

ARTWORKS NOTICES

Désirée Nakouzi De Monte and Andrea Parenti of Collezione Nancy Delroi

Désirée Nakouzi De Monte Born in 1994, Italy. Andrea Parenti Born in 1992, Italy.
Live and work in Milan.

(FR)

Collezione Nancy Delroi est un appartement à Milan, mais aussi une entité mi-fictive, mi-réelle, un collectif formé de deux personnes – Nakouzi et Parenti – capable de s'étendre et de se métamorphoser sans effort pour accueillir d'autres objets, choses, formes et personnes.

La pratique de Nakouzi et Parenti articule son langage à travers le détournement des clichés et les tensions propres à une communauté performative, bâtie sur les lignes de rupture qui traversent la société contemporaine. Des collages crasseux, réalisés à partir de canapés démontés, reconfigurent l'autorité des maîtres anciens par le traumatisme et l'obsolescence des résidus domestiques. Une mise en scène de fragments de mobilier et de symboles de classe moyenne évidés, assemblés en compositions pathétiques mais délibérées, vise à faire naître un nouvel imaginaire sectaire en remodelant les récits dominants.

Collezione Nancy Delroi se conçoit aussi comme une maison-galerie et une *Officina*, fondée en 2024 et située viale Bligny, à Milan. Ses présentations cherchent à explorer de nouveaux formats par la création ouverte, la formalisation et la friction, à travers des expositions, événements et situations de natures diverses, façonnés par des programmes autogérés qui font office de cadres expérimentaux.

Conçu pour l'exposition, le tableau sculptural ***Intervention n°1: Minor Acts of Violence*** (2026) est un amalgame d'images réelles, artificielles, à peine réelles, pas tout à fait mortes, transformées, déformées, répétées, éentrées et éclatées. Bois de récupération et cuir de canapé, déchirés puis rafistolés, mannequins, poupées anciennes, oiseaux naturalisés, bérets militaires, coupes de champagne, clous aiguisés guettant la chair d'un passant distrait, photographies d'archives de Beyrouth... Un collage tragicomique d'une existence domestiquée et insouciant, à la manière d'Ed et Nancy Kienholz, avec des touches de sensualité à la Tinto Brass, la catastrophe changée en contenu viral.

(EN)

Collezione Nancy Delroi is an apartment in Milan, but it is also a semi-fictional, semi-real entity, a collective made up of two people – Nakouzi and Parenti – but that can easily expand and shapeshift to accommodate other objects, things, forms and people.

Nakouzi and Parenti's practice articulates its language through the *détournement* of clichés and the tensions inherent to a performative community, built on the edges of rupture delineating contemporary society. Grimy collages made from dismantled sofas reconfigure the authority of Old Masters through the trauma and obsolescence of domestic residue. A *mise-en-scène* of furniture fragments, emptied middle-class symbols – assembled into pathetic yet deliberate compositions, aims to evoke a new cult-like imaginary by reshaping dominant narratives.

Collezione Nancy Delroi is also conceived as a House-Gallery and *Officina*, founded in 2024, located in Viale Bligny, Milan. The presentations aim to explore new formats through open-ended creation, formalization, friction, including a variety of exhibitions, events and situations, shaped through self-organised programmes, functioning as experimental frameworks.

Produced for the exhibition, the sculptural tableau ***Intervention n°1: Minor Acts of Violence*** (2026) is an amalgamation of images real, artificial, recently-real, not-so-dead, transformed, distorted, repeated, spliced open and exploded. Salvaged wood and sofa leather, ripped up and cobbled together anew, mannequins, vintage dolls, taxidermy birds, military berets, champagne glasses, sharpened nails waiting to snag on unsuspecting flesh, archival photos of Beirut... A tragicomic collage of happy-go-lucky domesticated existence, à la Ed and Nancy Kienholz with touches of Tinto Brass sexiness, catastrophe turned into viral content.

Keunmin Lee

Born in 1982, South Korea.

Lives and works in Seoul.

(FR)

La peinture et le dessin deviennent chez **Keunmin Lee** une matière viscérale, une tentative de prendre ses distances avec l'expérience clinique et froide de l'hospitalisation qu'il a subie il y a une vingtaine d'années, et qui a conduit à un diagnostic de trouble de la personnalité borderline, terme aussi large dans les nuances qu'il recouvre que précis dans la stigmatisation sociale et les codes rigides qu'il charrie. Ses motifs traduisent les sensations éprouvées lors des épisodes de conscience altérée qui ont suivi.

Son travail rend une place centrale à la vulnérabilité et à l'individualité, loin des classifications standard si chères au regard mécanisé de l'institution psychiatrique, bien qu'il s'étende à la société tout entière, où les corps et les personnalités sont réduits à des graphiques, des pourcentages, des pathologies, des dysfonctionnements. Lee établit une analogie entre systèmes sociaux et systèmes physiologiques (sanguin, digestif, organique), chacun digérant, regroupant les individus pour obtenir ce dont il a besoin pour fonctionner, parasitant pour exister. Face à ces processus, ses peintures résistent aux systèmes normatifs de désignation et rendent visibles les plis, les replis, les conduits et les fragiles membranes qui gouvernent le labyrinthe de notre être et touchent à notre intériorité la plus profonde.

Body Construction (II) (2024) a déjà été présentée à la galerie, mais elle a changé de régime, changé de mur. Des rouges sombres et des violets, teinte d'une ecchymose en éclosion, lieu de l'impact, se répandent sur la toile.

(EN)

Painting and drawing become visceral matter in **Keunmin Lee's** practice, an attempt to distance himself from the clinical and cold experience of hospitalization that he underwent about twenty years ago, and which led to a diagnosis of borderline personality disorder, a term that is as broad in the nuances that it covers as it is specific in the social stigma and rigid codes that it delivers. His motifs convey the sensations experienced during episodes of altered states of consciousness that followed.

His work restores a central role to vulnerability and individuality, far away from standard classifications so dear to the mechanized gaze of the psychiatric institution, although it extends to society at large, bodies and personalities reduced to graphs, percentages, pathologies, glitches. Lee draws an analogy between social and physiological systems (blood, digestive, organic), each one digesting, grouping individuals to obtain what they need to function, parasiting in order to exist. Faced with these processes, his paintings resist normative systems of naming, and make visible the folds, creases, ducts and fragile membranes that govern the labyrinth of our being and appeal to our deepest interiority.

Body Construction (II) (2024) has previously been presented in the gallery, but it's shifted gears, jumped walls. Dark reds and purples, the hue of a bruise in bloom, the site of impact, spread across the canvas.

Shahryar Nashat

(FR)

Le travail de **Shahryar Nashat** examine la relation changeante entre le corps humain et les technologies contemporaines, sondant la manière dont la perception, le désir et l'identité se remodelent continuellement à la jonction du numérique et du physique. Mêlant sculpture, vidéo et installation, ses expositions forment souvent des environnements immersifs qui agissent comme des méditations sur l'incarnation et la mortalité. Sa vision est surréaliste, tranchante et profondément matérielle. Numériques à la naissance, durcies en résine, en fibre ou en carton, ses œuvres interrogent ce que signifie avoir un corps aujourd'hui. Il s'intéresse tout particulièrement aux fluides corporels, au désir, à la fragilité humaine et à la manière dont les technologies transforment notre perception du corps et de l'intimité, en renforçant la fragmentation et la distance.

Les nouvelles sculptures de la série **Mothers** (2026) sont drapées d'une peau de cellulose, appliquée couche après couche, douce, opaque et sans couture : deux faces identiques se rejoignent au centre, poussant à travers la matière pour se rencontrer et se toucher. Qui dit pourtant qu'elles ne sont pas en train de se séparer ? La matrice maternelle finit presque toujours par devenir étouffante. Reste à voir ce qu'il adviendra d'eux, mais **Hustler_27.JPEG** (2025) pourrait en donner un aperçu : des couches translucides de gel acrylique enserrant un morceau de viande crue, dont le rose tendre vire au jaune rance et putride d'une décomposition imminente.

(EN)

Shahryar Nashat's work examines the shifting relationship between the human body and contemporary technologies, probing how perception, desire and identity are continually reshaped at the intersection of the digital and physical. Working across sculpture, video and installation, his exhibitions often form immersive environments that act as meditations on embodiment and mortality. His vision is surreal, sharp and deeply material. Digital at birth, hardened into resin, fiber, or cardboard, his works question what it means to have a body today. He is especially interested in bodily fluids, desire, human fragility and the way technologies transform our perception of the body and intimacy, bolstering fragmentation and distancing.

The new sculpture series **Mothers** (2026) are draped in cellulose skin, applied layer by layer, soft, opaque and seamless, two identical sides meeting at the centre, pushing through the material to come together and touch. Although who's to say that they're not pulling apart. The maternal matrix does almost always become stifling. It remains to be seen as to what will become of them, but **Hustler_27.JPEG** (2025) could be a hint, translucent layers of acrylic gel encasing a lump of raw meat, tender pink mutating into the putrid, stale yellow of an oncoming decomposition.

Steve Reinke and James Richards

Steve Reinke Born in 1963, Canada - Lives and works in Chicago

James Richards Born in 1983, Wales - Lives and works in Berlin

(FR)

Artiste et écrivain, **Steve Reinke** est surtout connu pour ses essais vidéo, dans lesquels il explore les innombrables permutations de l'identité, de la sexualité et de l'art. Sur un ton tour à tour sombre, moqueur et clinique, il commente, analyse et parodie tout ce qui se présente à lui, nous attirant dans un monde de fictions plurielles. Le Festival international du film de Toronto cite *The Hundred Videos* (1989-1996) parmi les 150 œuvres essentielles de l'histoire du cinéma canadien. Sensible aux prétentions du monde de l'art, Reinke s'était donné pour objectif (ironique ?) de réaliser cent vidéos avant l'an 2000, année de ses trente-six ans, somme de son travail de jeune artiste. Ce sont de courtes et malicieuses subversions du savoir transmis – le « savoir » disponible comme histoire sociale dans la banque de mémoire de notre culture, conservé dans les images d'archives de vieux films et d'émissions de télévision.

Depuis une vingtaine d'années, **James Richards** développe une pratique façonnée par la collecte et la transformation de matériaux existants. Ses projets vidéo, sonores et curatoriaux explorent les thèmes de l'obsession, du désir et de la technologie à travers la recherche d'archives, les matériaux trouvés, les fragments littéraires et une vaste collaboration artistique. Face au flux incessant d'images du XXI^e siècle, l'œuvre de Richards ménage un espace où se rencontrent politique personnelle et matérialité numérique, interrogeant la manière dont le sens se transmet et se transforme par le montage et la recombinaison.

Travaillant de manière intermittente depuis 2008, Reinke et Richards échangent du matériel à travers l'Atlantique entre leurs ateliers respectifs de Chicago et de Berlin. Puisant dans une vaste archive partagée, lâche, d'images trouvées et tournées par eux-mêmes, de musique et de textes trouvés, extraits d'essais et de poèmes, ces fragments démembrés s'assemblent lentement en un cadavre exquis.

Le point de départ de **When We Were Monsters** (2020) est une bande vidéo de projections réalisée par l'artiste Gretchen Bender. Conçues à l'origine comme une série de projections vidéo pour *Still/Here*, la pièce de danse de Bill T. Jones, présentée au Whitney Museum de New York en 1994, Bender s'y est servie d'un vaste fonds d'images médico-légales données par un chirurgien plasticien. Des images cliniques d'infections, de difformités et de blessures morbides sont transformées par Bender en un film à scintillement abject. Plein d'une

porosité moléculaire et d'une immensité existentielle, le film étend le regard médical de Bender à un regard scientifique plus large, s'effondrant souvent en une abstraction d'érotisme : nous entrevoyons les chiens fantômes d'Ivan Pavlov, des champignons et des foveas, des blessures, des fleurs, de la poussière et des taches, des cérémonies du feu, des scintillements organiques, des hallucinations et un langage intoxiqué.

Untitled, posters (2026) de Richards serpente le long des murs, composé de fragments de textes et de phrases, ainsi que d'images glanées dans des livres ou dans la réserve personnelle de photographies de l'artiste. Analogue textuel d'une banque d'images, l'ensemble donne à Richards le moyen de visualiser ce que l'on pourrait ressentir en étant lecteur, le processus de combinaison sans fin, de démontage et de couture que suppose tout acte de lecture. Ni œuvres d'art abouties ni notes bâclées, ils pourraient être des mêmes, légèrement troublants par leur familiarité. Se faire gifler par l'angoisse existentielle à six heures du matin, et ressasser les mêmes mantras bricolés à la va-vite, juste pour ne pas s'effondrer. Si une phrase coule de source, est-ce parce qu'elle se dérobe ?

(EN)

An artist and writer, **Steve Reinke** is best known for his video essays, in which he explores the countless permutations of identity, sexuality and art. In an alternately gloomy, mocking and clinical tone, he comments on, analyses and parodies anything that comes his way, luring us into a world of pluriform fictions. The Toronto International Film Festival named *The Hundred Videos* (1989-1996) one of the 150 essential works in Canadian cinematic history. Attuned to the conceits of the art world, Reinke's (ironic?) aim was to complete a hundred videos before the year 2000, his thirty-sixth birthday, a sum of his work as a young artist. They are short, witty subversions of lore passed on to us – the 'knowledge' available as social history in the memory bank of our culture, preserved in the found footage of old films and television.

Over the past twenty years, **James Richards** has developed a practice shaped by the collection and transformation of existing material. His video, sound, and curatorial projects explore themes of obsession, desire, and technology through archival research, found materials, literary fragments, and extensive artistic collaboration. Addressing the relentless flow of imagery in the twenty-first century, Richards's work carves out a space where personal politics and digital materiality meet, exploring how meaning is transmitted and transformed through editing and recombination.

Working intermittently since 2008, Reinke and Richards have been exchanging material across the Atlantic between their respective studios in Chicago and Berlin. Drawing upon a loose shared archive of found and self-shot footage, music and found texts culled from essays and poetry, these dismembered fragments slowly assemble into an exquisite corpse.

The starting point for **When We Were Monsters** (2020) was a videotape of projection footage made by the artist Gretchen Bender. Originally edited as a series of video projections for Bill T. Jones's dance piece *Still/Here*, for New York's Whitney Museum in 1994, Bender drew upon a large cache of forensic images given by a plastic surgeon. Clinical images of infections, deformities and morbid injuries are turned by Bender into an abject flicker-film. Full of molecular porosity and existential vastness, the film expands Bender's medical gaze to include a broader scientific gaze, often collapsing into an abstract of erotics: we become privy to glimpses of Ivan Pavlov's ghost dogs, fungi and fovea, wounds, flowers, dust and stains, fire ceremonies, organic flickering, hallucinations and intoxicated language.

Untitled, posters (2026) by Richards snake their way across the walls, composed of fragments of texts and sentences, as well as images, gleaned from books or the artist's own personal stash of photos. The text analogy of an image bank, Richards visualizes what it might feel like to be a reader, the process of never-ending combination, picking apart and sewing together that any act of reading entails. Neither fully-fledged artworks nor slapdash notes, they could be memes, slightly unnerving in their familiarity. Being slapped in the face by existential angst at 6am, repeating the same slapdash self-styled mantras just to keep oneself from falling apart. If a phrase rolls off the tongue, is it because it's being evasive?

Sibylle Ruppert

Born in 1942, Frankfurt - Died in 2011, Paris

(FR)

Entre les années 1960 et 1980, **Sibylle Ruppert** a créé une œuvre radicale mêlant dessin, peinture et collage, d'une esthétique brutale qui allie touches de surréalisme sombre, érotisme et exploration intime mais féroce de ses propres traumatismes. Née pendant un raid aérien, la nuit du premier grand bombardement de Francfort durant la Seconde Guerre mondiale, elle est admise à la Städelschule de Francfort à dix-sept ans. Peu après, elle s'installe à Paris, où elle s'inscrit dans une école de danse classique. Lors d'un séjour à New York, elle décide d'abandonner sa carrière de danseuse pour se consacrer à l'art. À partir des années 1980, elle enseigne dans des prisons, des hôpitaux psychiatriques et des centres de désintoxication.

Ses œuvres se caractérisent par une représentation extrêmement détaillée et élaborée de corps à divers degrés de douleur, de plaisir intense, et dans un état permanent de devenir (ou de dé-devenir), profondément inspirée par les écrits morbides et obscènes du marquis de Sade, du comte de Lautréamont et de Georges Bataille, cette trinité impie qui a nourri les fantasmes sombres de Ruppert. Outre ces influences littéraires, l'œuvre de Ruppert porte des traces et des échos visuels de Jérôme Bosch, H. R. Giger, Henry Fuseli, Hans Bellmer, William Blake et Francis Bacon, bien que ce panthéon exclusivement masculin n'altère en rien son imaginaire singulièrement viscéral. Dans ses œuvres, les représentations corporelles sont toujours en mouvement : les corps se tordent, s'étirent, s'effondrent et semblent subir une transformation monstrueuse, les anatomies humaines se muant en masses déformées de formes abstraites. Dans des œuvres plus tardives, comme **Sans titre** (1978), des formes qui mutent en organes sexuels engagés dans des actes de pénétration et d'ingestion fusionnent avec des motifs de motards et une esthétique nettement BDSM.

(EN)

Between the 1960s and 1980s, **Sibylle Ruppert** created a radical body of work encompassing drawing, painting and collage, made in a brutal aesthetic that blends touches of dark surrealism, eroticism, and an intimate yet fierce exploration of her own traumas. Born during an air raid on the night of the first major bombing of Frankfurt during World War II, she was admitted to Frankfurt's Städelschule at the age of seventeen. Shortly afterward, she moved to Paris, where she enrolled in a classical ballet school. During a visit to New York, she decided to abandon her dance career and devote herself to art. From the 1980s onwards, she taught art in prisons, psychiatric hospitals and drug rehabilitation centres.

Her works are characterized by an extremely detailed and elaborate depiction of bodies in various degrees of pain, intense pleasure and a permanent state of (un)becoming, deeply inspired by the morbid and obscene writings of the Marquis de Sade, Comte de Lautréamont and Georges Bataille – the unholy trinity who nourished Ruppert's dark fantasies. In addition to these literary influences, Ruppert's work reveals traces and visual echoes of Hieronymus Bosch, H.R. Giger, Henry Fuseli, Hans Bellmer, William Blake, and Francis Bacon, although this exclusively male hall of fame in no way alters her singularly visceral imagination. In her works, bodily depictions are always in motion: bodies twist, stretch, collapse and seem to undergo a monstrous transformation of human anatomies into distorted masses of abstract forms. In later works, such as **Untitled** (1978), forms that mutate into sexual organs engaged in acts of penetration and ingestion fuse with biker motifs and a distinctly BDSM aesthetic.

Diane Severin Nguyen

Born in 1990, US

Lives and works in New York

(FR)

Les photographies et vidéos de **Diane Severin Nguyen** s'attachent à des sujets en état de transformation, sondant la frontière entre l'intime et l'aliénant. Pour produire son travail, elle réalise souvent des sculptures-amalgames à partir de matériaux trouvés, naturels comme synthétiques. Elle saisit ces constructions éphémères au plus près, agrandissant de minuscules tensions. Nguyen recourt à des sources de lumière prothétiques et transitoires – la lueur du couchant, le flash d'un iPhone, des LED à piles, le feu – de sorte que l'appareil intervient juste avant que ces arrangements provisoires, et leur éclairage, ne changent. Les résultats fixent un moment ineffable, où le sujet et la matière s'attardent dans un état de transformation, de croissance ou de décomposition, suggérant un corps rendu instable.

Story Control (2019) se distingue par sa spécificité de site, ayant été réalisée lors d'une résidence à Hong Kong pendant les manifestations de 2019. Évoquant l'intensité particulière de la lumière de ce lieu et employant des objets trouvés collectés dans des espaces publics, elle est une image qui réfracte des instants dont on a été témoin durant une période de bouleversement et de formation politiques considérables. Le corps brûlé, calcifié d'un téléphone, ou d'un appareil photo, ou de quelque autre dispositif de communication, dont les angles habituellement droits deviennent vacillants, sans être fragiles. Dans **Raindrop Bodywork** (2019), un orifice vert et perlé de rosée se cristallise tour à tour net et flou, tandis que **Victory** (2025) est d'un rose suspect, comme si l'on y avait saupoudré une légère couche de sucre glace, bien que cette lecture ne soit peut-être qu'une tentative mal inspirée d'apaiser le malaise que suscitent ces compositions.

(EN)

Diane Severin Nguyen's photographs and videos focus on subject matter in states of transformation, probing the division between the intimate and alienating. To produce her work, she often makes amalgam sculptures from found materials, both natural and synthetic. She captures these ephemeral constructions at close range, enlarging minute tensions. Nguyen uses transient prosthetic light sources – the glow of sunset, an iPhone flash, battery-powered LEDs, fire – so that the camera intervenes just before these temporary arrangements, as well as their lighting, change. The results pinpoint an ineffable moment in time, when subject and matter linger in a state of transformation, growth, or decay, suggesting a body rendered unstable.

Story Control (2019) is notable for its site-specificity, made as it was during a residency in Hong Kong during the 2019 protests. Conjuring the particular intensity of light there, and employing found objects collected from public spaces, it is an image that refracts moments that were witnessed during a period of significant political upheaval and formation. The burned, calcified body of a phone, or camera, or some other such communication device, its usually straight angles become wobbly, although not frail. In **Raindrop Bodywork** (2019), a dewy, green orifice crystallizes in and out of focus, whereas **Victory** (2025) is suspiciously rosy-hued, as if a light dusting of icing sugar has been scattered, although this reading could just be an ill-born attempt to assuage the unease that these compositions instil.