

# ABDELLAH TAÏA

f/b 1973, Salé, Marocko/Morocco

## *M'Barka, 2026*

Vintage print, digitalt kolorerad/Vintage print, digitally colored

Courtesy of the artist

Det forntida Mesopotamiens berättare åkallade Nisaba när de inledde sina historier. Som skriftens gudinna förde Nisaba bok över tiden genom att nedteckna de berättelser som dittills bara levt i minnet. Sedan tog andra gudar över. Hon föll i glömska, som om hon levde bakom en osynlig mur, i tystnad och ensamhet. Men från sin plats bakom den muren såg hon fortfarande världen.

Nisabas arbete fortsatte, hon uppträdde under förklädnad, framträdde i andras språk. Hon uppenbarade sig i en kvinna vid namn M'Barka Allali Taïa. M'Barka växte upp på landsbygden i Marocko och lärde sig tidigt att överleva genom list och beräkning, genom att planera och följa sin egen väg i livet. Hon kunde inte skriva, men det kunde hennes son Abdellah. Hennes namn M'Barka, مُبَارَكَة, *mubāraka*, betyder välsignad. Hennes liv löper parallellt med Marockos historia, från det franska koloniala Marocko till den förment postkoloniala eran till kung Hassan II:s död och in i tjugohundratalet. Hon har sett allt: landsbygden, bergen, städerna. Hennes röst vägleder hennes sons, Abdellah Taïas, arbete. Han lever i sin mors ljus, hennes liv andas liv i hans berättelser.

The storytellers of ancient Mesopotamia praised Nisaba's name as they began their tales. As the goddess of writing, Nisaba held the record of time, preserving memory in stories and fables. And then, other gods took over. She disappeared into complete silence, as if living behind an invisible wall. Absolute solitude. But from behind that wall, she could still see the world.

Nisaba's work continued, she appeared in disguise, manifesting in the language of others. She revealed herself in a woman named M'Barka Allali Taïa. Growing up in rural Morocco, M'Barka learned early on how to survive, to be cunning and calculating, to observe and plot her own routes in life. Her name M'Barka, مُبَارَكَة, *mubāraka*, which means blessed. Her life runs parallel to the life of Morocco, from French-colonial Morocco to the supposed post-colonial era, to the death of King Hassan II, into the twenty-first century. She has seen it all: the countryside, the mountains, the cities. Her voice guides the work of her son, Abdellah Taïa. He lives in his mother's light, her life breathing life into his stories.

# MATTHEW LUTZ-KINOY

f/b 1984 Brooklyn, New York, USA

*Domesticating Heaven: Gay Caryatid; Groups of Children in the Sky;  
Innocent Repetition; Putti Psychobiography, 2026*

Att tämja himlen: Gay karyatid; Grupper av barn i skyn;  
Oskyldig upprepning; Putti – en psykobiografi

Akryl, kol och färgpennor på duk/Acrylic, charcoal and colored pencil on canvas  
Courtesy of the artist and Mendes Wood DM, São Paulo, Brussels, Paris, New York

”Kulturens utveckling är intimt förknippad med avlägsnandet av ornament från bruksföremål”, förkunnar arkitekten Adolf Loos i essän ”Ornament och brott” (1908), en av den modernistiska arkitekturens hörnstenar. Matthew Lutz-Kinoy målar i stället till ornamentets försvar. Han ger upprättelse åt dekorationen genom att inte se det som en underordnad yta utan som ett betydelsebärande uttryck. Genom historien har ornamentet utlästs som feminint, överdrivet eller oväsentligt och har ofta inte ansetts bidra till framåtskridandet. Lutz-Kinoy tar sig an denna marginalisering och behandlar ornamentet som ett slags motstånd mot modernismens strävan efter funktionalitet och återhållsamhet. I hans verk blir dekorationen politisk just genom att inte ställas i nyttans eller tydlighetens tjänst.

Lutz-Kinoys målade kolonner har installerats i utställningsrummets hörn och verkar därmed i periferin. Genom att markera trösklar och orienteringspunkter bär de indirekt upp utställningen. De upprättstående, målade formerna ger arkitekturens bärande logik en queer aspekt: ornamentet som nyttoföremål.

“The evolution of culture marches with the elimination of ornament from useful objects,” proclaims architect Adolf Loos in his essay “Ornament and Crime” (1908), a cornerstone of modernist architecture. Matthew Lutz-Kinoy instead paints in defense of ornament. He reclaims the decorative as a charged cultural form rather than secondary surface. Historically coded as feminine, excessive, or nonessential, ornament has often been positioned outside the logic of progress. Lutz-Kinoy embraces this marginalization, treating ornament as a form of resistance to modernist hierarchies of functionality and restraint. In his work, decoration becomes political precisely through its refusal to submit to utility or transparency.

Lutz-Kinoy’s painted columns occupy the corners of the exhibition space, operating at the periphery. They sustain the exhibition indirectly, as they mark thresholds and points of orientation. As upright, painted bodies, they queer the architectural logic of support itself: ornament as useful object.



Audioguide

# NICOLE EISENMAN

f/b 1965 Verdun, Frankrike/France

## *Progress: Real and Imagined, 2006*

### Framsteg: verkliga och föreställda

Olja på duk/Oil on canvas

Ringier AG/Ringier Collection, Switzerland

Nicole Eisenmans verk är en av utgångspunkterna för utställningen *Nisabas hus*. Från och med 1990-talet och framåt förvandlade hon måleriets språk genom att införliva arvet efter viktiga 1900-talskonstnärer som Max Beckmann, Philip Guston och Robert Rauschenberg med det stundande millennieskiftets queer- och punkestetik. I grund och botten skildrar Eisenman vad det innebär att vara konstnär, och diptyken *Progress: Real and Imagined* är en allegorisk berättelse om konstnärens yttre och inre liv – arbetets verklighet och skapandets magi. I den vänstra panelen sitter konstnären hukad över sitt skrivbord, inklämd i ett trångt arbetsrum som i sin tur är inrymt i en bräcklig farkost som trotsar stormiga vatten. I den högra panelen gestaltas omvänt konstnärens mest högtflygande ambitioner i en paradisisk trädgård, där varje tanke och idé tycks bli färgsprakande verklighet och varje tänkbart tillstånd av mänsklig existens tar form. De två panelerna bildar en helhet och samexisterar på lika villkor – och det är mellan dem som konstnären skapar sitt språk.

The work of Nicole Eisenman is a point of origin for the exhibition *House of Nisaba*. She transformed the language of painting from the 1990s onward, bringing the legacy of key twentieth-century artists such as Max Beckmann, Philip Guston, and Robert Rauschenberg to the queer and punk aesthetics of the approaching Y2K. At its core, Eisenman's work shows us what it means to be an artist. The diptych *Progress: Real and Imagined* allegorizes this fully, into an epic depiction of the exterior and interior life of the artist – the reality of her struggle and the magic of creation. In the left panel, the artist is hunched over her desk, cramped inside a tiny working space that is, in turn, latched on a precarious vessel braving the tempestuous waters. The right panel, conversely, visualizes the artist's most soaring aspirations, an Edenic garden in which every thought and idea seems to materialize effervescently, and every possible state of human existence is on display. The two panels are one and together on equal terms – it is between the two that the artist builds her language.

# MOUNIRA AL SOLH

f/b 1978 Beirut, Libanon/Lebanon

سُدفة – *Sudfa*, 2026

Slump/Chance

Kol, bläck, mineralpigment, akryl, olja, collage, textil och blod på linneduk/  
Charcoal, ink, organic mineral colors, acrylics, oil, collage, textile and blood on linen canvas  
Courtesy of the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut

Vad innebär det att drabbas av krig? Mounira Al Solh förankrar krigserfarenheten i kroppen – den egna kroppen, som blev offer för våldet och dess efterdyningar under inbördeskriget i Libanon (1975–90), för explosionen i Beiruts hamn 2020 och för verkligheten med de senaste övergreppen i Syrien och Palestina. Krig är muskelminne. Å andra sidan rymmer Al Solhs verk en vägran att låta sig definieras enbart av detta våld, hon ger i stället plats åt livet i all dess komplexitet. I سُدفة – *Sudfa* [Slump] antar en kvinnokropp olika yttre former, som återger ett spektrum av fysiska och psykiska tillstånd. De har fogats samman med minnen av landskap och våldets verklighet, samt med skärvor av det samhälle som Al Solh bygger upp genom sin konst.

Måtten på سُدفة – *Sudfa* utgår från Pablo Picassos *Guernica* (1937). Picasso målade *Guernica* som ett ursinnigt svar på det nazistiska Tysklands och det fascistiska Italiens hänsynslösa bombning av den baskiska staden Guernica 1937 under spanska inbördeskriget. Syftet var att visa krigets fasor, särskilt den oskyldiga civilbefolkningens lidande. Al Solh målar sin egen fasa och låter oss bevittna det ofattbara, vilket väcker frågan: Vad gör vi när vi ställs inför krig och folkmord?

What does it mean to be a subject of war? Mounira Al Solh anchors the experience of war in the body – her own body subjected to the violence and aftermath of the Lebanese Civil War (1975–90), the 2020 explosion in the port of Beirut, and the realities of recent atrocities in Syria and Palestine. War is muscle memory. On the other hand, there is a refusal in Al Solh's work to be defined solely by this violence; rather, she holds the full complexity of life. In سُدفة – *Sudfa* [Chance], a female body morphs into various configurations, portraying a spectrum of physical and psychological conditions. The movement is collaged together with memories of landscape, realities of violence, and fragments of the community that Al Solh builds through her practice.

The measurements of سُدفة – *Sudfa* are based on Pablo Picasso's *Guernica* (1937). Picasso painted *Guernica* as a furious response to the brutal 1937 bombing of the Basque town Guernica by Nazi Germany and Fascist Italy during the Spanish Civil War, to expose the horrors of war, particularly the suffering of innocent civilians. Al Solh paints her own horror and makes us witness to the unimaginable, prompting the question: What do we do in the face of war and genocide?



Audioguide

# MOHAMMED SAMI

f/b 1984, Bagdad, Irak/Iraq

## *Framed Liberty, 2025*

### Inramad frihet

Blandteknik på linneduk/Mixed media on linen canvas  
Courtesy of the artist, Luhring Augustine, New York, and Modern Art

Mohammed Sami målar en utsikt mot himlen inifrån en kartong. En allegori över friheten, kanske, men framför allt en performativ kritik av måleriet. Hur måleriet återger världen har debatterats i århundraden. Humanisten Leon Battista Alberti (1404–1472), ikonologen Erwin Panofsky (1892–1968) och konsthistorikern Georges Didi-Huberman (f 1953) har alla haft del i att forma samtalet. Tidigt under renässansen förespråkade Alberti perspektivmåleriet, att måleriet skulle vara ett *finestra aperta*, ett ”fönster mot omvärlden” som förespeglade att ordning kunde skapas genom representation. Genom måleriet blev världen fullt synlig. Panofsky kullkastar denna illusion om universalitet och visar att perspektivmåleriet i själva verket är ett uttryck för den humanistiska renässansmänniskans världsbild, enligt vilken världen var sammanhängande och mätbar. Perspektivmåleriets fönster mot omvärlden är således en bekräftelse på den moderna subjektivitetens uppkomst, som innebar att människan blev alltings mått. Panofsky gjorde fönstret kulturellt i stället för naturligt. Didi-Huberman bryter sönder dessa ramar av synlighet och tydbarhet. För honom är bilden aldrig transparent, aldrig helt känd. Den struktureras snarare av det som undgår den. Att se är aldrig att behärska, utan att möta det osynliga som gör synligheten möjlig: det uteslutna, återstoden, såret eller blicken som motstår full kännedom. Det vi ser hemsöks alltid av det som blickar tillbaka, osynligt.

Titta nu upp mot himlen igen.

Mohammed Sami paints a view of the sky from inside a cardboard box. An allegory of freedom, perhaps, but notably a performative critique of painting itself. The way in which painting represents the world has been debated for centuries. Humanist Leon Battista Alberti (1404–1472), iconologist Erwin Panofsky (1892–1968), and art historian Georges Didi-Hubermann (b 1953) have all shaped this conversation. Alberti championed perspective painting in the early Renaissance, suggesting painting as a *finestra aperta*, a “window to the world” that brought the promise of order through representation. Painting made the world fully visible. Panofsky dismantles this illusion of universality, showing that perspective painting, in fact, embodies the specific worldview of the humanist Renaissance subject, one who perceived the world as coherent and measurable. Perspective painting as the window to the world thus encodes the birth of modern subjectivity, where the human becomes the measure of all things. Panofsky made the window cultural, not natural. Didi-Huberman breaks these frames of visibility and legibility. For him, the image is never transparent, never fully knowable. Rather, every image is structured by what escapes it. To see is never to master, but to confront the invisible that makes visibility possible: the excluded, the remainder, wound, or gaze that resists being fully known. What we see is always haunted by what looks back, invisible.

Now look up at the sky again.

# AGNES SCHERER

f/b 1985 Lohr am Main, Tyskland/Germany

## *Études Marginales*, 2026 Marginalstudier/Marginal Studies

Gouache på papper/Gouache on paper  
Courtesy of the artist and ChertLüdde, Berlin

I *Études Marginales* presenterar Agnes Scherer en 50 meter lång bildberättelse längs panelen som omger hela utställningen. Titeln, som kan översättas till “marginalstudier”, pekar mot en position vid tröskeln – här en cirkulär, sammanhängande bana runt utställningen. Här erbjuder marginalen ett perspektiv där bilderna återkommer, förskjuts och får nya betydelser när de upplevs i rörelse.

Längs insidan av denna struktur utvecklar Scherer en svit av scener centerade kring en återkommande gestalt som liknar konstnären själv. I en sekvens framträder hon som mjölnarens dotter ur Bröderna Grimm-sagan *Rumpelstiltskin*, som tvingas att spinna halm till guld över en natt, alltmedan hennes hjärta avlägsnas av en bevingad figur. Scenen förenar referenser till helgonbilder med teaterkulisser och gestaltar ett villkor som löper genom verket: kravet att producera under press och bristen på kontroll över processen.

Dockteatern präglar både bildvärlden och installationens logik. Figurer hantearas, instrueras eller sätts i rörelse; gränsen mellan den som styr och den som styrs är flytande. Konstnärens närvaro i verket tar formen av en avatar som rör sig mellan olika roller, och erbjuder reflektioner som framträder som pratbubblor i verket. Det öppnar för en mer mångtydig (själv)biografi, där liv och erfarenhet förenas med teaterns och fiktionens möjligheter.

In *Études Marginales*, Agnes Scherer presents a 50-meter-long scroll on the ambulatory that encircles the exhibition. The title, translating as “marginal studies,” points to a threshold position – here a circular path forming a continuous sequence around the exhibition. The margin becomes a working position, a place where images recur, shift, and take on new meanings as they are encountered in motion.

Across this structure, Scherer develops a cycle of scenes centered on a recurring figure that resembles the artist herself – an avatar of sorts. In one sequence, she appears as the miller’s daughter from the Brothers Grimm fairytale *Rumpelstiltskin*, compelled to spin straw into gold overnight, while her heart is removed by a winged figure. The scene combines references to devotional imagery and stage illusion, and introduces a condition that runs through the work: the demand to produce under pressure, and the lack of control over the process.

Puppet theatre shapes both the imagery and the logic of the installation. Figures are handled, instructed, or set into motion; the distinction between operator and operated remains unstable. The artist’s presence in the work takes the form of an avatar that moves through different roles, offering reflections that appear like text bubbles in the work. This paves the way to a more complex notion of (auto)biography, allowing lived experience to merge with the possibilities of theater and fiction.

# LEIDY CHURCHMAN

f/b 1979, Villanova, Pennsylvania, USA

## *The Animate Cosmos; The Animate Cosmos, 2026*

### Det besjälade kosmos; Det besjälade kosmos

Olja på trä; Olja på linneduk/Oil on wood; Oil on linen canvas

Courtesy of the artist and Matthew Marks Gallery

Varje dag möter vi otaliga bilder i det flöde som vi ger näring åt och får näring av. Men vad består egentligen detta möte av? För Leidy Churchman är flödet en lekplats. Han antyder att mening uppstår genom det intilliggande, och använder montage, överlagring och sammanförande som metod i sina verk. Churchmans motiv spänner från företagslogotyper och iPhone-skärmdumpar till buddhistiska bilder, konsthistoriska referenser, språkfragment, diagram, djur och landskap. Alla dessa element träder in i verket med samma tyngd. Hierarkier mellan bilder upplöses och måleriet blir ett sätt att ”öppna” bilden: det skapar ett förkroppsligat, beständigt återseende av det som våra skärmar annars levererar alltför snabbt, och där själva uppmärksamheten står på spel.

I *The Animate Cosmos* ställer Churchman två bilder bredvid varandra som visar på olika avstånd. Den till vänster ter sig som en himlakropp med möjlighet att rymma universum inom en målningsramar. I den andra anläggs en mikroskopisk synvinkel, som om man trängt igenom membranväggar och skådar in i cellkärnor. Även om det nära och fjärran tycks existera i motsatta ändar av synlighetens spektrum är båda positionerna sammanbundna genom en teori om allt. För Churchman skapar övergången mellan det oändligt lilla och det oändligt stora en förbindelse till själva livets krafter.

We encounter countless images every day – the feed that we nourish and take our own sustenance from. But what does this encounter really constitute? That feed is Leidy Churchman’s playground. He suggests meaning through adjacency, using montage, overlay, and juxtaposition as key strategies. Churchman privileges an intimate encounter with the subject of his paintings, which ranges from corporate logos, iPhone screenshots, Buddhist images, art-historical quotations, fragments of language, diagrams, animals, and landscapes, all of which enter the work with the equal force of things noticed, saved, or returned to. Hierarchies between images dissolve and painting becomes a way of “opening up” the image: an embodied, slowed reencounter with what screens deliver too quickly, where attention itself is at stake.

In *The Animate Cosmos*, Churchman juxtaposes two images, each offering a different proximity. The first, on the left, appears as a celestial body – the possibility of holding the universe in the space of a painting. The second evokes a microscopic viewpoint, as if breaching the membrane barriers and looking into the cell cores. Although this “within” and “beyond” appears to exist on opposite ends of the spectrum of visibility, the two positions are ultimately bound together by a theory of everything. For Churchman, the passage between the infinitely small and the infinitely large becomes a conduit for the forces of life itself.

JILL MULLEADY

f/b 1980 Montevideo, Uruguay

*The Shift*, 2026  
Skiftet

Olja på sammet/Oil on velvet  
Courtesy of the artist and Gladstone Gallery

Comte de Lautréamont skrev *Maldorors sånger* i Paris 1868–69, i en tid av desillusionerat ifrågasättande av tidens humanistiska ideal. Bokens misantropiska huvudperson Maldoror drivs av hat mot både Gud och människa.

I bokens andra sång framträder hermafroditen: en unik, sårbar gestalt som tillfälligt sätter Maldorors maktfullkomlighet ur spel. Numera betraktas ordet ”hermafrodit” som föråldrat och nedsättande, men användes tidigare för att beskriva en person som ansågs ha två kön. I *Maldorors sånger* synliggör figuren en existens utanför binära kategorier och maktens logik och blir därför ytterst utsatt i Maldorors värld.

Maldoror talar närmast ömsint: ”Vakna inte, hermafrodit; vakna inte ännu, jag bönfäller dig! [...] Kanske jag en dag i ett mäktigt band på upprörda sidor berättar din historia, förfärad över vad den innehåller och de lärdomar den skänker. Hittills har jag inte förmått det; ty var gång jag försökte dränktes papperet i en flod av tårar och mina fingrar darrade [...] Sov ... fortfar att sova; men slå inte upp dina ögon!”

I sin monumentala målning på sammet, *The Shift*, föreställer sig Jill Mulleady hermafroditens sömn. Här drömmer gestalten, som i Lautréamonts text inte ges någon egen röst, och frammanar i drömmen andra karaktärer: spöklika figurer som framträder i ljuset och övergår till himlakroppar.

Comte de Lautréamont wrote *Les Chants de Maldoror* in Paris in 1868–69, in a climate of disillusionment with the humanist ideals of the era. The book’s misanthropic protagonist Maldoror stages an assault on both God and the human subject.

In the second chapter of the book, the Hermaphrodite appears: a singular, vulnerable figure that momentarily suspends Maldoror’s logic of domination. Now outdated and considered derogatory, the word “hermaphrodite” was once used to describe a person of two genders. In *Les Chants de Maldoror*, the figure exposes a mode of being that resists binary classification and the logic of power, and is therefore profoundly precarious within Maldoror’s world.

Almost tenderly, Maldoror speaks: “Sleep on, hermaphrodite, awaken not, I implore you. ... Perhaps one of these days upon the passionate pages of some mighty tome I shall recount your history, appalled by what it brings forth. Hitherto I have not been able, for each time I have tried copious tears have fallen upon the paper and my fingers have trembled ... Sleep ... sleep forever. But do not open your eyes!”

In her monumental painting on velvet, *The Shift*, Jill Mulleady envisions the sleep of the Hermaphrodite, who is not given a voice in Lautréamont’s book. Here, they dream up other characters: spectral figures that appear in light and fade into celestial bodies.



Audioguide

# FELIPE BAEZA

f/b 1987 Celaya, Mexiko/Mexico

## *insurgent intimacies, 2025* upproriska förtroligheter

Bläck, akrylfärg, utskuret papper, snöre, lack och vattenfärg på papper/  
Ink, acrylic, cut paper, twine, varnish and watercolor on paper  
Courtesy of the artist

En av väggarna i Felipe Baezas ateljé är full av bilder och referenser: anatomiska teckningar, fotografier av för-columbianska artefakter, uppbyggliga bilder av helgon (och syndare), manliga pinup-modeller, ett fotografi av James Baldwin, teckningar och tidningsurklipp av insekter, växter, träd, kroppsdelar, masker och ansikten. På en bild ligger månadens hunk ("Här har ni PETER TARA, ännu en NY MODELL skapad av NEW POWER Studio I") utsträckt på golvet i en fotoateljé. Baeza har klippt ut hans ansikte och ersatt det med en mask av den aztekiska guden Xipe Totec, som brukar avbildas iklädd en människas avdragna hud. Väggen är ett collage, Baezas illustrerade universum, där han färdas genom tid och rum för att skapa de figurer som befolkar hans målningar – allegoriska varelser som är hopslingrade med naturliga element, lika mystiska som realistiska. Den mystiska ingivelsen kommer av känslan att historien är en kraft som är större än jaget. Samtidigt uppträder historien i Baezas verk som anpassningsbar, ständigt omformad genom en faktisk erfarenhet av queer subjektivitet. Baezas figurer – ståtliga, hisnande, ibland kusliga – skingrar illusionen om linjär tid och öppnar sig ömt för en queer tid och ett queert rum.

There is a wall in Felipe Baeza's studio, filled with images and references: anatomical drawings, photographs of pre-Columbian artifacts, devotional images of saints (and sinners), male pin-up models, a photograph of James Baldwin, drawings and magazine cut-outs of insects, plants, trees, body parts, masks, and faces. In one photograph, the hunk of the month ("Here's PETER TARA, another NEW MODEL just released by the NEW POWER Studio I") drapes himself across the floor of a photo studio. Baeza has cut out his face and replaced it with the mask of Aztec deity Xipe Totec, who is typically represented as wearing the flayed skin of another person. The wall is a collage, the pictorial universe of Baeza, as he traverses geographies and temporalities to create the figures that populate his paintings – allegorical creatures, intertwined with natural elements, that are mystical and empirical on equal terms. The mystical impulse is rooted in the sensation that history is a force that transcends the self. At the same time, history performs as a malleable object in Baeza's work, constantly reshaped through his real-world experience of queer subjectivity. Baeza's figures – regal, breathtaking, uncanny at times – become angels of a different history, dispelling the illusions of linear time and tenderly embracing a queer time and space



Audioguide

# FELIPE BAEZA

f/b 1987 Celaya, Mexiko/Mexico

## *insurgent intimacies, 2025* upproriska förtroligheter

Bläck, akrylfärg, utskuret papper, snöre, lack och vattenfärg på papper/  
Ink, acrylic, cut paper, twine, varnish and watercolor on paper  
Courtesy of the artist

En av väggarna i Felipe Baezas ateljé är full av bilder och referenser: anatomiska teckningar, fotografier av för-columbianska artefakter, uppbyggliga bilder av helgon (och syndare), manliga pinup-modeller, ett fotografi av James Baldwin, teckningar och tidningsurklipp av insekter, växter, träd, kroppsdelar, masker och ansikten. På en bild ligger månadens hunk ("Här har ni PETER TARA, ännu en NY MODELL skapad av NEW POWER Studio I") utsträckt på golvet i en fotoateljé. Baeza har klippt ut hans ansikte och ersatt det med en mask av den aztekiska guden Xipe Totec, som brukar avbildas iklädd en människas avdragna hud. Väggen är ett collage, Baezas illustrerade universum, där han färdas genom tid och rum för att skapa de figurer som befolkar hans målningar – allegoriska varelser som är hopslingrade med naturliga element, lika mystiska som realistiska. Den mystiska ingivelsen kommer av känslan att historien är en kraft som är större än jaget. Samtidigt uppträder historien i Baezas verk som anpassningsbar, ständigt omformad genom en faktisk erfarenhet av queer subjektivitet. Baezas figurer – ståtliga, hisnande, ibland kusliga – skingrar illusionen om linjär tid och öppnar sig ömt för en queer tid och ett queert rum.

There is a wall in Felipe Baeza's studio, filled with images and references: anatomical drawings, photographs of pre-Columbian artifacts, devotional images of saints (and sinners), male pin-up models, a photograph of James Baldwin, drawings and magazine cut-outs of insects, plants, trees, body parts, masks, and faces. In one photograph, the hunk of the month ("Here's PETER TARA, another NEW MODEL just released by the NEW POWER Studio I") drapes himself across the floor of a photo studio. Baeza has cut out his face and replaced it with the mask of Aztec deity Xipe Totec, who is typically represented as wearing the flayed skin of another person. The wall is a collage, the pictorial universe of Baeza, as he traverses geographies and temporalities to create the figures that populate his paintings – allegorical creatures, intertwined with natural elements, that are mystical and empirical on equal terms. The mystical impulse is rooted in the sensation that history is a force that transcends the self. At the same time, history performs as a malleable object in Baeza's work, constantly reshaped through his real-world experience of queer subjectivity. Baeza's figures – regal, breathtaking, uncanny at times – become angels of a different history, dispelling the illusions of linear time and tenderly embracing a queer time and space

# NAUDLINE PIERRE

f/b 1989, Leominster, Massachusetts, USA

## *Chiasma, 2026*

Olja på bomullsmuslin/Oil on cotton muslin

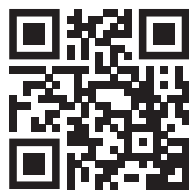
James Cohan, New York

Naudline Pierre skapar en egen kosmologi. Hennes målade värld rymmer sammanflätningar av konsthistoria, science fiction, mysticism och mytologi, och i centrum för konstnärskapet står en återkommande figur: den ställföreträdande konstnären. Denna allegoriska person fungerar som en projektionsyta mot vilken Pierre låter queera och svarta perspektiv framträda, med potentialen hos dem att skapa nya världar. Figuren hör inte till någon färdig berättelse, utan är mer som en aktiv närvaro som rör sig genom bildskapandet. Ytterst sett fungerar Pierres avatar-liknande figur som en vägvisare till måleriet som levnadssätt.

Till den här utställningen utvecklar Pierre sin figur och målar henne i gränlandet mellan ljus och mörker. På sitt karakteristiska sätt väver hon in olika konceptuella och formella motiv: en altartavla från renässansen möter en barockkomposition och himmelsk arkitektur får ge prägel åt en mytologisk berättelse, men allegorin är tvetydig och går inte att låsa vid någon särskild tolkningsram. I stället utformar Pierre en scen som tycks sväva i en egen rumslig och tidslig tankesfär.

Naudline Pierre builds a cosmology of her own. Hers is a painted world where art history, science fiction, mysticism, and mythology fold into each other. At the center of her practice stands a recurring figure, a proxy for the artist that serves as a fabulational creature through which Pierre projects the world-building potential of queer and black subjectivities. The figure is less a character in a fixed narrative than an active presence moving through an expanded field of image-making, in which all the references the artist encounters contribute to the evolving creation of this being. Ultimately, Pierre's avataristic figure functions as a guide to painting as a practice of living.

For this exhibition, Pierre evolves this figure, painting her at the threshold of appearance, between light and darkness. In typical fashion, she folds in various conceptual and formal motifs: the Renaissance altarpiece meets Baroque composition and celestial architecture informs mythological narrative, yet the allegory is unstable and never settles into a single interpretive frame. Instead, Pierre shapes a scene that feels suspended in its own spatial and temporal logic.



Audioguide

# SALMAN TOOR

f/b 1983 Lahore, Pakistan

## *The Studio, 2026* Ateljén

Olja på duk/Oil on canvas

Courtesy of the artist, Luhring Augustine, New York and Thomas Dane Gallery

**Allegori:** att skapa antydd och symbolisk innebörd, ett förtäckt språk. Salman Toor tar oss tillbaka till ordets rötter – den klassiska grekiskans *allēgoria* är sammansatt av orden *allos*, ”annan” eller ”olika”, och *agoreuein*, ”tala i församlingen” – alltså, att tala på ett annat sätt, eller i enlighet med den Andre. Han målar inte med en enda röst utan skapar en kör av positioner, där han blandar stilistiska och ikonografiska referenser till europeisk och sydasiatisk konsthistoria med samtidskildringar av brunhyade queerpersoners liv.

I *The Studio* utgår Toor från *Ateljén: En verklig allegori över en sjuårsperiod i mitt konstnärsliv* (1855) av Gustave Courbet (1819–1877), en målning som allegoriserar den konstnärliga skapelseakten samtidigt som den behandlar de etiska, filosofiska och vardagliga aspekterna av vad det innebär att vara konstnär. Toor har ställt konstnären lite till vänster i målningen – av allt att döma ett självporträtt – omgiven av diverse stillebenarrangemang. Ett ställ med konstnärsmaterial längst till vänster framträder mot Toors karakteristiska färger grönt och turkos. Det gör även det gytt av figurer och material till höger som Toor beskriver som en ”bögröra”: resterna av ett queert liv, en samling ”fjompiga grejer som jag verkligen gillar och [som] jag fick skämmas för när jag växte upp”. Genom dörren i bakgrunden träder en klövfotad halvnaken figur in. Både dörren och spegeln, längst till höger, fungerar som portaler som släpper in yttervärlden i konstnärens ateljé.

**Allegory:** to create meaning covertly and symbolically, a veiled language. Salman Toor brings us back to the root of the word – *allēgoria*, in ancient Greek, combining the words *allos* (“other” or “different”) and *agoreuein* (“to speak in the assembly”), meaning to speak differently or according to the Other. He does not paint with a singular voice, but rather creates a chorus of positions, merging stylistic and iconographic references to European and South Asian art histories with depictions of contemporary queer and brown life.

In *The Studio*, Toor builds on the painting *The Artist's Studio: A Real Allegory Determining Seven Years of My Artistic Life* (1855) by Gustave Courbet (1819–1877), a work that allegorizes the act of artistic creation, while also bringing in the ethical, philosophical, as well as mundane aspects of what it means to be an artist. Toor situates the artist at the center-left of his painting – arguably a self-portrait – flanked by various configurations of still-life painting. A rack with the artist's painterly materials on the far left, emanating Toor's signature hues of green and turquoise, meets the ensemble of figures and materials on the right that Toor describes as a “fag puddle”: the detritus of queer life, a collection of “sissy things that I really like and [was] made to feel ashamed of when I was growing up.” The door in the background, through which a hooved and partially undressed figure enters, and the mirror on the far right act as portals, bringing the outside world into the expanse of the artist's studio.



Audioguide

# CINGA SAMSON

f/b 1986 Kapstaden, Sydafrika/Cape Town, South Africa

## *Emthonjeni (A Spring)*, 2026 Emthonjeni (En källa)

Olja på duk/Oil on canvas  
Courtesy of the artist and White Cube

Cinga Samsons verk låter sig inte förenklas. Han upptas av frågan hur man skapar en bild som – om så bara för ett ögonblick – är sanningsenlig och heltäckande. Varje detalj i *Emthonjeni (A Spring)* är därför återgiven med precision. Själva scenen är tvetydig och anspelar på en historisk bildtradition med badscener. Det klassiska motivet med nymfer har ersatts av gestalter som signalerar en nutida stadsmiljö, om än laddad med en stämning av ett slags förhöjd verklighet. Det är oklart om dessa gestalter samlar ihop de utspridda objekten eller sprider ut dem, vilket ytterligare förstärks av förekomsten av ”märkliga” objekt, såsom det svävande snäckskalet i målningens mitt.

Allt som Samson fångar befinner sig i rörelse, mitt i rörelsen, där längtan efter innebörd ersätts med livets rika helhet. Men ur bildens lugn – en effekt av att scenen just fångas i kompositionens linjer, penseldrag och färger – framträder en omöjlighet. Om livet är i ständig förändring, är då en återgivning av dess helhet möjlig inom måleriet? De franska impressionisterna besvarade frågan genom ett måleriskt uttryck som var flyktigt, färgrikt och fullt av rörelse, medan de abstrakta expressionisterna kastade ljus över själva målarakten genom färgen, och betonade på så sätt förhållandet till tiden och nuet. Samsons penseldrag är kanske närmast att likna vid en dansare som uttrycker rörelse, när han förenar ett intensivt *nu* med ett förflutet ögonblicks kvardröjande närvaro.

Cinga Samson's work resists reduction. He is preoccupied with the question of how to create an image that – if only for a moment – is truthful and comprehensive. Every detail in *Emthonjeni (A Spring)* is thus rendered precisely. The scene itself is ambiguous, alluding to an iconography of bathing scenes – the classical motif of nymphs replaced with figures that signal a contemporary and urban setting, albeit charged with a transcendental energy. It is unclear whether these figures are collecting the scattered objects or disseminating them, an ambiguity further augmented by the presence of “strange” objects such as the floating shell at the center of the painting.

Samson captures everything in motion, mid-movement, creating a theater of flux where the desire for meaning is exchanged for the totality of life. Yet, from the stillness of the image – the effect of capturing a scene in compositional lines, brushstrokes, and color – emerges an impossibility. If life is flux, is that fullness and totality achievable within painting? The French Impressionists approached this question through a painterly mark that was fleeting, colorful, and full of movement, while the Abstract Expressionists revealed the act of painting through the paint itself, marking the temporality of its creation. Samson's brushstroke is perhaps closest to a dancer expressing movement, as he collapses the intensity of *being with* and the lingering presence of a moment passed.



Audioguide

## KEVIN BEASLEY

f/b 1985 Lynchburg, Virginia, USA

### *Portal III (Federal Fire), 2026*

#### Portal III (Federal eld)

Olja på duk, hemmaklänningar, omsydda t-tröjor, denimbyxor, blusar, t-tröjor med tryck, Schumachertyg i Colonial Williamsburg-stil, polyuretanharts, epoxi, obearbetad Virginiabomull, rödek, listverk i röd ek i Colonialstil, rostfritt stål, mjukt stål, kolfiber, guldpulver, speglar i Federal Regencystil/Oil on canvas, housedresses, altered t-shirts, denim pants, blouses, graphic t-shirts, Schumacher Colonial Williamsburg fabric, polyurethane resin, epoxy, raw Virginia cotton, red oak, red oak colonial moulding, stainless steel, mild steel, carbon fiber, gold powder, cotton cast Federal Regency mirrors  
Courtesy of the artist and Casey Kaplan, New York

Kevin Beasley målar med kläder, textilier och vardagsföremål som gjuts i harts för att få en rumslig form. *Portal III (Federal Fire)* påminner om formen på en vikskärm och är samtidigt lika monumental som en historiemålning. Målningen frammanar ett minne hos konstnären: en skolresa till förnäma hus i Lynchburg i Virginia, med interiörer i den nyklassiska stil som blev resultatet av att den amerikanska republiken efter självständigheten gjorde det brittiska imperiets klassicism till sitt visuella uttryck. Stil som visade på makt. I Virginia möjliggjordes den sortens interiörer av rikedomar som alstrats genom plantagejordbruk och transatlantisk slavhandel.

De material som Beasley använder bär avtryck av kroppar, arbete och minnen. Men så snart föremålen, här främst kläder, gjutits in i harts fungerar de inte längre som representanter för sin tidigare funktion. De får en annan betydelse, mellan figuration och abstraktion, alltmedan överskottet av innehåll spränger sina egna ikonografiska normer. Tre konvexa speglar, vanliga i dåtidens sydstatshem, finns bland kläderna. Det runda, välvda glaset, ofta kallat "bull's eye", är infattat i en förgylld ram och sågs som själva sinnebilden av förfining, avsedd att avspegla smakfullheten i ett värdeladdat rum.

På baksidan har Beasley målat ett landskap. En härlig äng med ett kolonialt sydstatshus i bakgrunden, som brinner. I Beasleys händer är huset materia, landskapet är materia, historien är materia – och allegorin är undflyende.

Kevin Beasley paints with clothing, textiles and everyday objects cast in resin to assume architectural form. *Portal III (Federal Fire)* resembles the shape of a room divider, while adopting the monumentality of history painting. It evokes a memory of the artist himself: a school trip, visiting prominent houses in Lynchburg, Virginia, whose interiors epitomized the Federal style that recast British imperial classicism as the visual language of the American republic, post-independence and pre-Civil War. Style displaying power. In Virginia, wealth generated through plantation agriculture and transatlantic slave trade made such interiors possible.

The materials that Beasley uses bear the imprint of bodies, labor, and memory. The objects, predominantly clothes, once embedded in resin, no longer behave as signifiers of their previous function. They come to matter differently, continuously moving between figuration and abstraction, as the excess of matter pushes through its own iconographic codes. Three Federal convex mirrors, often seen in the interiors of southern homes, are displayed among the clothing items. The circular, domed glass, often called a "bull's eye," is set within a finely gilded frame. A refined object, intended to reflect tastefulness back into an interior imbued with value.

On the back side, Beasley has painted a landscape. A glorious meadow, with a southern colonial house in the background, burning. In Beasley's hands, the house is material, the landscape is material, history is material – and allegory is mercurial.

# KEVIN BEASLEY

f/b 1985 Lynchburg, Virginia, USA

## *Portal III (Federal Fire), 2026* Portal III (Federal eld)

Olja på duk, hemmaklänningar, omsydda t-tröjor, denimbyxor, blusar, t-tröjor med tryck, Schumachertyg i Colonial Williamsburg-stil, polyuretanharts, epoxi, obearbetad Virginiabomull, rödek, listverk i röd ek i Colonialstil, rostfritt stål, mjukt stål, kolfiber, guldpulver, speglar i Federal Regencystil/Oil on canvas, housedresses, altered t-shirts, denim pants, blouses, graphic t-shirts, Schumacher Colonial Williamsburg fabric, polyurethane resin, epoxy, raw Virginia cotton, red oak, red oak colonial moulding, stainless steel, mild steel, carbon fiber, gold powder, cotton cast Federal Regency mirrors  
Courtesy of the artist and Casey Kaplan, New York

Kevin Beasley målar med kläder, textilier och vardagsföremål som gjuts i harts för att få en rumslig form. *Portal III (Federal Fire)* påminner om formen på en vikskärm och är samtidigt lika monumental som en historiemålning. Målningen frammanar ett minne hos konstnären: en skolresa till förnåma hus i Lynchburg i Virginia, med interiörer i den nyklassiska stil som blev resultatet av att den amerikanska republiken efter självständigheten gjorde det brittiska imperiets klassicism till sitt visuella uttryck. Stil som visade på makt. I Virginia möjliggjordes den sortens interiörer av rikedomar som alstrats genom plantagejordbruk och transatlantisk slavhandel.

De material som Beasley använder bär avtryck av kroppar, arbete och minnen. Men så snart föremålen, här främst kläder, gjutits in i harts fungerar de inte längre som representanter för sin tidigare funktion. De får en annan betydelse, mellan figuration och abstraktion, alltmedan överskottet av innehåll spränger sina egna ikonografiska normer. Tre konvexa speglar, vanliga i dåtidens sydstatshem, finns bland kläderna. Det runda, välvda glaset, ofta kallat "bull's eye", är infattat i en förgylld ram och sågs som själva sinnebilden av förfining, avsedd att avspegla smakfullheten i ett värdeladdat rum.

På baksidan har Beasley målat ett landskap. En härlig äng med ett kolonialt sydstatshus i bakgrunden, som brinner. I Beasleys händer är huset materia, landskapet är materia, historien är materia – och allegorin är undflyende.

Kevin Beasley paints with clothing, textiles and everyday objects cast in resin to assume architectural form. *Portal III (Federal Fire)* resembles the shape of a room divider, while adopting the monumentality of history painting. It evokes a memory of the artist himself: a school trip, visiting prominent houses in Lynchburg, Virginia, whose interiors epitomized the Federal style that recast British imperial classicism as the visual language of the American republic, post-independence and pre-Civil War. Style displaying power. In Virginia, wealth generated through plantation agriculture and transatlantic slave trade made such interiors possible.

The materials that Beasley uses bear the imprint of bodies, labor, and memory. The objects, predominantly clothes, once embedded in resin, no longer behave as signifiers of their previous function. They come to matter differently, continuously moving between figuration and abstraction, as the excess of matter pushes through its own iconographic codes. Three Federal convex mirrors, often seen in the interiors of southern homes, are displayed among the clothing items. The circular, domed glass, often called a "bull's eye," is set within a finely gilded frame. A refined object, intended to reflect tastefulness back into an interior imbued with value.

On the back side, Beasley has painted a landscape. A glorious meadow, with a southern colonial house in the background, burning. In Beasley's hands, the house is material, the landscape is material, history is material – and allegory is mercurial.



Audioguide

# MIKOŁAJ SOB CZAK

f/b 1989 Poznań, Polen/Poland

## *Parole, Parole, Parole, 2026*

### Ord, ord, ord

Olja, collage och akryl på duk/Oil, collage and acrylic on canvas  
Courtesy of the artist and Captain Petzel, Berlin

Mikołaj Sobczak är historiemålare. Med begäret som prisma närmar han sig de mer undflyende berättelser ur de oskrivna historieböckerna, dem med queera eller andra minoriteters perspektiv.

I *Parole, Parole, Parole* är Klio, historiens musa, Sobczaks avatar som kikar genom tidens nyckelhål. Hon ser uranierna, de poetiskt lagda 1800-tals-homosexuella som genom sina kroppsliga, intellektuella och mytologiska begär skapade en egen värld. Deras kung är Ludvig II av Bayern, den romantiskt lättsinnige monarken som här trampar fram sin båt mot Capris berömda blå grotta. Bredvid honom står tre samtida uranier, som söker myten men i stället finner språket, medan deras Christian Dior-sponsrade flottor slår mot Medelhavets vågor. Klio fantiserar ihop en ikonografi av uraniansm kring Ludvig – bildskärvor som skapar och förmedlar längtar efter känslan att mytens släktlinjer kan vara starkare än blodets.

Men kikhålet går åt båda hållen. ”Kära Klio, käre Mikołaj, vill du bli uranier? Får jag ta en titt på dig”, säger Ludvig. ”Du ser lite blek ut, raring, du behöver lite sol på Capri. Låt oss läsa tarotkorten, så att vi verkligen vet hur historien ser ut. Ah, du valde rätt kort ... Narren, som symboliserar nya begynnelse och obegränsade möjligheter. Kanske har Capri fortfarande lite myt i sig. Är du beredd?” Uranianen som blev narr störtar sig ut i det okända, rustad med sina penslar, färger och dukar och en själsfrändskap med sina uranianska kamrater. Narren ser allt.

Mikołaj Sobczak is a history painter. He uses a speculum of desire to probe the more fugitive – libidinal, queer, minoritarian – narratives that look back at us from the annals of unwritten history books.

In *Parole, Parole, Parole*, Kleio, the muse of history, is his avatar, peeping through the keyhole of time. She sees Uranians, that poetic breed of nineteenth-century homosexuals whose physical, intellectual, and mythological appetites created a world of their own. Their king is Ludwig II of Bavaria, the delightfully frivolous monarch of past centuries pedaling his boat to the famous blue grotto on the island of Capri. Next to him are three contemporary Uranians, seeking myth but finding language instead, as their Christian Dior-sponsored floats crash into the waves of the Mediterranean Sea. Kleio fabulates an iconography of Uranianism around Ludwig: shards of images that create and crave the sensation that the lineage of myth is stronger than the line of blood.

But the peephole looks both ways. “Dear Kleio, dear Mikołaj, do you want to be a Uranian? Let us look at you,” Ludwig says. “You look kind of pale, darling, you need some Capri sun. Let’s do a Tarot reading, so we truly know what history looks like. Ah, you picked the right card ... The Fool, symbolizing new beginnings and boundless potential. Maybe Capri still has some myth in it. Are you ready?” The Uranian-turned-Fool crashes into the unknown, armed with his brushes, paint, and canvas, with kinship for fellow Uranians. The Fool sees everything.



Audioguide

# GORDON HOOKEY

f/b 1961, Cloncurry, Queensland. Urfolksgrupp/People: Waanyi

## *Resistance'n'empowermeant*, 2026 Motstånd och egenmakt

Olja på duk/Oil on canvas  
Courtesy of the artist and Milani Gallery

”Jag vill måla ända till randen”, säger Gordon Hookey. Han vänder på historiemåleriets vedertagna auktoritet – skalan, skildringen av nationella narrativ, sanningsanspråket – genom att infoga berättelser om urfolksgruppen Waanyis suveränitet i dess struktur. Ordlekarna, reklamfraserna och de fonetiska omkastningarna är inte utsmyckningar, utan ett sätt att bända upp det engelska språket och avslöja dess roll i skapandet och upprätthållandet av kolonialmakten.

I serien *MURRILAND!*, där *Resistance'n'empowermeant* ingår, förvandlar Hookey historiemåleriet till en kampskildring från andra sidan som redogör för urfolkets motstånd och överlevnad. Den nya målningen fortsätter på denna linje genom att uppmärksamma lagmannen och frihetskämpan Dundalli (ca 1820–1855), från urfolksgruppen Dalla. I Waayanis och andra urfolks samhällen har hans decennielånga kamp mot brittiska bosättningar blivit till en berättelse om strategiskt försvar, i skarp kontrast mot kolonialmaktens framställning av urfolket som brottslingar – en ”terraist” i stället för en ”terrorist. Runt denna figur bygger Hookey en samtidsallegori över nykolonial makt som behandlar Trumps MAGA-dystopi, folkmordet på palestinierna i Gaza och uppkomsten av Fästning Europa med alla dess främlingsfientliga strömningar. Hookey inskräper: ”Vill du ha vår andlighet får du även vår politiska verklighet.” Historien är inte ett förflutet. Den är en aktiv struktur som konstnären skriver in i sina målningar.

”I want to paint right to the edge,” Gordon Hookey states. He retools history painting’s authority – its scale, its staging of national narratives, its claim to truth – by inserting narratives on the sovereignty of Waanyi life into its structure. Wordplay, slogans, and phonetic reversals are not embellishments but a way to prize open the English language itself, exposing its role in producing and perpetuating colonial power.

In the *MURRILAND!* cycle, which *Resistance'n'empowermeant* is part of, Hookey transforms history painting into a ledger of frontier war from the other side: a reinscription of First Nations peoples’ resistance and survival. The new painting continues this trajectory by centering Dundalli (ca. 1820–1855), the Dalla lawman and freedom fighter whose decade-long campaign against British settlement has been recast by Waanyi and other communities as a story of strategic defense rather than the colonial narrative of criminality – a “terraist” instead of a “terrorist.” Around this figure, Hookey builds a contemporary allegory of neo-colonial power, from Trump’s MAGA dystopia and the genocide of Palestinians in Gaza, to the rise of fortress Europe, with all its xenophobic currents. Hookey repeats: “You can’t have our spirituality without our political reality.” History is not a past; it is an active structure that the artist writes into his paintings.



Audioguide

# SOUFIANE ABABRI

f/b 1985 Rabat, Marocko/Morocco

*And we have decreed "the Paradox" as a form of resistance  
to the supposedly logical order of the world, 2025*  
Och vi har förklarat "Paradoxen" som en form av motstånd  
mot världens påstått logiska ordning

Färgpenna på papper/Color pencil on paper  
Courtesy of the artist and T H E P I L L<sup>®</sup>

Soufiane Ababri ger den queera vardagens erfarenheter en historisk kontext. Han infogar ofta allegoriska, ceremoniella och till och med mytologiska motiv i scener som i övrigt skildrar vardagslivet för arabiska queermän i Paris. Med *And we have decreed "the Paradox" as a form of resistance to the supposedly logical order of the world* har Ababri skapat sitt hittills mest monumentala verk, både till formen och ämnet: en mer än fem meter lång bildrulle som skildrar en *moussem* tillägnad Sidi Ali Ben Hamdouche. En *moussem* är en återkommande religiös sammankomst som vanligtvis hålls till ett lokalt helgons ära. Även om *moussems* förekommer över hela Nordafrika är de särskilt viktiga i Marocko, där de utgör en kombination av rituella uppträdanden, dans och sång, vars syfte är att framkalla ett translikerande tillstånd och ett tillfälligt socialt undantagstillstånd, där normer och seder luckras upp eller ställs på ända. Sidi Ali Ben Hamdouche är ett helgon som vördas för sina helande och andliga förmågor, och hans *moussem* älskas av queera pilgrimer eftersom den ger dem tillträde till en ritual där tvetydighet är tillåten. Ababri tecknar scenen i praktfulla färger som fullt ut framhäver hur spontan denna informella pilgrimsvandring är: människor är i rörelse, släntrar omkring, faller ihop och återförenas i ett kretslopp av helande och förvandling.

Soufiane Ababri historicizes the everyday experience of queer life. He often inserts allegorical, ceremonial, or even mythological motifs into scenes that otherwise depict the daily life of Arab queer men living in Paris. With *And we have decreed "the Paradox" as a form of resistance to the supposedly logical order of the world*, Ababri creates his most monumental work to date, both in form and subject matter: a scroll measuring over five meters that depicts the *moussem* of Sidi Ali Ben Hamdouche. A *moussem* is a periodic religious gathering, usually organized around a local saint. While *moussems* exist across North Africa, they are especially central in Morocco, where they function as hybrid events combining ritual performance, dance, and chanting to induce a trance-like state and a temporary social reordering where norms and customs loosen or are subverted. Sidi Ali Ben Hamdouche is a saint venerated for his healing and spiritual qualities. The saint's *moussem* is beloved by queer pilgrims as it allows them to enter a ritual space where ambiguity is permitted. Ababri draws the scene in glorious colors, where the unscripted path of this informal pilgrimage manifests fully: people circulate, drift, collapse, and rejoin in a cycle of transformation and healing.



Audioguide

# ALEX ČERVENÝ

f/b 1963 São Paulo, Brasilien/Brazil

## *Droit de suite, 2026*

Olja på linneduk, kilram av rosa ceder/Oil on linen canvas, pink cedar stretcher  
Courtesy of the artist and Almeida & Dale

Liksom Janus, den romerska guden med två ansikten, ser Alex Červený alltid åt två håll. I hans konst fylls det religiösa och mystiska måleriets historia med tecken och symboler från samtiden, samtidigt som nuet genomsyras av möjligheter till magi och andlighet. Červenýs formspråk är stöpt i medeltidens och renässansens bildtraditioner, har ofta samma struktur som en altartavla och är påverkat av surrealismens oväntade möten. Eftersom han inte förhåller sig till historiska format och ikonografier på avstånd utan behandlar dem som levande strukturer, utgör litterära referenser, populärkulturella bilder och personliga minnen väsentliga delar av hans bildkompositioner.

I *Droit de suite* konstruerar Červený ett kosmogram, en visuell modell av hur världen förstås och hänger samman. En liten människofigur befinner sig mellan människodjurhybrider och ett träd förgrenar sig i taggade namn, som om ett Instagramflöde hade applicerats på livets träd, när det sträcker sig upp mot en svävande, gudalik hand. Målningen har inspirerats av allt från grekisk vasmålning och medeltida andaktsbilder till alkemiska diagram och emblem böcker. Det införlivar samtida teckensystem där digitala taggar behandlas som en del av en äldre kosmologisk grammatik. Červený laddar medvetet dessa representationsystem med en queer dimension, vilket gör att bilden förblir spekulativ och öppen för misstolkningar.

Like Janus, the two-faced Roman god, Alex Červený always looks both ways, imbuing a history of religious and mystical painting with the signs and symbols of contemporary life, while encoding contemporary experience with the possibility of magic and spiritualism. Červený's pictorial language is shaped by medieval and Renaissance visual traditions, often structured like an altarpiece, and inflected by Surrealist disjunction. Literary references, images from popular culture, and personal memory are also integral to how his images are composed, since Červený does not approach historical formats and iconographies at a distance but treats them as living structures.

In *Droit de suite*, Červený constructs a cosmogram, a visual model of how the world is understood and interconnected. A small human figure is held between human-animal hybrids, while a tree rises upward, branching into tagged names as if a feed of Instagram accounts on the Tree of Life, toward a godlike hand hovering above. The painting draws on sources ranging from Greek vase painting and medieval devotional imagery to alchemical diagrams and emblem books, while incorporating contemporary sign systems that treat digital tags as part of an older cosmological grammar. Červený deliberately queers these systems of representation, allowing the image to remain speculative and open to misreading.



Audioguide

# AGATA SŁOWAK

f/b 1994 Busko, Polen/Poland

## *Światło małego miasteczka*, 2025 Småstadsljus/Small Town Light

Olja på duk/Oil on canvas  
Privat ägo/Private Collection

Agata Słowak är mystiker. En mystiker söker direkt erfarenhet av det gudomliga, eller den yttersta verkligheten, snarare än kunskap genom läror eller auktoriteter. Enligt filosofen Simon Critchley är mysticism en åskådning som ger akt på språkets gränser, det finns en dimension av verkligheten som inte fullt kan uttryckas i ord, där talet stakar sig och innebörden inte kan artikuleras. I detta språkliga sammanbrott släpper jaget behovet av kontroll, och en uppmärksamhet uppstår som går bortom subjektet utan att bygga på tro eller idén om transcendens.

Ett skrik dominerar Słowaks målning *Światło małego miasteczka* [Småstadsljus]. Kroppen, som är konstnärens ställföreträdande kropp, är genomborrad, bunden och utsatt för en form av förbrukning, en spegling av Słowaks intresse för gränsöverskridande kroppspolitik. Skriket utgör en bristning i språket, ett läte som är både ett uttryck för smärta och extas. Här når Słowak fram till en kärnpunkt i det figurativa måleriet: hur kroppen ska kunna bli meningsbärande när språket misslyckas. *Światło małego miasteczka* visar inte upp en ikon som man kan vörda, eller en martyr som man kan identifiera sig med. I stället erbjuds en vanlig kropp som blir mystisk genom sin förmåga att bära smärta bortom orden.

Agata Słowak is a mystic. The mystic seeks a direct experience of the divine, or of an ultimate reality, rather than knowledge derived from doctrines or authorities. For philosopher Simon Critchley, mysticism is a practice that attends to the limits of language; attuned to a dimension of reality that cannot be fully expressed in words, where speech falters and meaning cannot be fully articulated. In this breakdown of language, the self loosens its claim to coherence and control, opening a mode of attention that goes beyond the subject without appealing to belief or transcendence.

A scream dominates Słowak's painting *Światło małego miasteczka* [Small Town Light]. The body, a stand-in for the artist's own, is pierced, bound, and drawn into consumption, drawing out Słowak's engagement with transgressive body politics. The scream marks a rupture in language, an utterance that is an expression of both pain and ecstasy. Here, Słowak reaches a core issue of figurative painting: how the body becomes a site of meaning when language fails. *Światło małego miasteczka* does not present an icon to venerate or a martyr to identify with. Instead, it offers an ordinary body, made mystical through its capacity to hold an exquisite pain at the point where language gives way.



Audioguide

# HORTENSIA MI KAFCHIN

f/b 1986 Galați, Rumänien/Romania

## *Fixing the Economy, 2026*

### Att laga ekonomin

Olja på duk, träribbor/Oil on canvas, wooden bars  
Courtesy of the artist and Galerie Judin, Berlin

När Hortensia Mi Kafchins senaste utställning öppnades i New York bar konstnären en rustning. Den silverblanka bröstplattan återspeglade målningarna på väggen: bilder av självlysande maskhål, utomjordiska landskap och drömlika interiörer, bioniska kvinnor som lekte med sina geometriska genitalier och uppfödning behållare som svävade i yttre rymden, och därtill självporträtt och en solnedgång över konstnärens hemstad Cluj – allt målat i en stil som påminde om sovjetisk socialrealism. Fiktionen är sin egen verklighet. I sin steampunkiga riddarutstyrsel hade Kafchin blivit sina målningar; hennes målningar blev hon.

I verket *Fixing the Economy*, skapar Kafchin en annan avatar, en figur med två kroppar som bränns på bål av demoner som utger sig för att vara heliga män, ledare utan fruktan. Figurernas hårfärg upprepar färgerna på flaggor som man en gång med stolthet höll högt. Mot en dyster bakgrund av förtvivlan och lidande uppslukas hela scenen av en ständigt strömmande flod av pornografiska bilder. Verkligheten är sin egen fiktion.

For the opening of her recent exhibition in New York, Hortensia Mi Kafchin was wearing a suit of armor. The silver breast plate reflected the paintings on the wall: images of fluorescent wormholes, otherworldly landscapes and phantasmagoric interiors, bionic women tinkering with their geometric genitalia, and breeding pods floating in outer space, paired with self-portraits and a picture of the fading sunset over the artist's hometown Cluj – all painted in a style reminiscent of Soviet-era Social Realism. Fiction is its own reality. In her knightly steampunk attire, Kafchin had become her paintings; her paintings had become her.

In the work *Fixing the Economy*, Kafchin creates another avatar, a two-bodied figure who is burned at the stake by demons posing as holy men, as fearless leaders. The figures' hair color echoes the colors of flags once held high with pride. Set against a grim background of despair and suffering, the whole scene is wrapped in an ever-flowing river of pornographic images. Reality is its own fiction.



Audioguide

# MICHAEL ARMITAGE

f/b 1984 Nairobi, Kenya

## *Account of an Illiterate Man, 2020*

### Berättelse om en illitterat man

Olja på lubugo (barkduk)/Oil on Lubugo bark cloth  
Privat ägo, Sverige/Private Collection, Sweden

Michael Armitage målar en berättelse som inte är nedskriven med ord utan förmedlas i en bild som i sin tur bygger på muntliga, kroppsliga, ekologiska och intuitiva kunskapsformer. I nedre hörnet av kompositionen framträder en figur med många ansikten vars identitet eller perspektiv inte låter sig fixeras. Figuren är osäker och sökande, eventuellt en ställföreträdande betraktare eller väktare av kunskap som är svårtillgänglig eller som inte kan formuleras på annat sätt. Den intar en allegorisk roll och förkroppsligar bräckligheten hos de många vetandeformer som finns tillgängliga utanför de förhärskande kunskapssystemen. Mytologi i vardande.

Armitage målar på en typ av barkduk som kallas lubugo – ett material han kom i kontakt med i Nairobi omkring 2010 och sedan dess har arbetat med i stor omfattning. Underlaget är inte en neutral yta, dess sprickor och ojämnheter förblir synliga i bilden. Det ger fysisk och konceptuell struktur åt det landskap som omger figuren med de många ansiktena. Landskapet som inspirerat konstnären är ett stycke urskog nära familjens hem i Kenya, där det är tätt med inhemska slingerväxter och markkrypare, många av dem medicinalväxter. I denna snårskog hänger ett vitt tyg med otydbara inskriftliknande märken. Det markerar närvaron av en berättelse som kräver skogens språk för att kunna tolkas.

Michael Armitage paints a record not written in text but carried through an image, in turn supported by forms of knowledge that are oral, embodied, ecological, and intuitive. In the bottom corner of the composition appears a many-faced figure. This unstable body resists a singular identity or perspective. It may serve as a proxy for the viewer, uncertain and searching, or as a custodian of knowledge that cannot be easily accessed or translated. The figure operates allegorically, embodying the plurality and fragility of ways of knowing that exist outside dominant systems of knowledge. Here is mythology, in action.

Armitage paints on Lubugo bark cloth, which he encountered in Nairobi around 2010 and has since worked with extensively, allowing its ruptures and irregularities to remain visible within the image. The support is not a neutral ground but an active participant, giving physical and conceptual texture to the landscape surrounding the many-faced figure – a landscape that draws on a patch of virgin forest near the artist's family home in Kenya, dense with indigenous vines and creepers, many of them medicinal. Within this thicket, there is a white cloth bearing inscription-like marks. Suspended and unreadable, the cloth manifests the presence of writing, an account that requires the language of the forest for translation.

# MARTIN GUSTAVSSON

f/b 1964 Sverige/Sweden

## *Bacchus, 2026*

Olja, akryl och tuschpenna på linneduk/Oil, acrylic and marker pen on linen canvas  
Courtesy of the artist

I sitt måleri har Martin Gustavsson utvecklat ett slags koaguleringsmetod som beskriver ögonblicket då spridda element samlas i en tillfällig enhet och skapar en form eller en innebörd, utan att någonsin stelna. Det är ett ögonblick som bär vittnesbörd om både den materiella skapelseakten och dess ständiga upphävande. Färg blandas ut i vatten och skapar ett vågsvall av böljande linjer, färger och former som bara tycks göra en paus innan de på nytt förvandlas till något helt annat.

Gustavsson ingjuter all sin dionysiska livskraft i skapandet av denna väldiga scen: en backanal. Bacchus, vinets, överflödets och extasens gud i det gamla Rom, hedrar tablån med sin närvaro och ger upphov till en så rasande yra att det uppstår en schism – de mörka partierna i målningen där lusten och tanklösheten övergår i ångest. När allt kommer omkring kan det ena inte finnas utan det andra. Men schismen begär mer, hungrar efter en fullständig destabilisering av själva måleriet. Gustavsson uppnår detta genom att motstå ingivelsen att stabilisera materialet och i stället föra in tiden och därmed försvinnandet som en möjlighet. Hans konstnärskollega och tidigare samarbetspartner Ian White skrev att "[o]m objekt som vanligtvis lyfts ut ur tiden kan få tid introducerad till sig (igen) så att de själva utplånas [...] så är detta politiskt".

In his painting, Martin Gustavsson has developed a method of coagulation that describes the moment when dispersed elements gather into a temporary coherence, forming a shape or meaning without fully solidifying into a fixed whole. This exquisite moment speaks to the material act of creation as well as its continuous unmaking. Paint dilutes in water to create a swell of undulating lines, colors, and shapes that only seem to pause momentarily, before changing into something entirely different again.

Gustavsson pours all his Dionysian life force into creating this vast scene: a bacchanalia. Bacchus, the Roman god of wine, excess, and ecstasy graces the tableau, producing a rave so profound that it creates a schism – the darkened zones in the painting where pleasure and lightness seep into agony. After all, the one cannot exist without the other. The schism desires more, however, hungry for a full destabilization of painting itself. Gustavsson delivers this by resisting the push for his material to stabilize, introducing the possibility of time and thus disappearance. As fellow artist and former collaborator Ian White wrote, "If objects that are ordinarily removed from time can have time introduced to them (again) for their own erasure, ... this is political."



Audioguide

# MELANIE KITTI

f/b 1986 Umeå, Sverige/Sweden

## *Howl, Inverted, 2026*

### Yl, inverterat

Fresk (fermacell gipsfiberskiva, kalkavlagringar, släckt kalkputs, tvättad sand, pigment, kalkvatten)/Fresco (fermacell gypsum fibre board, limescale, slaked lime putty, washed sand, pigment, limewater)  
Courtesy of the artist and Andersen's Contemporary

Melanie Kittis verk är platsspecifikt, skapat för just denna vägg. Pigment har applicerats på våt gips i en process som påminner om freskomålning, vilket binder bilden till materialet och lämnar ytan avsiktligt porös och absorberande. De gipsbaserade formerna fungerar både som målerisk yta och skulptural kropp.

När Kitti arbetar med sina bilder följer hon ett slags utgrävningslogik, där bilden tycks friläggas snarare än byggas upp. Målningarna för tanken till fragment av väggmålningar eller grottmålningar som är bundna till en specifik plats, samtidigt som de vittnar om en avlägsen tid. Här framträder en hybrid mellan människa och djur som ett artefakt, till synes präglad av tidens gång.

Denna utgrävning sker både materiellt och psykiskt. Vid sidan av sitt bildskapande är Kitti även författare, och i hennes målningar – liksom i hennes texter – pågår en återvinningsprocess där fragmenten framstår som minnen, drömmar eller intuitiva förnimmelser. Kittis verk rör sig mellan geologiska och mentala skikt där personliga minnen och hopfantiserade historier korsas, och ger bilderna en prägel av något som länge funnits här men först nu bringas i dagen.

Melanie Kitti's work is site-specific, created for this wall. She applies pigments to wet plaster in a fresco-like process, binding the image to the material itself and leaving the surface receptive and deliberately porous. The plaster-based forms double as painterly surface and sculptural body.

In building her images, Kitti follows an excavatory logic, where the image appears to be uncovered rather than constructed. Her paintings recall mural fragments or cave paintings, bound to a specific site while also evoking a sense of deep time. Here, a human-animal hybrid emerges as artifact, seemingly having endured the passage of time.

The act of excavation operates on a material and psychological level. Alongside her visual practice, Kitti is also a writer, and in both her paintings and her texts she works through a process of retrieval, drawing on fragments that feel remembered, dreamed, or intuitively grasped. Her work moves between geological and mental strata, where personal memory and imagined histories intersect, giving her images the quality of something that has long been present and only now brought into view.



Audioguide

# EVELYN TAOCHENG WANG

f/b 1981 Chengdu, Kina/China

## *Dutch Window and Curtains in Sunset (Debussy), 2025* Nederländskt fönster och gardiner i solnedgång (Debussy)

Damm, olja på linneduk/Dust, oil on linen canvas  
BING XU Collection

Evelyn Taocheng Wang målar saker som inte hör ihop. Här nederländska fönster och Debussy. Wangs beundran för Johannes Vermeer och hans sätt att måla interiörer i 1600-talets nederländska handelshus övergår i en fascination för den egendomliga nederländska vanan att inte ha gardiner, vilket betyder att man har fri sikt in i privata rum – något som Wang lagt märke till ända sedan hon för tio år sedan bosatte sig i Nederländerna. Och så Debussy, den franske kompositören vars namn återges i samma stil som kännetecknar omslagen till skivbolaget Deutsche Grammophons utgåvor av klassisk musik. Är det nederländska fönstret skivans omslagsbild eller är Debussy det nederländska fönstrets logotyp?

Wang samlar spår av olika berättelser – personliga, konsthistoriska, folkliga, kulturella – och lägger dem ovanpå varandra. När deras betydelser samverkar uppstår en ny, instabil och egenartad allegori. I detta arbete blir bildens mening ett mål i sig: genom att undersöka hur bilder och symboler skapar berättelser öppnar hon för ett tillfälligt frigörande från färdiga betydelser och skapar en egen ikonografi. Och då hör kanske sakerna ihop.

Evelyn Taocheng Wang paints things that don't belong together. Here, Dutch windows and Debussy. Wang's admiration for Johannes Vermeer and the way he painted the interiors of seventeenth-century Dutch mercantile houses flow into her fascination with the peculiar Dutch habit of having no curtains, leaving an unobstructed view in a private space – observed as Wang has made the Netherlands her home for the past decade. Then, Debussy, the French composer's name rendered in the style of the Deutsche Grammophon record label for classical music. Is the Dutch window the cover image of the record, or is Debussy the logo for the Dutch window?

Wang collects traces of different narratives – personal, art historical, popular, cultural – and superimposes them, their meanings stacked on top of each other until a new, highly unstable and highly idiosyncratic allegory emerges. The meaning of this image is meaning itself, that is to say: Wang probes how images and symbols function as narrative and symbolic structures, suggesting a possible relief from all that meaning-making, and building an iconography of her own. And then, possibly, the things belong together.

# HAMISHI FARAH

f/b 1991 Melbourne, Australien/Australia

*Untitled, 2026*

Utan titel

Olja på linneduk/Oil on linen canvas

Courtesy of the artist, Arcadia Missa, London and Maxwell Graham, New York

Vid första anblicken skildrar Hamishi Farahs målning den berömda primatologen och antropologen Jane Goodall, med två schimpansungar i famnen. Men bilden bär spår av en äldre ikonografi. Genom konsthistorien har liknande kroppsställningar använts i framställningar av Jungfru Maria med Jesusbarnet och Johannes Döparen som barn. Här aktiveras denna ikonografi, men i förskjuten form.

Som konsthistorikern Georges Didi-Huberman har visat är sådana förskjutningar avgörande för hur bilder fungerar: när ett motiv känns igen, men bara till viss del, blir representationen tvetydig. Bilden föreställer något, men den gör det på ett sätt som öppnar för flera och ibland motstridiga tolkningar.

I *Untitled* sammanför Farah religiös ikonografi med ett kritiskt förhållnings-sätt till hur vi läser bilder. Goodalls kropp blir en bärare av betydelserlager som formats under århundraden, men dessa lager är aldrig neutrala. Kulturteoretikern Hortense J. Spillers har påpekat hur kroppar kan bära märken som vittnar om det våld som utövats mot dem. Hon undersöker hur ett sådant våld upprepas i den kulturella representationen av kroppar och frågar: ”om denna märkning och stämpling faktiskt ’överförs’ mellan generationerna och får symboliska ersättningar i verksamma innebörder som upprepar de ursprungliga ögonblicken.” Farahs måleri uppmanar oss att reflektera över hur visuella och symboliska mönster består över tid och i det tysta formar det vi känner igen och upprepar.

At first sight, Hamishi Farah’s painting depicts the renowned primatologist and anthropologist Jane Goodall holding two baby chimpanzees. Yet the image resonates beyond its immediate subject. It draws on a long art-historical iconography, echoing representations of the Virgin Mary with the infants Jesus Christ and John the Baptist.

As art historian Georges Didi-Huberman has argued, shifts in familiar imagery are central to how images generate meaning. When a motif appears recognisable but no longer stable, representation becomes ambiguous. The image neither fully affirms nor denies what it depicts, opening a space where multiple interpretations coexist.

In *Untitled*, Farah intersects religious iconography with a critical approach to how we read images. Goodall’s body becomes a carrier of layered meanings shaped over centuries, yet these layers are never neutral. Cultural theorist Hortense J. Spillers has pointed out how bodies can carry markings that denote violence imposed on those bodies. She considers how such violence is repeated, in the cultural representation of bodies, asking “if this phenomenon of marking and branding actually ‘transfers’ from one generation to another, finding its various symbolic substitutions in an efficacy of meanings that repeat the initiating moments?” Farah’s painting invites us to reflect on how visual and symbolic patterns endure over time, and quietly shape what we recognise and repeat.



Audioguide

# WANGECHI MUTU

f/b 1953 Nairobi, Kenya

## *Subterranea Falling Flames, 2023*

### Subterranea fallande lågor

Bläck, emulsionsfärg och akvarellpapper på fotografi tryck/  
Ink, emulsion paint and watercolor paper on photographic print  
Courtesy of the artist and Gladstone Gallery

Även om gudinnor ofta ses som immateriella figurer har de historiskt sett getts kroppslig form, med estetisk, moralisk och politisk betydelse, inte sällan genom allegori. I sina collage skapar Wangechi Mutu ”forntida figurer” som använder mytens kraft för att tala om nutiden. Hon fogar samman dessa kroppar av fragment från bland annat de stereotypa bildtraditioner kring kön och ras som finns i exempelvis medicinska illustrationer och etnografiska arkiv. Mutu påminner oss om att kroppen produceras, kategoriseras och konsumeras.

Hos Mutu är collage både ett formmässigt och politiskt grepp. Hybriditeten blir ett motstånd mot påtvingade helheter, vilket gör det möjligt för kroppar att undkomma de system som försöker definiera dem. Kroppen framträder som en plats för förhandling, där myt och levd erfarenhet ständigt möts och omformas.

Mutu beskriver själv hur arbetet tar form: ”Under jordytan finns alla de hemligheter, den kunskap och den folkliga tradition som berättar om vårt ursprung. Djupt inne i planetens livmoder är hettan olidlig, men i de heliga grottorna i Suswa, där dessa fotografier togs, är den uthärdlig. Där tillät jag mig att dansa, skapa, leka, be, och att blanda katolicismens magisk-realistiska inslag – den heliga andens uppenbarelse som pingstlångor eller som en fågel med utbredda vingar. Jag tycker om att växla uttryck, ifrågasätta hierarkier och falla på knä – att gestalta den glödgheta, farliga och storslagna kvinnliga gudomlighet som inspirerat så mycket, däribland detta verk, *Subterranea Falling Flames*.”

Although goddesses are often imagined as immaterial figures, their physical forms have long carried aesthetic, moral, and political meaning, often through allegory. In her collages, Wangechi Mutu creates “ancient figures” that draw on the power of myth to speak to the present. She assembles these bodies from fragments, including visual regimes that produce gendered or racial classifications, such as medical illustrations and ethnographic archives. Mutu reminds us that the body is produced, classified, and consumed.

For Mutu, collage is both a formal strategy and political gesture. Hybridity becomes a way of refusing coherence imposed from the outside, allowing bodies to exceed the regimes that seek to define them. The body emerges as a threshold, where myth and lived experience are continuously renegotiated.

Mutu describes this process in her own words: “Underneath the Earth’s surface exists all the secrets, information, and lore that explains our origin. It’s also obscenely hot, deep in the womb of the planet, though bearable in the holy caves of Suswa, where these images were photographed. I allowed myself to dance, create, play, pray, and to mix Catholicism’s magic realistic tendencies – the appearance of a holy spirit as Pentecostal flames or the bird with her wings spread. I enjoy the code-switching, debunking of hierarchy, and genuflecting, to create a fiery, dangerous, grand feminine divine that inspired so much, including this work *Subterranea Falling Flames*.”

# SELMA SELMAN

f/b 1991 Bihać, Bosnien och Hercegovina/Bosnia and Herzegovina

## *Gorgons (Do Not Look Into Our Eyes)*, 2026 Gorgoner (Se oss inte i ögonen)

Olja på metall/Oil on metal

Courtesy of the artist, ChertLüdde, Berlin, and acb Galéria, Budapest

Ögon överallt. Frågan om synen är central i Selma Selmans nya verk, där Medusa är en viktig utgångspunkt. Medusa var en gång en vacker kvinna, men hon förvandlades till en gorgon med ormar i stället för hår när hon ådrog sig den antika grekiska gudinnan Athenas vrede. Alla som mötte hennes blick blev till sten. I Selmans verk framträder Medusa på samma gång som ett våldsamt urmotiv, en urmoder och ett hot mot patriarkala strukturer. Hon blir en avatarliknande figur genom vilken konstnären kan projicera och gestalta sina egna erfarenheter och begär. I linje med sitt dynamiska förhållningssätt till måleriet dissekerar och återger Selman denna fantasivarelse på föremål hämtade ur livet: en satellitantenn, hjulfälgar, ett ventilationsschakt och en värmepanna. Seendet blir på så sätt en mångbottnad allegori i detta verk. Föremål som befriats från sin nyttofunktion färgas av synsinnets när Selman blickar bakåt i tiden för att få syn på möjliga urmödrar, och hon accepterar till fullo att de blickar tillbaka på henne. Om man ser Medusa i ögonen med kärlek i stället för fasa kan kanske vissa myter skrivas om.

Eyes everywhere. The question of vision is at the heart of Selma Selman's new work, taking Medusa as a key point of departure. Once a beautiful woman, Medusa was cursed by the ancient Greek goddess Athena and turned into a Gorgon with snakes for hair, whose gaze turned men to stone. A violent archetype, a mythological foremother, a nightmare of the patriarchy, Medusa takes on an avataristic shape in Selman's work, a figure through which the artist projects her own histories and desires. In keeping with her expansive approach to painting, Selman dissects and renders this chimerical creature on objects taken from life: a satellite antenna, wheel rims, a ventilation shaft, and a boiler. The act of looking thus becomes a layered allegory in this work. Objects that have been relieved of their practical function are imbued with the quality of sight, as Selman looks back in time to identity possible foremothers, fully accepting that they will gaze back at her. Perhaps, if one looks Medusa in the eye, not with terror but with love, certain myths can be rewritten.



Audioguide

# CORNEL BRUDAȘCU

f/b 1937 Tusa, Rumänien/Romania

## *Untitled (Saint Sebastian), 2026*

### Utan titel (Sankt Sebastian)

Olja på duk/Oil on canvas

Galeria Plan B

Cornel Brudașcu presenterar en kropp i delar. Med inspiration från dansens uttryck tycks hans figurer sväva mellan pose och tillbakadragande, och hans långvariga arbete med den manliga kroppen tar form genom fragmentering. Genom klipp och närbilder låter han förlust och begär träda fram, men han avstår från att porträttera en hel kropp och därmed fixera identitet eller självbild.

I essän "The Body in Pieces" beskriver konsthistorikern Linda Nochlin fragmentering som en central visuell strategi i moderniteten. Den sönderbrutna kroppen speglar, menar hon, en värld där helhet och beständig mening har gått förlorade. Kunskap blir fragmentarisk, och subjektiviteten formas av sprickor snarare än sammanhang. Till följd blir den mänskliga subjektiviteten villkorad. Vi splittras.

I dag, efter moderniteten, efter post-moderniteten, har detta tillstånd snarare förstärkts. I den seriella målningen *Untitled (Saint Sebastian)* återvänder Brudașcu till det moderna subjektet genom Sankt Sebastians ikonografi: ett återkommande queermotiv genom konsthistorien. Här framträder en varelse, full av rörelse och sprudlande av begär, och på samma gång full av melankoli över det som gått förlorat. Vi ser honom aldrig som en helhet; kropp uppvisas i fragment – en bild av begär som motstår begränsning.

Cornel Brudașcu offers a body in pieces. Drawing on the language of dance, his figures seem suspended between pose and withdrawal. His sustained engagement with the male body is structured through fragmentation. Through the cut and the close-up, he allows loss and desire to surface, while resisting the urge to form a complete body that would fix identity or narrative.

In her essay "The Body in Pieces," art historian Linda Nochlin describes fragmentation as a key visual strategy of modernity. The broken body, she argues, reflects a world in which wholeness and stable meaning have collapsed. Knowledge becomes partial, and subjectivity is shaped by gaps rather than continuity. As a result, human subjectivity becomes contingent. We fracture.

Today, after modernity, after post-modernity, this condition has only intensified. In the serial painting *Untitled (Saint Sebastian)*, Brudașcu revisits the modern subject through the iconography of St. Sebastian, a popular queer subject over many centuries of art history. Here arrives a creature buoyant with movement and brimming with desire, while steeped in the melancholy of what has been lost. We never see him whole; we see a body in pieces – an image of desire that resists containment.

# SANYA KANTAROVSKY

f/b 1982 i Moskva, Ryssland/Moscow, Russia

## *Scarecrow*, 2025 Fågelskrämma

Olja på duk/Oil on canvas  
Moderna Museet. Donation 2025 från Arif Suherman

Den ensamma figuren i *Scarecrow* befinner sig i ett mellanläge, svävande mellan liv och död – en kropp som har fallit sönder och sammanfogats ihop igen, med en hud som är mer yta än djup och ett ansikte som är nära att försvinna in i den dunkla bakgrunden. Detta är i sanning ett utsökt lik, en Frankensteinfigur vars lodräta frid är lika andäktig som anatomisk. Sanya Kantarovskys *Scarecrow* är en kropp som rymmer all mänsklig längtan och ångest.

Kantarovskys huvudpersoner befinner sig ofta i utsatta situationer och återges med en öppenhet som låter humor och obehag samexistera. Han bevarar det motsägelsefulla, och låter bilden förbli ouppklarad. Referenserna till teater, litteratur, konsthistoria och vardagsliv är ett slags tryckpunkter där en scen börjar tala till oss, betraktarna. I *Scarecrow* väcker Kantarovsky tanken att allegorin snarare är en struktur än en samling symboler och iscensätter en kropp som förmår absorbera allt runt omkring sig.

The solitary figure in *Scarecrow* exists in an in-between state, hovering between life and death – a coherent body yet ruptured and sewn together again, its skin more surface than depth, a face on the threshold of disappearance into the opaque background. This is indeed an exquisite corpse, a Frankensteinian figure whose frontality and stillness is devotional and anatomical on equal terms. Sanya Kantarovsky's *Scarecrow* is a body that holds all human desire and anguish.

Kantarovsky's protagonists are often caught in states of exposure, rendered with a frankness that allows humor and discomfort to exist side by side. He sustains contradiction, letting an image remain unresolved. References to theater, literature, art history, or daily life surface as pressure points that shape how a scene addresses us, the viewer. In *Scarecrow*, Kantarovsky suggests that allegory is a structure rather than a collection of symbols, staging a body that is able to absorb everything around it.



Audioguide

# SANYA KANTAROVSKY

f/b 1982 i Moskva, Ryssland/Moscow, Russia

## *Scarecrow*, 2025 Fågelskrämman

Olja på duk/Oil on canvas  
Moderna Museet. Donation 2025 från Arif Suherman

Den ensamma figuren i *Scarecrow* befinner sig i ett mellanläge, svävande mellan liv och död – en kropp som har fallit sönder och sammanfogats ihop igen, med en hud som är mer yta än djup och ett ansikte som är nära att försvinna in i den dunkla bakgrunden. Detta är i sanning ett utsökt lik, en Frankensteinfigur vars lodräta frid är lika andäktig som anatomisk. Sanya Kantarovskys *Scarecrow* är en kropp som rymmer all mänsklig längtan och ångest.

Kantarovskys huvudpersoner befinner sig ofta i utsatta situationer och återges med en öppenhet som låter humor och obehag samexistera. Han bevarar det motsägelsefulla, och låter bilden förbli ouppklarad. Referenserna till teater, litteratur, konsthistoria och vardagsliv är ett slags tryckpunkter där en scen börjar tala till oss, betraktarna. I *Scarecrow* väcker Kantarovsky tanken att allegorin snarare är en struktur än en samling symboler och iscensätter en kropp som förmår absorbera allt runt omkring sig.

The solitary figure in *Scarecrow* exists in an in-between state, hovering between life and death – a coherent body yet ruptured and sewn together again, its skin more surface than depth, a face on the threshold of disappearance into the opaque background. This is indeed an exquisite corpse, a Frankensteinian figure whose frontality and stillness is devotional and anatomical on equal terms. Sanya Kantarovsky's *Scarecrow* is a body that holds all human desire and anguish.

Kantarovsky's protagonists are often caught in states of exposure, rendered with a frankness that allows humor and discomfort to exist side by side. He sustains contradiction, letting an image remain unresolved. References to theater, literature, art history, or daily life surface as pressure points that shape how a scene addresses us, the viewer. In *Scarecrow*, Kantarovsky suggests that allegory is a structure rather than a collection of symbols, staging a body that is able to absorb everything around it.

# KEVIN QUASHIE

Bosatt och verksam i/Lives and works in Providence, Rhode Island, USA

## *Allegory, 2025* Allegori

Handmålad text/Hand painted text  
Moderna Museet. Courtesy of the artist

Kevin Quashies tankar om allegorin omsluter *Nisabas hus* – texten har målats för hand på den panel som kringgärdar utställningens centrala parti och finns återgiven i utställningens katalog. Poeten och forskaren Quashie skriver om livet. Närmare bestämt utreder han vilket språk vi kan använda för att beskriva livet, hålla kvar livet och vara hos livet, och han försöker visa hur detta språk till sist blir ett sätt att leva. Ett sådant språk kan inte bara vara beskrivande utan måste självt vara levande. Under årens lopp har han genomfört denna undersökning inom olika ämnen: "Queer. Caribbean. Miami. Boy: A Personal Geography" (2020) är en outhärlig artikel om självbiografi, boken *Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture* (2012) är bästa tänkbara motgift mot biografisk essentialism och i *Black Aliveness, or A Poetics of Being* (2021) väljer Quashie livet framför döden och visar hur poesin stärker svarta liv. I poetens händer upplöses genrerna. Här råder allegorin.

Kevin Quashie's reflections on allegory circumscribe *House of Nisaba* – the text is hand-painted on the ambulatory that encircles the central part of the exhibition and is reproduced in the exhibition catalog. Quashie, the poet-cum-scholar, writes about life. More specifically, he investigates what is the language that we can use to describe life, to hold life, to be with life, ultimately turning that language into a practice of living. That language cannot be merely descriptive; it must be alive itself. He has applied this to various topics over the years: his text "Queer. Caribbean. Miami. Boy: A Personal Geography" (2020) is vital reading on autobiography; the book *Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture* (2012) is the quintessential antidote to biographical essentialism, and in *Black Aliveness, or A Poetics of Being* (2021), Quashie chooses life over death, demonstrating how poetry sustains Black black lives. In the poet's hands, genres dissolve. Here is allegory.

Texten i svensk översättning/Swedish translation of English text:

Allegori \* En bok, ett ord, ett tecken har lämnats fram till dig som om du förfogade fritt över dem. Det är vad skriften utlovar: en lögn, njutningen i att vilja äga ägandet. En bok, ett ord, en dikt, ett tecken: låt dig uppslukas av dem. \* Allegorin verkar genom projicering, genom avstånd. Något som står nära eller för något annat: hermeneutikens tjusning, en inbjudan att falla in i, att slungas in, som i ordledet -jekt från latinets *iacere*: att kasta. Projekt, objekt, abjekt och subjekt – att kasta under. Subjektet, mindre ett namn och mer en extas – extasen, som i sitt bokstavliga ursprung betyder att "stå utanför sig själv". Allegorin andas extas. \* Hör du den? Uthärdar du den? Befinner du dig på språkets utsida när du försöker säga du? Allegorin, detta annan-tal, är vår sekulära gudom, ett skälvande tecken, viskande och forntida och vacklande. De är outgrundliga och oundgängliga, dessa tecken, de sammansvärjer och sönderfaller. Tecknen klyver: de fäster och splittrar, de delar och samlar. Tecken flätar samman: *att kunna läsa* frambringar *sätt att läsa*. \* Här är tecknet som kommer att hysa dig: här kan du gå vilse med förtröstan.

# AUDIOGUIDE

Skanna för att lyssna på konstnärerna



# AUDIO GUIDE

Scan the code to listen to the artists



# KEVIN QUASHIE

Bosatt och verksam i/Lives and works in Providence, Rhode Island, USA

## *Allegory, 2025* Allegori

Handmålad text/Hand painted text  
Courtesy of the artist

Kevin Quashies tankar om allegorin omsluter *Nisabas hus* – texten har målats för hand på den panel som kringgärdar utställningens centrala parti och finns återgiven i utställningens katalog. Poeten och forskaren Quashie skriver om livet. Närmare bestämt utreder han vilket språk vi kan använda för att beskriva livet, hålla kvar livet och vara hos livet och försöker visa hur detta språk till sist blir ett sätt att leva. Ett sådant språk kan inte bara vara beskrivande utan måste självt vara levande. Under årens lopp har han genomfört denna undersökning inom olika ämnen: ”Queer. Caribbean. Miami. Boy: A Personal Geography” (2020) är en oumbärlig artikel om självbiografi, boken *Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture* (2012) är bästa tänkbara motgift mot biografisk essentialism och i *Black Aliveness, or A Poetics of Being* (2021) väljer Quashie livet framför döden och visar hur poesin stärker svarta liv. I poetens händer upplöses genrerna. Här råder allegorin.

Kevin Quashie’s reflections on allegory circumscribe *House of Nisaba* – the text is hand-painted on the ambulatory that encircles the central part of the exhibition and is reproduced in the exhibition catalog. Quashie, the poet-cum-scholar, writes about life. More specifically, he investigates what is the language that we can use to describe life, to hold life, to be with life, ultimately turning that language into a practice of living. That language cannot be merely descriptive; it must be alive itself. He has applied this to various topics over the years: his text “Queer. Caribbean. Miami. Boy: A Personal Geography” (2020) is vital reading on autobiography; the book *Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture* (2012) is the quintessential antidote to biographical essentialism, and in *Black Aliveness, or A Poetics of Being* (2021), Quashie chooses life over death, demonstrating how poetry sustains Black black lives. In the poet’s hands, genres dissolve. Here is allegory.