







Photo 151

TITLE: Auth. 1238 - Modifications and Additions to Process Facilities

DATE: 1-23-53

LOCATION: View looking northeast showing the completed BB Feed Tanks No. 100 and 101, Block 8, preparatory to painting.

REMARKS: For Progress Report week ending 1-24-53

Permission For Reproduction Must Be Obtained From:

NECHES BUTANE PRODUCTS CO.
Port Neches, Texas















Le Nouveau Programme #2

ARTISTES LAURÉATES
JONATHAN MARTIN
R. MORENO
CLÉMENCE DE LA TOUR DU PIN

over the top, undercover

CURATRICE
SALOMÉ BURSTEIN

Fondation Pernod Ricard

Antonia Scintilla

ÉDITO

EDITORIAL

Directrice
de la Fondation
Pernod Ricard

For this second edition of the Nouveau Programme, I chose to invite Salomé Burstein, an independent curator, writer and researcher, to share her perspective on the art scene in France, which we are supporting on the long term. Her approach, attentive to emergent practices and to matters of affect and desire, as well as feminist and queer cultures, interrogates regimes of visibility and staging mechanisms, offering a sensitive reading of the forms of presence, appearance and circulation spanning across contemporary scenes.

The Nouveau Programme was born from a desire, following the 25th edition of the Prix de la Fondation Pernod Ricard, to rethink the parameters of a historical support to the French artistic scene. It represents a shift away from competitive logic and towards a more durable and attentive kind of support, built on the long term. Within this transformation, I want to hold onto the singularity of the Fondation: its attention to artists, curators, and writers and to the thoughts that shape contemporary creation, while giving each edition its own orientation.

Pour cette deuxième édition du Nouveau Programme, j'ai souhaité inviter Salomé Burstein, commissaire d'exposition indépendante, autrice et chercheuse, à apporter son regard sur cette scène artistique en France que nous accompagnons sur le long cours. Son approche, attentive aux pratiques émergentes comme aux questions d'affect, de désir, aux cultures féministe et queer, interroge les régimes de visibilité et les mécanismes de mise en scène, en ouvrant une lecture sensible des formes de présence, d'apparition et de circulation qui traversent les scènes contemporaines.

Le Nouveau Programme est né du désir de repenser, après la 25^e édition du Prix de la Fondation Pernod Ricard, les modalités d'un dispositif historique de soutien à la scène artistique française. Il affirme un déplacement, celui de sortir d'une logique de compétition pour privilégier un accompagnement plus durable, plus attentif, construit dans le temps. Dans cette transformation, je tiens à préserver la singularité de la Fondation: son attention aux artistes, aux commissaires, aux auteurs et aux pensées qui accompagnent la création contemporaine, tout en laissant à chaque édition son orientation propre.

With the exhibition *over the top, undercover*, Salomé Burstein gathers this autumn at the Fondation Pernod Ricard three artists: Jonathan Martin, R. Moreno, and Clémence de La Tour du Pin. Through optical games, visual and auditory disruptions, or hiding strategies, their works interrogate the mechanics which shape our perception, guide our gaze and organise desire. They uncover, behind what meets the eye, complex ties between fantasy, control and power.

This curatorial concept, and the artists it brought together, are the starting point of this publication. It is not only meant to accompany the exhibition, but also to open up a space where works, texts and voices circulate differently. Created specifically for this occasion and coordinated by Aodhan Madden, a Paris-based artist and writer, in close conversation with Salomé Burstein, this book expands the exhibition through other means, such as writing, thinking, and sensitive echoes between works. It invites us to engage differently with the practices gathered here, notably through an “image brain.”

Avec l'exposition « *over the top, undercover* », Salomé Burstein réunit cet automne à la Fondation Pernod Ricard trois artistes : Jonathan Martin, R. Moreno et Clémence de La Tour du Pin. À travers des jeux d'optique, des perturbations visuelles et sonores, des stratégies de camouflage, leurs œuvres explorent les mécanismes qui façonnent notre perception, orientent le regard et organisent le désir. Elles révèlent, derrière ce qui se donne à voir, des liens complexes entre fantasme, contrôle et pouvoir.

C'est à partir de la proposition curatoriale, et des artistes qu'elle met en présence, que cet ouvrage prend forme. Il ne s'agit pas seulement d'accompagner l'exposition, mais d'ouvrir un espace où les œuvres, les textes et les voix circulent autrement. Conçu spécialement à cette occasion et coordonné par Aodhan Madden, artiste et écrivain basé à Paris, en dialogue étroit avec Salomé Burstein, ce livre prolonge l'exposition par d'autres voies, celles de l'écriture, de la pensée et des résonances sensibles entre les œuvres. Il nous invite à entrer autrement dans les pratiques réunies ici, notamment à travers un « cerveau d'images ».

Original contributions from Alice Blackhurst, writer and art critic; Leto Ybarra, curator and poet; and Perwana Nazif, writer and curator, enrich this publication with complementary perspectives. They turn the book into a space for reflexion in its own right, at the intersection of writing, research and exhibition-making.

This 2026 edition thus belongs within a collective history, while opening up a specific new territory. It is a testimony of the trust placed not only in artists and the forms they create, but also in those who can create the conditions for their encounter with the audience.

I am glad that this catalogue can form a record of it, not as a conclusion, but as an invitation to extend the experience of the exhibition and to explore new readings of it.

Les contributions inédites d'Alice Blackhurst, écrivaine et critique, de Leto Ybarra, curatrice et poète, et de Perwana Nazif, écrivaine et commissaire d'exposition, enrichissent cette publication de perspectives complémentaires. Elles font de l'ouvrage un espace de réflexion à part entière, au croisement de l'exposition, de l'écriture et de la recherche.

Cette édition 2026 s'inscrit ainsi dans une histoire collective, tout en ouvrant un territoire spécifique. Elle témoigne d'une confiance accordée aux artistes et aux formes qu'ils inventent, mais aussi à ceux qui savent créer les conditions de leur rencontre avec les publics.

Je suis heureuse que ce catalogue puisse en garder la trace, non comme une conclusion, mais comme une invitation à prolonger l'expérience de l'exposition et à en déplacer les lignes de lecture.

Salomé Burstein

MAILS

**splinters,
euphoria
& The World**

EMAILS

Aodhan Madden

Hi dear,

Let's go undercover. Or under the covers? We've talked a little in person about your intuitions for the show but I think I want the fluffy secrecy of an email exchange. To lie our ideas down in a textual bed. I'll let you imagine the color of the sheets...

Today I was looking at images from Clémence's show at Derosia earlier this year¹. It's painful not to see it in real life. The documentation seems only to underline the impossibility of understanding how these object-images function without your body next to them.

I remember describing them once as rose thorns, but they seem more like large splinters. Oldenburg splinters, although not at all comic. And, what's more, they have a flat surface, a kind of contrived archeology. It looks like the sedimentation of compressed dirt, thread, and something like bone, but I really can't grasp much. Some parts have been taken from the metallic skeletons of umbrellas, which I think in French are called "baleines" as this was what was used to make corsets in the 19th century: whale cartilage. Bones. I think Clémence has used this in other works of hers. She seems less interested in skins but in that which does and undoes them, the moment of their piercing. These sculptures seem to be made to puncture (a splinter is exactly this—it has to have already pierced your skin, otherwise it's just a tiny bit of wood). Which reminds me of Barthes punctum, the condition and accident of intimacy². Will they be in the show? Xx

Hi dear,

Let's go undercover. Allons, littéralement, sous les couvertures? On a un peu parlé toi et moi de tes intuitions pour l'exposition mais je crois que j'ai envie de cette qualité secrète qu'ont les échanges par email. Déposer nos idées dans un lit conceptuel. Je te laisse choisir la couleur des draps...

Je regardais des images de l'exposition de Clémence chez Derosia il y a quelques mois¹. C'est pénible de ne pas la voir en vrai. La documentation ne fait que souligner l'impossibilité de comprendre la manière dont ces objets-images fonctionnent, en l'absence de corps-à-corps.

Je me rappelle avoir décrit ces œuvres comme des épines de rose, mais ce serait peut-être plus juste de parler d'échardes. Des échardes à la Oldenburg, sans l'aspect comique. S'ajoute à ça qu'elles ont des surfaces planes: une archéologie trafiquée, qui ressemble à une sédimentation de crasse, de fils, et de quelque chose d'osseux – que je n'arrive pas tout à fait à saisir. Il me semble que je vois les parties métalliques d'un squelette de parapluie, ce qu'on appelle « baleines » en français, non? Car c'est comme ça qu'on fabriquait des corsets au dix-neuvième siècle: avec le cartilage des baleines. Des os. Je pense que Clémence a déjà utilisé ce matériau dans d'autres de ses œuvres. Elle semble s'intéresser moins à la peau qu'à ce qui la fait et la défait, à ce qui la transperce parfois. Ces sculptures ont l'air d'être faites pour percer (une écharde c'est exactement ça, il faut qu'elle perce la peau, sinon ça n'est jamais qu'un minuscule bout de bois). Ça m'a fait penser à Barthes et son punctum; l'accident et la condition même de l'intime². L'image percée. Est-ce que ces œuvres vont être dans l'exposition? Xx

Hi sweets,

I like the idea of a maximizing Oldenburg lens; imagine what the world would look like then. When it comes to Clémence's pieces, there's frustration indeed, but isn't there also comfort in artworks resisting—rather than seeking—the camera? That being said, I think the “impossibility of understanding” also happens when up close, your body next to theirs. There's no wrapping your head around them. At least this is how I felt when I saw them last year at Aléa³; I grappled with attempts to define or recognize the work (big splinters!!!! agreed) but they remained evasive. There was something dusty, something damaged, something enchanted about them, like spells. It felt like they were levitating.

Did I mention Clémence was trained in *trompe l'œil* at the Van Der Kelen-Logelain school in Brussels? I like to think these works somehow function according to this logic—perhaps even literally *tromper notre œil*, meaning to deceive us, negating comprehension. And they're also the result of an intense process of layering. You'll see (meaning: yes! they'll be part of the show), they're thick, and dense, a lot of material seems to aggregate on their surface. I enjoy thinking that *trompe l'œil* may be these pieces' first layer, their subtext.

Makes me think of “les baleines” and how Clémence chose to place the skeleton on top, as an ornament to the surface rather than what shapes it. I never knew about corsets and cartilage. To me “les baleines” were always “les baleines de soutien-gorge,” those inserted into bras to structure the shape of breasts. I remember how, after being machine washed a few times, these bras would become so used that

Salut sweets,

J'aime assez l'idée d'une loupe à la Oldenburg; imagine ce dont le monde aurait l'air alors. Quant aux œuvres de Clémence, celles-ci en particulier, c'est sûr qu'elles jouent sur un genre de frustration – mais il y a aussi quelque chose de réconfortant dans le fait que certaines pièces résistent à la photogénie, non?

Après, je crois que cette « impossibilité de comprendre » dont tu parles opère même en face-à-face, nos corps à proximité des leurs. Il y a quelque chose d'insoluble dans ces pièces. C'est en tout cas ce qui m'est venu en les voyant l'année dernière à Aléa³; j'essayais de les saisir, de définir (des échardes géantes!!! oui) ce que pouvaient bien être ces formes si étranges, allongées – tout en elles m'attirait et m'échappait d'un même coup. Elles avaient quelque chose de poussiéreux, de défait, d'ensorcelé tout à la fois. On aurait dit qu'elles lévitaient.

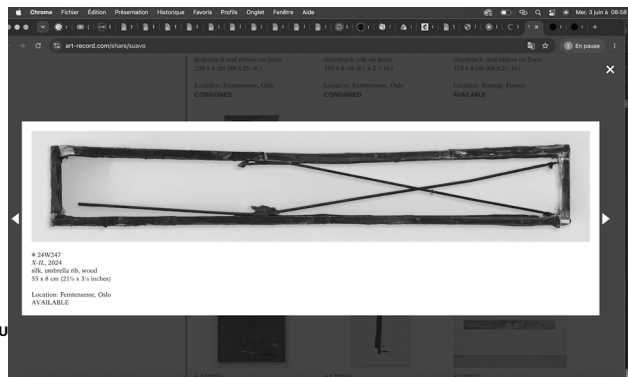
Tu savais que Clémence s'était formée au trompe-l'œil? À l'école Van Der Kelen-Logelain, à Bruxelles. J'ai envie de voir dans ces œuvres quelque chose de cette logique-là; peut-être même juste de façon littérale – « tromper l'œil », duper le regard, faire échouer ses tentatives. Tu verras (donc: oui! elles feront partie de l'exposition), elles sont épaisses, denses, le résultat d'un intense processus de stratification. La matière s'accumule en elles par couches. J'aime bien penser que le trompe-l'œil est la première d'entre elles: leur base ou leur sous-texte.

Et à l'autre bout de tout ça, il y a (entre autres) les baleines. J'étais séduite par le fait que Clémence ait choisi de placer

the “baleines” would stick out—thin metal spikes piercing through the fabric and into my skin, making it bleed, leaving little red marks. Could this also count as a puncture?

Another punctum: being thunderstruck. I thought of this when seeing another one of Clémence’s pieces (image attached). It looks like it’s been hit by lightning—darkened, calcinated—and is part of a series of works that came after a period of research into petrochemical industries in Texas⁴. She went into the archives, looking particularly at postcards and publicity campaigns, and how these industries staged and advertised themselves. I feel like there has been some kind of contamination—that her splinters have been covered with a special kind of petroleum. Clémence actually refers to them as (burnt? opaque?) horizons, and so I think of this post-industrial post-apocalyptic landscape: magnetically charged, a little radioactive—all their elements communicating through some sort of static electricity.

It’s also something we talked about with Jonathan—static electricity and more specifically its sound; it’s sort of what’s audible in a track of his that I love called *faux fur and sad song*. Didn’t you once describe his work as visual ASMR?



le squelette à la surface, d'utiliser comme ornement ce qui sert d'habitude à la structure. C'est marrant, je ne savais pas pour les corsets. Pour moi les baleines, c'était toujours celles des soutiens-gorge, qui servent à maintenir et à donner une forme déjà dessinée aux seins. Je me souviens qu'après quelques passages en machine, certains étaient tellement usés que les baleines finissaient par ressortir: de fines tiges métalliques qui perçaient le tissu et s'enfonçaient dans ma peau, laissant des petits points rouges, des petites tâches de sang. Un genre de perforation, non?

Un autre punctum: le coup de foudre. C'est ce qui m'est venu en regardant une pièce de Clémence (cf. image en pj du mail). J'avais l'impression qu'un éclair s'était abattu sur elle; qu'il l'avait ternie, calcinée. Elle fait partie d'une série d'œuvres que Clémence a réalisées suite à une recherche sur les industries pétrochimiques au Texas⁴. Elle s'est plongée dans des archives, pour regarder notamment des images publicitaires, la manière dont ces industries se mettaient en scène et fabriquaient leur propre image. J'ai eu l'impression d'un genre de contamination – comme si le pétrole avait déteint sur ces œuvres, qu'il était venu les recouvrir de sa substance. Clémence parle de ces pièces comme d'horizons (brûlés? opaques?) et j'y vois comme une espèce de paysage post-industriel post-apocalyptique: quelque chose de chargé magnétiquement, d'un peu radioactif. On dirait qu'elles communiquent par électricité statique.

On a aussi étrangement évoqué ça avec Jonathan: l'électricité statique, ou même plutôt le son qui s'en dégage. C'est, entre autres, ce qu'on entend (ce qu'on capte?) dans une de ses pièces sonores que j'aime beaucoup: *faux fur and sad song*. C'est toi qui avais parlé de son travail comme d'un genre d'ASMR visuel, non?

Hi thunderstruck,

An artwork resisting its capture and circulation is, for sure, reassuring—I mean, this is what sculpture is right? A medium that refuses, at least partially, the logic of the image, requiring the body in-the-round, the space, the context, the heart-beat, the magnetic field, gravity and the World. Clémence's work seems very much positioned on this edge, the optics of a beating heart.

Anyway: ASMR. I stand by this description! Yet Jonathan's work is more than visual: it's augmented—critical?—ASMR? The Wikipedia definition describes it as provoking "low grade euphoria." A perfect Jonathan Martin phrase. He even once made posters appropriating the Calvin Klein perfume of the same name.

I remember when I first saw *Schatzkammer*, the video of a strobing foot. It hit me, like hard. I really felt something difficult to describe, as Jonathan's video work is fundamentally resistant to language, it works the body-mind-brain complex in different ways. There is a certain pleasure to its techniques of perversion, and I mean this not in the way that we might usually use this word, but I'm thinking literally of the act of turning something through itself—in this case, the foot—transforming the camera into a mouth. The music is so good too, it's like a video clip.

This brings me to the particular "function" of Jonathan's work, to its pop aspect, to his recurrent interest in techniques of commercialization and industrialization. To the ways the world is packaged and sold in parcels of low grade

Coucoup de foudre,

Il y a clairement quelque chose de rassurant au fait qu'une œuvre résiste aux systèmes de capture et de circulation – c'est ce que c'est, la sculpture, non? Un médium qui refuse, au moins partiellement, la logique de l'image, qui exige le corps, le force à contourner ses trois dimensions, l'espace, le contexte, le battement du cœur, le champ magnétique, la pesanteur, et le Monde. Le travail de Clémence me semble se situer sur cette brèche entre image et sculpture; l'optique d'un cœur battant.

Bref, l'ASMR. Je maintiens (!), même si le travail de Jonathan est plus que visuel: un genre d'ASMR augmenté? Critique? Sur Wikipedia, la définition parle d'une « euphorie de basse intensité » – c'est tellement Jonathan comme expression. Ça me rappelle les affiches qu'il a faites en détournant le logo du parfum « Euphoria » de Calvin Klein.

Je me souviens de la première fois que j'ai vu *Schatzkammer*, la vidéo du pied stroboscopique. Elle m'a mis une claque, mais vraiment. Un sentiment difficile à décrire, puisque les vidéos de Jonathan résistent de toute façon au langage – elles travaillent le complexe corps-esprit-cerveau d'une façon différente. Il y a un certain plaisir dans les techniques de perversion qu'elles mobilisent – pas au sens qu'on attribue habituellement au terme de « perversion », plutôt littéralement: l'idée de tourner quelque chose à travers lui-même – en l'occurrence le pied, la caméra transformée en bouche. La musique est aussi tellement bien, c'est comme un vrai clip.

euphoria. His work always seems to have something to do with the collapse of perversion into diversion, or rather its cognate *divertissement*—French for something more like “entertainment.” Both words have “turn” as a shared root, Jonathan’s work making me aware of the ways that forms turn me through myself, and away from myself, diverting and perverting my perception of the world, or some kind of (impossible) whole—the self?

This “function” is of course shared with advertising and entertainment: the collective perversion of desire for profit. This is above all what Jonathan plays with, trading in the same murkiness and manipulation, yet to other, useless ends. His works usher in a world where other pleasures and fictions could become operative, or (dis-)ordering, where new forms of euphoria would become imaginable.

How are you going to show his videos? On screens? Projections? Directly broadcast into brains?

Tempting, right?

x Ao

Ce qui m’amène plus précisément à la « fonction » du travail de Jonathan, à son aspect pop, son intérêt renouvelé pour les techniques de commercialisation et d’industrialisation : le monde emballé et vendu dans des paquets d’euphorie de basse intensité. On dirait que ses œuvres touchent toujours à la façon dont la perversion s’effondre et fusionne dans la diversion – ou plutôt, dans son terme voisin, le « divertissement ». Les deux mots partagent une même racine qui signifie « tourner » – et le travail de Jonathan me donne justement conscience de la façon dont les formes nous tournent à travers nous-mêmes, ou nous détournent de nous-mêmes, divertissant et pervertissant notre perception du monde, ou d’autres totalités impossibles (le « soi » ?).

C’est cette même « fonction » qu’on retrouve dans l’industrie publicitaire et celle du divertissement : la perversion collective du désir en faveur du profit. C’est avec ça que Jonathan joue, il trafique dans le trouble et la manipulation, mais à des fins autres, non-utilitaires. Son travail ouvre la voie à un monde fait d’autres plaisirs, fictions, ou (dés-)ordres ; ou d’autres formes d’euphorie seraient imaginables.

Vous savez déjà comment montrer ses vidéos dans l’expo ? Sur des écrans ? Des projections ? Diffusées directement dans les cerveaux ?

Ce serait tentant...

X Ao

Hi,

Alas... my reply; apologies for sending it so late. Films broadcast directly into our brains... if only. It would be very Jonathan, wouldn't it? I remember a drawing of his in *Turpentine*: people making love behind a TV set, their heads replaced by it—technology extending the body, becoming another sort of sex membrane.

“Low-grade euphoria.” There is something oddly and generatively oxymoronic about Jonathan's work—a conflict of agitations; a roller-coaster in slow motion. I keep returning to my obsession with his video *The Yellow Center*: a 1 minute and 15 second loop of an ant traversing an egg yolk; trapped it seems, for the ant never escapes the “yellow center.” The more I stare, the more I seem to witness panic. Perhaps even a form of cruelty? A metaphor for mental entrapments, hubristic dead ends—the everlasting tragedy of partial cognition and blindness.

What I also love about it is the visual effect (its sexiness; there's something to be said about how sexy all of Jonathan's work is) produced by the “chance” encounter between ant and egg yolk. Each gains contour, volume, density—stillness or agitation—through contact. It is only when the ant's legs gently bounce on it that the yellow surface becomes a surface; only when it shines and threatens to break does it reveal itself as a container, condensing information (a “yellow center” as in a data center?) as well as the potential for thrill, the threat of liquefaction. Every second makes palpable the potential drama of spillage. From a still shot where almost “nothing happens,” Jonathan manages to trigger suspense—

Coucou,

Mieux vaut tard que jamais... désolée pour la réponse tardive. Des films directement diffusés aux cerveaux – si seulement! Ce serait tellement idéal pour Jonathan. Je me souviens d'un de ses dessins dans *Turpentine*: deux corps en train de faire l'amour, leurs visages cachés derrière un poste de télévision, l'écran remplaçant leurs têtes – la technologie étirant le corps tout entier, le désir du même coup, une énième zone érogène.

Une « euphorie de basse intensité », c'est pas mal en effet. Il y a comme un nœud d'agitations contraires dans le travail de Jonathan – des montagnes russes en *slow motion*. J'en reviens à mon obsession pour *The Yellow Center*: en boucle, 1,15 minute d'une fourmi parcourant un jaune d'œuf; prise au piège sur le jaune d'œuf plutôt, puisqu'elle ne lui constate aucune extériorité possible. Plus je regarde, plus j'y vois de la panique. Peut-être même une forme de cruauté? Une métaphore de nos enfermements, nos points aveugles; les impasses de l'orgueil, d'une vision qui s'oublie comme étant toujours partielle.

Un genre de jouissance visuelle aussi (le côté ASMR, la *sexyness*; il faut quand même souligner à quel point le travail de Jonathan est sexy) produite par la rencontre supposément « fortuite » de l'œuf et de la fourmi. Chacun des agents gagne en volume, en contours, en densité – l'immobilité ou la frénésie exacerbée au travers du contact. Ce n'est que lorsque la fourmi presse ses pattes contre le jaune, qu'elle s'appuie sur lui ou le caresse, qu'on comprend cette surface comme surface; ce n'est que lorsqu'il brille et risque de se rompre qu'on le voit comme contenant, comme une condensation

refining the eye, making it sensitive to the slightest of variations.

I came back to this quote from Lyotard: “The possibility of nothing happening is often associated with a feeling of anxiety, a term with strong connotations in modern philosophies of existence and of the unconscious. It gives to waiting, if we really mean waiting, a predominantly negative value. But suspense can also be accompanied by pleasure, for instance pleasure in welcoming the unknown, and even by joy, to speak like Baruch Spinoza, the joy obtained by the intensification of being that the event brings with it. This is probably a contradictory feeling. It is at the very least a sign, the question-mark itself, the way in which *it happens* is withheld and announced: *Is it happening?*”⁵.

I think of Jonathan’s work as a nexus of anxiety and pleasure, where everything withholds and announces itself. The Lyotard quote is from a text dedicated to the sublime in relation to Barnett Newman’s zip paintings and the Kabbalistic concept of *tsimtsoum*. It came to mind when reading Perwana’s text⁶, the moment when she mentions how the world is “undone (unzipped)” in another of Jonathan’s videos: *In My Bag (Neurotic Runaway)*, shot from the inside of a bag. It unfolds as an zipping-unzipping of the world, of the city and mind—a landscape of affect and nerve that drifts towards latent parts, fantasies: the desire to be other, to pass as other, to dissolve into hidden parts of yourself or of your purse. Inside Jonathan’s purse—where he places his camera—is where the “undercover” discussion started; something about how “over-the-topness” may sometimes be used to sabotage habitual ways of seeing. When I first saw the video, I thought of Jill Magid’s *Surveillance Shoe* (2000), but leaning even closer to the object, to the thrill of being the object—perhaps not so much in the fetishistic

d’informations (*yellow center* au sens d’un *data center*?) susceptible d’imploser. À chaque seconde se fait sentir le potentiel drame de l’écoulement. D’un plan fixe où il ne se passe quasi-rien, Jonathan parvient à générer du suspens – à affiner l’œil aussi, le rendre sensible aux moindres variations.

Je suis retournée à cette citation de Lyotard plus tôt dans la semaine: « On associe souvent à l’éventualité que rien n’arrive le sentiment d’angoisse. C’est un terme connoté par les philosophies modernes de l’existence et de l’inconscient. Il confère à l’attente dont il s’agit (s’il s’agit bien d’une attente) une valeur principalement négative. Mais le suspens peut s’accompagner aussi de plaisir, par exemple de celui d’accueillir l’inconnu, et même de joie, pour parler comme Baruch Spinoza, celle que procure l’accroissement d’être qu’apporte l’événement. C’est plus probablement un sentiment contradictoire. Il est du moins un signe, le point d’interrogation lui-même, la façon dont *Il arrive* se retient et s’annonce: *Arrive-t-il*?”⁵ »

Je vois le travail de Jonathan comme un complexe d’angoisse et de plaisir, où tout s’annonce et maintient aussi en rétention. La citation est extraite d’un article que Lyotard consacre au sublime en lien avec les *zip* de Barnett Newman et le concept kabbalistique du *tsimtsoum*. Il m’est revenu en tête en lisant le texte de Perwana, ce moment où elle mentionne la façon dont le monde « se délite (dézippe) »⁶, dans une autre vidéo de Jonathan, *In My Bag (Neurotic Runaway)* – où le monde, l’esprit, la ville se zippent et se dézippent depuis l’intérieur d’un sac entr’ouvert, comme une paupière mi-close; un point de vue qui suggère des parts latentes, fantasmatiques: le désir d’être (unrx) autre, de passer pour unrx autre, de se dissoudre dans des parts cachées de soi ou de son sac à main. C’est dans celui de Jonathan – là où il infiltre sa caméra– qu’ont, entre autres, commencé ces discussions autour du fait

sense (like your take on “perversion”) but in the rescaling it enables. The opposite of an all-encompassing, omnipotent eye; rather, one that stays with the unknowable contours, the ceaselessly shifting edges of “reality.”

And then... there's *Vogue*. We've already talked about these “What's in My Bag?” videos haven't we? Celebrity-interview formats where stars allow us to peek into their personal belongings, each accessory a “revelation” carefully mise-en-scène. Basically, another form of stripping... We used this as a strategy to create the exhibition poster: we xeroxed a few objects taken from the artists' bags. We ended up choosing R.'s rhinestone fishnet gloves. She also plays with the temptation to “look inside” (boxes, brains, Pinocchias?) while making “actual” sculpture—with the heartbeat and *The World*. Did you know that this was the title of her show at CRAC Alsace?

XX S.

d'épier, d'espionner; la façon dont certains accessoires, dont certains ornements (faits pour être vus, regardés – le versant *over the top*) servent en fait à des tactiques de dissimulation (*undercover*). La première fois que j'ai vu la vidéo, elle m'a directement fait penser à la « chaussure de surveillance » de Jill Magid, mais dans un rapport encore plus complice ou fusionnel à l'objet, au désir d'être objet – pas tant au sens fétichiste que dans la tentation de la métamorphose, d'un changement d'échelle. La vidéo retourne comme un gant l'idée du surplomb, d'un point de vue omniscient – pour adopter l'exact opposé; elle s'attache plutôt aux contours troubles, opaques, aux extrémités sans cesse changeantes du « réel » (l'intérieur du sac).

Sans oublier *Vogue*. On a déjà parlé, toi et moi, de ces vidéos « What's in My Bag » non? Où des célébrités « vident leur sac » pour montrer ce qu'il contient – chaque accessoire comme une « révélation »: un genre de strip-tease de l'intime, une mise en scène qui s'étend jusqu'aux parties les plus privées de l'être (vestimentaire). Finalement, on a un peu utilisé cette stratégie pour créer l'affiche de l'expo, en photocopiant des objets que les artistes avaient sur eux, dans leur sac. On a fini par choisir la paire de gants en strass et résille qu'R. avait sur elle. Je crois que la tentation de « voir au-dedans » (des boîtes, des cerveaux, des Pinocchias?) fait aussi partie intégrante de son travail; de la « vraie » sculpture elle aussi, celle-là même qui convoque le battement de cœur et le Monde. Tu savais que sa toute dernière expo, celle au CRAC Alsace, s'intitule justement « *The World* »?

XX S.

Hiiii

The World!

I did know this was the title of the show, but I didn't realize that it's also a separate installation within the show—and I suppose the show is a separate installation within the world itself. Do you know the expression "turtles all the way down"? It once was used to explain a theory of how the Earth exists in outer space—carried by a turtle which is carried by another turtle, and so on—an example of infinite regress. Like R's worlds on worlds on worlds...



Hiiii

The World!

Je savais que c'était le titre de l'expo, mais je m'aperçois maintenant que c'est aussi celui d'une installation à part entière dans l'expo – et je suppose que l'expo elle-même est une installation à part entière dans le monde (des tortues sur des tortues – est-ce que tu connais cette expression, *turtles all the way down*? Qui tente d'expliquer la position de la Terre dans l'espace par une tortue portée par une autre tortue, et ainsi de suite – un exemple de régression à l'infini).

La citation de Lyotard est belle – la joie contradictoire de l'angoisse. Ça me rappelle un texte de Star Finch à propos de Ji-Min Park et de la traumatophilie⁷: l'amour qu'on porte à ses propres traumatismes, et l'impossibilité de les « réparer ». Il s'agit plutôt de les voir sous une autre lumière, de reconfigurer la composition des éléments – une sorte de recyclage psychique thérapeutique.

Ça m'a fait penser au travail de R., et plus généralement à celui d'une jeune génération d'artistes qui situe sa pratique à mi-chemin de la rue et du musée (ou de la galerie), de l'assemblage qui débordé en installation. Trash, sexy, Pop. Je me demande si on ne peut pas lire là-dedans les symptômes d'un monde, du Monde, lui-même devenu traumatique?

Je pense à cette « lente annulation du futur » dont parle Franco « Bifo » Berardi – et Mark Fisher après lui – pour décrire un changement dans les manières d'envisager l'avenir : non plus comme la conséquence naturelle et mythologique du « progrès », mais, au contraire, comme un vide angoissant et

The Lyotard quote is beautiful. The contradictory joy of anxiety. It reminds me of a text by Star Finch on Ji-Min Park “about” traumatophilia, the love of one’s traumata⁷. It’s not about repair or healing but rather about seeing one’s trauma in a different light—shifting its elements—a kind of therapeutic psychic recycling.

It made me think of R.’s work, and more broadly of a younger generation of artists whose practice is halfway between the street and the museum (or gallery), assemblage spilling into installation. Trashy, sexy and Pop. I wonder whether, in these works, we can read the symptoms of a world, The World, that has itself become traumatic?

Here I’m thinking of “the slow cancellation of the future” that Franco “Bifo” Berardi wrote about, and Mark Fisher after him, to describe how the future is no longer the “natural” and mythologized outcome of “progress,” but an anxious and precarious void. I’m also thinking about how the idea of apocalypse makes sense of this void, and becomes synonymous with the everyday. This kind of ambient trauma⁸ seems unable to be repaired, so instead we recycle and reconfigure it as a simple means of survival, which “might one day bring me to love, joy and ecstasy”⁹ as Star writes. A great welling of desire, cycles of infinite regress.

This recursion also reminds me of Pop aesthetics currently—the endless 2000s revival, for example. I wonder, has Isa Genzken actually become a pop star? In an interview she says that her intention with her *Empire/Vampire* sculptures (2002-4) was to “get a different reaction from the ‘already known’” and I feel like, in Moreno’s work, there is a similar searching perhaps, yet within the different temporal/media cycle of the 2020s—the already known still being “the blood, gore and sleaze” of capitalist accumulation¹⁰. The waste it

précaire. Je me dis que l’idée même d’apocalypse est venue donner un sens à ce vide, qu’elle est devenue un synonyme du quotidien. Une sorte de traumatisme ambiant⁸ qui ne peut pas être réparé: donc, on le recycle, on lui trouve d’autres configurations – des cycles de régression à l’infini comme une stratégie de survie, qui «pourrait un jour m’amener jusqu’à l’amour, la joie, et l’extase⁹», comme le dit Star Finch. Une grande montée de désir.

C’est l’état actuel de l’esthétique Pop – l’éternel retour des années 2000 par exemple. Je me demande: est-ce qu’Isa Genzken est devenue une pop star? Dans un entretien où elle parle de sa série de sculptures *Empire/Vampire* (2002-2004), elle dit que son intention était de «provoquer une autre réaction à ce qui est “déjà connu”» et j’ai l’impression qu’il y a une recherche similaire chez R. Moreno, adaptée cette-fois ci aux configurations temporelles et médiatiques des années 2020 – où ce «déjà connu» est encore «le sang, le gore, le trash»¹⁰ de l’accumulation capitaliste, les déchets laissés dans les rues, les images projetées dans nos têtes. Cette généalogie de formes m’intéresse – on pourrait aussi aller regarder du côté du «trash art», de Gordon Matta-Clark à Ser Serpas en passant par Curtis Cuffie et bien d’autres artistes – où de mêmes gestes se retrouvent d’une génération à une autre. Il me semble que ce «recyclage» des formes n’est pas seulement dû à la nature intrinsèquement dialogique de l’art; qu’il ne s’agit pas non plus d’une simple tentative de légitimation. Je pense que cela pourrait aussi toucher à la manière dont de jeunes artistes se confrontent à ce traumatisme ambiant. Ou à quelque chose d’un «anéantissement»: l’éternel retour de la violence insondable du passé (on pense à l’impérialisme, au capitalisme, à l’extractivisme, selon l’orientation de l’analyse). En réfléchissant au travail de R. Moreno, il y a peut-être cette idée que l’art est invoqué comme un moyen de se confronter à cette idée

leaves on the streets, the images it projects in our heads. This genealogy of form is interesting to me, where similar gestures are found across consecutive generations (we could even just take “trash art” as a more specific example, from Gordon Matta Clark, to Curtis Cuffie to Ser Serpas, and many others). I think that this contemporary “recycling” of forms is not only due to art’s inherently dialogical nature, nor is it simply about legitimacy. It might also have to do with the way that younger artists deal with this ambient form of “trauma” in their work. Or maybe something more like “doom”: the eternal return of an unfathomable past violence (imperialism, or colonialism, or neoliberalism... depending on the scope of one’s analysis). Thinking of Moreno’s work, there is perhaps something about art as a means to reckon with this immense idea of “trauma”—of the world, of being “worlded”—as irreparable, but reconfigurable: to be taken apart, and thus undone.

I have also been listening to underscores’ new album *U*—masterfully tight assemblages of 2000s pop waste. That would be a cool show right, underscores and R. Moreno?

Xx

immense du « traumatisme » – du monde, d’être au monde – comme quelque chose d’irréparable, mais à reconfigurer: à mettre en pièces.

J’écoute underscores en ce moment, son nouvel album *U* – des assemblages ultra-maîtrisés de résidus de la pop des années 2000. Ce serait une expo cool, non? underscores et R. Moreno...

Xx

Ah! underscores! I've been binge-listening. Have you watched the clip where she sings through the entire album in an empty mall? It looks like where R.'s studio is in Ivry! Escalators, empty hallways, static shop windows... The generic quality of the urban décor (the city as a site of capital and consumption) is a big part of her work—both backdrop and resource, object of awe and critique. Take R.'s "skyscrapers," ones that reflect our bodies back to us through disco ball mirrors, their disproportion giving the body a sense of reclaiming power over a belittling, suffocating reality. We're both a little too tall and swallowed into a vortex somewhere between *Sex and The City* and *Through the Looking Glass*. The first piece I ever saw of hers was actually a "glam macabre" miniature of the Empire State Building with a skeleton pole-dancing inside it [*Empire*, 2022]. She did a more recent variation on this, with these big boxes that invite the viewer to peer through peepholes (once again, partial views, things are never fully accessible—metaphors for the subconscious, perhaps?). In some of them, R. inserted rotating bars adorned with words; pole-dance poems which also function as optical devices. They are slow, seductive, and hypnotic—a circular take on EMDR oscillation?

Which—in all logic—brings me to trauma. Hmm. I had never really thought of it in relation to R.'s work. When you speak of recycling instead of repair, I think of Fred Moten and Stefano Harney's call to "refuse completion"¹¹ ("repair" is the language—and fiction—of institutions). I'm also reminded of Dena Yago's text in *TZK*, "Empire Poetry". Among other things, she describes how she began writing poetry while working as a rollout technician in New York for the corporate law firm Cleary Gottlieb Steen & Hamilton—describing

Aaaaah! underscores! J'écoute en boucle. Tu as regardé la vidéo où elle chante tout l'album en plan-séquence dans un centre commercial désert? On dirait celui où R. à son atelier, à Ivry. Des escalators, de grands halls vides, des vitrines glacées... Le décor urbain, dans son caractère générique (la ville comme lieu de capital/de consommation/comme objet de consommation) est partout dans le travail de R. – à la fois comme arrière-plan, comme ressource, comme support d'émerveillement et d'effroi. Je pense aux sculptures-grattes-ciels que R. expose en ce moment au CRAC – celles tapissées de miroirs à facettes, qui nous renvoient notre propre reflet en le déformant. Leur disproportion a quelque chose d'à la fois bizarre et libérateur. C'est comme si elle nous invitait à prendre de la marge, ou littéralement, de la hauteur, sur ce qui tend généralement à nous écraser. On est à la fois trop grands et totalement absorbés; prisés dans un vortex quelque part entre *Sex & The City* et *Alice aux pays des merveilles*. La première de ses pièces que j'ai vue, c'était une sorte de miniature «glam macabre» de l'Empire State Building avec, à l'intérieur, un squelette faisant de la pole dance (*Empire*, 2022). Elle a repris ce principe récemment, avec ces grandes boîtes, dont les surfaces sont percées de *peep holes* (à nouveau, des vues partielles, qui résistent à une captation totale – une métaphore de l'inconscient?). Dans certaines, R. a inséré des barres qui tournent sur elles-mêmes et sur lesquelles défilent des mots: des «poèmes-pole dance» qui fonctionnent aussi comme des jeux optiques – happant le regard, l'hypnotisant à mesure de leurs rotations; une variation circulaire sur les oscillations de l'EMDR?

Ce qui – en tout logique – m'amène au trauma. Hmm. Je n'avais jamais pensé au travail de R. en ces termes. Lorsque tu parles de «recycler» ou de refigurer, plutôt que de réparer, – ça m'évoque

poetry as “the collection and synthesis of a kind of excess language that [...] is nevertheless potent and worth retaining as an artifact and by-product of a specific site, time, and form of immaterial labor¹².”

I guess that could be applied to R.’s work, a way of thinking of her sculptures as poetry. It really works through neglect, through brokenness—a mechanical ontology. They provoke disruptions, bugs, shifts in habitual perception, getting “a different reaction from the ‘already known’” to quote Genzken again.

R. and I were recently talking about Brecht, and his epic theatre: particularly his theorization of the *verfremdungseffekt* (the v-effect), i.e. the distancing of familiarity through a series of dramaturgical techniques. This theorization is deeply tied to a political (Marxist) project: Brecht’s critique of “classical”—what he calls “culinary”—theatre. His plays seek to attack familiarity as such, attempts at “denaturalizing” what we see. They break with illusion, as well as with the idea of fate or destiny. Instead, he shows things as constructed and artificial, revealing the mechanisms of power at work, following a simple logic: if things are made, they can be unmade.

This is also in R.’s work, in her grammar of assemblage and lo-fi construction. Fictions, dreams, desire, domination—everything appears as a built system, one that can be automated but that, like any machine, is always on the verge of its own obsolescence. I think of R.’s Pinocchias, and their staged, technologized femininity: literally “burnt out,” out of joint, damaged yet seductive—always slightly on the edge. I love these images of her wearing (or carrying?) a Pinocchia like a costume, as if she were a puppeteer. All this to say: I like to think of R.’s rotations (her pole-dance poems) in the astronomical sense: REVOLUTIONS (it’s one of the

l’appel de Fred Moten et Stefano Harney à « refuser la complétude¹¹ » (la « réparation », c’est surtout le vocabulaire de l’institution); un autre texte aussi, « Empire Poetry », écrit par Dena Yago et publié dans *Texte Zur Kunst* il y a une dizaine d’années. Elle raconte notamment comment elle s’est mise à écrire de la poésie alors qu’elle bossait comme technicienne au sein du cabinet d’avocats d’affaires Cleary Gottlieb Steen & Hamilton, à New York. Dans ce contexte, la poésie est devenue « la collecte et la synthèse d’une forme de langage excédentaire qui [...] n’en demeure pas moins puissant et mérite d’être conservé comme artefact et sous-produit d’un lieu, d’un moment et d’une forme spécifiques de travail immatériel¹² ».

J’imagine qu’on pourrait aussi avoir ces mots en tête si on pense aux sculptures de R. comme à de la poésie. Parce qu’elles se forment à partir de ce qui est excédentaire; à partir de ce qui a été brisé, perdu, abandonné, négligé – un principe mécanique et ontologique tout à la fois. Elles produisent des effets de disruption, de bugs, des glissements perceptifs à partir d’objets familiers – cf. Genzken et son envie de « provoquer une autre réaction à ce qui est “déjà connu” ».

On parlait récemment de Brecht avec R., de son théâtre épique et plus précisément sa théorie du *verfremdungseffekt*, l’« effet-v » ou « effet de distanciation », qui cherche à « étrangeriser » le familier par une série de procédés dramaturgiques. Tout ça prend appui sur un projet politique (marxiste): sa critique du théâtre « classique » (celui qu’il appelle « culinaire » – là où les bourgeois viennent digérer leur dîner) rejoint l’ambition de « dénaturiser » ce qui est donné à voir. Il n’y a plus d’illusion, plus de fatalité. Les choses sont au contraire montrées dans leur caractère d’artifice, exhibant leurs mécanismes – selon la logique suivante: tout ce qui a été construit peut être défait.

titles of her latest pieces at CRAC) in the way they play with sight and senses. I think back to Brecht's opening scene of *Life of Galileo*, where the eponymous scientist teaches his heliocentric conception of the universe (the Earth isn't flat! It's spinning!) to his student: "Our cities are cramped, and so are [people's] minds. [...] But now the word is 'that's how things are, but they won't stay like that'. Because everything is in motion, my friend¹³."

XX S.

Je suis tentée de penser le côté « machinique », « lo-fi », du travail de R. en ces termes. Les fictions, les rêves, le désir, la domination, etc., tout apparaît comme système, ce qui se standardise et s'oublie dans un « effet de réel » mais qui, comme tout automate, flirte aussi sans cesse avec sa propre obsolescence. Je pense aux Pinoccias de R., à leur féminité technologique : encore glamour mais un peu en surchauffe – on dirait qu'elles ont court-circuité. J'adore ces photos où R. porte ses Pinoccias comme des vêtements (on dirait qu'elle s'habille d'elles), ou des marionnettes. Bref, je crois que j'ai envie de penser les rotations de R. (ses poèmes pole-dance) au sens astronomique : des RÉVOLUTIONS (c'est d'ailleurs le titre d'une de ses boîtes du CRAC) pour ce qu'elles font à nos sens, à notre manière de percevoir et de comprendre. Je repense à la toute première scène de cette autre pièce de Brecht, *La Vie de Galilée*, où le personnage éponyme tente d'apprendre à son étudiant, le jeune Andréa, les bases de la conception héliocentrique de l'Univers (la Terre n'est pas plate ! Elle tourne !). Et à cette réplique : « Les villes sont étroites et les têtes le sont aussi. [...] Or voici qu'on dit désormais : puisqu'il en est ainsi, qu'il n'en soit plus ainsi¹³... »

XX S.

FROM: AODHAN MADDEN <AODHAN_MADDEN@HOTMAIL.COM> 2 JULY 2026 AT 11:08 AM
TO: SALOMÉ BURSTEIN <SALOME.BURSTEIN@GMAIL.COM>
SUBJECT: SPLINTERS, EUPHORIA & THE WORLD

Hey, just a quick note: I had always thought of your title for the show as a dichotomy, two water-tight extremes cohabiting in contradiction: over the top and undercover.

The Brecht quote reconfigured this for me.

Clémence, Jonathan et R. resolve this contradiction through pointing to the ways that the overt constructed-ness of the world, which here we could read as being “over the top,” as in, in excess of “nature,” actually goes all the way down (turtles again). In other words, the forms that we take to be the most naturalized and evident, so much so that we don’t even see them anymore (undercover), are in fact just as constructed as the bolted arm of a Pinocchia, or a metres-long splinter-horizon.

Strategies, devices, tricks and other forms of suspension. Transformation occurs when whatever it is finally falls. Yet another revelation?

Have you ever thought that this show is about a new form of naturalism?

Xx

DE: SALOMÉ BURSTEIN <SALOME.BURSTEIN@GMAIL.COM>
À: AODHAN MADDEN <AODHAN_MADDEN@HOTMAIL.COM>
OBJET: ÉCHARDES, EUPHORIE & THE WORLD

2 JUILLET 2026 À 11:08

Hey, juste un petit mot: j’ai toujours pensé que ton titre était une dichotomie, deux extrêmes étanches qui cohabitent en contradiction: *over the top* et *undercover*.

Cette citation de Brecht m’a tout reconfiguré.

Clémence, Jonathan et R. résolvent toutes les trois cette contradiction en tirant l’attention vers le caractère manifestement construit du monde, son côté *over the top*. Autrement dit, les formes qui nous semblent les plus évidentes et naturelles, à tel point qu’elles ne se remarquent plus (*undercover*), sont en fait aussi construites que le bras boulonné d’une Pinocchia, ou qu’une écharde-horizon de plusieurs mètres de longueur.

Des stratégies, des dispositifs, des pièges et d’autres formes de suspension. La transformation s’opère lorsque ça – quoi que ce soit – lâche enfin. Encore une autre révélation?

Est-ce qu’il t’est déjà venu à l’esprit que cette exposition relève d’une nouvelle forme de naturalisme?

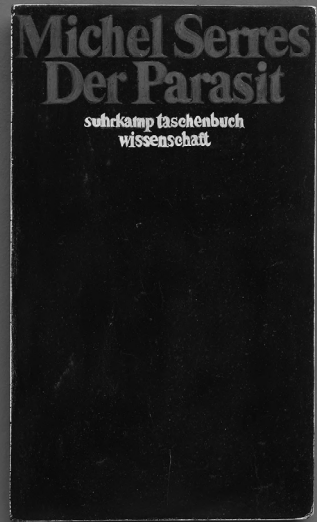
Xx

- 1 Clémence de La Tour du Pin, solo exhibition at Derosia (New York, USA), 10.01-07.03.2026.
- 2 See Roland Barthes, *La Chambre claire: Notes sur la photographie*, Paris, Editions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 49.
- 3 Clémence de La Tour du Pin, solo exhibition at Aléa (Pantin, FR), 04.07-02.06.2025.
- 4 This research was undertaken for the group exhibition *Intimate confession is a project* curated by Jennifer Teets at Blaffer Art Museum, Houston (Texas, USA), 27.10.2023-10.03.2024.
- 5 Jean-François Lyotard, "The Sublime and the Avant-Garde" in *The Inhuman: Reflections on Time*, trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby (Cambridge: Polity Press, 1991), p. 92.
- 6 See p. 78 of this publication.
- 7 Star Finch, *My Other Organ*, 2026. Poster published alongside *Infrastructures*, the solo exhibition of Ji-Min Park at Galerie Pony, Montreuil.
- 8 See Mark Fisher "Slow Cancellation of the Future" in *Ghosts of My Life* (London: Zer0 Books, 2022) p. 8-9. Fisher uses the word "traumatic" to describe the shift into "so-called Post-Fordism": globalisation, ubiquitous computerization and the casualization of labour.

- 9 Star Finch, *My Other Organ*, 2026.
- 10 Tom McDonough, "Fuck the Bauhaus" in *Isa Genzken: 75/75* (Berlin: Neue Nationalgalerie, 2024). This is how critic Tom McDonough describes the subject matter of Genzken's aforementioned series of sculptures, picking up also on the architectural debates around the bare, impersonal "International Style" skyscrapers constructed in New York post-war that Genzken provoked in her series "Fuck the Bauhaus: New Buildings for New York."
- 11 See Fred Moten and Stefano Harney, "Refusing Completion: A Conversation," *e-flux Journal*, no. 116 (March 2021), accessed July 15026, <https://www.e-flux.com/journal/116/379446/refusing-completion-a-conversation/>.
- 12 Dena Yago, "Empire Poetry" in *Texte zur Kunst*. Berlin: 2016, Issue 103, p. 148.
- 13 Bertolt Brecht, *Brecht Collected Plays*, vol. 5: *Life of Galileo; Mother Courage and Her Children*, trans. John Willett (London: Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, 2006).

- 1 Clémence de La Tour du Pin, exposition personnelle chez Derosia (New York, USA), 10.01-07.03.2026.
- 2 Roland Barthes, *La Chambre claire: Notes sur la photographie*, Paris, Editions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 49.
- 3 Clémence de La Tour du Pin, exposition personnelle à Aléa (Pantin, FR), 04.07-02.06.2025.
- 4 Cette recherche s'est effectuée dans le cadre de l'exposition collective « Intimate confession is a project » curatée par Jennifer Teets au Blaffer Art Museum (Houston, Texas, USA), 27.10.2023 – 10.03.2024.
- 5 Jean-François Lyotard, « Le sublime, à présent », *Poésies*, n° 34 (1985), p. 99.
- 6 Voir p. 79 de cette publication.
- 7 Star Finch, *My Other Organ*, 2026. Affiche publiée à l'occasion d'« Infrastructures », exposition personnelle de Ji-Min Park à la Galerie Pony, Montreuil.
- 8 Voir Mark Fisher, « The Slow Cancellation of the Future », *Ghosts of my life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Londres, Zero Books, 2014. Fisher emploie le mot « traumatique » pour décrire le passage au « prétendu post-Fordisme » : la globalisation, l'ubiquité de l'informatisation, et la précarisation de la force de travail. (Traduction des auteuñes).

- 9 Star Finch, *My Other Organ*, 2026.
- 10 Tom McDonough, « Fuck the Bauhaus », dans *Isa Genzken: 75/75* (Berlin, Neue Nationalgalerie, 2024). C'est ainsi que le critique Tom McDonough décrit le sujet de la série de sculptures mentionnée précédemment de Genzken, en faisant également écho aux débats architecturaux suscités par les gratte-ciel dépouillés et impersonnels du « Style international », construits à New York après la Seconde Guerre mondiale. Ces débats sont précisément ceux que Genzken a mobilisés dans sa série *Fuck the Bauhaus: New Buildings for New York*.
- 11 Voir Fred Moten et Stefano Harney, « Refusing Completion: A Conversation », *e-flux Journal*, n° 116, mars 2021, consulté le 15 juillet 2026, www.e-flux.com/journal/116/379446/refusing-completion-a-conversation
- 12 Dena Yago, « Empire Poetry » *Texte zur Kunst*. Berlin, 2016, Issue 103, p. 148.
- 13 Bertolt Brecht, *La Vie de Galilée*, trad. Gilbert Badia, Paris, L'Arche, 2007.









Go
Binge.





Naked Leftists









Perwana Nazif

ESSAI

**against meaning,
for time**

ESSAY

Jonathan Martin

From the inside of an open bag, viewpoint looking above, a rainy city is traversed, with fingers clutching handles. Meanwhile, the sound of a bag zipping and/or unzipping, a rummaging of its supposed contents, anxiously repeats (*In My Bag (Neurotic Runaway)*, 2026). “The vagabond is for the city what the virus is for the body,” writes philosopher Henri Pierre Jeudy, “The idea is to kill space in order to disperse in it any kind of corporeal representation.” Mapping the city, sifting the bag, the vagabond leaves space towards constant displacement—“wandering thoughts, origin without end”¹.

Any sense of spatial unity, orderings and logics is undone (unzipped) in Jonathan Martin’s video work that sees from the point of view of the open object. A displacement and disappearance of space (quite simply the running away of the *neurotic runaway*—perhaps towards other states of existential suffering), this is a wandering that meanders through form, which is to say meanders through time, but also the pathology of temporal relations. The loop never completes its cycle as it simultaneously goes back on itself—another kind of looping—as sonic process, as structure, and as world(s)

Depuis l’intérieur d’un sac entr’ouvert, en contre-plongée, une ville défile sous la pluie, des doigts agrippant les poignées. En contrepoint, le bruit d’une fermeture éclair que l’on ouvre ou referme, la fouille incessante du supposé contenu, se répètent de façon obsessionnelle (*In My Bag (Neurotic Runaway)*, 2026). « Le vagabond est à la ville ce que le virus est au corps », écrit le philosophe Henri-Pierre Jeudy. « Il s’agit de tuer l’espace afin d’y disséminer toute représentation corporelle. » Cartographiant la ville, passant le sac au crible, le vagabond déserte l’espace au profit d’un déplacement incessant – « pensées errantes, origine sans fin »¹.

Tout sentiment d’unité spatiale, tout ordonnancement ou logique se délite (dézippe) dans la vidéo de Jonathan Martin qui adopte le point de vue de l’objet ouvert. Déplacement et disparition de l’espace (la fuite même du *neurotic runaway*, peut-être vers d’autres états de souffrance existentielle), l’errance se déploie à présent dans la forme, c’est-à-dire dans le temps, et dans les rapports pathologiques que nous entretenons avec celui-ci. La boucle ne se referme jamais complètement. Elle revient sans cesse sur elle-même, se déployant à la fois

of form. These loopings traverse the libidinal, the linguistic, and, of course, the psychic. From below, looking up above: a matter of movement and structure, but also spirit. “Movies are Oz,” notes experimental filmmaker Ken Jacobs, “even as they express longing for Oz².” The seen and unseen. *In My Bag* does not cut to black nor fade to it. Rather, it moves into the dark interiors of the bag, the camera getting lost in its surrounds that are simultaneously visible and veiled, ultimately enveloped by some notion of negative theology. Elsewhere, Jacobs writes to his students, “Study divine waste-motion!—it don’t signify. The Ineffable doesn’t send postcards, which is not to say it’s out of touch; it is, it’s all there is, all or nothing—and learn how to dance³.”

Jonathan Martin works across various media ranging from video and sound to printed ephemera, design and installation, alongside film programming at anarchist cafes, arthouse cinemas and elsewhere. He is forever positing the question of origin, abstraction, time, space, paranoia, mythology and perception and their inescapable relation to the social and (troubled) claim to the universal. Across his work,



fig. 1 *Airwaves* (2021), 16 mm film to digital file, silent, 3'33, looped
© Jonathan Martin/ADAGP

comme processus sonore, comme structure et comme monde(s) de formes. Ces boucles traversent les sphères libidinale, linguistique et, bien sûr, psychique. Vu d'en bas, le regard porté vers le haut: une question de mouvement et de structure, mais aussi d'esprit. « Chaque film est Oz, alors même qu'il exprime son désir d'Oz² », remarque le cinéaste expérimental Ken Jacobs. Le visible et l'invisible. *In My Bag* ne se conclut ni par un fondu au noir ni par



fig. 2 *In My Bag (Neurotic Runaway)* (2026), HD video, stereo, 3'37"
© Jonathan Martin/ADAGP

he plays with and upsets voyeuristic desire—dizzying perspectives from where we should not, cannot, be (such as the collapse between viewer and viewed that looks out from what's *In My Bag*). A formal exploration, one that introduces fiction but throws away narrative, his sound and video practice employs the repetition of sequences, and as such, investigates its function in cognitive and perceptual processes—but beyond language, and even beyond meaning. Martin's works of movement do not simply depart from the existing conditions of contemporary time (the artist is, for instance, particularly attentive to the ways political imagination and psychic life are delimited by media and advertising culture) but they also open onto new temporal upsets and epistemologies—of the spontaneous and the uncanny—as an aesthetics of disappearance. For his work is precisely situated in the gulf between meaning and impression as well as perception—a gulf that constantly must be accounted for, if not breached, in the knots of everyday life and by that which organizes time, space, labor, bodies and logic. Martin's works undoes these knots, establishing a temporality that flounders in the deep abyss, the loss of

une coupe abrupte. L'œuvre s'enfonce plutôt dans l'obscurité intérieure du sac; la caméra s'y égare, au milieu d'un environnement à la fois visible et indiscernable, finalement enveloppé dans une forme de théologie négative. Ailleurs, Jacobs écrit à ses étudiant·es: «Étudiez le divin mouvement du gaspillage! Il ne signifie rien. L'ineffable n'envoie pas de cartes postales – ce qui ne veut pas dire qu'il soit hors d'atteinte; il est là, il est tout ce qui est, tout ou rien – et apprenez à danser³.»

Jonathan Martin travaille avec une grande diversité de médiums, de la vidéo et du son aux *ephemera*, au design, à l'installation, à la programmation de films dans des cafés anarchistes, des cinémas d'art et essai et d'autres lieux encore. Son travail revient sans cesse aux questions de l'origine, de l'abstraction, du temps, de l'espace, de la paranoïa, de la mythologie et de la perception, ainsi qu'à leur rapport inextricable au social et à la revendication – problématique – d'un universel. Dans l'ensemble de son œuvre, il joue avec le désir voyeuriste tout en le contrariant, multipliant les vertiges depuis lesquels nous ne devrions pas – ou ne pouvons pas – nous tenir (comme l'effacement des fron-

self, rife with anguish, desire and severance. The inherent repetition of the loop that Martin relies on—anxiety-inciting, sweat-inducing, anticipatory yet interruptive—folds into the vertiginous aesthetics of catastrophe in the science fiction of J.G. Ballard, or the documentation of the U.K. Garage scene by Mark Leckey, as well as Kodwo Eshun's exaltation of the bends and spirals beyond cybernetics. All share a mutual interest in explorations of time and the particular disorderings of the burdens of signification, as well as something beyond all this... The loops continue.

Following a rounded path, an ant wanders around the yolk of an egg in *Untitled (the Yellow Center)*, 2022. The yolk is centered: anticipated rupture, but no release. The ant's path neither marks nor punctures the yolk. Another circle, but all release: the belly button that rises with breath and deflates with its letting go (*Airwaves*, 2021). The tart currant and bracing eucalyptus-flavored version of the chewing gum *Airwaves* in violet packaging sits atop a close-up shot of the swelling and expelling belly on film. Both silent works, time loops while space is suspended. Like Martin's printed ephemera

tières entre regardant^e et regardé^e qu'opère le point de vue de l'intérieur du sac pour *In My Bag*). Sa pratique de la vidéo et du son relève d'une exploration formelle qui introduit la fiction sans jamais se soumettre au récit. Elle recourt à la réitération de séquences afin d'interroger la fonction même de la répétition dans les processus cognitifs et perceptifs – au-delà du langage, et même du sens. Les œuvres en mouvement de Martin ne se contentent pas de partir des conditions d'existence contemporaines (l'artiste est, entre autres, très attentif aux manières dont les médias et l'industrie publicitaire circonscrivent l'imaginaire politique et la vie psychique); elles ouvrent également sur de nouveaux bouleversements temporels et de nouvelles épistémologies – du spontané et de l'inquiétante étrangeté –, sous la forme d'une esthétique de la disparition. Son travail se situe précisément dans l'écart entre le sens, l'impression et la perception – un écart avec lequel il nous faut sans cesse composer, sinon chercher à franchir, au cœur des nœuds du quotidien et de tout ce qui organise le temps, l'espace, le travail, les corps et la logique. Les œuvres de Martin défont ces nœuds et instaurent une temporalité qui s'abîme dans les profondeurs,



fig. 3 *Pink Man* (2026) HD video, stereo, 4'08 @ Jonathan Martin/ADAGP

and design practice, here, the ruling order of images—the ideological horizons and foundations that encompass advertisement, its open espionage—is mimed yet displaced, uncanny and spontaneous. Martin cheekily references this stealth, desire-shaping enterprise through recursion, revision, ritual and, certainly, its ramifications: an avowed disavowal that we “know” what *all this is* and nevertheless...

Of more loops: hands move along a string of rosary beads (*Rosefilm*, 2014); a Roald Dahl character by the name of Veruca Salt wanders repeatedly through transit sites, tunnels and escalators in a red dress (*Veruca*, 2018–25); a camera completes several slow pans around a hallway peering into the various rooms of a leather-clad bachelor pad as a phone continues to ring (*Pink Man*, 2026). Martin charts spatial regimes of the Western (masculine) subject par excellence, being, thought, and unthought, directed, if not unmade, by time. It is not that there is something beneath the surface, or behind the doors, that is unsettling (meaning), but that loss (of meaning) is always already there—marked on the surface, repeated endlessly through the void of the loop.

dans la perte de soi, saturée d’angoisse, de désir et de rupture. La répétition constitutive de la boucle sur laquelle Martin s’appuie – génératrice d’anxiété, de sueur, à la fois anticipatrice et interruptive – rejoint l’esthétique vertigineuse de la catastrophe dans la science-fiction de J. G. Ballard, la documentation de la scène UK Garage par Mark Leckey ou encore l’exaltation, chez Kodwo Eshun, des courbes et des spirales au-delà de la cybernétique. Tous partagent un même intérêt pour les explorations du temps, pour les désordres particuliers qu’engendrent les fardeaux de la signification, comme pour quelque chose qui les excède... Les boucles continuent.

Suivant une trajectoire circulaire, une fourmi erre autour d’un jaune d’œuf dans *Untitled (the Yellow Center)* (2022). Le jaune est au centre; on attend une rupture qui n’arrive jamais. Les pas de la fourmi ni ne marquent ni ne transpercent le jaune. Un autre cercle, cette fois-ci tourné tout entier vers la libération: un nombril se soulève et se dégonfle à chaque expiration (*Airwaves*, 2021), un paquet violet de chewing-gums Airwaves – goût cassis, fraîcheur mentholée – posé sur le ventre filmé en gros plan. Dans ces



fig. 4 *The Yellow Center* (2022), 16 mm film to digital file, silent, 1'15, looped
© Jonathan Martin/ADAGP



fig. 5 Veruca Salt (2018–2024), 16 mm film to digital file, mono, 9'32
© Jonathan Martin/ADAGP

The obsessive encirclings suggest the endless recursion of what refers back to itself and as-sesses itself, the reciprocal compulsive movement of what comes back onto us. Jacques Lacan translates the image of the unconscious through a topological analysis of the movement from the number one to two (the signifier that represents a subject for another signifier)—meaning that the subject is unknowable for it fades (into another signifier) precisely as it

deux œuvres muettes, le temps boucle tandis que l'espace reste suspendu. Comme dans ses œuvres imprimées et graphiques, Martin reprend l'ordre qui domine les images – les horizons et les fondements idéologiques de la publicité, sa surveillance diffuse – pour mieux les déplacer et en révéler l'étrangeté. Il pointe malicieusement du doigt cette entreprise clandestine de façonnement du désir à travers la récursivité, la révision, le rituel, ainsi que ses ramifications – un désaveu revendiqué: nous «savons» ce dont il s'agit, et pourtant...

D'autres boucles encore: des mains glissent le long d'un chapelet (*Rosefilm*, 2014); un personnage de Roald Dahl nommé Veruca Salt erre inlassablement dans des lieux de transit, tunnels et escalators, vêtue d'une robe rouge (*Veruca*, 2018–2025); une caméra effectue plusieurs lents panoramiques dans un couloir, laissant entrevoir les différentes pièces d'un appartement de célibataire tapissé de cuir, tandis que le téléphone sonne (*Pink Man*, 2026). Martin cartographie les régimes spatiaux du sujet occidental (masculin) par excellence – l'être, la pensée et l'impensé tous façonnés, voire défaits, par le temps. Il

is constituted, mathematically referring to it through the $n+1$ infinite formula as our impulse to repeat⁴. Here, repetition is not the return of the same from the first to the second moment. Repetition, even at the form of the loop, is also introducing difference. What repeats is loss through difference. It is the creation of form in its destruction, of an ensuing nothingness, which constitutes the subject. Martin's flicker films (*Schatzkammer*, 2020; *Track 12*, 2020; *Rachid – A1*, 2018) gesture this loss as form, as an ever-recurring fade into the gap, a heightened “aesthetics of disappearance”—one that philosopher Paul Virilio argues is characteristic of the moving image itself⁵...

A sensorium of loss and panic, Martin's work moves away from the optical image towards the ineffable: variegated frequencies and durations of tension and inertia, towards that which cannot be expressed nor uttered. This play with disappearance, with the power of absence and attention, forms an aesthetics and ethics of the senses outside of vision: one that does not attempt to rectify the loss of unrepresentability, but stays with the cold sweat.

ne s'agit pas de dire qu'il existe quelque chose sous la surface, ou derrière les portes, qui serait troublant (le sens), mais plutôt que la perte (du sens) est toujours déjà-là – inscrite à la surface, répétée à l'infini dans le vide de la boucle. Les circonvolutions obsessionnelles suggèrent la récursivité sans fin de ce qui revient à soi-même et s'auto-évalue, le mouvement compulsif et réciproque de ce qui retourne vers nous. Jacques Lacan reformule l'image de l'inconscient à travers une analyse topologique du passage du un au deux – un signifiant représente un sujet pour un autre signifiant. Le sujet demeure ainsi inconnaissable: il s'efface (dans un autre signifiant) au moment même où il se constitue. Lacan formalise ce mouvement par la série potentiellement infinie $n + 1$, qui figure cette impulsion à répéter⁴. Ici, la répétition n'est pas le simple retour du même, du premier au deuxième moment. Même lorsqu'elle prend la forme d'une boucle, elle introduit toujours de la différence. Ce qui se répète, c'est la perte à travers la différence. C'est la création de la forme dans sa destruction, d'un néant qui en découle, qui constitue le sujet. Les *flicker films*⁵ de Martin (*Schatzkammer*, 2020; *Track 12*, 2020; *Rachid – A1*, 2018) donnent forme à



fig. 6 *In My Bag (Neurotic Runaway)* (2026), HD video, stereo, 3'37"
© Jonathan Martin/ADAGP



fig. 7 *Pink Man* (2026) HD video, stereo, 4'08 © Jonathan Martin/ADAGP

cette perte : une disparition toujours recommencée dans l'interstice, une « esthétique de la disparition » exacerbée – celle-là même que le philosophe Paul Virilio considère comme caractéristique de l'image en mouvement⁶.

Un *sensorium* de perte et de panique, l'œuvre de Jonathan Martin s'éloigne de l'image optique pour tendre vers l'ineffable : des fréquences et des durées variées de tension et d'inertie, vers ce qui ne peut être ni exprimé ni émis. Ce jeu avec la disparition, avec le pouvoir de l'absence et de l'attention, compose une esthétique et une éthique des sens en dehors de la vision. Elles ne cherchent pas à combler la perte de l'irreprésentable, mais choisissent plutôt d'habiter ce vertige.

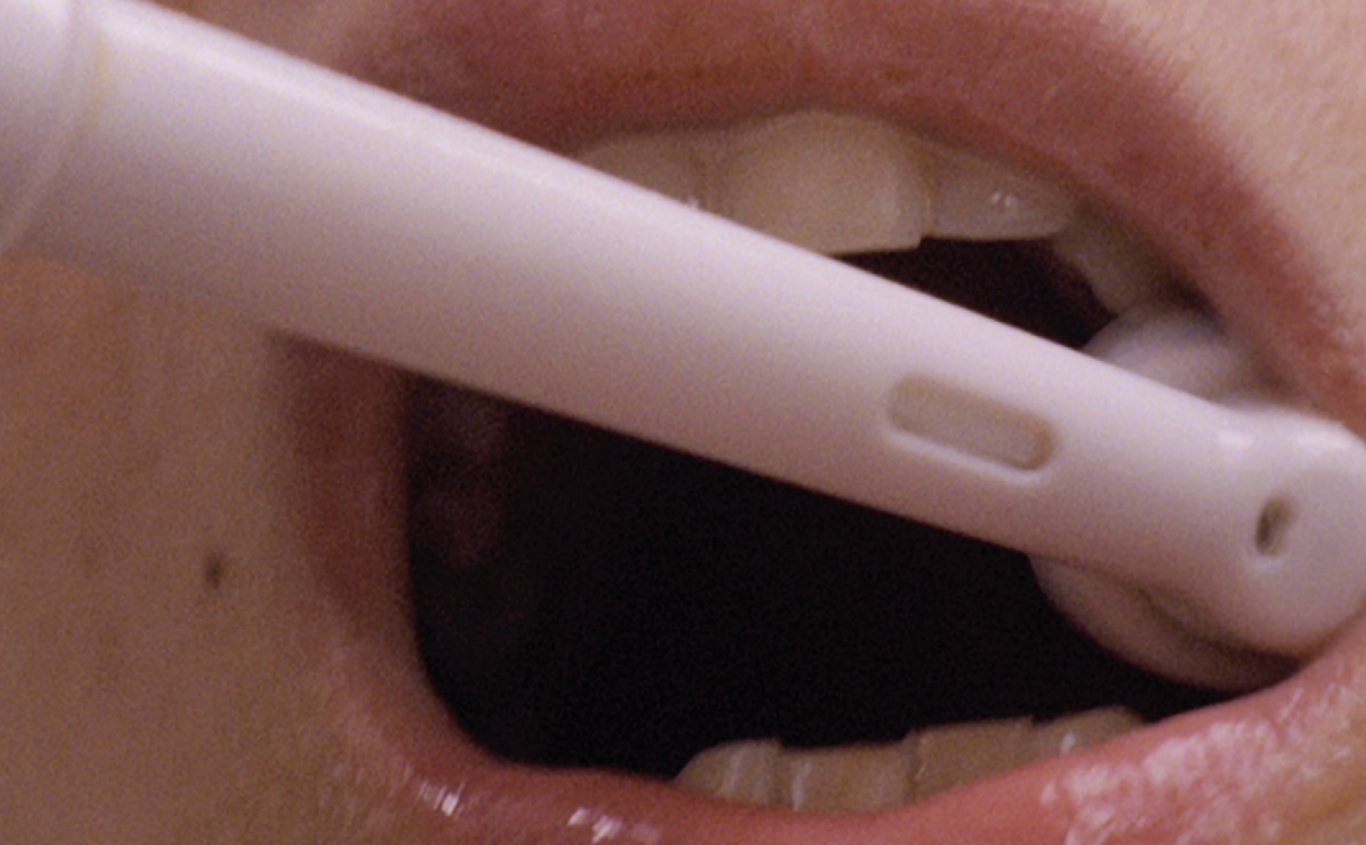


fig. 8 *Rachid* – A1 (2018), 16 mm film to digital file, stereo, 5'19
© Jonathan Martin/ADAGP



fig. 9 *Schatzkammer* (2020), 16 mm film to digital file, mono, 5:00
© Jonathan Martin/ADAGP

- 1 Henri-Pierre Jeudy, "Vagabondage," in *Oasis*, ed. Timothy Simone, Peter Caravetta, Frank Mecklenburg, Brigitte Ouvry-Vial, and Gregory Whitehead, (New York: semiotext(e), 1984), 79.
- 2 Ken Jacobs, "Seeing Through Film," in *Ken Jacobs I Walked Into My Shortcomings*, ed. William Rose (London: The Visible Press, 2026), 350.
- 3 Ken Jacobs, "Ontic Antics Starring Laurel and Hardy," ed. William Rose (London: The Visible Press, 2026), 351.

- 4 Jacques Lacan, "Of Structure as an Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever." In *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Eds. Richard Macksey and Eugenio Donato, (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1970), 189, 190-92.
- 5 Paul Virilio, *The Aesthetics of Disappearance* (New York: semiotext(e), 1991).

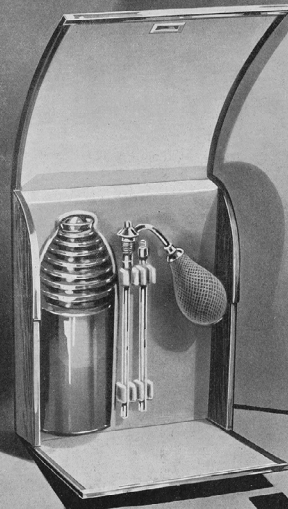
- 1 Henri-Pierre Jeudy, « Vagabondage », in *Oasis*, eds. Timothy Simone, Peter Caravetta, Frank Mecklenburg, Brigitte Ouvry-Vial et Gregory Whitehead, New York, semiotext(e) 12, vol. IV no 3, 1984, p. 79. (Traduit de l'anglais)
- 2 Ken Jacobs, « Seeing Through Film », in *Ken Jacobs: I Walked Into My Shortcomings*, éd. William Rose, Londres, The Visible Press, 2026, p. 350. (Traduit de l'anglais)
- 3 Ken Jacobs, « Ontic Antics Starring Laurel and Hardy », in *Ken Jacobs: I Walked Into My Shortcomings*, p. 351. (Traduit de l'anglais)

- 4 Jacques Lacan, « La structure, comme l'inmixtion d'un Autre préalable à tout sujet qui peut s'y compter », in *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 409–423.
- 5 Le terme *flicker film* désigne un film expérimental reposant sur l'alternance rapide de photographies et d'images noires, produisant un effet de clignotement visuel. (N.d.T.)
- 6 Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Éditions Galilée, 1980.

WORTH

7, RUE DE LA PAIX

VAPORISATEUR
"SANS ADIEU"



R O B E S
MANTEAUX
FOURRURES
LINGERIE
PARFUMS

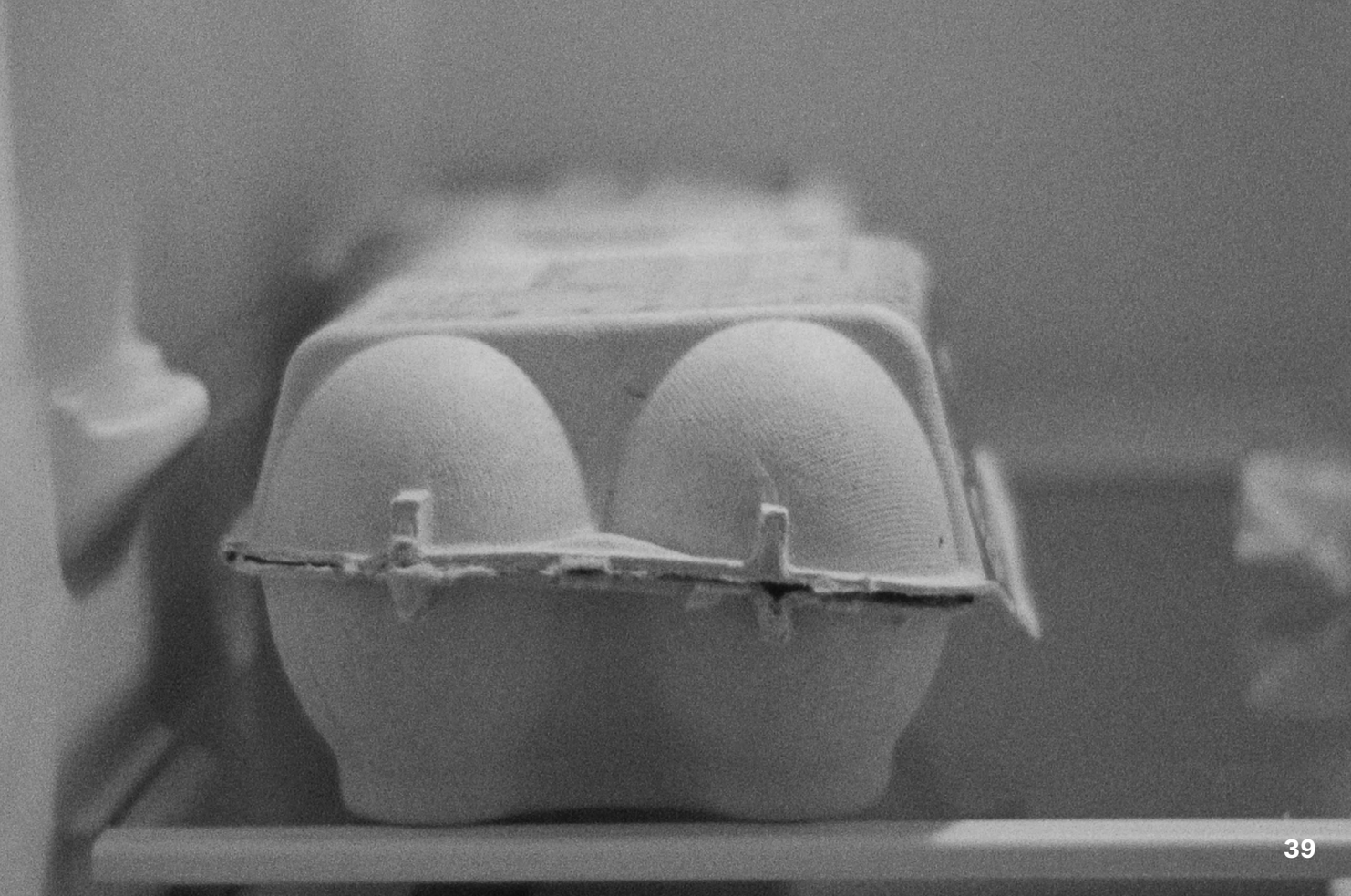














Leto Ybarra

ESSAI

**(why) is
the world still
spinning 'round?**

ESSAY

R. Moreno

To know an object is to encounter it from all sides. It has volume, depth, and hidden surfaces. We need to turn it around, or move around it ourselves, rotation thus becoming a mode of knowledge—a phenomenon evident in 3D modelling interfaces as well as in the everyday act of turning a fruit in our hands at the supermarket.

R. Moreno's sculptural poems play with rotation as a strategy for slippages and disruptions, interfering with our tendency to synthesise content into a stable whole. On wooden rods spinning on their own axis, evoking pole-dancing poles, the artist composes words from letters cut from 1990s and 2000s rock magazines. In motion, these words form sentences that pass too quickly to be fully deciphered, making meaning shift with every attempt. I read "ROTATIONS/LOOK/MIRROR"; then I catch "BECOME/REVELATIONS." This skewing of our habitual routes toward meaning runs throughout Moreno's multi-disciplinary practice, which spans installation, writing and music. Her work approaches overarching systems and imaginaries such as "the world" or "the city," interfering with their gravitational force, allowing frictions and clandestine meanings to emerge.

Connaître un objet, c'est l'expérimenter sous tous ses angles – appréhender son volume, sa profondeur, et ses surfaces cachées. Il nous faut le manipuler, ou bien lui tourner autour, la rotation devenant un mode de connaissance en soi – qu'on retrouve autant dans les interfaces de modélisation 3D que dans le simple geste de faire tourner un fruit entre ses mains au supermarché.

Par la rotation, les poèmes sculpturaux de R. Moreno provoquent des glissements et des interférences qui vont à rebours de notre tendance à stabiliser ce que nous percevons en un ensemble cohérent. Sur des tiges de bois tournant sur leur propre axe, évoquant des barres de pole dance, l'artiste compose des mots à partir de lettres découpées dans des magazines de rock des années 1990 et 2000. Ces mots forment ensuite des phrases qui, une fois mises en mouvement, défilent trop vite pour être pleinement déchiffrées – leur sens se dérochant et se réagencant à chaque tentative de lecture. Je distingue d'abord « ROTATIONS/LOOK/MIRROR », puis j'aperçois « BECOME/REVELATIONS ». Cette manière de dérouter nos habitudes de lecture et d'interprétation



fig. 1

Left: *Untitled*, 2025, mixed media. Right: *She changes all the time..., 2024*, mixed media, exhibited in *Projections*, solo exhibition at Kunstverein Hamburg, curated by Amanda Weimer @ Edward Greiner

traverse l'ensemble de la pratique de Moreno, qui mêle installation, écriture et musique. Son travail s'empare de systèmes et d'imaginaires englobants – « le monde », « la ville » – pour en perturber la force gravitationnelle en laissant affleurer des frictions et des significations clandestines.

Prenons ces grandes structures en bois, semblables à des conteneurs, que Moreno construit à partir de caisses de transport récupérées. Si elles évoquent au premier regard les formes épurées du minimalisme, les ouvertures circulaires qui ponctuent leurs surfaces fissurent aussitôt cette apparente unité. À travers ces lucarnes, le visiteur découvre des mondes intérieurs inattendus. Dans l'exposition « Ça parle en douce », présentée à La Graineterie (Houilles, 2026), l'artiste avait installé un concert de son groupe de rock, Feet 41, à l'intérieur de l'une de ces structures. Pour son exposition personnelle « The World » au CRAC Alsace (2026), elle en construit plusieurs, intitulées « Révolutions » et « Rotations » et réparties dans les différentes salles du lieu. Leurs ouvertures laissent le regard s'engouffrer dans des scènes à la fois enivrantes et déroutantes : un intérieur tapissé

Take Moreno's large, boxlike wooden structures built from salvaged transport crates. Initially recalling Minimalist sculpture, their surfaces are in fact perforated by circular holes of varying sizes, disrupting any clean, undivided wholeness. Through these apertures, the viewer peeps into unexpected interior worlds. In the exhibition *Ça parle en douce* at La Graineterie (Houilles, 2026), the artist staged a live concert with her rock band, Feet 41, inside one of the structures. For her solo show *The World* at CRAC Alsace (2026), Moreno built several of these boxes, installed in different rooms and titled *Revolutions* and *Rotations*. Through their holes, the gaze enters intoxicating and disorienting scenes: an interior lined with transparent plastic, spotlights reflecting everywhere; a Coca-Cola parasol and a luminous sculpture are duplicated in a mirrored surface below. Stepping back from these interiors, circling around the structures, one encounters the Pinocchias—dolls Moreno assembles from mannequins and found materials. One stands propped against a box's facade wearing sunglasses and zebra-print punk trousers, her guitar torso and enlarged arms complemented by a robot-kitten at her feet.

de plastique transparent où les projecteurs se reflètent à l'infini; un parasol Coca-Cola et une sculpture lumineuse démultipliés par une surface réfléchissante au sol. En prenant du recul, puis en contournant ces structures, on rencontre les Pinocchias, des poupées que Moreno façonne à partir de mannequins et de matériaux trouvés. L'une d'elles est adossée à la façade d'un caisson. Elle porte des lunettes de soleil et un pantalon punk à imprimé zèbre; son torse est une guitare, ses bras démesurés, tandis qu'à ses pieds veille un petit chat-robot.

Dans cette même exposition, «The World» était aussi le nom d'une installation composée de plusieurs tours. La ville y était ramenée à l'échelle physique et psychique de Moreno, comme une manière de se confronter à la violence des flux ainsi qu'aux formes de résistance qu'elle génère. Abat-jour, réfrigérateurs et parapluies... L'installation rassemble des objets glanés au fil de déambulations urbaines, trouvailles de hasard récupérées en chemin, dans les interstices d'un quotidien accaparé par les exigences matérielles de la vie parisienne et par la nécessité de justifier sa présence sur le territoire auprès de l'administration française.



fig. 2 *METAPHORS*, installation view, exhibited at the ADAGP, curated by Julien Arnaud © Raphaël Massart

Within the exhibition *The World* at CRAC Alsace, the title also referred to a specific installation composed of several towers. Here, the city is scaled to Moreno's physical and psychic measures, a means to confront its violent flows and forms of resistance. The installation integrates objects from her street foraging—lampshades, fridges, umbrellas, among many others—chance finds scavenged on the move, squeezed between the constant demands of making a living in Paris and to justify her presence to the French state. Simultaneously, the work conjures imaginaries, particularly of the United States—a recurring trope in her practice, the symbol of imperialist exertion. “Coming from Colombia, the power relation is omnipresent. The United States imposes a relation to the economy and to culture through domination,” Moreno once remarked in an interview¹.

To approach Moreno's recurring question, *why does the world rotate?*, we thus must think of the empire as a driving force: glittering with financial capital while tearing itself apart through austerity, extraction, gentrification, and the policing of marginalized people in urban space—a

En même temps, l'œuvre convoque tout un imaginaire lié aux États-Unis, symbole de l'impérialisme tout-puissant et motif récurrent dans la pratique de l'artiste. «Venant de Colombie, cette relation de pouvoir est omniprésente à mes yeux. Les États-Unis imposent une relation à l'économie et à la culture par la domination», remarquait Moreno dans un entretien¹.

Pour aborder la question qui traverse son travail – *pourquoi le monde tourne-t-il?* –, il faut donc considérer l'empire comme une force motrice: une puissance qui se pare de l'éclat du capital financier tout en se déchirant sous l'effet de l'austérité, de l'extractivisme, de la gentrification et des politiques de contrôle exercées sur les populations marginalisées dans l'espace urbain; une force qui infiltre également les écologies sociales des existences queer et trans. Dans «*The World*», comme dans l'ensemble de son travail, Moreno intensifie la friction entre la manière dont le capitalisme reconfigure notre perception et les formes de sensibilité qui échappent à ces logiques cognitives. Sur l'une des tours, un abat-jour orné de la silhouette de New York tourne à l'envers sur une petite plateforme, oscillant entre la fascination exercée par

force that also infiltrates the social ecologies of queer and trans lives. In the installation *The World*, like more broadly in her practice, Moreno amplifies the friction between capitalism's reorganisation of perception and the modes of sensing that exceed these perceptive frames. In one tower, a lampshade with the New York skyline rotates upside-down on a small platform, hovering between a fascination for the city's magnetic imagery and an urge to dismantle its violent workings. A column papered with the same skyline has a broken black umbrella crashed into its top; another tower, made of salvaged wood and disco-ball mirrors, carries a stretched, deformed T-shirt reading "FAME, it's just a flame," the letters framing the US flag. On its other side, paint-dripped transparent plastic covers photographs Moreno took in Colombian wholesale markets, where enormous walls are lined with rows of mannequins wearing flashy tops and fleshy lips—women with huge arms she informally calls an "army of girls."

From Colombia to Paris, Moreno turns commercial mannequins—bodies designed to stage a prepackaged femininity—into accomplices of its disruption. Sometimes, she takes pictures



fig. 3 *Revolutions* (detail), 2026, mixed media, exhibited in *The World*, solo exhibition at CRAC Alsace, curated by Elsa Vettier @ Émilie Valet

of them and includes these images in collages; sometimes, she reassembles their parts to create her Pinocchias. She gives them props and a specific spatial situation, the artist's process becoming a form of character-building. These tableau-like scenes help her filter the violent logics of the city through fiction and humor, opening onto alternative ways of inhabiting urban space. For her 2025 exhibition *Metaphors* at ADAGP, Paris, Moreno photographed the Pinocchias with baby strollers in the La Défense business district, deploying their sheer artifice to mock naturalized mandates of femininity and motherhood within a typically inhospitable capitalist context.

Given capitalism's capacity to permeate perception, social relations, and material life on a global scale, activist-scholar Nat Raha argues that capitalist accumulation and exploitation cannot be separated from the economic and cultural valuation of queer and trans bodies, nor from the de/valuation of their lives and labors². This means that critique cannot simply claim a place outside the systems it opposes. Moreno's work proceeds from this tension, defying the frictionless and policy-based il-

l'aura magnétique de la métropole et le désir de défaire les rouages de sa domination. Une colonne tapissée du même panorama est transpercée, à son sommet, par un parapluie noir brisé; un autre gratte-ciel, construit à partir de bois de récupération et de miroirs à facettes, s'orne d'un tee-shirt distendu et déformé portant l'inscription « FAME, it's just a flame² », ses lettres encadrant le drapeau américain. Au revers, une feuille de plastique transparente maculée de coulures de peinture recouvre des photographies prises par Moreno dans des marchés de gros en Colombie, où d'immenses murs s'emplissent de mannequins aux hauts *flashy* et aux lèvres charnues – ces femmes aux bras disproportionnés qu'elle surnomme son « armée de filles ».

De la Colombie à Paris, Moreno fait des mannequins de vitrine – ces corps conçus pour mettre en scène une féminité standardisée – les complices d'une stratégie de subversion. Tantôt elle les photographie et intègre ces images à ses collages; tantôt elle en réassemble les fragments pour donner naissance à ses Pinocchias. Elle les dote d'accessoires, les inscrit dans des situations spatiales données,



fig. 4 *Rotations* (detail), 2026, mixed media, exhibited in *The World*, solo exhibition at CRAC Alsace, curated by Elsa Vettier © Émilie Valet

son processus de travail s'apparentant alors à une véritable construction de personnages. Ces scènes, composées comme des tableaux, lui permettent de filtrer les logiques de domination de la ville par le détour de la fiction et de l'humour, ouvrant ainsi sur d'autres manières d'habiter l'espace urbain. Pour son exposition « Metaphors », présentée en 2025 à l'ADAGP à Paris, Moreno a photographié les Pinocchio avec des poussettes dans le quartier d'affaires de La Défense, mettant leur artificialité manifeste au service d'une critique des injonctions « naturelles » à la féminité et à la maternité dans un environnement particulièrement inhospitalier.

Face à la capacité du capitalisme à façonner les perceptions, les relations sociales et les conditions matérielles d'existence à l'échelle mondiale, Nat Raha rappelle que les mécanismes d'accumulation et l'exploitation de ce système sont inséparables de ceux qui évaluent et (dé)valuent – économiquement et culturellement – les corps queer et trans, leur vie et leur travail. La critique ne peut donc prétendre s'extraire des systèmes qu'elle entend contester³. Le travail de Moreno prend précisément appui sur cette tension. Il déjoue les illusions de fluidité

lusions of neoliberalism, moving through the sensory distortions produced by capital, as well as through the desires and resistances that emerge within and against its regimes of circulation, consumption, and value. These become the very materials of a hypersensorial revolution: frictions that are made visible and staged, rehearsals of possible transformation.

Moreno's sculptures, from an art historical perspective, stands between the minimalist language of Anne Truitt and Curtis Cuffie's street-level occupation of public space. Their upright, block-like geometry recalls Truitt's sculptures, which also invoke the city³. Yet, Moreno's use of found materials and discarded objects aligns her with Cuffie through a shared refusal of finish or polish. In both practices, material reality becomes inseparable from a desire to inhabit, test, and claim public space—in Cuffie's case, through his lived experience as a Black man who spent time unhoused⁴. As scholar Tavia Nyong'o's reflects in *Afro-Fabulations* (2018): "In order to transform this world, we must at least commence our work by meeting this world where it is, not where we might wish it to be⁵." By keeping objects in

et de gouvernance propres au néolibéralisme, traversant les distorsions sensibles produites par le capital aussi bien que les désirs et les formes de résistance qui émergent à l'intérieur même de ses régimes de circulation, de consommation et de production de la valeur. Ces frictions deviennent la matière même d'une révolution hypersensorielle: des points de tension rendus visibles et mis en scène, autant de répétitions d'une transformation possible.

Du point de vue de l'histoire de l'art, les sculptures de Moreno se situent à la croisée du langage minimaliste d'Anne Truitt et de l'occupation de l'espace public – la rue en particulier – développée par Curtis Cuffie. Leur géométrie verticale et monolithique rappelle les sculptures de Truitt⁴, qui entretiennent elles aussi un rapport étroit avec la ville. Mais l'usage que fait Moreno de matériaux trouvés et d'objets abandonnés la rapproche de Cuffie, dans un rejet commun de toute forme de finition ou de polissage. Chez l'une comme chez l'autre, la matérialité devient indissociable d'un désir d'habiter, d'éprouver et de revendiquer l'espace public – dans le cas de Cuffie, à partir de son expérience vécue d'homme noir ayant connu

their broken or worn-out condition, Moreno accounts for the organised abandonment produced by corporate capitalism while turning these objects toward other possible uses⁶.

In her installations, objects do not simply move from commodity to waste to artwork; they hold these conditions together, short-circuiting how we usually encounter them. Each element participates in a collective field of perception where the ambivalence and contingency of value is amplified. While accumulation and disposability underpin the idea of capitalist growth, Moreno forces an alternative logic into view, one where the terms of labor and survival—particularity of queer and trans-life—become the very means to contest the values dictated by imperial logics.

R. Moreno's question—*why does the world rotate?*—bridges the immediate scale of the found object with the vast, overarching violence of global capital. By restaging the tightly intertwined relations between objects, structures, and bodies, she pushes back against our tendency to synthesise reality into a stable whole, driving beyond the terms imposed by



fig. 5 *The World*, 2026, mixed media, exhibited in *The World*, solo exhibition at CRAC Alsace, curated by Elsa Vettier. © Émilie Valet.

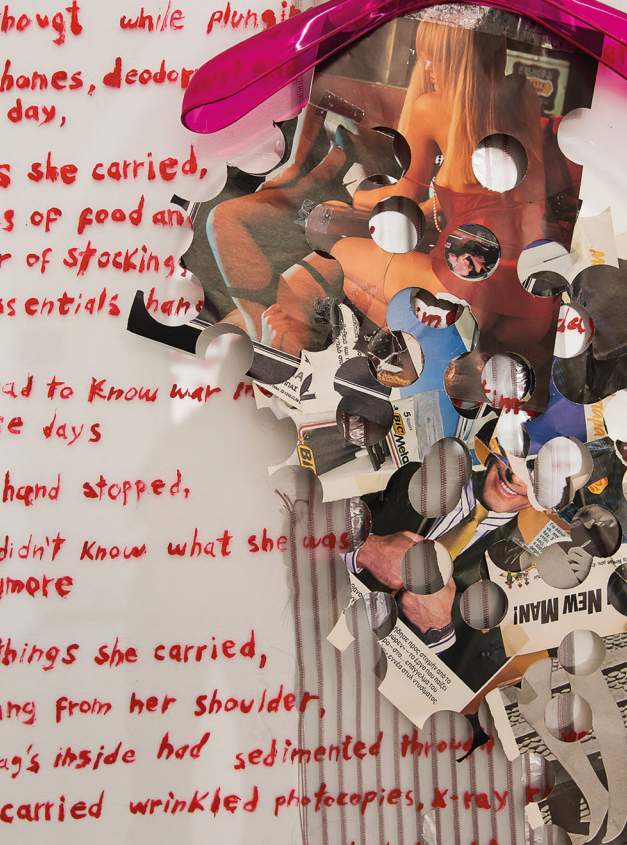


fig. 6 *Pussputers* (detail), 2025, mixed media, exhibited in *Monopolis* at Mecènes du Sud, Montpellier. Curated by Lou Ferrand. © Elise Ortiou.

la vie sans domicile⁵. Comme l'écrit Tavia Nyong'o dans *Afro-Fabulations* (2018): « Pour transformer ce monde, il nous faut d'abord commencer par le rencontrer tel qu'il est, et non tel que nous voudrions qu'il soit⁶. » En conservant les objets dans leur état d'usure ou de détérioration, Moreno rend compte de l'abandon organisé⁷ produit par le capitalisme d'entreprise, tout en les orientant vers d'autres potentiels.

Dans ses installations, les objets ne passent pas simplement du statut de marchandise à celui de déchet, puis d'œuvre d'art ; ils maintiennent simultanément ces différentes conditions, brouillant les repères à travers lesquels nous les appréhendons habituellement. Chaque élément participe d'un champ perceptif collectif où l'ambivalence et le caractère contingent de la valeur sont portés à leur intensité maximale. Alors que l'accumulation et la mise au rebut constituent les moteurs mêmes de la croissance capitaliste, Moreno fait émerger une autre logique : une logique dans laquelle les conditions du travail et de la survie – en particulier celles des existences queer et trans – deviennent les moyens même

capital. She instead reorients the world towards forms of life that resist being sensed as a single unity. The world may keep turning, yes, but Moreno's work refuses to let it turn smoothly.

de contester les systèmes de valeurs imposés par la logique impérialiste.

La question qui traverse le travail de R. Moreno – *pourquoi le monde tourne-t-il ?* – branche l'immédiateté de l'objet trouvé à la violence systémique du capitalisme mondialisé. En reconfigurant les liens étroits entre les objets, les structures et les corps, elle déjoue notre tendance à appréhender le réel comme un tout stable et cohérent, ouvrant ainsi des lignes de fuite hors des catégories imposées par le capital. Son travail réoriente au contraire le monde vers des formes de vie qui refusent d'être perçues comme homogènes. Le monde continue peut-être de tourner, mais l'œuvre de Moreno refuse qu'il le fasse sans heurts.



fig. 7

The World, installation view, solo exhibition at CRAC Alsace, curated by Elsa Vettier © Émilie Violet



fig. 8 *Rotations* (detail), 2026. Wood, *Pinocchia tales* (Car girl). Exhibited in *The World*, solo exhibition at CRAC Alsace, curated by Elsa Vettier. © Émilie Valet.

- 1 R. Moreno, interview with Thibault Mesnil and Ewen Guehenneux in *Répertoire Magazine*, no. 5 (2025), 6.
- 2 Nat Raha, *Queer Capital: Marxism in Queer Theory and Post-1950 Poetics* (PhD diss., University of Sussex, 2018), 387.
- 3 See Dia Art Foundation, "Anne Truitt," exhibition text, Dia Beacon, accessed June 29, 2026, diaart.org/program/past-programs/anne-truitt-exhibition. Dia describes Truitt's early "large, upright structures" as abstractions evoking "the vernacular architecture of her childhood home in Easton, Maryland." Truitt herself connects the scale and form of these works to her childhood perception of the built environment in a conversation with James Meyer published on the occasion of *In the Tower: Anne Truitt*, National Gallery of Art, Washington, DC, November 19, 2017–April 1, 2018: "when you talk about the big things that I made, I think what it may have been is this person going around through the world [...] in a place confettied by large, anonymous structures—just big blocks of white or gray."

- 4 Because Curtis Cuffie's (1955–2002) works were often altered, removed, or destroyed, little of his sculpture survives. To encounter it today is therefore usually to do so second-hand, through photographs taken by friends, lovers, fellow artists, or anonymous passersby. See "Curtis Cuffie's New York City," Grazer Kunstverein, accessed 7 June 2026, www.grazerkunstverein.org/curtis-cuffie
- 5 Tavia Nyong'o, *Afro-Fabulations: The Queer Drama of Black Life* (New York: New York University Press, 2018), 204.
- 6 Ruth Wilson Gilmore, interview by Amy Goodman, "The Case for Prison Abolition: Ruth Wilson Gilmore on COVID-19, Racial Capitalism & Decarceration," *Democracy Now!*, 5 May 2020, quoted in Jordy Rosenberg, "Afterword: One Utopia, One Dystopia," in *Transgender Marxism*, ed. Jules Joanne Gleeson and Elle O'Rourke (London: Pluto Press, 2021), 292–93.

- 1 R. Moreno, entretien avec Thibault Mesnil et Ewen Guehenneux, *Répertoire Magazine*, n° 5, 2025, p. 6.
- 2 En français: «La gloire n'est qu'une flamme». (N.d.T.)
- 3 Nat Raha, *Queer Capital: Marxism in Queer Theory and Post-1950 Poetics*, thèse de doctorat, University of Sussex, 2018, p. 387.
- 4 Voir Dia Art Foundation, «Anne Truitt, » texte d'exposition, Dia Beacon, consulté le 29 juin 2026, <https://diaart.org/program/past-programs/anne-truitt-exhibition>. La Dia décrit les premières «grandes structures verticales» de Truitt comme des abstractions évoquant «l'architecture vernaculaire de son enfance à Easton, dans le Maryland». Truitt relie elle-même l'échelle et la forme de ses pièces à sa perception enfantine de l'environnement bâti dans une conversation avec James Meyer publiée à l'occasion de «In the Tower: Anne Truitt», National Gallery of Art, Washington, DC, November 19, 2017–April 1, 2018: «lorsque vous parlez des grandes choses que j'ai faites, je crois que c'était peut-être juste une personne se baladant dans le monde [...] dans un espace parsemé de structures volumineuses et anonymes – des gros blocs de blanc ou de gris». (nous traduisons ici).

- 5 Comme les œuvres de Curtis Cuffie (1955–2002) étaient souvent endommagées, retirées ou détruites, peu de ses sculptures nous sont parvenues. Les découvrir aujourd'hui revient donc généralement à les appréhender de manière indirecte, à travers des photographies prises par des amis, des amants, des artistes de son entourage ou des passant·es anonymes. Voir «Curtis Cuffie's New York City», Grazer Kunstverein, consulté le 7 juin 2026, www.grazerkunstverein.org/curtis-cuffie
- 6 Tavia Nyong'o, *Afro-Fabulations: The Queer Drama of Black Life*, New York, New York University Press, 2018, p. 204. (Traduit de l'anglais)
- 7 Ruth Wilson Gilmore, entretien avec Amy Goodman, «The Case for Prison Abolition: Ruth Wilson Gilmore on COVID-19, Racial Capitalism & Decarceration», *Democracy Now!*, 5 mai 2020, cité dans Jordy Rosenberg, «Afterword: One Utopia, One Dystopia», in *Transgender Marxism*, dir. Jules Joanne Gleeson et Elle O'Rourke, Londres, Pluto Press, 2021, p. 292–293.



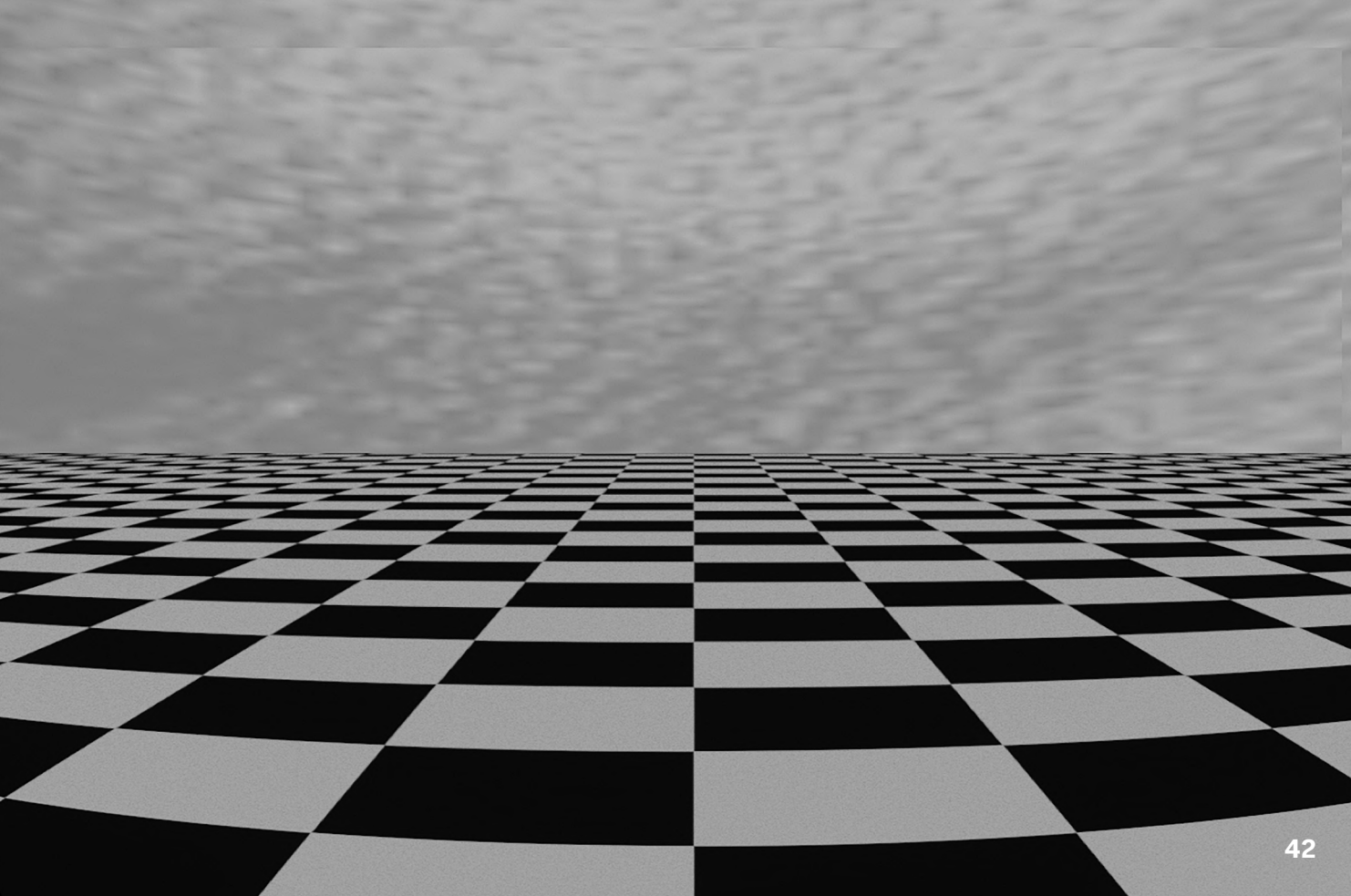
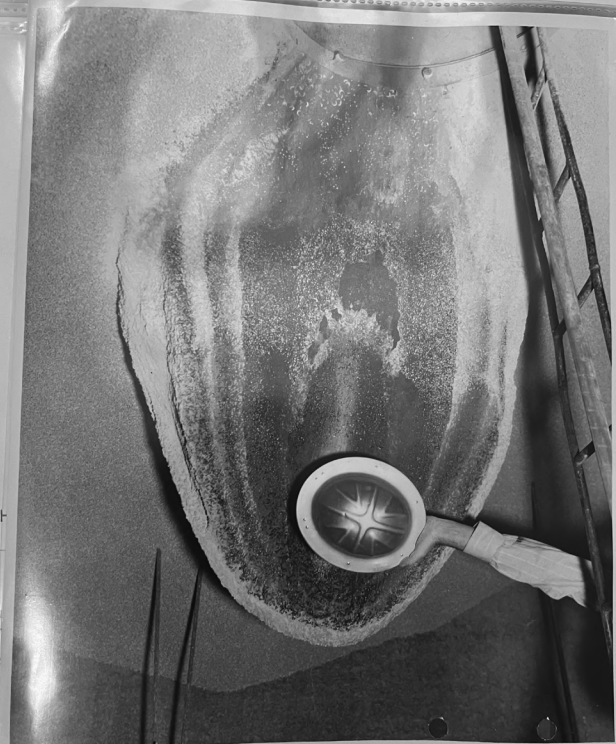








PHOTO
NECH
SEA R
LOC
DATE
TTL









Alice Blackhurst

ESSAI

**for reasons not
entirely rational
or known**

ESSAY

Clémence
de La Tour du Pin

1. To spend time with the practice of Clémence de La Tour du Pin is to become suspended between objects and atmospheres. These objects are ephemeral and transient: often scavenged from the surplus of industrial detritus. The atmospheres are multi-layered: coaxing the spectator into modes of slow and detailed looking¹. Attunement to the “infra-ordinary,” or to the molecular shifts underpinning everyday machinations, is rewarded when exposed to the artist’s work, spanning painting, sculpture, drawing, video, and scent.

2. La Tour du Pin probes the interval between the sensuous and concrete: the impressions that imperceptibly drift across our shared experience. This dialectical pursuit is formally enacted via heterogeneous assemblages, which conjugate a range of found materials. Long, tapered paintings which affix blade-like instruments onto sedimented and abraded surfaces². Arrangements of personal photographs interspersed among historical archival images³. Frayed umbrellas embellished with gold-leaf or silk ribbons⁴. Arresting perfumes diffused through museum spaces⁵. Functional containers cracked and dulled by time⁶.

1. Passer du temps avec la pratique de Clémence de La Tour du Pin, c’est se retrouver suspendu entre objets et atmosphères. Ces objets sont éphémères et passagers : souvent récupérés dans le trop-plein des déchets industriels. Les atmosphères sont stratifiées : poussant le public à adopter des regards plus lents, plus attentifs au détail¹. L’attention portée à « l’infra-ordinaire », ou aux déplacements moléculaires qui régissent les machinations du quotidien, est récompensée une fois face au travail de l’artiste, qui comprend peinture, sculpture, dessin, vidéo et odeurs.

2. La Tour du Pin sonde l’interstice entre le sensible et le concret : ces impressions qui traversent imperceptiblement notre expérience commune. Cette poursuite dialectique se concrétise par des assemblages hétérogènes, qui associent divers matériaux trouvés. De longues peintures effilées qui fixent des instruments semblables à des lames sur des surfaces sédimentées et abrasées². Des arrangements de photographies personnelles éparpillées parmi des images d’archives historiques³. Des parapluies effilochés décorés à la feuille-d’or ou ornés de rubans en soie⁴. Des parfums sai-

3. The principles animating La Tour du Pin's delicate associations are not made explicit. Objects are placed in gradual proximity to one another until textures accumulate. An elusive magnetism, or mysterious attraction of materials to one another, frequently occurs.

4. To try to grasp La Tour du Pin's practice too closely is to enter states of unanticipated failure and contingency.

5. La Tour du Pin's artistic trajectory—having worked in Paris, London, Berlin, Brussels, Amsterdam and now New York—is a nomadic one. Translation is an important concept, but never in the sense of a direct transcription. To “translate,” for the artist, is to transpose different outputs of expression into reconfigured shapes and forms⁷. The process is material. At times, this reanimated matter gets dispersed or etherized in the space-between.

6. La Tour du Pin embeds chronicled research within her investigations into time, the body, and an ethics and aesthetics of the trace. Archival photographs of molecular explosions especially inform her interest in



fig. 1 *Untitled, 2024, metal, paper, oil, pigment and print on wood, 42 × 19 × 10 cm*

sissants diffusés le long des espaces du musée⁵. Des contenants fonctionnels ébréchés et ternis par le temps⁶.

3. Les principes qui animent les associations délicates de La Tour Du Pin ne sont pas explicités. Les objets sont placés à proximité graduelle les uns des autres jusqu'à ce que les textures s'accumulent. Souvent s'établit un magnétisme fuyant, ou une attraction mystérieuse entre certains matériaux.

depicting subatomic levels of experience⁸. These accretions gesture towards theorist Diana Taylor's model of the "repertoire," orbiting around intangible transmissions, privileging the echoes of embodied memory and organic matter over written bureaucratic records⁹.

7. La Tour du Pin's repertoire of images and traces compresses distance, giving rise to an array of disorienting intimacies. In her work, *Mylène Farmer: Topological Ease* (2023), the artist thinned and stretched out photographs of the eponymous French pop icon's 1989 tour costumes, designed by Thierry Mugler, until they were only legible as abstract patterns, subsisting as primary and haptic matter¹⁰. Like a musician herself, La Tour du Pin samples previous motifs and themes, seeking to rework, distil and refine existing sources. Her will is to retain, but also to transfigure, enduring choreographies of presence.

8. La Tour du Pin's work with olfactory installations resists monumental permanence. In projects such as *HOST* (2021) she composes "alien-like"¹¹ perfumes, built from "shocking"¹² base notes such as "Cetone V" and "Costus",

4. Tenter de saisir la pratique de La Tour du Pin de trop près, c'est atteindre des états d'échec et de contingence inattendus.

5. La trajectoire artistique de La Tour du Pin – qui a travaillé à Paris, Londres, Berlin, Bruxelles, Amsterdam et à présent à New York – est une trajectoire nomade. La traduction y est un concept important, mais jamais au sens d'une retranscription directe. «Traduire», pour l'artiste, consiste à transposer différents moyens d'expression en des formes et formats reconfigurés⁷. Le procédé est matériel. Parfois, cette matière réanimée se disperse ou s'évapore dans l'entre-deux.

6. La Tour du Pin intègre des recherches documentaires au sein de ses explorations du temps, du corps, et des éthiques et esthétiques de la trace. Les photographies d'archives d'explosions moléculaires⁸ nourrissent particulièrement son intérêt pour la représentation de niveaux subatomiques d'expérience. Ces accumulations font écho au modèle du «répertoire» tel qu'établi par la théoricienne Diana Taylor, qui s'articule autour de transmissions intangibles, privilégiant les échos du souvenir



fig. 2 Autopsie, 2021, umbrella, wood, acrylic, cardboard, spider nest, 73 × 65 × 30 cm

incarné et de la matière organique plutôt que les archives bureaucratiques écrites⁹.

7. Le répertoire d'images et de traces de La Tour du Pin compresse la distance, donnant lieu à un ensemble d'intimités qui désorientent. Pour sa pièce *Mylène Farmer: Topological Ease* (2023) l'artiste étire et recadre des photographies des costumes de l'icône pop éponyme, réalisés par Thierry Mugler pour la tournée de 1989, jusqu'à les transformer en des motifs abstraits, qui subsistent sous forme de matière primaire et haptique¹⁰. Comme une musicienne, La Tour du Pin prélève d'anciens motifs et thèmes, cherchant à retravailler, distiller et raffiner des sources préexistantes. Sa volonté est de retenir, mais aussi de transfigurer, de persistantes chorégraphies de présence.

8. Le travail de La Tour du Pin avec les installations olfactives échappe à la permanence monumentale. À l'occasion de projets tels que *HOST* (2021), elle compose des parfums «étranges¹¹», aux notes de fond «choquantes¹²», comme «Cetone V» et «Costus», qui rappellent des mues de reptiles ou de scalps couverts de peaux mortes, marquant le lien

redolent of flaky reptile skin and dandruffed scalps, to connect the silent creep of scent through public space with the insidious, often undocumented spread of chronic illness in the body¹³. To work with scent is to be receptive to what blurs and dissolves through space but also, like a ghost, to what returns or re-prompts. The ghost is a recurring figure for the artist, embodying what spooks the margins of established institutions.

9. In an assemblage from 2023¹⁴, the artist positioned a painted reproduction of *Der Parasit*, the German edition of Michel Serres' text *Le Parasite*¹⁵, between archival photographs of Texan industrial infrastructures. As well as flaunting hidden structures of control, La Tour du Pin desires to play Serres' parasite, infiltrating public space to reorient it differently. The instinct is to disrupt hierarchies of visibility, proposing alternative modes of sensing.

10. La Tour du Pin's entropic autopsies chafe against contemplations of constraining systems. A duo of pencil drawings evoke the traditional French parlour game Trictrac, played with dice on a square board¹⁶. Trictrac's

entre la progression silencieuse des odeurs à travers l'espace public et la propagation insidieuse, souvent mal comprise, de la maladie chronique au sein du corps¹³. Travailler avec les odeurs c'est être réceptive à ce qui s'estompe et se dissout dans l'espace, mais aussi, à la façon d'un fantôme, à ce qui revient ou ré-apparaît. Le fantôme est un élément récurrent pour l'artiste, l'incarnation de ce qui effraie les marges des grandes institutions.

9. Dans un assemblage daté de 2023, l'artiste positionne une reproduction peinte de *Der Parasit*, l'édition allemande du texte de Michel Serre *Le Parasite*¹⁵, entre des photographies d'archives d'infrastructures industrielles texanes. Tout en exposant des structures de contrôle dissimulées, La Tour du Pin cherche à jouer le rôle du parasite de Serre, infiltrant l'espace public pour le réorienter différemment. Son instinct est de déranger les hiérarchies de visibilité, proposant différentes façons de percevoir.

10. Les autopsies entropiques de La Tour du Pin se frottent à la contemplation de systèmes de restriction. Un duo de dessins au crayon évoque le



fig. 3

Arrangement VII: *Der Parasit*, 2023, photographs, prints, oil and acrylic paint, wood, steel frame, 180 x 85 x 75 cm

complex set of rules and protocols bespeak rigid social grammars and the labour needed to insert ourselves within them, but also the substantial role of play and chance. A similar tension striates the artist's practice, which is as much static as perpetually on the cusp of ludic, unanticipated movement.

11. In the artist's hands, quotidian items become reconfigured and embroidered with new resonances. Since 2021, she has rendered the umbrella an emblem of her expression¹⁷. Collecting vintage examples from her hometown region of Saint-Etienne, close to Lyon and its legacy of silk workers, she barely manipulates such models, mostly exhibiting them in their original degraded states, or at aslant angles on the wall. Mounting a defence against the elements, and providing atmospheric shelter from the rain and wind, the umbrella (at least in contemporary, hyper-utilitarian economies) tends to register as an entirely practical prosthetic. Yet La Tour du Pin's predominant interest in silk models infuses such objects with a both more decadent, feminine but also vulnerable charge. As the writer Lisa Robertson evokes, "Motivated chemically by touch

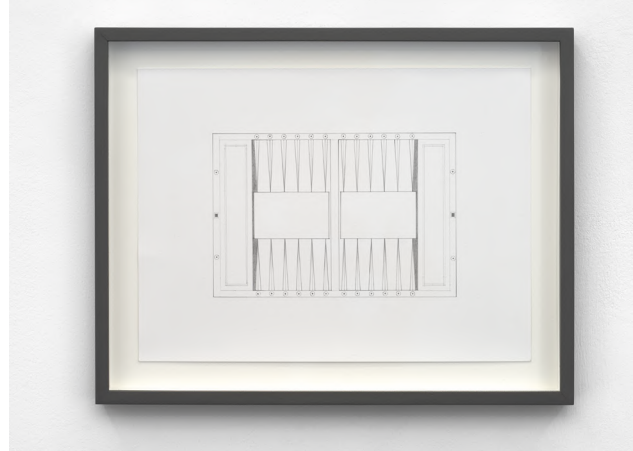


fig. 4 Study for Stricture XII, 2023, pencil on paper, 22.9 × 30.5 cm

jeu de table traditionnel français Trictrac, joué avec des dés sur un plateau carré¹⁶. Le complexe ensemble de règles et protocoles de Trictrac laisse transparaître des grammaires sociales rigides, ainsi que le travail nécessaire pour y trouver notre place, mais révèle aussi le rôle significatif du jeu et du hasard. Une tension similaire parcourt la pratique de l'artiste, qui s'avère tout autant statique que constamment au bord d'un mouvement ludique, inattendu.



fig. 5 *Host II*, 2021, mouth-blown glass, scent, silk, 15 × 15 × 10 cm

and by light, silk threads come to weaken and shred,” broken down by the coarse salts of the body¹⁸. Like *La Tour du Pin*’s corrupted knowledge systems, always on the verge of unspooling and collapsing, the material enfolds a high risk of erosion and disintegration.

12. In recent, more abstract, assemblages¹⁹, *La Tour du Pin* superimposes thin metal umbrella ribs onto horizontal, slender wooden

11. Dans les mains de l’artiste, des éléments du quotidien sont reconfigurés et ornés de nouvelles résonances. Depuis 2021, elle a fait du parapluie un emblème de son mode d’expression¹⁷. Collectionnant des modèles d’époque issus de sa région natale de Saint-Étienne, proche de Lyon avec son héritage de la soierie, elle manipule à peine ces exemplaires, s’en tenant souvent à les présenter dans leur état de détérioration originel, ou inclinés contre un mur. Créant une défense contre les éléments, et offrant un abri atmosphérique contre le vent et la pluie, le parapluie (du moins dans les économies hyper-utilitaires contemporaines) est en général perçu comme une prothèse purement fonctionnelle. Pourtant l’intérêt de *La Tour du Pin* pour les modèles en soie ajoute à ces objets un aspect à la fois plus décadent et féminin, mais aussi plus vulnérable. Comme l’évoque l’écrivaine Lisa Robertson, « motivés chimiquement par le toucher et la lumière, les fils de soie s’affaiblissent et se déchirent¹⁸ », dégradés par les sels bruts du corps. Comme les systèmes de connaissance corrompus de *La Tour du Pin*, toujours à deux doigts de se défaire et de s’effondrer, le matériau présente un risque élevé d’érosion et de désintégration.



fig. 6 *Test Card #3*, 2024, oil paint, wax, pigment, umbrella rib and print on wood, 42 × 19 × 10 cm

paintings, thickened by diverse methods and materials (caked-on layers of grungy oil wax on linen, and often topped with thumbtacks, metal, and skeins of silk). These entrancing compositions, evoking densely stretched horizon lines²⁰, represent both an elongation and a condensation of the artist's work to date. The initial object—the umbrella—is unclasped from narrative logic and categorisation, becoming instead sensual threshold. (Many of the works are “Untitled”).

13. As La Tour du Pin observes, “Sometimes, there are forms and shapes that, for reasons not entirely rational or known, require more time to be fully understood²¹.”

14. The writer and proponent of “bewilderment,” Fanny Howe, defined the lyric mode as “a method of searching for something that can't be found²².” La Tour du Pin's lyrical collages pursue infinitesimal changes of state, or how a feeling can become a perfume, an atmosphere a sculpture, and an unassuming guest a more destructive host. They mine how things turn in an instant, or how the familiar tilts into the uncanny.

12. Dans de récents assemblages plus abstraits¹⁹, La Tour du Pin superpose de fines baleines de parapluie métalliques sur de longues peintures sur bois horizontales, épaissies par différentes méthodes et matériaux (des empâtements de cire à l'huile appliquée sur lin, souvent recouvertes de punaises, de métal, et de fils de soie entremêlés). Ces compositions envoûtantes, évoquant des lignes d'horizon étirées à l'extrême²⁰, représentent à la fois un prolongement et une condensation de la pratique de l'artiste à ce jour. L'objet de départ – le parapluie – est détaché de la logique de récit et de catégorisation, et devient à la place un seuil sensoriel. (Nombre de ses pièces sont sans titre).

13. Comme le fait remarquer La Tour du Pin : « Parfois, il y a des formats et des formes dont l'entière compréhension, pour des raisons pas tout à fait rationnelles ou connues, requiert plus de temps²¹. »

14. L'autrice, et adepte du concept de *bewilderment* (confusion, perplexité), Fanny Howe, définit le mode lyrique comme « une méthode de recherche d'une chose qui ne peut être trouvée²². » Les collages lyriques de La Tour

15. La Tour du Pin's alluring practice conjures ambivalence. It arranges a specialist vocabulary while unfolding, a surprisingly lush sensory event. The considered, and, at times, frictional encounters that it orchestrates with matter often turn invisible. There is a refusal to synthesise, a refusal to cohere. At the same time, it constantly interrogates its own suspension between shifting states. It asks, with lingering persistence, like a furtive, stubborn scent: When does touch become too much? When does the atmosphere find its way inside?

du Pin traquent d'infinitésimaux changements d'états, ou la manière dont un sentiment peut devenir un parfum, une atmosphère une sculpture, et un invité sans prétention, un hôte plus destructeur. Ils s'appuient sur la façon dont le cours des choses change en un instant, ou dont le familier bascule vers l'étrange.

15. La pratique séduisante de La Tour du Pin encourage l'ambivalence. Elle manie un vocabulaire spécialiste tout en déployant un événement sensoriel d'une richesse surprenante. Les rencontres réfléchies, et parfois frictionnelles, qu'elle orchestre avec la matière deviennent souvent invisibles. Il y a un refus de synthétiser, un refus de faire sens. En même temps, elle interroge constamment sa propre suspension entre des états changeants. Elle demande, avec une persistance tenace, comme une senteur furtive, entêtée: Quel est le moment où le toucher devient de trop? Où l'atmosphère s'immisce à l'intérieur?



fig. 7 *Stricture*, 2023, oil paint on wood, 76 × 156 × 1.8 cm



fig. 8 *Eye Floaters* (1986), 2024, inkjet print, pencil, wax on gessoed linen,
402 × 43 cm



fig. 9 *Eye Floaters (1986)*, 2024. Inkjet print, pencil, wax on gessoed linen
402 × 43 cm

- 1 Clémence de La Tour du Pin, *Slow Looking* at Catriona Jeffries, Vancouver, 2025.
- 2 Clémence de La Tour du Pin, *Untitled* (2026); *Untitled* (2025); *Untitled* (2024).
- 3 Clémence de La Tour du Pin, *Intimate confession is a project*, curated by Jennifer Teets, Blaffer Art Museum, Houston, 2023.
- 4 Clémence de La Tour du Pin, *Sunshade for an expanded field*, 2022.
- 5 Clémence de La Tour du Pin, "HOST" at Capc Musée d'art contemporain, Bordeaux, 2021.
- 6 Clémence de La Tour du Pin, *Arrangement II*, 2026.
- 7 James Ambrose, 'Interview with Clémence de La Tour du Pin,' *emergent magazine* No.10.
- 8 Particle Collisions at Cern: cds.cern.ch/collection/Particle%20collisions%20%28Archives%29
- 9 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham, NC: Duke University Press), 2003.
- 10 Clémence de La Tour du Pin, *Mylène Farmer: Topological Ease*, 2023.

- 11 James Ambrose, 'Interview with Clémence de La Tour du Pin.'
- 12 James Ambrose, 'Interview with Clémence de La Tour du Pin.'
- 13 Clémence de La Tour du Pin, ed. Sebastian Zinn, *HOST*, (Lecture), July 1, 2022.
- 14 Clémence de La Tour du Pin, *Arrangement VII: Der Parasit* (2023).
- 15 Michel Serres, *Le Parasite* (Paris: Grasset, 1980).
- 16 Clémence de La Tour du Pin, *Study for Stricture XII and XIII*, (2023).
- 17 Clémence de La Tour du Pin, *Autopsie*, 2021.
- 18 Lisa Robertson, *Riverwork* (Toronto: Coach House Books, 2026), p.26
- 19 See solo exhibitions at ADZ Gallery (2026) and Aléa Paris (2025).
- 20 Clémence de La Tour du Pin, Conversation with the Author, 10 June 2026.
- 21 James Ambrose, 'Interview with Clémence de La Tour du Pin.'
- 22 Fanny Howe, 'Bewilderment,' in *The Wedding Dress: Meditations on Word and Life* (Oakland CA: University of California Press: 2003), p. 21

- 1 Clémence de La Tour du Pin, « Slow Looking » à Catriona Jeffries, Vancouver, 2025.
- 2 Clémence de La Tour du Pin, *Sans titre*, 2026; *Sans titre*, 2025; *Sans titre*, 2024.
- 3 Clémence de La Tour du Pin, « Intimate Confession is a Project » curaté par Jennifer Teets au Blaffer Art Museum, Houston, 2023.
- 4 Clémence de La Tour du Pin, *Sunshade for an Expanded Field*, 2022.
- 5 Clémence de La Tour du Pin, « HOST », à CAPC musée d'Art contemporain, Bordeaux, 2021.
- 6 Clémence de La Tour du Pin, *Arrangement II*, 2026.
- 7 James Ambrose, « Interview with Clémence de La Tour du Pin », *emergent magazine*, n° 10, octobre 2023.
- 8 Collision de particules, archives du Cern: cds.cern.ch/collection/Particle%20collisions%2520
- 9 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003.
- 10 Clémence de La Tour du Pin, *Mylène Farmer: Topological Ease*, 2023.

- 11 James Ambrose, « Interview with Clémence de La Tour du Pin ».
- 12 James Ambrose, « Interview with Clémence de La Tour du Pin ».
- 13 Clémence de La Tour du Pin, éd. Sebastian Zinn, *HOST*, lecture, 1^{er} Juillet 2022.
- 14 Clémence de La Tour du Pin, *Arrangement VII: Der Parasit* (2023).
- 15 Michel Serres, *Le Parasite*, Paris, Grasset, 1980.
- 16 Clémence de La Tour du Pin, *Study for Stricture XII and XIII*, 2023.
- 17 Clémence de La Tour du Pin, *Autopsie*, 2021.
- 18 Lisa Robertson, *Riverwork*, Toronto, Coach House Books, 2026, p. 26. (Traduction)
- 19 Voir expositions individuelles à ADZ Gallery (2026) et Aléa Paris (2025).
- 20 Clémence de La Tour du Pin, Conversation avec l'autrice, 10 Juin 2026.
- 21 James Ambrose, « Interview with Clémence de La Tour du Pin ». (Traduction)
- 22 Fanny Howe, « Bewilderment », *The Wedding Dress: Meditations on Word and Life*, Oakland, University of California Press, 2003, p. 21. (Traduction)

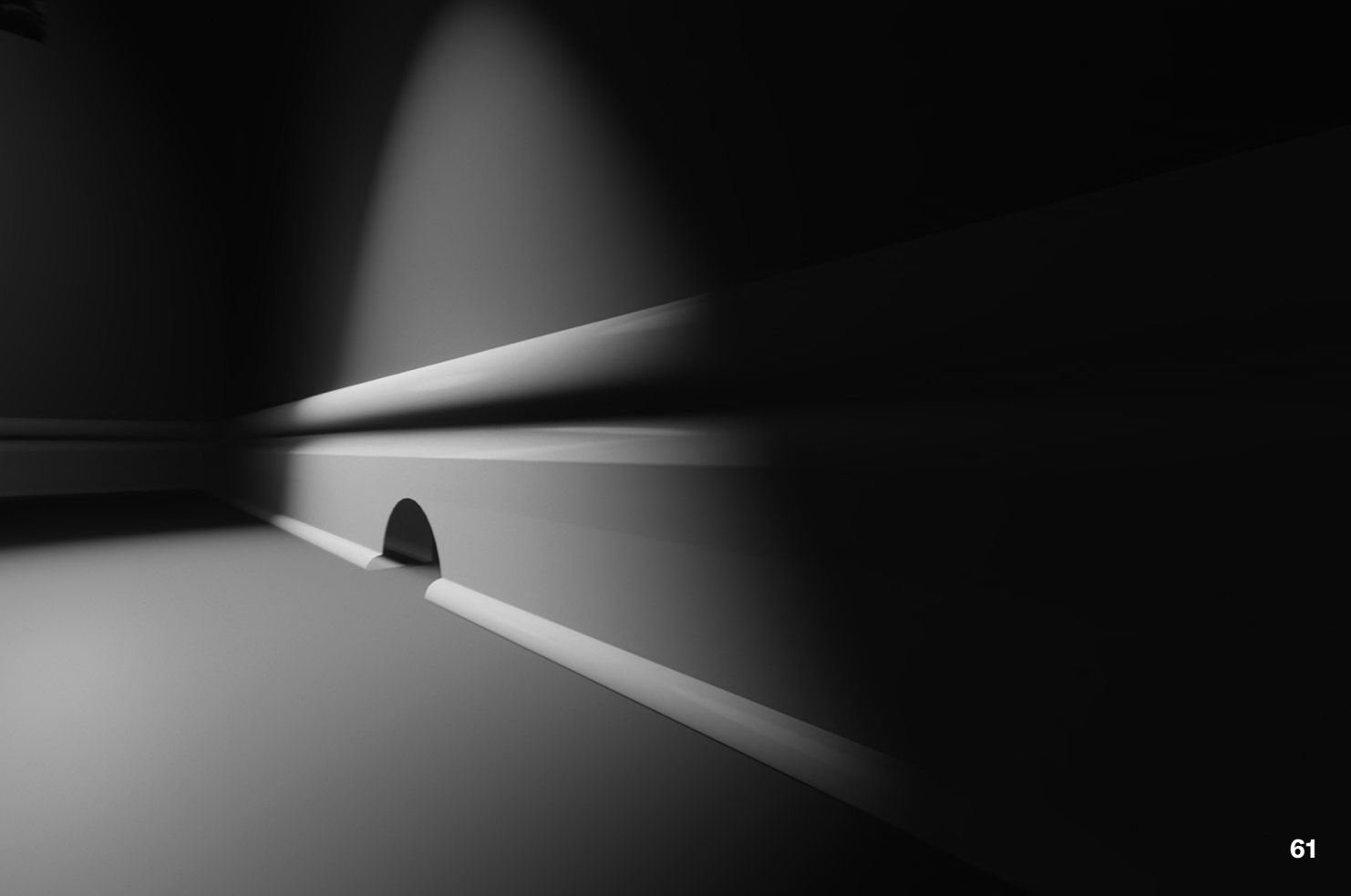


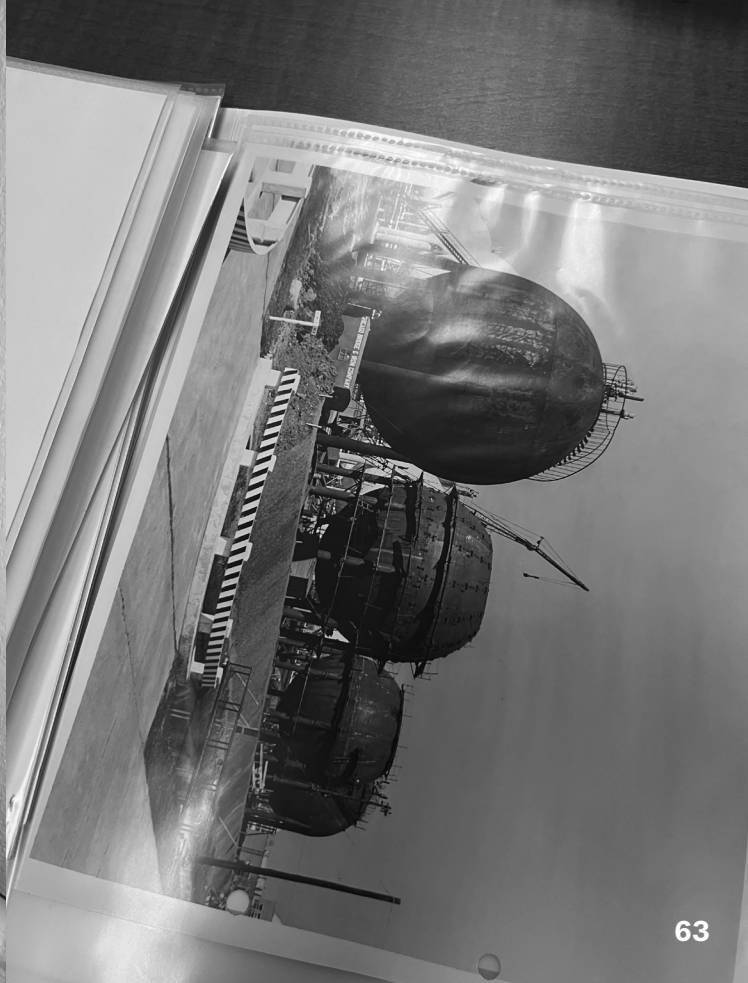


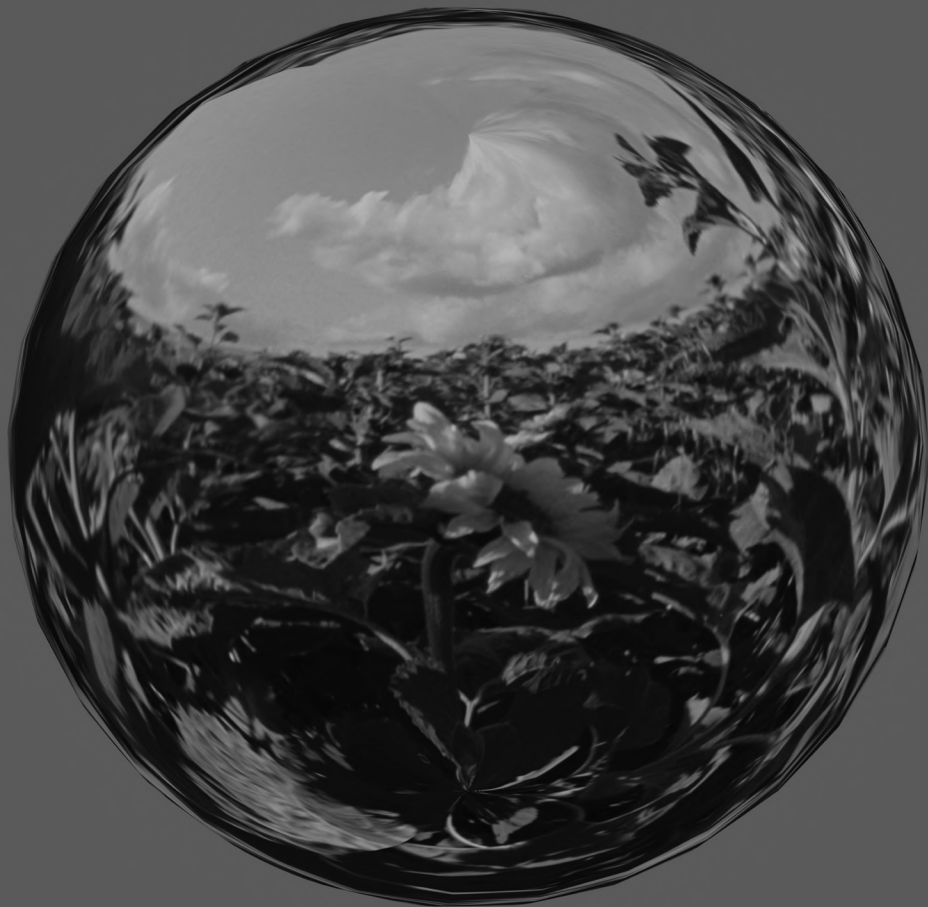














CERVEAU D'IMAGES

IMAGE BRAIN

For the *over the top, undercover* catalogue, we invited the artists to send us their backstage: to flesh out this conceptual architecture together. Here is an extract of the protocol we sent by email:

Given the tension that exists between so-called "privacy" and the public sphere in your works... as well as the shared esthetic concerns around the (false) binary between accessibility and encryption...

We would like to invite you to contribute to an image bank (an image brain...?) where you send us visual (and textual) material that will then be sequenced in the book. We're thinking of images that fluctuate between a removed gaze to something more intimate:

- details of works and their annexes (collaborations, sketches, etc.)
- documentation of your process, studio views
- drawings/collages
- screenshots of research (texts/websites/social networks, etc.)
- phone notes (or any kind of notes...) messages/exchanges (iMessage, Whatsapp, email, etc. about the exhibition or not...)
- personal photos (daily life, selfies, etc.)

What follows are the annotations that the artists have affixed to their contributions: traces, clues, a few more steps closer to opacity.

The Editors

À l'occasion de la publication *over the top, undercover*, nous avons invité les artistes à composer cette architecture éditoriale ensemble, en dévoilant certaines de leurs coulisses. Voici un extrait du protocole qui leur a été envoyé par mail:

Vu la tension existant entre la supposée «vie privée» et la sphère publique dans vos travaux... et l'enjeu esthétique autour de la (fausse) binarité entre ce qui est explicite et ce qui demeure crypté...

Nous voulions vous inviter à composer une «banque» ou plutôt un cerveau d'images, à partir de matériaux visuels et/ou textuels envoyés par vos soins et ensuite mis en séquence dans le livre. On pense à des images qui oscillent entre des regards distanciés et, d'autres, plus intimes:

- détails d'œuvres ou œuvres «annexes» (collaborations, esquisses, etc.)
- photos qui documentent le processus de création/vues d'atelier
- dessins/collages
- captures d'écran de recherches (textes/site-web/réseaux sociaux, etc.)
- notes de téléphone (ou des notes tout court...)
- messages/échanges (iMessage, Whatsapp, email, etc., à propos de l'expo ou pas...)
- photos de téléphone (de la vie quotidienne, selfies, etc.)

Les annotations suivantes nous ont été transmises par les artistes pour décrire ou accompagner leurs contributions: des traces, des indices, parfois révélateurs ou plus opaques encore.

Les Éditeurs

- 01 Jonathan Martin, film rushes, 2025.
- 02 R. Moreno, *la defense*, 2025, digital photo, collage. © Salim Santa Lucia.
- 03 Clémence de La Tour du Pin, image not specified.
- 04 Jonathan Martin, London, 2024.
- 05 Clémence de La Tour du Pin, TPC Group [Modifications and Additions to Process Facilities], 1953, backside of a historical photograph from Special Collections, University of Houston Libraries.
- 06 Jonathan Martin, London, 2017.
- 07 R. Moreno, *Untitled*, 2025, digital photo, collage.
- 08 Jonathan Martin, Charlotte's closet, film rushes, 2018.
- 09 Clémence de La Tour du Pin, image not specified.
- 10 Clémence de La Tour du Pin, TPC Group [Accumulation of polymer and exposed packing bar shown by arrows], 1950-1960, historical photograph from Special Collections, university of Houston Libraries.
- 11 Jonathan Martin, MUCUS COUGH MAX, London, 2024.
- 12 R. Moreno, *la defense*, 2025, digital photo, collage. © Salim Santa Lucia
- 13 Clémence de La Tour du Pin, *Peculiar Sweet Matter*, 2023, sealing wax, thread, silk.
- 14 Clémence de La Tour du Pin, French glass flask, 17th century, the Metropolitan Museum of Art's collection, New York.
- 15 Jonathan Martin, The codes of detergent applied to chocolate, London, 2024.
- 16 Clémence de La Tour du Pin, Detail of *Arrangement VII: Der Parasit*, 2023, photographs, prints, oil and acrylic paint, wood, steel frame
- 17 R. Moreno, *Untitled*, 2025, digital photo, collage.

- 18 Clémence de La Tour du Pin, image not specified.
- 19 Jonathan Martin, film rushes, 2019.
- 20 Jonathan Martin, film rushes, 2021.
- 21 Clémence de La Tour du Pin, Map. Shell Deer Park Historical Archives, 1927-2011, University of Houston Libraries.
- 22 Jonathan Martin, London, 2024.
- 23 R. Moreno, *Untitled*, 2025, digital photo, collage.
- 24 Jonathan Martin, flyer, 2021.
- 25 Clémence de La Tour du Pin, Supermax. Love Machine, 1977. 4'40".
- 26 Clémence de La Tour du Pin, image not specified.
- 27 Jonathan Martin, London, 2024.
- 28 Clémence de La Tour du Pin, image not specified.
- 29 Clémence de La Tour du Pin, image not specified.
- 30 R. Moreno, *Untitled (La Fissure)*, 2024, analog photo, collage. © Thelma Cappello.
- 31 Jonathan Martin, rushes, 2020.
- 32 Clémence de La Tour du Pin, image not specified.
- 33 Clémence de La Tour du Pin, Map. Shell Deer Park Historical Archives, 1927-2011, University of Houston Libraries.
- 34 Jonathan Martin, studio view, 2025.
- 35 R. Moreno, *Untitled*, 2025, digital photo, collage. © Faber Franco.
- 36 Clémence de La Tour du Pin, image not specified.
- 37 Jonathan Martin, London, 2025.
- 38 Clémence de La Tour du Pin, image not specified.
- 39 Jonathan Martin, film rushes, 2019.
- 40 R. Moreno, *la defense*, 2025, digital photo, collage. © Salim Santa Lucia.

- 01 Jonathan Martin, rushes, 2025.
- 02 R. Moreno, *la defense*, 2025, photo numérique, collage. © Salim Santa Lucia
- 03 Clémence de La Tour du Pin, image non spécifiée.
- 04 Jonathan Martin, Londres, 2024.
- 05 Clémence de La Tour du Pin, TPC Group [Modifications and Additions to Process Facilities], 1953, verso d'une photographie historique issue des collections spéciales des bibliothèques de l'université de Houston.
- 06 Jonathan Martin, Londres, 2017.
- 07 R. Moreno, *Sans titre*, 2025, photo numérique, collage.
- 08 Jonathan Martin, Le placard de Charlotte, rushes, 2018.
- 09 Clémence de La Tour du Pin, image non spécifiée.
- 10 Clémence de La Tour du Pin, TPC Group [Accumulation of polymer and exposed packing bar shown by arrows], 1950-1960, photographie historique issue des collections spéciales des bibliothèques de l'Université de Houston.
- 11 Jonathan Martin, MUCUS COUGH MAX, Londres, 2024.
- 12 R. Moreno, *la defense*, 2025, photo numérique, collage. © Salim Santa Lucia
- 13 Clémence de La Tour du Pin, *Peculiar Sweet Matter*, 2023, cire, fil, soie.
- 14 Clémence de La Tour du Pin, Flacon en verre français, XVII^e siècle, la collection de The Metropolitan Museum of Art à New York.
- 15 Jonathan Martin, Les codes de la lessive appliqués au chocolat, Londres, 2024

- 16 Clémence de La Tour du Pin, *Arrangement VII: Der Parasit* (détail), 2023, photographie, tirages, peinture acrylique, peinture à l'huile, bois, cadre en acier.
- 17 R. Moreno, *Sans titre*, 2025, photo numérique, collage.
- 18 Clémence de La Tour du Pin, image non spécifiée.
- 19 Jonathan Martin, rushes, 2019.
- 20 Jonathan Martin, rushes, 2021.
- 21 Clémence de La Tour du Pin, Carte, les Archives de Shell Deer Park, 1927-2011, bibliothèques de l'université de Houston.
- 22 Jonathan Martin, Londres, 2024.
- 23 R. Moreno, *Sans titre*, 2025, photo numérique, collage.
- 24 Jonathan Martin, flyer, 2021.
- 25 Clémence de La Tour du Pin, Supermax. Love Machine, 1977, 4'40".
- 26 Clémence de La Tour du Pin, image non spécifiée.
- 27 Jonathan Martin, Londres, 2024.
- 28 Clémence de La Tour du Pin, image non spécifiée.
- 29 Clémence de La Tour du Pin, image non spécifiée.
- 30 R. Moreno, *Sans titre (La Fissure)*, 2024, photo argentique, collage © Thelma Cappello
- 31 Jonathan Martin, rushes, 2020.
- 32 Clémence de La Tour du Pin, image non spécifiée.
- 33 Clémence de La Tour du Pin, Carte, les Archives de Shell Deer Park, 1927-2011, bibliothèques de l'Université de Houston.
- 34 Jonathan Martin, vue d'atelier, 2025.
- 35 R. Moreno, *Sans titre*, 2025, photo numérique, collage. © Faber Franco

- 41 Clémence de La Tour du Pin, Magazine, Gulf Coast Archive and Museum (GCAM), 1970-2000, special collections, University of Houston Libraries.
- 42 Jonathan Martin, A place I spent some time in around 2023.
- 43 Jonathan Martin, studio view, 2024.
- 44 Clémence de La Tour du Pin, image not specified.
- 45 R. Moreno, *Untitled*, 2025, digital photo, collage.
- 46 Clémence de La Tour du Pin, image not specified.
- 47 Clémence de La Tour du Pin, TPC Group [Disruption of Catalyst Beds], 1958, historical photograph from Special Collections, University of Houston Libraries.
- 48 Jonathan Martin, %100 CVN, 2024.
- 49 Jonathan Martin, film rushes, 2020.
- 50 R. Moreno, *Colpatría*, 2025, digital photo, collage. © Faber Franco
- 51 Jonathan Martin, Lost Mary/Elf Bar/Crystal/3: FOR: 12.00, London, 2024.
- 52 Clémence de La Tour du Pin, Aerial view. Shell Deer Park Historical Archives, 1927-2011, University of Houston Libraries.
- 53 R. Moreno, *Untitled*, 2025, digital photo, collage. © Faber Franco
- 54 Clémence de La Tour du Pin, Map, Shell Deer Park Historical Archives, 1927-2011, University of Houston Libraries
- 55 Clémence de La Tour du Pin, Mask, Houston Guerrilla Girls Records, 1988-1997, special collections, University of Houston Libraries.
- 56 Clémence de La Tour du Pin, DJ Screw Collection, 1994-2000, special Collections, University of Houston Libraries.

- 57 Clémence de La Tour du Pin, DJ Screw Collection, 1994-2000, special Collections, University of Houston Libraries.
- 58 Jonathan Martin, deleted scene from *Pink Man*, 2025.
- 59 Clémence de La Tour du Pin, image not specified.
- 60 R. Moreno, *Plaza Bolívar*, 2025, digital photo, collage. © Faber Franco.
- 61 Jonathan Martin, A lot of things can happen here, 2024.
- 62 Jonathan Martin, studio view, 2024.
- 63 Clémence de La Tour du Pin, TPC Group [Modifications and Additions to Process Facilities], 1953. Historical photograph from Special Collections, University of Houston Libraries.
- 64 Jonathan Martin, Mind model, 2023.
- 65 Clémence de La Tour du Pin, Model, Shell Deer Park Historical Archives, 1927-2011, University of Houston Libraries.
- 66 R. Moreno, *la defense*, 2025, digital photo, collage. © Salim Santa Lucia.

- 36 Clémence de La Tour du Pin, image non spécifiée.
- 37 Jonathan Martin, Londres, 2025.
- 38 Clémence de La Tour du Pin, image non spécifiée.
- 39 Jonathan Martin, rushes, 2019.
- 40 R. Moreno, *la defense*, 2025, photo numérique, collage. © Salim Santa Lucia
- 41 Clémence de La Tour du Pin, Magazine, Gulf Coast Archive and Museum (GCAM), 1970-2000, collections spéciales des bibliothèques de l'université de Houston.
- 42 Jonathan Martin, Un endroit où j'ai passé un peu de temps en 2023.
- 43 Jonathan Martin, vue d'atelier, 2024.
- 44 Clémence de La Tour du Pin, image non spécifiée.
- 45 R. Moreno, *Sans titre*, 2025, photo numérique, collage.
- 46 Clémence de La Tour du Pin, image non spécifiée.
- 47 Clémence de La Tour du Pin, TPC Group [Disruption of Catalyst Beds], 1958, photographie historique issue des collections spéciales des bibliothèques de l'Université de Houston.
- 48 Jonathan Martin, %100 CVN, 2024.
- 49 Jonathan Martin, rushes, 2020.
- 50 R. Moreno, *Colpatría*, 2025, photo numérique, collage. © Faber Franco
- 51 Jonathan Martin, Lost Mary/Elf Bar/Crystal/3: FOR: 12.00, Londres, 2024.
- 52 Clémence de La Tour du Pin, Vue aérienne. Les Archives de Shell Deer Park, 1927-2011, bibliothèques de l'Université de Houston.
- 53 R. Moreno, *Sans titre*, 2025, photo numérique, collage. © Faber Franco

- 54 Clémence de La Tour du Pin, Carte, les Archives de Shell Deer Park, 1927-2011, bibliothèques de l'université de Houston.
- 55 Clémence de La Tour du Pin, Masque, Houston Guerrilla Girls Records, 1988-1997, collections spéciales des bibliothèques de l'Université de Houston.
- 56 Clémence de La Tour du Pin, Collection de DJ Screw, 1994-2000, collections spéciales des bibliothèques de l'université de Houston.
- 57 Clémence de La Tour du Pin, Collection de DJ Screw, 1994-2000, collections spéciales des bibliothèques de l'université de Houston.
- 58 Jonathan Martin, une scène coupée de *Pink Man*, 2025.
- 59 Clémence de La Tour du Pin, image non spécifiée.
- 60 R. Moreno, *Plaza Bolívar*, 2025, photo numérique, collage. © Faber Franco
- 61 Jonathan Martin, Beaucoup de choses peuvent arriver dans cet endroit, 2024.
- 62 Jonathan Martin, vue d'atelier, 2024.
- 63 Clémence de La Tour du Pin TPC Group [Modifications and Additions to Process Facilities], 1953, photographie historique issue des collections spéciales des bibliothèques de l'université de Houston.
- 64 Jonathan Martin, Modèle de l'esprit, 2023.
- 65 Clémence de La Tour du Pin, Modèle. Les Archives de Shell Deer Park, 1927-2011, bibliothèques de l'université de Houston.
- 66 R. Moreno, *la defense*, 2025, photo numérique, collage. © Salim Santa Lucia

BIOGRAPHIES

BIOGRAPHIES

The work of Jonathan Martin (born in 1986, lives and works in Florac and Paris) explores the dimensions of sensation and the transformative effects of media technologies. His films and sound pieces have been shown at Scheusal (Berlin), The Film Gallery (Paris), Goton (Paris), Chrystie Canyon (Paris), Bagnoler (Bagnolet), Le Plateau (Paris), Palais de Tokyo (Paris), and K11 Art Foundation (Hong Kong). In 2015, he was a resident at Le Pavillon, the Palais de Tokyo's research program. Since 2013, he has been editing the fanzine *Turpentine* with Jean-Luc Blanc, Mimosa Echard, and their guests.

R. MORENO

R. Moreno (born in Colombia in 1993) currently lives and works in Paris. A graduate of the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris, she also studied at the EHESS (École des hautes études en sciences sociales). She participated in the post-graduate program at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon directed by Oulimata Gueye and is currently a researcher at the ESACM (École

La pratique de Jonathan Martin (né en 1986, vit et travaille à Florac et Paris) éprouve les dimensions de la sensation et les effets transformatifs des technologies des médias. Ses films et pièces sonores ont été diffusés à Scheusal (Berlin), The Film Gallery (Paris), Goton (Paris), Chrystie Canyon (Paris), Bagnoler (Bagnolet), Le Plateau (Paris), Palais de Tokyo (Paris), K11 Art Foundation (Hong Kong). En 2015, il était résident au Pavillon, programme de recherche du Palais de Tokyo. Depuis 2013, il édite le fanzine *Turpentine* avec Jean-Luc Blanc, Mimosa Echard, et leurs invités.

R. MORENO

R. Moreno (née en Colombie en 1993) vit et travaille actuellement à Paris. Diplômée de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, elle a également étudié à l'EHESS – École des hautes études en sciences sociales. Elle a participé au programme post-diplôme de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon dirigé par Oulimata Gueye et est actuellement chercheuse à l'ESACM – École supérieure d'art de Clermont Métropole Clermont-Ferrand. À

supérieure d'art de Clermont Métropole) in Clermont-Ferrand. Through sculpture, performance, and text, R. Moreno presents fictional narratives exploring the relationship between the human body, technological developments, and current socio-economic contexts. Her work has been featured in solo exhibitions at the CRAC Alsace (2026) and the Kunstverein in Hamburg (2026). The artist has participated in group exhibitions at the Palais de Tokyo, Paris (2023); the CAPC, Bordeaux (2024); and the CCA, Berlin (2024), among others.

CLÉMENCE DE LA TOUR DU PIN

Clémence de La Tour du Pin was born in France in 1986 and lives and works in New York. Her recent exhibitions include Derosia, New York (2026); ADZ, Lisbon (2026); 47 Canal, New York (2025); Catriona Jeffries, Vancouver (2025); Aléa, Paris (2025); Towards, Toronto (2024); Jack Hanley Gallery, New York (2024); Sentiment, Zurich (2024); and Hagiwara Projects, Tokyo (2024). Her work has been featured in institutions such as the Blaffer Art Museum, Houston; the CAN – Centre d'Art Neuchâtel, Switzerland; the Dortmunder Kunstverein, Germany; the Centre d'art contemporain – la syna-

travers la sculpture, la performance et le texte, R. Moreno propose des narrations fictionnelles autour de la relation entre le corps humain, les développements technologiques et les contextes socio-économiques actuels. Son travail a fait l'objet d'expositions personnelles au CRAC Alsace (2026) et au Kunstverein d'Hamburg (2026). L'artiste a participé à des expositions collectives au Palais de Tokyo, Paris (2023); au CAPC musée d'Art contemporain de Bordeaux (2024) et au CCA, Berlin (2024) entre autres.

CLÉMENCE DE LA TOUR DU PIN

Clémence de La Tour du Pin est née en France en 1986 et vit et travaille à New York. Parmi ses expositions récentes figurent : Derosia, New York (2026); ADZ, Lisbonne (2026); 47 Canal, New York (2025); Catriona Jeffries, Vancouver (2025); Aléa, Paris (2025); Towards, Toronto (2024); Jack Hanley Gallery, New York (2024); Sentiment, Zurich (2024); et Hagiwara Projects, Tokyo (2024). Son travail a été présenté dans des institutions telles que le Blaffer Art Museum, Houston; le CAN – Centre d'art Neuchâtel, Suisse; le Dortmunder Kunstverein, Allemagne; le Centre d'art contemporain – la synagogue de Delme, France; le CAPC musée

gogue de Delme, France; the CAPC Musée d'Art contemporain de Bordeaux; and the Musée d'Art moderne de Paris, among others. Her works are part of the collections of the CAPC Musée d'Art contemporain de Bordeaux and the FRAC Grand Large – Hauts-de-France.

ALICE BLACKHURST

Alice Blackhurst is a writer, critic and the author of *Luxury, Sensation and the Moving Image* (Legenda, 2021). Her wider art, literary and film criticism has been published in *The Observer*, *The Guardian*, *The New Left Review*, *The Times Literary Supplement*, *Frieze*, *The White Review*, and *The Paris Review Daily* amongst other publications. In 2025, she was Writer-in-Residence at the American University of Paris, where she currently teaches in the Comparative Literature and Creative Writing departments.

PERWANA NAZIF

Perwana Nazif is the Art Director of the *Los Angeles Review of Books* and a contributing editor at *Parapraxis Magazine*. She recently edited *Everybody Wants to Be a Fascist: Institutional Psychotherapy as a Resistance*

d'Art contemporain de Bordeaux; et le musée d'Art moderne de Paris, entre autres. Ses œuvres font partie des collections du CAPC musée d'Art contemporain de Bordeaux et du FRAC Grand Large – Hauts-de-France.

ALICE BLACKHURST

Alice Blackhurst est écrivaine, critique et autrice de *Luxury, Sensation and the Moving Image*. Ses critiques d'art, de littérature et de cinéma ont été publiées dans *The Observer*, *The Guardian*, *New Left Review*, *The Times Literary Supplement*, *Frieze*, *The White Review* et *The Paris Review Daily*, entre autres. En 2025, elle a été autrice en résidence à l'American University of Paris, où elle enseigne actuellement dans les départements de littérature comparée et de création littéraire.

PERWANA NAZIF

Perwana Nazif est directrice artistique de la *Los Angeles Review of Books* et rédactrice associée de *Parapraxis Magazine*. Elle a récemment dirigé l'édition de *Everybody Wants to be a Fascist: Institutional Psychotherapy as a Resistance Movement* de François Pain (Semiotext(e), 2025). Elle enseigne au California Institute of the Arts.

Movement by François Pain (semiotext(e), 2025). She teaches at the California Institute of the Arts.

LETO YBARRA

Leto Ybarra is a curator, writer, poet, and sometimes visual artist. She co-directs Juf with Bea Ortega Botas, an independent art project based between New York and Madrid. Together, they have organised exhibitions, performances, and readings at CARA Center for Art, Research and Alliances (New York), 99CANAL (New York), Small Press Traffic (San Francisco), A Tale of a Tub (Rotterdam), Judson Memorial Church (New York), Gasworks (London), SYSTEMA (Marseille), La Casa Encendida (Madrid), New York University Tisch School of the Arts (New York) and TB21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (Madrid). As part of their ongoing work with the estate of artist Fran Herndon, Juf is currently preparing an exhibition at Cushion Works, San Francisco, for 2027. Ybarra is also the author of the Spanish poetry book *Fantasma eres pegamento* (Caniche Editorial, 2021).

LETO YBARRA

Leto Ybarra est commissaire d'exposition, autrice, poète et, à l'occasion, artiste visuelle. Elle codirige Juf avec Bea Ortega Botas, un projet artistique indépendant basé entre New York et Madrid. Ensemble, elles ont organisé des expositions, performances et lectures au CARA Center for Art, Research and Alliances (New York), à 99CANAL (New York), à Small Press Traffic (San Francisco), à A Tale of a Tub (Rotterdam), à la Judson Memorial Church (New York), à Gasworks (Londres), à SYSTEMA (Marseille), à La Casa Encendida (Madrid), à la New York University Tisch School of the Arts (New York) et à TB21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (Madrid). Dans le cadre de leur travail en cours avec les archives de l'artiste Fran Herndon, Juf prépare actuellement une exposition à Cushion Works, San Francisco, prévue pour 2027. Ybarra est également l'autrice du recueil de poésie en espagnol *Fantasma eres pegamento* (Caniche Editorial, 2021).

Salomé Burstein is a Paris-based independent curator and writer whose practice focuses on affects, eroticism, attentional and transactional dynamics. Alongside research in theater and visual studies (ENS Lyon, EHESS Paris, Columbia New York) and investigations around collective practices (Royal Institute of Art, Stockholm), she has collaborated with several institutions and artistic organizations (Lafayette Anticipations, Hauser & Wirth, Palais de Tokyo) and publications (AOC, Cura, Mousse, Texte zur Kunst) through exhibitions, texts, interviews and translations. Since 2021, she has directed Shmorévaz, an independent art space housed in a former shoe store in Paris, as well as Shmooks, its editorial platform.

AODHAN MADDEN

Aodhan Madden is a writer and artist based in Paris.

Salomé Burstein est une autrice et curatrice indépendante basée à Paris, dont les travaux s'intéressent aux affects, à l'érotisme, aux questions d'attention et de transaction. En parallèle de recherches en études théâtrales et *visual studies* (ENS Lyon, EHESS Paris, Columbia New York) et d'investigations autour des pratiques collectives (Royal Institute of Art, Stockholm), elle a collaboré avec plusieurs institutions et structures artistiques (Lafayette Anticipations, Hauser & Wirth, Palais de Tokyo) et publications (AOC, Cura, Mousse, Texte Zur Kunst) au travers d'expositions, de textes, d'interviews et de traductions. Depuis 2021, elle dirige Shmorévaz, un espace d'art indépendant installé dans une ancienne boutique de chaussures à Paris, ainsi que Shmooks, sa plateforme éditoriale.

AODHAN MADDEN

Aodhan Madden est auteure et artiste basé à Paris.

REMERCIEMENTS

ACKNOWLEDGMENTS

Thanks to Caroline Cournède, Juliette Coutaudier, Paul Desravines, Bertrand Dezoteux, Mimosa Echard, Nina Le Cocq, and Céleste Lerouxel for their invaluable contributions to the works presented in the exhibition. *In my Bag (Neurotic Runaway)* was produced with the support of Scheusal—special thanks to Rosa Joly and Sebastian Wiegand. Thanks to Rachid, Maxime Denuc, and Raphaël Hénard for presenting *A1* (2018). Thanks to Roger R. for his help with the patch.

R. MORENO

Thanks to Ethan Assouline, Lou Ferrand, Patricia Moreno, and Mona Filleul for their support. Thanks to Elsa Vettier and the CRAC Alsace team for their support and the partial production of the works presented. Thanks to Mariana Escobar for her assistance.

CLÉMENCE DE LA TOUR DU PIN

Thanks to Elyse Derosia and Eric Veit for their support in exhibiting the works and facilitating the transport of the works from New York, as well as to Pierre Allain and Antoine Dochniak of Aléa for their guidance. I am also grateful to

Merci à Caroline Cournède, Juliette Coutaudier, Paul Desravines, Bertrand Dezoteux, Mimosa Echard, Nina Le Cocq, et Céleste Lerouxel pour leurs contributions précieuses aux pièces présentées dans le show. *In My Bag (Neurotic Runaway)* a été produit avec le concours de Scheusal – merci à Rosa Joly et Sebastian Wiegand. Merci à Rachid, Maxime Denuc et Raphaël Hénard pour la présentation de *A1* (2018). Merci à Roger R. pour son aide sur le patch.

R. MORENO

Merci à Ethan Assouline, Lou Ferrand, Patricia Moreno et Mona Filleul pour leur soutien. Merci à Elsa Vettier et l'équipe du CRAC Alsace pour l'accompagnement et la production partielle des pièces présentées. Merci à Mariana Escobar pour son aide.

CLÉMENCE DE LA TOUR DU PIN

Je remercie Elyse Derosia et Eric Veit pour leur soutien dans la présentation des œuvres et l'organisation de leur transport depuis New York, ainsi que Pierre Allain et Antoine Dochniak, d'Aléa, pour leur accompagnement. J'adresse également mes remerciements à la commissaire d'ex-

curator Marion Vasseur Raluy, Jennifer Teets, chemist Joe Duff, and Christian D. Kelleher, Head of Special Collections at the University of Houston Libraries, as well as the Blaffer Art Museum, Houston, Villa Albertine, New York, and the Mondriaan Fund, Amsterdam, for their trust.

SALOMÉ BURSTEIN

Thank you to Antonia Scintilla and Franck Balland for this invitation, for their guidance, and for their support throughout this process. Thank you to Vincent Duché, Claire Hemming, Alice Mouldaïa, Claudia Mania-Weiss, Milena Oldfield, Noémie Pacaud, and Virginia Quadjovie for their ongoing involvement, their expertise, their enthusiasm, and for all the work accomplished over the past months. To the artists, Jonathan Martin, R. Moreno, and Clémence de La Tour du Pin, thank you immensely for your trust, your commitment, your generosity—and for all these moments of joyful intensity. To Aodhan Madden, thank you for all the conversations, for your sharp eye, and for your unfailing sense of wording. Thank you to Alexis De Bonis, Mila Olivier, Chloé Royer, Elsa Vettier—for everything they know!

position Marion Vasseur Raluy, à Jennifer Teets, au chimiste Joe Duff, ainsi qu'à Christian D. Kelleher, responsable des collections patrimoniales (Head of Special Collections) des bibliothèques de l'université de Houston, de même qu'au Blaffer Art Museum (Houston), à la Villa Albertine (New York) et au Mondriaan Fund (Amsterdam) pour leur confiance.

SALOMÉ BURSTEIN

Merci à Antonia Scintilla et Franck Balland pour cette invitation, leur accompagnement et leur soutien tout au long de ce processus. Merci à Vincent Duché, Claire Hemming, Alice Mouldaïa, Claudia Mania-Weiss, Milena Oldfield, Noémie Pacaud, et Virginia Quadjovie pour leur suivi, leur expertise, leur enthousiasme; et le travail accompli tout au long des derniers mois. Aux artistes, Jonathan Martin, R. Moreno et Clémence de La Tour du Pin, merci infiniment de votre confiance, de votre engagement, de votre générosité – et pour tous ces moments d'ébullition. À Aodhan Madden, merci pour toutes les discussions, pour ton œil acéré et ton sens imparable de la formule. Merci à Alexis De Bonis, Mila Olivier, Chloé Royer, Elsa Vettier – pour tout ce qu'ils savent!

This book was published on the occasion of *over the top, undercover*, the second edition of the Nouveau Programme of the Fondation Pernod Ricard, curated by Salomé Burstein (September 8–October 31, 2026).

Ce livre a été publié à l'occasion de *over the top, undercover*, deuxième édition du Nouveau Programme de la Fondation Pernod Ricard, dont le commissariat est assuré par Salomé Burstein (8 septembre–31 octobre 2026).

FONDATION PERNOD RICARD

PRÉSIDENT

PRESIDENT

Alexandre Ricard

DIRECTRICE

DIRECTOR

Antonia Scintilla

ASSISTANTE DE DIRECTION

EXECUTIVE ASSISTANT

Claudia Mania-Weiss

RESPONSABLE DE LA PROGRAMMATION

ARTISTIC PROGRAM MANAGER

Franck Balland

RESPONSABLES DES PUBLICS

ET DE LA COMMUNICATION

PUBLIC ENGAGEMENT MANAGERS

Milena Oldfield & Alice Mouldaia

COORDINATRICE DES PROJETS

ARTISTIQUES

ARTISTIC PROJECTS COORDINATOR

Noémie Pacaud

CHARGÉ DES ÉDITIONS

ET DE LA LIBRAIRIE

PUBLICATION AND BOOKSHOP COORDINATOR

Vincent Duché

CHARGÉE DE LA COMMUNICATION

COMMUNICATION OFFICER

Virginia Quadjovie

RÉGISSEUSE

TECHNICAL MANAGER

Claire Hemming

STAGIAIRES

INTERNS

Nicole Donati, Irene Mauri, Eve Sindel

CURATRICE

CURATOR

Salomé Burstein

TEXTES ET CONTRIBUTIONS

TEXTS AND CONTRIBUTIONS

Alice Blackhurst, Clémence de La Tour du Pin, Jonathan Martin, R. Moreno, Perwana Nazif, Leto Ybarra

EDITEUR·CES

EDITORS

Salomé Burstein & Aodhan Madden

COORDINATEUR ÉDITORIAL

EDITORIAL COORDINATOR

Vincent Duché

LA FONDATION REMERCIE

FONDATION THANKS

Artists Clémence de La Tour du Pin, Jonathan Martin, R. Moreno, editor Aodhan Madden & curator Salomé Burstein

TRADUCTION DES TEXTES

TEXTS TRANSLATION

Louise Darblay & Salomé Mercier

DESIGN GRAPHIQUE

GRAPHIC DESIGN

Des Signes, Paris

RELECTURE

PROOFREADING

Aline Carpentier

IMPRESSION

PRINT

Maestro

PAPIERS

PAPERS

Munken Lynx, 200 g/m²

Munken Print White, 90 g/m²

Symbol Freelif Gloss White, 100 g/m²

ISBN

978-2-494047-24-2

Fondation
d'entreprise
Pernod
Ricard

 Le nouveau
programme



