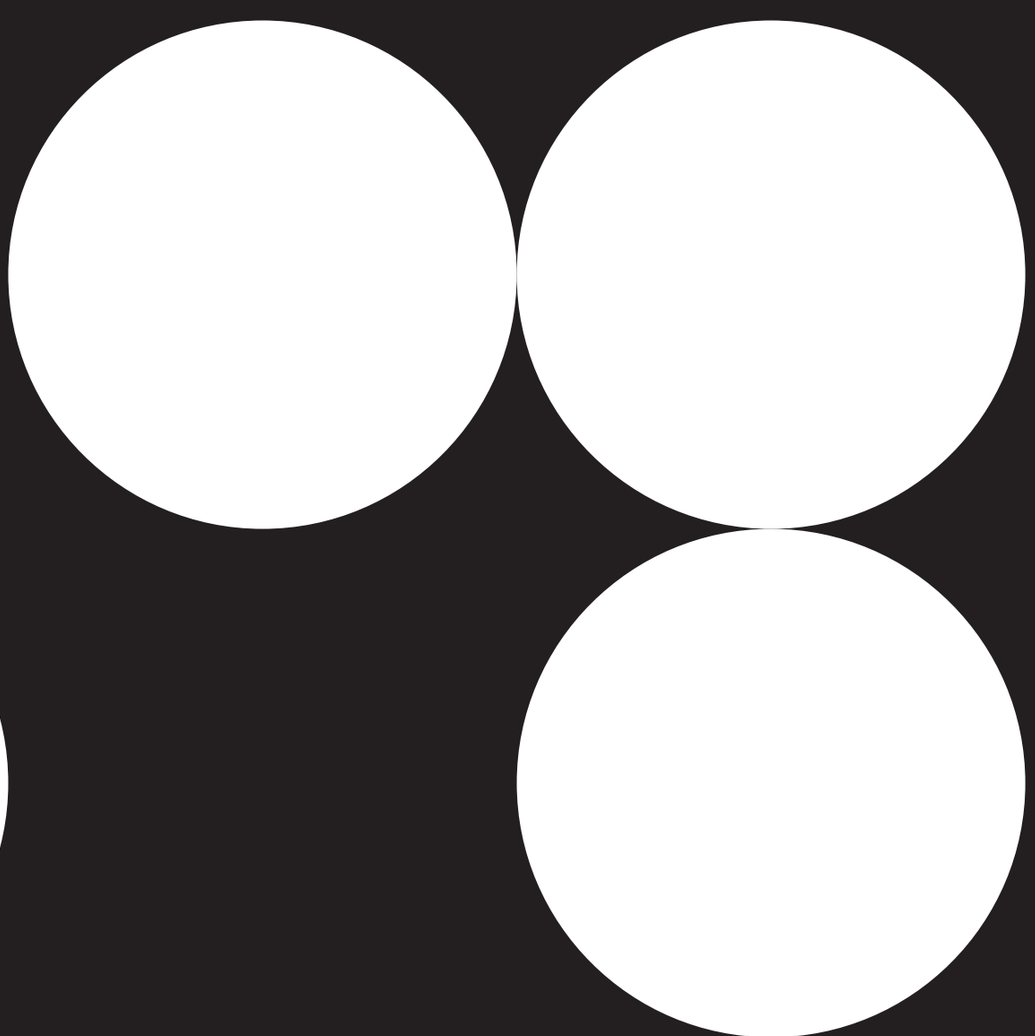
Photo: Tanguy Beurdeley. Courtesy Perrotin

NOTES

NOTES

NOTES

NOTES



Nicolas Polli

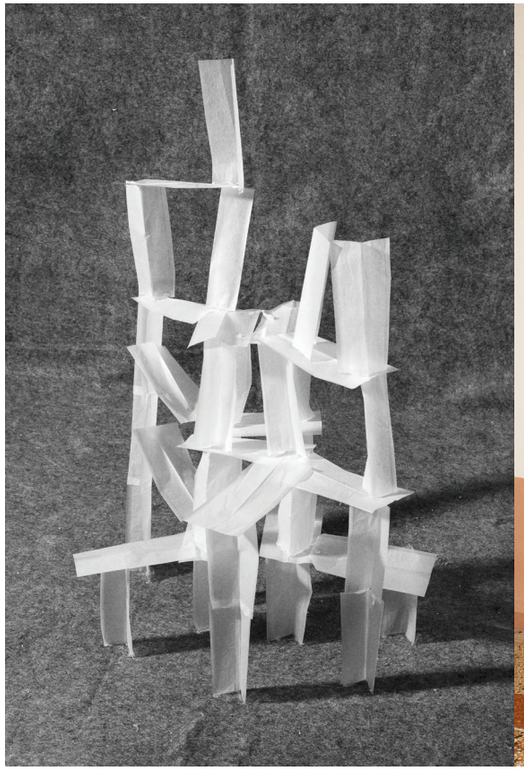
PROPOS RECUEILLIS PAR
/ INTERVIEW BY
MAXIME GASNIER

Deliciously Messy



En orchestrant ses objets dans une tension continue, Nicolas Polli (né en 1989) offre à l'image une valeur chaotique qui dévie de l'ordinaire.

By orchestrating his objects within a state of continuous tension, Nicolas Polli (born in 1989) gives the image a chaotic quality that veers away from the ordinary.





PREVIOUS PAGE

Nicolas Polli,
Untitled, 2016.
© Nicolas Polli.

↖

Nicolas Polli,
Untitled, 2020,
from "When Strawberries Will Grow on Trees, I Will Kiss U",
courtesy of the artist.
© Nicolas Polli.

↗

Nicolas Polli,
Untitled, 2025,
from "Where Moonlight Shadows Palms and Trees, U Will Dream of Apples and Grapes", courtesy of the artist.
© Nicolas Polli.

«Adolescent, ma seule passion était le snowboard. Un jour, je me suis gravement blessé au genou. J'ai dû subir une opération et arrêter toute activité sportive pendant un an. C'est au cours de cette année que j'ai découvert la photographie qui est devenue pour moi un moyen de continuer à être avec mes amis, de les suivre en montagne pour photographier leurs figures. J'ai commencé à apprécier cette autre façon de regarder le sport et je me suis de plus en plus investi dans la photo: acheter du matériel, regarder des tutoriels en ligne. J'ai commencé à envisager la possibilité d'étudier la photographie et de m'éloigner des images uniquement liées au sport. J'ai ensuite étudié la communication

"Back when I was a teenager, my only passion was snowboarding. One day, I badly broke my knee. I had to go through surgery and stop all sports-related activities for one year. That year I discovered photography. It became the way for me to still be with my friends, to try to follow them in the mountains to catch their tricks. I started to enjoy this other view of the sport and I became more and more involved in photography, getting new gear, starting to watch online tutorials, and so on. I began to consider the possibility of studying photography and moving on from just sports-related images. I then studied visual communications and art direction at the ECAL, in Lausanne. At first,



visuelle et la direction artistique à l'ECAL, à Lausanne. Au début, je m'intéressais aux images de manière générale, au graphisme, à la typographie, à la mode – tout cela à la fois. Mais j'ai rapidement réalisé que j'étais beaucoup plus attiré par des situations simples : des choses comme un morceau de papier, une matière particulière, un objet étrange ou une forme inattendue, plutôt que par le fait de photographier des personnes. C'est probablement à ce moment-là que j'ai commencé à comprendre que la nature morte pouvait constituer un territoire vraiment intéressant pour moi. Je pouvais construire moi-même l'image plutôt que de simplement chercher quelque chose

↑

Nicolas Polli,
Untitled, 2020,
from "When Strawberries Will Grow on Trees, I Will Kiss U",
courtesy of the artist.
© Nicolas Polli.

→

Nicolas Polli,
Untitled, 2025,
from "Where Moonlight Shadows Palms and Trees, U Will Dream of Apples and Grapes", courtesy of the artist.
© Nicolas Polli.

I was interested in images in a general way, graphic design, typography, fashion –all of it. But I quickly realised that I was much more attracted to simple situations: things like a piece of paper, a particular material, a strange object or an unexpected shape than to photographing people. That's probably when I started to understand that still life could be really interesting territory for me to explore. I could build the image myself rather than simply looking for something interesting that already existed. I could decide where everything goes, what the light does, what the colours are, and how the different objects interact. That freedom is certainly what made me stay with





qui existait déjà. Je pouvais décider de la place de chaque élément, de ce que ferait la lumière, des couleurs et de la manière dont les différents objets interagiraient. Cette liberté est probablement ce qui m'a donné envie de continuer avec la photographie. Ce que j'aime dans la nature morte, c'est probablement la liberté qu'elle offre. La tension entre les différents éléments devient essentielle dans cette pratique particulière. On commence à analyser chaque objet jusqu'au moment où, soudainement, même un simple mouvement transforme complètement la composition finale à nos yeux. Je m'intéresse à cette confusion entre réalité et fiction : je ne veux pas nécessairement que le regardeur comprenne immédiatement de quoi parle une image. Je prends un objet du quotidien et j'en change le contexte, l'échelle ou la fonction. Soudain, il devient autre chose. Une cuillère peut devenir un personnage, un légume peut ressembler à un corps, ou deux objets qui n'ont absolument aucun lien peuvent commencer à entretenir une forme de relation. L'humour est également important pour moi. Je ne pense pas qu'une image doive être sérieuse pour dire quelque chose. Parfois, l'absurdité est une bonne manière de créer ces petits moments d'incertitude et de laisser compléter soi-même l'histoire. Mon travail pourrait se définir ainsi : une sorte de glorification de la simplicité, construite de manière à nous faire remarquer la normalité des choses telles qu'elles sont placées, combinées ou utilisées de façons anormales et non fonctionnelles. Soudain, on est obligé de reconsidérer ce que l'on trouve « normal ». La prochaine fois que vous utiliserez une fourchette, après avoir

←

Nicolas Polli,
Untitled, 2020,
from "When Strawberries Will Grow on Trees, I Will Kiss U",
courtesy of the artist.
© Nicolas Polli.

NEXT PAGES

Nicolas Polli & Sabine Hess,
Untitled, 2025,
from "One Bed, Two Blankets, Eighty-Five Rules".
© Nicolas Polli/Sabine Hess.

Nicolas Polli,
Untitled, 2025,
from "Where Moonlight Shadows Palms and Trees, U Will Dream of Apples and Grapes", courtesy of the artist.
© Nicolas Polli.

photography. What I enjoy about shooting still life is probably the freedom that it gives. You can photograph something that doesn't make any sense, but because of its composition, the way you start to build it, the time you take to develop it and potentially to call it final, all of this gives you the time to reflect behind the simple object, the meaning of a single element, and what connecting to something else allows you to create. The tension between things becomes key in this particular practice. You start to analyse every single object until the point when suddenly, even a single movement transforms the final composition completely in your eyes. I'm also interested in that confusion between reality and fiction. I don't necessarily want the viewer to understand immediately what an image is about. A lot of my images start from something very simple. I take an everyday object and change its context, its scale or its function. Suddenly it becomes something else. A spoon can become a character, a vegetable can look like a body, or two completely unrelated objects can start to look as if they have some kind of relationship. Humour is important to me as well. I don't think an image has to be serious to say something. Sometimes absurdity is a good way of making people look at something differently. For me, photography is really about creating these small moments of uncertainty and letting the viewer complete the story themselves. My art could be this: a kind of glorification of simplicity, built in a way that makes you notice the normality of things as they are placed, combined, or used in non-normal, non-functional ways. Suddenly you are obliged to reconsider what you consider normal, and the next







vu une de mes expositions où des dizaines d'entre elles sont détournées de manière étrange, vous penserez différemment à l'importance de cet objet. C'est, du moins en partie, ce que j'essaie de faire. Je pense que mon esthétique s'est surtout développée en faisant des images, plutôt qu'en décidant à l'avance de ce que devait être mon style. En raison de mon parcours dans le graphisme, j'ai tendance à aborder la photographie presque comme si je concevais une affiche. Je réfléchis beaucoup aux formes, aux espaces négatifs, aux couleurs, aux proportions et à la manière dont les différents éléments s'articulent les uns avec les autres. Ma lumière est également assez graphique. J'utilise souvent des ombres marquées et j'essaie de garder les objets très clairs et bien définis. En même temps, j'aime introduire une tension entre une composition très contrôlée et quelque chose de légèrement absurde ou chaotique qui se produit à l'intérieur de celle-ci. Je déplace souvent les éléments, je les retire, les remets, je change la lumière... et puis, soudain, quelque chose fonctionne. Je pense que ce moment de création est l'une des raisons pour lesquelles j'aime autant la photographie. Peut-être que je décrirais donc mon travail comme contrôlé mais intuitif, assez graphique mais aussi un peu ridicule. La photographie est, la plupart du temps, créée pour servir un objectif. Je travaille beaucoup dans la photographie éditoriale et commerciale, où le sens d'une histoire ou d'un objet destiné à être vendu constitue le point central, le but à atteindre. Dans ces situations, une seule image joue un rôle essentiel, et ma tâche consiste à créer cet unique élément visuel. Même si j'apprécie ce mode de fonction-

PREVIOUS PAGE

Nicolas Polli,
Untitled, 2025,
from "Where Moonlight Shadows Palms and Trees, U Will Dream of Apples and Grapes", courtesy of the artist.
© Nicolas Polli.

→

Nicolas Polli,
Untitled, 2025,
from "Where Moonlight Shadows Palms and Trees, U Will Dream of Apples and Grapes", courtesy of the artist.
© Nicolas Polli.

time you use a fork after having seen an exhibition of mine with tones of forks used in weird ways, you will think differently about the importance of that element. This is what I am trying to do, at least in part. I think the aesthetic developed mostly through making images rather than deciding beforehand what my style should be. Because of my background in graphic design, I tend to treat photography almost like designing a poster. I think a lot about shapes, negative space, colour, proportions and how the different elements sit together. My lighting is also quite graphic. I often use strong shadows and try to keep the objects very clear and defined. At the same time, I like introducing something that doesn't quite make sense. So there is a tension between the very controlled composition and something slightly absurd or chaotic happening within it. And I actually enjoy the process of getting there. I move things around, try something, remove it, put it back, change the light... and then suddenly something clicks. I think that moment is one of the reasons I enjoy photography so much. So, maybe I would describe the work as controlled but intuitive, quite graphic but also a little ridiculous. Photography, most of the time, is created to serve a purpose. I work a lot in editorial and commercial photography where the meaning of a story or an object for sale are the centrepiece, the goal to be reached. In these situations, a single picture plays a vital role, and your task is to create that single visual element. Even if I appreciate that modus operandi, creating "stories" and developing a series using a book as a vector is clearly a more fulfilling









nement, créer des « histoires » et développer une série en utilisant le livre comme vecteur est clairement une expérience plus épanouissante. Avec un livre, on peut décider de l'ordre des expériences à travers les images, de l'espace qui leur est accordé, de la manière dont elles se répondent en tournant la page. Et c'est aussi ce que je défends avec Ciao Press, la maison d'édition que j'ai fondée. Je ne considère pas l'édition comme le simple fait de produire des livres ; je la vois comme une manière d'expérimenter. Ainsi, d'une certaine façon, avec un livre, j'essaie de contrôler non seulement ce que vous voyez, mais aussi la manière dont vous le parcourez. »

←

Nicolas Polli,
Untitled, 2020,
from "When Strawberries Will Grow on Trees, I Will Kiss U",
courtesy of the artist.
© Nicolas Polli.

↖

Nicolas Polli,
Untitled, 2020,
from "When Strawberries Will Grow on Trees, I Will Kiss U",
courtesy of the artist.
© Nicolas Polli.

↗

Nicolas Polli,
Untitled, 2025,
from "Where Moonlight Shadows Palms and Trees, U Will Dream of Apples and Grapes", courtesy of the artist
© Nicolas Polli

experience, as I can create a path where, together with a viewer, I can show many more faces of the same thing. To state the obvious, with a book you can decide the order of the experiences through images, how much space they have, how they relate to each other, what happens when you turn the page. That's something that connects quite naturally with the way I work as a photographer. and also what interests me about Ciao Press, the publishing house that I have founded. I don't see publishing simply as producing books; I see it as a way of experimenting. So, in a way, with a book, I'm trying get to control not only what you see, but also how you move through it."

Tour d'un monde où l'art contemporain se révèle autrement.

Map for Eyes

A world tour where contemporary art reveals itself in a different light.



À Séoul, ce *project space* fondé en 2023 s'envisage comme une plateforme dédiée à la présentation d'œuvres d'art radicales qui instaurent des récits durables et porteurs de sens. Privilégiant les valeurs de croissance collective dans un contexte global rythmé de défis et d'incertitudes, Shower collabore avec Shampoo, son propre studio de production d'expositions, qui accompagne les artistes avec un soutien en technique et en production. La structure favorise ainsi une économie circulaire au sein d'un environnement souvent perçu comme consumériste.

Shower
Séoul (Corée du Sud)
showerseoul.com



Exhibition view
"Massage Platz",
Sojung Park & Yorgos Agrotes,
2025, Seoul (South Korea),
courtesy of the artists
& Shower.
Photo: Joseph Lee.

In Seoul, this project space, founded in 2023, sees itself as a platform dedicated to showcasing radical works that establish lasting and meaningful narratives. Prioritising the values of collective growth in a global context marked by challenges and uncertainties, Shower collaborates with Shampoo, its in-house exhibition production studio, which provides artists with technical and production support. The organisation promotes a strong circular economy within an environment often perceived as consumerist.

Shower
Seoul (South Korea)
showerseoul.com

Depuis 2010, SIRA a accueilli plus de trois cents artistes émergents et confirmés dans six lieux en France et à l'international, avec la vision d'offrir un espace dédié à l'exploration de leurs pratiques. Après avoir rénové une friche industrielle située à quelques kilomètres de Paris, l'institution a, en 2019, aménagé une trentaine d'ateliers, un studio photo et une galerie d'exposition qui poursuivent un objectif de recherche et de dialogue artistique tout en proposant une programmation annuelle plurielle, ouverte gratuitement au public.

SIRA
Asnières-sur-Seine (France)
la-sira.fr



Exhibition view
"Seduced by Story",
Pétrel I Roumagnac, Frederik Exner
& Yue Yuan, 2025,
Asnières-sur-Seine (France),
courtesy of the artists
& SIRA.
Photo: Alexis Raimbault.

Since 2010, SIRA has hosted more than three hundred emerging and established artists across six venues in France and abroad, with the aim of providing a space dedicated to the exploration of their artistic practices. After renovating a derelict industrial site situated a few kilometres from Paris, in 2019 the institution set up around thirty studios, a photography studio and an exhibition gallery, which continue to pursue a focus on artistic research and dialogue whilst offering a diverse annual programme, open to the public free of charge.

SIRA
Asnières-sur-Seine (France)
la-sira.fr

Grâce à son architecture tout en transparence, Halle Nord favorise la visibilité des œuvres en initiant un dialogue avec la ville suisse, de jour comme de nuit. Vitrine unique installée dans les Halles de l'Île —qui accueillait historiquement les anciens abattoirs municipaux puis un marché couvert— en plein cœur de Genève, l'espace d'art contemporain s'impose comme une fenêtre ouverte sur la production locale qui privilégie la singularité des démarches artistiques et soutient la pluralité des formes créatives et curatoriales.

Halle Nord
Genève (Suisse)
halle-nord.ch



←

Exhibition view
"Mammoth steps. One for Kevin,
two for Lisa", Chris Lovasoa Kauffmann,
2025, Geneva (Switzerland),
courtesy of the artist
& Halle Nord.
Photo: Thomas Maisonnasse.

Thanks to its transparent architecture, Halle Nord enhances the visibility of the artworks by fostering a dialogue with the Swiss city, both by day and by night. A unique showcase situated within the Halles de l'Île —which historically housed the former municipal abattoirs and later a covered market— right in the heart of Geneva, this contemporary art space stands out as a window onto local artistic production, prioritising the uniqueness of artistic approaches and supporting a diversity of creative and curatorial forms.

Halle Nord
Geneva (Switzerland)
halle-nord.ch

Entre galerie d'art et espace communautaire, Super Super Markt développe une plateforme orientée vers le collectif qui rend l'art plus accessible et met en avant la production d'une nouvelle génération d'artistes. Fondée par Julius Jacobi et Rory Kirk-Duncan en 2022, l'initiative a débuté sous la forme d'un projet curatorial nomade —dans une épicerie fine ou la demeure d'un collectionneur, notamment— avant d'ouvrir en 2024 son premier lieu permanent attaché à accueillir les premières expositions en Europe de nombreux talents émergents.

Super Super Markt
Berlin (Allemagne)
super-super-markt.com



→

Exhibition view
"The Ordinary of the Ordinary",
Clémentine Adou, Milena Büsch
& Michel Majerus,
2025, Berlin (Germany),
courtesy of the artists
& Super Super Markt.
Photo: Super Super Markt.

NEXT PAGE

Clémentine Adou,
Q, W, V, E, C, H, N, X, 2024–2025
cigarette cartons, counter shapes, steel,
green extra matt acrylic paint,
variable dimensions,
courtesy of the artist
& Super Super Markt.
Photo: Super Super Markt.

Part art gallery, part community space, Super Super Markt is developing a collective-focused platform that makes art more accessible and showcases the work of a new generation of artists. Founded by Julius Jacobi and Rory Kirk-Duncan in 2022, the initiative began as a nomadic curatorial project —in venues such as a delicatessen or a collector's home, for example— before opening its first permanent venue in 2024, dedicated to hosting the European debuts of numerous international emerging talents.

Super Super Markt
Berlin (Germany)
super-super-markt.com



Avec son nom tiré du film culte *Brutti, sporchi e cattivi* (1976) d'Ettore Scola, CHEZPLINIO est un espace artistique au format confidentiel installé dans un ancien entrepôt de la périphérie sud de Milan. Fondé en 2018 en tant qu'atelier d'artiste, il a évolué en 2022 en un lieu ouvert au public qui présente des approches créatives expérimentales. Le collectif à l'origine du projet organise depuis plus de dix ans des expositions a déjà montré un vaste panel d'artistes comme Andrea Ferrero (voir p. 120), Guy Ben Ner et Nøne Futbol Club.

CHEZPLINIO
Milan (Italie)
chezplinio.com



←

Exhibition view
"Nunca Supe Si Estaba Sognando",
Andrea Ferrero, 2025, Milan (Italy),
courtesy of the artist
& CHEZPLINIO.
Photo: Sara Davide.

Taking its name from Ettore Scola's cult film Brutti, sporchi e cattivi *(1976), CHEZPLINIO is an intimate art space housed in a former warehouse on the southern outskirts of Milan. Founded in 2018 as an artist's studio, it evolved in 2022 into a venue open to the public that showcases experimental creative approaches. The collective behind the project has been organising exhibitions for over ten years and has already featured a wide range of artists, including Andrea Ferrero (see p. 120), Guy Ben Ner and Nøne Futbol Club.*

CHEZPLINIO
Milan (Italy)
chezplinio.com

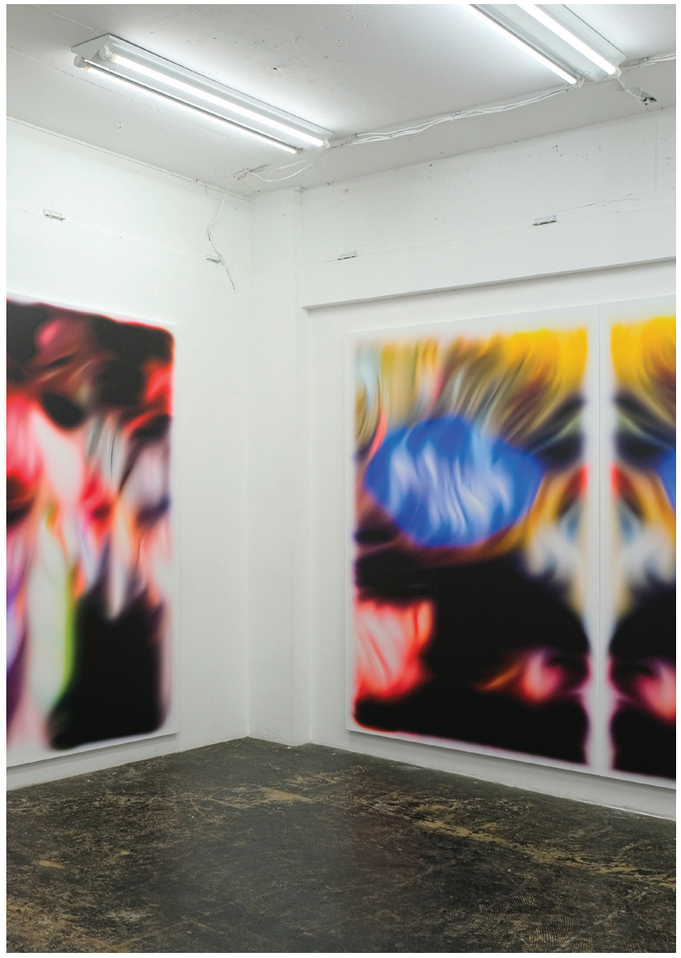
Kaihō
解放
Japanese Women
Artists after 1945
25.09.2026 – 14.02.2027
Mudam Luxembourg

MUDAM
Mudam Luxembourg –
Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean
mudam.com

Partenaire média : Le Monde
L'exposition est rendue possible grâce au généreux soutien du principal sponsor SMBC, avec le soutien spécial de la Fondation Ishibashi, de la Fondation Bagri et de la Fondation du Japon, ainsi que le transport aérien assuré par Cargolux.
Yoko Matsumoto peignant dans son atelier à Ongata, Hachioji, Tokyo, en 1982.
© L'artiste. Courtesy de Hino Gallery et White Cube. Photo : © Mikio Kubota.

Artist run space initié en 2014 par l'artiste Ikuhisa Sawada dans le quartier de Jimbocho — réputé pour ses nombreuses librairies d'occasion — à Tokyo, The White sert de lieu d'exploration et de réflexion sur la relation entre la création et l'espace de monstration, ainsi que sur la manière dont les œuvres voient le jour et sont perçues par les visiteurs. Attaché à croiser différentes perspectives culturelles, The White a, ces dernières années, multiplié les collaborations avec des artistes européens pour encourager de nouvelles formes de dialogue.

The White
Tokyo (Japon)
the-white-jp.com



→

Exhibition view
"Paper System", Urot Esak,
2025, Tokyo (Japan),
courtesy of the artist
& The White.
Photo: Urot Esak.

An artist-run space founded in 2014 by the artist Ikuhisa Sawada in the Jimbocho district —renowned for its many second-hand bookshops— in Tokyo, The White serves as a venue for exploring and reflecting on the relationship between artistic creation and the exhibition space, as well as on how works come into being and are perceived by visitors. Committed to bringing together different cultural perspectives, The White has, in recent years, increased its collaborations with European artists to foster new forms of dialogue.

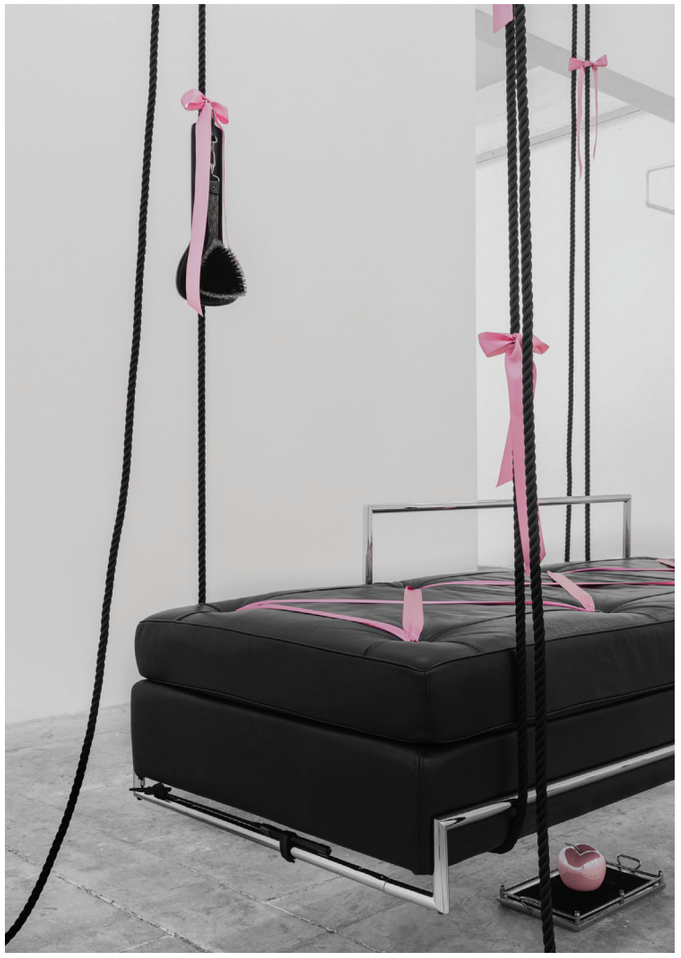
The White
Tokyo (Japan)
the-white-jp.com

Porté par l'ambition de développer, en lien étroit avec le contexte lausannois, un outil d'expérimentation pour artistes et curateurs internationaux, le centre d'art suisse Circuit aborde les disciplines qu'il accueille par leur capacité à réfléchir, documenter, et réenvisager des aspects de nos sociétés. Entre institution affirmée et plateforme expérimentale pour talents émergents, Circuit mène depuis plus de vingt ans une programmation définie collectivement par l'association qui gère le lieu avec des concerts, performances, projections et publications.

Circuit
Lausanne (Suisse)
www.circuit.li

→

Exhibition view
"I wanna hold the hand inside you",
Lauryn Youden, 2025,
Lausanne (Switzerland),
courtesy of the artist
& CIRCUIT.
Photo: Aude Mayer.



Driven by the ambition to develop, in close connection with the Lausanne context, a platform for experimentation for international artists and curators, the Swiss art centre Circuit approaches the disciplines it hosts through their capacity to reflect on, document and re-envision aspects of our societies. Straddling the line between an established institution and an experimental platform for emerging talents, Circuit has, for over twenty years, been running a programme defined collectively featuring concerts, performances, screenings and publications.

Circuit
Lausanne (Switzerland)
www.circuit.li



Inauguré en septembre 2025 dans un ancien kiosque à journaux établi au cœur d'une station du métro new-yorkais située à l'angle de la 5e Avenue, Emmelines s'imprègne du caractère public, tant formel que fonctionnel, du site pour constituer des projets artistiques imaginés *in situ*. L'interface entre l'art et son public, la manière dont l'art crée son public ou encore la signification de l'art public sont autant d'orientations qui irriguent sa programmation d'expositions pour explorer la manière dont une galerie génère du sens aujourd'hui.

Emmelines
New York (États-Unis)
emmelines.biz



←

Exhibition view
"Pierre Leguillon: Held",
2025, New York (USA),
courtesy of the artist
& Emmelines.
Photo: Emmelines.

Opened in September 2025 in a former newsagent's kiosk situated in the heart of a New York metro station on the corner of 5th Avenue, Emmelines draws on the site's public character —both in form and function— to create artistic projects conceived specifically for the location. The interface between art and its audience, the way in which art creates its audience, and the significance of public art are all themes that inform its exhibition programme, exploring how a gallery generates meaning today.

Emmelines
New York (United States)
emmelines.biz



Eating Images is not Healthy

TEXT
JÉRÉMIE KOERING

ARTWORKS
ALEXANDER LONG





PREVIOUS PAGE

Alexander Long, *Simulacra*, 2025,
acrylic, inkjet waterslide decal,
resin on board,
22.8 × 25.4 × 10.1 cm,
courtesy of the artist.

←

Alexander Long, *ULINE Saw Cake*, 2022,
acrylic, inkjet waterslide decal,
resin on board,
19.7 × 29.2 × 10.1 cm,
courtesy of the artist.

↘

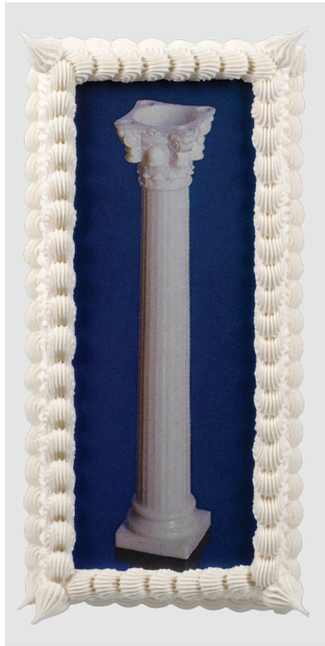
Alexander Long, *Corinthian*, 2024,
acrylic, inkjet waterslide decal,
resin on board,
10.1 × 31.7 × 10.1 cm,
courtesy of the artist.

L'image panse ?

La séduction des images est grande. Si grande, qu'il est bien difficile de résister aux centaines, aux milliers de photographies et vidéos qui frappent chaque jour aux portes de nos écrans. Nous en faisons nos délices. Nous nous en baffrons, au risque de l'indigestion. On peut le regretter bien sûr. Et certain·e·s voudraient même profiter de ces débordements pour s'en débarrasser une fois pour toutes. Mais on peut aussi décider de ne pas se laisser hypnotiser par ces simulacres, de ne pas être les oiseaux de la fable de Zeuxis picorant des raisins trop bien peints, et trouver une façon d'y voir mieux, tout simplement. Certaines œuvres nous y engagent, heureusement. Elles nous donnent les moyens de saisir la complexité du monde, de débusquer les faux-semblants, tout en nous permettant de reconnaître la vraie profondeur des apparences lorsque, singulières, exploratoires, elles transforment effectivement nos vies.

Le lot d'images-sculptures que crée Alexander Long (né en 1992, Californie) depuis une petite dizaine d'années font partie de celles-là. En produisant un télescopage entre l'horizon pâtissier de la culture ménagère des années 1960, les biens de consommation issus de la grande distribution et les images de surveillance mises au point par l'industrie militaire, l'artiste californien dévoile les recettes un peu trop sucrées du capitalisme. Nous consommons l'inutile et nous faisons des techniques de contrôle notre pain quotidien, semble nous dire Long. Mais s'il le dit, ce n'est pas sous la forme d'un simple tract anticapitaliste. Sa proposition plastique excède de loin l'expression d'une conscience politique qui ne l'a d'ailleurs pas attendu pour exister. Il fait du cadre meringué ce qui nous attire pour mieux dénoncer les ressorts de la tromperie, l'appât servant finalement d'opérateur visuel pour aiguiser notre rapport sensible au monde.

Là où Alexander Long suggère la possibilité d'une ingestion de l'œuvre pour signaler l'emprise marchande sur l'univers des images — on ne saurait en effet manger de l'acrylique —, d'autres artistes comme Léa Belooussovitch, Yasmina Benabderrahmane ou encore Nicolas Boulard font d'une réelle mise en bouche la voie par laquelle intensifier la puissance politique et poïétique des artéfacts visuels. Lécher une image ou la mâcher pour s'en nourrir serait une manière tangible de repartager le sensible. Il suffit de songer ici au récent travail de Léa Belooussovitch, *Lick One's Wounds* (2026), pour s'en convaincre. Prélevant dans des archives photographiques des images d'esclaves travaillant dans des champs de canne à sucre aux Antilles, l'artiste choisit de tirer ces portraits fantomatiques sur papier sucré avant de les transformer par léchage. La congruence entre représentation, médium et manière de faire agit alors doublement : elle révèle, par l'usage de la langue, une face cachée de l'histoire — nos plaisirs sucrés ont longtemps vécu de l'exploitation coloniale — en même temps qu'elle offre, par les effets bénéfiques de la salive, une façon de les soigner. L'image panse et nourrit, mais pas toujours comme on l'imagine. *Food for thought!*



Healing images?

Images have an immense power to seduce us. It is in fact so vast that it is quite difficult to resist the hundreds, if not thousands of photographs and videos that knock on the doors of our screens each and every day. We delight in them. We gorge ourselves on them, at the risk of indigestion. We might well regret this, of course. Some of us try to use these binges as a way to rid ourselves of them once and for all. But we could also decide not to let ourselves be hypnotised by these simulacra, not to be the birds in Zeuxis' fable who pick at perfectly painted grapes, instead simply to find a way to see things more clearly. Fortunately, some of what we see there engage us. It gives us the means to grasp the complexity of the world and unmask false appearances, ultimately helping us to recognise the true depth of singular, innovative images that do actually transform our lives.

All the image-sculptures that Alexander Long (b. 1992, California) has been creating for almost a decade now provide one such example. By forcing a collision between the sugar-coated world of 1960s domestic culture, mass-market consumer goods, and the surveillance imagery developed by the military-industrial complex, this Californian artist reveals the highly saccharin recipes of capitalism. Long seems to be telling us that we are consuming the useless and reaping our daily sustenance from technologies of control. But if that is what he is saying, he is not merely engaging in an anti-capitalist rant. His artistic practice ventures far past the expression of a political consciousness that has, for that matter, been around for a long time. He uses the marshmallowy frame to draw us in and expose the mechanisms of deception, a visual lure that ultimately serves to sharpen our sensory relationship to the world.

Where Alexander Long suggests the possibility of ingesting one of his works to highlight the market's grip on the world of images —it would in fact be hard to eat acrylic— other artist such as Léa Belooussovitch, Yasmina Benabderrahmane, and Nicolas Boulard use the actual act of tasting to heighten the political forcefulness and poetic power of visual constructs. Licking or chewing on an image to feed oneself might therefore become a palpable way to redistribute the sensible. We merely need think of Léa



→

Alexander Long, *Ascension*, 2025,
acrylic, inkjet waterslide decal,
resin on board,
17.8 × 12.7 × 5 cm,
courtesy of the artist.

Belooussovitch's recent piece Lick One's Wounds *(2026) to understand how. Using images of slaves working in Carribean sugarcane fields selected from archives, she then prints these ghostlike portraits on a sweetened paper. Ultimately, they are transformed by licking them. The alignment of representation, medium, and process thus works on two levels: through the tongue, it reveals a hidden side of history —our taste for sweetness was long sustained through colonial exploitation— at the same time that, through the beneficial effects of saliva, it offers a way to heal them. The image heals and nourishes, but not always in the way we imagine. Food for thought!*



Echo in Delirium

PAR / BY
LAËTITIA TOULOUT

Vinyles, baladeurs, photographies argentiques, séries comme *Stranger Things*: les modes et références aux années 1980-2000 sont partout, infusant les réseaux, la vie quotidienne et les analyses des médias. Éva Szombat (née en 1987, Hongrie) documente plus spécifiquement l'esthétique *eighties* et *nineties* de son enfance à Budapest, qui la marque encore aujourd'hui: «les synthétiseurs, les couleurs vives, les épaulettes et les paillettes me fascinent». Cette époque est aussi celle, pour la photographe, du passage du socialisme au capitalisme lorsqu'une culture vient s'accoler aux ruines de l'autre.

Réalisée entre 2017 et 2024, sa série «Echo in Delirium» se construit en plusieurs étapes: d'abord avec des images de «vestiges du passé», traduisant le fait que «tout semblait figé dans le passé, un passé qui se répétait sans cesse», puis une recherche de personnes adoptant l'époque, qu'elles l'aient connue ou non. Les modes reviennent par cycles, chaque génération étant nostalgique d'une ère qu'elle n'a pas vécue et qu'elle idéalise. Pour Szombat, «la nostalgie peut devenir une bouée de sauvetage dans les moments de crise». Dans un monde tout-numérique, fait d'images lisses et de crises multiples, ce retour à l'esthétique du grain et de l'aléatoire, à des objets réconfortants comme les Tamagotchi et les Polly Pocket, n'a donc rien d'étonnant.

Au-delà de l'esthétique, il s'agit de se raccrocher à un état d'esprit qui semble plus léger. Sur ce même principe, Éva Szombat tire son titre des *gialli* italiens qui l'inspirent à la fois pour leur style, leur rapport prépondérant au regard, au voyeurisme mais aussi par la manière dont «la réalité importe moins que l'état psychique qu'ils cherchent à transmettre». En effet: nos modes et nos objets sont les reflets de nos propres états psychologiques.

From vinyl records to Walkmans, analogue photography, and TV series like Stranger Things, *1980s-2000s fashion trends and references are everywhere in our social media, daily life, and media commentary. Éva Szombat (b. 1987, Hungary) documents the 80s and 90s look and feel of her childhood in Budapest, which continues to shape her worldview to this day: "the synthesisers, bright colours, shoulder pads, and sequins fascinate me". For this photographer, this period also marks the passage from socialism to capitalism, as one culture grew up amidst the ruins of the other.*

Her series "Echo in Delirium" made between 2017 and 2024 consists of several phases. It begins with images of "vestiges of the past" that express that "everything seemed mired in the past, a past that repeated itself incessantly", and it then moves on to find people who have adopted that period, whether they lived through it or not. Fashion trends are cyclical; each generation waxes nostalgic for an era before it was born, which it idealises. For Szombat, "nostalgia can serve as a lifeline in times of crisis". In a fully digital world made of slick images and multiple crises, this return to graininess and randomness, to comforting objects such as Tamagotchis and Polly Pockets, comes as no surprise.

Past the visual style, people are trying to access a state of mind that seems more light-hearted. Following this same principle, the Hungarian artist takes her title from the Italian crime novels that inspire her, for their style and their emphasis on the gaze and voyeurism, as well as the way in which "reality matters less than the psychological state they seek to convey". And this point of view is true, our fashion trends and our objects reflect our own psychological state.








ARM: 22 inches = 55.88cm
CHEST/BRUST: 57 inches = 144.78cm
WAIST/TAILLE: 34 inches = 86.36cm
THIGH/OBERSCHENKEL: 28 1/2 inches = 72.39cm
CALVES/WADEN: 20 inches = 50.8cm
WEIGHT/GEWICHT: 255 pounds = 115.7kg
HEIGHT/GRÖSSE: 6 feet 2 inches = 187cm




4'
4'
2⅔'
2'
Salicional
Strings
Quinte
Piccolo
16'
8'
4'
2⅔'
2'
Vibrato
Repeat
Perc.
Reverb.
Mix 1
Mix 2
Mix 3
Mix 4


PLANET
PLANET



TALENTS

TALENTS

TALENTS

Wearing Tomorrow

PHOTOS
ALEX LAI LING

STYLING
ANNA J. DUVAL

TEXTS
CHIRINE HAMMOUCH

ART DIRECTION
MAXIME GASNIER & SÉBASTIEN MASCHINO



Cinq artistes repérés par The Steidz pour leurs pratiques sculpturales prennent la pose avec des pièces conçues par les étudiants de l'Institut Français de la Mode.

Five artists selected by The Steidz for their sculptural practice pose with original pieces designed by students from the Institut Français de la Mode.

Créer pour échapper à la conformité : tel pourrait être le point de rencontre entre ces artistes et ces étudiants. Déjouant les discours dominants qui infusent la société contemporaine, chacun d'eux, à sa manière, use de son imagination pour donner lieu à des objets —à regarder ou à porter— qui s'offrent à des langages hybrides et des inspirations plurielles. Du côté des artistes, l'attachement à la matérialité, aux symboles, mais aussi au récit, prouve que la création émergente s'inscrit dans un renouvellement perpétuel, où les formes et les palettes se recyclent pour faire éclore des discours personnels, inédits. Même constat à l'Institut Français de la Mode, où les huit noms sélectionnés ici confirment un regard novateur qui prend vie à travers une maîtrise technique et esthétique dûment enseignée.

Issus des Bachelor et Master of Arts in Fashion Design —formations dirigées par Thierry Rondenet et Hervé Yvrenogeau, où les promotions s'orientent vers une spécialisation en maille, modélisme, image ou accessoires—, les étudiants se réapproprient les vestiaires traditionnels, explorent l'artisanat textile et ses limites, favorisent le mélange des genres, refusant ainsi la subordination déduite de la binarité, et invitent le corps à se glisser dans des vêtements luttant contre l'objectification.

Sous l'objectif d'Alex Lai Ling, étudiant photographe au sein de l'institution qui termine son Master of Arts in Fashion Image, les artistes font corps avec ces pièces révélées à l'été 2026, au cœur même des ateliers de l'école située sur les bords de Seine. Cette rencontre en images, entre artistes contemporains et artisans de la mode, souligne une même conviction : les nouvelles générations de créateurs dévient les injonctions pour signer des œuvres et des collections visuellement puissantes, totalement libérées.

Create to avoid conformism: this might be the common ground between these artists and students. Each in his or her own way challenges the dominant narratives that permeate contemporary society, using their imagination to create objects —to look at or wear— that embrace hybrid languages and draw on multiple sources of inspiration. For the artists, the attachment to materials, symbols, and narrative proves that this emerging creative generation is interested in a perpetual renewal, in which forms and palettes are recycled to express original, highly personal narratives. The same can be said of the Institut Français de la Mode (IFM), from where we selected eight names demonstrating an innovative vision brought to life through a technical and aesthetic mastery, and grounded in a rigorous training.

Graduating from the Bachelor and Master of Arts in Fashion Design programmes —led by Thierry Rondenet and Hervé Yvrenogeau, in which students specialise in knitwear, pattern cutting, image, or accessories— these students reclaim traditional wardrobes, explore textile craftsmanship and its limits, and blur gender boundaries to refute any binary subordination, ultimately inviting the body to slip into garments that defy objectification.

Through the lens of Alex Lai Ling, a photography student completing his Master of Arts in Fashion Image at the IFM, the artists become one with these pieces, unveiled in summer 2026 at the school's studios located on the banks of the Seine. This visual encounter between contemporary artists and fashion artisans highlights the shared belief that a new generation of creative minds is breaking free from constraining conventions to produce visually powerful and utterly liberated works and collections.

Wei Libo

IS WEARING: COAT, GLOVES & TROUSERS **BY LOUIS BROISSIN.**
PERSONAL SHIRT & SHOES.





Originaire de Chine, Wei Libo (né en 1994) étudie aux Beaux-Arts de Nantes où il expérimente la peinture, la vidéo et la performance puis le bois aux Beaux-Arts de Paris. À la croisée de la sculpture, de l'ébénisterie et de la céramique, son œuvre se nourrit du dialogue entre l'artisanat chinois et l'esthétique de l'art contemporain occidental.

Son premier projet est une commode inspirée de celle construite par son grand-père. L'artiste porte en lui le souvenir du meuble de son enfance. Durant une année, il réalise la marqueterie, sculpte les éléments décoratifs, assemble les poignées et les portes. Pour sa série « Family birds » (2023), le vase devient sculpture. Réalisées au colombin — technique ancestrale dans l'art de la céramique —, des formes ovales ont été incisées pour accueillir des incrustations de bois, tandis qu'un émail vert, parcouru de craquelures évoquant les fibres végétales, renforce le caractère organique de l'ensemble. Une branche naturelle, poncée puis peinte, évoque la continuité du vivant.

Présentée lors de son *solo show* « Homemade » (2025) à la galerie Sans titre à Paris, une construction en bois, édifiée selon une technique traditionnelle de rainures et de languettes, reprend la forme de l'œil d'un personnage de manga. Wei Libo y dispose en son centre un melon en bois peint. L'apparition d'un fruit dans un décor stylisé est une des caractéristiques de son travail. L'artiste souhaite questionner l'importation étrangère des fruits sur le sol chinois et la progressive disparition des champs de culture locaux. En privilégiant le travail manuel, Wei Libo place sa production au carrefour du design et de l'artisanat, de l'œuvre plastique et de l'objet domestique.



↑

Wei Libo, *Family birds (green magpie)* (detail), 2025, wood, ceramic, wooden marquetry, acrylic paint, 255 × 137 × 73 cm, courtesy of the artist & Sans titre, Paris (France). Photo: Aurélien Mole.



↑

Wei Libo, *A nap under the sun* (detail), 2025,
wood, wooden melon, acrylic paint,
165 × 157 × 22 cm, courtesy of the artist
& Sans titre, Paris (France).
Photo: Aurélien Mole.

Born in China in 1994, Wei Libo studied painting, video, and performance at the Fine Arts Academy in Nantes before moving on to wood at the Fine Arts Academy in Paris. His work lies at the intersection of sculpture, woodworking, and ceramics. It arises from a dialogue between Chinese craftsmanship and the aesthetics of Western contemporary art.

His first project was a commode inspired by the one built by his grandfather. Libo has held onto the memory of this piece of furniture from his childhood. He spent one year doing the marquetry, sculpting the decorative elements, and assembling the knobs and doors. In the series "Family birds" (2023), a vase becomes a sculpture. Made using the age-old ceramic technique of coil-building, these oval forms have been incised to accommodate wood inlays, while a green glaze, its surface traversed by cracks that evoke plant fibres, enhances the organic character of the whole. An actual branch has been sanded and painted to evoke the continuity of life.

Exhibited during his solo show "Homemade" (2025) at the Galerie Sans Titre in Paris, a wooden construction built using a traditional tongue-and-groove technique echoes the stylised form of a manga character's eye. Libo placed a painted wooden melon in its centre. The appearance of a fruit in a stylised setting is typical of his work. He is questioning the importing of fruit into China and the concomitant disappearance of traditional, local crops. By championing handcraft, Wei Libo situates his work at the crossroads of design and craftsmanship, and of the visual arts and the world of domestic objects.

Anna de Castro Barbosa

IS WEARING: JACKET **BY ALISA DANISH**, TROUSERS **BY YONGQI LIAO.**
PERSONAL SHOES.





Anna de Castro Barbosa (née en 1995, France) a un rapport tactile, sensoriel avec ses objets sculptés. Les matériaux, l'aspect lisse et froid du métal ou du verre qu'elle emploie, ont, pour elle, autant d'importance que la forme. L'artiste est diplômée d'un master de muséologie à la Sorbonne et des Beaux-Arts de Paris où elle a pratiqué la peinture et le dessin.

Ses gestes sont spontanés, ses obsessions constantes et transposées dans différents médiums. La sculptrice recherche une tension relationnelle pour parvenir à trouver l'endroit où se situe la rencontre avec l'autre. Le spectateur a la posture du voyeur, il s'approche, abaisse le visage pour pénétrer l'espace sculptural, voir au travers d'un paravent en plexiglas. Anna de Castro Barbosa imagine ses sculptures comme des «lettres d'amour maladroites». Elle recherche le trouble dans l'altérité, la gêne lorsque l'intimité a été atteinte et que la séduction fait place à la répulsion. Elle cherche à développer une pensée de l'érotique, navigue autour du concept d'hapticalité, cette capacité à ressentir à distance le toucher d'une surface.

Depuis peu, Anna de Castro Barbosa expérimente le textile et le silicone, cherche à explorer les propriétés tactiles pouvant évoquer la sensation d'une peau. Son goût pour la recherche théorique et iconographique l'a menée à collectionner des ouvrages sur les Vénus anatomiques, ces modèles en cire qui dissèquent le corps humain, mais aussi des livres de botanique et de médecine. Elle compte également parmi ses sources d'inspiration Rebecca Horn dont elle admire le pouvoir érotique des formes abstraites.



↑

Anna de Castro Barbosa,
Lovers are Stranger III, 2026,
moisture-resistant wood, stainless steel,
party streamers, and dental mirrors,
19 × 9.5 cm, courtesy of the artist.



↑

Anna de Castro Barbosa,
La loge, 2026, stainless steel, dental splint,
corset boning, 15 × 16 cm,
courtesy of the artist.

Anna de Castro Barbosa (b. 1995, France) has a highly tactile, sensory relationship to her sculpted objects. The materials she uses —smooth, cool surfaces of metal and glass— are as important to her as form itself. She holds a master's in museum studies from the Sorbonne and the Fine Arts Academy of Paris, where she studied painting and drawing.

Anna de Castro Barbosa transposes her spontaneous gestures and constant obsessions onto different media. As a sculptor, she seeks out a relational tension to locate where the encounter with the Other takes place. The viewer assumes the role of a voyeur, moving closer and lowering his or her head to enter the sculptural space and peer through a plexiglas screen. The artist sees her sculptures as "awkward love letters". She searches for unease in otherness, the discomfort that arises when intimacy has been breached and seduction gives way to repulsion. She is developing a theory of the erotic, and she explores the concept of hapticity, the ability to sense the feel of a surface at a distance.

Recently, Anna de Castro Barbosa experimented with fabric and silicone to explore the tactile properties of skin. Her predilection for theoretical and iconographic research has led her to collect works on anatomical venuses, wax models used to dissect the human body, as well as books on botany and medicine. She is inspired, among others, by Rebecca Horn, whose abstract forms she admires for their erotic power.

Omar Castillo Alfaro

IS WEARING: JACKET **BY AGATHE DENEUVILLE**, SHORTS **BY SAMUEL FERRAND.**
PERSONAL JEWELRY.

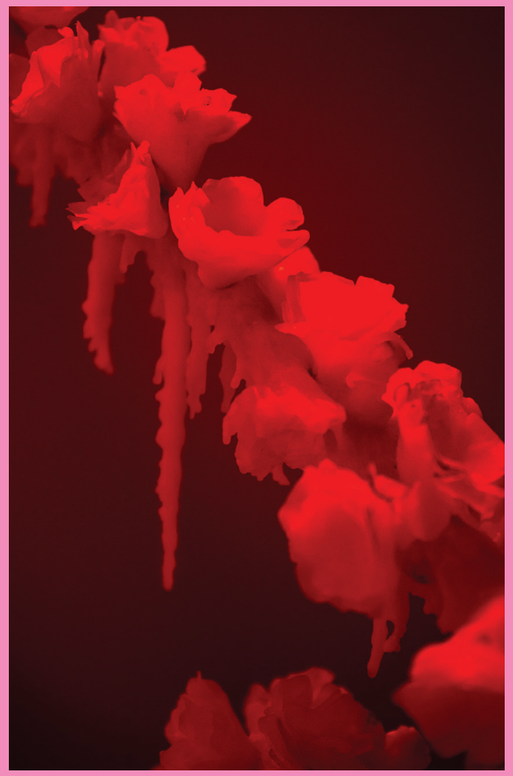


Omar Castillo Alfaro (né en 1991) est un artiste mexicain qui souhaite établir, au moyen d'une réflexion décoloniale, un pont entre l'Europe où il réside et l'Amérique latine dont il est originaire.

Lorsque, adolescent, il visite le musée national d'anthropologie de Mexico, il est admiratif des fresques précolombiennes. Il s'oriente vers la pensée conceptuelle du sculpteur Damián Ortega et l'approche artisanale de la pierre et du bois de Brancusi. Après une formation scientifique, il étudie l'art dans un contexte universitaire marxiste, se spécialise dans la métallurgie et la xylographie puis s'installe en France pour étudier à l'École des Beaux-Arts de Lyon.

Le travail de l'argile et du textile permet à Omar Castillo Alfaro de renouer avec le territoire autochtone où il a grandi, Nahuatl-Otomí. Pour *Naab* (2026), il mène une recherche iconographique sur la représentation du lotus par une école d'artistes au 7e siècle. Il s'intéresse aux fresques et aux céramiques qui représentent cette fleur née dans les cétones et qui prend part aux rituels de la cosmologie maya. Sa mère lui transmet la technique de confection des fleurs en paraffine. Il imagine des installations en formes courbes inspirées des espèces végétales observées dans la nature. Plongée dans une lumière rouge qui évoque le sang des dragons de la période médiévale, l'installation transforme l'espace en une expérience sensorielle. Pour une pièce en obsidienne noire, une sculpture est suspendue à une tige de fer, symbolise métaphoriquement la chute, le basculement écologique à venir.

L'œuvre d'Omar Castillo Alfaro propose un récit archéologique à partir des pierres et des minéraux de ses terres d'origine imprégnées de mythes ancestraux. Passé par la Casa Velázquez de Madrid en 2025 et Gasworks à Londres en 2026, l'artiste œuvre à penser sa première exposition personnelle montrée au CAC Brétigny au printemps 2027.



↑

Omar Castillo Alfaro, *Naab* (detail), 2022, reinforcing bars, paraffin, stainless steel, red pigment, cinnabar, red filters, variable dimensions.
Exhibition view "100% L'EXPO", 2023, Grande Halle de la Villette, Paris (France), courtesy of the artist. Photo: Quentin Chevrie.



↑

Omar Castillo Alfaro, *Pico Negro*, 2024, reinforcing bars, paraffin and black obsidian stone, 110 × 54 × 20 cm, courtesy of the artist & Guadalajara 90210, Mexico City (Mexico). Photo: Rubén Garay.

Omar Castillo Alfaro (b. 1991) is a Mexican artist who uses a decolonising approach to build a bridge between Europe, where he lives, and Latin America, where is from.

When he was a teenager, the artist visited the National Museum of Anthropology in Mexico City, where he was able to admire Pre-Columbian frescoes. He is influenced by the conceptual practice of the sculptor Damián Ortega as well as Brancusi's artisanal approach to stone and wood. After first studying science, he began to take art classes at university in a fairly Marxist environment, where he focused on metalwork and woodblock printing, before moving to France to attend the Fine Arts Academy in Lyon.

Working with clay and fabric enables Castillo Alfaro to connect back to the indigenous Nahuatl-Otomí territory where he grew up. In Naab *(2026), he conducted an iconographic research into the representation of the lotus by a school of seventh-century artists. He became interested in the frescoes and ceramics depicting this flower that blooms in cenotes and forms part of Mayan cosmological rituals. His mother taught him how to manufacture wax flowers. He envisions installations with rounded the plant species he observes in nature. Bathed in a red light that evokes the blood of medieval dragons, the installation transforms the space into a sensory experience. For a work made from black obsidian, a sculpture hangs from an iron rod, metaphorically symbolising a fall, a coming ecological upheaval.*

Castillo Alfaro's work constructs an archaeological narrative from the stones and minerals of his native lands, steeped in age-old myths. After his residencies at the Casa de Velázquez in Madrid in 2025 and Gasworks in London in 2026, Castillo Alfaro is working on his first solo exhibition, to be held at the Brétigny Contemporary Arts Centre in the spring of 2027.

Mathilde Albouy

IS WEARING: DRESS **BY BRAEDON BURRELL,** EARRING **BY SMILA CARLSSON.**
PERSONAL SHOES.







Passée par les Arts décoratifs de Strasbourg puis les Beaux-Arts de Paris où elle s'est d'abord intéressée à l'artisanat et à l'installation, Mathilde Albouy (née en 1997, France) est sculptrice. Elle approche les objets depuis leur forme physique, imagine que ses œuvres proviennent d'un même lieu fictif qui ressemblerait à un marécage, une large étendue noire. Son approche est animiste, dote les pièces d'une conscience, les personnifie.

En 2024, elle donne forme à un ensemble d'œuvres autour des épingles à cheveux et des peignes, des objets d'apparat, de soin mais aussi de contrôle. Elle recherche le lien avec le corps. Animée par la volonté de mettre en espace ses pièces, elle reproduit les éléments à échelle humaine, les affirme au rang de statues. Elle recherche la courbe, ce qui provoque une impression de mouvement, grâce, notamment, à des motifs art nouveau. Mathilde Albouy travaille de manière intuitive le bois et la cire. Ses créations reflètent des interrogations formelles sur le vide et le plein. Elle souhaite produire des œuvres séduisantes, traversée par une interrogation : l'objet est-il prédateur ou séducteur ?

La plasticienne le revendique, ses sculptures revêtent un caractère monstrueux, ce sont des « créatures ». Elle cherche, à travers elles, à provoquer un sentiment d'attirance et de répulsion. Elle s'inspire des travaux d'Eva Hesse et Audre Lorde, autrice de *Uses of the Erotic* (1978), puis reprend à son compte l'érotisme comme manière d'être au monde. En 2025, elle réalise une série autour du cheval à bascule, au carrefour de diverses influences : Edgar Allan Poe, le monde de l'enfance et l'atmosphère du film *Shining* (1980).

À travers des formes ambiguës, oscillant entre objets utilitaires, figures anthropomorphes et présences fantastiques, Mathilde Albouy analyse la complexité des mécanismes d'attraction, de domination et de projection.



↑

Mathilde Albouy, *Forever and ever*, 2025,
poplar, Chinese ink, jade,
180 × 148 × 42 cm,
courtesy of the artist & Galerie Derouillon,
Paris (France).

←

Mathilde Albouy, *From mother to daughter to mother to daughter*, 2025,
wood, two-way mirror, brass, silver,
203 × 45 × 25 cm, courtesy of the artist
& Galerie Derouillon,
Paris (France).
Photo: Grégory Copitet.



↑

Mathilde Albouy, *Les favorites (I might protect you II)* (detail), 2024, patinated bronze, 200 × 20 cm, courtesy of the artist & Galerie Derouillon, Paris (France).

After graduating from the Academy of Decorative Arts in Strasbourg and then the Academy of Fine Arts in Paris, where she studied craft and installation, Mathilde Albouy (b. 1997, France) became a sculptor. She approaches objects in terms of their physical shape, and she imagines that her works all come from the same fictional place, something resembling a marshland, a vast expanse of black. Her animist approach endows her pieces with a consciousness and personifies them.

In 2024, she created a series of pieces using hairpins and combs, objects of decoration and care, but also control. She searches for a connection to the body. Driven by a desire to situate her pieces within a space, she reproduces these elements at a human scale, elevating them to the status of statues. She favours curves, which give the impression of movement, especially through the use of Art Nouveau motifs. Albouy works with wood and wax in an intuitive manner. Her creations reveal a formal exploration of full and empty volumes. She strives to make works that are seductive, but which leave us with the question, is the object seductive or predatory?

The artist embraces the monstrous nature of her sculptures, which she calls "creatures". She wants her works to provoke a sensation of both attraction and repulsion. Albouy takes her inspiration from the works of Eva Hesse and Audre Lorde, author of Uses of the Erotic *(1978), and she asserts eroticism as a way of being in the world. In 2025, she made a series about rocking horses, drawing on a variety of influences, from Edgar Allan Poe to the world of her childhood and the atmosphere of the film* The Shining *(1980).*

With ambiguous forms that oscillate between utilitarian objects, anthropomorphic figures, and fantastical presences, Mathilde Albouy analyses the complexity of the mechanisms of attraction, domination, and projection.

Henry Glover

IS WEARING: TROUSERS BY THÉO HERBLOT SERRON.
PERSONAL JEWELRY.





Peintre et céramiste britannique, Henry Glover (né en 1997) a étudié au Wimbledon College of Arts et City & Guilds of London Art School. Il réalise des toiles narratives, figure des visages et des corps ancrés dans des mises en scène inspirées de mythes folkloriques ou ancestraux.

L'artiste se définit tout à la fois peintre et sculpteur car il oscille de manière cyclique entre la peinture à l'huile et l'argile, privilégiant la première pour sa puissance narrative, la seconde pour un rapport plus direct, charnel à la matérialité. Les sculptures prolongent des expériences vécues dans le réel, reflètent les relations personnelles du plasticien. Ses thèmes de prédilection sont l'intimité, les scènes d'étreinte, de baisers et d'enlacements. « Mes œuvres semblent répondre à mes propres besoins, agissent comme une forme de thérapie pour saisir et cultiver des moments qui me sont chers », confie-t-il. Il aime le toucher de l'argile humide, le processus de cuisson qui rend le résultat final et la teinte des émaux incertains.

Il utilise du grès et de l'oxyde de fer pour créer des nuances imprévisibles de glaçures, comme en témoignent notamment ses appliques destinées aux bougies en cire d'abeille (*Flaming Sconces*, 2026). Disposées dans l'espace, les objets revêtent une dimension à la fois sculpturale et rituelle. Dans la même temporalité, il exécute un récipient en grès émaillé (*Effervescent Wish*, 2026) dont l'aspect patiné a été pensé pour évoquer une pierre marquée par des années d'écoulement d'eau. Eau par laquelle, selon les mythes étrusques, la traversée vers le monde des morts s'effectue grâce à la divinité psychopompe Vanth.

Nourri de ces références médiévales, gothiques, au mouvement Jugendstil, à la mythologie et au folklore, Henry Glover insuffle à ses œuvres une magie fantastique pour renforcer l'aura mystérieuse du monde auquel elles appartiennent.



↑

Henry Glover, *Flaming Sconce*, 2026,
iron oxide and transparent crackle glaze
on a stoneware candle made from beeswax,
22 × 8 × 8 cm, courtesy of the artist
& C. G. Williams, London (United Kingdom).
Photo: Peter Otto.

9



↑

Henry Glover, *Effervescent Wish*, 2026, glazed ceramic, 37 × 25 × 25 cm, courtesy of the artist & C. G. Williams, London (United Kingdom). Photo : Peter Otto.

British painter and ceramicist Henry Glover (b. 1997) studied at the Wimbledon College of Arts and City & Guilds of London Art School. He makes narrative paintings that depict faces and bodies in settings inspired by fables and ancient myths.

Glover defines himself as both a painter and sculptor, alternating between oil painting and working with clay. He prizes the former for its narrative power, and the latter, for its more direct, visceral relationship to materiality. His sculptures are an extension of his own actual experiences and reflect his personal relationships. Recurring themes include scenes of intimacy: embraces, kisses, and entwined figures. "My works seem to meet my own needs. They act as a kind of therapy to grasp and nurture those moments that are dear to me," he confides.

*Glover loves the feeling of wet clay, and the process of its firing that yields the final result, and the unpredictable shades of the glazes he uses. He uses stoneware and iron oxide to create unpredictable shades of glazes, particularly shown in his sconces for beeswax candles (*Flaming Sconces*, 2026). When the objects are arranged in a space, they express something that is at once sculptural and ritual. Simultaneously, he created a glazed stoneware vessel (*Effervescent Wish*, 2026) whose patinated surface he conceived to evoke a stone worn by years of water flowing over it. In Etruscan myth, it is through water that souls are ferried to the afterlife, guided by the psychopomp deity Vanth.*

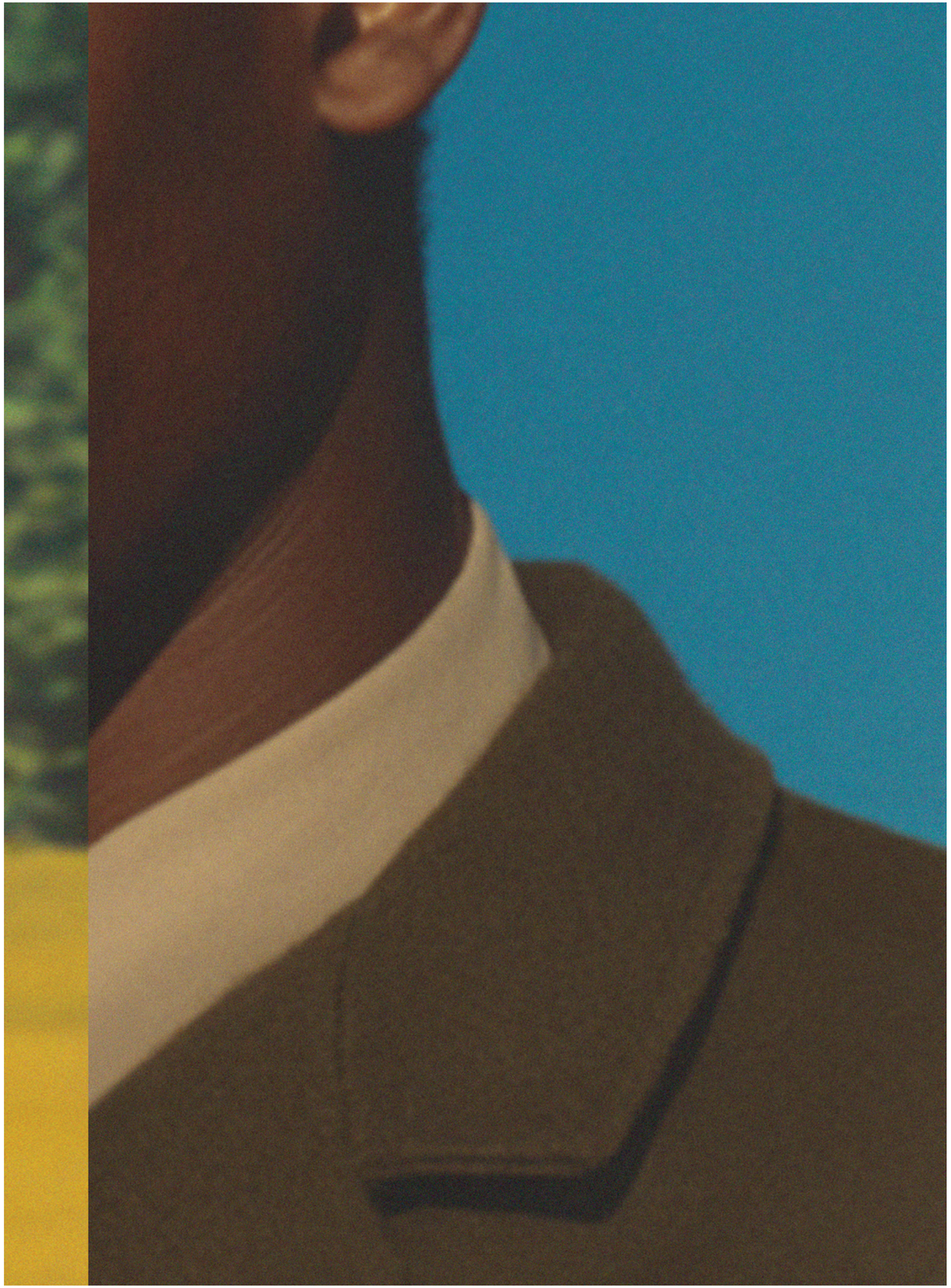
Henry Glover infuses his works with references to the medieval and Gothic worlds, Jugendstil, mythology, and folklore to breathe a sense of magic into them and heighten the mysterious aura of the world which they inhabit.

Sander Coers

PROPOS RECUEILLIS PAR
/ INTERVIEW BY
MAXIME GASNIER



Fragmented Plans



À défaut d'envisager l'image photographique comme un extrait figé du passé, Sander Coers (né en 1997, Pays-Bas) transforme ce qui appartient à la mémoire en des narrations glissantes, interrogeant la nostalgie.

Selon vous, votre travail relève-t-il davantage de l'archivage ou de la photographie ?

Si je me considère toujours comme un photographe, la photographie n'est plus le point d'aboutissement de ma pratique. Ce médium est le point de départ de tout mon travail, mais ce qui m'intéresse le plus, c'est la manière dont les images continuent à évoluer une fois qu'elles ont été créées. Je travaille avec des albums de famille, des photographies trouvées, des images générées par IA, de la photo contemporaine et des fragments d'archives, en laissant ces différentes sources s'enrichir mutuellement. Plutôt que de préserver le passé, je m'en sers pour l'imaginer autrement. En ce sens, je ne me considère pas comme un archiviste. Une archive suggère souvent la stabilité et la préservation, alors que ma pratique s'articule autour de l'incertitude. La mémoire n'est jamais figée. Chaque fois que nous nous souvenons de quelque chose, nous le reconstruisons, en ajoutant des détails, en en perdant d'autres, en comblant les lacunes. Mon travail reflète ce processus. J'utilise la photographie comme un médium capable de remettre en question sa propre autorité, en montrant que les images peuvent être à la fois des documents et des fictions. Mes œuvres semblent souvent familières au premier abord, mais plus on les regarde, plus elles deviennent instables. Je transforme la réalité lentement, en quelque chose d'imaginé. Sur le plan visuel, je suis attiré par la douceur, les couleurs denses, les surfaces tactiles et une certaine immobilité cinématographique. Il y a souvent un sentiment de nostalgie, même si je m'intéresse moins à son lien avec le passé ; c'est plutôt la manière dont nous le romançons qui retient mon attention. Je souhaite que mes images soient intimes et séduisantes tout en remettant discrètement en question la fiabilité de ce qu'elles représentent.

PREVIOUS PAGE

Sander Coers, *POST no.61*, 2025, courtesy of the artist

←

Sander Coers, *POST no. 59*, 2025, courtesy of the artist

Qu'est-ce qui vous intéresse dans la fragmentation de l'image, qu'elle soit représentation du corps ou du paysage ?

Je pense que la fragmentation se rapproche davantage de la façon dont nous nous souvenons réellement des choses ; nous nous rappelons rarement un moment dans son intégralité. Au contraire, la mémoire est constituée de fragments disjoints : un geste, un rayon de soleil, la texture d'une chemise, un arbre au loin, la main de quelqu'un posée sur une table. Ces détails isolés deviennent souvent plus vivants que l'événement lui-même. Mon travail s'efforce de suivre cette logique. Plutôt que de construire des récits complets, j'assemble des fragments chargés d'émotion. Un corps cadré de manière sélective ou un paysage partiel ne me semblent pas incomplets. Ils me paraissent authentiques. Ils reflètent la nature instable et sélective de la mémoire. J'ai grandi dans le sud des Pays-Bas, et bon nombre de mes premiers souvenirs sont indissociables des lieux où ils se sont déroulés. Certains paysages sont devenus des archives émotionnelles, conservant les traces d'histoires familiales, d'enfance et de relations. De même, le corps devient un paysage à part entière, porteur de comportements, d'émotions et d'histoires hérités. En fragmentant ces deux éléments, je cherche moins à décrire des personnes ou des lieux qu'à révéler comment la mémoire oscille entre eux.

Quel rôle joue la couleur dans la construction de vos images ?
La couleur est l'un des outils émotionnels les plus puissants dont je dispose. Avant même de savoir ce que représente une image, on réagit souvent à son atmosphère, et la couleur y joue un rôle central. J'ai tendance à travailler avec des tons chauds et saturés, car ils rappellent le langage visuel des albums de famille et des souvenirs d'enfance. Ces couleurs peuvent créer un sentiment de familiarité et de réconfort, même lorsque le récit sous-jacent aborde des thèmes tels que la perte, le traumatisme ou l'incertitude. Cette tension entre la beauté et la complexité émotionnelle est importante pour moi. Les couleurs invitent le regardeur à entrer dans l'œuvre avant de révéler quelque chose de plus fragile sous la surface.

Comment choisissez-vous les détails que vous accentuez ?
Ce sont souvent les détails qui subsistent lorsque les histoires commencent à s'effacer. Une main posée sur l'épaule de quelqu'un, le motif d'un papier peint, une fleur dans un jardin ou le grain d'un morceau de bois peuvent revêtir une immense charge émotionnelle. Je choisis généralement ces détails de manière intuitive plutôt que symbolique. Ce sont souvent les éléments qui continuent de hanter mon esprit une fois que l'image d'ensemble s'est estompée. Beaucoup d'entre eux proviennent de mes propres archives familiales, d'autres sont tirés de photographies anonymes ou d'images artificielles. En isolant ces fragments, j'essaie de ralentir le regard, de permettre à des moments d'apparence insignifiants de prendre tout leur sens.

De quelle manière associez-vous plusieurs images au sein d'une même œuvre ?
Je pense rarement aux images de manière indépendante. Je cherche plutôt à établir des dialogues entre elles. Parfois, le lien est visuel, grâce à la couleur, la composition ou le rythme. D'autres fois, il est conceptuel. Une photographie d'archive peut côtoyer une image générée par l'IA car, ensemble, elles créent un récit qu'aucune des deux ne pourrait transmettre à elle seule. Je compare souvent ce processus au fait de se souvenir. Les souvenirs n'apparaissent ni de manière chronologique ni logique : ils émergent par association. Une image en déclenche une autre, et un moment complètement différent surgit soudainement dans votre esprit. J'essaie de construire mes installations et mes collages selon cette même logique. Les relations restent suffisamment ouvertes pour que les spectateurs puissent construire leurs propres récits tout en percevant une cohérence émotionnelle sous-jacente. Pour moi, le collage est moins une technique qu'une façon de penser. Même lorsqu'une œuvre se compose d'une seule photographie, elle contient souvent plusieurs temporalités et sources. Le collage m'intéresse parce qu'il reconnaît que l'identité et la mémoire sont construites plutôt qu'entières. Notre compréhension de nous-mêmes s'assemble à partir d'histoires héritées, d'expériences personnelles, de photographies, de conversations et d'imagination. Mes œuvres sont construites de la même manière. Plutôt que de dissimuler ces différentes couches, j'essaie de les rendre visibles.

↗

Sander Coers, *The Palette (Window Seat)*, 2026, UV print on plywood, oil paint, 40 × 53 cm, courtesy of the artist

→

Sander Coers, *The Palette (Medusa)*, 2025, UV print on plywood, oil paint, 30 × 45 cm, courtesy of the artist

NEXT PAGE

Sander Coers, *The Return*, 2025, UV print on plywood, 40 × 90 cm, courtesy of the artist









Pourquoi utiliser le bois et la céramique comme supports de certaines images ?

Les matériaux ne sont jamais seulement des surfaces sur lesquelles s'appose l'image. Je les choisis parce qu'ils font partie intégrante du sens de l'œuvre. En général, je m'intéresse à un matériau pour deux raisons : soit il a la capacité d'imiter le fonctionnement mémoriel, soit il entretient un lien direct avec le sujet que j'explore. Le contreplaqué, par exemple, a pris une place importante dans mes premiers travaux sur la masculinité. C'est un matériau étroitement associé aux chantiers, aux ateliers et à d'autres environnements traditionnellement masculins. Imprimer des images intimes sur du contreplaqué créait une tension entre la dureté du matériau et la vulnérabilité des photographies. Parallèlement, chaque feuille de bois comporte des nœuds, des veines, des rayures et des imperfections. Ces marques viennent interrompre l'image, tout comme la mémoire elle-même : jamais homogène, toujours façonnée par ce qui a été perdu, altéré ou oublié. Plus récemment, j'ai beaucoup travaillé avec la céramique et les textiles. Au-delà de leurs qualités tactiles, ces deux matériaux s'inscrivent dans une longue tradition décorative en Indonésie, où remonte une grande partie de l'histoire de ma famille. En imprimant sur des carreaux de céramique ou des tissus, je parviens à relier des récits personnels à une culture matérielle plus large, transmise de génération en génération. Ces objets évoquent la vie domestique, la décoration, l'artisanat et l'héritage, ce qui permet à l'œuvre de dépasser la simple représentation pour devenir quelque chose qui incarne physiquement la mémoire et l'histoire. En fin de compte, je ne considère pas le matériau comme un simple support de l'image. L'image et l'objet sont indissociables. Ensemble, ils déterminent la manière dont l'œuvre est interprétée et vécue.

Rather than considering the photographic image as a frozen snapshot of the past, Sander Coers (born in 1997, Netherlands) transforms memories into shifting narratives, exploring the theme of nostalgia.

In your opinion, does your work fall more into the realm of archiving or photography?

I still consider myself a photographer, but photography is no longer the endpoint of my process. The photograph is where everything begins, yet what interests me most is how images continue to transform after they are made. I work with family albums, found photographs, AI-generated images, contemporary photography, and fragments from archives, allowing these different sources to inform one another. Rather than preserving the past, I use them to imagine it differently. In that sense, I don't see myself as an archivist. An archive often suggests stability and preservation, whereas my practice is built around uncertainty. Memory is never fixed. Every time we remember something, we reconstruct it, adding details, losing others, filling gaps with imagination. My work reflects that process. I use photography as a medium capable of questioning its own authority, showing that images can be both documents and fictions at the same time. I think my work exists somewhere between documentary and dream. It often appears familiar at first, but the longer you look, the more unstable it becomes. Reality slowly shifts into something imagined. Visually, I am drawn to softness, rich colour, tactile surfaces, and a certain cinematic stillness. There is often a sense of nostalgia, although I am less interested in nostalgia as longing for the past than in the way we romanticise it. I want my images to feel intimate and seductive while quietly questioning the reliability of what they depict.

PREVIOUS PAGES

Sander Coers, "Obituary" series, 2025, UV print on ceramic, hand glazing, 7.5 × 15 cm each, courtesy of the artist.

→

Sander Coers, *The Palette (Fun & Games)*, 2025, UV print on plywood, oil paint, 80 × 30 cm, courtesy of the artist.

NEXT PAGE

Sander Coers, *POST no.35*, 2023, courtesy of the artist.

What interests you about the fragmentation of the image, whether it depicts the body or a landscape?

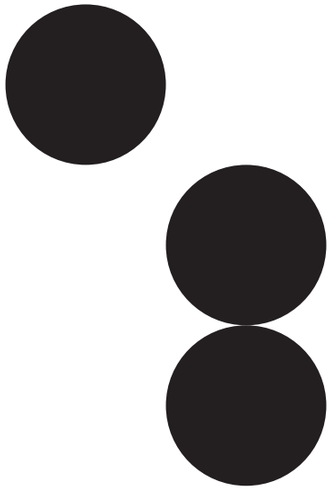
I think fragmentation is closer to the way we actually remember. We rarely recall an entire moment. Instead, memory is made up of disconnected fragments: a gesture, a patch of sunlight, the texture of a shirt, a tree in the distance, someone's hand resting on a table. These isolated details often become more vivid than the event itself. My work tries to operate according to that logic. Rather than constructing complete narratives, I assemble fragments that carry emotional weight. A cropped body or a partial landscape doesn't feel incomplete to me. It feels truthful. It reflects the unstable, selective nature of memory. The body and the landscape also become intertwined. I grew up in the south of The Netherlands, and many of my earliest memories are inseparable from the places where they happened. Certain landscapes have become emotional archives, holding traces of family histories, childhood experiences, and relationships. Likewise, the body becomes a landscape of its own, carrying inherited behaviours, emotions, and histories. By fragmenting both, I'm less interested in describing people or places than in revealing how memory moves between them.



What role does colour play in the composition of your images?
Colour is one of the strongest emotional tools I have. Before people recognise what an image represents, they often respond to its atmosphere, and colour is central to creating that atmosphere. I tend to work with warm, saturated tones because they resemble the visual language of family albums and childhood memories. These colours can create a feeling of familiarity and comfort, even when the underlying narrative deals with subjects such as loss, trauma, or uncertainty. That tension between beauty and emotional complexity is important to me. The colours invite the viewer in before revealing something more fragile beneath the surface.

↓

Sander Coers, *There's No Blue*, 2025, UV print on plywood, 30 × 20 cm, courtesy of the artist.



How do you choose which details to emphasise?
Details are often what remain when stories begin to disappear. A hand resting on someone's shoulder, the pattern of wallpaper, a flower in a garden, a shirt hanging to dry, or the grain of a piece of wood can carry enormous emotional weight. I usually choose details intuitively rather than symbolically. They are often the elements that continue to linger in my mind after the larger image has faded. Many of them originate in my own family archive, while others come from anonymous photographs or AI-generated images. By isolating these fragments, I try to slow down the act of looking and allow seemingly insignificant moments to become meaningful.







PREVIOUS PAGES

Sander Coers, *The Palette (Glow in The Dark)*, 2026, UV-print on plywood, oil paint, 40 × 30 cm, courtesy of the artist.

+

Sander Coers, *The Palette (Cowboy)*, 2025, UV-print on plywood, oil paint, 40 × 30 cm, courtesy of the artist.

→

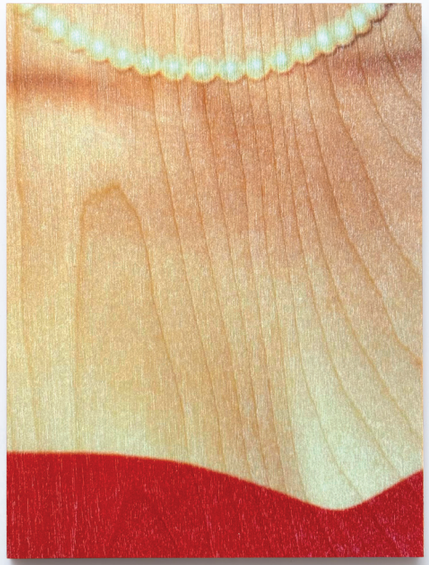
Sander Coers, "A Dinner" series, 2025, UV print on plywood, 20 × 15 cm each, courtesy of the artist.

How do you associate several images in a unique work? What is your relationship with collage in general?

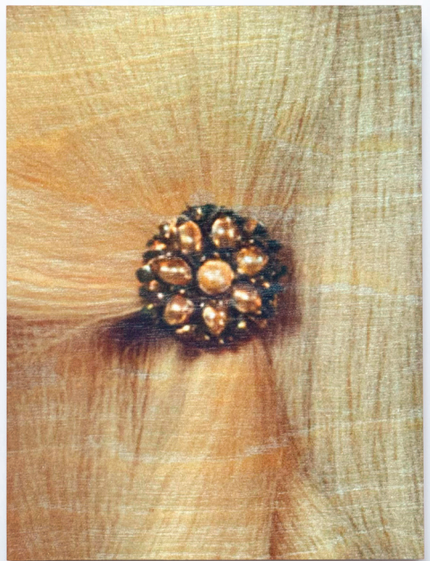
I rarely think about images individually. Instead, I look for conversations between them. Sometimes the connection is visual, through colour, composition, or rhythm. Other times it is conceptual. An archival photograph might sit next to an AI-generated image because together they create a narrative that neither image could communicate on its own. I often compare the process to remembering. Memories don't appear chronologically or logically. They emerge through association. One image triggers another, and a completely different moment suddenly enters your mind. I try to build my installations and collages according to that same logic. The relationships remain open enough that viewers can construct their own narratives while still sensing an underlying emotional coherence. For me, collage is less a technique than a way of thinking. Even when a work consists of a single photograph, it often contains multiple temporalities and sources. Family archives, photographs I have taken myself, found images, AI-generated material, and physical objects constantly intersect within my practice. I am interested in collage because it acknowledges that identity and memory are constructed rather than whole. Our understanding of ourselves is assembled from inherited stories, personal experiences, photographs, conversations, and imagination. My works are built in much the same way. Rather than hiding those different layers, I try to make them visible.

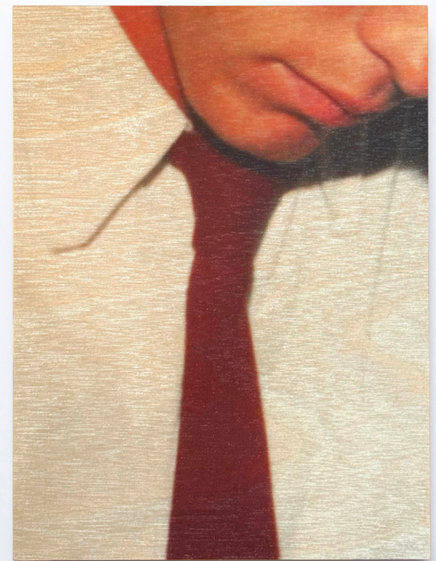
Why use wood and ceramics as surfaces for certain images?

The material is never simply a surface for the image. I choose materials because they become part of the work's meaning. Generally, I'm interested in materials for one of two reasons: either they have the ability to mimic the way memory functions, or they have a direct relationship to the subject I'm exploring. Plywood, for example, became important in my earlier work on masculinity. It is a material closely associated with construction sites, workshops, and other traditionally male environments. Printing intimate images onto plywood created a tension between the hardness of the material and the vulnerability of the photographs. At the same time, every sheet of wood contains knots, grain, scratches, and imperfections. These marks interrupt the image, much like memory itself: never seamless, always shaped by what has been lost, altered, or forgotten. More recently, I've been working extensively with ceramics and textiles. Beyond their tactile qualities, both materials have a long decorative tradition in Indonesia, where much of my family's history originates. By printing onto ceramic tiles or woven textiles, I'm able to connect personal narratives with a broader material culture that has been passed down through generations. These objects carry associations of domestic life, ornament, craft, and inheritance, allowing the work to move beyond representation and become something that physically embodies memory and history. Ultimately, I don't think of the material as a support. The image and the object are inseparable. Together they shape how the work is read and experienced.









Andrea Ferrero

PAR / BY
THIBAULT BISSIRIER

Past of Today





PREVIOUS PAGE

Andrea Ferrero, *A veces duermo con los ojos abiertos (swing set)* (detail), 2025, powder-coated steel, cast aluminum, 245 × 285 × 112 cm, courtesy of the artist. Photo: PALMA Galería.

← ↙

Exhibition view and details from "A veces duermo con los ojos abiertos", 2025, PALMA Galería, Guadalajara (Mexico), courtesy of the artist. Photo: PALMA Galería.

Dans l'air flotte un parfum de poivre et de cannelle. Il s'échappe des gargouilles, des fleurs, des têtes de faune, dont les surfaces veinées comme du marbre ne trompent qu'un instant : ces sculptures-là se mangent, elles sont en chocolat. Ailleurs, une bouche de monstre dégueule un toboggan. Et puis, dans des réfrigérateurs, les morceaux d'un colosse… Quel esprit délirant préside à ces décors ? Entre rêve et fantasme, entre crainte et désir, bienvenue dans l'univers d'Andrea Ferrero.

Née à Lima en 1991, l'artiste péruvienne s'intéresse depuis de nombreuses années à la manière dont les lieux et les symboles du pouvoir influencent nos comportements, nos déplacements, ainsi que notre imagination et notre manière de nous représenter le monde. Pour cela, elle s'empare de tout un vocabulaire attaché à l'exercice du contrôle ou à l'expression de la domination (colonnes, grilles, sculptures monumentales, etc.) qu'elle démembre, éparpille ou qu'elle rend consommable. Pour *All the King's Horses* (2024), Ferrero s'en est par exemple pris à la statue équestre de Charles IV d'Espagne, œuvre de Manuel Tolsá érigée à Mexico en 1803. Reproduite grandeur nature dans du chocolat noir, couleur bronze, elle l'a ensuite débitée et stockée dans de grands congélateurs industriels. Seule l'immense tête du cheval gît au sol à l'air libre, déposée sur un tapis rouge de théâtre, au milieu d'éléments de clôture ne délimitant plus rien. Dans un autre registre, quoique suivant le même protocole de sabotage, *I'm a Sucker for Revenge* (2025) met en scène les restes d'un satyre, moulés en chocolat blanc, dans une vitrine réfrigérée de magasin. Ici, la figure n'est plus historique, mais mythologique. Elle incarne la luxure et la violence, le pouvoir prédateur dont l'artiste se venge en une sorte de pulsion cratophage. Dévorer son ennemi pour absorber sa force, ou à défaut le garder au frais pour plus tard.

Le public dans tout cela ? Il est le plus souvent invité à se servir. « La destruction est bien souvent l'œuvre elle-même, plus que l'objet », confie à ce propos l'artiste, qui aime que ses pièces « encouragent la transgression et l'irrévérence ». Les réfrigérateurs, récurrents dans ses installations, illustrent en cela parfaitement l'ambivalence de son travail. Signalant la nature corruptible des œuvres, et donc la fragilité des symboles qu'elles incarnent, ils demeurent en même temps des éléments imposants, qui nous tiennent à distance et protègent ce qu'ils contiennent, « comme des sortes de mausolée glacés », pour reprendre les mots d'Andrea Ferrero.

Plus récemment, sa fascination pour les architectures et les emblèmes d'autorité a pris un tour nouveau, et disons-le, surprenant : celui de l'enfance et des aires de jeux. Le déclic, elle le doit en partie à la lecture du livre de Johan Huizinga, *Homo ludens*, publié en 1938 et dans lequel l'essayiste néerlandais développe une analyse du jeu perçu comme un élément essentiel à la construction de toute société et de toute culture. « En contraignant nos corps, en nous disant où aller, comment bouger, en distinguant ce qui est permis de ce qui est interdit, ces environnements nous apprennent comment nous comporter », résume Ferrero. « Toutes ces petites chorégraphies qui semblent parfaitement innocentes façonnent en réalité notre rapport à l'autorité ». Et puis le hasard s'en est mêlé. Au moment où elle lit ce texte, sa mère, qui déménage, retrouve un cahier d'enfant, le livre de poésies d'Andrea,

rempli d'images de châteaux et de maisons de poupées. Autant de fantasmes produits en série pour conditionner les rêves enfantins. Il n'en fallait pas plus.

C'est ainsi que sont nés ses deux derniers projets, *A veces duermo con los ojos abiertos* (en français, « Il m'arrive parfois de dormir les yeux ouverts », 2025) et *Nunca supe si estaba soñando* (« Je n'ai jamais su si je rêvais », 2025), présentés respectivement à Palma Galería à Guadalajara et CHEZPLINIO à Milan (voir p. 38). S'ils reprennent les barrières et les éléments d'ornement habituels, Ferrero y ajoute des balançoires hérissées de pointes, des rampes et des plateformes d'acier. Elle laisse glisser le ludique vers un registre pervers en même temps qu'elle rabaisse la menace à hauteur d'enfant. Le désir, lui, reste central. Celui de toucher, de goûter. « Il y a quelque chose de sournois dans le pouvoir, qui nous attire malgré tout », s'amuse-t-elle avant de conclure : « j'aime superposer toutes ces références en apparence disparates pour bâtir un nouvel univers, qui n'appartient qu'à moi. » Exactement comme elle le faisait, enfant, dans son petit livre de contes.



→

Andrea Ferrero, *A veces duermo con los ojos abiertos (slide)* (detail), 2025, powder-coated steel, cast aluminum, 290 × 96 × 328 cm, courtesy of the artist. Photo: PALMA Galería.

NEXT PAGES

Andrea Ferrero, *I'm a Sucker for Revenge II*, 2025, white chocolate, wax, natural pigments, wrought iron gate, 290 × 100 × 30 cm, courtesy of the artist.

+

Andrea Ferrero, *All the King's Horses*, 2024, chocolate, natural pigments, stainless steel refrigerators, wrought iron gates, red carpet, 900 × 900 × 210 cm. Exhibition view "Otrxs Mundxs", 2020-2021, Museo Tamayo, Mexico City (Mexico), courtesy of the artist. Photo: Rubén Garay.






Icehaus
Icehaus







PREVIOUS PAGES

Andrea Ferrero, *It must have been a nightmare* (details), 2025, powder coated steel, cast aluminum, variable dimensions, courtesy of the artist.

←

Andrea Ferrero, *Nunca supe si estaba sognando*, 2025, powder coated steel, white chocolate, black pepper, cacao, paprika, cinnamon, variable dimensions, courtesy of the artist. Photo: Chez Plinio / Sara Davide.

The scent of pepper and cinnamon wafts through the air, emanating from the mouths of gargoyles, flowers, and faun heads, whose marbled, veined surfaces trick us for just an instant —because these are edible sculptures, made of chocolate. Elsewhere, a monster's mouth spits out a slide. And in refrigerators, we see fragments of a colossus. What fevered imagination presides over these sets? Lying between dream and fantasy, and between fear and desire, welcome to the world of Andrea Ferrero.

Born in Lima in 1991, this Peruvian artist has been interested for several years in how places and symbols of power influence our behaviours, movements, imagination, and how we represent the world to ourselves. To this end, she appropriates a whole vocabulary associated with control and domination —columns, grids, and monumental sculptures, among other things— which she dismembers, scatters, or transforms into something edible. For example, for All the King's Horses *(2024), Ferrero began with the equestrian statue of Charles IV of Spain, sculpted by Manuel Tolsá and erected in Mexico in 1803. She reproduced it at full scale in a bronze-coloured dark chocolate, and then she cut it into pieces that she stored in large, industrial freezers. Only the immense head rests on the ground in the open air, lying on a red theatre carpet, amidst sections of fencing that no longer enclose anything. In another vein, though always following the same sabotage protocol,* I'm a Sucker for Revenge *(2025) depicts the remains of a satyr cast in white chocolate staged in a refrigerated store display case. The figure here is no longer historical, instead mythological. It embodies lust and violence, a predatory power against which the artist takes revenge through a ravenous impulse. One devours one's enemy to absorb their strength, or at the very least, keeping them fresh to have them later.*

What is the audience's role in all this? Most often, they are invited to serve themselves. "The destruction is the work, rather than the object," the artist confesses. She loves that her works "encourage mischief and trespass and irreverence". The refrigerators frequently featured in her installations serve as the perfect illustration of the ambivalences that run throughout her work. On the one hand, they signify the perishable nature of her pieces and thereby the fragility of the symbols they embody, but on the other, they retain an imposing quality that keep us at a distance and protect their contents, "something like a cold mausoleum," in Ferrero's words.

More recently, her fascination with architecture and emblems of authority has taken a new —and, it must be said, surprising— direction: towards childhood and playgrounds. The inspiration came in part from reading Johan Huizinga's book Homo ludens*, published in 1938, in which the Dutch essayist looks at play as an essential element for the building of a society and any culture. "They're environments that teach us how to behave, where to go, what is safe, what is forbidden, what the rules are, who watches us, how our bodies should move through space, whether we should wait our turn", Ferrero says. "All these tiny choreographies that feel completely innocent are actually shaping how we relate to authority". And there was also a component of happenstance. Right as she was reading this text, her mother, who was in the process*

of moving, came across a child's journal, Andrea's book of poems, filled with images of castles and doll houses. So many fantasies that were mass-produced to shape children's dreams. That was all it took.

This is how her two latest projects came to be: A veces duermo con los ojos abiertos *("I sometimes sleep with my eyes open", 2025) and* Nunca supe si estaba soñando *("I never knew whether I was dreaming", 2025), shown respectively at Palma Galería in Guadalajara and CHEZPLINIO in Milan (see p. 38). Even though they sport their customary barriers and ornamental features, Ferrero added spiked swings and steel ramps and platforms. She lets playfulness slide into something perverse, even as she lowers the threat level down to the child's height. But desire always remains front and centre: the desire to touch and to taste. "There is something so sneaky about that power that draws us in", she says, amused, before concluding "I like layering together all these apparently random unrelated references to build a new fantastical universe that is my own". Exactly as she did when she was a child, in her little storybook.*

↗ →

Andrea Ferrero,
***I'm a Sucker for Revenge*, 2025,**
white chocolate, wax, refrigerated vitrine, wrought iron gate,
140 × 150 × 130 cm,
courtesy of the artist.
Photo: Galería tiro al blanco.



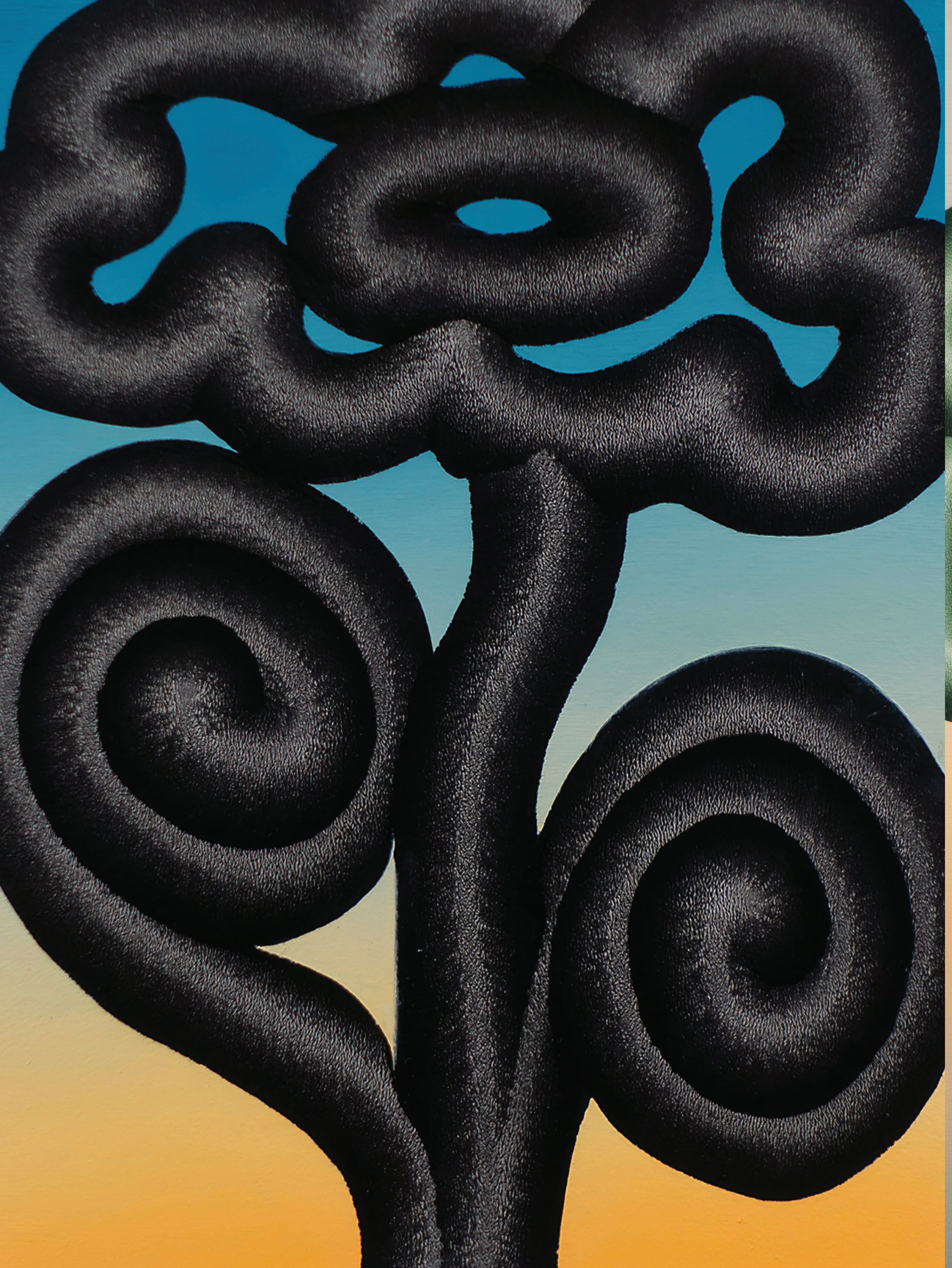
Flower Sprayer

PAR / BY
CRISTINA LÓPEZ CABALLER

Combien de fois peut-on peindre une fleur ? Et que révèle sa représentation de notre rapport au monde ? Des natures mortes baroques aux détails minutieux jusqu'au minimalisme, en passant par l'abstraction ou encore le cubisme, la fleur fait partie de ces motifs qui prouvent la capacité de l'art à se réinventer sans cesse. Avec sa série « Flower », Paul Riedmüller (né en 1989, Autriche) en propose une nouvelle déclinaison, un véritable terrain d'expérimentation, dont la technique se révèle être un marqueur de notre époque. À l'heure où les images générées par l'IA envahissent notre quotidien, où le virtuel semble presque se substituer au monde physique, l'artiste basé à Vienne opère un geste de rééquilibrage et de contrepoint. Riedmüller inverse la dynamique en transformant des contenus numériques en œuvres physiques. Il ramène l'image à la matérialité, interrogeant au passage l'influence de la technologie sur notre expérience du monde. Entre collage et palimpseste, sa démarche orchestre un dialogue entre savoir-faire artisanal et technologie de pointe. À partir d'images numériques ou de rendus 3D, Riedmüller transpose ensuite ses fleurs à l'aérographe, avant d'utiliser l'air comprimé pour créer une illusion de profondeur qui restitue le relief tridimensionnel de l'image d'origine. Les toiles ne sont plus de simples fichiers numériques — froids et interchangeables — mais des œuvres uniques, où la rencontre avec chaque fleur devient l'occasion d'un nouvel émerveillement et d'un retour à la matérialité.

How many times can you paint a flower? What does its depiction tell us about our relationship to the world? From meticulously detailed Baroque still lifes to Minimalism, by way of Abstraction and Cubism, the motif of the flower testifies to art's ability to continue to reinvent itself. With his series "Flower", Paul Riedmüller (b. 1989, Austria) proposes a new variation on this theme, a veritable field of experimentation in which technique emerges as a defining characteristic of our era. At a time when AI-generated images are invading our daily lives and a virtual universe seems to be replacing the physical world, this Vienna-based artist engages in an act of rebalancing and counterpoint. Riedmüller overturns this dynamic by transforming digital content into physical works. He makes the image material, and in the process, he explores how technology influences the way we experience the world. Between collage and palimpsest, his approach generates a dialogue between artisanal know-how and cutting-edge technology. Basing himself on digital images and 3-D renderings, Riedmüller transposes his flowers with an airbrush, using compressed air to produce an illusion of depth that recreates the original image's three-dimensional relief. The canvases are no longer just cold, interchangeable digital files, instead unique works in which the encounter with each flower renews our sense of wonder and brings us back to the material world.

















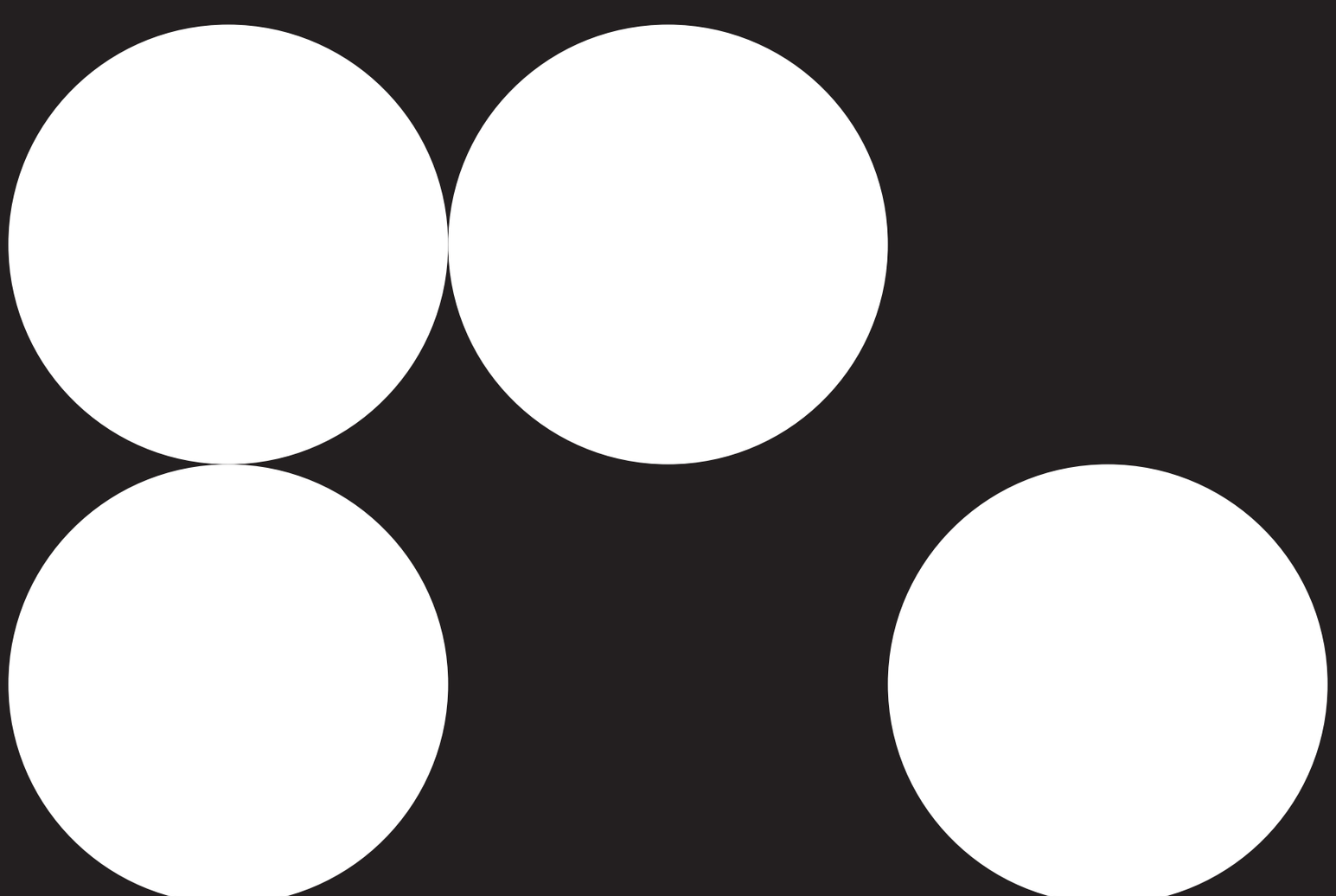


OBJECTS

OBJECTS

OBJECTS

OBJECTS



La maison Rabanne et The Steidz invitent la jeune création à revisiter un héritage singulier.

House of Fantasies

Rabanne and The Steidz invite young designers to reinterpret a unique heritage.





Réimaginer l'héritage culturel de Rabanne à travers un regard contemporain : tel est l'objet de cette nouvelle initiative portée par la maison en collaboration avec The Steidz. Depuis 1966, lorsque l'architecte devenu designer Paco Rabanne (1934-2023) a révolutionné la mode en transformant le métal en un langage créatif radical, la marque n'a cessé de défier les conventions et de bousculer la réalité. En fusionnant les frontières entre mode, art et architecture, le fondateur a créé un héritage culturel qui continue d'inspirer des générations d'esprits créatifs.

L'été dernier, Rabanne a ainsi ouvert un nouveau chapitre de cet héritage. En collaboration avec The Steidz, un appel à candidatures international destiné aux designers émergents autour du thème « House of Fantasies » a invité la nouvelle génération de talents à postuler pour réinterpréter l'univers de Rabanne à travers un regard novateur et rejoindre ce programme qui célèbre la tension caractéristique de la marque, entre rupture et excès : un mouvement, un état d'esprit et un marqueur culturel qui repousse les limites de la réalité pour créer un monde plus audacieux, plus libre et résolument expressif. Ancré dans les valeurs durables de Rabanne —créativité radicale, disruption culturelle et expression collective—, le projet s'affirme comme une invitation à rejoindre un collectif qui façonne le rythme de la culture à travers le code matériel le plus iconique de la maison : le métal. Fidèles à cet esprit avant-gardiste et à un engagement commun visant à rassembler les communautés créatives afin de favoriser de nouvelles formes d'expression, Rabanne et The Steidz vont par la suite mener cinq designers émergents à participer à une série de workshops et bénéficier d'un mentorat assuré par le designer Harry Nuriev pendant plusieurs mois. Chaque finaliste recevra un soutien à la production pour développer un objet original inspiré du langage esthétique, technique et symbolique de Rabanne, en réinventant l'usage emblématique du métal à travers sa propre vision créative.

Portée par les notions de célébration, de radicalité et d'excès assumé —des valeurs identitaires à la maison qui ont toujours guidé sa manière de créer—, cette première édition s'incarne dans un esprit disruptif et anti-conformiste. Les designers choisis seront invités, dans les mois à venir, à s'emparer du matériau pour imaginer et concevoir une pièce manifeste inédite tout en l'envisageant comme un médium d'exaltation, un vecteur de fantasmes. Ils interrogeront la façon



dont le métal peut transgresser les codes usuels du design, dépasser la fonction première de l'objet domestique pour cristalliser une vision énergique et libérée, à l'image de ce qu'il représente pour Rabanne.

PREVIOUS PAGE

Paco Rabanne © Keystone - France / Getty Images.

← ↑

© The Steidz Studio.



Reimagining Rabanne's cultural heritage through a contemporary lens is the goal of a new initiative undertaken by this fashion house in collaboration with The Steidz. In 1966, the architect-turned-designer Paco Rabanne (1934-2023) revolutionised fashion by transforming metal into a radical creative language. Since then, the brand has never stopped defying conventions and upending reality. By erasing the boundaries between fashion, art, and architecture, the founder created a cultural heritage that continues to inspire new generations of creative minds.

Last summer, Rabanne opened a new chapter of this heritage. In collaboration with The Steidz, it launched an international call for applications from emerging designers under the theme "House of Fantasies". They are inviting a new generation of talent to reinterpret and reinvent the world of Rabanne, in the spirit of the house's trademark tension between disruption and excess: a movement, a state of mind, and a cultural marker that pushes against the limits of reality to create a bolder, freer, and fiercely expressive world. The project is an invitation to join a community that is shaping the pace of culture through the fashion house's most iconic material: metal. Faithful to this avant-garde spirit and shared commitment to fostering creative communities and stimulating new forms of expression, Rabanne and The Steidz are selecting five emerging designers who will participate in a series of workshops and receive mentorship from the designer Harry Nuriev over a period of several months. Each finalist will receive production support to develop an original object inspired by Rabanne's aesthetic, technical, and symbolic language that reinvents its emblematic use of metal with his or her own creative vision.

Inspired by the notions of celebration, radicality, and unabashed excess — the same values that always guided the fashion house's creative process— this first edition embodies a disruptive, non-conformist spirit. The designers will be invited to take on the material to imagine and design a totally new statement piece, one that they ultimately envisage as a means of exaltation and fantasy. They will explore how metal can transgress the traditional conventions of design and transcend the primary function of the domestic object to express a dynamic, liberated vision, one that mirrors what it has always represented for Rabanne.

↑

© The Steidz Studio.

→

Harry Nuriev, programme mentor.
Photo: Crosby Studios.

Erwan Sene

PAR / BY
MATTHIEU JACQUET

Sound Systems





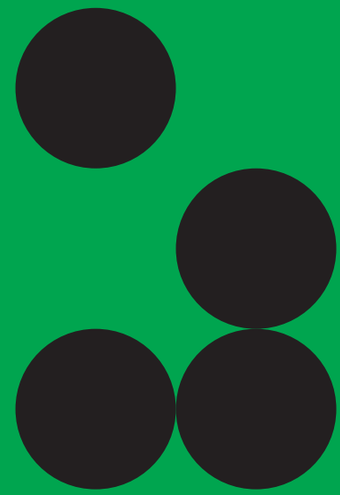
Collages et superposition d'images cryptiques, d'assemblages d'objets et de rebuts, compositions musicales ou encore installations sonorisées… Les œuvres d'Erwan Sene (né en 1991, France) parcourent les entrailles du réel dont elles font surgir la force énigmatique. Depuis une dizaine d'années, l'artiste sonde les recoins des rues, les égouts, les lieux d'attente et de passage en quête des détails curieux voire abjects qui, pourtant, se dérobent à notre attention.

La ville constitue le terrain principal de cette « dérive », selon ses mots. Dès ses études en graphisme, Sene archive ce qu'il croise sur sa route dans des clichés argentiques qu'il transpose dans des dessins au fusain. Les éléments urbains fragmentaires se muent alors en formes abstraites à l'aura spectrale : altéré par les variations de cadrage et d'échelle, mais aussi de grain et de couleurs, l'existant transite peu à peu vers le régime de la sensation. On ne s'étonnera pas que le trentenaire admire Sigmar Polke et ses paysages picturaux alchimiques, où des éléments disparates se rencontrent par des jeux d'intensité et de transparence.

« Ma démarche vise à brouiller les pistes et la perception. Mais aussi abattre les hiérarchies, par exemple entre ce que je sculpte et les détritus que je collecte », explique Erwan Sene. Féru des films de David Cronenberg, sciences-fictions dystopiques et autres comédies musicales, l'artiste emprunte aux cinéastes leurs techniques de trucage pour fabriquer ses sculptures à base de matériaux bruts et d'objets trouvés, où l'on ne sait discerner l'original de l'artifice. Ses impressions sur toiles s'agrémentent de persiennes, de processeurs et de câbles pendant jusqu'au sol ; des chaises publiques fusionnent avec un globe lumineux ; une petite fenêtre s'enveloppe dans un drap housse ; l'ampoule d'un lampadaire de rue éclaire une maquette de ville… Parfois, l'artiste joue avec l'effet du temps et du climat, faisant moisir ses matériaux ou les exposant aux rayons UV.

Outre le monde souterrain, l'intérêt de l'artiste se porte sur les fameux *liminal spaces* qui agitent tant la toile, que Marc Augé appelait « non-lieux » dès la fin du 20e siècle : des espaces nés avec la post-modernité, l'ère de la surconsommation et du tourisme de masse, dont l'architecture abrite souvent des activités plus secrètes, voire suscite de nombreux fantasmes. À l'instar de l'aéroport Roissy-Charles de Gaulle signé Paul Andreu, qui lui inspire un ensemble de sculptures à base de valises *vintage*, présentées au sol de la galerie Bonny Poon au printemps 2026.

Lors du confinement, c'est la trivialité du quotidien qui révèlera à son tour son pouvoir d'étrangeté. L'artiste commence à enregistrer sa voix ainsi





←

Erwan Sene, *A.U.E 3 (Answering Unlimited Equipment 3)*, 2022, fabric, wood, polyurethane resin, steel, cables, paint, speakers, 175 × 45 × 31 cm, courtesy of the artist & Balice Hertling, Paris (France).

que les bruits parasites qui l'entourent, de la perceuse des voisins aux allers-retours de l'ascenseur : « Là aussi, j'ai commencé à classer tous ces sons avant de les assembler, trafiquer, superposer. Cela a dessiné une trame narrative autour de la claustrophobie, sur quelqu'un qui se trouverait enfermé dans sa propre tête. » De cette trame découle un premier album, *JUnQ* (pour « Journal of Unsolved Questions »), en 2023.

Naturellement, Erwan Sene commence alors à intégrer le son dans ses sculptures à l'aide de transducteurs : « je les dote de "cages thoraciques" afin qu'elles influent sur notre expérience de l'espace en jouant sur les fréquences, et qu'elles puissent s'harmoniser et s'entendre entre elles. » Dans ses créations sonores, l'explorateur des tréfonds croise ses recherches sur les langages cryptés, les diffusions radiographiques souterraines, ou encore les différentes formes d'argots et ces mots que l'on n'ose pas dire. Pour son installation inédite à la 18e Biennale de Lyon (2026), Sene travaille cette fois avec les basses fréquences, dont les vibrations font danser les foules mais permettent aussi, récemment, aux forces de l'ordre de les réprimer lors de manifestations. Quand un outil d'évasion et de liberté se transforme en arme acoustique de surveillance et de contrôle.

→

Exhibition view
"Chutes and Signals", 2025,
032c Gallery, Berlin (Germany),
courtesy of the artist & 032c Gallery.

NEXT PAGES

Exhibition view
"Chutes and Signals", 2025,
032c Gallery, Berlin (Germany),
courtesy of the artist & 032c Gallery.

+

Erwan Sene, *Most Dangerous Prey*, 2025,
wood, aluminium, inkjet print, UV print on
synthetic glass, acrylic resin, speaker,
amplifier, LED sound, silicone wire,
150 × 150 cm, courtesy of the artist
& Balice Hertling, Paris (France).

+

Erwan Sene, *J.E.I MOBILE-SPEAK 2*
(detail), 2022, fabric, wood, polyurethane
resin, steel, cables, paint, speakers,
170 × 45 × 31 cm, courtesy of the artist
& Balice Hertling, Paris (France).







From cryptic collages and overlays of images to assemblages of objects and cast-offs, musical compositions, and sound installations, the work of Erwan Sene (b. 1991, France) delves into the innards of reality to summon its enigmatic power. For the last ten years, Sene has explored the hidden corners of streets, sewers, waiting areas, and places of passage in search of those curious, sometimes abject details which we usually overlook.

The city represents the primary terrain for this dérive, or "errancy", in the artist's words. Since he began studying graphic design, Sene has archived the things he comes across using analogue photography, images he then reworks as charcoal drawings. The fragmentary urban elements become abstract forms of a ghostly aura. Altered by changes in framing, scale, grain, and colour, what exists gradually moves into the realm of sensation. It should come as no surprise that this 35-year-old admires the alchemical, pictorial landscapes of Sigmar Polke, in which disparate elements are combined in an interplay of intensity and transparency.

"My approach seeks to blur the lines and unsettle perceptions. I'm also interested in breaking down hierarchies, for example, between what I sculpt and the detritus I collect", Sene explains. An ardent fan of David Cronenberg's films, dystopian science fiction, and musicals, he uses special-effects techniques from the world of cinema to make his sculptures from raw materials and found objects, in which the distinction between the original and the artifice disappears. His prints on canvas are embellished with Venetian blinds, processors, and cables that hang down to the floor; public chairs merge with a glowing globe; a small window is wrapped in a fitted sheet; the bulb of a streetlamp lights up a model city. At times, the artist also plays with the effects of time and climate, allowing his materials to become mouldy or exposing them to UV light.

Beyond the world of the underground, Sene is also drawn to the notorious "liminal spaces" that fascinate the online world so much, which Marc Auge, as early as the late twentieth century, called "non-places": spaces born of postmodernity, the era of overconsumption and mass tourism, the architecture of which often hosts more clandestine activities, and even fuels a large number of fantasies. Consider, for example, Roissy-Charles de Gaulle Airport, designed by Paul Andreu, which inspired Sene to make a series of sculptures out of old suitcases, which he showed in the basement of the Bonny Poon Gallery in the spring of 2026.

During the lockdown, the triviality of daily life revealed its strange powers to Sene, who began recording his voice and the incidental noises around him, from the neighbours' drill to the elevator's trips up and down. "There as well, I began to classify all these sounds before I began assembling, manipulating, and layering them. This yielded a narrative of claustrophobia about someone who was locked inside his own head". The result was his first album, JUnQ (which stands for "Journal of Unsolved Questions"), released in 2023.

Of course, Sene then began to integrate sound into his sculptures using transductors. "I fit them with 'rib cages' so that they can influence our experience of space by playing with frequencies, and so that they can harmonise and resonate with one another". For his new installation at the 18th Lyon Biennial (2026), he has worked with low frequencies, whose deep vibrations make crowds dance but now also allow law enforcement to repress these crowds when they engage in protest. An instrument of escape and freedom can thus be turned into an acoustic weapon of surveillance and control.

→

Erwan Sene, *Hunter Balancing Park 3*, 2023, aluminium, amp, bulb, paint, plaster, polyuretane resin, public chair, PVC, speaker, varnish, wires, 126 × 63 × 74 cm, courtesy of the artist & Balice Hertling, Paris (France).

NEXT PAGES

Erwan Sene, *Not cleared for this (matte carbon black shell)*, 2026, ABS suitcase, acrylic resin, acrylic paint, clear coat, aluminum, wood, power amplifier, speakers, silicone tube, electric wire, leather shoes, antenna, 58 × 48 × 30 cm. Courtesy of the artist & Bonny Poon / Conditions, Toronto (Canada). Photo: LF Documentation.




FRANÇOIS VILLON
PARIS
DelSey
YYZ


FRANÇOIS VILLON
22 FAUBOURG SAINT HONORÉ
PARIS
FRANÇOIS VILLON
22 FAUBOURG SAINT HONORÉ
PARIS

Tais Sirote

IMAGES
© TAIS SIROTE

SET DESIGN
LUCY WEBSTER, GEMMA TICKLE
& TARA GARNELL

Glowing the Darkness





Exploration de la matière, expérience de la texture, manipulation de la lumière : la photographe argentine Tais Sirote (née en 1989) transperce l'obscurité avec ses images paraissant nées en laboratoire.

« Je décrirais mon esthétique comme hyperréaliste, parfois un peu surréaliste, précise et guidée par l'émotion. Je suis attirée par des sujets souvent associés à la perfection, qu'il s'agisse de technologie, de beauté ou de voitures, et j'aime les mettre en contraste avec la vulnérabilité, l'imperfection et les émotions qui nous rendent humains. Je suis une personne très organisée, mais je travaille de manière assez intuitive. Mon processus est toujours un équilibre entre contrôle et spontanéité, précision et instinct. "Still Life Laboratory" est une collection d'images réalisées au fil de plusieurs années. Je l'appelle "laboratoire" parce que chaque image est née d'une question, d'une idée, ou bien simplement d'une curiosité que je voulais explorer. L'image de l'œuf reste l'une de mes préférées, car j'ai réussi à y exprimer les émotions que je traversais à ce moment-là à travers une composition très simple. C'est ce qui continue de guider mon travail : trouver visuellement comment communiquer des sentiments qui sont

souvent difficiles à mettre en mots.
Dans ma pratique personnelle,
je m'intéresse à l'émotion et à la recherche
de beauté dans des choses qui ne sont pas
traditionnellement considérées comme
parfaites ou belles. Je veux créer des
images qui encouragent les gens à regarder
un peu plus attentivement et à remarquer
quelque chose qu'ils auraient autrement
pu ne pas voir, tout en laissant une place
à l'interprétation plutôt que de donner
toutes les réponses. Je considère le sujet
comme un outil plutôt que comme une
finalité. Que je photographie une personne
ou un objet, je me demande toujours
ce que je veux exprimer. À partir de là,
je construis tout autour de cette idée.
Je suis très exigeante quant aux couleurs,
aux textures et aux objets que je choisis,
et j'ai toujours besoin d'un concept ou d'un
point de départ avant de commencer un
projet. Avant de photographier quoi que ce
soit, je prends le temps d'observer le sujet
—la manière dont il se comporte dans la
lumière, la façon dont les matériaux
interagissent et les qualités que je peux
faire ressortir grâce à l'éclairage et à la
composition. »





Material exploration, texture experimentation, light manipulation: Argentine photographer Tais Sirote (born in 1989) pierces the darkness with her images, which seem to have been born in a laboratory.

"I would describe my aesthetic as hyper-real, sometimes a bit surreal, precise and emotionally driven. I'm drawn to subjects that are often associated with perfection, whether that's technology, beauty or cars, and I like contrasting that with vulnerability, imperfection and the emotions that make us human. I'm a very organised person, but I work quite intuitively. My process is always a balance between control and spontaneity, precision and instinct. 'Still Life Laboratory' is a collection of images I've made over several years. I called it a 'laboratory' because every image started with a question, an idea or simply a curiosity I wanted to explore. The egg image is still one of my favourites because I managed to express emotions I was going through at the time using a very simple composition. That's what continues to drive my work: finding visual ways of communicating feelings that are often difficult to put into words.

In my personal practice, I'm interested in emotion and in finding beauty in things that aren't traditionally seen as perfect or beautiful. I want to create images that encourage people to look a little closer and notice something they might otherwise have overlooked, while leaving room for interpretation rather than giving all the answers. I think of the subject as a tool rather than the destination. Whether I'm photographing a person or an object, I'm always asking myself what it is I want to express. From there, I build everything around that idea. I'm very particular about the colours, textures and objects I choose, and I always need a concept or starting point before I start a project. Before photographing anything, I spend time observing the subject —how it behaves in the light, how different materials interact and what qualities I can bring out through lighting and composition to communicate that idea."



Artificial Biopop

PAR / BY
JUSTINE SEBBAG

IMAGES
© BIANCA CENSORI





Le mobilier comme autoportrait

Vêtue d'une combinaison rouge en latex, Bianca Censori (née en 1995, Australie) se trouve immobile dans une cuisine aux finitions métalliques et mime, en silence, la préparation d'un gâteau, sur une partition composée par Kanye West, son mari. Quand le rideau se lève sur la salle à manger, le gâteau devient une offrande intouchable, posé sur une desserte, face à des meubles où des femmes masquées, doubles de l'artiste, tiennent lieu de chaises, de table et de lustre.

Le projet *BIOPOP*, présenté à Séoul en décembre 2025, est le premier chapitre d'un cycle de sept œuvres produites par l'artiste qui doit s'étendre jusqu'en 2032. Formée comme architecte, Censori a dirigé l'architecture chez Yeezy, où elle concevait les espaces et boutiques de la marque. Le mobilier de BIOPOP, conçu par ses soins et produit par le sculpteur américain Ted Lawson, prolonge directement ce savoir-faire en empruntant son vocabulaire aux appareils de rééducation : béquilles, mousse gainée de mouton, structures métalliques brossées.

Naturellement, l'on pense à Allen Jones, qui sculptait en 1969 *Hatstand*, *Table* et *Chair*, trois mannequins en fibre de verre, harnachés de cuir et transformés en porte-manteau, table basse et chaise. Jones assurait ne pas représenter une femme réelle : la figure n'était selon lui qu'un procédé plastique, un dispositif abstrait plutôt qu'un portrait. Dès leur présentation en 1970, les sculptures suscitent la controverse et les féministes l'accusent d'objectification. Deux ans après leur création, le réalisateur Stanley Kubrick en reprend presque à l'identique la silhouette pour le Korova Milkbar de son film *Orange mécanique* (1971).

Ainsi, le fait de rejouer aujourd'hui le mannequin-meuble, en interprétant soi-même son propre rôle, change la nature du geste. Depuis son mariage avec Kanye West, Censori est scrutée en continu, sa moindre tenue commentée tantôt comme un signe d'emprise, tantôt comme un signe d'autonomie. « Ton image est reproduite sans ton consentement en permanence, dupliquée, piétinée, disséquée », confiait-elle à *Vanity Fair* (US) en février 2026. Ce n'est plus un mannequin anonyme sorti d'un atelier commercial, comme chez Allen Jones, mais l'artiste elle-même, déjà exposée, qui remet en scène sa propre objectification.

Tous les visages lisses des doubles, à mi-chemin entre le masque et le trait figé par l'injection, prolongent cette question dans le champ de la chirurgie esthétique, devenue norme plutôt qu'exception : le botox, en relâchant certains muscles faciaux, réduit aussi la capacité à froncer les sourcils ou à exprimer un refus. À la performance s'ajoute une ligne de bijoux, dont un bracelet en argent calqué sur un spéculum gynécologique, porté ici comme une parure. Le même geste traverse tout *BIOPOP* : rendre docile, de sa propre main, ce qui l'était déjà.

BIO POP
100mg

Furniture as self-portrait

Sporting a red latex suit, Bianca Censori (b. 1995, Australia) stands motionless in a kitchen equipped with metal fixtures, miming the preparation of a cake to a score composed by her husband Kanye West. When the curtain lifts on the dining room, the cake becomes an untouchable offering, set on a serving trolley before pieces of furniture consisting of masked women —doubles of the artist— who act as chairs, a table, and a chandelier.

BIOPOP*, shown in Seoul in December 2025, is the first chapter in a cycle of seven works that will extend until 2032. Trained as an architect, Censori directed architecture at Yeezy, where she designed spaces and stores for the brand. The furniture for* BIOPOP*, designed by Bianca Censori and produced by the sculptor Ted Lawson, directly extends her expertise, borrowing the elements of its style from rehabilitation equipment such as crutches, sheepskin-covered foam, and brushed metal structures.*

The project recalls the work of Allen Jones, who in 1969 sculpted Hatstand*,* Table*, and* Chair*, in which three fibreglass mannequins are dolled up in leather and transformed into a coatrack, a coffee table, and a chair. Jones insisted that he was not depicting a real woman, that the figure for him was merely an abstract visual device instead of an actual portrait. From their first presentation in 1970, the sculptures elicited controversy, and feminists accused Jones of objectification. Two years later, filmmaker Stanley Kubrick reproduced their forms almost to the letter for the Korova Milkbar in his film* Clockwork Orange *(1971).*

To perform the mannequin-as-furniture anew by playing the role oneself changes the nature of this gesture altogether. Since marrying Kanye West, Censori has been subjected to constant scrutiny, every aspect of her outfit commented on as either a sign of coercion or independence. "Your image is reproduced without your consent. It's replicated, it's brought down, it's picked apart," she told Vanity Fair *(USA) this past February. This is no longer an anonymous model stepping out of a commercial studio, as it was for Allen Jones. This is instead the artist herself, who has already been put on show, and who is now restaging her own objectification.*

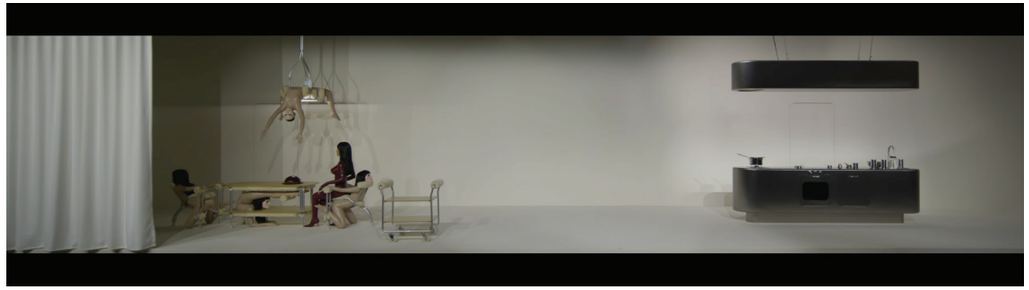
All the doubles' smooth faces, somewhere between mask and features ossified by injection, extend this question into the realm of cosmetic surgery, which has become a norm more than an exception. Even though it relaxes certain facial muscles, Botox also diminishes a person's ability to frown or express refusal. The performance is accompanied by a line of jewellery, including a silver bracelet cast from a gynaecological speculum, worn here as adornment. The same gesture runs through all of BIOPOP*: using one's own hand to render docile what was already so.*














BAGUETTE
STUDIO

TRENDS

TRENDS

TRENDS

TRENDS



Ziyu Wang

PAR / BY
PIERRE-ANTOINE LALANDE

Dissolved Masculinity



Originaire de Shanghai, Ziyu Wang (né en 1998) renverse la perception passéiste et stéréotypée des genres. Il propose une photographie liée par la métaphore et l'érotisme.

The photographer Ziyu Wang (born in 1998, Shanghai) challenges outdated and stereotypical perceptions of gender. His pictures bring together metaphor and eroticism.



PREVIOUS PAGE

Ziyu Wang, *Untitled*, 2025,
courtesy of the artist.

↑

Ziyu Wang, *Untitled*, 2026,
courtesy of the artist.

Dans les mises en scène de Ziyu Wang (né en 1998, Chine), personne n'est jamais tout à fait naturel. Les corps posent, les muscles se contractent, les regards défient l'objectif, mais les câbles restent visibles et les effets spéciaux tiennent à peine. Entre photographie de mode, théâtre amateur et humour absurde, l'artiste transforme la masculinité en une étrange répétition générale dont chacun semble avoir oublié le scénario.

Quelque chose sonne faux dans ses photographies. Les hommes jouent mal. Ils jouent mal parce que personne ne leur a vraiment appris leur texte. Ils ont seulement vu les autres le réciter, alors ils recommencent les mêmes gestes. Les épaules un peu trop droites, le poing un peu trop serré, le regard un peu trop dur. Une succession de poses répétées jusqu'à devenir grotesques.

De son enfance en Chine à sa vie actuelle entre Londres et Shanghai, Wang s'amuse avec les codes de la virilité qui lui ont été transmis. Le genre fonctionne exactement comme le théâtre : à force de reproduire les mêmes postures et les mêmes réflexes, tout finit par paraître naturel. C'est ce que Judith Butler appelait la performativité du genre. On n'endosse pas un costume, on apprend un rôle. Dès lors, la seule manière de le troubler consiste peut-être à le rejouer autrement. À l'exagérer. À le faire dérailler. À le parodier, comme le fait Ziyu Wang.

À première vue, ses images empruntent l'esthétique de la photo de mode : lumière irréprochable, couleurs franches, décors soignés, silhouettes sculpturales. Sauf que les ficelles dépassent. Le câble

de déclenchement traverse le cadre, les effets spéciaux ressemblent à des bricolages. L'érotisme passe aussi par l'humour. Un homme baisse son pantalon devant un grillage métallique : est-il en train d'uriner ou s'apprête-t-il à se mettre en danger ? Ailleurs, une banane coincée dans une bouche, encadrée par deux œufs, compose une anatomie sexuelle volontairement grossière. Une pomme maintenue entre deux visages transforme un baiser attendu en numéro d'équilibriste. Les aliments et les bouches déplacent sans cesse les clichés du désir masculin.

Le théoricien français du cinéma Christian Metz s'est intéressé à cette curieuse duplicité du trucage. Dans *Trucage et cinéma* (1972), il écrit : « Il y a en lui quelque chose qui est toujours caché [...] et en même temps quelque chose qui toujours s'affiche. » Ziyu Wang exploite cette tension à chacune de ses compositions. La photographie cherche habituellement à faire oublier sa propre fabrication, mais lui laisse délibérément apparaître ses coutures. Le déclencheur devient un accessoire et les artifices cessent d'être des défauts.

On y passe du costume-cravate aux sous-vêtements, des intérieurs domestiques aux poses de culturiste, de l'autorité à la vulnérabilité. Comme si la masculinité n'était jamais un état mais une alternance de déguisements que l'on enfile par automatisme selon les circonstances. Cette maladresse fait penser à une pièce de théâtre qui tâtonne, où chacun connaît sa partition sans parvenir complètement à l'habiter. Les positions deviennent trop viriles pour être crédibles et les expressions sont trop assurées pour réellement nous impressionner. Poussés jusqu'au pastiche, ces stéréotypes perdent leur évidence.

Les normes effacent leur propre élaboration jusqu'à sembler aller de soi. Ziyu Wang en expose les échafaudages. Face à l'objectif, il regarde souvent droit devant lui. Son attitude ne cherche ni à séduire ni à susciter la compassion. Elle est presque celle d'un acteur qui attend que l'on remarque enfin la supercherie. Si tout cela vous paraît authentique, semble-t-il dire, observez encore. Lui a simplement choisi de laisser les câbles apparents.



→

Ziyu Wang,
Untitled, 2026,
courtesy of the artist.

NEXT PAGES

Ziyu Wang,
Eat Like a Man, 2022,
courtesy of the artist.

+

Ziyu Wang,
Never Do Housework, 2022,
courtesy of the artist.

+

Ziyu Wang,
100% Straight, 2022,
courtesy of the artist.

+

Ziyu Wang,
Untitled, 2022,
courtesy of the artist.

+

Ziyu Wang,
Untitled, 2022,
courtesy of the artist.

+

Ziyu Wang,
Wedding Rehearsal, 2021,
courtesy of the artist.

+

Ziyu Wang,
Official Background, 2021,
courtesy of the artist.





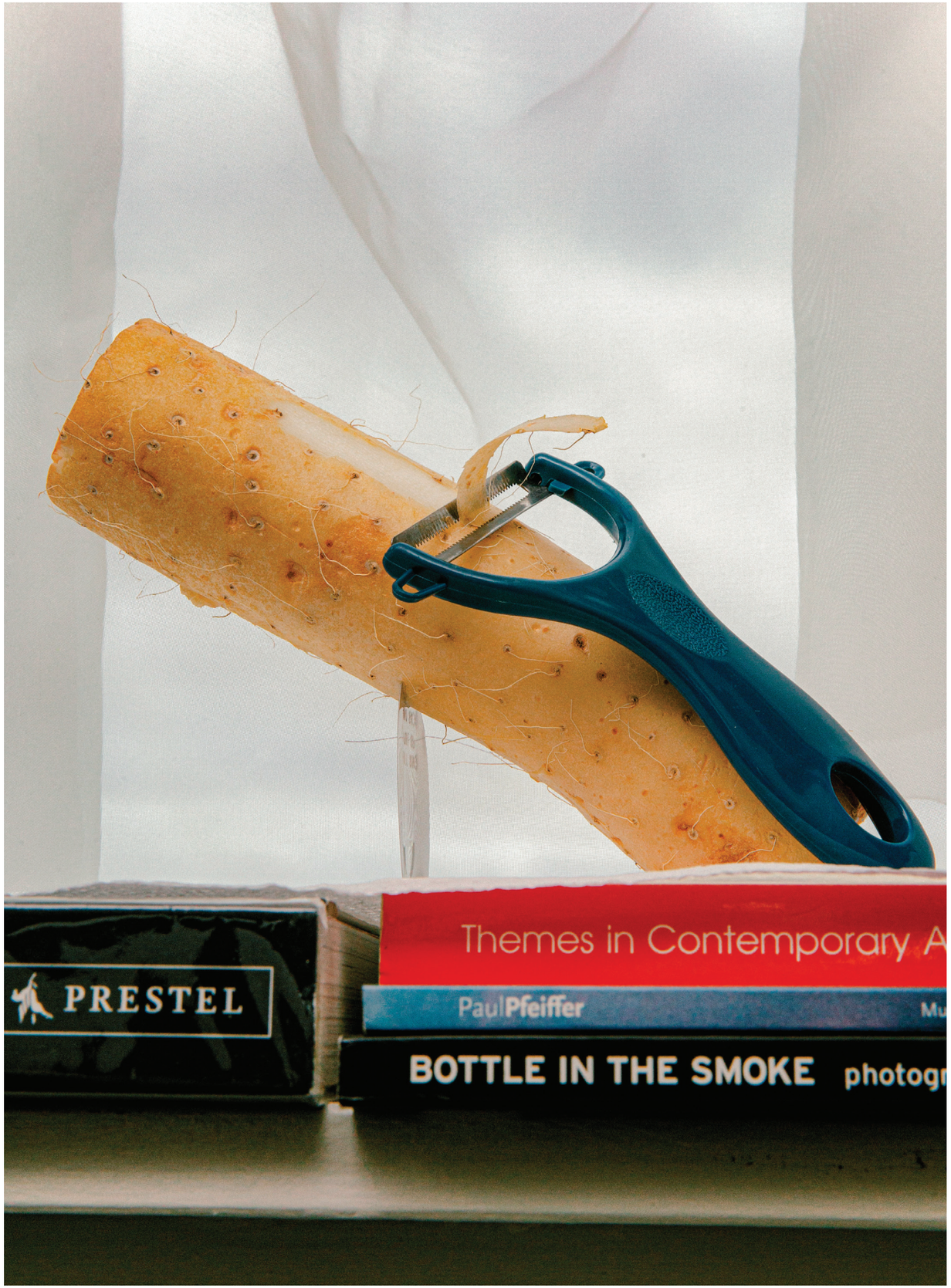











PRESTEL
Themes in Contemporary A
PaulPfeiffer
BOTTLE IN THE SMOKE





In the scenes staged by Ziyu Wang (b. 1998, China), no one is ever entirely natural. Bodies pose, muscles contract, eyes confront the camera, but the cables remain visible, and the special effects are barely convincing. Between fashion photography, amateur theatre, and absurdist humour, Wang transforms masculinity into a strange rehearsal during which everyone seems to have forgotten their lines.

Something feels fake about his photographs. Here, the men are bad actors. They are bad actors because no one has ever really taught them their lines. They have only ever seen others recite them, so they mimic the same gestures. Their shoulders are a bit too straight, their fists too tightly clenched, and their gaze a little too severe. A variety of poses are repeated to the point of becoming grotesque.

From his childhood in China to his current life spent between London and Shanghai, Wang plays with the codes of virility that were transmitted to him. Gender works in exactly the same way as theatre: when you reiterate the same postures and the same reflexes, everything ends up seeming natural. This is what Judith Butler called gender performativity. You're not putting on a costume; you're learning a part. At that point, the only way to overturn this is perhaps by playing it differently: by exaggerating it, derailing it, and parodying it, as Wang does.

PREVIOUS PAGES

Ziyu Wang, *Shaving*, 2022,
courtesy of the artist

+

Ziyu Wang, *Untitled*, 2022,
courtesy of the artist

↖

Ziyu Wang, *Untitled*, 2022,
courtesy of the artist

At first glance, his images look like fashion photographs, with their perfect lighting, bright colours, meticulously arranged sets, and sculpted figures. Except that the threads are still bare. The cable release runs through the frame, and the special effects look fairly makeshift. Eroticism also expresses humour. A man drops his trousers in front of a metallic fence. Is he simply peeing, or is he about to put himself in harm's way? Elsewhere, a banana stuck in someone's mouth and flanked by two eggs composes a deliberately vulgar sexual anatomy. An apple suspended between two faces transforms the expectation of a kiss into a balancing act. Food and mouths continually unsettle the cliches of male desire.

The French film theorist Christian Metz wrote about this curious duplicity of special effects. In Trucage et cinéma *(1972), he wrote: "There is always something concealed about it... and at the same time, something that is being presented". Wang exploits this tension in all of his compositions. Photography usually strives to hide the signs of its own making, but he deliberately leaves the stitches visible. The shutter release becomes a prop, and the contrivances cease to be flaws.*

They go from suit and tie to underwear, from domestic interiors to bodybuilding poses, and from authority to vulnerability. It's as if masculinity was never a state, instead a series of disguises that one automatically puts on, depending on the circumstances. This awkwardness is like a theatre play that bumbles along, in which everybody knows their part without ever managing to inhabit it fully. The poses become too virile to be credible, and the expressions too self-assured to impress us at all. Pushed to the point of pastiche, these stereotypes lose their obviousness.

Norms erase the very process of their own construction until they seem self-evident. Wang lays bare their scaffolding. Facing the camera, he often looks straight ahead. His attitude neither seeks to seduce nor to elicit compassion. It is almost that of an actor waiting for someone to finally call out the charade. He seems to be saying, if this looks genuine to you, look again. He simply decided not to hide the cables. ●●●

Into the Woods

PAR / BY
LISA AGOSTINI



En rejouant ses teintes, ses volumes et ses reliefs, les créateurs contemporains redéfinissent l'esthétique d'un matériau primitif.

By reinterpreting its tones volumes' and textures, contemporary creators are redefining the aesthetic of a timeless material.



PREVIOUS PAGE

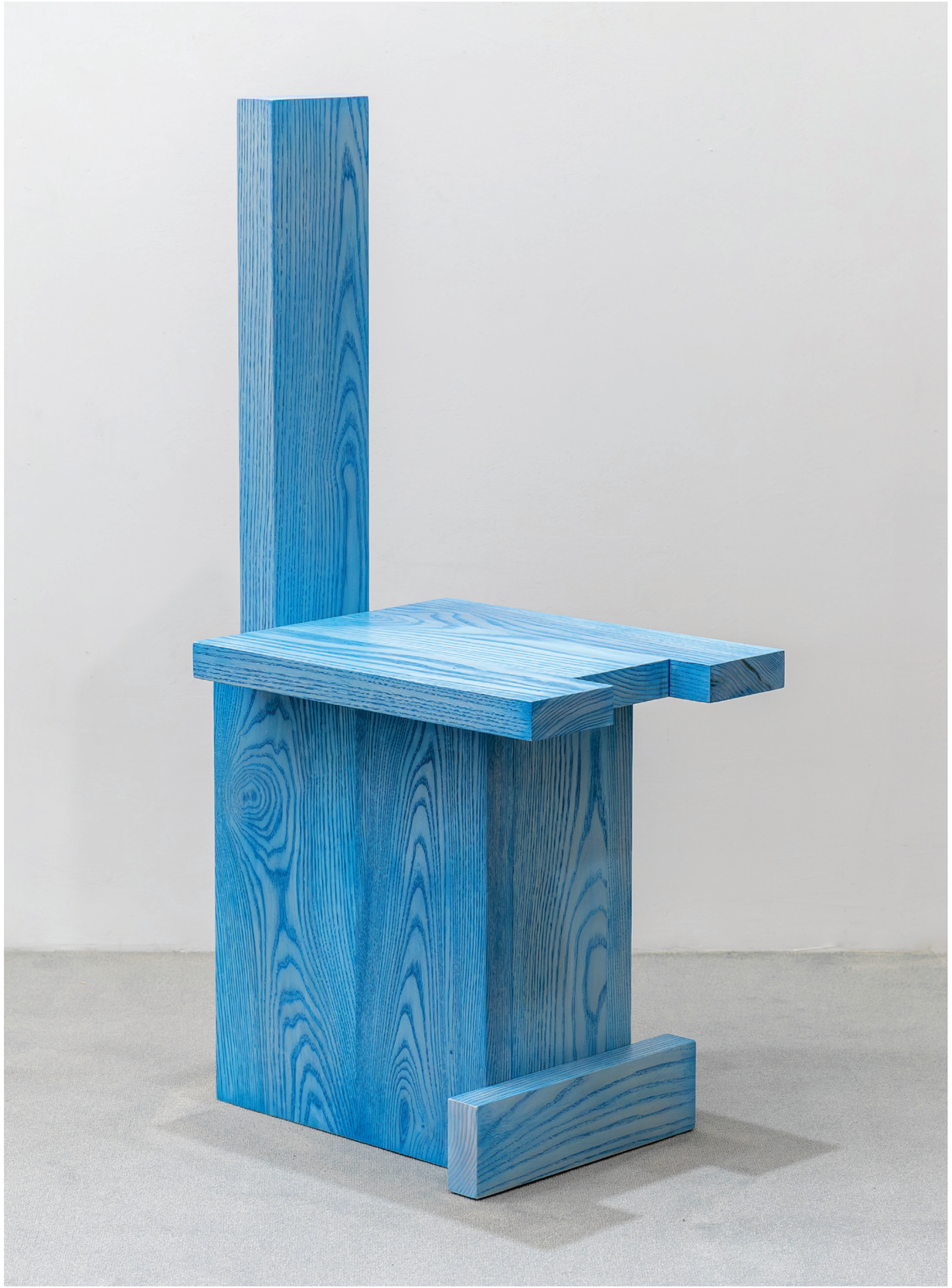
Raul De Lara, *El Mesero*, 2025, basswood, oak, hemu, polyx-oil, 149.9 × 66 × 96.5 cm, commissioned by The Contemporary Austin, courtesy of the artist. Photo: Raul De Lara.

↑

Tadeas Podracky, *Spoon in transition*, 2023, walnut wood, variable dimensions, courtesy of the designer. Photo: Eva Rybarova.

Il y a eu ce buffet, de style Louis XIII, à l'allure massive et épaisse. Mais aussi ce vaisselier historicisant, dont les personnages et les volutes architecturales rendent toute identification un peu compliquée. Puis sont arrivés, entre autres, Jean Touret avec sa main artisanale et en phase avec son époque, Georges Nakashima avec ses lignes immaculées, la brutalité pure de la matière boisée, sans oublier la douceur des courbes chez certains créateurs scandinaves. Et aujourd'hui ? À quoi peut correspondre l'esthétique contemporaine du bois ? Doit-elle encore choisir entre l'honnêteté de la matière, l'historicité, l'authenticité ou la fausse simplicité du design nordique ? S'ils ne s'en vont pas piocher dans les lourdes boiseries d'autrefois, des designers comme Marco Zelli utilisent les surfaces ALPI Sottsass. Reconnaissables à leurs nervures relevées par des couleurs vives, ces panneaux de bois reflètent les années 1980 et le furieux mouvement Memphis qui a secoué la décennie. Dans un tout autre genre, les créations de Vital Lainé, designer derrière le studio FuturForms, aux lignes essentielles et parées de couleur, pourraient suggérer un accent à la Donald Judd.

Du côté des podiums, la fibre végétale qu'offre le bois s'invite également. Si l'on était habitué aux généreuses courbes nées du contreplaqué à la Eames, certains créateurs de mode vont plus loin pour épouser un peu plus les courbes de notre corps, à l'image de ce que propose Julie Kegels —récompensée du LVMH Prize en septembre 2026. Pour sa collection automne-hiver 2025-2026, la jeune Belge a multiplié les pièces arborant des motifs reproduisant le veinage boisé. Une robe, réalisée en placage de bois construite autour du corps du mannequin, n'était pas sans rappeler la robe table d'Hussein Chalayan, issue de sa collection « Afterwords » présentée en 2000. Dans la même discipline, figure également Amaury Darras, qui se décrit comme



« moitié créateur de mode, moitié magicien du bois » sur son compte Instagram. Honoré lors de la 40e édition du Festival de Hyères dans la catégorie Grand Prix du Jury Accessoires 2025, le Marseillais s'est fait remarquer par ses véritables exosquelettes et sculptures portables. Parmi ses admirateurs, Björk, pour qui il avait déjà façonné un bustier et une jupe en bois.

Chez Hugh Hayden, il est toujours question de vêtements, mais pas forcément à porter, car sa sculpture en forme de veste, massive, est hérissée d'épines. Loin des propositions qui invitent au toucher, le travail de l'Américain se fait plus vénéneux. En plus de tout une série autour de l'épine, que l'on retrouve aussi bien sur des meubles ou des barques, Hayden déploie son médium à travers des collections de bassins humains, ou encore des cages thoraciques, dont les côtes s'entrelacent, exposées sur des cintres. Toujours dans un registre et une démarche qui visent à troubler le spectateur, *Water Sports* de Villiam Miklos Andersen réinvente les urinoirs publics. Plus question de faïence immaculée, mais de réceptacle en chêne. Un processus créatif qui détourne et interroge les objets et outils de notre quotidien, pour les faire changer de dimension. Et si, finalement, c'était là que résidaient l'aptitude et le talent du bois ? Transporter un regard habitué au tout plastique et chrome, dans une dimension où l'organique a, ou reprend, toute sa place.

←

Younghyun Lee,
Elements Chair (blue), 2025,
ash, oil finish, 36 × 49 × 80 cm,
courtesy of Oryuelements.
Photo: img.svc.

↓

Amaury Darras,
Wooden suit, 2024, ziricote, steel,
shellac, wax, 160 × 60 × 23 cm.
Photo: Quentin Mka.

NEXT PAGE

Josh Page Studio, *Cut Out Lamp*,
redwood pine, 49 × 28 × 24 cm.
Photo: Josh Page.





There was that Louis XIII sideboard, which looked so dense and solid. Then there was that historicising dresser, whose figures and swirling architectural volutes make a precise identification somewhat difficult. Then, among others, came Jean Touret with his artisanal touch that was so in sync with his time, Georges Nakashima with his immaculate lines, the pure brutalism of wooden material, as well as the soft curves of some Scandinavian designers. What about today? Should it choose between the honesty of the material, historicising, authenticity, or the false simplicity of Nordic design? Rather than drawing on the heavy wood panelling of earlier eras, designers such as Marco Zelli use ALPI Sottsass surfaces. Recognisable for their grain accentuated with bright colours, these wood panels evoke the 1980s and the vibrant Memphis movement that shook up the decade so thoroughly. In an entirely different vein, the creations of Vital Lainé, the designer behind the studio FuturForms, with their pared-down lines and colourful finish, suggest something akin to the work of Donald Judd.

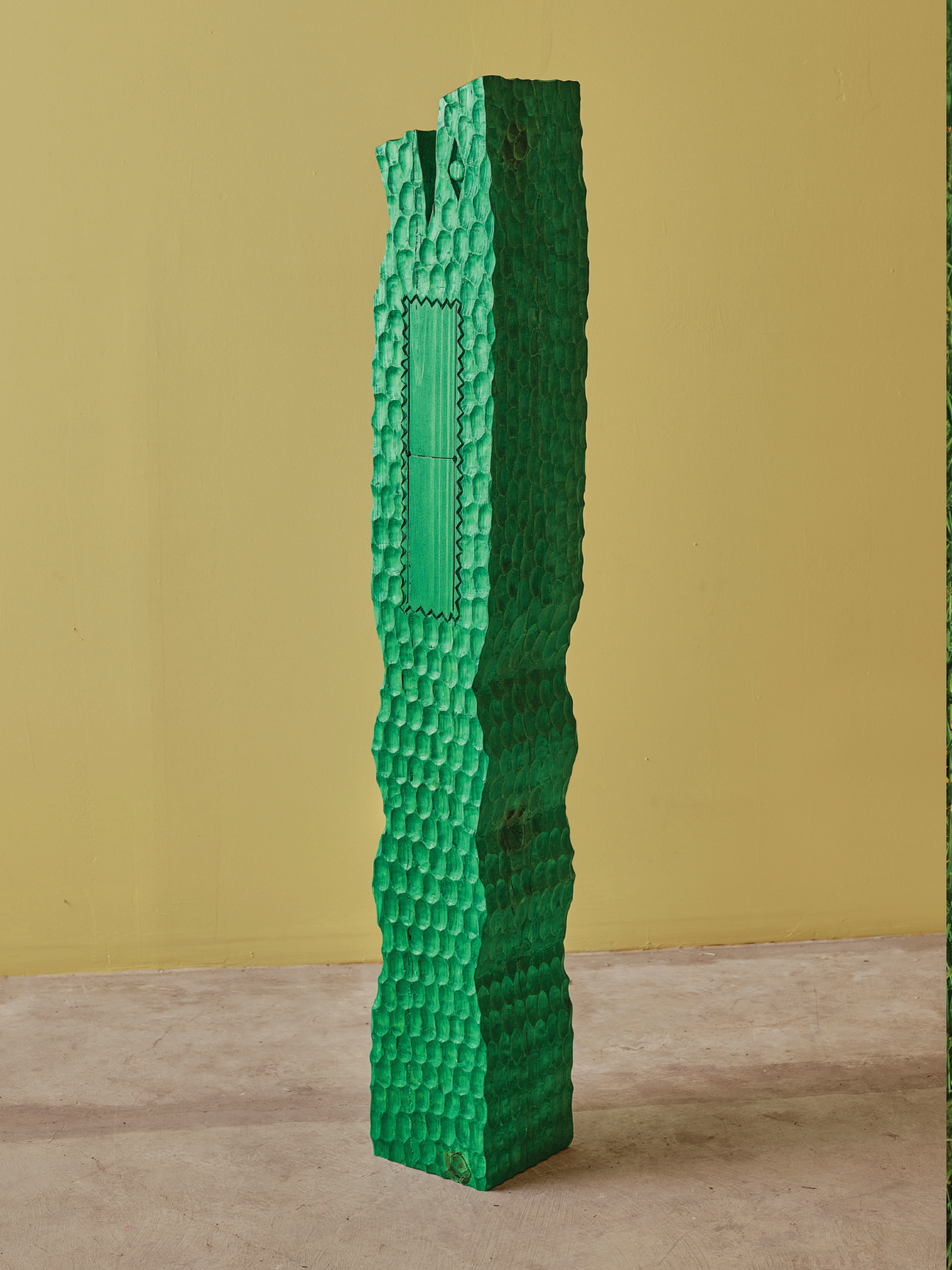
Wood fibre is also making its way onto the catwalk. Although we are used to the generous curves of Eames-style plywood, some fashion designers, like Julie Kegels — awarded by the LVMH Prize in September 2026—, are taking things further, moulding it more closely to the contours of the body. For her fall-winter 2025-2026 collection, this Belgian designer created a wood-veneer dress constructed around the model's body. A reminiscent of Hussein Chalayan's dress/table from his collection "Afterwords", which he showed in 2000. In this same arena, Amaury Darras describes himself as "half fashion designer, half wood-wizard". Honoured at the 40th edition of the Hyères Festival with the Jury Grand Prize for Accessories for 2025, this Marseilles designer became known for his exoskeletons and portable sculptures. His admirers include Björk, for whom he has made a bustier and a skirt out of wood.

Hugh Hayden always makes clothes, but they aren't necessarily meant to be worn, as his solid-wood, jacked-shaped sculpture studded with spikes makes clear. Far from inviting our touch, the work of this American designer is only becoming more venomous. He has authored collections of human pelvises, as well as rib cages with intertwining ribs, which he displays on hangers. In a register and approach that is also meant to unsettle the spectator, Villiam Miklos Andersen's Water Sports *reinvents public urinals with oak. This creative process subverts and questions our everyday objects and tools, transforming them entirely in the process. So, in the end, perhaps this is where true affinity and talent lie in the world of wood: in transporting a gaze accustomed to a world of plastic and chrome into a dimension where the organic is accorded, or has reclaimed, its rightful place.*




























































DUNTTLEO











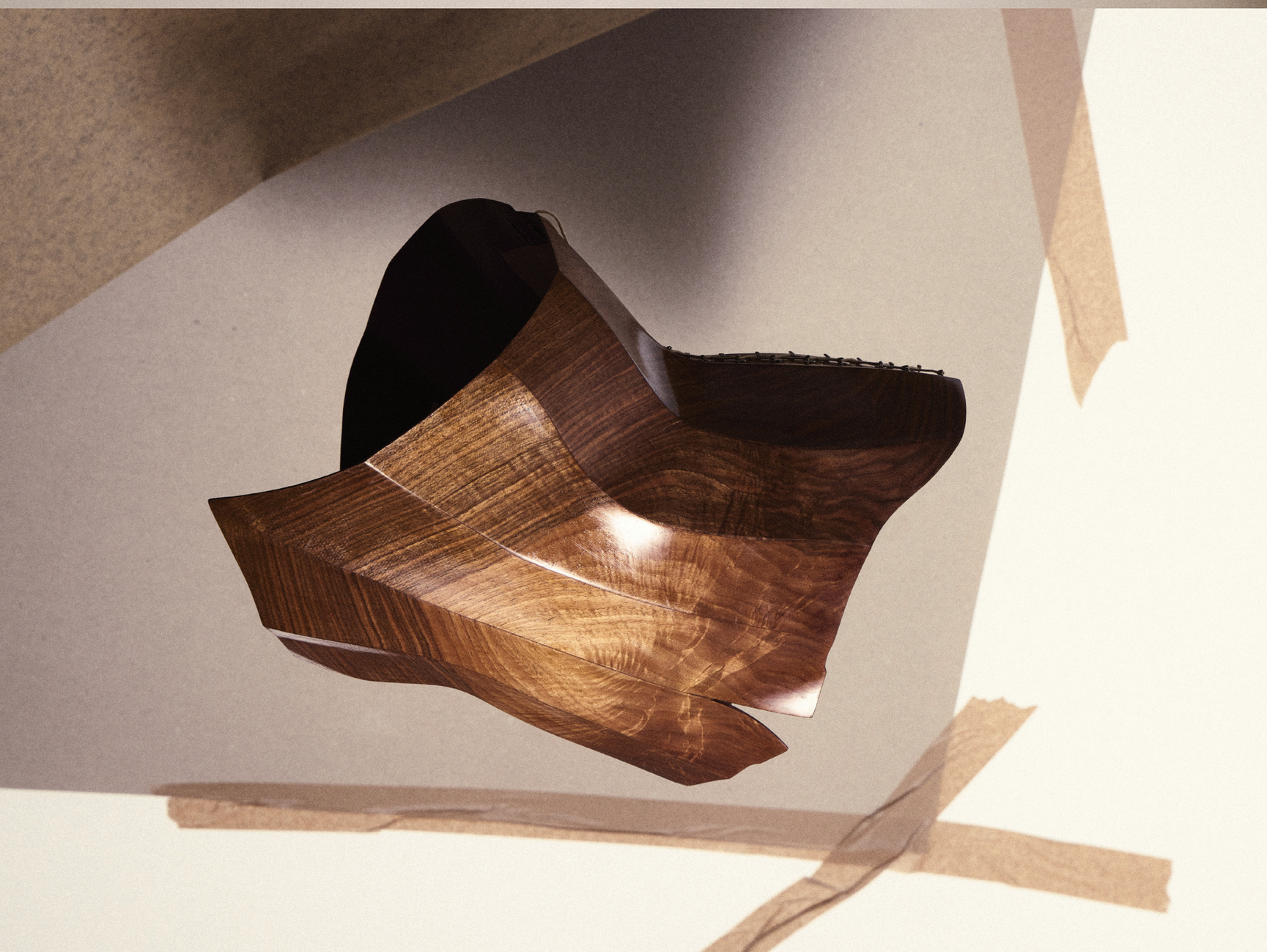





















Club




Club




HELLO



















































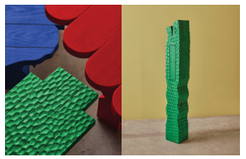




Image taken from the series "Objetrama chapitre 2", published in the magazine *Revue*, issue #18, AW 2024. Photo: Lauren Bamford. Stylist: Sarah Pritchard.



Jiří Krejčiřík, *Lada Stool*, 2025, solid ash wood, 37.5 × 37.5 × 45. 5 cm. Photo: Tomas Carl Allen.



Daniel Valero, various furniture details. Photo: Pepe Molina. © Mestiz Studio.
+
Daniel Valero, *Teponaztli*, 2022, stained hand-carved pine wood, 20 × 20 × 150 cm. Photo: Pepe Molina. © Mestiz Studio.



Vital Lainé, *Herbe*, 2025, chestnut wood stained with coloured pencils, 72 × 49 × 26 cm. © Vital Lainé.
+
Divine Bag, 2025, created as part of a competition organised by Sessùn. © Vital Lainé.



Creative Studio Unravel, *Mardi Mercredi Daikanyama Store*, Shibuya, Tokyo (Japan), 2024. Photos: Sunghoon Han.



Valentin Abad, *Les Liants 04*, 2019, photo, 30 × 40 cm on board 50 × 60 cm, tinted and engraved MDF, courtesy of the artist. © Valentin Abad.



Aaron Feltman, *The Trees Have Eyes*, 2025, basswood, 5.4 × 20.3 × 5 cm, courtesy of the artist.



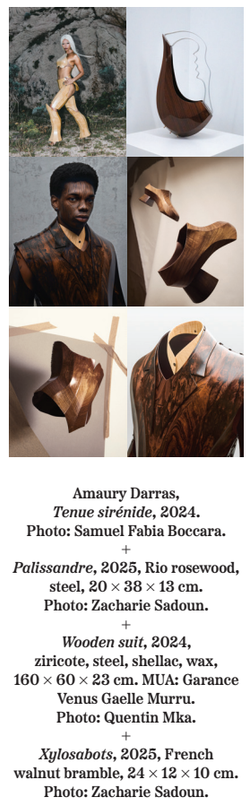
Tadeas Podracky, *Spoons in transition*, 2023, pear wood, walnut wood, cherry wood, variable dimensions, courtesy of the designer. Photos: Eva Rybarova.



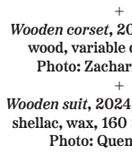
Villiam Miklos Andersen, *Water Sports*, 2024, oak, intaglio-type digital halftone print, acrylic glass, 39 × 37 × 76 cm, courtesy of the artist & O-Overgaden, Copenhagen (Denmark).



Eli Horn, *Water Body 1*, 2025, single-channel video loop, electronic components, birch plywood, cloth-covered cord, 50.8 × 35.5 × 5 cm, courtesy of the artist.



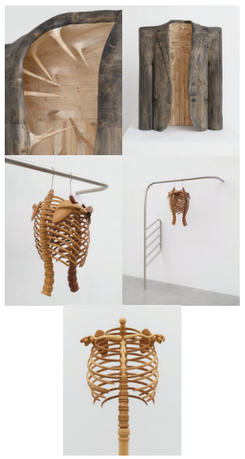
Amaury Darras, *Tenue sirénide*, 2024. Photo: Samuel Fabia Boccara.
+
Palissandre, 2025, Rio rosewood, steel, 20 × 38 × 13 cm. Photo: Zacharie Sadoun.
+
Wooden suit, 2024, ziricote, steel, shellac, wax, 160 × 60 × 23 cm. MUA: Garance Venus Gaelle Murru. Photo: Quentin Mka.
+
Xylosabots, 2025, French walnut bramble, 24 × 12 × 10 cm. Photo: Zacharie Sadoun.



+
Wooden corset, 2026, plane tree wood, variable dimensions. Photo: Zacharie Sadoun.
+
Wooden suit, 2024, ziricote, steel, shellac, wax, 160 × 60 × 23 cm. Photo: Quentin Mka.



Primo Arets, *Layered Chair*, 2023, solid oak wood, variable dimensions.
+
Layered Stool, 2024, damaged plywood, variable dimensions. © Primo Arets.



Hugh Hayden, *Outside In*, 2025, charcoal on sculpted fir, 73 × 56 × 23 cm, courtesy of the artist & Lisson. © Hugh Hayden.
+
US, 2023-2025, black walnut, white oak, steel, stainless steel, 182 × 126 × 70 cm, courtesy of the artist & Lisson. © Hugh Hayden.
+
A Single Man (detail), 2023, bent laminated cedar, stainless steel, 182.9 × 40.6 × 40.6 cm, courtesy of the artist & Lisson. © Hugh Hayden.



ALPI Sottsass,
Dark Brown cupboard.
Photo: Federico Cedrone.
+
Red, Yellow and Pink
panels. © ALPI.

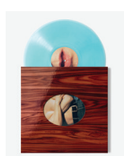




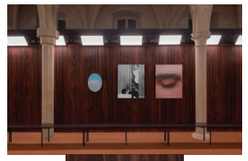
Younghyun Lee,
Elements Stools, 2025,
ash, oil finished,
39 × 24 × 43.5 cm,
courtesy of Oryuelements.
Photos: img.svc.



Camille Lichtenstern
& Cameron Bensley,
Stairway to heaven, 2025,
photograph,
courtesy of the artists.



Robyn vinyl, Acne Studios SS26
soundtrack, designed by
Acne Studios × Pacifico Silano.
© Acne Studios.





Acne Studios × Pacifico Silano,
set of SS26 show. © Acne Studios.



KUGG,
ST Clock W2, 2025,
brass, Myanmar teak.
Crafted by Sasaki Research
Institute, Tokyo (Japan). © KUGG.



Untitled 19,
"Overwood" collection
(plates, cups), 2025,
porcelain tableware with
patterns screen-printed
and applied by hand.
Photos: Nikolaz Le Coq.







Joyce Lin,
Pretzel Log, 2023,
22.2 × 24.1 × 7 cm,
MDF, pine, wire, wood stain,
oil paint, courtesy of the artist.
+
Woodnana (Sliced), 2024
wood, steel, polyester resin, epoxy
clay, 15 × 21.6 × 29.2 cm,
courtesy of the artist.
+
Woodnana (Upright), 2024
wood, steel, polyester resin,
epoxy clay, 9 × 16.5 × 12.7 cm,
courtesy of the artist.



Julie Kegels,
AW 2025 ready-to-wear
collection. © Julie Kegels.



Raul De Lara,
Chicago and the Carpenter Ghost
(detail), 2024, walnut,
polyx-wax, 84 × 28 × 14.5 cm,
courtesy of the artist.
+
La Union Hace la Fuerza, 2024,
walnut, steel, polyx-wax,
polyurethane, 50 × 7 × 30 cm,
courtesy of the artist.



Sila Candansayar,
Meaningful sacrifice, 2026,
wood, paintbrush, dry pigments,
charcoal on cardboard mounted
on wooden frame, stainless steel,
variable dimensions, courtesy
of the artist & Michel Rein, Paris/
Brussels (France/Belgium).
Photos: Romain Moncet.



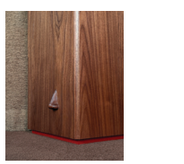
Eva Dixon,
Club, 2026, wood offcuts,
car badge, magazine cut out,
bulldog clip, car dice, 86 × 9 cm,
courtesy of the artist.



Vincent Scheers,
Het kompromis
(The Compromise), 2025,
modified wood table,
121 × 67 × 76 cm, courtesy
of the artist & Anton Janizewski,
Berlin (Germany).
Photo: Julian Blum.



Gowoon Lee,
Kitty Sticker on Wood, 2026,
oil on jute, 80 × 59.7 cm,
courtesy of the artist
& Meredith Rosen Gallery,
New York (United States).
Photo: Adam Reich.



Bower Studios,
Soma Pedestal—Mouth/Nose
(detail), 2026, designed by
founders Tammer Hijazi
& Danny Giannella, solid walnut,
red leather, 30.5 × 30.5 × 91 cm.
Photo: Danny Giannella.
© Bower Studios.



Yatofu Creatives, furniture for
El Fant Café & Bar, Helsinki
(Finland), 2023, courtesy of the
designers Angela Lindahl, Yihan
Xiang & Sheen Tao.
© Yatofu Creatives.



Casey McCafferty,
Red Coral below, 2025,
ash with red finish,
21 × 6 × 21 cm, courtesy of the
artist. Photo: Jeong Hur.



Darya Barybina,
Untitled, 2025, photo paper,
aerosol spray, acrylic, 34 × 24 cm,
courtesy of the artist
& Sistema Gallery, Moscow
(Russia).



Martina Merlini,
AMOR VACUI #2 (Basilica di Santa
Maria della Sanità, Napoli),
2024-2025, birch plywood,
70 × 30 × 30 cm,
courtesy of the artist.
Photo: Amedeo Benestante.







Daniel Dewar & Grégory Gicquel,
Oak cabinet with courgettes
and body fragments, 2024,
oak, 155 × 89 × 70 cm,
courtesy of the artists &
Loevenbruck, Paris (France).
© Daniel Dewar & Grégory
Gicquel. Photo: Junli Chen.
+
Oak relief with snails
and body fragments, 2026,
oak, 83 × 56 × 37 cm,
courtesy of the artists &
Loevenbruck, Paris (France).
© Daniel Dewar & Grégory
Gicquel. Photo: Simon Vogel.
+
Oak cabinet with loafer shoe
and baskets, 2024,
oak, 155 × 65 × 56 cm,
courtesy of the artists &
Loevenbruck, Paris (France).
© Daniel Dewar & Grégory
Gicquel. Photo: Junli Chen.





Humaira Abid,
Folded Stories: Second Series -XI,
2025, carved pine,
38.1 × 30.4 × 6.35 cm,
courtesy of the artist.
Photo: Adeel Ahmed.
+
Zaad-e-raah (Provisions of
Journey), 2020, carved pine,
33 × 30.5 × 22.8 cm, courtesy
of the artist.
Photo: Adeel Ahmed.



Alexandra Metcalf,
The Rocking Woman, 2024,
Thonet wood, millinery block,
cathedral glass, lead came,
stockings and buttons,
72 × 112 × 23 cm,
courtesy of the artist & Capitain
Petzel, Berlin (Germany).
Photo: Marjorie Brunet Plaza.
© Alexandra Metcalf.



Henri Chetaille,
Canne à queue, 2025,
light oak cane, knucklebones,
beeswax, elastic cord,
160 × 15 × 4.5 cm,
courtesy of the artist.
Photo: Jérémy Cardoso.
+
Béquille d'Achille, 2025,
light oak, beeswax, brass for
the joint, 125 × 16 × 12 cm,
courtesy of the artist.
Photo: William Basseux.



Ryan Belli,
Shoulder to Shoulder
(I See What You Mean), 2026,
cherry, hardware,
157.5 × 162.6 × 3.2 cm,
courtesy of the artist,
Marta & Erik Benjamins.



Hun Lee,
Soom Duo (Ash), 2025,
stainless steel, ash veneer,
36 × 36 × 51 cm,
courtesy of the designer.



Tora Schultz,
Nose out of Joint
(Pinocchio 1940), 2021,
cent pine wood, belt buckles,
40 × 40 × 30 cm, courtesy
of the artist. Photo: Bizarro/
Andreas Tang.



Margaux Moonen Guillaume,
Dollhouse, 2025,
5 shoe boxes made of red oak and
pine, 4 jewellery boxes made of
wax, 1:14 scale miniatures,
variable dimensions, courtesy
of the artist. Photo: Raphaël
Massart.



Onno Adriaanse,
Timber Armchair, 2024,
burned pine, colored linseed oil,
58 × 81.5 × 78 cm,
courtesy of the designer.
© Studio Onno Adriaanse.



Simen Øvergaard,
ROGGBIF Stools, 2024,
variable dimensions.
Photo: Simen Øvergaard.
© Studio Sløyd.

Lucas Batto

PAR / BY
ALICE PFEIFFER

IMAGES
© LUCAS BATTO

Masking Shapes





Depuis Buenos Aires, l'artiste aux multiples casquettes Lucas Batto (né en 1993) dessine une voie à la croisée de l'IA, de l'*underground* argentin et de la mode parisienne, où l'hybridation est autant une méthode qu'une esthétique. Issu du graffiti, puis passé à la création 3D, il a depuis collaboré avec Jean Paul Gaultier et réalisé une vidéo pour le pavillon argentin de la Biennale de Venise. Au sein de Carnicería Sintética, son laboratoire d'expérimentation visuelle, il développe des séries de masques à la frontière du virtuel et de l'objet : conçus digitalement, certains sont ensuite fabriqués en résine, en tissu ou en fibre de carbone. Vandalisme, super-héros, formes anatomiques, rétrofuturisme : ses masques brouillent les visages, les pistes et toute catégorie préexistante. Pour le reste, Lucas Batto travaille sans mode d'emploi.

Comment votre parcours a-t-il évolué vers l'utilisation de l'intelligence artificielle comme outil de création ?

Je dirais que je suis une sorte de graffeur qui est arrivé dans le monde du design. J'ai commencé très jeune à faire du graffiti, avec un amour pour le lettrage, les logos et la 3D. Je suis aussi animateur 3D et je baigne également dans l'industrie musicale. Beaucoup de mes amis sont devenus chanteurs ou rappeurs et, des années plus tard, certains sont devenus de grands artistes en Argentine. J'étais, en quelque sorte, à mi-chemin entre la musique et l'art. Puis l'IA est arrivée et j'ai réalisé que je pouvais créer toutes les images que je voulais. J'ai commencé avec DALL-E, et c'est là que l'addiction a commencé. Je me suis mis à entraîner des modèles avec Stable Diffusion, vers 2020-2021, notamment sur le graffiti. C'était un tourbillon assez fou, une sorte de vandalisme visuel. J'ai commencé à mélanger tous ces outils. Aujourd'hui, c'est devenu une course. Quand on travaille avec l'IA, le mieux est de tester tous les outils. C'est pourquoi j'utilise maintenant la plateforme multimodale Higgfield ChatGPT qui dispose de cet outil appelé « Projects » , auquel on peut donner des instructions pour raccourcir le chemin entre une idée, un retour et un prompt. La machine travaille avec moi. J'utilise tous ces outils dans Higgsfield, ainsi que Runway, avec qui j'ai un partenariat créatif. Je donne des instructions sur la façon dont je veux que mes prompts soient formulés, puis j'indique au fur et à mesure ce qui me plaît ou non. L'IA finit ainsi par mieux comprendre ce que j'attends et recherche. Au début, les prompts ne sont pas terribles, mais plus on l'utilise et on lui donne ses retours, plus elle devient précise.

Pouvez-vous nous parler de votre projet de masques ?

C'est un projet que je compte concrétiser l'année prochaine et pour lequel je suis encore en pleine recherche. Ce que je publie en ligne n'en fera pas partie. Je dessine beaucoup, sur mon iPad comme à la main, puis je travaille ces idées avec l'IA pour les affiner. J'aime beaucoup tout ce qui touche à la dissimulation. Cela vient aussi du graffiti, du vandalisme : personne ne sait qui vous êtes. Les cagoules, les masques de ski... J'ai eu envie de transposer cela dans la couture, de cacher l'identité, de ne jamais montrer complètement le visage, parfois de ne laisser apparaître que la bouche. Parfois, c'est simplement plus rapide de commencer par dessiner au stylo. Pour les masques rigides, j'imprime les prototypes en résine. Les autres sont en tissu, je travaille avec plusieurs créateurs de Buenos Aires. Je commence à monter tout un atelier autour de ce projet.







Transformation, science-fiction, graffiti : de votre enfance au futurisme, d'où vient votre inspiration ?

J'aime beaucoup le futurisme, mais surtout le rétrofuturisme, particulièrement celui des années 1970. J'adore l'idée d'un futur qui aurait pu exister mais qui n'a jamais eu lieu, tout comme celle d'accessoires qui ne servent à rien, comme des masques qui couvrent les yeux. Je suis fan de Stanley Kubrick, de l'atmosphère de ses décors, de *2001 : L'Odyssée de l'espace*. Côté design, le Bauhaus est l'une de mes principales inspirations, particulièrement pour le mobilier. Le design d'intérieur me passionne : dans mon travail en 3D, j'ai d'ailleurs réalisé du mobilier, des décors et de la scénographie. Enfant, j'adorais les Power Rangers, les super-héros, les masques, les *comics* Marvel, les super-héros excentriques, Wolverine aussi… J'étais le genre d'enfant qui adorait se déguiser, essayer des costumes, et qui voulait aller au supermarché déguisé en Superman.

Vous avez également collaboré avec des maisons de mode. Comment est née votre collaboration avec Duran Lantink ?

J'ai été contacté par la maison Jean Paul Gaultier l'année dernière et j'ai créé du contenu pour un défilé. J'aime beaucoup la façon dont Duran Lantink travaille les volumes et sa capacité à traduire l'absurde dans la mode avec une très grande qualité d'exécution : donner du volume à des choses ordinaires, matérialiser des sensations, des pensées, quelque chose d'onirique… Je suis également un grand admirateur de Jean Paul Gaultier. Je me souviens de ses costumes pour *Le Cinquième Élément* (1997) : j'étais très jeune quand j'ai vu le film et il m'avait complètement soufflé. C'est un immense créateur, qui a fait tellement de choses, travaillé avec Madonna… Son univers me fascine. Je crois vraiment que n'importe quoi peut devenir un objet : si c'est bien dessiné, peu importe finalement à quoi cela sert.

La mode m'intéresse énormément. Je réfléchis notamment à une collaboration autour de lunettes et je commence à développer mes propres pièces. Je monte actuellement un studio pour pouvoir fabriquer des objets. J'aimerais aussi passer du temps à Paris : c'est la capitale de la mode, un passage presque obligé dans ce milieu. Il arrive un moment dans une carrière où il faut être physiquement présent, se déplacer, rencontrer les gens. Et j'y suis.

In Buenos Aires, this artist who wears many hats, Lucas Batto (b. 1993) draws a world at the crossroads of AI, the Argentinean underground, and Parisian fashion, in which hybridisation is both a method and an aesthetic. From the world of graffiti, he moved on to 3-D creation, eventually collaborating with Jean Paul Gaultier and making a video for the Argentinean Pavilion at the Venice Biennale. At Carnicería Sintética, his visual experimental laboratory, he develops series of masks at the edge of objects and the virtual. Designed digitally, some are then fabricated in resin, fabric, or carbon fibre. From vandalism to superheroes, anatomical forms, and retro-futurism, his masks blur faces, clues, and all pre-existing categories. In general, Lucas Batto works without following any particular set of rules.

How did you come to use artificial intelligence as a creative tool from the beginning of your career?

I would describe myself as a graffiti artist who has moved into the world of design. I began painting graffiti when I was very young. I loved letters, logos, 3-D. I am a 3-D animation artist as well, and I am also involved in the music industry. A lot of my friends have become singers and rappers, and, all these years later, some of them have become major artists in Argentina. I have been something like halfway between music and art. And then AI came along, and I realised that I could create all the images I wanted. I started out with DALL-E, and that's how I got addicted. I began training models with Stable Diffusion in about 2020-2021, especially for graffiti. It was a pretty wild ride, a kind of visual vandalism. I began to combine all these tools. Now it's become a race. When you work with AI, the best thing to do is to test all the available tools. That's why I am now using the Higgfield ChatGPT multimodal platform, which has a tool called "Projects", which you can instruct. This speeds up the process between idea, suggestion, and prompt. The machine works with me. I use all these tools in Higgsfield, as well as Runway, with whom I have a creative partnership. I provide instructions on how I want my prompts to be formulated, and then I indicate what I do and don't like as we go along. This way, AI ends up understanding better what I am looking for. In the beginning, the prompts are terrible, but the more you use it and give it feedback, the more precise it becomes.

Can you tell us about your mask project?

This is a project I hope to bring to fruition next year. I'm still totally immersed in the research phase. Whatever I am posting online these days won't be a part of it. I draw a lot, both on my iPad and by hand, and then I work these ideas over with AI to refine them. I love everything related to hiding the truth. This comes in part from graffiti and vandalism, because no one knows who you are. The balaclavas, the ski masks... I wanted to transpose all of that to the world of couture, concealing one's identity, never revealing a face fully, at times only showing the mouth. Sometimes it's just faster to begin by drawing with a pen. I print the prototypes for the rigid masks in resin. The others are made of fabric, and I work on them with a number of creators in Buenos Aires. I'm setting up an entire workshop for this project.







From transformation to science fiction and graffiti, from your childhood to futurism, where does your inspiration come from?

I really love futurism, especially the retrofuturism of the 1970s. I love the idea of a future that could have existed, but which never came about, just like the world of accessories that serve no purpose, such as the masks. I am a fan of Stanley Kubrick and the ambiance of his environments, of 2001: A Space Odyssey. *In terms of design, Bauhaus is one of my main inspirations, especially for furniture. I'm wild about interior design. When I was a kid, I loved the Power Rangers, superheroes, masks, Marvel Comics, Wolverine. I was the kind of kid who loved to dress up in disguise, try on costumes, and who wanted to go to the supermarket dressed up as Superman.*

You have also collaborated with fashion houses. How did your collab with Duran Lantink come about?

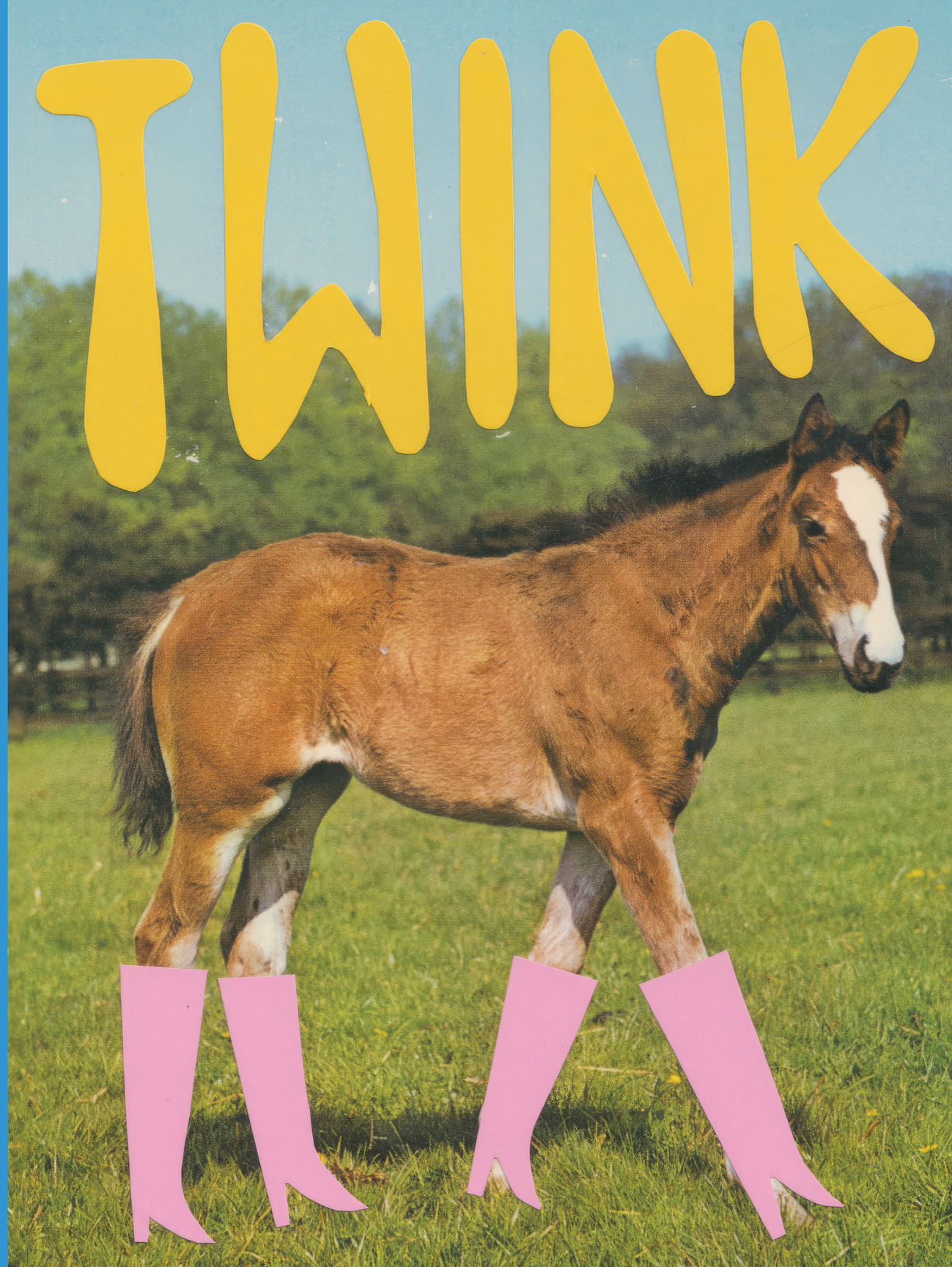
Jean Paul Gaultier contacted me last year, and I created content for a runway show. I really like how Duran Lantink shapes volumes, as well as his ability to translate the absurd into fashion with a very high-quality execution, giving volumes to ordinary things, materialising sensations, thoughts, something dreamlike. I am also a huge admirer of Jean Paul Gaultier. I remember his costumes for The Fifth Element *(1997). I was very young when I saw the film, and it totally blew me away. He is a giant of creation who has done so many things, worked with Madonna... I am fascinated by his world. I really do believe that anything can become an object. In the end, if it is well drawn, it doesn't matter what it's for. I am really interested in fashion. I am thinking about a collaboration involving sunglasses, and I am developing my own pieces. I am currently setting up a studio to fabricate objects. I would also love to spend time in Paris. It's the fashion capital, and in that world, such a trip is just about required. There's a point in your career where you have to be physically present, go places, and meet people. And that's where I am now.*

Queer Horses

PAR / BY
CRISTINA LÓPEZ CABALLER

Au-delà des paillettes et des palettes pastel qui font la très virale esthétique Y2K, les années 2000 ont aussi vu se fissurer l'un des bastions de la masculinité hégémonique sur grand écran. Grâce aux performances des acteurs Jake Gyllenhaal et Heath Ledger, les repères de l'imaginaire du cowboy ont tremblé dans les montagnes du film *Brokeback Mountain* (2006). Aujourd'hui, Stefan Mosebach (né en 1983, Allemagne) va encore plus loin et nous présente tout un vocabulaire *queer* sous forme de cartes postales, où les poneys deviennent les porte-parole d'un univers vintage et pop. Autre perle de cette époque, eBay, est d'ailleurs à l'origine de cette série. La plateforme américaine s'est révélée être une mine d'or pour l'illustrateur allemand, qui y a chiné d'anciennes images de chevaux jusqu'à constituer une collection. La méthode est, elle aussi, résolument nostalgique : le collage. Après avoir rassemblé un lexique *queer*, Mosebach s'est plongé dans un jeu intuitif pour associer chaque terme à l'équidé correspondant. Les couleurs et les typographies flashy font le reste, agrémentées parfois d'accessoires comme des faux cils ou des bottes pointues, jusqu'à transformer les termes « twink », « gear » ou « dilf » en célébrations visuelles. ♣

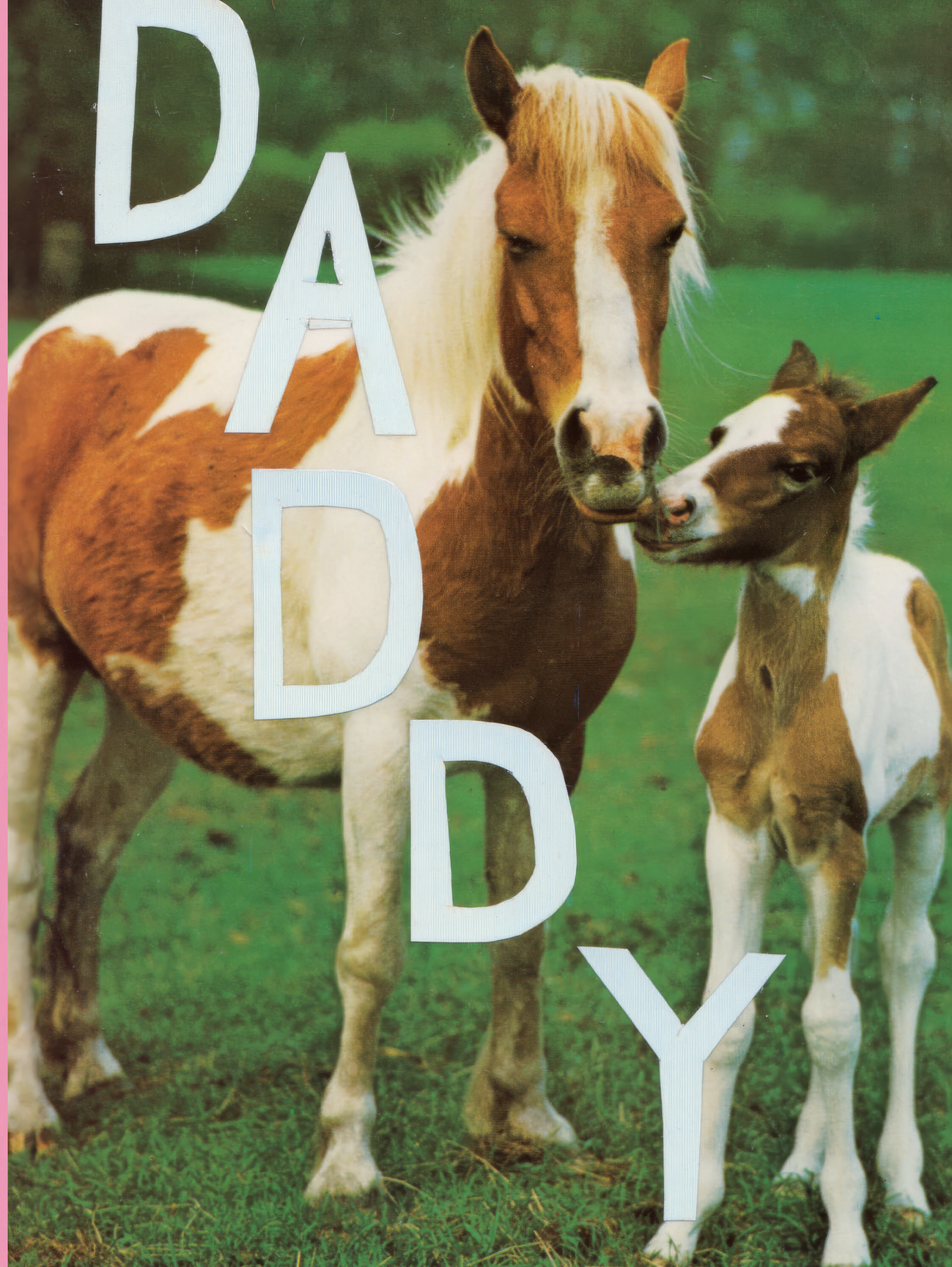
Beyond the glitter and pastel palettes that constitute the highly viral Y2K look, the 2000s also saw one of the bastions of hegemonic masculinity begin to crack on the big screen. The performances by actors Jake Gyllenhaal and Heath Ledger shook the foundations of the image of the cowboy across mountains in the film Brokeback Mountain *(2006). Today, Stefan Mosebach (b. 1983, Germany) goes even further with his presentation of an entire queer language in the form of postcards in which ponies become the emblems of a vintage, pop-inflected world. Another gem from this era lies at the origin of this series: eBay. This American platform turned out to be a goldmine for this German illustrator, who has combed through it to create a veritable collection of period photographs of horses. The method employed here is itself highly nostalgic: collage. After assembling a queer dictionary, Mosebach initiated an intuitive game of pairing each term with its equine counterpart. The flashy colours and typefaces do the rest, sometimes embellished with accessories such as fake eyelashes and pointed boots, to transform "twink", "gear", or "dilf" into visual celebrations.* ♣



MOM



DAD



POMPEIRS

PROUD

BOTTOM

PILLOW

PRINCESS

DILF

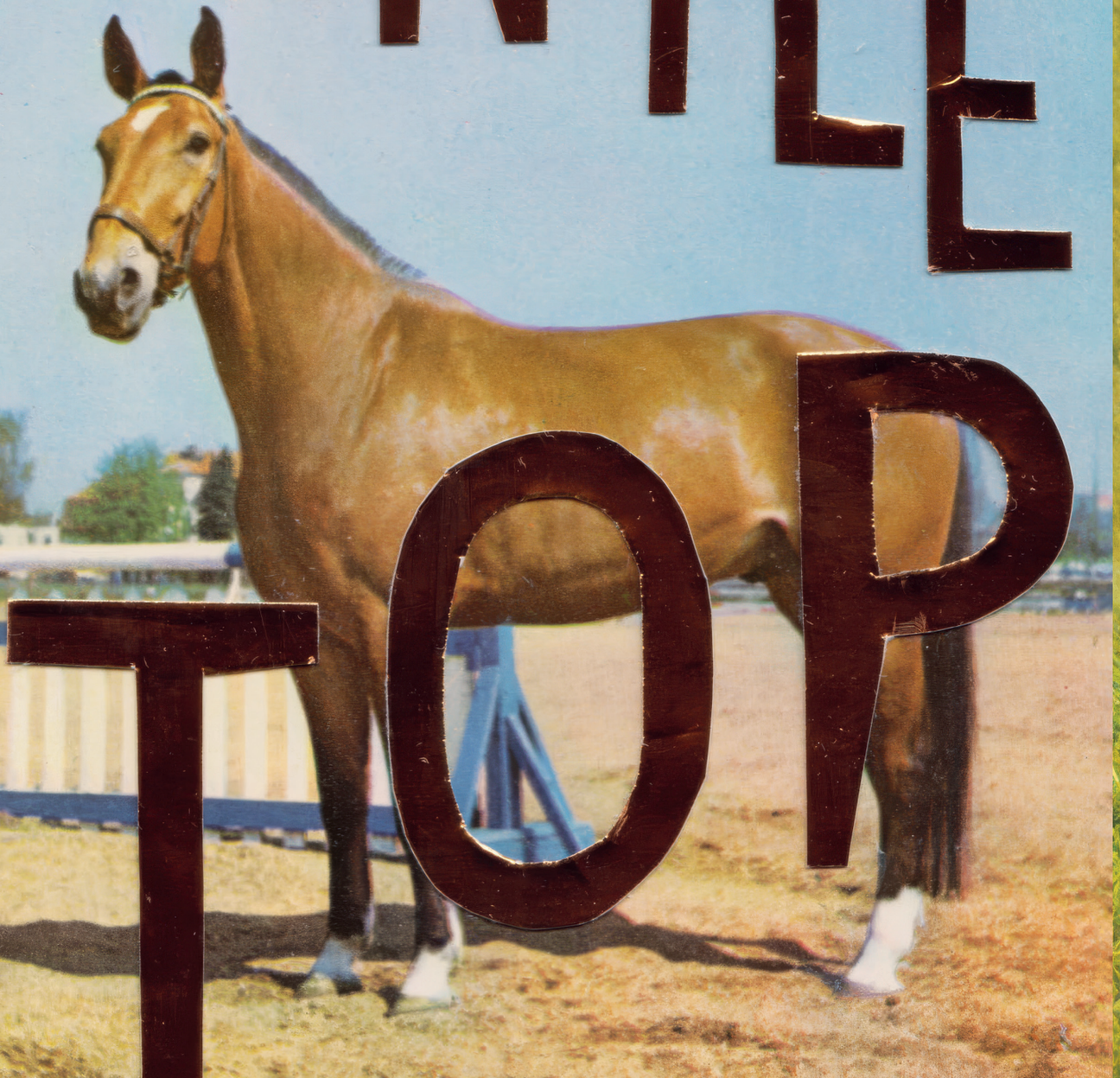
LAZY

BITCH

BUTCH

BUTCH

GENTLE



TOP

I WILL

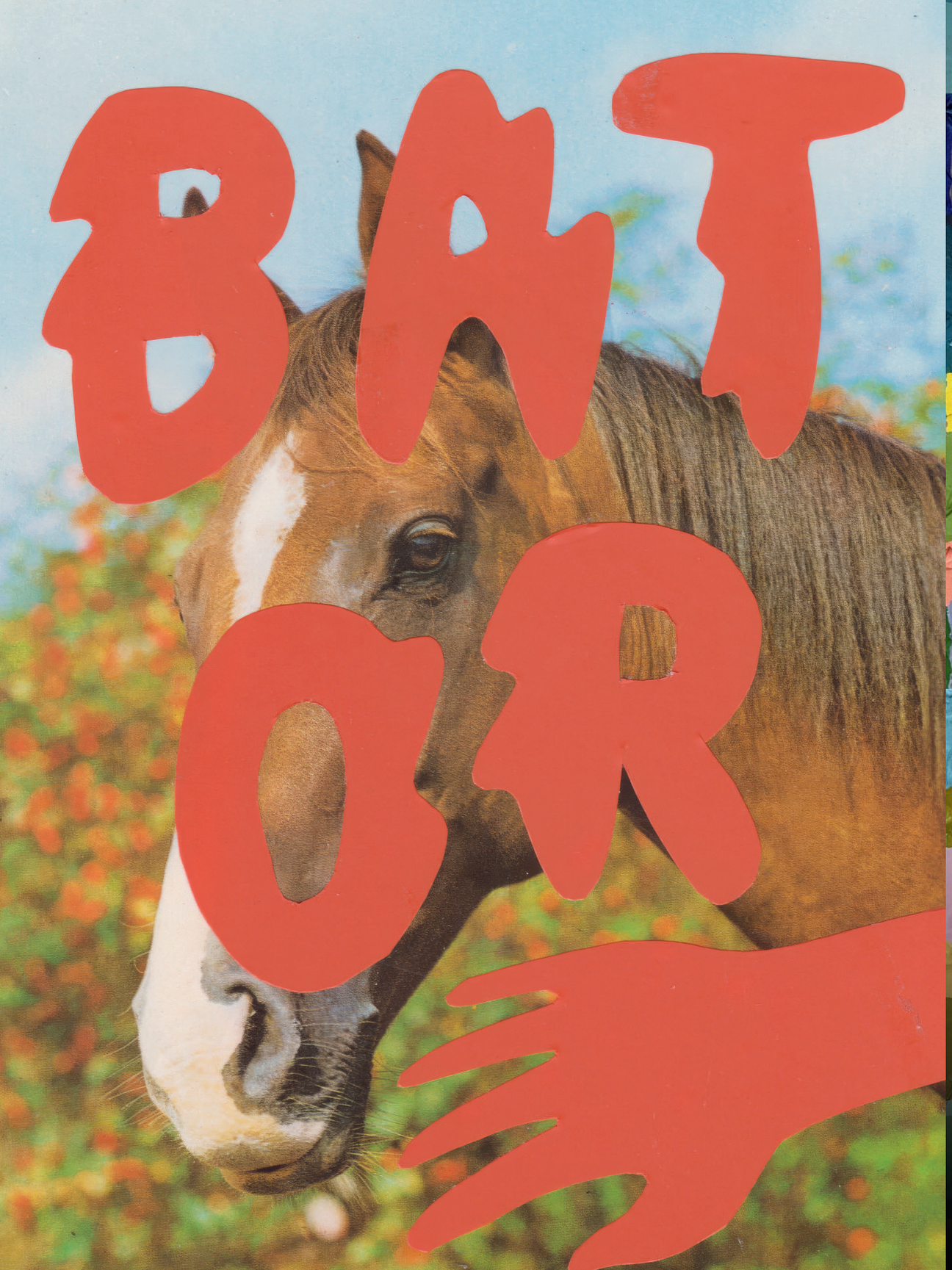
SURVIVE

GEAR

GLAM

RIDE

ME



.Artsper
The best
of art, online
Découvrir et acheter des œuvres sur artsper.com

The Steidz magazine
is published by The Steidz Studio
13, rue Fessart
75019 Paris (France)
thesteidz.com

PUBLICATION

© The Steidz
All rights reserved, 2026-2027
ISBN 366-3-3221378-1-5

Traduction / Translation
Claudio Cambon

Contact / Advertising
contact@thesteidz.com

Distribution
KD Presse (France, worldwide)
& Pollen-Difpop (France, Belgium)

The Steidz remercie l'ensemble des contributeurs, photographes, annonceurs, artistes, galeries, institutions, foires et autres partenaires qui ont participé à ce numéro.
/ The Steidz would like to thank all the contributors, photographers, advertisers, artists, galleries, institutions, art fairs and other partners involved in this issue.

Les textes publiés dans ce numéro engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.
/ The authors are solely responsible for the content of the articles published in this issue.

Printing
Printed in September 2026
in EU by Kopa
Legal deposit: October 2026

The art of printing KOPA

COPYRIGHTS / CREDITS

PP 53-65: Éva Szombat, images from the series "Echo in Delirium", taken between 2017 and 2024, mostly in Central and Eastern Europe.
All images © Éva Szombat.

PP 137-65: Paul Riedmüller, images from the series "Flower" (oil paintings on wood):
Flower #30, 2025, 28 × 35 cm;
Flower #32, 2025, 20 × 15 cm;
Flower #34, 2025, 40 × 30 cm;
Flower #04, 2025, 34 × 27 cm;
Flower #26, 2024, 24 × 18 cm;
Flower #28, 2025, 40 × 30 cm;
Flower #31, 2025, 20 × 15 cm;
Flower #25, 2024, 24 × 18 cm;
Flower #03, 2025, 34 × 27 cm;
Flower #01, 2023, 23 × 29.3 cm;
Flower #36, 2025, 40 × 30 cm.
All images © Paul Riedmüller.

PP 321-335: Stefan Mosebach images from the series "Queer horses" (2024).
All images © Stefan Mosebach.

NEWTON FOUNDATION



HELMUT NEWTON FOUNDATION JEBENSSTRASSE 2 10623 BERLIN TUE, WED, FRI, SAT, SUN 11–19, THU 11–20

johnlobb.com



PARIS
51 rue François 1er, 75008
21 rue Boissy d'Anglas, 75008
226 boulevard Saint Germain, 75007

LONDON
88 Jermyn Street, SW1Y 6JD

JOHN LOBB