

Søylorommet

2025–2026

Firelei Báez
Louise Bourgeois
Mark Bradford
Roni Horn
Suzanne Jackson
Simone Leigh
Wangechi Mutu
Maja Ruznic
Shahzia Sikander
Sarah Sze
TARWUK

The Fredriksen Family Collection

Nasjonalmuseet

Næ
m

Denne brosjyren samler elleve korte tekster skrevet til utstillingen i Søylerommet. Verkene er hentet fra The Fredriksen Family Collection og spenner over maleri, skulptur, collage og algoritmisk generert datagrafikk.

En assosiasjon som melder seg i møtet med disse arbeidene, er fragmentet. Helt konkret kommer det til syne i oppkuttete mote- og pornoblader, lydsnutter, arkivfragmenter og miniatyrmalerier. Bruddstykkene settes sammen til alternative fortellinger om identitet, hyperaktiv skjermkultur og arven etter kolonitiden.

Begrepet «fragmentering» får med andre ord ulik valør fra kunstner til kunstner. Utstillingen insisterer derfor på at tendensen først lar seg spore i nærlesninger av det enkelte verket. Det er slike lesninger de elleve tekstene i dette heftet håper å legge til rette for.

This booklet collects eleven short texts written for the exhibition in The Pillars. All the works are from The Fredriksen Family Collection and span several media, including painting, sculpture, collage and algorithmically generated computer graphics.

Taken together, these works evoke a sense of fragmentation. In material terms, this is evident in cut-up fashion and porn magazines, audio clips, archive fragments and miniature paintings. These various fragments are assembled into alternative narratives about identity, hyperactive screen culture and the afterlives of colonialism.

In other words, the concept of 'fragmentation' manifests differently from one artist to the next. The exhibition therefore insists that the tendency can only be traced through close readings of individual works. It is such readings that the eleven texts in this booklet hope to inspire.

Norske tekster side 2–23 / English texts page 26–47



side 2 / page 26



side 4 / page 28



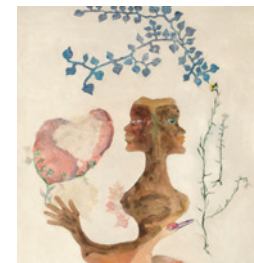
side 6 / page 30



side 8 / page 32



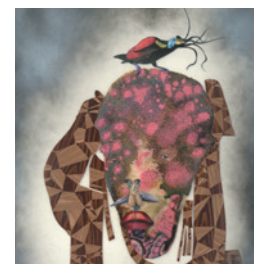
side 8 / page 32



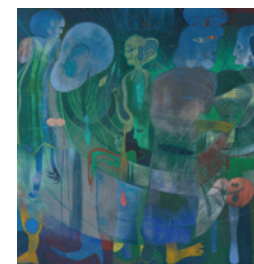
side 10 / page 34



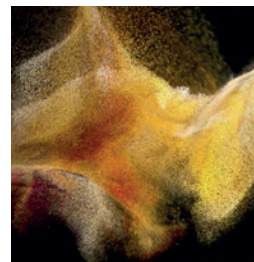
side 12 / page 36



side 14 / page 38



side 16 / page 40



side 18 / page 42



side 20 / page 44



side 22 / page 46

Firelei Báez

f. 1981, Den dominikanske republikk

Muzidi Calabi Yau Space (or a matter of navigation)

2022

Olje og akryl på lerret

The Fredriksen Family Collection



(Utsnitt) © Firelei Báez / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection. Foto: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli

Bak laseringslag aner vi menneskesilhuetter, opplyst av vannbrutt lys og dekket av sjøanemonelignende teksturer. De strekker seg mot solen idet den bryter gjennom havspeilet. Firelei Báez' arbeider består av lag på lag med historisk materiale, sci-fi-referanser og diasporiske bildeverdener. I *Muzidi Calabi Yau Space (or a matter of navigation)* trekker hun eksplisitt veksler på en moderne myte formulert av teknoduoen Drexciya, blant annet i albumet *The Quest* fra 1997. Her skildrer gruppen et slags undersjøisk Atlantis, befolket av barna til gravide kvinner kastet over bord under den transatlantiske slavehandelen. For Drexciya blir teknoen et sted der fragmentarisk historisk materiale samples og mikses til nye, mer håpefulle fortellinger – på måter som en selverklært objektiv, eurosentrisk historiografi ville ha avvist som anakronistiske.

Det anakrone potensialet ved digital musikkproduksjon er også helt konkret i spill når Tina Tallon og Rob Walker mikser bølgeskvulp og akvatiske synter i det atmosfæriske ambient-lydsporet som akkompagnerer bildet. Samtidig synes Báez å gjenkjenne en lignende mulighet i maleriet: både i dets kapasitet til å mikse produksjonsøyeblikk gjennom lagvis lasering og til å sample bildekulturer utenfor lerretet. Muzidiene, som nevnes i verkets tittel, er nettopp et slikt sampel: relikviebilder av forfedres ånder, brukt i Bakongo-kulturen i det historiske Kongoriket for å la de døde forbli i etterkommernes liv – en levende forbindelse mellom fortid og nåtid.

Louise Bourgeois

1911–2010, Frankrike

Untitled

1945–1947

Olje på lerret

The Fredriksen Family Collection



© Louise Bourgeois / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection
Foto: Nasjonalmuseet / Børre Høstland

En fjærkledd skapning er fanget i et klaustrofobisk billedrom. Nebbet har løsnet fra hodet, og en vinge – eller er det et øye – er i fritt fall. Den skjøre fuglekroppen synes å gå i oppløsning rett foran øynene våre.

Bourgeois er først og fremst kjent for sine skulpturer og installasjoner. Mindre kjent er de rundt hundre maleriene hun produserte i løpet av et drøyt tiår: fra hun som nygift forlot Paris for å bosette seg i New York i 1938, til hun plutselig sluttet å male i 1949. De siste årene ble maleriene mer drømmeaktige og figurene mer fragmenterte. I *Untitled* har også strøkene fått noe oppløst over seg: noen steder gjennomskinnelige, andre steder klattete.

Untitled ble til i årene da den abstrakte ekspresjonismen brøt igjennom i New York – en retning som gjorde oppløste strøk, klatter og dryppende maling til innbegrepet på kunstnerisk radikalitet. Bourgeois konverterte aldri til det abstrakte maleriet. I stedet fortsatte hun å utforske eget sinne og begjær, angst og følelse av utenforskap gjennom psykologisk ladede motiver.

Maleriet er ifølge Bourgeois et selvportrett. Det ble til i en periode der hun ble dradd mellom ekteskapet med Robert Goldwater og et turbulent kjærlighetsforhold med en chilensk kunstner. Årene før affærene hadde også vært fulle av omveltninger. I løpet av tre korte år hadde hun forlatt hjemlandet Frankrike, giftet seg og blitt mor til tre barn.

Er fuglekroppen et bilde på et konfliktfylt selv i ferd med å gå i oppløsning? Det er en nærliggende tolkning, men som så ofte ellers i Bourgeois' kunst veves det hudløse sammen med noe absurd. «Kunstneren har privilegiet av å være i kontakt med sin underbevissthet. Det er en gave», konstaterte hun mot slutten av sitt 99 år lange liv.

Mark Bradford

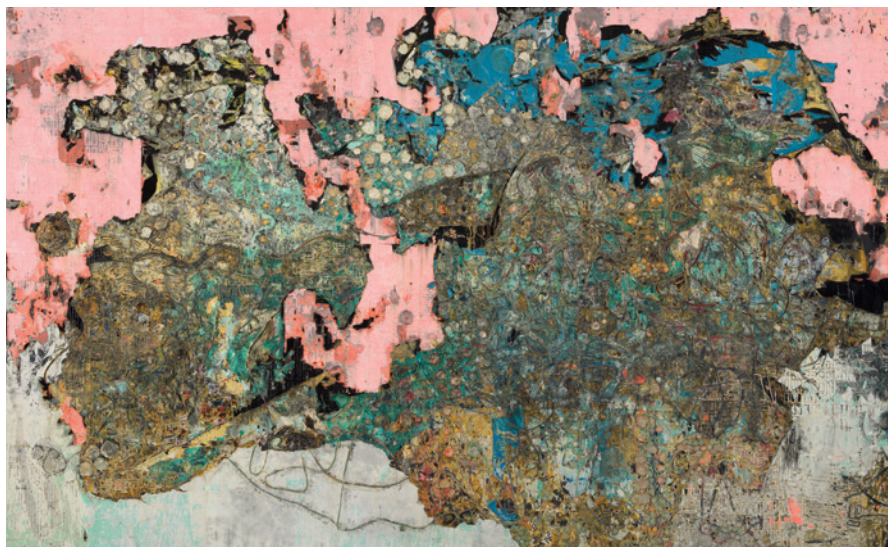
f. 1961, USA

Gatekeeper

2019

Blandet teknikk på lerret

The Fredriksen Family Collection



© Mark Bradford / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection. Foto: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli

De takkede formene av noe som kan minne om herjede kontinenter omkranset av et sykkelig rosa hav, kan framkalle en fornemmelse av et kart over verden – post armageddon. Skorpeaktige overflater er slett ikke uvanlig i Mark Bradfords univers: Lag på lag med plakater, aviser, tegneserier og kart klistres sammen i tykke, sedimentære lag. Deretter graves motivet fram med slipemaskin og høytrykksspyler, eller ved at papirflak rives av.

Mark Bradford vokste først opp i West Adams i Los Angeles. Den tiltagende forslummingen i 1970-årene gjorde at han og moren etter hvert flyttet til Santa Monica. Som homofil, svart mann følte han at han ikke passet inn noen av stedene. Etter high school begynte han å jobbe i morens skjønnhetssalong. Da han et drøyt tiår senere lagde sine første bilder, var råmaterialet de løvtynne spisspapirene som daglig gled gjennom fingrene hans når han satte permanent. Senere kastet han seg over såkalte merchant posters, som hang overalt i nabolaget: plakater som lokket med gjeldsordninger, forbrukslån, juridisk rådgivning for immigranter med mer, og som med seismografisk presisjon speilet fattigdom, desperasjon og grådighet.

«Jeg vil at materialet mitt skal ha minner (...) du kan ikke viske ut historien, uansett hva du gjør. Det blør igjennom», har Bradford sagt. Samtidig er dette minnebærende råmaterialet ofte utsatt for så kraftig bearbeiding at de endelige bildene ser ut som abstrakte malerier. Ergo er det kanskje ikke så rart at hans tematisering av urban fattigdom, raseopptøyer og aids har fått merkelappen «sosial abstraksjon».

Tittelen på bildet, *Gatekeeper*, refererer ifølge Bradford til «forestillinger om innestenging, om et trykk som bygger seg opp til et bristepunkt, og også til ideen om en grense». Men han har også koblet bildet til hvordan skog invaderer forlatte byer, som i Angkor Vat i Kambodsja. Det ligger med andre ord en stor åpenhet i Bradfords verk. Som skribenten Sebastian Smee påpeker, er det snakk om en billedverden «som både er reservert og umiddelbar, akutt politisk og på samme tid hemmelighetsfull, vakker og obskur».

Roni Horn

f. 1955, USA

Untitled ('Adventure', as the American explorer Vilhjalmur Stefansson liked to say, 'is a sign of incompetence')

2022

Støpt glass

The Fredriksen Family Collection

Double Mobius (v.2)

2009/2018

Gullfolie, plastknagger

The Fredriksen Family Collection



© Roni Horn / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection. Foto: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli

En kubikkmeter glass, og noen få gram gullblad, foldet i en dobbel løkke. De to vidt forskjellige arbeidene tar for seg to av Roni Horns kjerneanliggender: fordobling og materialers egenart.

Glass som bruksmateriale – i for eksempel vinduer og innramming – har gjennomsiktighet som idealegenskap. Det skal slippe lyset uhindret gjennom og forsvinne i blikket. I *Untitled ("Adventure", as the American explorer Vilhjalmur Stefansson liked to say, "is a sign of incompetence")* framheves ikke bare glassets evne til å slippe lys gjennom, men også evnen det har til å fange, bryte og transformere. Som vannspeilet i en brønn gjengir glassoverflaten betrakteren i fordreid form. Sammenligningen mellom glass og vann er ment bokstavelig. Ved romtemperatur er glass et amorft stoff, en ekstremt viskøs, væskelignende masse der molekylene er i uhyre langsom bevegelse. I *Untitled* framstår glassets kontrasterende egenskaper – fast og flytende, transparent og ugjennomsiktig – mindre som uforenlige motsetninger enn som komplementære sider ved samme materiale.

Om *Untitled* fritar glasset fra sitt transparensideal, er *Double Mobius (v.2)* fritatt fra sin sosiale status som luksusmetall. Her er gull gull, slik Horn observerte det som nedsmeltet råmateriale i farens pantelånerbutikk under oppveksten i New York. Hun har riktignok gjort et minimalt inngrep: Bladgullet er brettet til et Möbius-bånd, en lukket flate med én side og én kant. Når båndet foldes til en løkke, fordobles formen uten å deles i to – en fordobling uten fragmentering.

Begge verkene minner om at opplevelsen vår av materialer springer ut av umiddelbare og udifferensierte sanseerfaringer, før den underkastes et binært sosialt hierarki der enkelte egenskaper og materialer tillegges større verdi enn andre. Slik åpnes det for metaforiske tolkninger. Verkene hennes har gjerne blitt kalt androgyne på grunn av deres tvetydige forhold til materialers egenskaper. Slike metaforer innskriver dem samtidig i nye sosiale systemer – systemer som *Untitled* og *Double Mobius* fundamentalt nekter å la seg innordne i.

Suzanne Jackson

f. 1944, USA

Not Everything We See is Real

1969

Akryl og gesso på lerret

The Fredriksen Family Collection



© Suzanne Jackson / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection
Foto: Nasjonalmuseet / Børre Høstland

Janus, guden for overganger i romersk mytologi, er kjent for sine to ansikter: det ene vendt bakover mot fortiden, det andre speidende mot framtiden. Som Janus har også skikkelsen i Suzanne Jacksons bilde et dobbeltansikt. Det troner på toppen av en amputert kvinnekropp morfet sammen med en fugl. Som tittelen tørt konstaterer, *Alt vi ser, er ikke virkelig*.

Jacksons malerier fra 1960- og 70-årene består ofte av slike drømmeaktige scenarioer med fugler, mennesker og hybride skikkelser. I tillegg byr de på planter så flate og skjøre at de minner mer om noe hentet ut fra et herbarium enn levende natur. Bygget opp av tynne lag av utvannet akrylmaling utsondrer bildene en egen eterisk letthet. Samtidig åpner de for refleksjon rundt femininitet, svart identitet og transformasjoner.

Disse ikke-agitatoriske bildene ble til i overgangen mellom 1960- og 70-årene – en tid med borgerrettighetskamp og rasekonflikter. Da Jackson flyttet til Los Angeles i 1967, var byen preget av etterdønningene etter Watts-opprøret to år før. At galleriscenen i LA ikke var spesielt åpen for afroamerikanske kunstnere, fikk Jackson til å etablere visningsstedet Gallery 32 i sitt eget studio. Her kuraterte hun *The Sapphire Show*, en i dag legendarisk utstilling med kun kvinnelige, svarte kunstnere. Her stilte hun også ut Emory Douglas' portretter av Black Panther-lederne. Men hun satte foten ned da panterne etterlyste et militant budskap i kunsten hennes. Som hun har sagt i ettertid: «Folk pleide å si at arbeidet mitt var upolitisk, men for meg er det politisk å lage kunstverk om fred og skjønnhet.»

Jackson startet karrieren som danser, og ble deretter billedkunstner, gallerieier, poet, scenograf, kostymedesigner, pedagog og kulturbyråkrat. Den forsiktige fragmenteringen i *Alt vi ser, er ikke virkelig* skulle vise seg bare å være en begynnelse. I dag, i en alder av 81 år, har hun tatt maleriets fragmentariske potensial helt ut i det hun kaller «anti-lerreter»: bilder malt på transparente underlag, som foldes, krølles og brettes før de påføres tynne lag med maling. På toppen av det hele: frø, peanøttskall, bambusbiter, lærremmer og taubiter – kort sagt søppel.

Simone Leigh

f. 1967, USA

Cupboard XII

2020

Glasert steingods, metall, raffia
The Fredriksen Family Collection



© Simone Leigh / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection
Foto: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli

Som en rakett skyter kvinnetorsoen opp av håndflettet raffiafiber. Skulpturen er muligens ethvert nervøst barns ønskedrøm: en morsfigur med et arkitektonisk dimensjonert skjørt til å gjemme seg under.

Gjemsel er et gjentakende tema i Simone Leighs overdimensjonerte kroppsarkitekturer. Samtidig fungerer de som treffpunkt for utallige assosiasjoner fra svart kvinnehistorie: I *Cupboard XII* framkalles krinolineskjelettet som holdt opp skjørtene til «southern belles» og volangkjolene til kabaret- og filmstjernen Josephine Baker. Verket refererer til de kjegleformede husene til Batammaliba-folket i de vestafrikanske landene Togo og Benin, mens tittelen siterer restauranten *Mammy's Cupboard* i Natchez, Mississippi i USA. Restauranten ble bygget i 1940 som en ni meter høy «mammy»-figur, en karikert tjenerskikkelse med røtter blant annet i forfatter Harriet Beecher Stowes *Onkel Toms hytte*.

Ifølge Leighs nære venn og «medsammensvorne», filosofen Saidiya Hartman, er uuttømmelige og motsetningsfylte assosiasjoner grunnlaget for svart femininitet. I den hvite offentligheten er den svarte kvinnens kropp kodet som reproduksjonsorgan – som «verdens mage». Samtidig er hun i rollen som «mammy» eller asekseuell omsorgsperson fratatt retten til det å være mor. En paradoksal posisjon som springer ut av slaveriets arv, og fremdeles preger svart kvinnelig erfaring.

I møte med vedvarende kroppslig utnyttelse har svarte kvinner måttet utvikle former for selvomsorg: motstandsnettverk, estetiske uttrykk, intellektuelle tradisjoner og skjulesteder. I *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861) forteller forfatteren Harriet Jacobs om å leve skjult i et trangt loftsrom i sju år. Hun kalte dette stedet et «loophole of retreat», et smutthull som lot henne trekke seg tilbake fra slavelivet. Leigh monumentaliserer slike uanselige tilflukts-soner. *Cupboard XII* viser her til den svarte kroppen ikke som et reproduksjonsorgan for en kolonialistisk og kapitalistisk økonomi, men som gjemmested for verdener som unndrar seg en hvit offentlighet.

Wangechi Mutu

f. 1972, Kenya

Holy Ghost

2007

Blekk, maling, plantemateriale og plastperler på mylar
The Fredriksen Family Collection



© Wangechi Mutu / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection
Foto: Nasjonalmuseet / Børre Høstland

En fugl henger opp ned i et ansikt. Det som kan se ut som et ribbet faglebryst, viser seg ved nærmere granskning å være to myke legger i nettingstrømper og skyhøye stiletter. Denne overraskende attributten danner midtpunktet i Wangechi Mutus collage *Holy Ghost*. Åndens blaserte blick og glamorøse lepper er hentet fra moten og mykpornoens overfladiske, forførende verden, mens rosa, muggaktige flekker hinter til sykdom og forfall. Det er et underlig vesen – milevidt fra framstillingene av Den hellige ånd i vestlig kristendom.

Mutu vokste opp i en middelklassefamilie i Nairobi. 17 år gammel forlot hun Kenya for å gå på college i Wales. To år etter flyttet hun videre til New York for å studere kunst, først ved Cooper Union, senere ved Yale. I dag jobber hun med både maleri, skulptur, installasjon og film, men gjennombruddet kom med collagene. Motivet her er nesten alltid svarte, kvinnelige kyborgaktige vesener. Groteske og forførende beveger de seg rundt i surreale verdener.

Råmaterialet henter hun fra New Yorks bladkiosker: fra *National Geographic*, porno-, mote- og motorsykelblader, eller fra medisinske og antropologiske publikasjoner. Fragmenter klippes ut, demonteres og forvandles til det ugjenkjennelige.

«Arbeidet mitt er besatt av afrikanske kvinner», konstaterer Mutu. Råmaterialet stammer paradoksalt nok fra en medial verden som ikke vier disse kvinnene noe særlig oppmerksomhet. Hun beskriver collagene som «en måte å ødelegge et bestemt sett av hierarkier» som hun ikke tror på. Ved å klippe opp og rekombinere ikke bare fortidens, men også vår egen tids billedmessige framstillinger av den svarte kvinnen tematiserer hun alt fra kulturell identitet, misogyni og kolonialisme til en forbrukerkultur på speed.

Holy Ghost spiller muligens på kontrastene mellom, eller sammen-smeltingen av, afrikansk spiritualitet og europeisk kristendom, men mest sannsynlig er det mer komplisert enn som så. Selv sier Mutu at hun er mindre interessert i enkle motsetninger enn i «bilder som treffer strenger dypt forankret i underbevissthetens reservoarer».

Maja Ruznic

f. 1983, Jugoslavia (i dag Bosnia-Hercegovina)

The Dark Place of Star Lines and Electricity

2023

Olje på lerret

The Fredriksen Family Collection



© Maja Ruznic / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection. Foto: Nasjonalmuseet / Børre Høstland

En drømmeaktig verden fylt av spøkelsesaktige skikkelser bundet sammen av sveipende linjer. Et flyvende øre, et ansikt med fire øyne, nervetråder, kroppsåpninger, en bloddråpe. Alt dette kan skimtes i *The Dark Place of Star Lines and Electricity*.

Utgangspunktet for bildet er en hallusinasjon Maja Ruznic fikk i forbindelse med en puste-workshop: Plutselig var det som om en navlestreng vokste ut av kroppen, en streng som koblet seg til familiemedlemmer og kunstneriske forbilder. «Et cheesy, hippieaktig øyeblikk av fullkommen enhet», har hun senere kalt det. Ruznic ble født i det tidligere Jugoslavia. Hun var ni år gammel da borgerkrigen brøt ut i Bosnia, og hun, moren og besteforeldrene flyktet. I tre år bodde de i forskjellige leirer i Slovenia og Østerrike, før familien fikk permanent opphold i USA.

Etter å ha studert ved California College of the Arts utviklet Ruznic arbeidsmetoden hun fortsatt sverger til, og som hun kaller «den fulle hånden»: Prosessen begynner med at løse fargefelt plasseres litt tilfeldig på lerretet. Så analyseres flekkene; former og skikkelser trer fram og tydeliggjøres. Deretter påføres lag på lag med tynne malingsstrøk, der tidlige lag trer fram som et spøkelsesaktig ekko i bildet. Fragmenteringen består altså av en litt overraskende samtidighet av forskjellige stadier i maleriet. «I stedet for at det eksisterer mellom to tilstander [abstraksjon og figurasjon], skaper Ruznic en alternativ tilstand i bildet – gjenkjennelig og uhyggelig på samme tid», konstaterer kritikeren John Vincler.

Ruznics kunst peker tilbake til Gustav Klimt, Paul Klee, Louise Bourgeois og andre 1900-tallskunstnere. I tillegg til kunsthistoriske impulser spiller barndomstraumer, drømmer og det psykiateren Carl Jung kaller «skyggeselvet» – den delen av selvet som vi forsøker å undertrykke – en sentral rolle. Fortellinger fra slavisk mytologi og moderne poesi blør også inn i bildene.

Selv definerer Ruznic abstraksjon som noe som «stiller spørsmål, men som ikke gir svar. Det er en invitasjon til et ukjent sted».

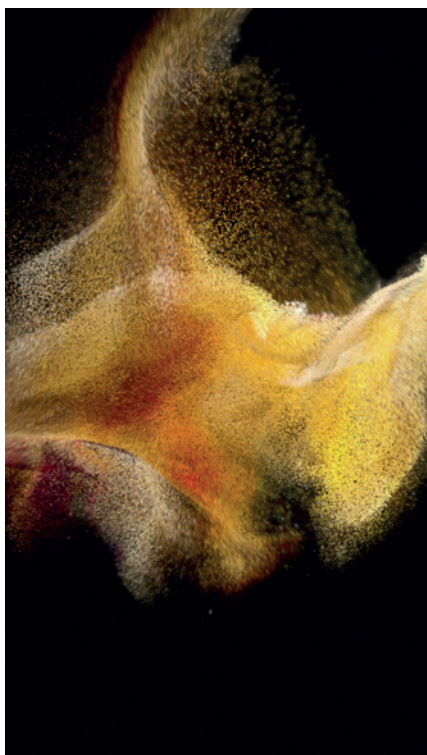
Shahzia Sikander

f. 1969, Pakistan

Reckoning

2020

HD-videoanimasjon med lyd; musikk av Du Yun med Zeb Bangash; animasjon av Patrick O'Rourke
The Fredriksen Family Collection



© Shahzia Sikander / Bono
Courtesy of The Fredriksen Family Collection

Ut av en partikkelsverm og et rungende stemmekor trer to figurer fram, før de langsomt viker for blomstrende grener.

Shahzia Sikander kaller videoarbeidene sine «kinetiske tegninger»: håndlagde blekktegninger og papirarbeider som er skannet inn og satt i bevegelse i et digitalt animasjonsprogram. Formspråket henter hun fra den sentral- og sørasiatiske miniatyrmaleritradisjonen som hun selv har vært med på å revitalisere siden studietiden ved National College of Arts i Lahore i slutten av 1980-årene. Partikkelmosaikken er utviklet sammen med designeren Patrick O'Rourke, og bygger på algoritmer for flokkadferd, der enkle regler for individuelle elementer til sammen danner komplekse og uforutsigbare mønstre. I *Reckoning* blir dette et bilde på kultur som et selvskapende, kollektivt system i kontinuerlig bevegelse.

Miniatyrmaleriet – små, fargerike og tett detaljerte illustrasjoner på papir – vandret fra persiske hoff til osmanske verksteder og mogulrikets manuskripter, før det i dag lever videre i Sikanders «neo-miniatyrer». Det er ikke en tidløs nasjonal essens som driver denne bildekulturen, men migrasjon på tvers av tid, grenser og kulturer. Som en algoritmisk generert partikkelsverm er miniatyrmaleriet i konstant forandring. Sikander kombinerer selv tradisjonens motivkrets på måter som transformerer de patriarkalske forestillingene den har båret med seg. I tidligere prosjekter i samme serie er for eksempel gopiene – kvinnelige følgesvenner til den hinduistiske guden Krishna – ofte framstilt som passive idealfigurer – omgjort til handlekraftige protagonister.

Reckoning har flere ganger blitt vist i offentlige rom. Hver kveld i september 2023, de tre siste minuttene før midnatt, tok verket over mer enn 90 reklameskjermer på Times Square i New York. Kanskje er det den digitale animasjonens flyktighet og evne til å mangfoldiggjøre seg på tvers av skjermer og grenser som gjør den bedre egnet til å synliggjøre migranten som kulturbærer, enn de ubevegelige monumentene som nasjonalkulturen har for vane å reise over seg selv.

Sarah Sze

f. 1969, USA

Night Flight

2024

Olje, akryl, arkivpapir, akrylpolymerer, blekk, diabond, aluminium og tre

The Fredriksen Family Collection



© Sarah Sze / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection. Foto: Nasjonalmuseet / Børre Høstland

Bildet framstår umiddelbart kjent for alle som har knust LCD-skjermen på en gammel laptop: svarte linjer som stråler ut fra støtpunktet. Men ved nærmere ettersyn oppdager man at sprekken avbilder svarte grener mot en krystallblå himmel. De mørke feltene som på avstand kunne minne om døde pikselklynger, viser seg å være grovt opprevne foto- og magasinutklipp, strødd utover bildeflaten. Noen kan minne om filer spredt utover et dataskrivebord. Mange viser solopp- eller nedganger speilet i vann eller snø.

Sarah Sze, født i Boston og bosatt i New York, fikk gjennombruddet sitt i slutten av 1990-årene med romlige installasjoner satt sammen av en kombinasjon av hverdagsobjekter og materialer fra kunstnerens arbeidshverdag: blant annet hyssing, maleri, tape, vifter, arkitekturmodeller, plastkorker, papir, høyttalere, overheadprojektorer, video, designerlamper og arbeidslamper. I motsetning til disse installasjonene samler *Night Flight* alt materialet på en todimensjonal flate. Arbeidet er likevel typisk for Szes måte å etablere kommunikasjonslinjer mellom ulike medier på. For her viser den analoge collage-teknikken seg overraskende godt egnet til å avbilde et digitalt grensesnitt.

Slik sett er *Night Flight* del av en bredere tendens: en parallell mellom samtiden vår og det tjuende århundrets første par tiår. Modernistenes collage skildret og lappet sammen en verden i gradvis oppløsning, drevet av krig, sosial polarisering og industrialisering. Sze anvender teknikken for å skildre en hyperaktiv og fragmentert skjermkultur der sansene overbelastes og erfaringen skyves ut over det håndterbare. Og det er nettopp collagen som tillater henne å samle, koreografere og fryse denne strømmen slik at den momentant kan oppleves som sammenhengende.

TARWUK

f. 1981, Jugoslavia (i dag Bosnia-Hercegovina)

MRTISKLAAH_rteP

2023

Akryl, kull, fargeblyant og olje på lerret

The Fredriksen Family Collection



© TARWUK / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection. Foto: Nasjonalmuseet / Børre Høstland

Du er unnskyldt om du ikke straks oppdager mannen som ligger henslengt på en divan med en bok mellom hendene. Bildet er bygget lagvis og krever en nærmest arkeologisk nærlesning: Figuren er delvis skjult bak beisbrun maling, innlimte lerretsbitar og voks som har størknet som små forseglinger over billedflaten. Overalt snor det seg ornamentale mønstre og spiraler som kan minne om trilobitter og andre forsteinede fortidsvesener.

TARWUK er en hybrid kunstneridentitet, et samarbeid mellom Bruno Pogačnik Tremow og Ivana Vukšić. Begge vokste opp i det tidligere Jugoslavia i 1990-årene, og erfaringen av krig og sosial uro danner bakgrunn for arbeidene deres. «Verdenen du tror du er en del av er i konstant forandring», sier TARWUK, «og lite kan du gjøre for å holde den sammen». For TARWUK ble denne felles erfaringen av kontinuerlig forandring et utgangspunkt for å undergrave forestillingen om individet som avgrenset enhet. I atelieret arbeider de i porøst samspill uten fast arbeidsdeling, og de ser på TARWUK som ett vesen.

Arkeologien har lenge fungert som forbilde for kunsthistorien. På slutten av 1800-tallet lanserte kunstkjenneren Giovanni Morelli en attribusjonsmetode med tydelig arkeologisk tilsnitt. Han hevdet at hurtigmalte og ubevisst utførte detaljer, særlig øreflipper og negler, avslørte hvem som hadde malt et bilde. I møte med TARWUKs arbeidsmåte bryter denne logikken sammen. Hver millimeter av lerretet er en felles arbeidsflate, og spørsmålet om «hvem» som har gjort «hva», blir like uinteressant som umulig å oppspore. Selv Morelli ville hatt problemer med å peke ut hvem av de to i TARWUK som stod bak de mange overlappende maleriske hendelsene i *MRTISKLAAH_rteP*.

Interessant nok ble Morellis idé om at individet ufrivillig avsetter spor i små detaljer, radikalisert av Sigmund Freud og tatt til inntekt for psykoanalysens begrep om det ubevisste. Hos TARWUK framstår det ubevisste ikke lenger som privat, men – slik Freud tidvis mistenkte – som et kollektivt fenomen.

English texts

Firelei Báez

b. 1981, The Dominican Republic

Muzidi Calabi Yau Space (or a matter of navigation)

2022

Oil and acrylic on canvas

The Fredriksen Family Collection



(Detail) © Firelei Báez / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection. Photo: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli

Behind layers of glazing, we make out human silhouettes, illuminated by water-refracted light and covered in textures that bring to mind sea anemones. They stretch up towards the sun as it breaks through the ocean's surface.

Firelei Báez's works consist of layer upon layer of historical material, sci-fi references and diasporic imagery. In *Muzidi Calabi Yau Space (or a matter of navigation)*, she explicitly draws on a modern myth formulated by the techno duo Drexciya, notably on their 1997 album *The Quest*. There, the group describes a kind of underwater Atlantis, populated by the children of pregnant women thrown overboard during the transatlantic slave trade. For Drexciya, techno becomes a place where the fragmented archive of black history can be sampled and remixed into new, more empowering stories – in ways that a self-proclaimed objective, Eurocentric historiography would have dismissed as anachronistic.

This anachronic potential is concretely at play when Tina Tallon and Rob Walker mix recordings of lapping waves with aquatic synths in the ambient techno soundtrack that accompanies the picture. Báez, meanwhile, seems to recognise a similar possibility in painting: in its capacity both to keep different moments of production simultaneously legible through layered glazing and to sample visual cultures outside the canvas. The *muzidi*, as mentioned in the work's title, are precisely such a sample: these are sacred reliquary figures of ancestral spirits, used in the Bakongo culture of the historical kingdom of Kongo to allow the dead to remain in the lives of their descendants – a living connection between past and present.

Louise Bourgeois

1911–2010, France

Untitled

1945–1947

Oil on canvas

The Fredriksen Family Collection



© Louise Bourgeois / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection
Photo: Nasjonalmuseet / Børre Høstland

A feathered creature is trapped inside a claustrophobic pictorial space. Its beak has broken off from its head, and a wing – or is it an eye – is in free fall. The bird's fragile body seems to be disintegrating in front of our eyes.

Bourgeois is above all known for her sculptures and installations. Less well known are the hundred or so paintings she made within a decade: from 1938, when she left Paris as a newlywed to settle in New York, until she suddenly stopped painting in 1949. Towards the end of this phase, her paintings became more dreamlike and the figures more fragmented. In *Untitled*, the brushstrokes also seem somewhat dissolved: in some places translucent, in others mottled.

Untitled was created at a time when abstract expressionism had its breakthrough in New York – a movement whose dissolved strokes, blotches and dripping paint were to become the very symbol of artistic radicalism. Bourgeois herself never made the switch to abstract painting. Instead, she continued to explore her own anger and desire, her anxiety and feelings of alienation, through her psychologically charged images.

According to Bourgeois, *Untitled* is a self-portrait. She painted it during a period in her life when she was torn between her marriage to Robert Goldwater and a turbulent love affair with a Chilean artist. The years before the affair had also been tumultuous: in the span of three brief years, she had left her native France, married and become the mother of three children.

Is the bird's body an image of a conflicted self on the verge of disintegrating? That is certainly a natural interpretation, but as is so often the case with Bourgeois's art, something absurd is interwoven with the emotionally raw. 'The artist has the privilege of being in touch with his or her unconscious,' she noted towards the end of her ninety-nine-year life. 'And this is really a gift.'

Mark Bradford

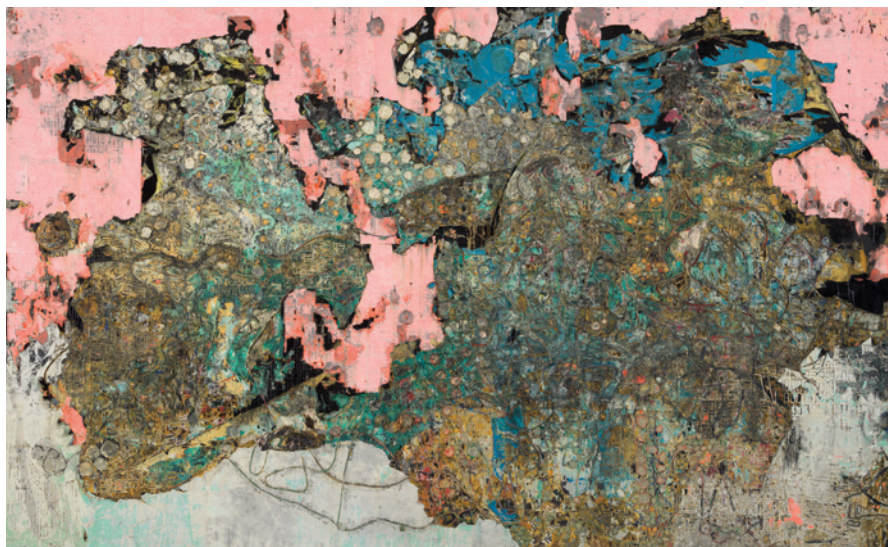
b. 1961, USA

Gatekeeper

2019

Mixed media on canvas

The Fredriksen Family Collection



© Mark Bradford / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection. Photo: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli

The jagged shapes, which look like ravaged continents surrounded by a sickly-pink sea, may evoke the feeling of a map of a postapocalyptic world. Crusty surfaces are not at all uncommon in Mark Bradford's universe, where layer upon layer of posters, newspapers, comics and maps are glued or joined together in thick, sedimentary strata. The final 'image' is then carved out from the solidified pulp with a sander and a pressure washer, or by tearing off bits of paper.

Mark Bradford initially grew up in West Adams, Los Angeles. The increasing urban decay in the 1970s ultimately led him and his mother to relocate to Santa Monica. As a gay, black man, he did not feel that he belonged in either of these places. After finishing high school, he began working as a stylist in his mother's beauty salon. When he made his first pictures a decade later, his material of choice was the razor-thin end papers that slipped through his fingers every day when he was giving his customers a perm. Later, he began exploring merchant posters, which hung everywhere in the neighbourhood: posters that lured the locals with debt relief, consumer loans, legal advice for immigrants and the like, and that reflected poverty, desperation and greed with seismographic precision.

'I want my materials to actually have the memories', Bradford has said. 'You can't erase history, no matter what you do. It bleeds through.' At the same time, the artist subjects the memory-bearing material to such a heavy treatment that the final pictures look like abstract paintings. Thus, it is perhaps not surprising that his explorations of urban poverty, race riots and AIDS have been dubbed 'social abstraction'.

According to Bradford, the title *Gatekeeper* makes 'metaphorical reference to notions of containment, of pressure building to an incendiary point and also the idea of a border as a juncture or gathering place'. But he has also linked the work to how forests invade abandoned cities, such as in Angkor Wat in Cambodia. In other words, there is a great openness in Bradford's art. As the writer Sebastian Smee points out, his visual idiom is both 'aloof and immediate, urgently political and at the same time secretive, beautiful, obscure'.

Roni Horn

b. 1955, USA

Untitled ('Adventure', as the American explorer Vilhjalmur Stefansson liked to say, 'is a sign of incompetence')

2022

Cast glass

The Fredriksen Family Collection

Double Mobius (v.2)

2009/2018

Gold foil, plastic pegs

The Fredriksen Family Collection



© Roni Horn / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection. Photo: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli

A cubic metre of glass, and a few grams of gold leaf folded into a double loop. The two highly dissimilar works explore two of Roni Horn's core concerns: doubling, and the intrinsic qualities of materials.

As a utilitarian material used in for example windows and framing, the ideal property of glass is transparency: it should let light through unhindered and remain as inconspicuous as possible. Horn's work *Untitled* ('Adventure', as the American explorer Vilhjalmur Stefansson liked to say, 'is a sign of incompetence') emphasises not only glass's ability to let light pass, but also its ability to capture, refract and transform. Like the surface of a well, the glass surface of *Untitled* reflects the viewer in distorted form. This comparison between water and glass is meant literally. At room temperature, glass is an amorphous solid, an extremely viscous, liquid-like mass whose molecules are in exceptionally slow motion. In *Untitled*, glass's contrasting properties – both liquid and solid changing, transparent and opaque – appear less as polar opposites than complementary aspects of the same material.

If *Untitled* liberates glass from its ideal of transparency, *Double Mobius* (v.2) similarly liberates the material of gold from its social status as a luxury metal. In this work, gold is simply gold – shapeless raw material, as Horn herself observed it in her father's pawnshop while growing up in New York. She has, however, made a slight intervention: the gold leaf is folded into a Möbius strip, a closed surface with a single side and a single edge. When the strip is folded into a loop, the shape doubles without being divided into two – a doubling without fragmentation.

Both works remind us that our experience of materials ultimately stems from immediate, undifferentiated sensory perceptions, before these perceptions are subjected to a binary social hierarchy in which certain properties and materials are afforded greater value than others. This opens the door to metaphorical interpretations. Horn's works have been called androgynous because of their ambiguous relationship to the properties of materials, for instance. At the same time, such metaphors inscribe the materials into new social systems – systems that *Untitled* and *Double Mobius* fundamentally refuse to accommodate.

Suzanne Jackson

b. 1944, USA

Not Everything We See is Real

1969

Acrylic and gesso on canvas
The Fredriksen Family Collection



© Suzanne Jackson / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection
Photo: Nasjonalmuseet / Børre Høstland

Janus, the Roman god of transitions, is known for his two faces: one facing back to the past, the other forward to the future. Like Janus, the being depicted in Suzanne Jackson's picture also has a double face. It sits atop an amputated female body that has morphed with a bird. As the title drily observes, *Not Everything We See is Real*.

Jackson's paintings from the 1960s and 1970s often consist of such dreamlike scenarios, full of birds, people and hybrid creatures. They also depict plants that are so flat and delicate that they seem more at home in a herbarium than out in the wild. Built up from thin layers of acrylic paint, the pictures exude an ethereal lightness all their own. At the same time, they open up for reflection on femininity, black identity and transformations.

These non-agitational images were created in the late 1960s and early 1970s – an era of civil rights struggles and racial conflict. When Jackson moved to Los Angeles in 1967, the city was still affected by the Watts Riots two years before. Because the LA gallery scene was not particularly open to African-American artists, Jackson founded Gallery 32 in her own studio. That is where she curated *The Sapphire Show*, a now-legendary exhibition of all-female black artists. It is also where she exhibited Emory Douglas's portraits of Black Panther leaders, though she put her foot down when the Panthers called for her own art to have a more militant content. As she later said, 'People used to say my work was apolitical, but for me, it's political to make an artwork about peace and beauty.'

Jackson began her career as a dancer, before becoming a artist, gallery owner, poet, set designer, costume designer, educator and cultural bureaucrat. The gentle fragmentation in *Not Everything We See is Real* would prove to be just the beginning. Today, at the age of eighty-one, she has made the most of painting's fragmentary potential in what she calls 'anti-canvas': pictures painted on transparent substrates, which are folded, crumpled and creased before thin layers of paint are applied. And to top it all off: seeds, peanut shells, pieces of bamboo, leather straps and scraps of rope – in short, rubbish.

Simone Leigh

b. 1967, USA

Cupboard XII

2020

Glazed stoneware, metal and raffia
The Fredriksen Family Collection



© Simone Leigh / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection
Photo: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli

Like a rocket, a female torso shoots up from hand-woven raffia fibre. The sculpture is possibly the wish fulfilment of every anxious child: a mother figure with a large skirt to hide underneath.

Hiding is a recurring theme in Simone Leigh's oversized bodily architectures, which also incorporate countless allusions to black women's history. *Cupboard XII* evokes the crinolines that held up the skirts of Southern belles and the ruffled dresses of cabaret and film star Josephine Baker. The work refers to the cone-shaped houses of the Batammaliba people in the West African countries of Togo and Benin, while the title cites the American restaurant Mammy's Cupboard, located in Natchez, Mississippi. The restaurant was built in 1940 as a nine-metre-high 'mammy', a caricatured servant figure inspired by, among other things, Harriet Beecher Stowe's novel *Uncle Tom's Cabin*.

According to Leigh's close friend and 'co-conspirator', the philosopher Saidiya Hartman, black femininity is marked by inexhaustible and contradictory projections and associations. In white public discourse, the black woman's body is coded as a reproductive instrument – as the 'womb of the world'. At the same time, her role as a 'mammy', or asexual caregiver, denies her the right to be a mother. This paradoxical position arises from the afterlife of slavery and continues to characterise black female experience today.

In the face of such continued bodily exploitation, black women have developed forms of self-care, such as resistance networks, aesthetic expressions, intellectual traditions and hiding places. In *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861), the author Harriet Jacobs recalls living in secret in a cramped attic for seven years. She called this place a 'loophole of retreat' that allowed her a temporary respite from the conditions of slavery. Leigh monumentalises these unremarkable zones of refuge. *Cupboard XII* refers to the black body not as a reproductive instrument for a colonialist and capitalist economy, but as a hiding place for worlds that elude a white public sphere.

Wangechi Mutu

b. 1972, Kenya

Holy Ghost

2007

Ink, paint, plant material and plastic pearls on mylar
The Fredriksen Family Collection



© Wangechi Mutu / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection
Photo: Nasjonalmuseet / Børre Høstland

A bird hangs upside down in someone's face. Something that looks like a ribbed bird's breast turns out to be, upon closer inspection, two soft legs in fishnet stockings and sky-high stilettos. This surprising attribute forms the centrepiece of Wangechi Mutu's collage *Holy Ghost*. The spirit's insouciant gaze and glamorous lips have been taken from the superficial, seductive world of fashion and soft porn – all while pink, mouldy splotches hint at illness and decay. It is a peculiar being, one that is a far cry from the traditional representations of the Holy Ghost in Western Christianity.

Mutu grew up in a middle-class family in Nairobi. At the age of seventeen, she left Kenya to attend college in Wales. She moved to New York two years later to study art, first at Cooper Union and then at Yale. Today, her work includes painting, sculpture, installation and film, but her true breakthrough came with her collages, which almost always feature black, female cyborg-like beings. Equally grotesque and seductive, they move about in surreal worlds.

Mutu collects her materials from the newsstands of New York City, whether from *National Geographic*, from pornographic, fashion and motorcycle magazines or from medical and anthropological journals. Fragments are cut out, dismantled and then transformed beyond recognition.

'My work is obsessed with African women,' Mutu declares. Paradoxically, her materials come from a media world that pays minimal attention to these women. She describes the collages as 'a way of destroying a certain set of hierarchies' that she does not believe in. By cutting up and recombining not only historical but also contemporary pictorial representations of black women, she explores everything from cultural identity, misogyny and colonialism to a consumer culture on speed.

Holy Ghost may play on the contrasts between, or the fusion of, African spirituality and European Christianity, but there is probably more to it than that. Mutu herself says that she is less interested in simple dichotomies than in creating 'powerful images that strike chords embedded deep in the reservoirs of our subconscious'.

Maja Ruznic

b. 1983, Yugoslavia (today Bosnia-Herzegovina)

The Dark Place of Star Lines and Electricity

2023

Oil on canvas

The Fredriksen Family Collection



© Maja Ruznic / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection. Photo: Nasjonalmuseet / Børre Høstland

A dreamlike world full of ghostly figures joined together by sweeping lines. A flying ear, a face with four eyes, nerve fibres, bodily orifices, a drop of blood. All of this can be seen in *The Dark Place of Star Lines and Electricity*.

The picture was inspired by a hallucination Maja Ruznic had during a breathing workshop: she suddenly felt that an umbilical cord was growing out of her body, a cord that connected her to family members and her artistic idols. It was a 'cheesy, hippie-like moment of perfect unity', she later recalled.

Ruznic was born in the former Yugoslavia. She was nine years old when civil war broke out in Bosnia, causing her to flee along with her mother and grandparents. For three years they lived in various camps in Slovenia and Austria, before the family was granted permanent residence in the United States.

After studying at the California College of the Arts, Ruznic developed the artistic process she still swears by, one she calls 'the drunken hand'. She begins by dispersing loose fields of colour somewhat haphazardly onto the canvas. Then she analyses these splotches, and shapes and figures come to the fore. Layer upon layer of thin strokes of paint are then applied, with early layers remaining as ghostly echoes. The fragmentation thus consists of the somewhat surprising coexistence of the painting's various stages. 'Rather than existing between two states [abstraction and figuration], Ruznic creates an alternate one, simultaneously recognisable and uncanny,' writes the critic John Vincler.

Ruznic's pictures evoke Gustav Klimt, Paul Klee, Louise Bourgeois and other twentieth-century artists. In addition to impulses from art history, her works are also informed by childhood traumas, dreams and what the psychiatrist Carl Jung called the 'shadow self' – the part of the self that we try to suppress. Tales from Slavic mythology and modern poetry also bleed into the paintings.

Ruznic herself defines abstraction as something that 'asks but doesn't answer. It is an invitation to an unknown place.'

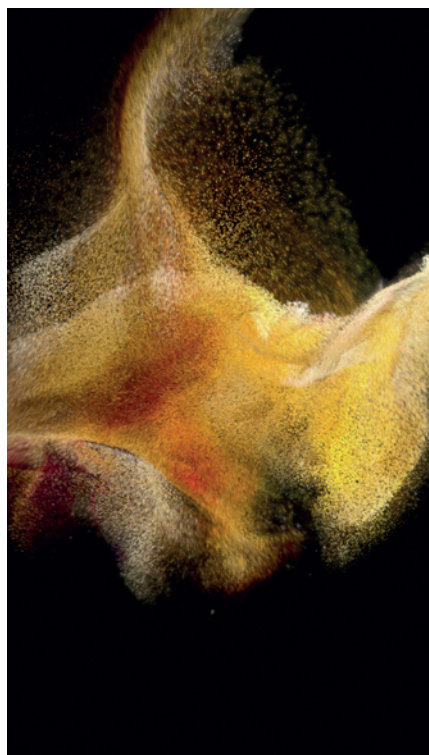
Shahzia Sikander

b. 1969, Pakistan

Reckoning

2020

HD video animation with sound; Music by Du Yun featuring Zeb Bangash; Animation by Patrick O'Rourke
The Fredriksen Family Collection



© Shahzia Sikander / Bono
Courtesy of The Fredriksen Family Collection

Two figures emerge from a swarm of particles and a resounding chorus of voices, before they slowly give way to flowering branches. Shahzia Sikander calls her video works 'kinetic drawings': handmade ink drawings and paper works that have been scanned and set in motion in a digital animation program. Her idiom is inspired by the Central and South Asian tradition of miniature painting that she herself has helped revitalise since her time as a student at the National College of Arts in Lahore in the late 1980s. The particle mosaic, developed in collaboration with the designer Patrick O'Rourke, is based on flocking algorithms, where simple rules for individual elements generate complex and unpredictable patterns when taken together. In *Reckoning*, this logic becomes a figure for culture as a self-creating, collective system.

Miniature painting – small, colourful and densely detailed illustrations on paper – spread from Persian courts to Ottoman workshops and the Mughal Empire's manuscripts, before living on today in the 'neo-miniatures' that Sikander has helped define. What characterises this pictorial form is not some timeless national essence, but rather migration across time, borders and cultures. Like an algorithmically generated particle swarm, miniature painting itself is in constant flux. Sikander, in turn, combines the genre's traditional imagery in ways that transform the patriarchal notions it has embodied. For example, in previous projects in the same series, she has taken the Hindu god Krishna's female companions, known as gopis – long portrayed as passive, idealised figures – and transformed them into dynamic protagonists.

Reckoning has been shown in public space on several occasions. Every night in September 2023, during the last three minutes before midnight, the work was displayed on over ninety advertising screens in Times Square in New York. Perhaps it is digital animation's ephemeral nature, as well as its ability to multiply across screens and borders, that makes it better suited to picture the migrant as a bearer of culture, than the immobile monuments through which national cultures habitually manifest themselves.

Sarah Sze

b. 1969, USA

Night Flight

2024

Oil, acrylic, archival paper, acrylic polymers, ink,
diabond, aluminum and wood

The Fredriksen Family Collection



© Sarah Sze / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection. Photo: Nasjonalmuseet / Børre Høstland

The image is a familiar one to anyone who has ever smashed the LCD screen of an old laptop: black lines radiating from the point of impact. But upon closer inspection, you might notice that the cracks depict black branches against a crystal blue sky. The dark fields, which from a distance may have looked like clusters of dead pixels, turn out to be roughly torn photos and magazine cuttings that have been scattered across the surface. Some may resemble JPEG files strewn across a computer screen. Most show sunrises or sunsets reflected in water or snow.

Sarah Sze, who was born in Boston and lives in New York, achieved her breakthrough in the late 1990s with spatial installations that combined everyday objects and materials from her own artistic endeavours, including string, paintings, tape, fans, architectural models, plastic bottle caps, paper, loudspeakers, overhead projectors, videos, designer lamps and desk lamps. In contrast to such installations, *Night Flight* incorporates all of its constituent materials into a two-dimensional surface. The work is nevertheless representative of Sze's way of establishing channels of communication between various media. In this case, the analogue technique of collage proves surprisingly well-suited to depicting a digital interface.

In this sense, *Night Flight* is part of a wider trend: a parallel between our present and the first two decades of the twentieth century. Through their collage technique, the modernists depicted and patched together a world that was gradually falling apart, as driven by war, social polarisation and industrialisation. Sze uses the technique to depict a screen culture driven by a hyperactive information flow that overloads and overwhelms our senses, gathering, choreographing and freezing it so that it can, for a moment, be experienced as coherent.

TARWUK

b. 1981, Yugoslavia (today Bosnia-Hercegovina)

MRTISKLAAH_rteP

2023

Acrylic, charcoal, colour pencil and oil on canvas

The Fredriksen Family Collection



© TARWUK / Bono. Courtesy of The Fredriksen Family Collection. Photo: Nasjonalmuseet / Børre Høstland

You are excused if you don't immediately notice the man lying on a divan with a book in his hands. Composed layer by layer, the picture demands a high-archaeological close reading: the figure is partially hidden behind a mix of stained brown paint, glued-on scraps of canvas and splotches of wax hardened across the surface like a myriad of small seals. Winding their way throughout the picture are ornamental patterns and spirals reminiscent of trilobites and other fossilised prehistoric creatures.

The hybrid artist identity TARWUK is a collaboration between Bruno Pogačnik Tremow and Ivana Vukšić. Both artists grew up in the former Yugoslavia in the 1990s, and the experience of war and social unrest forms the backdrop of their work: 'The world that you think you are part of is constantly changing,' TARWUK note, 'and there is very little you can do to keep it together.' For TARWUK, this shared experience of continuous change became the basis for undermining the notion of the individual as a bounded entity. They work together in the studio in a porous interaction without any fixed division of labour, and they regard TARWUK as a single being.

Archaeology has long served as a model for art history. In the late nineteenth century, the critic Giovanni Morelli proposed an archaeology-inspired method for attributing artworks. He claimed that details that had been painted quickly and instinctively, above all earlobes and nails, revealed who had painted a given picture. This logic collapses in the face of TARWUK's artistic process. Every inch of the canvas is a shared work surface, and the question of 'who' did 'what' becomes as uninteresting as it is impossible to answer. Even Morelli would have struggled to identify which of the two members of TARWUK was responsible for the many overlapping acts of painting in *MRTISKLAAH_rteP*.

Interestingly, Morelli's idea that individuals leave behind involuntary traces in small details was radicalised by Sigmund Freud and adopted for psychoanalysis's concept of the unconscious. In TARWUK's works, the unconscious no longer appears as a private phenomenon, but – just as Freud sometimes suspected – as a collective one.

Denne brosjyren samler elleve korte tekster skrevet til utstillingen i Søylrommet. Verkene er hentet fra The Fredriksen Family Collection og spenner over maleri, skulptur, collage og algoritmisk generert datagrafikk.

En assosiasjon som melder seg i møtet med disse arbeidene, er fragmentet. Helt konkret kommer det til syne i oppkuttete mote- og pornoblader, lydsnutter, arkivfragmenter og miniatyrmalerier. Bruddstykkene settes sammen til alternative fortellinger om identitet, hyperaktiv skjermkultur og arven etter kolonitiden.

Begrepet «fragmentering» får med andre ord ulike valør fra kunstner til kunstner. Utstillingen insisterer derfor på at tendensen først lar seg spore i nærlesninger av det enkelte verket. Det er slike lesninger de elleve tekstene i dette heftet håper å legge til rette for.

This booklet collects eleven short texts written for the exhibition in The Pillars. All the works are from The Fredriksen Family Collection and span several media, including painting, sculpture, collage and algorithmically generated computer graphics.

Taken together, these works evoke a sense of fragmentation. In material terms, this is evident in cut-up fashion and porn magazines, audio clips, archive fragments and miniature paintings. These various fragments are assembled into alternative narratives about identity, hyperactive screen culture and the afterlives of colonialism.

In other words, the concept of 'fragmentation' manifests differently from one artist to the next. The exhibition therefore insists that the tendency can only be traced through close readings of individual works. It is such readings that the eleven texts in this booklet hope to inspire.

